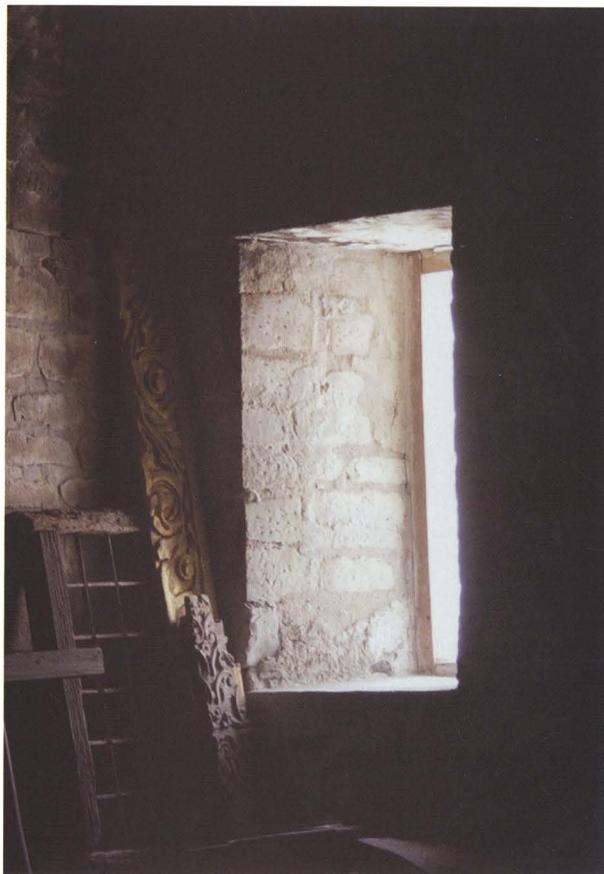


*Pedro Páramo*  
**Diálogos en contrapunto**  
**(1955–2005)**

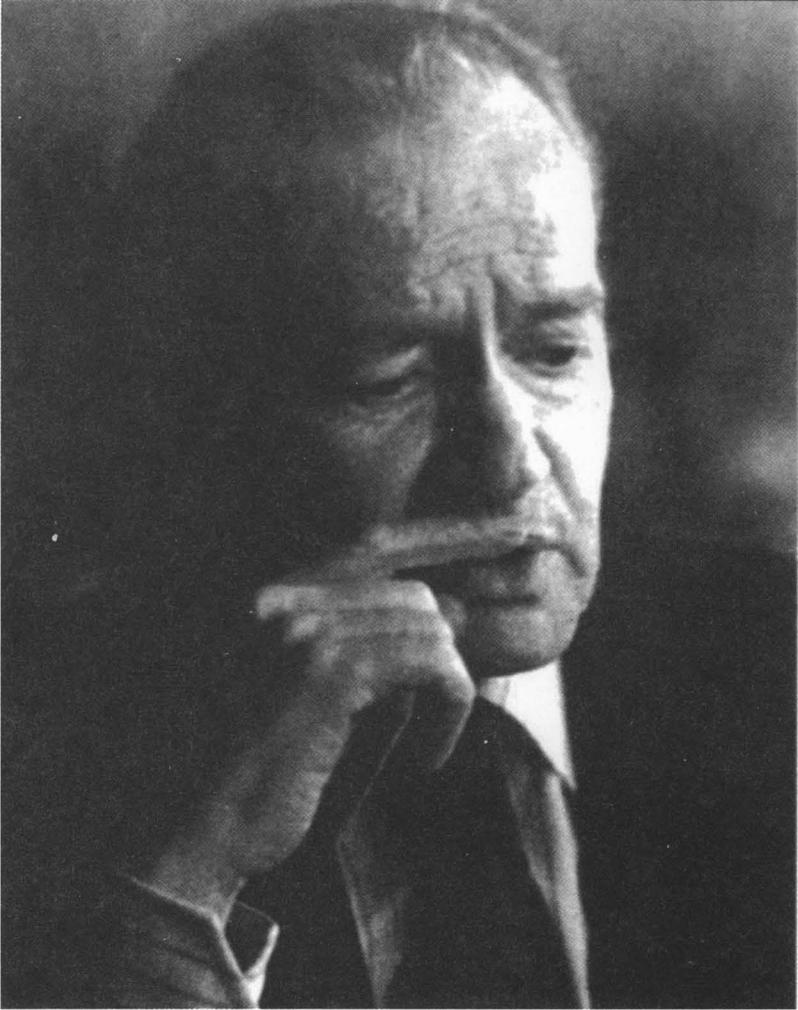


Yvette Jiménez de Báez  
Luzelena Gutiérrez de Velasco  
Editoras

EL COLEGIO DE MÉXICO  
FUNDACIÓN PARA LAS LETRAS MEXICANAS







Juan Rulfo (1918-1986), Archivo fotográfico, CNCA-INBA.

*PEDRO PÁRAMO. DIÁLOGOS EN CONTRAPUNTO ,*  
(1955-2005)

SERIE LENGUAJES Y TRADICIONES



DIRIGIDA POR  
Yvette Jiménez de Báez

COMISIÓN EDITORIAL  
Arturo Chamorro  
Luzelena Gutiérrez de Velasco  
Martín Lienhard  
Edith Negrín  
Liliana Weinberg



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

*PEDRO PÁRAMO.*  
DIÁLOGOS EN CONTRAPUNTO  
(1955-2005)

Yvette Jiménez de Báez  
Luzelena Gutiérrez de Velasco  
-- (editoras)

*Open access edition funded by the National Endowment  
for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation  
Humanities Open Book Program.*



*The text of this book is licensed under a Creative  
Commons Attribution-NonCommercial-  
NoDerivatives 4.0 International License:  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>*



EL COLEGIO DE MÉXICO

**f,l,m.**

FUNDACION PARA LAS LETRAS MEXICANAS

M863.4

R935p

Pedro Páramo : diálogos en contrapunto (1955-2005) / Yvette Jiménez de Báez, Luzelena Gutiérrez de Velasco editoras.  
-- 1a. ed. -- México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios : Fundación para las Letras Mexicanas, 2008.  
410 p. ; 23 cm. -- (Cátedra Jaime Torres Bodet : Serie Lenguajes y tradiciones; 6)

ISBN 978-968-12-1377-0

1. Rulfo, Juan, 1918-1986 -- Pedro Páramo -- Crítica e interpretación. I. Jiménez de Báez, Yvette, ed. II. Gutiérrez de Velasco, Luzelena, coed. I. t. ser.

Primera edición, 2008

D.R. © El Colegio de México, A.C.  
Camino al Ajusco 20  
Pedregal de Santa Teresa  
10740 México, D.F.  
[www.colmex.mx](http://www.colmex.mx)

D.R. © Fundación para las Letras Mexicanas, A.C.  
Liverpool 16  
Col. Juárez  
06600 México, D.F.

ISBN 978-968-12-1377-0

Impreso en México

## ÍNDICE

### 0.0. PRÓLOGO

<i>Pedro Páramo</i> en diálogo con las tradiciones y lenguajes (1955-2005) . . . . .	11
Yvette Jiménez de Báez	

### 1.0. ASEDIOS A LA NOVELA

Génesis y escritura en <i>Pedro Páramo</i> . . . . .	25
Yvette Jiménez de Báez	
Paraíso perdido: <i>Pedro Páramo</i> y los espacios de la añoranza . . . . .	47
Luz Aurora Pimentel	
<i>Pedro Páramo</i> , un pañuelo con orillas de llorar . . . . .	55
Sara Poot Herrera	

### 1.1. DISTANCIA Y HUMOR

Formas de la distancia en <i>Pedro Páramo</i> . . . . .	77
Tatiana Aguilar-Álvarez Bay	
Del cuento a la novela, o de cómo ir de Luvina a Comala y no morir en el intento . . . . .	93
Françoise Perus	
El humor de la desgracia en <i>Pedro Páramo</i> . . . . .	109
Florence Olivier	
La risa inaudible en <i>Pedro Páramo</i> . . . . .	123
Martha Elena Munguía Zatarain	

2.0. PEDRO PÁRAMO Y LA TRADICIÓN CULTURAL

<i>Pedro Páramo</i> : el universo ambivalente. . . . .	139
Alicia Llarena	
Cómo narrar desde la eternidad: religión y novela en <i>Pedro Páramo</i> . . . . .	153
Aníbal González	
La simbolización de la microhistoria en <i>Pedro Páramo</i> . . . . .	165
Ute Seydel	
Juan Rulfo y Bernal Díaz: la invención de la escritura poética . . . . .	175
Enrique Flores	
Algunos aspectos de la respuesta crítica inicial a la novela <i>Pedro Páramo</i> . . .	185
Jorge Zepeda	
Comentar el silencio: la crítica en el páramo. . . . .	199
Esperanza López Parada	

3.0. PEDRO PÁRAMO Y OTROS TEXTOS LITERARIOS

<i>Pedro Páramo</i> : resurrección por la palabra. . . . .	217
Álvaro Ruiz Abreu	
Conmoción de tres bandas: Juan Rulfo, Ramón Rubín y Elena Garro. . . .	229
Luzelena Gutiérrez de Velasco	
Rulfo y Arreola (otra vuelta de tuerca). . . . .	241
Rafael Olea Franco	
Lector de Juan Rulfo: Carlos Fuentes de linajes literarios, cadenas genésicas y lazos poéticos . . . . .	267
Georgina García Gutiérrez	
<i>Pedro Páramo</i> como génesis de <i>José Trigo</i> : el diálogo intertextual de Juan Rulfo y Fernando del Paso. . . . .	287
Carmen Álvarez Lobato	

En el páramo ensoñado: entre dos Susanas, Comala, Icamole y Pedralbes . . . . .	301
Gloria Prado Garduño	
Juan Rulfo y Guimarães Rosa: convergencias . . . . .	311
Horácio Costa	
Fundación mítica de Comala. . . . .	321
Liliana Weinberg	

3.1. *PEDRO PÁRAMO* Y LOS LENGUAJES DE LAS ARTES

Una danza de formas efímeras. Apuntes sobre la imagen visual en <i>Pedro Páramo</i> . . . . .	339
Elizabeth Corral Peña	
<i>Pedro Páramo</i> y el lenguaje filmico . . . . .	349
Edith Negrín	
<i>Miscast</i> o cómo un mito nacional se convirtió en embajador . . . . .	369
Graciela Martínez-Zalce	
<i>Pedro Páramo</i> : los rumores del sonido. . . . .	381
Susana González Aktories	

3.2. JUAN RULFO, LA CIUDAD Y LA VOZ DEL SILENCIO

Un amor casi imposible: Juan Rulfo y la Ciudad de México. . . . .	401
Vicente Quirarte	



## PRÓLOGO

### *PEDRO PÁRAMO* EN DIÁLOGO CON LAS TRADICIONES Y LENGUAJES (1955-2005)

Hay novelistas que leemos por las sensaciones que nos dejan. En apariencia sus libros no contienen ningún ensayo filosófico [...], pero nos dan una imagen cabal del ser humano.

