

Los límites del infinito. Estudio de las técnicas narrativas utilizadas por Rulfo en *Pedro Páramo* para crear el espacio infernal de Comala

Beatriz Rodríguez Posadas
Estudiante del Instituto de Profesores “Artigas”

¿Qué hay después de la vida? ¿Qué nos espera una vez que nuestro corazón profiera su latido final? ¿Podrá nuestra etérea alma escapar de la oscura cárcel de nuestro cuerpo? Y si es así... ¿A dónde irá? ¿Se quedará en la esfera invisible de nuestro mundo, junto a los que aún sentimos latir nuestro corazón?

Desde que hubo un ser pensante y sensitivo sobre la faz de la tierra, se ha intentado dar respuesta a dichas interrogantes. Obviamente, la literatura ha sido uno de los ámbitos más destacados en esta tarea.

Diversos autores, a lo largo de la historia, han tomado la temática de la vida después de la muerte como eje de sus obras. Uno de ellos, como es sabido, es Dante Alighieri quien en su *Divina Commedia* presenta un fresco increíble en el que se puede apreciar a las almas de los muertos a través de los tres reinos de ultratumba. Seis siglos después, Juan Rulfo pinta en *Pedro Páramo* otro infierno¹, esta vez terrenal, en el cual se esboza una crítica a la sórdida y simplista forma de negar lo desconocido y oponerlo a lo cognoscible.

Si para la tradición occidental “estar vivo” significa ubicarse en un Aquí y en un Ahora, estar muerto supone ocupar, como lo deja claro Dante, otro espacio y otro tiempo; puesto que, salvo que esté “...dispuesto por aquel que todo lo puede...” Alighieri (1994, p. 9), de ninguna manera, puede haber comunicación entre lo que se considera natural (por ser conocido) y lo que se estima sobrenatural (por no serlo).

Juan Rulfo es uno de los tantos intelectuales que ha intentado resquebrajar esta visión simplista y monofásica de la tradición. Si bien este intento no cala hondo en el ámbito de lo original, sí lo hace la técnica narrativa desplegada por él en *Pedro Páramo* para llevar a cabo dicha ruptura. Con ella, el escritor dio el paso definitivo que lo catapultó a la cúspide de la narrativa mejicana.

Con esta novela Rulfo va mucho más allá que Dante, pues no solo destruye todos los esquemas estilísticos concebidos por la tradición, sino que además produce en ella una clara revolución tanto a nivel de lo técnico cuanto de lo conceptual. El tiempo va y viene sin ningún

¹ Entendido este según la tercera acepción que brinda el D.R.A.E.: “lugar que habitan los espíritus de los muertos”.

sentido aparente; las voces de los vivos interrogan a los muertos sin que medie una justificación para ello y estos les contestan con ecos del pasado; los hechos se entrecortan en círculos concéntricos y así, lo múltiple y lo ambiguo entretejen una matriz que produce el efecto de hacer converger, a un tiempo, realidad y ficción, pasado y presente, vida y muerte.

El objetivo de la presente ponencia consiste en determinar y explicar de qué manera la peculiar técnica narrativa de *Pedro Páramo* contribuye a crear el efecto de esfumado de los límites entre el mundo de los vivos y el de los muertos, entre el pasado y el presente hasta llegar a un punto en que ni los propios personajes serán capaces de distinguir si el espacio infernal en el cual dialogan pertenece a un universo terrenal o de ultratumba; logrando de esta forma que lo maravilloso lleve a cabo su función en la obra.

Para alcanzar una exposición lo más ordenada y efectiva posible, se organizan dichas técnicas en cuatro grandes grupos: los vinculados a la enunciación, los relacionados a los medios expresivos, los que tienen que ver con la creación de personajes y los que refieren al tono y a la lengua; siguiendo, de esta forma, la clasificación que la profesora Irlemar Chiampi realiza a propósito de las técnicas narrativas del Realismo Maravilloso, el Mágico y el Fantástico en su libro: *El Realismo Maravilloso* publicado por la editorial Ávila.

