

como Susana San Juan, y en menor grado, el padre Rentería (p. 29). El monólogo interior establece el tono evocativo de la novela en la mayoría de los casos y muestra con mayor nitidez el efecto lírico que el autor alcanza mediante la elaboración del lenguaje:

El viento bajaba de las montañas en las mañanas de febrero. Y las nubes se quedaban allá arriba en espera de que el tiempo bueno las hiciera bajar al valle; mientras tanto dejaban vacío el cielo azul; dejaban que la luz cayera en el juego del viento, haciendo círculos sobre la tierra, removiendo el polvo y batiendo las ramas de los naranjos. Y los gorriones reían; picoteaban las hojas que el aire hacía caer y reían; dejaban sus plumas entre las espigas de las ramas y perseguían a las mariposas y reían. Era esa época (30).

(Pedro Páramo, p. 80.)

En el caso de Pedro, el tono y el efecto se logran también a través del aspecto durativo:

Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papelotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto que se nos iba el hilo del cáñamo, arrastrado por el viento. 'Ayúdame, Susana.' Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. 'Suelta más hilo.'

El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido, como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba el pájaro de papel caía en maromas, arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra.

(Pedro Páramo, p. 16.)

B) Narrador en tercera persona

Cuando hablemos de la importancia del estilo directo (diálogo) como modo dramático (31) será posible comprender la importancia del uso de la tercera en Juan Ruifo. Porque la utilización de este recurso se reduce a lo mínimo tanto en sus cuentos como en su novela.

(30) Nótese la abundancia de imperfectos (todos los verbos del párrafo) y la repetición que, junto con los gerundios y las conjunciones coordinantes, además de producir un ritmo lento, refuerzan el tono durativo que se le da al fluir del recuerdo.

(31) Cf. Friedman, p. 162: «The information available to the reader in the Dramatic Mode is limited largely to what the characters do and say; their appearance and the setting may be supplied by the author as in stage directions; there is never, however, any indication of what they perceive (...), what they think, or how they feel. This is not to say, of course, that mental states may not be *inferred* from action and dialogue.» Para un concepto diferente del elemento dramático en la narrativa, véase W. Booth: «dramatized-narrators», «Distance and Point of View», pp. 176-8. Y con mayor extensión en su *The Rhetoric...*, pp. 8, 101, 29.

A pesar de esto, el autor se vale de ella para producir ciertos efectos: es por la negativa como se afirma su característica, ya que la ausencia o reducción al mínimo de la tercera va a ser uno de los medios fundamentales para obtener los efectos que se quiere lograr.

Los puntos de vista de la tercera pueden dividirse en dos categorías principales: 1) omniscencia neutra (32); 2) modo dramático (33).

1) *Omniscencia neutra: neutra poetizada, tradicional, combinada con estilo indirecto libre*

Este recurso es utilizado por Rulfo en combinación con el estilo indirecto libre. La característica esencial de su omniscencia neutra es la reducción al mínimo de la intervención del narrador. A pesar de su presencia, sin embargo, podemos afirmar que de ninguna manera se trata del narrador omnisciente tradicional que describe y explica al lector los hechos o pensamientos de los personajes. La omniscencia neutra de Rulfo es un paso más hacia la desaparición completa del narrador, sin llegar al recurso de la cámara (34):

Los pies del hombre se hundieron en la arena, dejando una huella sin forma, como si fuera la pezuña de algún animal. Treparon sobre las piedras, engarruñándose al sentir la inclinación de la subida; luego caminaron hacia arriba, buscando el horizonte.

(*El Llano...*, p. 37.)

Sacó el machete y cortó las ramas duras como raíces y tronchó la hierba desde la raíz. Mascó un gargajo mugroso y lo arrojó a la tierra con coraje. Se chupó los dientes y volvió a escupir. El cielo estaba tranquilo allá arriba, quieto, trasluciendo sus nubes entre la silueta de los palos guajes, sin hojas. No era tiempo de hojas. Era ese tiempo seco y roñoso de espinas y de espigas secas y silvestres. Golpeaba con ansia sobre los matojos con el machete: «*Se amellará con este trabajito; más te vale dejar en paz las cosas.*»

(*Idem*, p. 38.)

No es erróneo afirmar que la presencia del narrador omnisciente se pone muy de manifiesto por la expresividad lograda a través de

[32] Cf. N. Friedman, pp. 156-57. Seguimos usando aquí su terminología.

[33] Cf. nota 31.

