

PERSPECTIVAS NARRATIVAS DE *EL LLANO EN LLAMAS*, DE JUAN RULFO

En *El llano en llamas*, colección de 16 cuentos que apareció por primera vez en 1953, Juan Rulfo maneja múltiples y variadas técnicas narrativas.

Si se quisiera establecer una clasificación de estos cuentos según sus situaciones narrativas, deberían destacarse siete grandes grupos diferentes¹.

Solamente una vez encontramos la técnica del narrador tradicional en tercera persona, quien en *La noche que le dejaron solo* narra una historia en la que se insertan diálogos y escenas.

¹ A causa de la brevedad de este artículo no es posible ofrecer en él un compendio detallado ni una crítica exhaustiva de cada una de las teorías novelísticas. Solamente se puede dejar constancia de que desde finales del siglo pasado, más exactamente, desde las novelas y apuntes de Henry James, el interés por el análisis de contenido histórico-espiritual se ha abandonado en favor de lo estilístico-formal. Ortega y Gasset, en su papel de sismógrafo de las tendencias generales europeas, ya en 1925, denunciaba este cambio en su ensayo *Ideas sobre la novela*.

Famosa se hizo la aserción de J. W. Beach sobre la desaparición del autor en la novela (pág. 14). Desde Percy Lubbock es el problema básico «the question of the point of view — the question of the relation in which the narrator stands to the story» (pág. 251; cf. SHIPLEY: *Dictionary of World Literature*, página 440; WELLEK, WARREN: *The Theory of Literature*; SCHOLEK, KELLOGG: *The Nature of Narrative*, pág. 275).

En la crítica de lengua alemana, recalca, asimismo, F. K. Stanzel, el rendimiento determinativo-estructural de la perspectiva narrativa: E. Lämmert, V. Klotz y E. Spranger hablan del «Standort» (posición); W. Kayser habla de «Erzählhaltung» (actitud narrativa) y «Perspektive».

También en España ocupa un primer plano la cuestión del narrador y su perspectiva (cf. Juan Goytisolo, pág. 22; Andrés Amorós, pág. 45). A esta primacía se opuso ya en 1927 E. M. Forster (pág. 76); hoy día, por ejemplo, A. Robbe-Grillet desestima toda regla y norma (pág. 14). También Ramón Buckley habla de «una sobre-valoración del punto de vista» (pág. 21).

La llamada «situación originaria del narrar»² prevalece en los cuentos *La herencia de Matilde Arcángel*, *Luvina* y *El día del derrumbe*. En este último varía ya la perspectiva narrativa desde el momento en que el narrador principal pide la ayuda de un amigo para referir los acontecimientos, y éste finalmente acaba por tomar a su cargo amplios espacios de la narración.

El narrador en primera persona, sin interlocutores u oyentes directos lo encontramos en *Anacleto Morones*, *El llano en llamas*, *Nos han dado la tierra*, *Es que somos muy pobres* y en cierto sentido también en *La cuesta de las comadres*. En una genuina situación de monólogo se constituye *Macario*, y también *Acuérdate*, pues aun cuando el título de este relato obliga a pensar en un oyente predomina, sin embargo, la impresión de un monólogo del narrador consigo mismo.

En los cuentos *En la madrugada* y *Luvina* alterna Rulfo las perspectivas del narrador en primera persona y del narrador en tercera persona.

Esta técnica alcanza una mayor importancia cuando la situación de diálogo se ve complementada por la del narrador en tercera persona, como sucede en *No oyes ladrar los perros* y *Diles que no me maten*.

Por último, en *El hombre* presenciamos un experimento interesante, en que aparecen dos perspectivas personales además de un narrador objetivo y un narrador en primera persona al final.

Otra ordenación de los cuentos sería posible al situarnos ante la actitud narrativa. El narrador humorístico e irónico es una excepción en la obra de Rulfo (*Anacleto Morones* y el final de *El llano*). Más frecuentemente se encuentra en ella la perspectiva de la ingenuidad infantil (*Es que somos*), del idiota (*Macario*) o del viejo simplón (*El día*, tal vez también en *Acuérdate*, el narrador en primera persona en *El hombre*, Esteban en *En la madrugada*).

El narrador objetivo, personaje que habla en nombre de su grupo, se presenta en *Nos han dado*; como portavoz de una colectividad en *El llano*, pero con una acentuada matización personal.

El cuento *Diles* se caracteriza por el temor a la muerte del protagonista. En *La herencia*, por el contrario, destaca el sosiego y la tranquilidad del que narra destinos ajenos. Entre ambos climas anímicos se sitúa el «pathos» del viejo, que carga con su hijo moribundo a

² WOLFGANG KAYSER: *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern, München, 1960, página 201. Trad. española: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Ed. Gredos. Madrid, 1961. Cf. R. SCHOLLES, R. KELLOGG: *The Nature of Narrative*. Oxford University Press, 1968, pág. 240.

través de la oscuridad de la noche (*No oyes*). No menor importancia tiene la perspectiva narrativa en tercera persona en la introducción lírica del cuento *En la madrugada* y en su similar epílogo ³.