Técnicas vinculadas a la enunciación

Una vez adentrados en el universo de la novela, se puede apreciar, a simple vista, que una de las más grandes proezas del escritor es el constante juego que realiza con las voces narrativas. La obra se abre con un narrador homodiégetico en primera persona: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo...” Rulfo (2000, p. 5).² Esta primera visión es retrospectiva y plantea a un emisor cuya historia narrada es anterior al momento de la enunciación. Esto queda claro, en primera instancia, por el uso del pretérito perfecto simple. Esta voz enunciativa será la de Juan Preciado, uno de los personajes principales de la obra, quien, durante las cinco primeras secuencias narrativas, es el encargado de informarnos sobre su llegada a Comala. Si bien estas secuencias son las que presentan un menor grado de complejidad, ya se pueden percibir en ellas una serie de recursos que, con el correr de las páginas, contribuirán a crear en el lector una clara sensación de incertidumbre.

El que podría parecer más insignificante de estos recursos enunciativos consiste en el grado

² Cabe aclarar que a partir de esta primera cita de *Pedro Páramo*, todas las referidas a esta obra serán extraídas de la misma edición. Por tal motivo, a continuación de ellas, solo se hará referencia a la página en la cual se ubican.

de cercanía que el narrador plantea respecto a los hechos contados. Mientras en la primera secuencia Juan Preciado ubica su llegada como un hecho cercano: “...Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones (...) Por eso vine a Comala...” (p. 5), ya en la segunda secuencia, a través del cambio del tiempo verbal al pretérito imperfecto, se puede notar que la distancia temporal respecto al mismo hecho se ha acentuado, generando así incertidumbre en el lector: “...Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor a podrido de las saponarias. (...) Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre...” (p. 6). Sin lugar a dudas, esto, que al comienzo de la novela podría llegar a resultar baladí, cobra una mayor significación a partir del momento en que se comunica la muerte de Juan Preciado y los lectores comienzan a dudar si incluso al comienzo ya estaba muerto.

El segundo de los recursos tiene que ver con la presencia, más que reiterada, de los discursos ajenos, ya sean entendidos como discursos indirectos, directos, indirectos libres o directos libres. En cualquiera de sus cuatro variantes, el discurso referido, según lo entiende Jacqueline Authier-Revuz, supone la presencia de al menos dos enunciaciones, dos voces que entran en un diálogo transtemporal. “...Cada una de estas cuatro zonas corresponde, a través del estatuto de la imagen producida del discurso ajeno en el decir que se está desarrollando, a un modelo de tratamiento de la alteridad, es decir, de la inclusión de lo otro (de lo ajeno) en lo uno del decir...” Authier-Revuz (2003 p. 31). Este es uno de los factores que caracteriza a toda la novela, una especie de diálogo entre diversas voces que se llega a dar más allá de los límites dados al tiempo y al espacio.

Los discursos ajenos reproducidos por el narrador inicial son introducidos, al comienzo de la novela, a través de marcas tipográficas o de verbos del decir, pero luego, a medida que se adentre en el mítico mundo de Comala, dichas marcas se disiparán, borrando a su vez todo rastro de su emisor primigenio e introduciendo, consecuentemente, al lector, en el ámbito de lo incierto. Ejemplos de lo primero lo vemos en la secuencia narrativa que da comienzo a la obra: “... “No dejes de ir a visitarlo -me recomendó-. Se llama de este modo y de este otro. Estoy segura de que le dará gusto conocerte”...” (p. 5). En este caso, la voz de Dolores se manifiesta en forma más que clara gracias a las comillas, al verbo del decir y a los deícticos.

