

Recibido: 26 de mayo de 2010.

Aceptado: 1 de julio de 2010.

SOBRE LAS FUNCIONES DEL PRETÉRITO PERFECTO SIMPLE  
EN LA «SECUENCIA INTRODUCTORIA» DE LA NOVELA  
*PEDRO PÁRAMO* DE JUAN RULFO

ANNE HERMANN  
Universidad de Extremadura

**Resumen**

En este artículo se intenta analizar las funciones del pretérito perfecto simple en cuanto tiempo verbal dominante en la primera unidad compositiva de la novela de Rulfo, recurriendo para ello a conceptos de lingüística textual (Weinrich) y de gramática por un lado, y conceptos narratológicos (Genette) por otro. La comparación del efecto que el perfecto simple dominante produce en este texto con el de los tiempos verbales dominantes en las traducciones al alemán del mismo, constituye otra herramienta de análisis. La impresión, particularmente impactante, que causa el pretérito perfecto simple se interpreta como consecuencia de la gran variedad de funciones que cumple en dicho texto, entre las que destaca su función expresiva. El conjunto de todas estas funciones convierte el perfecto simple en una «piedra angular» de este texto, que amalgama y sostiene el estilo, la estructura y el sentido del mismo.

*Palabras clave:* Rulfo, tiempo verbal dominante, focalización narrativa, función expresiva.

**Abstract**

This article attempts to analyse the functions of the *pretérito perfecto simple* as the dominant verbal tense in the first compositional unit of Rulfo's novel, thereby making use of concepts of text linguistics (Weinrich) and grammar as well as of narratological concepts (Genette). The comparison of the effect of the dominant *perfecto simple* with that of the dominant verbal tenses in the German translations of the text constitutes another tool of analysis. The particularly striking impression produced by the *perfecto simple* is ascribed to the wide variety of functions it performs in this text, and especially to the effectiveness of its expressive function. All these functions, on the whole, let this verbal tense appear as a «cornerstone» of the text, as it unites and supports its style, structure and sense.

*Keywords:* Rulfo, dominant verbal tense, narrative focalization, expressive function.

*Observaciones preliminares*

El término *secuencia* se refiere aquí a los segmentos, separados por espacios en blanco, en que se divide el texto de *Pedro Páramo* y que representan sus unidades compositivas. J.C. González Boixo, en la introducción a su edición de la novela, los llama *fragmentos*<sup>1</sup>. Esta designación tiene que ver con el hecho de que dichos segmentos aparecen a primera vista como piezas desordenadas de relatos diferentes e incompletos. Sin embargo, tales piezas en sí mismas no son fragmentarias sino que constituyen unidades relativamente cerradas, sobre todo con relación a la técnica narrativa. Ésta varía de una unidad a otra, de un modo a veces apenas perceptible, otras veces muy brusco. Al ser los textos bastante cortos, el efecto de tal variación se refuerza.

Las referencias —muy frecuentes— a percepciones visuales y acústicas, por un lado, se deben al hecho de que se trata de un mundo fantasmal de contornos inestables y con unos personajes que no racionalizan sus percepciones sensoriales sino que las transmiten de un modo muy directo; por otro lado, dichas referencias constituyen, en muchos casos, un criterio compositivo importante, por lo que aparecen como síntoma de un planteamiento cercano al cinematográfico en la organización del relato. Sobre la influencia del cine en la obra de Rulfo, llama la atención Samuel Gordon<sup>2</sup>, quien menciona, sin entrar en detalles, la «sintaxis más bien visual, procedente de las técnicas cinematográficas» de las «setenta secuencias que componen la narración»<sup>3</sup>. Sin embargo, no explica si su empleo del término *secuencia* se debe a la comparación con dichas técnicas. En el trabajo presente lo adoptaremos con un significado análogo al de secuencia cinematográfica. Este uso es problemático: no solamente porque sería necesario definir con exactitud tal acepción, sino porque este término se emplea con otro significado en la lingüística<sup>4</sup>. Lo considero justificable, no obstante, por ser provisional y no tener relevancia en la argumentación, ya que sirve únicamente para designar las unidades compositivas de la novela.

El objetivo del presente artículo es aclarar las funciones del pretérito perfecto simple<sup>5</sup> en la primera de estas secuencias. Dada mi condición de lectora alemana del texto original, quizás perciba en ella el efecto de este tiempo verbal de un modo particularmente intenso, al no disponer el idioma alemán de un recurso equivalente. Es por ello que utilizo la comparación de dicha secuencia con sus traducciones al alemán para resaltar y analizar

<sup>1</sup> Cf. Rulfo (1995: 22).

<sup>2</sup> Gordon (1997: 513 y ss.).

<sup>3</sup> *Ibidem*, pág. 516.

<sup>4</sup> Cf. p. ej. Werlich (1975).

<sup>5</sup> Denominación de este tiempo verbal según: *Nueva Gramática* (2009).

el peculiar efecto del perfecto simple. De esta manera, queda evidenciado además el obstáculo —a mi modo de ver, insuperable— que dicho efecto representa para la traducción al alemán de la secuencia.

Sin embargo, resulta imprescindible presentar previamente el texto que nos ocupa, comentando e interpretando aquellos de sus aspectos estilísticos y estructurales que se hallan más relacionados con las funciones del tiempo verbal dominante.

1. *Observaciones sobre las relaciones entre el tiempo de la «historia» y el del «relato»*<sup>6</sup>

Tratándose de un texto muy breve, lo citaremos aquí por completo:

*Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría; pues ella estaba por morirse y yo en un plan de prometerlo todo. «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». Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decirselo se lo seguí diciendo aun después que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas.*

*Todavía antes me había dicho:*

*—No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.*

*—Así lo haré, madre.*

*Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala*<sup>7</sup>.