[34] Como afirma Friedman, tampoco la cámara es un recurso de plena objetividad, ya que *the very act of writing is a process of abstraction, selection, omission, and arrangement*, página 163. En efecto, la neutralidad de la cámara fotográfica es la condición fundamental de toda fotografía. Sin embargo, la composición, el ángulo, la luz, etc., son elementos elegidos por el fotógrafo no sólo para lograr la mayor objetividad (a la que debe someterse, puesto que está sujeto al ojo mecánico), sino también el grado de expresividad que se proponga. Véase Noé Jitrik, *op cit.*, cap. II.

las figuras retóricas. En efecto, más importante que la descripción de causas o consecuencias de las acciones y estados mentales de los personajes, la tercera de Rulfo trata de conseguir un «tono» narrativo mediante la elaboración lingüística fundamentalmente; su oración breve y concisa de ningún modo pierde fuerza; al contrario, la expresividad del lenguaje de Rulfo compensa la falta de extensión.

De allí que el tono, aunque narrativo y omnisciente, sea creado a través del lenguaje (figuras retóricas) y no de la explicación (expansión, digresión). La descripción casi fotográfica de San Gabriel se ve interrumpida por figuras retóricas que afirman la presencia de un narrador omnisciente (35).

San Gabriel sale de la niebla húmedo de rocío. Las nubes de la noche durmieron sobre el pueblo, buscando el calor de la gente. Ahora está por salir el sol y la niebla se levanta despacio, enrollando su sábana, dejando hebras blancas encima de los tejados. Un vapor gris, apenas visible, sube de los árboles y de la tierra mojada, atraído por las nubes; pero se desvanece en seguida. Y detrás de él aparece el humo negro de las cocinas, oloroso a encino quemado, cubriendo el cielo de cenizas.

(*El Llano...*, p. 48.)

O en el caso de *Pedro Páramo*:

En el comienzo del amanecer, el día va dándose vuelta, a pausas; casi se oyen los goznes de la tierra, que giran enmohecidos; la vibración de esta tierra vieja, que vuelca su oscuridad. (p. 113).

Faltaba mucho para el amanecer. El cielo estaba lleno de estrellas, gordas, hinchadas de tanta noche. La luna había salido un rato y luego se había ido. Era una de esas lunas tristes que nadie mira, a las que nadie hace caso. Estuvo un rato allí desfigurada, sin dar ninguna luz, y después fue a esconderse detrás de los cerros.

(*Pedro Páramo*, p. 109.)

Este es, en efecto, el modo más frecuente en que Rulfo se vale de la tercera omnisciente. Su índice de frecuencia es mayor (36) al de la tercera omnisciente tradicional (cuando la usa; por ejemplo en pp. 70-1, 44, 27, 29, 32, 38, etc.) y su expresividad, debido a la presencia de las figuras retóricas, la pone más en evidencia.

(35) No podemos afirmar que éste sea el caso de un autor implícito. Para definición de autor implícito véase W. Booth, *op. cit.*

(36) Es de notar que este uso de la tercera omnisciente neutra es siempre más extenso que los otros usos (tradicional, dramático, etc.). Las descripciones de Rulfo abarcan casi siempre más de un párrafo sin interrupciones, y muchas veces más aún, mientras que en los otros casos donde la omnisciencia no se une a la expresividad, su extensión es casi mínima. Es evidente que este uso de la tercera se da casi siempre en las descripciones; Rulfo busca más así *sugerir* que explicar; crear un estado en el lector que lo acerque más al sentimiento lírico que a la lógica que la narrativa impone por su género.

El mejor ejemplo de omnisciencia neutra es «La noche que lo dejaron solo». El recurso se mantiene a través de todo el cuento; pero nótese, sin embargo, que es una excepción dentro de la obra del escritor. Casi todos los otros usos de la tercera se combinan con otros recursos (monólogo, estilo directo, modo dramático, etc.), lo cual, al final, impide que la persona gramatical (tercera) pueda ser considerada como la predominante (37).

Lo que en cierta manera es excepcional es la reducción al mínimo de la omnisciencia editorial (38) (tradicional). En efecto, aun en el cuento en que Rulfo se vale del recurso de la omnisciencia extensivamente («La noche que lo dejaron solo»), el efecto de omnisciencia es mínimo.

Una manera más efectiva de reducir la presencia del narrador omnisciente en tercera es la combinación con el estilo indirecto libre. De este modo la narración, aunque hecha desde la tercera, no es sino una versión indirecta de conductas (generalmente verbales) (39) y de pensamientos de los personajes. Así, este desplazamiento del narrador en tercera a los personajes afirma dos características principales en la obra de Rulfo: 1) la reducción al mínimo del uso de una omnisciencia al modo tradicional, de la que hemos venido hablando mediante su «neutralización», y 2) una aproximación mayor al modo dramático, que en su narrativa, como veremos más adelante, es tan importante como el uso de la primera.