Un paso intermedio en la determinación del discurso ajeno se aprecia al comienzo de la segunda secuencia, cuando nuevamente se da lugar a la voz de Dolores; pero esta vez sin hacer ninguna referencia a ella, indicándolo tan solo mediante el uso de las comillas y la cursiva en medio de la voz del narrador: “... “*Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja*”...” (p. 6).

Sumado a esto se encuentra el hecho de que el narrador abre los diálogos sin previo aviso e incluso sin la debida presentación de los personajes que los protagonizan. Este procedimiento, que es una constante en la obra, tiene por finalidad primera causar el efecto de pérdida de las coordenadas espacio-temporales que ubican al lector dentro del universo ficcional; puesto que al no saber quiénes son los personajes, tampoco conoce el marco en el cual se ubican. Las voces llegan así, a la conciencia del lector, a manera de ecos o sonidos producidos por fantasmas en medio de la oscuridad. Un claro ejemplo de ello lo constituye el segundo diálogo de la obra que, como se sabe un poco después de enunciado, se entabla entre Juan Preciado y su medio hermano Abundio: “... - ¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo? -Comala, señor...” (p. 6).

Si bien más adelante se informa que Juan Preciado se “...había topado con él en Los Encuentros, donde se cruzaban varios caminos...” (p. 7), la sensación inicial del lector es la de estar asistiendo a un diálogo in media res, cuando en verdad se encuentra invertido en su orden cronológico puesto que el inicio del mismo se presenta posteriormente. Gracias a este recurso de se rompe con el esquema narrativo clásico, que no resulta ser otra cosa que un mítico espejo de la concepción lineal del devenir histórico impuesto a nuestra cultura.

Como se pudo apreciar recién, si bien las voces aparecen primero y son presentadas de forma autónoma, también es cierto que posteriormente el narrador se encarga de aclarar, indirectamente, quiénes eran los personajes que las encarnaban. De esta forma, la sensación de incertidumbre inicial se ve prontamente subsanada. Mas a medida que se va desplegando la técnica narrativa rulfiana, dichas referencias aclaratorias desaparecen por completo, generando la idea de ser voces que se escuchan en medio de la oscuridad y que solo pueden llegar a ser reconocidas por el significado de sus palabras. Resulta llamativo notar que esta técnica se perfecciona a partir del momento en que Juan Preciado “parece” morir.

Un ejemplo de esta ausencia de marcas aclaratorias se puede apreciar nítidamente en el pasaje de la novena a la décima secuencia. En la primera de ellas, Eduviges le cuenta a Juan Preciado sobre la partida de Doloritas, madre de este, de Comala; y lo hace incorporando a su voz de narradora de este pequeño fragmento, el diálogo de despedida entre aquella y su esposo Pedro Páramo; mientras que el comienzo de la próxima secuencia se abre de la siguiente manera: “...«El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreías. Dejabas atrás un pueblo del que muchas veces me dijiste: “Lo quiero por ti, pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él.” Pensé: “No

regresará jamás, no volverá nunca”»....” (p. 24).

Si para estudiar este pasaje se siguieran las reglas de uso de los deícticos, se identificaría a la primera persona con Pedro Páramo y a la segunda con su esposa Doloritas. Pero no se trata ni de él ni de ella. Bueno... sí de él, pero de un él distinto. Se trata de un “él” que sufre por el recuerdo de la pérdida de su amada y no de uno que la instiga al abandono. Y su interlocutor no es su primera esposa sino su gran y único amor, Susana San Juan.

Como se ve, incluso en la regla de uso de los deícticos la norma está alterada. Si se venía siendo testigo de un diálogo en el que Pedro le hablaba a Dolores, es esperable que todos los pronombres y verbos de segunda persona singular refieran a ella. Pero aquí esto no se cumple, sino que por el contrario, se abre paso a un episodio totalmente diferente. Esto sucede para mostrar que siempre hay algo más detrás de lo lógicamente esperable. Es una de las maneras más fáciles de demostrarle al lector que en el universo de Comala, los sentidos y las reglas lógicas resultan ampliamente insuficientes.