JUAN RULFO, en entrevista con JOSÉ EMILIO PACHECO, 1959<sup>1</sup>.

*Pedro Páramo*, la ya clásica novela de Juan Rulfo, cumplió en 2005 sus cincuenta años de publicación. Las múltiples ediciones y traducciones de la obra a otras lenguas, prácticamente desde su aparición, y la recepción notable de lectores procedentes de diversos medios y ámbitos, más allá o más acá de algunos juicios negativos<sup>2</sup>—los cuales más bien contrapuntearon la recepción favorable, destacándola—, indicaron que la Literatura Mexicana había entrado con pie firme a la universalidad y a la Modernidad. Es innegable que esto presupone la existencia de una tradición que se ha ido gestando, y en muchos sentidos, *Pedro Páramo* es un punto de llegada de recepción múltiple en el

<sup>1</sup> JOSÉ EMILIO PACHECO, “Juan Rulfo en 1959”, en *México en la Cultura*, suplemento cultural del *Novedades*, 29 de julio de 1959, p. 44.

<sup>2</sup> Sin duda, la fragmentación y el “nuevo orden” que rompe la linealidad tempo-espacial y crea, mediante “la técnica paralelística, una estructura de espacios y tiempos ambiguos que los personajes no siempre comparten, pero sí el lector, con quien se crea una complicidad”, es el motivo central de esta recepción que se da sobre todo en la primera etapa, cuando en efecto la escritura desconcierta y aún no hay una distancia crítica suficiente ni se ha hecho una lectura cuidadosa del texto. Es el caso de Ricardo Garibay, el poeta guatemalteco Otto Raúl González, y el propio Ali Chumacero (cf. Y. JIMÉNEZ DE BÁEZ, *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, México, 1990, pp. 50-54). En su libro reciente, precisamente centrado en esta primera etapa de la recepción, Jorge Zepeda reúne y analiza, una información muy completa para dilucidar la función de la crítica en ese momento (J. ZEPEDA, *La recepción inicial de Pedro Páramo*, Fundación Juan Rulfo-Editorial RM, México, 2005).

que culminan, procesos anteriores y coetáneos, y sobre todo, se transforman y transgreden desde el imaginario del autor y su escritura<sup>3</sup>.

Rulfo encontró en la concreción particularizada de su mundo, la clave de la escritura que sobrepasa los límites del *aquí* y el *ahora*, y sin negarlos, antes bien profundizándolos, tiene siempre algo que decir al hombre y a la mujer de todos los tiempos. Como en el caso de la literatura nacional, es determinante para esta proyección universal de la novela, la intertextualidad que procede de múltiples tradiciones, como se verá más adelante.

¿Cuáles son algunas de las claves principales de la escritura de este texto que atrajo a tantos lectores y, al mismo tiempo, no fue siempre claro para algunos de ellos? La fragmentación ordenada en secuencias que rompen el orden temporal y espacial, crea una simultaneidad de planos que una primera mirada puede percibir como caóticos, hasta tanto el lector descubre el ritmo contrapuntístico que orienta el gran movimiento de la escritura: el arriba y el abajo que moviliza los espacios y las vidas de los personajes. El lector habrá de seguir también el trazo de la focalización orientada a mostrar el mundo en caída, la negación de los caminos de la vida, pero al mismo tiempo los contrapuntos esperanzados, utópicos, que sostienen el enfrentamiento gradual de Juan Preciado con el mundo de muerte de su padre.

El hijo está llamado a conocer en carne propia los efectos del poder arbitrario ejercido sobre su pueblo de origen, y a liberar los caminos de la vida. Porque viene de afuera, de un espacio y un tiempo luminosos y salvíficos (allí lo ha refugiado su madre y lo ha educado para el regreso), será capaz de integrar los murmullos, las voces y las vidas de ese legado paterno y materno del cual es legítimo heredero. La cadena de madres lo ha guiado a su destino; el encuentro cara a cara con la muerte de la colectividad del espacio paterno, lo hacen asumir la función liberadora de su viaje: la gestación de un tiempo futuro que la utopía materna le ha enseñado a asociar con la fertilidad de la tierra; que remite al pasado, a la saga familiar de su origen, y la integra a su experiencia de una vida a la altura del hombre, en el espacio de afuera, lejos

<sup>3</sup> Baste recordar a *Visión de Anáhuac* (1915) de ALFONSO REYES y *Los de abajo* (1915), de MARIANO AZUELA, quizá el intertexto de la novela de la Revolución más importante en *Pedro Páramo*, lo cual confirma el carácter seminal de ese otro texto fundante de la Literatura Mexicana. Y con él, *La sombra del Caudillo* (1929) de MARTÍN LUIS GUZMÁN, *El resplandor* (1936) de MAURICIO MAGDALENO, *El luto humano* (1943) y *Dios en la tierra* (1944) de JOSÉ REVUELTAS; *Al filo del agua* (1947) de AGUSTÍN YÁÑEZ. Así como, de un pasado más remoto, hay trazos de las crónicas y del *Compendio de la vida de Catarina San Juan* (1692) de la literatura novohispana. En la conformación del personaje de Susana San Juan parece incidir también *Dama de corazones* (1925-1926), novela breve del contemporáneo XAVIER VILLARRUTIA. La muestra es suficientemente representativa para ver que *Pedro Páramo* convoca ampliamente la tradición nacional que recibe (cf. Y. JIMÉNEZ DE BÁEZ, *op. cit.*, caps. II y III).

del espacio paterno. Es esa vinculación que lo liga a su destino trascendente, y que el texto ficcionaliza en la conjunción de “la estrella junto a la Luna”<sup>4</sup>, la voz materna y el hijo, a manera de una trinidad que restituye la Esperanza al vulnerar, en el núcleo mismo de su gestación, el efecto letal de ese mundo descentrado, pervertido por el devastado paradigma (el paterno) en total disfunción histórica y humana.

Para que esto sea posible, en el mundo de ficción el hijo deberá “morir”, a su regreso, en ese mundo en ruinas, e iniciar el camino que lo conduce al centro mismo de su gestación, el cual se metaforiza en el relato de la pareja incestuosa de hermanos en el submundo. Al mismo tiempo persisten caminos religantes con el arriba (lo confirman las idas y venidas cíclicas de Donis, fiel a las connotaciones de su nombre<sup>5</sup>, y la llegada misma de Juan Preciado).

<sup>4</sup> Al inicio del f 33, p. 71, de *Pedro Páramo*, con una indicación temporal que sugiere un volver a empezar, aparece la frase por primera vez en la novela: “Como si hubiera retrocedido en el tiempo. Volví a ver *la estrella junto a la luna*” (cursivas mías). El fragmento crítico inicia el centro de significación de la novela (f 33, 34, 35 y 36), preparación y liberación del incesto fundante del espacio y tiempo del Cacique de la Media Luna, que incluye también el centro numérico del libro (f 35). Antes de comenzar el f 34, p. 73, donde la madre desde el Cielo se une con el hijo (sobre lo que volveré), el texto dice: “Y junto a la luna la estrella más grande de todas”. En *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza*, ed. cit., pp. 189-191, identifiqué textualmente la relación de la frase nuclear con la obra dramática en un acto de JOHN MILLINGTON SYNGE, *Jinetes hacia el mar* de 1904, trad. al español por Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí de Jiménez, Imprenta Fortanet, Madrid, 1920 (Col. El Jirasol y la Espada), que seguramente conoció Rulfo. La cita que recojo está en boca de la madre, quien predice la muerte de su hijo pescador, perdido en el mar: “Ese viento está levantando el mar, y había una *estrella junto a la luna*, y la luna saliendo anochecido! [...] ¿qué son mil caballos contra un hijo, cuando queda un hijo solo?” En *La serpiente emplumada* (1926; en esp. 1940) de D. H. LAWRENCE (3a. ed. en esp., Losada, Buenos Aires, 1951), el texto recupera el origen prehispánico del vínculo entre la estrella de la mañana (y de la tarde, Venus) y el elegido, don Ramón, quien busca unir las fuerzas contrarias entre las culturas europeas y americanas, en una voluntad clara de recuperar la fuerza genésica de la cultura prehispánica: “Pero los dedos de todos se juntan con los dedos de todos en la Estrella de la Mañana” (p. 370); y “únicamente el hombre dotado de una estrella potente, de una gran chispa, puede unir sus fuerzas y crear una nueva unidad” (p. 400). La importancia de esta novela en *Pedro Páramo* es evidente. Susana San Juan se perfila de modo análogo a Kate Forrester, la irlandesa que llega de fuera y busca identificarse con la nueva cultura. La referencia textual se delata en uno de los fragmentos manuscritos de JUAN RULFO, en *Cuadernos de Juan Rulfo*, “Presentación”, Clara Aparicio de Rulfo, ed. YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, Era, México, 1994, pp. 60-61. Para la relación básica entre ambas novelas, cf. también mi libro, cit. antes, pp. 227-235. Este vínculo simbólico religioso con Venus, la estrella de la tarde, parece ser también propio de culturas africanas antiguas.

<sup>5</sup> Donis, Adonis se refiere a Tammuz, quien descubre y promueve “la unidad fundamental de vida-muerte” y las esperanzas que da esa unión a los hombres, como garantía de una vida después de la muerte (MIRCEA ELIADE, *Tratado de historia de las religiones*, pról. de G. Dumézil, trad. de T. Segovia, Era, México, 1972, p. 381). Para Frazer, en la literatura religiosa babilónica, Tammuz es el joven esposo amante de la Gran Diosa Madre, que personifica las energías productivas de la naturaleza. Se creía que moría todos los años, marchando de la tierra alegre al sombrío mundo subterráneo y que todos los años su amante divina lo buscaba hasta “el país del cual no se vuelve, la casa de las tinieblas, donde el polvo cubre la puerta y el cerrojo”. Durante su ausencia, ‘toda la vida estaba amenazada de

Con la liberación del incesto, será posible la pulverización de Pedro Páramo, el tótem epónimo, dueño del clan y de la sangre; la mujer regresa a la naturaleza del barro del origen; para Donis, el hombre, es tiempo de salir, lo cual permite la acción, pero a su vez lo libera; Juan Preciado, en cambio, deberá esperar, y mientras tanto, completará su proceso de aprendizaje. Lección de vida que le llega de los espacios de muerte. Las claves de liberación que abren la posibilidad de resurrección, del paso necesario de la muerte a la vida, se concentran en los personajes y la disposición que la escritura distingue. Las voces de las víctimas (el grito del ahorcado, la víctima colectiva en un charco de sangre en el submundo, etc.) se subordinan al enunciado vital del amor de Susana San Juan que ahora domina el espacio. Ella es “la tierra” que deviene “principio telúrico”; esa semilla del submundo que habla, a la cual se ha referido Arreola, al referirse a un fragmento manuscrito que hasta ahora desconocemos<sup>6</sup>.