Por lo que respecta al léxico y a las estructuras sintácticas, se diría que estas frases son tan simples que bastarían unos conocimientos básicos de español para poder reconstruir la *historia* que cuentan. Ahora bien, puestos a resumirla, nos veríamos incapaces de hacerlo con un número mucho menor de palabras que el del texto original. Evidentemente, en éste los hechos se hallan ya resumidos de un modo extremadamente escueto y ello a pesar de que el narrador recurra a una mezcla de *sumario* rápido y de *relato escénico* y de que su estilo, tan marcadamente lacónico y conciso, se caracterice asimismo por redundancias, incoherencias e indefinición. Este estilo llama la atención sobre el tono ambiguo del discurso y, marcando su oralidad, sobre el contexto del mismo.

<sup>6</sup> Estos y otros términos narratológicos de Genette (1989), en lo sucesivo en cursiva.

<sup>7</sup> Rulfo (1995: 63 y s.).

Por lo que respecta al *orden temporal*, se puede observar que la oración «Vine a Comala», en su posición inicial, se sale del orden cronológico en el que están contados todos los demás eventos, para integrarse en dicho orden al ser repetida al final de la secuencia, conformando así una especie de marco. Si tomamos esta oración como *relato base*, todo lo demás constituye una vuelta atrás, una *analepsis* con función explicativa.

«Vine a Comala» —por el significado léxico del verbo— señala no solamente un evento pasado, sino también el lugar en el que se halla el narrador en el presente, mientras está narrando. La deixis del verbo está apoyada por aquella del adverbio «acá». Se podría entonces decir que esta oración constituye un doble marco: uno interior —relacionado con un hecho pasado que destaca de los demás, pero sin dejar de ser uno de ellos— y otro relacionado con la situación actual del narrador, a la que la oración sólo alude.

Se aprecian ciertas incoherencias en el relato que llevan a confusiones o sobresaltos en la percepción de su configuración temporal. La frase «Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera» sugiere que la muerte de la madre, con respecto al momento de la promesa, se prevé en un futuro indefinido. Sin embargo, por la siguiente frase nos enteramos sorprendidos de que, en dicho momento, su muerte es inminente. (Y de ser así ¿no debería haber empezado el narrador su relato por ahí?) Por otro lado, la expresión «estaba por morirse», parece incluir también la posibilidad de que, al final, la muerte no se produzca. Y de nuevo nos quedamos sorprendidos cuando, por la mención de las «manos muertas», entendemos que la madre ya ha muerto. El relato ya ha saltado a un momento ulterior a su muerte —que queda solamente aludida— para retornar, en la frase siguiente, a un momento anterior a ésta, dando como un rodeo alrededor del suceso (*elipsis* y *analepsis*). Las locuciones «después que» y «todavía antes» tienen en común un punto de referencia implícito: el momento en el que se produce la muerte de la madre; la primera además se refiere explícitamente al momento en el que las manos vivas se liberan de las manos muertas. Estos dos momentos, casi coincidentes, representan sendas cesuras temporales, estando representadas en el relato mediante las palabras «manos muertas», que posee pues un significado doble: literal y figurado.

La *analepsis* con la que comienza la segunda parte —después de la mención de las «manos muertas»— recupera, en estilo directo, una frase de la madre y la respuesta del hijo, su promesa textual. En el pasaje siguiente, el último, se narra cómo el hijo, a pesar de que no había pensado mantener su promesa, llevado «ahora pronto» por su propia fantasía, se decide a ir a buscar a su padre. El significado que conlleva aquí el uso de «ahora pronto» es difícil de captar: antes que de un adjunto temporal parece tratarse de uno modal o, quizás, el adverbio «ahora» pueda interpretarse como conector

discursivo adverbial. Sin embargo, como quiera que se explique gramaticalmente, «ahora pronto» parece connotar la actualidad del evento al que se refiere, la relación de éste con el presente: la presencia repentina (como por arte de magia) de un mundo imaginario que impone su propio presente, el cual se funde, momentáneamente, con el presente del hablante. Esta interpretación se podría apoyar recurriendo a ejemplos de un uso análogo del tiempo verbal «presente» y de los adverbios temporales referentes al presente en la segunda secuencia: en ésta se ve claramente que tal uso supone una *metalepsis* narrativa.

A continuación, el relato salta a «Por eso vine a Comala»: tal *elipsis* pone aún más de relieve esta última oración y, con ello, el marco formado por «Vine a Comala» al principio y al final de la secuencia. (En el lapso de tiempo correspondiente a esta *elipsis* se van a desarrollar los eventos de la segunda secuencia.)

## 2. La situación actual del narrador

El narrador no cuenta la *historia* contenida en esta secuencia simplemente por contarla, sino para explicar los motivos por los que vino a Comala. No puede tratarse de algo como un monólogo interior: el narrador informa de manera breve de hechos básicos e incisivos y los afirma sin plantearse ninguna duda, sin reflexionar sobre ellos y sin dar muestra de que le cueste recordarlos. Sin embargo, tampoco se encuentran indicios de un interlocutor en el texto. Por ello, cuando empezamos a leer la novela, suponemos que el único destinatario sería el oyente virtual, que identificamos con el lector virtual y con el que, a su vez, nos identificamos los lectores reales. De manera análoga, suponemos que se trata de un narrador *de primer grado* que empieza *in medias res*, sin presentarse y sin situar, en el tiempo y en el espacio, los eventos que cuenta, con excepción de una única referencia: ésta señala que dichos eventos han conducido a Comala y que es también allí donde se han detenido en el presente del narrador. El lugar Comala se da por conocido y no se proporciona referencia alguna sobre su ubicación espacial. Concluimos que la explicación de las razones por las que el narrador vino a Comala ha de tener esencialmente la función de servirle como introducción al relato de los eventos que probablemente se desarrollarán en este lugar.