En estas clasificaciones es manifiesto que se adoptan distintos puntos de partida: por un lado, la presentación formal; por el otro, cierta preocupación por el estado psíquico o ético del autor o narrador ⁴. Aquí cabe profundizar en ambos aspectos tanto cuanto lo permite la limitación del espacio, pues:

the attitude we develop toward the events presented, and our understanding of those events, will usually be controlled by the author through his technical management of point of view ⁵.

Si buscamos al narrador de *Macario*, lo encontramos con relativa facilidad, ya que se trata de un monólogo ⁶. Pese al tan frecuentemente aludido oyente de *Acuérdate*, da también este cuento la impresión de un monólogo. No sabemos absolutamente nada del interlocutor, ni siquiera podemos identificar al que habla, pues falta cualquier descripción física y referencia personal. De su manera de aludir a un tal Urbano Gómez tenemos que sacar la conclusión de que él y el imaginario oyente eran compañeros de infancia y tenían la misma edad. A ello se limita el conocimiento del lector acerca del «interlocutor». No se ha intentado en forma alguna presentarlo como persona digna de confianza, lo que solía hacerse en la novelística tradicional.

¿Cómo, pues, presenta el narrador su material?

Relata la infancia y adolescencia del protagonista, su vuelta al pueblo como policía, el asesinato de su cuñado y su propia muerte. Parece que él tiene que recordar todo eso al oyente y al compañero

³ Un análisis del tratamiento del tiempo ofrecería un cuadro no menos variado. ¿Cuándo evoluciona la narración cronológicamente y cuándo a saltos hacia adelante y hacia atrás? ¿Se trata del tiempo real, o del tiempo interior (imaginario) de los personajes? De importancia es también la pérdida de la conciencia del tiempo de muchos personajes y el mundo activo de los muertos (*Luvina*, *Pedro Páramo*).

⁴ Cf. JOHN H. SUTHERLAND: «Robert Bage: Novelist of Ideas», en *Philological Quarterly*, vol. 36, 1957, pág. 211; cf. ROBERT WEIMANN: «Erzählerstandpunkt und point of view», *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 1962, página 369 y ss.

⁵ R. SCHOLES: *Elements of Fiction*. Oxford University Press, 1968, pág. 26; cf. HENRY JAMES: su imagen de la «Casa de ficción» (*House of Fiction*), en *The Future of the Novel*. New York, 1956, pág. 50.

⁶ Cf. el análisis del cuento de ST. M. ROBBINS: *Yuxtaposición en un cuento de Juan Rulfo: «Macario»*, en *Insula*, núm. 286, pág. 10. Madrid, septiembre de 1970.

de entonces. A lo largo del cuento nos encontramos con el «leitmotiv», «acuérdate». El mismo da la impresión de acordarse muy bien, pues relata de paso el destino de otros miembros de la familia y cita detalles de la juventud de Urbano, de la que había sido compañero y testigo. No demuestra ni ironía ante el precario incidente con la prima, ni compasión ante el cuñado, deplorablemente maltratado y asesinado, ni odio y desprecio para con el asesino. Su tono permanece objetivo, tranquilo, «impasible». El «testigo» se limita a citar y referir, no quiere juzgar ni analizar. Tan sólo una vez hace uso de la palabra «malo», pero no sin una restricción: «Quizá entonces se volvió malo» (pág. 112). No acentúa los momentos principales ni quita valor a lo insignificante. El lector tiene que concluir por su cuenta que fueron las experiencias negativas de su juventud las que movieron al protagonista a regresar como policía para así poder vengarse de un modo más fácil, y que él odiaba en el fondo su propia vida hasta encontrar en la muerte la manera de liberarse de sí mismo.

Rulfo no se contenta con la narración de un testigo impassible y neutral, sino que, además, en busca de una mayor objetividad, introduce con el «Dicen que» otros indicios sobre circunstancias en las que él mismo no llegó a participar.

De manera idéntica, no sabemos nada de la vida de Urbano cuando abandona el pueblo. El aislamiento e indiferencia del ambiente narrativo y el irrevocable destino del personaje —que por supuesto tiene que deducir el lector mismo— están todavía más recalcados en el final (típico de Rulfo, que casi siempre vuelve a traer a colación el principio): «Acuérdate... Tú te debes acordar...» La perspectiva narrativa está distanciada y no permite intromisión personal alguna. Tan sólo la exhortación intensificada de «acuérdate» evoca tal vez la sensación de apremio. Esta exhortación tiene, sin embargo, tan sólo fuerza de encuadre narrativo, si es que puede llamarse así. Asimismo esta súplica repetida presupone que el oyente ficticio no se acuerda o que nada le importa. Reiteradamente permanece en silencio el aludido interlocutor. Jamás tiene lugar en Rulfo el diálogo entre narrador y oyente; ni siquiera el interlocutor de Luvina hace acto de presencia, aunque debiera mostrar un interés especial por encontrarse caminando hacia allá. Sin embargo no pregunta nada, no manifiesta reacción alguna ante las noticias fantásticas y alarmantes que le llegan. El narrador monologa en el vacío, aislado de su interlocutor⁷.