Como una nueva epifanía, Juan ‘el discípulo amado, el elegido’, aprende la intensidad transformadora del amor humano y de su triunfo más allá de la muerte y la locura. Puede ya asumir la síntesis, salvadora de la unión entre lo humano (Susana San Juan) y lo trascendido (cuando siente la voz de la madre en el Cielo, “la estrella junto a la luna” que lo envuelve y protege como

---

extinción’ (JAMES GEORGE FRAZER, *La rama dorada. Magia y religión*, trad. Elizabeth y Tadeo Campuzano, Fondo de Cultura Económica, México, 1944, p. 379 [1a. ed., 1922]). Rulfo crea sus signos para revelar la historia, pero suele acercarse a las acepciones más próximas a la mitología tradicional que a la clásica, lo cual es propio de una cosmovisión como la suya, y subyace en toda su obra. También se relaciona con el “estilo bíblico”, tal como lo entiende ERICH AUERBACH (*Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, México, 1950, pp. 9-30, y por la fuerte presencia de las parábolas bíblicas en su obra (cf. Y. JIMÉNEZ DE BÁEZ, *op. cit.*, cap. II, n. 39).

<sup>6</sup> Si existió, debió salir de la versión definitiva de la novela, porque lo que recuerda Arreola no concuerda con lo que finalmente queda como la actitud dominante de Susana San Juan ante Pedro Páramo. Dos semanas después de muerto Rulfo, el 23 de enero de 1986, Vicente Leñero, Armando Ponce, Federico Campbell y Juan Miranda (Eduardo Lizalde asiste como un visitante y se retira antes de concluir), entrevistan a Juan José Arreola en la casa de su hermano, Antonio Arreola, en la Ciudad de México. Después Leñero le dará forma dramática, de ahí que la llame “Entrevista en un acto” y que él aparezca como el autor (v. VICENTE LEÑERO, *¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola?*, Universidad de Guadalajara-Proceso, México, 1987). Cito sólo lo que me permite reproducir lo referente al fragmento: “¿Te acuerdas? [...] ¿te acuerdas?” (p. 72), y más adelante: “Sí, yo te quise. Yo quise entender qué era lo que tú querías. Si me querías a mí, si querías la tierra, si querías la tormenta [...]” (pp. 73-75). La frase que se suele citar, a manera de conclusión poética son palabras de Arreola y no de Rulfo: “Una semilla hablando, una matriz hablando a través de los labios de la tierra”; imagen que, por otra parte, sintetiza muy bien el sentido de Susana San Juan al cual llegué en mi lectura crítica (cf. “¿Qué significa Susana San Juan? Su lugar en la disposición textual”, en *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza*, ed. cit., pp. 163-180. En el libro remito a las declaraciones en *Proceso*, 27 de enero de 1986, p. 51 y al libro de Leñero dos años después. Pregunté por la existencia del fragmento a Clara Aparicio de Rulfo cuando me reunía con ella para ver la biblioteca y después por la edición de los *Cuadernos*. Parecería que, en efecto, el fragmento no se conserva.

el vientre materno ¿nuevo nacimiento?, antes de que Juan Preciado libere el incesto fundador, cf. n. 4 de este “Prólogo”).

No sorprende que en la escritura, la acción de los personajes —despojados de toda concreción que no sea su función misma, y sin embargo contundentemente “reales”—<sup>7</sup>, dinamice la intertextualidad, como también lo hacen otros estratos textuales. Es decir, pone en acto la presencia más o menos sensible de otras voces y otros textos que la escritura asume, niega, transforma, moldea conforme se objetiva. *Pedro Páramo* se manifiesta así como una rejilla multiplicadora y productora de sentido, donde toda historia particular puede reconocerse. Es el centro mismo de lo humano, inabarcable, infinito, y sin embargo, histórico. Análogamente es el centro interminable de la escritura.

El extraordinario lector de novelas y de cuentos; de crónicas y sagas familiares e históricas y de textos de fundación (principalmente la Biblia, pero también los relatos de las sagas fundantes del mundo prehispánico), procedentes de múltiples fuentes (europeas, hispánicas, norteamericanas, brasileñas...) que fue Juan Rulfo, facilita el mestizaje salvífico con dimensión universal que le permitió entretejer, a niveles profundos del texto, lo particular inmediato y lo universal, de tal manera asumidos, que podría decirse que no quedan prácticamente trazos evidentes de ese complejo, y a la vez fino tejido textual que imanta y obliga a repasar, una y otra vez, unos y otros textos<sup>8</sup>. Sin duda, en esta economía extraordinaria de la escritura reside, en buena parte, la fuerza poética del texto. Nada es obvio en *Pedro Páramo*; y a la

<sup>7</sup> La dilución de la frontera entre lo fantasmagórico y lo “real” subraya la verosimilitud del mundo ficcional que propone un “algo más” como el sentido último. La ficción busca nivelar los opuestos, y apela a otra dimensión que los asume y transforma: voz, luz, cobijo.

<sup>8</sup> Ya he mencionado la incidencia de varios textos en *Pedro Páramo*, procedentes de diversas tradiciones. Así, es importante el trabajo intertextual con la obra dramática en un acto de JOHN MILLINGTON SYNGE, *Jinetes hacia el mar* (1904), que he mencionado antes; también los *Cuentos de un soñador* (1924) y las novelas *La montaña eterna* (1945) y *El país de Yann*, editado por Borges en 1986, del irlandés LORD DUNSANY (Edgard John Moreton Drax Plunket); y de D. H. LAWRENCE, *La serpiente emplumada*. De C. F. RAMUZ, *Juan-Lucas. Drama de la montaña* (ed. en esp., 1953). Si bien es cierto que *Derborance* es importante, tal vez lo es más esta novela que Rulfo no solía mencionar como hacía con *Derborance*, pero que formaba parte de su biblioteca particular. Pude leerla gracias a Juan Francisco Rulfo y a Clara Aparicio de Rulfo. De la literatura norteamericana es notable, como ya dije, la relación intertextual con *Otras voces, otros ámbitos* de TRUMAN CAPOTE (Y. JIMÉNEZ DE BÁEZ, *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza*, ed. cit., cap. III). También he escrito un artículo sobre la relación entre las partes quinta y sexta del *Diario de un escritor* de DOSTOIEVSKI y *Pedro Páramo* (Y. JIMÉNEZ DE BÁEZ, “Dialogismo de la escritura: *Diario de un escritor* de DOSTOIEVSKI y otros textos, en el mundo de Susana San Juan”, en A. S. Gimete-Welsh, comp., *Escritos. Semiótica de la cultura*, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Oaxaca, 1994, pp. 233-247). Uno de los autores favoritos de J. Rulfo fue JEAN GIONO, y su obra ha dejado indudable huella en su obra, tanto en rasgos de estilo, como en la atmósfera, la descripción de los paisajes, y en el empleo de una escritura entre la prosa y la poesía. Es el caso de su relato, *Ese bello seno redondo es la colina*, Hipocampo, Buenos Aires, 1940 (Cuadernos de Cenit, 2),

vez, el texto fluye ante nuestra mirada sin otros tropiezos que no sean los que la escritura exige. La difícil sencillez de una visión que no niega sus rupturas, ni la complejidad plural de su mundo. Son las voces y los textos que dejan ver la manera particular en que el nuevo texto selecciona y funde en el barro que hace posible el nacimiento de la escritura. Dentro de toda la riqueza intertextual de la novela, considero que el texto fundamental que incide, tanto en su sentido último, como en sus estrategias discursivas y su estructura, es la Biblia. He hablado de esto en mi libro *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza*, ed. cit., donde señalo el carácter parabólico de la escritura, y sobre todo, donde expongo la fuerza de una visión del mundo que tiene sus raíces en una concepción trascendente de la historia del hombre, ineludiblemente asociada a una cosmovisión cristiana<sup>9</sup>. Hay también una clara relación con la mística, en la cual es decisivo el poema de *El cantar de los cantares*<sup>10</sup>.

Hace unos veinte años, si bien se habían señalado relaciones entre la novela y otros textos, persistía la impresión entre muchos lectores de que la novela poco debía a este tipo de relaciones. En 1990, publiqué *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza...*, citado antes. Quedó ahí constancia, por encima de limitaciones, de esta lectura básica de *Pedro Páramo* que también se transforma en el tiempo: se precisan matices, la relectura ilumina estratos que estaban un poco en la penumbra, y al mismo tiempo, porque tocamos lo trascendente (en el sentido histórico y en el bíblico-sagrado) que se imbrica totalmente con la gestación de la saga, el texto se abre nuevamente como una ventana sin límites (¿el hueco que retrató tantas veces Juan Rulfo en los techos de las iglesias en ruinas, como un contacto posible, entre el Cielo y la Tierra, enmarcado para que la imagen oriente la mirada y diga una y otra vez su certeza?).

Lo cierto es que el discurso crítico sobre *Pedro Páramo*, como la experiencia de cada día de todo lector, ya sabe de ese “conversatorio” de voces múltiples, polifónicas, que crean el cuerpo movable de la escritura y, entre otras cosas, lo hacen siempre renovable, sin fisuras de identidad que la saga

---

que quisiera trabajar detenidamente en su relación con *Pedro Páramo*, la cual se percibe de inmediato. Utilicé esta obra de Giono al anotar la edición de los *Cuadernos*, ed. cit.

<sup>9</sup> De hecho la estructura de la novela propone dos ejes y un centro que los equilibra que representan la armonía entre el desplazamiento horizontal del devenir humano (la historia) y la exaltación trascendente. Es decir, que corresponde a la cruz y su sentido cristiano (cf. Y. JIMÉNEZ DE BAEZ, *Juan Rulfo. Del páramo...*, ed. cit., pp. 177-179).

<sup>10</sup> Cf. Y. JIMÉNEZ DE BAEZ, “Del erotismo, lo sagrado y la mística en Juan Rulfo”, en “Homenaje a Juan Rulfo”, ANA ROSA DOMENELLA, ANTONIO MARQUET, RAMÓN ALVARADO, ÁLVARO RUIZ ABREU (comps.), *Medio siglo de narrativa y crítica*, vol. II, *Primer Congreso Internacional: Medio siglo de Literatura Latinoamericana, 1945-1995*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1997, pp. 521-538.

ficcional se ha encargado de garantizar. Al mismo tiempo, este saber es un reto y un llamado a la lectura.

Por eso los cincuenta años fueron un tiempo más que propicio para reunirnos a releer la novela. A ponernos en juego y decir en voz alta (de viva voz), y por escrito, nuestra experiencia de lectores en el presente: el oficio se dignifica y la literatura muestra una vez más esa manera particular de dar testimonio, y testimonio alto, esclarecedor, del paso del hombre y de la mujer por la vida, por la historia.