Únicamente después de haber llegado aproximadamente a la mitad de la novela, el lector se entera súbitamente de que el narrador en primera persona es «solamente» un *narrador de segundo grado*, un personaje de nombre Juan Preciado que pertenece a un «relato marco» en un nivel narrativo inferior: el mismo nivel, en el que se ubica otro relato, en tercera persona, que ya se había intercalado varias veces en el relato de Juan Preciado. Dicho

«relato marco», sin embargo, no se narra, sino se crea mediante unos pocos diálogos y monólogos. Es al aparecer de repente la voz de la interlocutora de Juan Preciado, Dorotea —cuya presencia habíamos ignorado y que ahora dialoga con él— cuando descubrimos cuál es la situación del narrador, a la que aludía la primera secuencia. Y es prácticamente esta situación, puesta en evidencia mediante el diálogo, la que representa lo que sería —en un texto típicamente narrativo— el relato marco. Resulta ahora que el narrador está tan muerto como los otros muertos sobre los que ha estado narrando, los únicos habitantes que ya quedan en Comala. La diferencia es que Juan Preciado —al igual que Dorotea— ha muerto bastante después que los demás y, si es que se puede medir el tiempo de los muertos, poco antes de empezar a narrar. El lector, aun habiendo comprendido muy pronto que Comala es un pueblo de fantasmas, tiende a considerar que Juan Preciado, por su rol de narrador, aún adentrándose en éste reino de la muerte, debiera estar a salvo de ella. Éste, para el lector, pierde su «estatus» de narrador *de primer grado* a la vez que el de narrador vivo, lo cual sucede precisamente después de que haya narrado su propia agonía como personaje de su relato. Pero también el lector, identificado con el destinatario de la narración, mientras asume que se produce un tránsito a otro nivel narrativo, siente como si su propio «estatus» se tambalease, equiparándose por un momento al de Dorotea, la oyente del relato de Juan Preciado, que comparte la tumba con éste. El lector se siente abandonado por su supuesto guía, el narrador en primera persona, el que le tenía que sacar de Comala, tal como le había metido allí. En vano espera algo así como una resurrección o salvación de éste: tendrá que buscarse él mismo, sólo hasta el final de la novela, la salida del submundo de Comala.

Tras la primera secuencia, el lector atento quedará sobre aviso respecto a algo que podría esconderse en la situación actual del narrador: obsérvese el obvio simbolismo de las manos muertas que atrapan sus manos vivas y de las que éstas logran liberarse, mientras que él mismo queda atrapado por su promesa. Pero a la vez es imposible que el lector entienda realmente esta situación, ya que faltan indicios explícitos y se le sugieren unas reglas del juego narrativo diferentes de las que rigen el relato. Este procedimiento aparece retrospectivamente como una burla, un juego irónico, para llevar al lector precisamente a entrar en esta trampa-tumba que se parece a aquella que la muerte le tiende a Juan Preciado por medio de su madre moribunda y de su propia fantasía. El juego con el lector tiene sentido: le lleva a confrontarse —de un modo sensible— con un tema del que forma parte esencial «el engaño» o «la ilusión»: el tema de «la muerte» y de su triunfo en una condición social y humana estrangulada por la injusticia, la violencia y por una religión podrida al servicio del poder, que no permiten la vida y la esperanza verdaderas, sino solamente el sueño, la ilusión de ellas.

### 3. Las traducciones al alemán de la secuencia

Hasta el momento, han sido publicadas dos traducciones de *Pedro Páramo* al alemán. La primera, de Mariana Frenk, fue editada en 1958 por la editorial Hanser-Verlag y estaba autorizada por Rulfo. Tuvo que pasar medio siglo hasta que, en 2008, apareciera otra versión, en la misma editorial, de Dorothea Plötz.

Cito a continuación las dos versiones de la secuencia inicial.

#### Versión de Mariana Frenk<sup>8</sup> (A):

*Ich kam nach Comala, weil man mir gesagt hatte, dass mein Vater hier lebe, ein gewisser Pedro Páramo. Meine Mutter hatte es mir gesagt. Und ich hatte ihr versprochen, ihn aufzusuchen, sobald sie tot wäre. Ich drückte ihr die Hände, zum Zeichen, dass ich es gewiss tun würde. Sie lag im Sterben, und es gab nichts, was ich ihr nicht versprochen hätte. „Dass du auch ja zu ihm gehst“, bat sie. „Er heißt soundso. Ich bin sicher, er freut sich, wenn er dich kennenlernt.“ Da konnte ich nicht anders, als immer wieder sagen, dass ich es tun wolle, und ich sagte es auch nachher noch, als meine Hände schon Mühe hatten, sich aus ihren toten Händen zu lösen.*

*Vorher hatte sie gesagt: „Lass dir nicht einfallen, ihn um etwas zu bitten! Verlange das, was uns zukommt, was er verpflichtet war, mir zu geben und mir nie gegeben hat! Las es ihn teuer zu stehen kommen, mein Sohn, dass er uns so im Stich gelassen hat!“*

*„Ja, Mutter, ich will es tun.“*

*Ich hatte nicht die Absicht, mein Versprechen zu halten. Aber bald schon erfüllten mich Träume, und meine Phantasie begann zu arbeiten. Nach und nach entstand in mir eine ganze Welt um die Hoffnung herum, die Pedro Páramo hieß, um den Mann meiner Mutter. Deshalb ging ich nach Comala.*