⁷ *El día del derrumbe* no pasa de un apóstrofe formal «ustedes», y lo mismo ocurre en *La herencia de Matilde Arcángel*.

Sigamos con el narrador en primera persona de otros cuentos. La perspectiva en *La cuesta de las comadres* es homogeneizante. Un viejo, que insiste en llamarse el amigo de los Torricos, describe el destino de los dos hermanos Torricos, uniéndolo con la vida de los sesenta campesinos. Los Torricos son los típicos caciques. Se han apoderado de la tierra, que en realidad estaba repartida entre los sesenta habitantes del pueblo. El narrador en primera persona se hace cómplice involuntario de uno de sus robos con asesinato. Una noche el borracho Remigio Torrico le amenaza y el protagonista lo mata con una aguja de arria. Luego informa al cadáver de que la familia Alcaraces ha asesinado a su hermano poco antes.

El cuento está claramente dividido en dos partes, de las cuales la primera empieza con la afirmación dos veces reiterada: «Los difuntos Torricos siempre fueron buenos amigos míos», y la segunda, por el contrario, con el comienzo brusco: «A Remigio Torrico yo lo maté» (21, 26). En la primera parte se nos habla de las injusticias sociales e incluso de los robos y asesinatos de los caciques.

Sin embargo, ¿cómo puede un «amigo» relatar estas cosas? ¿Es partidario de los criminales, o hace de acusador? Tranquilo e impassible, hace hincapié en que los hermanos no se llevaban bien con nadie. Aunque la mayor parte de la tierra estaba adjudicada a los habitantes del pueblo, los Torricos poseían la totalidad del territorio: «No había por qué averiguar nada. Todo mundo sabía que así era» (21). El viejo no comenta nada, se limita a enumerar hechos. Sin ninguna referencia a lo precedente —por el contrario, parece narrar un hecho inexplicable para él: «Sin embargo...» (21)— insiste en que los habitantes van abandonando poco a poco el país. Aparentemente, ve la razón del hecho mucho más en la curiosidad de los habitantes que en una reacción frente a injusticias sociales: «Se iban, eso era todo» (22). El viejo da la sensación de considerar todo el asunto desde un punto de vista simplón e irreflexivo, resultando por ello sorprendente su afirmación tranquila de que la gente se hubiera vengado con gusto de todas las injusticias, de no estar demasiado cohibida por el miedo y el letargo. El viejo cierra la parte general preliminar anticipando en su relato —en pasado— sucesos ya acaecidos, pero futuros con relación al episodio que tiene entre manos:

«La cosa es que todavía después de que murieron los Torricos nadie volvió más por aquí... Así siguieron las cosas todavía después de que se murieron los Torricos» (22s.).

La primera parte, por ello, una vez más queda desmembrada en dos, aunque falte la usual separación tipográfica. En este pasaje el narrador acentúa insistentemente el lugar y el tiempo de la narración: «Desde aquí, sentado donde ahora estoy» (23).

El comienzo nos familiarizó con la vida de los Torricos y del pueblo; ahora se nos presenta un acontecimiento concreto como ejemplo. Otra vez se utiliza la perspectiva de ignorancia. El viejo se muestra desconocedor de los planes de los Torricos; a su entender, ellos se limitan a contemplar ensimismados durante horas enteras el paisaje desde su puesto de observación. Un breve inciso, sin embargo, llama la atención al lector: «Sólo después supe que no pensaban en eso» (23). Y vuelve a dar la impresión de estar solamente enhebrando hechos, sin relacionarlos. Por unos días los caciques salen del lugar. Los campesinos sacan sus animales, cereales y frutos. Vuelven los Torricos, y la gente se apresura a esconder todo de nuevo. Después hay otra indicación para el lector: «Siempre fue así el miedo que traían los difuntos Torricos» (24). La afirmación queda no obstante atenuada, ya que el narrador mismo jamás tuvo miedo de ellos, sino que «era buen amigo de los dos» (24). En parte presentado como escena, en parte narrado por el viejo, se expone uno de los atropellos de los hermanos; es decir, desde el punto de vista técnico se trata de un «flashback» escénico⁸. El narrador es completamente ignorante y carece de una visión de conjunto: «Yo iba un poco asustado... no sabía adónde iba... Eso pensé...» (24s.). El lector se va enterando de los crímenes de los Torricos al mismo tiempo que el desapercibido narrador. Una vez más falta cualquier indicio de análisis o juicio por parte del narrador, que se contenta con resumir escuetamente lo representado: «De ese modo fue como supe qué cosas iban a espiar todas las tardes los Torricos...» (26).

Brusco es el comienzo de la segunda parte: «A Remigio Torrico yo lo maté»; esto debe resultarle sorprendente al lector, después de la cuádruple acentuación de su buena amistad con ellos. Es preciso imaginarse un pueblo abandonado al estilo de *Pedro Páramo* y *Luvina*, aun cuando aquí falta lo fantástico del ambiente⁹.

El viejo se queda casi solo y da la impresión de no saber todavía por qué se marcharon todos: «Creyeron seguramente... parece que...» (26).