EL COLOQUIO INTERNACIONAL: *PEDRO PÁRAMO* EN DIÁLOGO  
CON LA TRADICIÓN LITERARIA Y CULTURAL, 50 AÑOS DESPUÉS  
(EL COLEGIO DE MÉXICO, 22 Y 23 DE NOVIEMBRE DE 2005)

Porque la literatura está fincada en ese intenso dialogismo discursivo con la cultura y la historia, al cual me referí antes, particularmente con los textos del propio autor, con los de otros y con las artes, y porque si bien ya no es totalmente ajena la riqueza intertextual de *Pedro Páramo*, mucho queda por hacer en investigación y en la lectura crítica, y sobre todo con la amplia gama de modalidades que presenta el diálogo entre textos y discursos, pensé que era el tiempo propicio para convocar a un Coloquio con ese tema central, y celebrar así los 50 años de publicada la novela. La idea y las líneas generales de la convocatoria fueron acogidas con entusiasmo por Luzelena Gutiérrez de Velasco, pues ya habíamos decidido trabajar juntas en la organización. Fue también muy bien recibida por Aurelio González Pérez, director del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, donde trabajamos, y por Javier Garciadiego, a quien hacía poco había nombrado El Colegio de México presidente de la institución. Aurelio González puso la Cátedra Jaime Torres Bodet a disposición del merecido Homenaje a Juan Rulfo y a su obra, y contactó a Eduardo Reyes Langagne, director de la Fundación para las Letras Mexicanas, quien de inmediato apoyó el proyecto y ha colaborado con nosotros, tanto en el Coloquio, como en la publicación.

El diálogo entre textos, fecundo vector de la literatura, y de *Pedro Páramo* en particular, guió pues la convocatoria. Guía flexible y amplia donde cada voz deslindó y cultivó una parcela de su preferencia. Acorto, pero cito de la primera convocatoria, los cinco puntos generales que se deslindaron: 1. Nuevos asedios y precisiones a la escritura de *Pedro Páramo*. 2. *Pedro Páramo* lector de otros textos. 3. Las huellas de *Pedro Páramo* en obras de otros autores

mexicanos. 4. *Pedro Páramo* y otros lenguajes culturales. 5. *Pedro Páramo* y la historia cultural.

Los invitados fueron especialistas y lectores acuciosos, tanto de universidades internacionales, como nacionales, convocados para releer juntos la novela, con ojos nuevos y mirada fina y penetrante. La respuesta entusiasta no se hizo esperar. Se reunieron siete especialistas de España, Francia, Brasil, Estados Unidos e Italia, y veinte de distintas universidades de México.

Naturalmente, además, el Coloquio reunió a egresados y egresadas del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios que están en otras instituciones nacionales e internacionales. El regreso a Casa, como a Comala, con los amigos y colegas de aquí y de otros ámbitos, fue una convocatoria implícita en el envío enriquecedor de la novela de Juan Rulfo quien fue, precisamente entre 1950 y 1961, escritor becado por El Colegio de México, hecho que comentó con precisión sensible de historiador, Javier Garciadiego, en la mesa inaugural.

El resultado es, como esperábamos, una “valiosa aportación a la lectura crítica sobre la obra de Juan Rulfo”. Los veintiséis artículos reunidos se organizaron, acorde con el *Índice*, en modalidades clave para la lectura de la novela: “Asedios a la novela”, de donde se deslinda “Distancia y humor”; “*Pedro Páramo* y la tradición cultural”; “*Pedro Páramo* y otros textos literarios”; “*Pedro Páramo* y los lenguajes de las artes”, y “Juan Rulfo, la Ciudad y la voz del silencio”.

No se trata, pues, de una compilación más de textos críticos, sino que se ha logrado integrar un libro que fluye como tal ante los ojos de los lectores. Es cierto que al organizar los textos de un volumen colectivo, pongo siempre especial empeño en lograr que éstos conformen un libro<sup>11</sup>. Sin embargo esto no es posible si los textos mismos no presentan las características suficientes para lograrlo.

Prácticamente todos los artículos, con alguna excepción que ha quedado porque realmente supone una lectura crítica valiosa o que aporta un tema poco trabajado, son lecturas originales que han logrado abrir nuevos caminos a la crítica del texto y que, todas juntas conforman, como dije antes, una aportación al discurso crítico sobre la Literatura Mexicana Contemporánea, y por ende, sobre la Literatura Latinoamericana.

<sup>11</sup> Sin forzar artificialmente los artículos, procuro ver, por ejemplo, el modo de organización que éstos sugieren. Cuido también que cada parte del libro tenga una organización interna que facilite que el texto fluya. Es muy importante, en ese sentido, que se cuiden los artículos puente entre una parte y otra.

En la primera parte, “Asedios a la novela”, se reúnen inicialmente tres artículos que analizan aspectos del texto, en tanto tal. El primero aborda la génesis de la escritura de la novela, mediante la relación entre textos del propio Rulfo, a partir del análisis de fragmentos previos a la redacción final de *Pedro Páramo*. El trabajo muestra cómo la novela entreteje los cuentos y relatos previos, con las obras de otros autores, el epistolario entre Juan Rulfo y Clara Aparicio, y sobre todo con la historia (Yvette Jiménez de Báez); el segundo es una versión sintetizada de un análisis fino y más amplio del sentido del espacio en la novela y su relación con otros estratos textuales, el cual refuerza la idea de una visión de mundo esperanzada (Luz Aurora Pimentel), y en el tercero se muestra la importancia central del “falsete” que enmascara y canaliza la ambigüedad proveniente de lo popular y lo tradicional asumido también en los diversos estratos de la novela (Sara Poot Herrera). La ambigüedad crea un puente con la subsección siguiente: “Distancia y humor”, donde ubiqué cuatro artículos que abren novedosas perspectivas a estos dos aspectos fundantes de la escritura rulfiana. La *distancia* que lleva al texto hacia la poeticidad o distancia poética (Tatiana Álvarez Bay), y naturalmente, hacia diversas modalidades del humor. Françoise Perus observa ambos aspectos (la distancia y el humor) como modalidades de la ambigüedad y de la relación entre géneros. Florence Olivier, con un manejo que toca la ironía y lo grotesco, revela el rasgo de humor que se entrefiere con lo negativo y trágico del mundo novelesco, sobre todo con elementos religiosos. Cierra la sección Martha Elena Munguía con una lectura sensible e incisiva del humor soterrado en la novela, como el silencio mismo.

La siguiente sección, “*Pedro Páramo* y la tradición cultural”, abre el espacio dialogizado de la novela que asume diversas tradiciones culturales. Alicia Llarena muestra la actualidad de *la tradición del realismo mágico* en el pensamiento postmoderno en la medida en que éste también responde a un regreso hacia el origen pero para abrirse al futuro; consecuentemente la obra de Rulfo se reactiva en este mismo sentido. *La tradición de lo sagrado y de la religión*, fundantes en *Pedro Páramo*, y en otros textos, ocupa la atención de Aníbal González, quien busca profundizar en la relación entre la escritura de *Pedro Páramo* y la de textos sagrados universales. Con la *tradición histórica* dialoga Ute Seydel, quien busca los símbolos de la novela que se revelan en la microhistoria, en juego con la macrohistoria de México; mientras Enrique Flores parte de la crónica y busca mostrar el entrecruzado de ambos discursos en la gestación de la “escritura poética”. Cierran la sección dos textos que remiten a *la tradición de la crítica*. Jorge Zepeda precisa aspectos de la crítica inicial a la novela. Esperanza López Parada hace una apreciación de la tra-

dición crítica sobre *Pedro Páramo*, y se aproxima a lo inasible del texto que se abre al futuro.

“*Pedro Páramo* y otros lenguajes”, la tercera sección del libro, se organiza en tres tiempos, tres modalidades. La primera, *Las relaciones literarias*, se inicia con un artículo de Álvaro Ruiz Abreu que aborda la riqueza intertextual de la novela, la cual se abre a lo universal y a lo particular, como un movimiento generador, regido por el privilegio de la palabra en la escritura. En cambio, Luzelena Gutiérrez de Velasco se centra en tres textos de la literatura mexicana, que no suelen relacionarse, y que la novela asume y transforma, lo cual revela una relación novedosa entre ellos. Una vez más se aborda la relación entre Rulfo y Arreola (Rafael Olea Franco) que la crítica se empeñó en enfrentar artificialmente desde muy temprano. Olea coincide con lo anterior. Para sustentarlo, argumenta y aporta algunos nuevos aspectos, para lo cual remite a ciertos fragmentos de *Los cuadernos de Juan Rulfo*, o vuelve, ampliándolo, sobre lo que la crítica ha señalado antes. Por contraste, la relación entre Fuentes y Rulfo es inmejorable. Fuentes, desde el comienzo, y hasta la fecha, da una bienvenida calurosa a *Pedro Páramo* y lo promueve dentro y fuera del país, sobre todo en Francia. Georgina García Gutiérrez traza la rica trayectoria de la relación, desde Fuentes, con acuciosidad sensible que tiende a ser exhaustiva. Apenas tocada por la crítica anterior, Carmen Lobato profundiza en la relación intertextual entre la novela de *Pedro Páramo* y *José Trigo* de Fernando del Paso, y establece relaciones y diferencias que provienen de una lectura fina de los textos. Para Gloria Prado *Pedro Páramo* se relaciona con tres novelas relativamente recientes (dos mexicanas y una catalana), lo cual es de suyo interesante por la proyección de la novela. En dos de ellas se ficcionaliza también a Juan Rulfo, como lo hacen otros novelistas de la literatura del norte en México.

Curiosamente los textos críticos de esta primera subsección privilegiaron los vínculos con otros textos de la Literatura Mexicana, tema relativamente poco desarrollado por la crítica. Ya señalé que en el caso de Ruiz Abreu, éste abre el ámbito de las relaciones porque su visión general es abarcadora, ya que remite, tanto a textos nacionales, como a internacionales. Horácio Costa tiende el puente con la tradición de la literatura brasileña. Al hacerlo, confirma el reconocimiento que hizo el propio Rulfo de su admiración por esta literatura, sobre todo en las cuatro últimas convergencias fundamentales que señala entre *Pedro Páramo* y *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa. Cierra la sección el artículo de Liliana Weinberg que inicialmente reformula el “campo narrativo” –lo cual repercute, a su vez, en la transformación del pensamiento etnográfico contemporáneo que ya se está dando en la historia–

y deriva en una ¿reformulación? de la condición mítica del texto que ahora pasa por una concepción antropológica –pero no exclusivamente, diría yo–: el mito y su disolución, insertos como matriz generadora de la escritura y de la intertextualidad.