#### Versión de Dorothea Plötz<sup>9</sup> (B):

*Ich bin nach Comala gekommen, weil mir gesagt wurde, dass hier mein Vater lebt, ein gewisser Pedro Páramo. Meine Mutter hat mir das gesagt. Und ich habe ihr versprochen, ihn gleich nach ihrem Tod aufzusuchen. Ich habe ihr die Hände gedrückt, um das zu bekräftigen, denn sie lag im Sterben und ich hätte alles versprochen. „Versäume nicht, ihn zu besuchen“, trug sie mir auf. „Er heißt so und so. Ich bin mir sicher, dass es ihn freuen wird, dich kennenzulernen.“ Und da konnte ich nicht anders, ich sagte, ja, das würde ich tun, und ich sagte es so oft, dass ich es auch dann noch sagte, als ich meine Hände nur mit Mühe aus ihren toten Händen befreien konnte.*

*Davor hatte sie noch gesagt: „Bettle ihn ja nicht an. Fordere, was uns zusteht. Das, was er mir schuldig war und mir nie gegeben hat ... Lass ihn teuer bezahlen, dass er uns im Stich gelassen hat, mein Sohn.“*

*„Das werde ich tun, Mutter.“*

<sup>8</sup> Rulfo (trad. 1989: 5 y s.).

<sup>9</sup> Rulfo (trad. 2008: 7 y s.).

*Aber ich dachte nicht daran, mein Versprechen zu halten. Bis ich auf einmal voller Träume war und die Illusionen mit mir durchgingen. Und so entstand in mir eine Welt rund um diese Hoffnung namens Pedro Páramo, den Mann meiner Mutter. Deshalb bin ich nach Comala gekommen.*

Se ve enseguida que la diferencia más importante la constituye el empleo de los tiempos verbales. En el presente trabajo nos limitaremos a comparar las formas de los tiempos verbales dominantes en las traducciones y en el texto original. Para su descripción recurriremos en un principio al modelo de Harald Weinrich<sup>10</sup>, ya que puede servir aquí para tender un puente, aunque sea de modo provisional, entre el tiempo verbal dominante y la estructura narrativa. Abandonaremos su terminología en el momento en el que ésta pudiera complicar demasiado la descripción del fenómeno que nos ocupa.

Utilizaremos las siguientes abreviaturas:

<b>p.s</b> = pretérito perfecto simple	<b>Prät</b> = Präteritum
<b>imp</b> = pretérito imperfecto	<b>Pl.q</b> = Plusquamperfekt
<b>pl.c</b> = pretérito pluscuamperfecto	<b>Perf</b> = Perfekt
<b>p.c</b> = pretérito perfecto compuesto	

A las dos versiones alemanas nos referiremos con **A** y **B**; al texto original, con **O**.

#### 4. La teoría de los tiempos verbales de H. Weinrich

Weinrich distingue tres categorías funcionales con respecto a las cuales se diferenciarían los tiempos verbales: *actitud comunicativa (narrativa/comentativa)*, *perspectiva comunicativa (retrospectiva/grado cero/prospectiva)* y *puesta en relieve (primer plano/segundo plano)*<sup>11</sup>. En base a la primera de estas categorías, todos los tiempos verbales forman dos grupos —los del *mundo narrado* por un lado y los del *mundo comentado* por otro— que se corresponden con sendas situaciones comunicativas tipificadas. Las diferentes formas de los tiempos verbales desarrollan su función en el texto mediante la manera en la que se alternan en éste. Así, p. ej., es la predominancia de los tiempos verbales de uno u otro de los grupos la que determina el carácter narrativo o «comentativo» de un pasaje de texto o un texto entero. El contexto es, a su vez,

<sup>10</sup> Weinrich (1971).

<sup>11</sup> Los términos correspondientes en el original alemán son: *Sprechhaltung (erzählend/besprechend)*; *Sprechperspektive (Rückschau, Null-Stufe, Vorausschau)*; *Reliefgebung (Vordergrund/Hintergrund)*. Cf. Weinrich (1971), cap. II, III y IV, respectivamente.



capaz de modificar las funciones que, en un principio, le corresponden a una determinada forma de tiempo verbal.

Weinrich desarrolló su modelo a partir del sistema verbal de la lengua francesa. Sin embargo, entiende que dichas funciones se fundamentan en la comunicación verbal como tal y que, por lo tanto, habrían de encontrarse en principio, aun desarrolladas en modo diferente, en los idiomas en general.

Con respecto al español y al alemán, a los tiempos que aquí nos interesan les corresponden, según este modelo, las siguientes características:

<i>actitud narrativa (grupo 1)</i>				<i>actitud comentativa (grupo 2)</i>			
<i>persp. retrospectiva</i>		<i>perspectiva cero</i>		<i>persp. retrospectiva</i>		<i>perspectiva cero</i>	
español	alemán	español	alemán	español	alemán	español	alemán
<b>plc</b> [segundo plano]  (Antepret.) [primer plano]*	<b>Plqu</b>	<b>imp</b> [segundo plano]	<b>Prät</b>	<b>p.c</b>	<b>Perf</b>	(presente)	(Präsens)
		<b>p.s</b> [primer plano]					

Falta en el esquema la *perspectiva prospectiva* de cada grupo. La categoría *puesta en relieve* aparece, para simplificar la tabla, especificada como *primer plano* y *segundo plano*, entre paréntesis cuadradas. Vemos que, en el alemán, a los dos tiempos verbales españoles que se diferencian con respecto a esta categoría, les corresponde uno sólo, faltando por lo tanto dicha categoría. El antepretérito y el presente sólo se mencionan aquí para resaltar el puesto que ocupan en el modelo; el primero, de todos modos, no interesa al no aparecer en el texto, siendo, además, poco usado en general.