El mejor ejemplo, por su extensión, del uso de esta combinación se da en las secciones en tercera (40) de «¡Diles que no me maten!»:

... No tenía ganas de nada. Sólo de vivir. Ahora que sabía bien a bien que lo iban a matar, le habían entrado unas ganas tan grandes de vivir como sólo las puede sentir un recién resucitado.

(37) Coincidimos en parte con W. Booth cuando dice que: *Perhaps the most overworked distinction is that of person. To say that a story is told in the first or the third person will tell us nothing of importance unless we become more precise and describe how the particular qualities of the narrators relate to specific effects.* Cf. *The Rhetoric of Fiction*, p. 150. Sin embargo, nuestra posición se basa en que, previo a todo estudio de los efectos, la determinación de una persona gramatical brinda al autor ciertas posibilidades, como también ofrece restricciones. Esto es intrínseco al valor semántico que las personas gramaticales tienen en la lengua que se usa. El hecho de que una tercera sea o no predominante en índice de frecuencia tiene tanta importancia como los efectos que se busquen a través de las dos personas gramaticales. Si el autor la elige y no la usa, esto puede muy bien representar un fracaso técnico, así como un triunfo. En el caso de Rulfo es evidente que no se trata de un fracaso; al contrario, al no usarla, pero sí al haberla elegido, el autor busca un efecto que de otro modo no puede lograrse.

(38) Cf. N. Friedman, pp. 152-6.

(39) La presencia de coloquialismos, por ejemplo, es una de las variables por las cuales puede definirse el estilo indirecto libre en Rulfo. El autor usa, además, los recursos propios del estilo indirecto libre en español, tales como ausencia de verbos introductorios, *verba dicendi* o *sentiendi*, etc. Cf. Verdín-Díaz, *op. cit.*

(40) El indirecto libre y la primera se dan en «Es que somos muy pobres».

Quién le iba a decir que volvería aquel asunto tan viejo, tan rancio, tan enterrado como creía que estaba. Aquel asunto de cuando tuvo que matar a don Lupe. No nada más por nomás, como quisieron hacerle ver los de Alima, sino porque tuvo sus razones. El se acordaba:

Don Lupe Terreros, el dueño de la Puerta de Piedra, por más señas su compadre, al que él, Juvencio Nava, tuvo que matar por eso; por ser el dueño de la Puerta de Piedra y que, siendo también su compadre, le negó el pasto para sus animales.

(*El Llano...*, p. 86.)

Por si acaso, ¿no había dejado hasta que se le fuera su mujer? Aquel día en que amaneció con la nueva de que su mujer se le había ido, ni siquiera le pasó por la cabeza la intención de salir a buscarla. Dejó que se fuera sin indagar para nada ni con quién ni para dónde, con tal de no bajar al pueblo. Dejó que se fuera como se le había ido todo lo demás, sin meter las manos. Ya lo único que le quedaba para cuidar era la vida y ésta la conservaría a como diera lugar. No podía. Mucho menos ahora.

(*Ibid.*, pp. 88-89.)

En *Pedro Páramo* esta combinación del indirecto libre y tercera se da en distintos lugares y, como el narrador en tercera, con escasa extensión. No es la tercera, podemos afirmarlo, el recurso que caracteriza o predomina en dicha novela. Y las posibles formas de la tercera (desde una omnisciencia más o menos tradicional hasta la cámara, incluyendo el indirecto libre—que funciona como una dramatiación de la tercera—), solas o combinadas entre sí, son siempre reducidas numéricamente. Veamos algunos ejemplos:

¿Por qué aquella mirada que se volvía valiente ante la resignación? ¿Qué le costaba perdonar, cuando era tan fácil decir una palabra o dos, o cien palabras, si éstas fueran necesarias para salvar el alma? ¿Qué sabía él del cielo y del infierno? Y sin embargo, él, perdido en un pueblo sin nombre, sabía los que habían merecido el cielo.

(*Pedro Páramo* p. 35.)

Y ahora esto. De no haber sido porque estaba tan encariñado con la Media Luna, ni lo hubiera venido a ver. Se habría largado sin avisarle. Pero le tenía aprecio a aquella tierra; a esas lomas pelonas tan trabajadas y que todavía seguían aguantando el surco, dando cada vez más de sí... La querida Media Luna... Y sus agregados: «Vente para acá, tierrita de Enmedio». La veía venir. Como que aquí estaba ya. Lo que significa una mujer después de todo. «¡Vaya que sí!», dijo. Y chicoteó sus piernas al trasponer la puerta grande de la hacienda.

(*Pedro Páramo*, p. 42.)