En la segunda subsección, *Relaciones con las artes*, la mirada se detiene en ese umbral donde se conjugan la palabra propia de la escritura y de la oralidad –con su modo de articular lo otro para asirlo y aproximarse a su sentido y a su particular modo de expresión– y la presencia de esos otros lenguajes provenientes de lo visual (pintura, cine, fotografía...); de la música, de la danza. El campo es amplio y la palabra en *Pedro Páramo* se hace porosa a esos efectos y sensaciones, con lo cual expande sus posibilidades de expresión para construir el mundo ficcional. Esta “vivificación” virtual de la palabra contribuye sin duda a la economía poética del lenguaje y, consecuentemente, a la autonomía del texto y a su concreción.

Son cuatro los artículos de esta sección. El primero, de Elizabeth Corral Peña, de manera sintética y sensible, al abordar la imagen visual en la novela, entra en contacto con la pintura, el cine, la fotografía. La escritura crítica se mueve en esa “danza de formas efímeras” como caracteriza eficazmente la autora a la palabra actuante en *Pedro Páramo*. Edith Negrín busca otro camino de lectura y análisis que es el paso (de ida y vuelta) del texto con el lenguaje filmico. Bien documentado, el comentario crítico se va deslizando hacia la convergencia más importante entre los estratos compositivos de la novela y la película. La mirada de Graciela Martínez-Zalce valora críticamente, desde la novela y desde el objeto cinematográfico, la búsqueda difícil de adecuación entre ambos, al hacer una película. Finalmente Susana González Aktories trabaja en la frontera donde el sonido y la música se imbrican con la palabra: “los rumores del sonido” es el término que sintetiza la percepción del mundo novelesco (los murmullos, el bisbiseo, el diálogo, el canto...).

Me parece que, en su conjunto, la sección indica, cómo esta manera de percibir la novela empieza a generalizarse en la investigación y la crítica literarias como un vector fundamental de la obra literaria.

El “rumor” canaliza el cierre del libro, “Juan Rulfo, la Ciudad y la voz del silencio”. Un texto breve, de “buena pluma”, nos regresa a ese diálogo con la Ciudad que ya sabemos determinante en la concepción de *Pedro Páramo* y de su mundo. Vicente Quirarte sintetiza en él la mirada empática sobre la ciudad que la fotografía del autor registra y la escritura tiende a silenciar.

*Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto*, se centra, efectivamente, en el acto de leer y de hacer de esa lectura un diálogo sensible, inteligente, inacabado y en búsqueda de la “otra orilla” que somos todos, emisores y receptores al

mismo tiempo. Queda como testimonio, además, de los dos días en que nos reunimos, durante los cuales se creó un ambiente propicio de intercambio.

El libro es el diálogo que hicimos posible entre todos. Y a su vez, el libro abre al diálogo abierto y al diálogo interior que dará nuevos textos sobre la obra, nuevas lecturas, precisiones; y también que motivará el poema, el cuento, la novela. Vale decir, nuevos y antiguos pretextos para regresar a ese inquietante, pequeño gran libro que es, y seguirá siendo, *Pedro Páramo*.

Gracias a Luzelena Gutiérrez de Velasco que confiadamente dijo sí para caminar juntas, como tantas veces desde nuestro primer encuentro. A Eran-di García Cabrera que asimiló pronto y muy bien, los detalles y el cuidado de una edición, y a Iliana Rodríguez que contribuyó con su experiencia en estas prácticas.

Gracias a El Colegio de México, espacio de diálogo que facilitó la alegría del encuentro, precisamente en el tránsito a otro momento de su historia. Al Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, nuestro espacio próximo de búsqueda y realización. Al Departamento de Publicaciones que materializó el libro para que llegue a otros lectores.

Gracias también a la Cátedra Jaime Torres Bodet del Centro, y muy especialmente a la Fundación para las Letras Mexicanas que hicieron posible, junto con El Colegio de México, la celebración del Coloquio y la coedición del libro.

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ  
El Colegio de México

## 1.0. ASEDIOS A LA NOVELA



## GÉNESIS Y ESCRITURA EN *PEDRO PÁRAMO*

La escritura es, en el momento mismo de la ejecución, el lugar por excelencia del nacimiento del sentido.

SAER, citado por DÍAZ-QUIÑONES

### ESCRITURA Y SENTIDO EN LA NOVELA

*Pedro Páramo*<sup>1</sup> se particulariza en el asedio del sentido que “enlana”, como diría Juan Rulfo, la cotidianidad fragmentada de un mundo de relaciones prostituido en las esferas más íntimas de la vida del hombre y de la mujer<sup>2</sup>. El tiempo del hijo no adviene todavía. En el hoy y el aquí la escritura convoca su regreso, guiado por la voz liberadora de la madre que rescata, en contrapunto con los procesos de negación que invaden el primer plano, los signos de una utopía posible. La voz se legitima porque se emite desde el corazón mismo de la trascendencia, después de la muerte. Así como se legitima en la Historia, porque ha concebido al *hijo* en la entraña misma del poder, ha sido víctima del despojo de la tierra (tierras de Enmedio), y ha tenido la fuerza para salir y llevar al hijo a un espacio donde por contraste hay vida, hay

<sup>1</sup> Utilizo la edición revisada por el autor: JUAN RULFO, *Pedro Páramo*, 2a. ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1981 [1a. ed., 1955]. Citaré como *PP*, seguido del número del fragmento (que abreviaré con una f y el número arábigo correspondiente), y después la página o páginas en que se encuentra lo citado.

<sup>2</sup> La perspectiva tiene trazos de la óptica de *Al filo del agua* de AGUSTÍN YÁÑEZ, novela con la cual se inicia, junto con *El luto humano* de JOSÉ REVUELTAS, la novela moderna en México. No sorprende que *Pedro Páramo* esté escrita en fragmentos, como también lo están, con modalidades distintas, *Al filo del agua* y *El luto humano*. La novela de Yáñez busca en la fragmentariedad de las diversas historias (“canicas”) y de sus monólogos introspectivos iniciales, el sentido en crisis del tiempo inmediato al estallido revolucionario; en *El luto humano* se despliegan retrospectivamente las historias de los personajes que se encuentran en la frontera entre la vida y la muerte. En las tres el presente busca sus raíces en un pasado inmediato y no encuentra asidero claro en el futuro, hecho que la escritura relaciona con la generación de los hijos e hijas. En *Pedro Páramo*, Juan Preciado, Miguel Páramo, Abundio; en *Al filo del agua* el hijo de Damián Limón, Gabriel, Marta y María, Luis Gonzaga, y otros; en *El luto humano*, la Chonita.

alegría, y es un tiempo y un espacio históricos reconocibles (Sayula). Ella seguramente conoce otros tiempos próximos a la utopía, allá en la infancia; de ahí la fuerza de su voz en la memoria, cuando impulsa el viaje de regreso de Juan Preciado; así como Pedro Páramo tuvo también el gozo de la utopía posible (porque es histórica). Esa vivencia paterna de plenitud en la infancia que Pedro Páramo niega con su quehacer histórico después, llegará a Juan Preciado en la fuerza vital, genésica, de la voz de Susana San Juan, después de muerta, quien ha compartido el tiempo de la utopía con Pedro Páramo en la infancia, pero escinde el vínculo desde entonces (sale *fuera* también), y ahora posee las claves de liberación para la historia y para el hombre y la mujer, es decir, para la humanidad, en esta tierra. El amor hecho carne que su libertad ha sabido detener para que el tiempo de su advenimiento sea posible<sup>3</sup>.

Estos dos niveles, el del Amor que todavía no, y el de la vida que se angosta y se fragmenta, porque se mercantilizan y se invierten sus centros generadores, son los “goznes” que mueven el acto de la escritura en la novela<sup>4</sup>.

¿De qué manera se entretienen los hilos de la historia que Rulfo llamó de “hilos colgantes”, a manera de invitación y reto, al lector de todos los tiempos? Se dice, y me identifico con esas voces, que la escritura de *Pedro Páramo* tiene mucho de poesía. Y así es. El trabajo sobre el lenguaje en la novela pone en tensión la función poética. De ahí su economía. Rulfo ha declarado reiteradas veces que procuró decantar la escritura de todo lo superfluo y de explicaciones que, para él, daban pesantez al texto. Lo guió además el

<sup>3</sup> Es evidente que para Juan Rulfo es decisivo tener anclada la esperanza a una experiencia vivida anteriormente. En la carta número 12, quizá la más reveladora entre las que el escritor dirigió a Clara Aparicio desde la Ciudad de México, durante el noviazgo, Rulfo narra la experiencia deshumanizante que supone el trabajo que hacen en la fábrica (“Nunca había visto tanta materia junta, tanta fuerza unida para acabar con el sentido humano del hombre [...]”, en JUAN RULFO, *Aire de las colinas. Cartas a Clara*, pról. de ALBERTO VITAL, Areté, México, 2000, pp. 56-57). Después pide ayuda a Clara y afirma: “estamos luchando por los dos, para hacernos nuestro mundo, el que yo sé que existe, porque ya he vivido en él. Un mundo donde no infunda uno temor a nadie ni se haga uno odioso” (p. 57). Volveré sobre esta relación de la novela con las cartas, las cuales citaré, en adelante, con una C seguida del número arábigo correspondiente, y la página o páginas en que se encuentra.

<sup>4</sup> En su agonía, Susana despierta al amanecer y oye “los goznes de la tierra que giran enmohecidos”. Sonidos que ella asocia con los pecados de la “tierra vieja” que “rechina” y que Justina no alcanza a oír (*PP*, f 62, p. 139). Esta concepción de la maquinaria que mueve el mundo, ahora envejecida, es posible que se haya reforzado en el imaginario del escritor en su experiencia de la fábrica en que estuvo trabajando en la Ciudad de México y que le afectó tanto (cf. C11, pp. 48-51, y C12, pp. 53-58; también la nota anterior): “Nunca había yo visto tanta materia junta; tanta fuerza unida para acabar con el sentido humano del hombre; para hacerle ver que los ideales salen sobrando, que los pensamientos y el amor son cosas extrañas.” (C12, pp. 56-57).

ritmo de la prosa y de su composición. En “Orígenes del cuento” (f 1)<sup>5</sup>, Rulfo señala algunas características del cuento “moderno”, tales como la tendencia a eludir explicaciones y descripciones sobre los personajes, ya que busca revelar “los hechos en sí, por lo cual trata de evitar, en lo posible, digresiones o elucubraciones inútiles”, y privilegia del cuento moderno la creación de la atmósfera, rasgo que puede ser extensivo a toda su obra:

La atmósfera intenta captar el detalle de un suceso, por insignificante que éste sea, dotándolo de una gran sugerencia y perspectiva. Por consiguiente, puede reducir toda una existencia al fluir del instante, de un solo momento crítico o un estado de ánimo, con la facultad para borrar los linderos del tiempo y del espacio.