En adelante, abreviaremos tiempo verbal (dominante) por **t.verb (dom)**; *perspectiva comunicativa* por *persp.*, distinguiendo entre *persp. retr.* y *persp. 0.*

##### 5. Una relación entre el tiempo verbal dominante y la focalización narrativa

Es obvio que hay relaciones entre los **t.verb dom** de un texto y su estructura narrativa. Así, p. ej., en la secuencia que tratamos, el uso del **p.s** está condicionado por el *sumario* rápido, del mismo modo que una *pausa* descriptiva conllevaría casi ineludiblemente el uso de formas de **imp**. Pero lo que aquí nos interesa, es, si se puede establecer una relación entre el **t.verb dom** y aquel aspecto estructural que Genette llama *focalización*, subsumiéndolo a la categoría del *modo narrativo*. Genette explica aquel término, de una forma

«rápida», mediante la pregunta *¿Quién ve?* en contraposición a *¿Quién habla?*, relacionando a ésta última con la categoría de la *voz narrativa*.

En el caso de un narrador que cuenta su propio pasado, hay que distinguir entre el *yo narrado* y el *yo narrante*<sup>12</sup>, y la *focalización* será distinta según se oriente desde el uno o el otro. Su distinto punto de vista se podría relacionar, en cierta medida, con la perspectiva base —o *persp.0*— de los dos grupos de **t.verb**: la del grupo *narrativo* correspondería al punto de vista del *yo narrado* (la persona que el narrador fue en el pasado) y la del grupo *comentativo* al del *yo narrante* (la persona que es en el presente). Ahora bien, el narrador puede comentar los sucesos desde su punto de vista actual, pero empleando **t.verb** narrativos (p. ej.: «Entonces todavía no entendía lo que pasaba»), de modo que la referencia a lo que es y piensa actualmente, sería solamente indirecta o implícita. Pero es obvio que, para referirse a ello explícitamente, necesariamente emplearía un tiempo verbal *comentativo*.

Suponemos entonces, al menos provisionalmente, que se puede establecer una afinidad de la focalización desde el *yo narrante* con la *actitud comentativa* (los **t.verb** del segundo grupo) y del *yo narrado* con la *actitud narrativa* (los **t.verb** del primer grupo).

Comparando la focalización con una cámara cinematográfica, se podría ilustrar esta relación de la siguiente manera: en el primer caso, la «cámara» estaría en el mismo lugar en que se encuentra el narrador cuando habla, pudiendo abarcar, en función de la amplitud del ángulo de visión, partes de la situación actual de éste. En el segundo caso, la cámara se hallaría en el lugar donde se desarrollan los sucesos, quedando completamente fuera de su campo de visión dicha situación. Desde luego, la utilidad de esta comparación es muy limitada, ya que se supone que es el narrador en primera persona quien maneja también la cámara. Abandonemos, pues, por un momento, esta metáfora, sustituyéndola por conceptos como «visión interior» o «fantasía del narrador». Éste «ve» los sucesos pretéritos «directamente» ante sí cuando, interiormente, se deja transportar por sus recuerdos al pasado y lo revive, olvidándose tendencialmente de su presente. Entonces adapta la *actitud narrativa*, narra lo pasado. Y lo *comenta* cuando lo relaciona con el presente, cuando no se olvida de su situación actual o ésta no le permite olvidarse de ella.

Recurriremos en adelante a la relación establecida provisionalmente entre *focalización* y **t.verb dom** —en el caso de un narrador que cuenta su propio pasado— para describir las diferencias a este respecto entre **O**, **A** y **B**.

<sup>12</sup> Sobre los términos de Spitzer cf. Genette (1989: 307).

## 6. Comparación de los efectos del tiempo verbal dominante en las traducciones y en el original

En **B** el empleo de los **t.verb** es muy llamativo debido a la fuerte mezcla entre formas del grupo 1 y 2. En las primeras cuatro oraciones principales y en la última de la secuencia, aparece el **Perf**. Éste, igual que el **Präsens** en la oración en estilo indirecto del primer período, es *comentativo*. En las demás oraciones, con excepción de los diálogos, todas las formas de **t.verb** son *narrativas*. Es decir, las oraciones del inicio y final de la secuencia forman —con la excepción de un **Prät** en la oración causal subordinada— un marco *comentativo* alrededor de un núcleo *narrativo* que, a su vez, integra diálogos *comentativos*.

La función del **Prät** antes mencionado es modificada por el contexto: viene a señalar la anterioridad de la acción del verbo con respecto a la del verbo en **Perf** de la oración principal, sustituyendo, por tanto, a un **Plqu**. Sin embargo, con respecto al «venir a Comala», todo lo demás ha sucedido anteriormente. El hecho de que aquí, en la traducción, la anterioridad se halle marcada en el ámbito de una sola oración por un **t.verb**, se deberá a que, en alemán, resultaría incorrecto no marcarla, mientras que esto, en español, sólo resulta quizás menos lógico que hacerlo.

Con esta única excepción, el paso desde los **t.verb** *comentativos* a los *narrativos* y viceversa, es realizado siempre mediante un «transito brusco» («scharfer Übergang») <sup>13</sup>, puesto que cambian dos características (y no solamente una): *actitud* y *perspectiva comunicativas*.

Debido al mencionado marco *comentativo*, la «camara», al principio y al final, está en el lugar donde se encuentra actualmente el narrador, mientras que, en el pasaje central de la secuencia, se desplaza hacia el lugar de los eventos pasados.