⁸ La misma técnica emplea RULFO, por ejemplo, en *Nos han dado* para representar desde un tiempo pasado la distribución de las tierras.

⁹ «Antes, desde aquí... se veía claramente Zapotlán... Pero ahora las jarillas han crecido muy tupido y... no dejan ver nada de nada» (23). Al igual que en *Pedro Páramo* la hacienda se denomina «Media Luna».

Su comprensión de los acontecimientos es por tanto extremadamente limitada. Incluso la expresión narrativa subraya esta limitación por medio de la repetición de palabras, por ejemplo: «Entonces le dijo eso a los Torricos. Les dije...» (25). Como antes, aquí el acontecimiento subsiguiente es presentado en parte a manera de escena, en parte a través de las palabras del narrador. El marco narrativo queda plasmado en la expresión: «Esto sucedió como en octubre... Me acuerdo que eso pasó allá por octubre» (26, 30). Una vez más se trata de un entrelazamiento del comienzo con el final.

Observamos al viejo trabajando con una aguja de arria, mientras el borracho Remigio se tambalea delante de él. También aquí nos vemos sujetos a múltiples conjeturas: «Ha de haber andado borracho... Seguro por eso creyó... parecía que...» (26s.). Esto es comprensible, dado que el narrador dramatizado no consigue penetrar las ideas del antagonista. De acuerdo con su carácter, no puede darse cuenta de su propia psiquis. (Como en *L'étranger*, de Albert Camus, parece que el paisaje y la disposición de ánimo tienen una gran relación). La aguja reverbera a la luz de la luna, y como una cosa natural penetra en la víctima (29). Objetivo e imparcial observa la agonía y concluye en forma banal: «Nada más eso hizo» (29). La ingenuidad degenera en ironía macabra cuando el asesino, sobrecogido por la mirada triste de la víctima, le clava la aguja una vez más:

Por eso aproveché para sacarle la aguja de arria del ombligo y metérsela más arribita, allí donde pensé que tendría el corazón. Y sí, allí lo tenía, porque nomás dio dos o tres respingos como un pollo descabezado y luego se quedó quieto (29).

Posteriormente, en un monólogo (o diálogo con el muerto), al igual que en *Diles*, se cuenta el asesinato cometido en el otro hermano. Este suceso también lo relata el narrador de manera objetiva, concluyendo tranquilamente: «De eso murió» (30). Lo que sucede con el cadáver es a todas luces irrelevante; de importancia mayor es el hecho de que el protagonista *limpia bien la cesta, a fin de poder seguir usándola sin el recuerdo desagradable de la sangre.*

El cuento finaliza con la alusión a la fiesta de Zapotlán y a los cohetes simultáneos al asesinato. Asuntos secundarios y acontecimientos macabros se citan dándoles igual importancia y significación; cosas rutinarias, como la fiesta, parecen ejercer incluso un influjo más fuerte sobre él, pues por tres veces hace la alusión: «Me acuerdo», y con ello se refiere a la fiesta.

A pesar de que en el análisis ha quedado una y otra vez acentuada la «objetividad» del narrador, es preciso tener en cuenta que éste representa una perspectiva muy personal. Incluso las interpolaciones de escenas y diálogos, que los críticos normalmente interpretan como la técnica más objetiva, están hechas desde su punto de vista¹⁰.

Si relacionamos este cuento con otros, salta a la vista que casi todos los narradores en primera persona hacen hincapié o en que se acuerdan bien de todo o en que no se acuerdan de nada. Ejemplo de esto es el dramatizado narrador del cuento, *El día del derrumbe*, el cual comienza con la indicación exacta del tiempo, para, a renglón seguido, tener que preguntar a su compañero Melitón por la fecha exacta, y eso a pesar de que el suceso debía haber tenido lugar apenas el año anterior. Y si el narrador ofrece tan poca garantía y se muestra tan poco merecedor de confianza, quedan puestos en duda ya de antemano los hechos relatados posteriormente, y el lector acaba por adoptar ante ellos una postura escéptica.

Los dos cuentos *Diles que no me maten* y *No oyes ladrar los perros* se componen de escenas dramáticas dialogadas, en *Diles* con un núcleo monologante y personal¹¹.

De nuevo se halla en el fondo un problema social. El viejo Juvencio Nava ha matado al terrateniente don Lupe hace cosa de 40 años porque éste le había negado el paso para su ganado. Ahora los soldados le han descubierto y el hijo del asesinado, después de tanto tiempo, se venga haciéndole fusilar.

Es de sobra sabido que los diálogos y las escenas dramáticas gozan desde el siglo XIX de todas las preferencias cuando se trata de buscar la objetividad¹². El diálogo introductorio de *Diles* satisface perfectamente esta exigencia. El lector es arrastrado al centro de la conversación, sin vislumbre alguno de interlocutor; el *verbum dicendi* brilla por su ausencia; todo se sucede sin comentario alguno. Del diálogo salta a nuestro encuentro la angustia de un hombre desconocido, cuyo interlocutor es introducido sólo nominalmente. Existen muy pocas

¹⁰ Cf. HENRY JAMES: *The Art of the Novel. Critical Prefaces*. New York, London, 1950. James postula la representación dramática a fin de corregir la perspectiva subjetiva de su narrador (cf. xviii). W. C. BOOTH: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961, por el contrario, demuestra que la subjetividad también es inherente a dicha técnica.