Sabía, al hacerlo en la novela, que proponía una simultaneidad de voces dialogantes en planos temporales y espaciales diversos y que sólo así era fiel al tejido de la historia. La novela muestra, en el mundo de ficción, la complejidad de las relaciones y del quehacer de los hombres. Buscar su sentido implica partir de la fragmentación y, al mismo tiempo, encontrar los hilos colgantes que llevan al tejido textual. Estrategias como el paralelismo, la yuxtaposición de planos, el contrapunto, lo que se dice y lo que se omite cobran una especial significación para captar la tensión de los diversos estratos y la pluralidad matizada del sentido.

Como se sabe, en los cuentos de *El llano en llamas*<sup>6</sup>, Rulfo ensayó estrategias de escritura (por ejemplo, manejo de los símbolos y caracterización de personajes) que reaparecerán en la novela. Y logró abordarlos con la brevedad propia del género, porque su óptica deslinda y marca límites en el fragmento de realidad en que se particulariza la visión del mundo. El lenguaje puede llegar a sobrepasar los límites cuando la escritura lo exige, pero siempre hay fronteras de la ficción que equilibran la mirada, a partir del espacio, el tiempo y lo que se narra, se dice o dialoga, y del lenguaje mismo. En la novela la homologación metafórica, y el carácter parabólico de la escritura manifiestan la búsqueda, en profundidad, de lo esencial, y en definitiva, el sentido último del suceder histórico. Sin embargo, el lenguaje no

<sup>5</sup> En el original de la edición que preparé de los *Cuadernos* (JUAN RULFO, *Los cuadernos de...*, pres. C. Aparicio de Rulfo, ed. Y. JIMÉNEZ DE BÁEZ, Era, México, 1994) aparecía este fragmento (f 1), que fue eliminado de la edición publicada. Sobre la edición de los *Cuadernos*, cf. nota 19. En adelante cito con una f para designar los fragmentos, seguida del número arábigo que le corresponde y de la página o páginas en que se encuentra.

<sup>6</sup> JUAN RULFO, *El llano en llamas y otros cuentos*, 2a. ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1955 [1a. ed., 1953].

se densifica formalmente. No se tiende a explicar las cosas, ni a describirlas —sólo lo suficiente para dar soporte a la narración—; antes bien se patentizan; se objetivan<sup>7</sup>. Toca a nosotros lectores interpretar, explicar, lo que el texto muestra. La transgresión de géneros que conlleva la escritura se mueve más entre la prosa y la poesía y el drama, que entre la poesía y el ensayo, lo cual es coherente con el predominio del componente expresivo y vital.

## ANTECEDENTES DE *PEDRO PÁRAMO* EN LA GÉNESIS DE SU ESCRITURA

### LAS CARTAS A CLARA

La lectura de *Aire de las colinas. Cartas a Clara*, el epistolario publicado en 2000 (ed. cit., n. 4), confirma con creces lo afirmado antes. La primera carta publicada es del 9 de enero de 1945 y la última del 16 de diciembre de 1950. El título corresponde a uno de los modos de nombrar a Clara que Rulfo crea en sus cartas. Por lo general la nombra con diminutivos y palabras varias, lo cual es propio del lenguaje afectivo. Pero “Aire de las Colinas” está más próximo al sentido ideal que tiene la amada en la vida del amante en ese momento (C18, 19 abril de 1947, p. 79): “Porque este amor que te tengo ya pasa

<sup>7</sup> En el f 42 (pp. 97-100), Susana evoca la muerte de la madre. La radicalidad de lo evocado hace que la palabra tense los límites entre expresión y razonamiento. La mente evade el detenido pormenor del sentimiento materializado en pequeñísimas variaciones, a punto de darle cuerpo al dolor vivido: “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...”. El corte del enunciado racional es brusco; sumamente breve, es más bien una orden de contención: “Pero esto es falso. // Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada sólo por un rato. Y ni en la cama [...]. Porque estoy muerta”. El breve enunciado que sigue implica un mayor distanciamiento en el cual el sentimiento se objetiva y se metaficcionaliza: “*Siento* el lugar en que estoy y *pienso*...”. Dueña de sí, la palabra evoca entonces la naturaleza intocada aún por la desdicha. La voz se homologa a la de la madre que equilibra el efecto de la desolación: “Pienso cuando maduraban los limones. En el viento de febrero que rompía los tallos de los helechos, antes que el abandono los secara; los limones maduros que llenaban con su olor el viejo patio...”. Ahora sí se regodea la palabra y se opera, como tantas veces en Susana, la transformación del desgarramiento (esperado como natural por los otros —esta vez por Eduvigis, la nana—) en dolor humano, dolor de compasión por lo que de la vida pierde la madre: “Que yo debía haber gritado; que mis manos tenían que haberse hecho pedazos estrujando su desesperación [...]”, al tiempo que se afirma en la fuerza genésica de su cuerpo que apenas apunta: “En mis piernas comenzaba a crecer el vello entre las venas, y mis manos temblaban tibias al tocar mis senos. Los gorriones jugaban. En las lomas se mecían las espigas. Me dio lástima que ella ya no volviera a ver el juego del viento en los jazmines: que cerrara sus ojos a la luz de los días”. Entonces sí la escritura da paso a la dolorosa anécdota, ajena, del brevísimo ritual funerario. La perspectiva de la escritura coloca, una vez más, el sentido profundo de la muerte y de la pérdida, en contrapunto con la cotidianidad mercantilizada, indiferente de las relaciones.

de lo puramente humano. ¡Oh!, yo sé que eres divina. En ratos. No siempre. Sólo en ratos. Pero no fueron ellos los que me enamoraron. Yo ya estaba enamorado desde antes”. El nexa con la única experiencia de plenitud que vive Pedro Páramo con Susana, en la infancia, es evidente. El elemento simbólico dominante, mientras elevan un papalote sobre la colina, es el aire (“en la época del aire”, dice el texto). Y está además la cuerda simbólica que los une paradisiacamente a lo trascendente:

“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’.

”El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento (*PP*, f 6, p. 18).

Susana provoca con su partida el carácter deseante de Pedro Páramo, siempre atado a ese momento (“El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver”, *PP*, f 10, p. 28).

Al comienzo de las *Cartas* se incluyen dos textos breves que considero más bien poemas en prosa, dedicados a Clara en 1944. El cambio a la Ciudad le supuso a Juan Rulfo una lucha continua por encontrar un trabajo adecuado, enfermedades y melancolía. A fines de febrero de 1947 afirma: “A veces me imagino que desde que llegué a esta ciudad he estado enfermo y que no me aliviaré ya jamás. Y me siento como si me arrebatara la corriente de un río, como si me empujaran, como si no me dejaran ver hacia atrás” (C12, pp. 55-56)<sup>8</sup>, para concluir: “Uno debe vivir en el lugar donde se encuentre más a gusto. La vida es corta y estamos mucho tiempo enterrados”, frase que se repite en la novela. Por ejemplo, al finalizar el f 37, p. 79, de *Pedro Páramo*, Dorotea, está enterrada como una madona invertida en los brazos de Juan Preciado, lo consuela y le advierte: “nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados” (p. 65). Como ya señalé antes, a Juan Rulfo le afectó, sobre todo, el trabajo en

<sup>8</sup> Para el lector de los cuentos es casi inevitable pensar en la concepción del pueblo que se desplaza en “Talpa” el cual, al mismo tiempo, sintetiza la atmósfera de todo el texto: “Nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida como caminar entre un amontonadero de gente; igual que si fuéramos un hervidero de gusanos apelotonados bajo el sol, retorciéndonos entre la cerrazón del polvo que nos encerraba a todos en la misma vereda y nos llevaba como acorralados” (J. RULFO, *El llano en llamas*, p. 60).

una fábrica hulera de la Goodrich Euzkadi, a lo cual se sumaron las presiones por adquirir las bases económicas mínimas para casarse con Clara Aparicio.

La lectura de ciertos pasajes de las *Cartas* muestra que Rulfo estaba ya gestando la escritura de la novela. Sobre todo la concreción de la atmósfera que buscaba plasmar, como dije antes. En la creación de esa atmósfera que buscaba concretar, inciden varios componentes. Uno de ellos es el cine, del cual era gran devoto y para el cual tenía una clara vocación. Por ejemplo, en el epistolario Rulfo recomienda a Clara que no deje de ver la película “La escalera de caracol”, dirigida por Robert Siodmak, con un guión basado en la novela *Some must watch*, de Ethel White. Baste decir, por ahora, que se trata de un clásico con la huella clara del expresionismo alemán. Los juegos de sombra incrementan la tensión y crean una atmósfera acorde. Rulfo identifica a Clara con la actriz principal, Dorothy McGuire, “dando unos gritos muy fuertes” (C 9, p. 43). No sorprende la relación, ya que Rulfo admiraba a la actriz, como bien lo recuerda Antonio Alatorre en la descripción que hace de su cuarto en 1946<sup>9</sup>. El detalle destacado no es casual ya que en *Pedro Páramo* hay por lo menos dos momentos significativos en que se dan gritos. Uno es a la llegada de Juan Preciado, cuando está a punto de concluir su rito de aprendizaje. Le es dado oír lo que llamo “el grito del ajusticiado”: «“¡Ay vida, no me mereces!” [...] No, no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito. Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire» (PP, f 18, p. 43)<sup>10</sup>. En él “se condensa toda la fuerza de ese mundo llamado a ser liberado”, como en torno al grito de Damiana en el pasado (cf. el segundo movimiento de la novela) se condensó el alma de ese mundo de Pedro Páramo que Juan Preciado deberá liberar<sup>11</sup>. Es la antesala del encuentro con la última madre de la cadena de las madres que lo reciben: Damiana. La controvertible guardiana de La Media Luna, desde que ve llegar a Abundio pidiendo “una caridad” para enterrar a su mujer, precisamente antes de

<sup>9</sup> El comentario aparece en la “Presentación” al número de la revista *Pan*, en el cual se publica por primera vez el cuento de Rulfo, “Nos han dado la tierra”. ALATORRE recuerda: “En la biblioteca-dormitorio de Rulfo reinaban el orden y la pulcritud. Recuerdo, en una de las paredes, una buena copia de Gauguin. Recuerdo una preciosa foto de Dorothy McGuire, con su cristal y su marco. Y recuerdo los muchos libros, bien cuidados, bien acomodados en la estantería [...]” (*Pan [1945-1946]*, ed. facs., en *Eos [1943]*. *Pan [1945-1946]*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 234. También lo cito en Y. JIMÉNEZ DE BÁEZ, *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, 2a. ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1994, pp. 21-22, n. 34 [1a. ed., El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1990].