En **A**, en cambio, la traductora emplea, con excepción de los diálogos, solamente **t.verb** *narrativos*. La «cámara» se halla, pues, en el lugar de los eventos pasados y ello a pesar de la deixis del «Ich kam nach Comala» y del «hier» y a pesar de que, por el contenido, esté claro que en el texto hay una mezcla entre «narración» y «comentario». El efecto del **Prät** como señal de la *actitud narrativa*, es especialmente intenso por su posición inicial absoluta en una novela y por estar seguido, excepto en los diálogos, exclusivamente de formas de **t.verb** *narrativas*, haciendo así menos perceptible la deixis del verbo y del adverbio, que señalan hacia el presente del narrador. Al sustituir en la última oración el verbo «kommen» por «gehen», no solamente se rompe

<sup>13</sup> Cf. Weinrich (1971: 194).

el marco formado en el texto original por «Vine a Comala» alrededor del resto de la secuencia —disolviéndose ésta misma como unidad— sino que también dicha deixis está sustituida por otra en sentido contrario. De este modo también la deixis inicial se debilita aún más. Ésta desentona al estar relacionada con la focalización desde el *yo narrante* y en este conflicto vence la focalización desde el *yo narrado*. Con respecto a la anterioridad temporal marcada por la forma de **Plqu** en el primer período, es válido lo ya comentado con relación a **B**.

Pasamos ahora al texto original. A excepción de una parte de los diálogos, todas las formas de **t.verb** son *narrativas*. No aparece un cambio de **t.verb** que resalte el marco formado por «Vine a Comala»: la relación temporal que mantiene esta oración con el resto de la secuencia, se aprecia solamente por el contenido. El **p.s** domina absolutamente, incluyendo los diálogos y, respecto al **imp** y **plc**, con 16 formas frente a 3 y 1 respectivamente. El **imp** no cumple aquí su frecuente función de tiempo verbal introductorio y conclusivo con respecto al *mundo narrado*<sup>14</sup>, no crea el fondo, el *segundo plano*, sobre el que destacarían los sucesos contados mediante el tiempo verbal *narrativo de primer plano*. Ahora bien, ya vimos que el relato comienza *in medias res*: falta la exposición, y es lógico, pues, que falte también, al inicio, un **t.verb de segundo plano**, que normalmente le correspondería a ésta. A diferencia de lo que sucede en **A**, las formas de **t.verb** con las que se abre el texto no señalan el paso al *mundo narrado*, pero tampoco se podría decir, como en **B**, que sean señal de la actitud *comentativa*. Dan la impresión de que en ellas las dos *actitudes comunicativas* estuviesen en equilibrio. O, más bien, es como si las formas de **p.s** se hallaran, por el contexto, en el campo de tensión o en la frontera entre ambas actitudes.

Pero ¿no es esto simplemente una descripción de la narración oral que no se desarrolla por completo, que no se hace independiente porque está atada y limitada por la situación en la que se origina? Y ¿no es aquí el **p.s dom**, por un lado, consecuencia de una narración rápida, que resume los hechos más importantes sin parar en detalles y, por otro, precisamente un indicio de que se trata de una narración oral, de que se mantiene el vínculo con la situación del narrador? Partiendo de la descripción que da Weinrich del *relieve narrativo*, se podría decir que el «puro» narrar —además de una actitud relajada y un cierto espacio temporal— necesita para desarrollarse, en el caso del español, la herramienta de una alternancia específica entre el **imp** y el **p.s**, siendo el **imp** el tiempo verbal responsable del «transporte» al ámbito del *mundo narrado*. Si consideramos

<sup>14</sup> Cf. Weinrich (1964: 91 y ss).

entonces la secuencia como imitación literaria de una narración oral, a la situación real del narrador le correspondería un relato marco, en el que se integraría dicha narración oral. Aquí falta un tal relato marco o, mejor dicho, solamente está insinuado por la deixis ya varias veces mencionada y la intención explicativa del narrador, pero también por el inicio brusco mediante **p.s** y el empleo «obstinado»<sup>15</sup> del mismo a través de toda la secuencia.

Sin embargo, esto significa que al **p.s** aquí no le corresponde la *persp.0* del narrar «puro», sino una *persp.retr*, dado que se trata de un modo de narrar que no se libera de la situación en la que se produce. Ello se contradice con nuestra suposición inicial sobre la relación entre *focalización* y **t.verb dom**: aquí, a la *focalización* desde el *yo narrante* le corresponde un **t.verb** narrativo, aunque la perspectiva que éste adapte se parezca a la de un **t.verb** comentativo, la del **p.c**. Quizás se podría decir, sin salirse del modelo de Weinrich, que la *persp.0* propia o básica del **p.s** se halla modificada por el presumible contexto *comentativo* de un relato marco, aunque éste solamente esté insinuado. La resultante *persp.retr* sería comparable a la del **p.c**, pero de ningún modo idéntica a ésta.

Es evidente que no se podría sustituir en la secuencia el **p.s** por un **p.c** sin que cambiase el modo en que se «ven» los acontecimientos pasados, aunque la oposición entre estos dos tiempos verbales no se halle definida gramaticalmente mediante la categoría del aspecto, sino mediante la del tiempo. La diferencia consiste, según la *Nueva gramática de la lengua española*, en que «el valor que corresponde a HE CANTADO es el de anterioridad a un punto de referencia situado en el presente», mientras que «el correspondiente a CANTÉ es el de anterioridad al punto de habla»<sup>16</sup>. «El vínculo que el pretérito perfecto compuesto posee con el presente [...] permite que las situaciones acaecidas se muestren en HE CANTADO como parte de un intervalo que contiene el momento del habla, y en CANTÉ como meramente acaecidas»<sup>17</sup>.