¹¹ En *No oyes* la estructura intersucesiva de diálogo, que por supuesto como de costumbre va declinando hacia el monólogo, está interrumpida por interpolaciones autoriales, que se circunscriben a las perspectivas externas.

¹² Cf. HENRY JAMES: *Op. cit.*, pág. III; cf. PERCY LUBBOCK: *The Craft of Fiction*. New York, 1962, pág. 62.

interpolaciones del autor, que registran movimientos exteriores al punto de vista neutral del observador.

La segunda parte es una recapitulación de sucesos anteriores a través de los pensamientos del viejo Juvencio, cuyo nombre es dado a conocer en este pasaje, y está claramente introducida por medio de la fórmula: «El se acordaba» (86). En el fluir de sus recuerdos salen una vez más a flote viejos sucesos, y son repetidas en un «flashback» palabras pronunciadas 35 años antes; sin embargo, el párrafo conserva por entero la técnica de la narración en tercera persona.

La tercera parte comienza directamente dejando hablar a Juvencio en plan de narrador en primera persona. Informa sobre el asesinato de su injusto compadre, y sobre su vida en el escondrijo Palo de Venado, como consecuencia de aquello. Puesto que no se vislumbra ningún interlocutor (la situación narrativa, al igual que en *En la madrugada*, está localizada en la cárcel), es evidente que se trata de un monólogo. No obstante, también sería admisible imaginar una reproducción de sus pensamientos presentada en estilo directo, por cuanto incluso se pone a entresacar del pasado palabras efectivamente pronunciadas por otras personas. Sin separación tipográfica alguna, retrocede el narrador a la perspectiva personal de la segunda parte, es decir, el pronombre se pasa a la tercera persona: «Y ahora habían ido por él» (88). El «ahora» no se refiere, sin embargo, al instante mismo de la narración en la cárcel, sino que tiene una significación anterior más amplia. Poco después de esto se hace patente que apenas puede tratarse de su escondrijo, pues él se encuentra camino de la cárcel entre los soldados: «Caminó entre aquellos hombres en silencio» (89). Con todo, inmediatamente pasa a hacer un retroceso todavía mayor en sus recuerdos. A través del estilo indirecto libre sabemos el incidente de la huida de su mujer (88). El miedo ante la muerte nos hace retroceder a la situación posterior. A renglón seguido vuelve él a remontarse a instantes inmediatamente anteriores, cuando tuvo por primera vez a los soldados ante sí, para terminar situándose otra vez camino de la cárcel, entre los soldados (90). Se hace, por tanto, patente una mutación constante del tiempo, aun cuando la perspectiva de la narración permanece siempre concentrada en el viejo Juvencio.

La cuarta parte enlaza directamente con la tercera por medio de la llegada al pueblo; la ubicación narrativa y la técnica se transforman sin embargo en una escena dramática. Una vez más falta el *verbum dicendi*, o se diluye en una atmósfera neutral. La objetividad de la forma recalca el contenido: el frío odio que el hijo del asesinado siente hacia el asesino, al que ni por un momento considera digno de una sola pa-

labra. El diálogo se transforma en monólogo, que sirve para relatar el asesinato y sus consecuencias sentimentales para el narrador. La situación narrativa queda localizada fuera del recinto de la casa, de manera que solamente la voz del hombre es percibida: «Pero sólo salió la voz... la voz de allá adentro... desde afuera» (91s.). Queda excluida cualquier clase de contacto entre los dos hombres. También aquí hay otra vez un entrelazamiento entre el comienzo y el final: «¡Diles que no me maten!», con la única diferencia de que el interlocutor es diferente: al principio era su propio hijo, ahora es el hijo de su víctima. Sin participación alguna, limitándose friamente a encadenar acontecimientos escuetos, resume el autor el resultado, en el epílogo subsiguiente, con pocas palabras, restringiéndose por completo a una perspectiva exterior. Por fin se torna nítida la relación entre los dos personajes interlocutores de la primera parte. De la manera de comportarse del hijo el lector puede concluir indirectamente que el padre debía de haber sido asesinado entretanto, y esta suposición se confirma por su manera de hablar al muerto. También aquí se omite el punto culminante del transcurso de la narración, pasándose inmediatamente a describir la reacción subsiguiente (cf. *El hombre y No oyes*).

