

—Abuela, vengo a ayudarle a desgranar maíz.

—Ya terminamos; pero vamos a hacer chocolate. ¿Dónde te habías metido? Todo el rato que duró la tormenta te anduvimos buscando.

—Estaba en el otro patio.

—¿Y qué estabas haciendo? ¿Rezando?

...

—Vete, pues, a limpiar el molino.

...

—Abuela el molino no sirve, tiene el gusano roto.

—Esa Mícaela ha de haber molido molcates en él. No se le quita esa mala costumbre; pero en fin, ya no tiene remedio.

—¿Por qué no compramos otro? Este ya de tan viejo ni servía.

—Dices bien. Aunque con los gastos que hicimos para enterrar a tu abuelo y los diezmos que le hemos pagado a la Iglesia nos hemos quedado sin un centavo. Sin embargo, haremos un sacrificio y compraremos otro. Sería bueno que fueras a ver a doña Inés Villapando y le pidieras que nos lo fiara para octubre. Se lo pagaremos en las cosechas.

—Sí, abuela.

*(Pedro Páramo, p. 17.)*

Nótese en el ejemplo precedente que, además de poder determinar el sistema de relaciones de parentesco entre los personajes a través de las formas de tratamiento, se puede en este caso inferir la clase de los personajes por medio de las acciones (moler, desgranar, hacer sacrificios) y el vocabulario específico que se usa (maíz, chocolate, molino, gusano, molcates, cosechas). Los personajes hacen referencias a estos objetos con gran familiaridad, como si ellos constituyeran el mundo que los rodea cotidianamente (toda la novela revelará, en efecto, que se trata de campesinos); hasta tal punto es estrecho ese contacto, que el tiempo cronológico se mide por el tiempo estacional («se lo pagaremos en las cosechas»).

### III. CONCLUSIONES

Hemos comprobado el alto índice de frecuencia estadística de la primera persona en la obra de J. Rulfo. Este hecho no es aislado, sino que se determina a sí mismo por comparación con la tercera persona. Como en el caso de los pronombres personales, los narradores forman parte de un sistema lingüístico que coincide en parte con el de la lengua—en su función comunicativa—, pero lo sobrepasa por la función estética que define al lenguaje de una obra literaria. En ese sistema lingüístico que constituyen los narradores (personas gramaticales con función estética), la primera y la tercera se definen

al oponerlas, al determinarse una en función de la otra. Esta determinación va desde la oposición meramente lingüística, morfosintáctica (yo-tú-él), a la estética (efectos producidos por el uso de la primera, segunda o tercera persona).

La manera más simple de comprobar las funciones de la primera y tercera persona en la obra de J. Rulfo es mediante el estudio de la frecuencia con que una y otra aparecen en sus libros. El índice de frecuencia es mayor en el caso de la primera; pero eso no sólo implica una alta cifra estadística, sino también una oposición de los efectos de la primera y la tercera. En el campo de los «efectos» (un término aparentemente vago) todavía se pueden hacer ciertas afirmaciones básicas que son comprobables mediante un estudio más detallado (y a veces más subjetivo) de los datos estadísticos. Para el caso de la obra de J. Rulfo, podemos afirmar que, a partir de este tipo de enfoque de los datos, se comprueba lo siguiente: la preponderancia de la primera está remarcada por la sistemática neutralización de la tercera.

Desarrollando la afirmación precedente, podríamos concluir que la razón de una tercera neutralizada es más que nada un hecho histórico. Friedman insiste en la primera parte de su artículo en una hipótesis que se verifica con facilidad al estudiar la historia de las principales obras literarias en prosa de occidente; la tercera va perdiendo su omnisciencia—herencia de la épica—y ganando, por lo tanto, una mayor neutralidad. Pero esta respuesta, no del todo equívoca al aplicarse a J. Rulfo, sólo serviría para demostrar algo demasiado obvio: que Rulfo es, en efecto, un escritor contemporáneo y como tal está confinado (o determinado en el sentido matemático) a valerse de ciertas técnicas que en este momento parecen apropiadas para el tipo de contenido que se busca expresar en nuestra época. Eso es, como dijimos, una respuesta válida, pero tan vaga en su aplicabilidad que no nos dice demasiado sobre la obra de Rulfo en particular.