Gili Gaya expresa estos hechos lingüísticos de un modo más simple. Dice del **p.s**, al que denomina «pretérito perfecto absoluto»: «nos servimos de este tiempo para las acciones pasadas independientes de cualquier otra acción. Es la forma absoluta del pasado» y del **p.c**, al que llama «pretérito perfecto actual»: «significa la acción pasada y perfecta que guarda relación con el momento presente. Esta relación puede ser real, o simplemente pensada o percibida por el que habla».

<sup>15</sup> Cf. Weinrich (1964: 11).

<sup>16</sup> *Nueva Gramática* (2009: 23.7a).

<sup>17</sup> *Ibidem* (23.9 y s).

Se podría entonces decir que el hablante, al usar el **p.c** «enfoca» la relación de la acción pasada con el presente y al usar el **p.s** no la toma en consideración, no la «ve»<sup>18</sup>.

Menos evidente, al menos a primera vista, parecerá quizá la diferencia de efecto entre el **p.s dom** y una alternancia específicamente narrativa entre **p.s** e **imp**; sin embargo, esta diferencia se puede explicar —en el caso concreto del texto en cuestión y como ya lo hemos hecho— mediante la diferencia entre una narración oral y una literaria, es decir, entre actitudes y perspectivas comunicativas diferentes. Dado que el efecto del **Prät** en **A** es similar al que en español resultaría de dicha alternancia entre **p.s** e **imp**, se le podría tildar aquí de «literario». De hecho, una de las ventajas de la traducción **B** consiste en que el **Perf**, a diferencia del **Prät**, marca el estilo oral de la secuencia. Sin embargo, el efecto del **Perf** en **B** es análogo al que tendría el **p.c** si ocupase el puesto del **p.s** en las oraciones correspondientes: aunque el **Perf** no siempre «enfoque» la relación con el presente, en esta secuencia, debido al primer verbo, es esto precisamente lo que sucede. La posición de la «cámara» en **B** y en **O** es idéntica, sin embargo, el modo de focalización es diferente: expresa una relación diferente entre los sucesos pasados y el presente del narrador.

Ahora bien, el hecho de que el **p.s** no enfoque la relación de los eventos pasados con el presente no significa que niegue tal relación. Sin embargo, cuando se quiere resaltar la separación de los sucesos con respecto al presente (su aislamiento en el pasado), entonces el uso del **p.s** resulta más adecuado que el de cualquier otro tiempo verbal. Gili Gaya observa que es «natural [...] que el carácter perfecto y absoluto de *fue*, *quise*, etc., hagan resaltar con gran viveza estilística el contraste entre el pasado y el presente»<sup>19</sup>. En este caso, es decir, cuando el **p.s** se emplea para expresar un contenido que implica la oposición enfática entre pasado y presente, dicho tiempo verbal parece expresar también por cuenta propia tal oposición: adquiere un valor expresivo o simbólico.

En la secuencia que nos ocupa es el tema de la muerte el que plantea dicha oposición entre pasado y presente. Aunque leamos la secuencia sin saber todavía que quien «ve» y «habla» es un «muerto», en cuyo presente se ha parado el flujo de los acontecimientos que viene del pasado, percibimos la expresividad del **p.s**. Si bien la muerte todavía no aparece en la superficie del relato como su tema principal, sino solamente como un motivo importante, la posición central de éste y el modo en que se halla tratado lo convierten en el tema básico a un nivel más profundo, activando el poten-

<sup>18</sup> Cf. Cartagena y Gauger (1989: II, p. ej. 374 y s.).

<sup>19</sup> Cf. Gili Gaya (1961: 158).

cial expresivo del **p.s.** A ello también contribuye el hecho de que el estilo, marcadamente verbal, haga resaltar especialmente los verbos. Asimismo, las formas simples y en su mayoría muy breves del **p.s.** en este texto, se adecuan perfectamente al carácter lacónico y seco del estilo, lo que refuerza también la propia expresividad de este tiempo verbal.

### 7. La cuestión del uso del perfecto simple en el español de México

Al haberse mencionado anteriormente la oposición entre **p.s.** y **p.c.**, se puede plantear la duda de si no habría que tener en cuenta las diferencias en el uso de estos **t.verb** entre el español de México y de España. ¿Sería posible que a algunas de las formas de **p.s.** en esta secuencia les correspondiese —visto desde el estándar de España— un significado que requiriese un **p.c.**? Según Lope Blanch<sup>20</sup>, las diferencias de uso de los dos **t.verb** afectarían (¿solamente?) a la función de designar el pasado inmediato.<sup>21</sup> En la primera secuencia de Pedro Páramo ninguna de las formas de **t.verb** hace referencia a un pasado inmediato. Aunque la impresión con respecto a la distancia entre los hechos contados y el presente del narrador sea engañosa (ya que ésta más tarde resulta menor de lo que podía parecer al comienzo), tampoco resulta tan corta como para poder incluirse en el «pasado inmediato» (en el sentido de «hechos recientes limitados al día de hoy»<sup>22</sup>).

Comparemos a propósito el uso del **p.s.** en las primeras frases de un texto póstumo de Rulfo: «Yo morí hace poco. Morí ayer. Ayer quiere decir hace diez años para ustedes. Para mí, unas cuantas horas»<sup>23</sup>. La sustitución de «hace poco» por «ayer», en la segunda frase, se debe obviamente a que este adverbio en castellano representa la frontera que separa el pasado inmediato del pasado a secas (vinculándolo con el uso obligatorio del **p.s.**). El suceso de la muerte se sitúa al otro lado de esta frontera, visto desde el presente del narrador. Y es el significado de la frase el que convierte en símbolo tanto a «ayer» como a la forma de **p.s.**: ambos marcan el contraste, la separación neta, definitiva entre el pasado y el presente. El hecho de que se enfatice la separación entre los dos ámbitos temporales no excluye que, por otro lado, se exprese su confusión. Cada transgresión supone la existencia de una frontera rigurosamente trazada.