De esta forma, la técnica de identificación de voces enunciativas se vuelve cada vez más compleja hasta llegar a un momento, como ocurre en la secuencia veintiocho, en que no se sabe a quiénes corresponde el canto: “...Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas:

Mi novia me dio un pañuelo/ con orillas de llorar...

En falsete. Como si fueran mujeres las que cantaran...” (p. 53).

Otra de las técnicas narrativas que Rulfo usa a nivel enunciativo para crear un ámbito maravilloso, donde absolutamente todo es posible, es la incorporación, a partir de la sexta secuencia, de un segundo narrador que se caracteriza por ser externo y en tercera persona. Su voz es la encargada de inmiscuirnos en la historia de la niñez de Pedro Páramo. Una historia que se va entrelazando a la anterior sin que medie entre ellas ningún nexo causal, ni marcas tipográficas, ni indicaciones de ningún tipo. Esta especie de técnica de cajas chinas, adoptada por las mejores obras del Realismo maravilloso, es uno de los recursos más eficaces a la hora de crear sensación de incertidumbre, angustia y desconcierto absoluto.

Todo esto se enriquece con la incorporación de los recuerdos que tiene Pedro Páramo adulto de Susana San Juan. Los mismos se entretajan con la historia de la niñez de este, logrando unir, por breves instantes, distancias temporales que abarcan los dos extremos de su vida: “...Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire.

-¿Qué tanto haces en el excusado, muchacho?

-Nada, mamá.

-Si sigues allí va a salir una culebra y te va a morder.

-Sí, mamá.

«Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. “Ayúdame, Susana.” Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. “Suelta más hilo”»...” (p. 15).

Ya a partir de estas secuencias, se puede apreciar el despliegue, en forma conjunta, de todas las técnicas narrativas descritas anteriormente. Confluyen aquí, por ejemplo, en una misma instancia narrativa, cinco voces diferentes (la del narrador, la de la madre de Pedro Páramo, la de este siendo niño en una tarde de lluvia respondiéndole a aquella, la de un Pedro ya anciano que recuerda con nostalgia sus breves instantes de felicidad junto a su amada amiga y la de Pedro niño en aquel momento de dicha remontando papalotes). Pero este concierto de voces trae consigo implicancias más profundas, tales como la unificación de ámbitos más complejos como los del tiempo y el espacio. Es decir, que al converger aquí voces de cuatro situaciones comunicativas diversas, también confluyen sus respectivos contextos de enunciación. La obra sería, por tanto, como una dimensión que reúne en sí misma una infinita variedad de voces, lugares y tiempos. Una verdadera forma de borrar límites que nuestra esquemática conciencia racionalista tiende a forjar.

Dentro de este tipo de técnicas vinculadas a la enunciación, cabe hacer mención también a la ausencia que por momentos se produce de las voces de los narradores, dando lugar a verdaderos fragmentos dramáticos y rompiendo por tanto hasta con la ancestral división de géneros. Un ejemplo de ello se aprecia a lo largo del apartado cuarenta y uno, del cual se extrajo el siguiente fragmento: “...-¿Y quién es ella?

-La última esposa de Pedro Páramo. Unos dicen que estaba loca. Otros que no. La verdad es que ya hablaba sola desde en vida.

-Debe haber muerto hace mucho. ¿Qué le oíste decir?

-Algo acerca de su madre.

-Pero si ella ni madre tuvo...” (p. 90).

El último de los recursos de índole enunciativa que se expondrá es en cuanto a “...la serie de monólogos que Juan oye desde la tumba adyacente, donde Susana San Juan yace retorciéndose y dando vueltas, recordando el pasado...” Sommers (1997, p. 155). Esta técnica del *fluir* de la conciencia, tan característica de la novela del siglo XX y ni que hablar del Realismo Maravilloso,

aporta a la obra más rasgos pertenecientes al ámbito infernal de lo incierto: la locura y el penar de las almas. Esto queda claro con los desgarradores alaridos que profiere Susana en su tumba: “...Estoy acostada en la misma cama donde murió mi madre hace ya muchos años (...) Creo sentir todavía el golpe pausado de su respiración; las palpitaciones y suspiros con que ella arrullaba mi sueño... Creo sentir la pena de su muerte...