Falta todavía por analizar un ejemplo de la técnica de narrador impersonal. *El hombre* relata la persecución del asesino de toda una familia hasta que acaba siendo asesinado por el único superviviente de aquélla. En este cuento se advierte de manera especial la poca importancia del «qué» en comparación con el «cómo», pues de nuevo queda el punto álgido de la narración, el asesinato del perseguido, un tanto difuminado. La narración del autor empieza con la descripción de la fuga de un hombre, que hasta el final viene siendo tan sólo citado como «el hombre». Ya el párrafo siguiente se ocupa inmediatamente de otro, que permanece igualmente en el misterio y sólo aparece como «el que lo seguía». De inmediato constatamos que en toda la primera parte —el cuento se divide en dos— la perspectiva narrativa va oscilando constantemente entre los dos hombres, no solamente acompañándolos en movimientos de cámara cinematográfica que va enfocando un lugar tras otro, sino registrando incluso sus pensamientos. Por supuesto, deja el autor a sus personajes que monologuen (dos excepciones: 40, 41). Para una más fácil diferenciación de los monólogos se representan en cursiva las palabras del perseguido. Del perseguidor se reproducen únicamente monólogos, en tanto que la descripción del paisaje y de la acción va haciendo siempre referencia al perseguido, hasta el punto de llegar a dar la impresión de que la cámara va em-

plazada en la situación del perseguidor en su carrera, ya que éste va comentando sobre la marcha las acciones del hombre que huye ante él, tal como las acaba de relatar el narrador-autor.

El paisaje desempeña un papel importante: es cruel como el perseguidor o como, más adelante, el «cuidador de borregos». Una excepción constituye la descripción del río, en tiempo presente, cuando el perseguido llega a él. Excepcionalmente aparecen aquí sus palabras no en letra cursiva, sino en tipografía normal, la propia del perseguidor: «Discúlpenme... Ustedes me han de perdonar» (39). Las palabras acompañantes empleadas por el autor permiten suponer que se trata de frases pronunciadas la noche del crimen, lo que significa una retrospectiva temporal¹³. El apóstrofe «ustedes» debe referirse, por tanto, a sus víctimas. La suposición se confirma de por sí, ya que la próxima alocución del perseguido aparece de nuevo en cursiva, cumpliendo la norma¹⁴. El lector se informa de que él ha matado a varias personas porque le resultó imposible distinguir en la obscuridad cuál de ellas era la víctima buscada. Que se trata, en cuanto a la víctima proyectada, del actual perseguidor, lo entresacamos de su monólogo interior. Espera la llegada de la víctima con tranquilidad e insospechada frialdad: «Mañana estarás muerto, o tal vez pasado mañana o dentro de ocho días. No importa el tiempo. Tengo paciencia» (42). A partir del asesinato de la familia se invierten los papeles entre víctima y asesino.

El último párrafo corto de la primera parte se ocupa del perseguido. Faltan el *verbum dicendi* o el «pensó», pero, como de costumbre, aparece el empleo de la letra cursiva, y en contraposición son representadas en tipografía normal las palabras dirigidas a las víctimas en la noche del crimen. Hay, por consiguiente, un encuentro en determinado sentido entre el tiempo narrativo —la rememoración de aquello que él anteriormente pensó («creí»)— y el tiempo narrado: las palabras que otrora efectivamente empleó. El lector se siente acuciado por la suposición de que se trata del instante de su propia muerte: «En la cabeza le rebotaban burbujas de sangre... Y después sintió que el gorgoreo aquel era igual al ronquido de la gente dormida» (43).

La segunda parte está contada por un borreguero, que comunica al licenciado haber encontrado a un hombre muerto. De sus pregun-

¹³ Cf. WILLIAM FAULKNER: *The Sound and the Fury*, que emplea la letra cursiva para hacer resaltar que se trata de acontecimientos o palabras vívidos que la memoria hace renacer.

¹⁴ En este pasaje utiliza en vez del *verbum dicendi* la expresión «pensó el hombre», lo que en el fondo viene a significar lo mismo.

tas al funcionario de la justicia entresacamos que el asesinado era el asesino de la familia Urquidí, que él no presenció el crimen y solamente puede por ello describir de qué manera descubrió la víctima: el rostro en el agua, con balazos en la nuca. Retrospectivamente recordamos que el perseguidor esperó a su víctima en el río y su monólogo relató la planificación del crimen: «Y donde yo me detenga, allí estará. Se arrodillará y me pedirá perdón. Y yo le dejaré ir un balazo en la nuca» (38).

Estos hechos, y el saber que el perseguido de la primera parte fue el asesino de una familia como el asesinado de la segunda parte, permiten sacar la conclusión de que se trata de la misma persona.

Según ello se perfilan tres perspectivas, las tres por supuesto igualmente fragmentarias. El punto álgido queda preterido (cf. *Diles, La herencia, No oyes*) de manera que el lector se encuentra obligado a conjeturar. Por ello subsisten dudas incluso tras una lectura repetida (cf. *En la madrugada*). Pese al de por sí «omnisciente» narrador —que pasa de un personaje a otro, describe acciones, repite alocuciones y fija pensamientos—, se intuye la existencia de dos perspectivas personales en la primera parte, ya que el narrador se limita a repetir fragmentos de ideas exclusivamente momentáneas, o sea: se identifica ligeramente con los personajes o registra a ráfagas y objetivamente acciones externas. Vemos en ello una mezcla de las tres perspectivas posibles: la del observador exterior, la del narrador que está al tanto de todo, penetrando hasta lo más íntimo de los pensamientos, y, finalmente, la perspectiva limitada del punto de vista personal del personaje protagonista¹⁵.