En la *Nueva gramática de la lengua española* consta la observación de que, en algunos países americanos, entre ellos México, «la oposición entre CANTÉ y HE CANTADO es más propiamente aspectual que temporal. El pretérito per-

<sup>20</sup> Cf. la mención de Lope Blanch en: Gutiérrez Araus (2001).

<sup>21</sup> Cf. también: *Nueva Gramática* (23.8p).

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Los cuadernos* (1994: 30).

fecto simple se usa en esos casos [respecto a su valor mencionado arriba, *cf.* nota 16] para referirse a acciones acabadas en el pasado, mientras que el pretérito perfecto compuesto se reserva para referirse a acciones que continúan en el presente»<sup>24</sup>. Sin embargo, aún suponiendo que esto fuera cierto, no parece que debido a ello habría que modificar lo que arriba se dijo sobre el valor expresivo del **p.s.**: lo que no continúa en el presente, está separado de éste.

#### 8. Breve resumen de las funciones del perfecto simple dominante en la secuencia

Diríamos que las funciones básicas que cumple en esta secuencia el **p.s.** se corresponden con el valor fundamental de este tiempo verbal que en las gramáticas suele ser definido mediante su oposición clara con el **imp.**, por un lado, y con el **p.c.** por otro.

Estas funciones básicas consisten en:

- Presentar los hechos pasados resaltando su delimitación temporal; función relacionada con el relato rápido —que resume los hechos fundamentales sin detenerse en los detalles— en la secuencia.
- Presentar los hechos pasados vistos desde el presente, pero separados de éste; función relacionada con el relato oral breve, tenso de la secuencia.

En estas funciones se basan otras cuatro que cumple el **p.s.** en este texto.

La primera consiste en acentuar el carácter oral y *comentativo* de la secuencia y su dependencia de la situación del hablante; la segunda, en marcar la introducción, diferenciarla del relato propiamente dicho. Éste comienza en la segunda secuencia, con la alternancia específicamente narrativa y, al menos aparentemente normal, entre **t.verb** *narrativos* de *primer y segundo plano* (27 **p.s.**, 24 **imp.**, 3 **plc.**), en un estilo más literario.

Pero, además, el **p.s.** ejerce aquí una función expresiva o simbólica basada en lo que para Gili Gaya es su peculiar «valor estilístico»: resalta la temática principal implícita de la secuencia —que es la muerte— y contribuye a configurar la paradójica percepción temporal del narrador «muerto», que se ve separado del pasado como de la vida mediante una frontera absoluta y radical, pero que a la vez no es sino un espejismo.

Por último, hay que mencionar su función estilística (en un sentido más estricto), es decir, la de contribuir, mediante su forma simple y breve, a plasmar el laconismo del estilo de la secuencia.

<sup>24</sup> *Nueva Gramática* (2009: 23.7c).



## 9. Conclusiones

El **p.s dom**, mediante el conjunto de sus funciones, todas ellas entrelazadas entre sí, amalgama el estilo de esta secuencia con su estructura y su sentido dentro de la novela. Se podría decir que constituye una piedra angular de la secuencia.

Ello supone obviamente un obstáculo insalvable para la traducción al alemán (y no sólo a este idioma). Es un problema análogo al que plantean las frases ya citadas «Yo morí hace poco. Morí ayer»: como quiera que se tradujesen al alemán, perderían indefectiblemente el perfil tan fuertemente marcado que el **p.s** es capaz de conferir a la representación de los hechos y que se aprecia mejor cuando no hay detrás un *segundo plano*, sino un fondo vacío y cuando el significado de las frases activa la función simbólica de este tiempo verbal. En alemán, las frases ya no aparecerían como esculpidas, sino como simplemente escritas. Y este allanamiento de la expresión comportaría un allanamiento del sentido.

La cuestión de en qué medida se pueden traducir estas frases se nos plantea en los mismos términos que si se tratase de unos versos.

## Bibliografía

- RULFO, Juan, *El llano en llamas*, Madrid, Cátedra, 1993.
- , *Pedro Paramo*, Madrid, Cátedra, 1995. Traducciones al alemán: Hanser Verlag, 1989 (Mariana Frenk) y 2008 (Dorothea Plötz).
- , *Toda la obra*, edición crítica, Universidad de Costa Rica, 1997.
- , *Los cuadernos de Juan Rulfo*, México, Ediciones Era, 1994.
- CARTAGENA, N. y GAUGER, H.M., *Vergleichende Grammatik Spanisch-Deutsch*, Mannheim, Duden-Verlag, 1989.
- GILI GAYA, S., *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, 1961.
- GENETTE, G., «Discurso del relato», en *Figuras III*, Barcelona, 1989, pág. y ss.
- GORDON, S., «Juan Rulfo: una conversación hecha de muchas», en Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica, Universidad de Costa Rica, 1997, pág. .
- GUTIÉRREZ ARAUS, M., «Caracterización de las funciones del pretérito perfecto en el español de América», ponencia en el Congreso *Unidad y diversidad del español*, Valladolid, 2001 (web del Instituto Cervantes).
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, *Juan Rulfo: Del páramo a la esperanza*, México, FCE, 1990.
- HELBIG, G. y BUSCHA, J., *Deutsche Grammatik*, Leipzig, VEB-Verlag, 1989.
- MARTINEZ, M. y SCHEFFEL, M., *Einführung in die Erzähltheorie*, München, 1999.
- RAE (Asociación de Academias de la Lengua Española), *Nueva gramática de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Libros, 2009.
- WEINRICH, H., *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlhammer, 1971.
- WERLICH, E., *Typologie der Texte*, Heidelberg, 1975.