<sup>10</sup> En *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza*, p. 141, señalo que “el ahorcado emparedado grita su impotencia y el grito adquiere dimensiones incalculables. Es la voz colectiva del pueblo sacrificado –sin objetivo cierto– irónicamente suspendido entre el cielo y la tierra, reclamando justicia”.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 142.

morir Pedro Páramo, grita y acusa a Abundio de causar la muerte de Pedro Páramo: “Los gritos de Damiana se oían salir más repetidos, atravesando los campos: «¡Están matando a don Pedro!»” (*PP*, f 69, p. 155).

Mucho más intensa en la memoria que objetiva esa atmósfera de saturación agónica que plasma la escritura, es tal vez la experiencia de la fábrica. Reiteradas veces en las primeras cartas, Rulfo alude al ambiente y a su efecto sobre la vida humana y la propia visión del mundo:

Ellos no pueden ver el Cielo. Viven sumidos en la sombra, hecha más oscura por el humo. Viven ennegrecidos durante ocho horas, por el día o por la noche, constantemente, como si no existiera el sol ni nubes en el cielo para que ellos las vean, ni aire limpio para que ellos lo sientan. Siempre así e incansablemente, como si sólo hasta el día de su muerte pensarán descansar.

[...] Por eso creo que no resistiré mucho a ser esa especie de capataz que quieren que yo sea. Y sólo el pensamiento de trabajar así me pone triste y amargado. Y sólo el pensamiento de que tú existes me quita la tristeza y esa fea amargura. (C11, a fines de febrero de 1947, p. 53).

Se manifiesta el contrapunto vida-ser que permea toda la vida y la obra. En la biografía se convoca a la amada y se deposita en ella la esperanza de plenitud y de fortaleza capaces de crear un mundo propio, aparte.

La orfandad, la pérdida de la raíz, es otro componente decisivo, presente en toda su obra. La pérdida hizo de Juan Rulfo un solitario y un lector incansable desde la infancia: “Esto me hizo daño. Yo sé que me hizo daño para la vida. Uno tiene su vida interior formada desde los primeros años, y al fin un día se encuentra uno con la vida de afuera y la halla uno llena de problemas y complicaciones y uno no está bien preparado para eso” (C16, p. 70). Se espera y procura la propia transformación, pero ciertamente no encuentra la salida desde sí mismo, lo cual acrecienta el peso de las expectativas que se colocan en la mujer amada (v. C16, pp. 71-72).

El contrapunto eficaz es la escritura. Al mismo tiempo que siente y percibe la sordidez del mundo en que está inmerso, Juan Rulfo escribe y en ese espacio de la escritura crea su propio mundo. Años después recuerda: “En mayo de 1954 compré un cuaderno escolar y apunté el primer capítulo de una novela que, durante muchos años, había ido tomando forma en mi cabeza. Sentí por fin haber encontrado el tono y la atmósfera tan buscada para el libro que pensé tanto tiempo”<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> La entrevista donde hizo estos comentarios se reprodujo en varias partes, de las cuales sólo cito la fuente primera y otra: “Juan Rulfo. Cómo escribí *Pedro Páramo*”, en *Domingo*, Suplemento

Pero la creación literaria tampoco es suficiente para contrarrestar el diario vivir. Más bien exige un ensimismamiento que va también, como oír música, a contrapunto de la vida de afuera, e incluso de la íntima, la cual sostiene afectivamente y se idealiza como posibilidad de liberación y baluarte. Las *Cartas* a Clara revelan por lo que dicen, pero sobre todo por lo que sugieren, que no fluyen ambos mundos entre sí<sup>13</sup>. Al interlocutor, a la mujer amada y deseada se le “protege” de su mundo de creación, se le distancia y “Ella” también se distancia porque al separarla de ese mundo, para que no la roce, se refuerza la esfera en que se ha colocado y en que la colocan: ideal, fuerza frente al mundo, cuidadora del bienestar necesario para la vida, vigilante del camino a seguir, Madre<sup>14</sup>, pero no mujer con sus virtudes y sus contradicciones. Las cartas mismas son un ejemplo elocuente de lo que acabo de afirmar. Al escribirlas el enamorado, inmerso como está en su mundo de creación, por un lado proyecta sobre la amada atributos que reconoceremos en Susana San Juan; por otro ensaya en la escritura epistolar el efecto del punto de vista dominante en la novela que, escrita en tercera persona como voz dominante, logra plasmar acercamientos sorprendentes y diversos, sin pretender la omnisciencia. Mantiene pues, la credibilidad de la objetividad, propia de la tercera persona; nos muestra, nos deja ver. Por ejemplo, habla con Clara de ella misma y utiliza el pronombre “ella” que escribe, a veces, con mayúscula inicial: “Salúdame a ella. Mírate frente al espejo y di: te manda saludar y abrazar y besar mucho aquel pobre muchacho que te quiere tanto” (C16, p. 72).

En la que considero la primera carta del epistolario (C3, 9 de enero de 1945, pp. 27-29), Rulfo se limita a colocar otro interlocutor con quien dialoga (en este caso su propio corazón)<sup>15</sup>. Dos años y medio más tarde, pasa

---

cultural de *El Nuevo Día* (Puerto Rico), 21 de abril de 1985, pp. 6, 8. También apareció como “*Pedro Páramo*, treinta años después”, *Libros de México*, núm. 1, 1985, pp. 17-18.

<sup>13</sup> Esta visión idealizada del Amor, capaz de objetivar un mundo, podría asociarse a la concepción de la vida amorosa que presenta JOAQUÍN XIRAU en su libro, ya clásico, que bien pudo conocer Juan Rulfo, *Amor y mundo*, publicado por el Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México, en 1940. En 1983 ha aparecido una reedición en España.

<sup>14</sup> Reiteradas veces en las *Cartas* RULFO identifica a Clara con su madre, María Vizcaíno. Explícitamente se señala por primera vez en la C4, p. 32. También se dirigirá a ella como Mayecita, forma familiar para “madrecita”.

<sup>15</sup> En esta etapa Rulfo suele distinguir entre alma y corazón. A la primera le atribuye la fuerza y coherencia del Espíritu; al segundo el mundo de la afectividad, la pasión. La división se ve en todo el epistolario y se mantiene en muchos de los borradores de relatos de esta época. También en la novela hay alusiones a este principio “dual” que finalmente sin embargo es lo que mueve la vida de la persona.

de un pronombre a otro en la misma frase. Al comenzar la carta, habla con la distancia narrativa del pronombre en tercera persona: “No me canso de decir que es *ella* una cosa muy preciosa, más cada día que pasa; cada hora y cada momento *te* haces más hermosa para mí” (C30, p. 136), y cambia sin transición, al tú dialogante de la primera persona del que enuncia. En el cambio se logra un elemento de sorpresa juguetona y eficaz. El 23 de octubre de 1947 inicia con el *tú*, a lo cual sigue, en comentario, como en aparte, “*te* voy a decir una cosa, eres divina. Siempre ha sido *ella* así, pero ahora más” (C44, p.186); días después variará y se identificará con la amada, pese a su indiferencia. ¿Como si hablara a su corazón?: “No, *ella* nunca sabe cómo la quieren, ni se da cuenta de que alguien vive dentro de Ella, como si Ella y él fueran una misma cosa. Ella es así [...]” (C45, p. 188). Cercana la ceremonia del matrimonio, el enamorado pretende hacerse a un lado para que ella *sea* (como con los personajes): “Me da gusto saber que arreglaste por fin lo de *tu* matrimonio para las once del día 23. Yo, como siempre te he dicho, *te* acompañaré, yendo a *tu* lado para que *tú* te cases. Iré a un lado *tuyo* y humildemente le pediré a Dios que seas feliz [...]” (C65, 8 de abril de 1948, p. 259).

También juega a trastocar metafóricamente los términos. Así le envía una foto de ella y escribe: “Se parece a *alguien* a quien yo he querido y quiero mucho. Tiene el *aire* de *Ella* (como *el trigo de las colinas*)” (C66, 15 de abril de 1948, p. 264). De donde seguramente Alberto Vital eligió el título del epistolario, y lo pone en relación con la imagen de ella formada por la frase sustantiva “Aire de las colinas”, junto con la fotografía de Clara (trigo) de cara al aire que mueve sus cabellos (*id.*).

Los mundos, en el *aquí*, se relacionan, pero no se confunden, y mucho menos se integran, como lo fragmentado de la escritura, siempre en tensión en el nivel de los sucesos históricos, sostenida sin embargo por la Promesa trascendente: el casi sí, pero todavía no del Amor pleno. La escritura impulsa cada vez más la historia y el paso de la muerte accede a un tiempo y un espacio de espera que le da sentido a todos los caminos anteriores. El texto queda ahí y se abre a la posibilidad. En la novela, la muerte será, en la antesala de la Espera, gracias a la voz y a la palabra de Susana San Juan, la puerta a la liberación del Sentido.

#### INTRATEXTOS DE *PEDRO PÁRAMO*

Por otra parte, Juan Rulfo se refirió varias veces a distintas modalidades de su escritura y a algunos textos suyos previos a la aparición de la novela, y

que se relacionan con ella. Declaró, por ejemplo, que su concepción de la novela fue anterior a la escritura de los cuentos. O más bien que escribió los cuentos para ejercitarse en la escritura de la novela. Todavía a fines de los setenta y comienzos de los ochenta, reitera que escribía entonces “ideas, datos, frases sueltas, cuentos, pero en sí... no alcanzaba a ese *Pedro Páramo* que tenía mentalmente tan claro”<sup>16</sup>. En efecto, la lectura crítica descubre la interrelación de ambos. “Antes exorcizó el impacto desolador de la Ciudad de México en su ánimo”, afirmo en el “Apunte” que precede a esta sección de los fragmentos en la edición anotada, aún inédita. Partí de la propuesta de interpretación que derivé de una lectura sensible y del análisis de *Pedro Páramo*<sup>17</sup>. Fue fertilizante también el conocimiento de la existencia de “una primera novela, que después [Juan Rulfo] juzgó fallida, con personajes y espacios marginales de la Ciudad: *El hijo del desaliento*. De ella [hasta donde sé], sólo nos han quedado los relatos, ‘Un pedazo de noche’, ya publicado, y probablemente «Mi tía Cecilia» y «Cleotilde»” ahora también publicados en *Camino a la novela*, la segunda sección de *Los cuadernos de Juan Rulfo* (pp. 36-38; 38-43). Tal vez esa primera novela no llegó a terminarse. Pero lo importante es ver su relación con la obra posterior. Al nombrar y escribir sobre el espacio citadino, se liberó su imaginario del peso de esa geografía, pero se acentuaron y ampliaron la soledad del hombre y la prostitución de las relaciones familiares, centro generador de la sociedad que la literatura mexicana modeliza, sobre todo a partir de *Los de abajo* de Mariano Azuela (1915), y hasta textos recientes de la llamada Literatura del Norte. En “Un pedazo de noche” de *El hijo del desaliento* la focalización se sitúa en la perspectiva del hombre común, marginal, sin un espacio y tiempo propios para el hijo; es decir, sin futuro. Otros, que de momento no aparecen en el primer plano, parecen detentar el poder de violar y de entorpecer la unidad básica social. En “Cleotilde” se alude directamente a Pedro y a Florencio, índice de la relación con *Pedro Páramo*.