Pero esto es falso.

Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada solo por un rato. Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta...” (p. 87).

Todos estos recursos de índole enunciativa imponen un color particular a la obra, una gama de grises que confunden en su seno la blancura de la vida con el negro manto de su enemiga acérrima. De esta forma, lo maravilloso cumple su función en la obra porque, como sostiene Joseph Sommers, la muerte completa su invasión de la vida.

Técnicas vinculadas a los medios expresivos

Dentro de los recursos que refieren a los medios expresivos se analizan aquí, concretamente, los que conciernen al orden cronológico, a la multiplicidad y fragmentación de planos, y a la eliminación de nexos de consecución y consecuencia. Como es de esperar, estos tres recursos se interrelacionan a lo largo de la obra y, al hacerlo, potencian el efecto estilístico de esfumado de límites que produce.

Como ya se ha visto, en esta novela el relato avanza sin un orden cronológico y los episodios de la vida de Pedro Páramo se entretajan con los de las otras vidas de Comala, incluso con las voces de sus muertos. Se presenta así una estructura sumamente compleja compuesta de cuadros breves, como piezas de un espejo roto, que el lector debe armar a manera de rompecabezas. Por esto, la presencia de nexos de consecución y consecuencia no es necesaria en toda la novela.

Este recurso, que se convierte en uno de los pilares de su técnica narrativa, es generado por Rulfo al entremezclar diversos episodios protagonizados por distintos personajes o en diferentes marcos témporo-espaciales. Al comenzar por una historia que enseguida se interrumpe, dar paso a otra con la cual no tiene ningún vínculo aparente y luego retomar aquella o incluso una anterior, se destruye clara, abrupta y rotundamente el paralelismo entre trama y argumento. Pero además, ese “retomar” no implica siempre, más bien casi nunca, seguir con el momento que se estaba narrando, sino que generalmente se produce un flash back que termina explicando, casi sin querer, algo que

había quedado inconcluso mucho antes.

Por otro lado, debido a que la focalización es continuamente múltiple y las historias entrecortadas, no solo es más contundente la ruptura de la narración lineal de los hechos, sino que se crea, a su vez, una estructura cíclica y fragmentada. Un ejemplo de ello se ve en la historia de Dorotea y su locura producto de la infertilidad. O incluso en la historia de Toribio Aldrete.

En realidad hay un hecho mucho más notorio en la obra que muestra esta especie de espiral. Este es, nada más ni nada menos, que el de la muerte del protagonista, que es informada, en primera instancia, por Abundio; y explicada al final, por parte del narrador externo: “...-Aquí no vive nadie.

-¿Y Pedro Páramo?

-Pedro Páramo murió hace muchos años...” (p. 9).

“...Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras.” (p. 143).

Esta estructura circular también puede apreciarse a nivel sintáctico; un fenómeno que Fabienne Bradu llama “eco estructural”. El mismo consiste en “...repetir, al principio y al final del fragmento, una misma frase o su eco, es decir, la misma frase con las alteraciones o variantes propias de la deformación ecoica. Por ejemplo, al primer y más conocido fragmento de la novela: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo...”, hace eco la frase final: “...Por eso vine a Comala...”. Se trata de rehacer en la escritura el movimiento de ida y regreso al mismo punto, que corresponde, a una dimensión casi antológica, a la imagen de lo que puede ser la condición de la muerte...” Bradu (1989, p. 18).