En este cuento el hecho de que existan dos partes está motivado por la presencia de un nuevo narrador en primera persona, o sea, por el cambio de perspectivas (que se ve también en *En la madrugada*). En *La noche que le dejaron solo*, la fragmentación se debe al salto del tiempo de una noche y en *El llano en llamas* a multiplicaciones de la acción¹⁶.

¹⁵ Es bien conocido el ejemplo de W. FAULKNER, quien en *As I Lay Dying* y *The Sound and the Fury* se va deslizando sucesivamente de una perspectiva personal a otra.

¹⁶ El cuento *Talpa* está condensado como dentro de un marco por el lugar y el tiempo del principio y del fin. El narrador en primera persona describe el instante del regreso a Zenzontla y las lamentaciones de la cuñada y amante en el regazo de la madre. La última parte recoge de nuevo el mismo instante; la parte central (sección 2-4) relata la peregrinación a *Talpa* con Tanilo, el hermano enfermo.

Hay que constatar, en general, la imprecisión y falta de claridad de las narraciones. Este hecho es debido a la elección de un personaje intermediario simplón e inculto, al que a menudo falta el conocimiento de sí mismo, cuya facultad de recordar está debilitada por la vejez o falla por exceso de juventud o por no haber estado presente en los momentos culminantes¹⁷.

Los narradores no disponen jamás de la inteligencia suficiente para reconocer motivos, interrelaciones y significados, faltando en consecuencia toda interpretación interna. Frecuentemente reaccionan de manera inconsciente, sin poder justificar sus actos. Son personas de acciones espontáneas, de ningún modo pensadores introvertidos. El asunto a narrar es por ello frecuentemente desarrollado sin establecer en él distinciones en cuanto a la importancia de los diferentes hechos. Al lector se le exige la concatenación de las conclusiones y la combinación de referencias y sucesos. A la índole de los personajes se debe igualmente el no llegar jamás a un auténtico monólogo interior, por lo menos en comparación con James Joyce. Como el nombre «corriente de consciencia» (*stream of consciousness*)¹⁸ indica, debiera tratarse de lo espiritual. Sin embargo, los personajes de Rulfo carecen de esta capacidad para la abstracción que, consecuentemente, se ve sustituida en general por el «flashback». Sin embargo, esto vale también para Benjy en *The Sound and the Fury*, que no puede ni hablar ni pensar. Aun cuando se tiene con él la impresión de un monólogo interior, prevalece en el fondo la situación narrativa en primera persona. En contraposición, el monólogo de Quentin roza en muchas pasajes el «stream of consciousness», de J. Joyce. Lo mismo puede afirmarse sobre la personalidad de aquél, que se equipara en algunos casos a las presentadas por el autor irlandés. En los personajes de Rulfo jamás se da la reflexión abstracta, sino que las alocuciones están siempre unidas a una acción concreta.

Incluso el mismo personaje narrador queda confuso, dado que nun-

¹⁷ Cf. el borreguero en *El hombre*: «Pero uno es ignorante» (45); en *Macarío* elige Rulfo —quizá influenciado por el Benjy de Faulkner— a un idiota; *Es que somos*, permite suponer a un muchacho como narrador. En contraposición son los personajes de Henry James, M. Proust y J. Joyce de una inteligencia y sensibilidad cristalinas; cf. LUIS HARSS, BÁRBARA DOHMANN: *Los nuestros*. Buenos Aires, 1968, «Son criaturas pasionales enteramente definidas por su situación...» (323).

¹⁸ Cf. WILLIAM JAMES: *Psychology*. London, 1905, quien consagró el término en *Principles of Psychology*.

ca se efectúa una descripción física de él y muy pocos momentos de su vida son revelados. De manera similar resulta ambiguo el personaje narrador al ser la víctima de hoy el criminal de antaño. En claro contraste con el personaje narrador de Rulfo están los personajes de Henry James, quien en sus últimas novelas coloca «the central intelligence» en el punto central, esto es: un ser de extraordinaria inteligencia, dotado de espíritu crítico y ansia de perfección.

Las múltiples escenas dramáticas, que hay que suponer objetivas y aclaratorias, en realidad solamente ofrecen una limitada información si el mismo observador está en la obscuridad y por encima de todo está representado desde su perspectiva personal como recuerdo escénico, es decir: el ángulo de visión es demasiado pequeño. El punto céntrico del interés de Rulfo parece estar situado menos en el acontecimiento que en la postura personal que cada uno de los personajes adopta ante éste y la manera en que lo interpreta. Al lector se le deja decidir por sí mismo si las interpretaciones subjetivas están conformes con la realidad.