Veamos, por lo tanto, cuáles pueden ser las respuestas que se puedan deducir de sus datos. Como dijimos ya, la preponderancia de la primera se nota aún más por oposición. En efecto, las terceras de Rulfo comportan las siguientes características: 1) son pobremente omniscientes; 2) esta carencia dejada por la omnisciencia se compensa mediante el desarrollo de otras características de la tercera persona:

a) Se le carga de elementos retóricos en algunos casos («En la madrugada», «El hombre», *P. P.*, etc.), transformando así la neutralidad del efecto de «cámara» en una tercera que sigue siendo narrativa, pero que al mismo tiempo está notablemente remarcada como tercera-descriptiva por su grado de poetización. En otras palabras: la neutra-

lidad se encuentra en contradicción con la alta frecuencia de figuras retóricas que de ninguna manera permiten que la tercera se le pase inadvertida al lector. Sin embargo, este efecto que se logra y que está más cerca de la poesía que de la prosa, tiene, por cierto, una característica indiscutible: demuestra que la tercera no es omnisciente y, aún más, la remarca en su peculiaridad mediante los elementos retóricos que la constituyen. Así, lo que parece ser una contradicción intrínseca (neutral-poetizada) no lo es, ya que el término cubre dos fenómenos que se originan en distintos niveles (neutralización de la omnisciencia tradicional-poetización de la prosa), pero que se superimponen en el efecto producido sobre el lector.

b) Aparte de este fenómeno de compensar la falta de omnisciencia por un proceso de poetización, podemos afirmar que la omnisciencia se reduce al mínimo en funciones «tradicionalmente» consideradas primarias; en primer lugar, se reduce estadísticamente, ya que se convierte en la mayoría de los casos en elemento conector (entre dos primeras, entre primera y estilo indirecto libre, entre los diálogos en estilo directo). En segundo lugar, permite que la primera persona resalte aún más mediante dos procesos diferentes, pero muy interrelacionados: el estilo indirecto libre y el modo dramático.

El desplazamiento de la tercera hacia el estilo indirecto libre es, en efecto, una redefinición de los efectos causados por un cambio de funciones de las estructuras lingüísticas. Este desplazamiento está permitido dentro de la dinámica subyacente (reglas combinatorias) de los narradores. En la obra de Rulfo, sin embargo, es necesario agregar que el fenómeno se manifiesta en sus características generales y particulares. En el caso de las generales, son aplicables a todos los autores que se valen de este recurso. En Rulfo, sin embargo, el uso del estilo indirecto libre implica una «intrusión» de la primera en la tercera; es decir, un aumento potencial de aquel alto grado de frecuencia que había sido ya comprobado por vía estadística.

Podría afirmarse sin demasiado riesgo que la primera es realmente el recurso favorito de Rulfo. No sólo toma el espacio de la tercera, siendo lingüísticamente primera, estilo directo, estilo indirecto, sino que a veces llega a desdoblarse en otras primeras. Un ejemplo de esta afirmación es «Es que somos muy pobres», un cuento narrado desde la primera persona, pero que deja entrar a otras primeras en juego mediante el estilo indirecto libre. Que se hace tan evidente en la literatura iberoamericana del siglo XX.

La conclusión más lógica que se deduce de todo este análisis sería, pues, que la presencia de la primera y de las otras personas

en función de esa primera están poniendo de manifiesto una literatura intimista. Nada más lejos de la realidad, sin embargo. Rulfo no nos facilita un análisis de tipo psicológico, aunque nos presente el relato de un suceso desde un punto de vista. Si bien la primera persona implica tradicionalmente una visión parcializada, individualizada, no por eso debe ser una visión más subjetivizada que una tercera omnisciente. Para contrarrestar este efecto, Rulfo permite que la primera se desdoble en otras primeras mediante el estilo directo o indirecto libre. Y más aún, en algunos casos convierte a la primera en omnisciente —«Nos han dado la tierra», «El Llano en llamas», etc—, lo cual parecería una contradicción interna entre las personas y sus efectos tradicionalmente asumidos.