La simultaneidad es otro recurso de los medios expresivos que contribuye a la sensación de pérdida temporal. El mismo consiste en narrar historias que son simultáneas pero que debido al fragmentarismo con el cual se cuentan, parecen no serlo.

Otro efecto que se logra, gracias a la exposición de todas estas técnicas narrativas, es el de producir un ritmo lento que podría traducirse como la ausencia de un fluir temporal, de una atemporalidad; logrando generar la sensación de que todos los hechos acontecidos en la novela ocurren fuera de un tiempo lógico.

La creación de dicha sensación se logra gracias a la elaboración de las formas cíclicas, pero también a nivel sintáctico, por el uso reiterado de estructuras paralelas: “...Como que se van las voces. Como que se pierde su ruido. Como que se ahogan. Ya nadie dice nada...” (p. 55).

Incluso en el siguiente ejemplo, que debería causar la sensación contraria, el tiempo parece

detenerse debido a la reiteración y a la inclusión de pausas: “...El reloj de la iglesia dio las horas, una tras otra, una tras otra, como si se hubiera encogido el tiempo...” (p. 19).

También coopera para ello la inclusión de frases explicativas en medio de la narración y la incorporación de las voces que recuerdan ese mismo hecho. A continuación se puede ver un ejemplo donde el tiempo parece haberse detenido para mostrar la visión que el personaje tiene de Comala: “...Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver: *“Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche.”* Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma... Mi madre...” (p. 6).

Todo estos recursos ayudan a crear la sensación de estar ante un tiempo cíclico o transhistórico, mítico si se quiere. Todos y cada uno de los hechos parecen estar inscriptos en un tiempo sin tiempo. Es que la vida y su oscura homóloga parecen habitar un tiempo eterno, sin fronteras ni demarcaciones internas.

Técnicas vinculadas a la creación de los personajes

Al finalizar el análisis de la enunciación se sostuvo que los recursos de aquella índole imparten a la obra una gama de grises que confunden en su seno aspectos de vida y muerte. Esta sensación cromática se acentúa porque los personajes creados por Rulfo son seres difíciles de identificar debido a que la descripción que se hace de ellos es mínima o incluso nula.

Este tema se vuelve aún más escabroso cuando a esto sumamos el hecho de que, la mayoría de las veces, primero se hace hablar al personaje o se lo menciona por parte de otros, y luego, a veces mucho después, se lo nombra. Esto crea claramente un efecto de desconcierto. Causa nítidamente la sensación de estar parados frente a ánimas que han perdido absolutamente toda su corporeidad.

Dos de los ejemplos más sobresalientes a este respecto lo constituyen la presentación de Florencio, primer esposo de Susana San Juan, y la de Juan Preciado, quien es nombrado por primera vez recién en la sección treinta y cinco, después de su largo recorrido por el pueblo de los muertos; casualmente, una vez que se informa que él ha pasado a formar parte de ese mundo. Veamos este último caso: La primera referencia que se hace al personaje es “Vine a Comala porque me dijeron

que acá vivía mi padre...” (p. 5). Treinta y cuatro secuencias después nos enteramos de su nombre: “...-¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado? Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis...” (p. 66). Es más, se relaciona al personaje con el nombre únicamente gracias a este último dato de la cita.

Toda esta indeterminación se suma a su vez a la verdadera situación de los personajes: ¿están vivos o muertos? Si bien la mayoría de ellos, la primera vez que aparecen “parecen” gozar de vida, posteriormente, otro personaje, que a su vez creemos inicialmente vivo, nos informa que aquél ya ha muerto hace tiempo. Uno de los primeros casos es el de Eduviges, quien en el segmento decimotercero parece estar viva al decir que en breve tiempo acompañará a Dolores por el camino de la muerte, y en el decimoséptimo Damiana le cuenta a Juan Preciado que la pobre Eduviges “...Debe andar penando todavía...” (p. 39).