A título de corrección, que sin embargo queda frecuentemente confusa, introduce Rulfo un segundo narrador, que aparece dramatizado en *El día*, como narrador autorial en *En la madrugada*. También escenifica dramáticamente, intercambia los planos temporales a fin de esclarecer un suceso posterior por medio de otro anterior (*Diles*) o dispone el relato desde diversos puntos de vista (*El hombre*). A pesar de ello subsisten muchos elementos confusos acerca de los acontecimientos, interrelaciones y fijación del tiempo, debido a que los narradores actúan a saltos y el pasado es evocado por medio de «flashbacks» y monólogos. Importantes puntos álgidos son incluso soslayados. El autor va, además, identificándose sucesivamente con los personajes hasta acabar integrándose en la estrecha perspectiva personal de los mismos. No ofrece al lector información esclarecedora alguna; éste no entra en contacto más que con el personaje protagonista. El doble punto de vista de *En la madrugada* no esclarece con ello al lector. Ni el narrador en primera persona, ni el narrador impersonal introducido por el autor ofrecen comentario o análisis. Resalta en general la frialdad del clima narrativo, que el autor obtiene por medio de la perspectiva objetiva y sin participación personal. También contribuye a ello la omisión de un auténtico interlocutor, pues los inequívocamente aludidos oyentes se quedan en un desperfilado «ustedes», sin que dé constancia de reacción propia alguna. El tono de la narración, también en *Pedro Páramo*, es objetivo. Al igual que el narrador de *Acuérdate*, no enjuicia a los hombres, ni los acontecimientos. Dado que la memoria ocupa el centro de

muchos cuentos, a pesar de las técnicas objetivas, se hace necesario suponer una relativa credibilidad.

El autor, Rulfo, rechaza, sin embargo, la técnica del narrador omnisciente y no hace enmiendas directas a los errores y dudas de sus personajes. Las narraciones se tornan complejas debido a la multiplicidad de planos temporales y puntos de vista narrativos, en parte impenetrables. Ya en *Luvina* desaparecen las fronteras entre lo real y lo irreal; con ello la narración preindica lo que va a ser la novela posterior, *Pedro Páramo*.

Consecuentemente se hace imposible hablar del narrador como elemento ordenador en *El llano en llamas*.

RITA GNUTZMANN
Universidad de Navarra

BIBLIOGRAFIA

- ANDRÉS AMORÓS: *Introducción a la novela contemporánea*, Anaya. Salamanca, 1966.
- J. W. BEACH: *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*. New York, 1932.
- W. C. BOOTH: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, 1961.
- RAMÓN BUCKLEY: *Problemas formales en la novela española contemporánea*. Barcelona, 1968.
- E. M. FORSTER: *Aspects of the Novel*. New York, 1927.
- JUAN GOYTISOLO: *Problemas de la novela*, Seix Barral. Barcelona, 1959.
- LUIS HARSS, BÁRBARA DOHMANN: *Los nuestros*. Sudamericana, Buenos Aires, 1968.
- HENRY JAMES: *The Future of the Novel*. New York, 1956.
- *The Art of the Novel. Critical Prefaces*. New York, London, 1950.
- WILLIAM JAMES: *Psychology*. London, 1905.
- WOLFGANG KAYSER: *Das Sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern. München, 1960.
- VOLKER KLOTZ: *Zur Poetik des Romans*. Darmstadt, 1965.
- EBERHARD LÄMMERT: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart, 1955/1967.
- PERCY LUBBOCK: *The Craft of Fiction*, New York, 1962.
- JOSÉ ORTEGA Y GASSET: «Ideas sobre la novela», en *Obras completas*, vol. III. Madrid, 1957.
- JEAN POUILLON: *Temps et roman*. Gallimard, París, 1946.
- ALAIN ROBBE-GRILLET: *Por una novela nueva*. Seix Barral, Barcelona, 1965.
- ST. M. ROBBINS: «Yuxtaposición como técnica en un cuento de Juan Rulfo: *Macario*», en *Insula*, núm. 286. Madrid, 1970.

- H. RODRÍGUEZ-ALCALA: «Un cuento entre dos luces: *En la madrugada*, de Juan Rulfo», *Actas del segundo congreso de hispanistas*. Nimega, 1967, págs. 499-512.
- ROBERT SCHOLES: *Elements of Fiction*. Oxford University Press, 1968.
- ROBERT SCHOLES, ROBERT KELLOGG: *The Nature of Narrative*. Oxford University Press. 1968.
- JOSEPH T. SHIPLEY: *Distionary of World Literature*. New York, 1953.
- JOSEPH SOMMERS: *Yáñez, Rulfo, Fuentes: La novela mexicana*. Caracas, 1969.
- EDUARD SPRANGER: «Der psychologische Perspektivismus im Roman», *Zur Poetik des Romans*, hsg. v. Volker Klotz. Darmstadt, 1965.
- FRANZ K. STANZEL: *Die typischen Erzählsituationen im Roman dargestellt an Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses u. a.* Wien, 1955.
- *Typische Formen des Romans*. Göttingen, 1964.
- JOHN H. SUTHERLAND: «Robert Bage: Novelist of Ideas», *Philological Quarterly*, vol. 36, 1957, págs. 211 y ss.
- TZVETAN TODOROW: *Littérature et signification*. Larousse, Paris, 1967.
- ROBERT WEIMANN: «Erzählerstandpunkt und *point of view*. Zu Geschichte und Ästhetik der Perspektive im englischen Roman», *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 1962, págs. 369 y ss.
- RENÉ WELLEK, AUSTIN WARREN: *The Theory of Literature*. New York, 1949.
- JUAN RULFO: *El llano en llamas*, 2.ª edición. Méjico, 1970.

R. G.