Es evidente que esta abundancia de la primera o de sus desdoblamientos significa: 1) una puesta en primer plano de un narrador que «personifica» la acción, aun cuando él no se vea envuelto, y 2) al mismo tiempo que por vía indirecta (indirecto libre o modo dramático) o directa (estilo directo-neutralización de tercera) se pone en evidencia el personaje narrador a nivel lingüístico de los personajes o narrador-personaje, la primera es entonces una de las claves de su literatura.

Pues lo que, a nuestro criterio, hay que tener muy en cuenta es el objetivo final de Rulfo: crear un mundo a partir de la visión única de los personajes. Esos personajes, a veces narradores en primera, a veces no, son campesinos mexicanos de una cierta región de Jalisco. Su percepción de la realidad de la ficción no debe coincidir necesariamente con la del lector culto. De allí que no se pueda hablar de subjetivación, ya que nuestra subjetividad está tan alejada de la suya como nuestra realidad social de la de los personajes creados. Con esto estamos afirmando un «realismo» en Rulfo que muy pocos críticos se atreven a aceptar, porque el realismo de su obra necesita de una redefinición del término.

En efecto, es un hecho obvio que Rulfo evita sistemáticamente copiar la realidad referencial de fuera de la obra; sin embargo, la copia magistralmente, hasta el punto de universalizar los paradigmas. Este proceso no se da por la conversión del referente en literatura a partir del hecho de escribir una obra literaria. Como toda elaboración estilística impone, la obra se sostiene *per se* mediante su estructura lingüística. Y allí es donde Rulfo pone su mayor empeño y obtiene su mejor logro.

Una redefinición del realismo, como manera de representar en la ficción la realidad referencial, es absolutamente imperante para el caso de Rulfo y de muchos otros escritores latinoamericanos contem-

poráneos. Nosotros no creemos que tal redefinición pueda hacerse en base al contenido, como se trata con «realismo mágico», «realismo mítico», etc. Debe partir de un nuevo enfoque de las formas y de cómo ellas determinan las relaciones semánticas entre el signo y el objeto exterior a ese signo.

Pero la conclusión más obvia de este trabajo es la que exige otra redefinición, consecuente y determinante de la mencionada en el párrafo anterior: la nueva definición de los efectos literarios producidos por el uso de ciertos elementos. Como vimos, la presencia de la primera persona en Rulfo no justifica una conclusión basada en la función tradicional de la primera. Lo mismo puede decirse de la tercera omnisciente o el estilo indirecto libre. Creemos que Rulfo, como muchos escritores latinoamericanos, se valen de ciertos elementos tradicionales, pero no los usan *ad pedem litterae*. Tampoco es Rulfo un escritor que ponga en primer plano sus «experimentos» lingüísticos. De todos modos, estos fenómenos existen y quizá su valor resida en que pasen inadvertidos al lector común, dada la sutileza con que se le presentan. Pero el crítico no puede dejarlos de lado, porque justamente es en la estructura lingüística donde se basa el valor de la obra. Si esas estructuras no son las tradicionales y se le ponen en evidencia al lector (Cortázar, V. Llosa, Fuentes, etc.), el definir las en su mera función literaria quizá sea más fácil, porque su sola presencia hace urgente una redefinición. Pero en casos como el de Rulfo, Borges u Onetti, su presencia no es tan perceptible, lo cual no quiere decir que se las niegue. Creemos que la calidad de la obra de Rulfo merece un estudio más completo de todas estas sutilezas, que implican un cuestionamiento de los medios de expresión y sus funciones tradicionales. A partir de esto entonces se puede esperar un análisis de la cosmovisión de Rulfo más atenido a la letra.

ILSE ADRIANA LURASCHI

Department of Spanish  
Dalhousie University  
Halifax, N.S.  
CANADA