A esto se suman aún los casos intermedios: los de aquellos que incluso cuando estaban con vida parecían muertos. Ejemplos de ellos son el Padre Rentería, quien en tanto sacerdote ha muerto cuando murió su fe; Dorotea, que se dejó morir en vida una vez que soñó haber parido un hijo que luego desapareció; Susana San Juan, desde el momento en que cae en la locura a causa de la muerte de Florencio, y el propio Pedro Páramo, quien en realidad dedicó toda su vida a dejarse morir por dentro.

Pero los personajes no son los únicos que mueren, y no nos estamos refiriendo a la esperanza, que murió desde el comienzo de la obra, sino al lugar. Comala muere a partir del momento en que Pedro Páramo decide vengarse del pueblo: “...-Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre...” (p. 134). Mas no solo el pueblo muere en torno a Pedro Páramo, todo lo que lo rodea parece formar parte de un vasto cementerio. Al igual que Midas, todo lo que toca se convierte en muerte.

Junto al espacio “terrestre” muerto de Comala se encuentra el subterráneo, que debido a la presencia de las voces de los muertos parece gozar de más vida que aquel otro. Es que en esta obra, la vida se encuentra en la muerte y esta en aquella. No hay límites divisorios entre ambas porque son parte de una misma esencia.

Técnicas vinculadas al tono y a la lengua

Como no podía ser de otra forma, estando ante un escritor tan exquisito como Rulfo, el manejo que el mismo hace del lenguaje, debe acompañar a los otros niveles, en su tarea de que lo maravilloso cumpla en la obra su función de borrar el delgado hilo que, según la cultura occidental,

separa a la vida de la muerte.

Un plano destacado en este punto tiene que ver con la abundante incorporación de verbos no conjugados o de construcciones impersonales que se utilizan en la mayoría de las descripciones del pueblo para mostrar que este posee vida. Si embargo, aunque a nivel semántico predomine esta última imagen, en el plano sintáctico la presencia de estos tipos de construcciones verbales remiten a la ausencia de vida, lo cual se puede vincular al hecho de que no hay seres vivientes que lo habiten: “...*Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche...*” (p. 6).

Si bien en estos puntos se puede apreciar un cierto correlato con el ámbito de la muerte, puesto que el vocabulario, los juegos de palabras y la sintaxis (al parecer no fluir) tienden a lo inerte; también la gran riqueza que esos recursos encierran en sí mismos, pueden ser tomados, a un tiempo, como un elemento dador de vida a la obra toda. Se puede apreciar entonces que, hasta en el manejo del lenguaje, Rulfo tiende a romper los límites. Es decir, transmite la sensación de muerte pero a través de recursos llenos de vida. Todo ello contribuye a crear un tono particular en la obra, un tono de ensueño, donde todo parece ser pero no lo es.

Gracias a todo lo expuesto anteriormente, se puede deducir que debido a la magistral técnica narrativa de Rulfo, *Pedro Páramo*, una novela llena de muerte, se termina convirtiendo en la obra más vívida del Realismo Maravilloso mejicano. Una obra que, gracias a las sombras que ha dejado su espacio y a los ecos de sus personajes, se ha convertido en la representación de un espacio lleno de dolor, angustia, delirio y transgresión. Un verdadero espacio infernal capaz de traspasar los límites de la vida y la muerte, porque después de todo, aquellos son como los límites del infinito... no existen.

Bibliografía citada

- Authier-Revuz, Jacqueline. (2003 traducción) En: Bolón, Alma, La representación del discurso ajeno, un campo múltiplemente heterogéneo. Montevideo: S.P.E.U.
- Bradú, Fabienne. (1989) *Ecos de Páramo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura económica de México.
- Chiampi, Irlemar. (1983) *El Realismo Maravilloso*. Caracas: Monte Ávila.
- Rulfo, Juan. (2000) *Pedro Páramo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Sommers, Joseph. (1997) *Novelistas hispanoamericanos de hoy*. Madrid: Taurus.