También desde la óptica del poder (Pedro Páramo y su entorno) el hombre está condenado a la soledad y a la muerte, porque se pierde la orientación integradora de la tierra, que en la novela se manifiesta en el mundo de Susana San Juan. Otro indicio de pasaje de los primeros escritos a la novela se percibe por la analogía tonal que revela una actitud semejante ante la historia cotidiana individual y colectiva.

<sup>16</sup> JUAN E. GONZÁLEZ, “Entrevista con JUAN RULFO”, en *Sábado*, Suplemento cultural de *Uno-másuno*, 1979, núm. 98. También en *Revista de Occidente* 1981, núm. 9, p. 5.

<sup>17</sup> Lectura que culminó en el libro *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza...*, ya citado.

LOS FRAGMENTOS MANUSCRITOS DE *PEDRO PÁRAMO* QUE ANTECEDEN A SU REDACCIÓN FINAL<sup>18</sup>

Rulfo acostumbraba escribir en cuadernos escolares o en hojas sueltas de diversos tamaños. En 1994, la Editorial Era publicó *Los cuadernos de Juan Rulfo*<sup>19</sup>, con materiales de ambos tipos que describo en la nota editorial como textos manuscritos que se encuentran en distintos tipos de cuadernos escolares, por lo general de forma francesa; en hojas sueltas de blocks tamaño media carta o de cuadernos variados, y borradores a máquina en papel tamaño carta. En los cuadernos, Rulfo escribía además sobre otros temas y detalles cotidianos que nos aproximan a su persona, y nos facilitan la comprensión de su quehacer. Las hojas sueltas manuscritas suelen estar dentro de los cuadernos junto con láminas y recortes de revistas, alguna invitación, cuentas, dibujos de algunos de los hijos... Los borradores a máquina son fragmentos

<sup>18</sup> Seguramente Juan Rulfo, becario entonces del Centro Mexicano de Escritores, entregó a la institución el mecanoscrito de la novela en 1954, y poco después al Fondo de Cultura Económica que publicó la primera edición con pie de imprenta del 19 de marzo de 1955. Tuve en mi poder una copia del mecanoscrito que tuvo a bien darme Francisco Monterde, director del Centro cuando era yo asesora del Fideicomiso de Becas Novo y empezaba a trabajar en la obra del escritor. El periodo de becario de Rulfo concluyó en 1954 y debió entregar esta versión ya completa de la novela al finalizar el mismo, con el título de *Los murmullos*. Cf. la “Relación de becarios del Centro Mexicano de Escritores”, en *Casa del tiempo* (Universidad Autónoma Metropolitana), I (1981), núm. 11, p. 5 (núm. especial dedicado al Centro Mexicano de Escritores).

<sup>19</sup> Ed. cit. En la carátula interior del libro, después del título, se indica “Presentación de Clara Aparicio de Rulfo”, y debajo “Transcripción y nota de Yvette Jiménez de Báez”. Si se lee la “Nota”, colocada al final del texto (pp. 179-180), se entenderá que la “transcripción de los textos” implicó “revisar, transcribir, editar y organizar los materiales de los Cuadernos y papeles de Juan Rulfo”. La tarea no fue fácil. En el caso de los fragmentos previos a la novela, la dificultad aumenta por tratarse de “hojas sueltas mecanoscritas”. Rulfo, además, no acostumbraba fechar sus manuscritos, ni en las hojas sueltas, ni en los cuadernos. Es difícil pues ordenar los textos conforme al proceso de escritura. Inicialmente, cuando la familia me pidió que editara los manuscritos, me mostraron, y me entregaron después, unas copias transcritas por Clara Aparicio de Rulfo, registradas en Derechos de Autor, alfabetizados los fragmentos por su título o comienzo. A solicitud expresa, mía y de Vicente Rojo, se acordó en reunión con la familia, que se me permitiera hacer el imprescindible cotejo con los originales. La revisión permitió llegar a una transcripción fiel; se autonomizaron algunos fragmentos, se sumaron otros provenientes de los nueve cuadernos manuscritos que revisé, y se normalizó la ortografía, conforme a las reglas vigentes en los noventa. En 1990 publiqué *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, ed. cit. Estaba redactando probablemente el tercer capítulo cuando tuve el privilegio de conocer gradualmente la biblioteca del autor en varias sesiones espaciadas (nunca suficientes, porque sabía que no podía volver a revisar lo ya visto, y siempre extraordinarias). La experiencia propició un diálogo incluso de silencios elocuentes que todavía atesoro. Me permitió compenetrarme de una atmósfera, de unos materiales, de una cercanía con la memoria viva de Rulfo y de su obra que estaba en ese espacio propio y en cada uno de la familia, y cotejar para reafirmar mis lecturas de la obra. Fue un deleite que acrecentó la admiración por el escritor y el afecto por los suyos. A cada visita solía llevar algo escrito de mi libro, como un signo

de *Pedro Páramo* que no quedaron en la redacción final de la novela, y corresponden a etapas distintas de su elaboración<sup>20</sup>.

Se limitaron a publicar los fragmentos que ordené en nueve secciones, sin las anotaciones (v. nota anterior), y se incluyó un cuadernillo inicial con la reproducción de varios manuscritos. Las notas hubieran clarificado por sí mismas la importancia de los fragmentos para captar el proceso y las estrategias de escritura en Juan Rulfo, y ciertas tendencias de su proyecto a futuro. La tercera, de las nueve secciones, corresponde a los “Fragmentos de *Pedro Páramo*”. En esta sección agrupé los 35 fragmentos que corresponden a la novela en tres unidades que he llamado tentativamente “versiones posibles” previas a la versión final. Al hacerlo, tomé en cuenta la orientación a la cual parecen apuntar los fragmentos, al organizarlos conforme a rasgos de su escritura y componentes de significación, y tomando en cuenta la novela publicada en 1955.

Limitaré mi lectura crítica a los fragmentos que propongo como pertenecientes a la “Primera versión”, sin pretender agotarlos. Me baso principalmente en la investigación de la edición anotada y en lecturas posteriores, tanto de la novela como de otros textos.

No puedo afirmar categóricamente que los fragmentos correspondan, efectivamente, a la primera versión de la novela. Pero sí es la versión que incluye el mayor número de los fragmentos disponibles (15 de un total de 35), y son los que se ordenan entre sí con mayor coherencia: “se presentan los personajes principales de la novela; los núcleos de significación y los rasgos estilísticos más importantes” (Nota 1 a la “Primera versión”, en mi manuscrito).

---

de reciprocidad. Lo compartido en ese tiempo es invaluable. Permitió una mayor compenetración con los textos de Juan Rulfo y, para mí, garantizó la credibilidad de prácticamente todo lo que había escrito sobre su obra. Tal vez lo he debido explicitar mejor en el libro. La investigación con los manuscritos y mecanoscritos se prolongó unos tres años. En 1992 entregué a la familia una edición anotada ampliamente, de cuyo proceso de elaboración habían sido testigos. El texto debió revisarse una y otra vez, a petición de la familia, para reducir cada vez más las anotaciones y los códigos de edición convencionales. Finalmente la familia acordó entregar a Era una edición sin notas, con el compromiso manifiesto, tanto por parte de ellos, como por parte de la editorial, de publicar la edición anotada en un plazo máximo de cinco años. La decisión de publicar sin notas los fragmentos me pareció y me parece equivocada, sobre todo por el propio Rulfo. Editados y anotados, los fragmentos iluminan y enriquecen la lectura de la novela y de los cuentos. Mi error fue el doloroso silencio de tantos años. Inició con esta ponencia una reanudación del camino emprendido, nunca dejado del todo —he escrito más de una decena de artículos—. Empezar a escribir sobre “Los cuadernos y papeles” no me fue fácil ahora, pero ya se ha reabierto el camino que sube y baja por la historia de estos libros que han rebasado el tiempo y el espacio sin perder su raíz reciamente fincada en la historia regional de su tiempo y de su espacio.

<sup>20</sup> YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, “Nota”, en *Los cuadernos de Juan Rulfo*, pp. 179-180.

El primer fragmento, “Contla”<sup>21</sup>, es una versión previa del f 12 (pp. 30-32) de la novela. Se trata de un espacio geográfico al que suele acudir Miguel Páramo, por encima de la ley paterna que ha marcado los límites, a una cita de amor con su novia, Esperanza. La gente del pueblo y Eduviges le habían advertido además que podría morir con su caballo, *El Colorado*<sup>22</sup>. La transgresión es triple: los límites de la ley paterna, la advertencia –presagio de Eduviges y de la colectividad. Por eso Eduviges comprende de inmediato que ha muerto cuando él llega a verla. La muerte de Miguel implica la negación de futuro para Pedro Páramo, ya que es el hijo en quien se proyecta el padre. Equivale a una pérdida notable del poder del Cacique de la Media Luna. En la novela publicada, “Contla” es también el lugar al que acude el padre Rentería para hablar con otro sacerdote y liberarse del peso de la culpa, de la negación de la vida que significa Comala. El sacerdote no lo absuelve y le pide que regrese y enfrente la situación que ha manejado con debilidad. De una u otra forma, Contla es el espacio que frena la posibilidad de salida del mundo de Pedro Páramo, salvo por la muerte o, como se verá después, por la salida a la Revolución (véase la descripción de cuando se abren las puertas de la hacienda de la Media Luna y salen los hombres de a caballo de dos en dos). Aunque esta salida, en términos de Pedro Páramo, será una salida mediatizada por el cacique.

¿Cómo se transforma el fragmento previo al entrar definitivamente en la novela? El fragmento inédito es una narración más explicativa o descriptiva. Se coloca en primer lugar, como prueba de credibilidad de la existencia de Contla, la descripción del abrazo amoroso (erótico) con la mujer y su huella sensorial gozosa en la memoria. Este fragmento se asocia también con el f 4, “La novia”, pp. 51-52. Toda esta descripción sensorial se omite en la novela publicada; sólo se dice que Miguel iba a la cita acostumbrada con Esperanza. En cambio, se acentúa la muerte de Miguel, el hijo de Pedro Páramo, que lo reproduce y hasta intenta desbordarlo, y se reducen los componentes afectivos del pasaje. El fragmento se dialogiza; asume todos los tiempos, pues en el presente Eduviges se adelanta, y nos sitúa al día siguiente, así como

<sup>21</sup> *Contla* ‘localidad del municipio de Cuquío, Jalisco, al norte de San Gabriel. Al sur de este último están la Loma de Contla y la Loma de En medio’.

<sup>22</sup> Hacia el segundo tercio del siglo XIX, poco antes de las luchas entre reformistas y conservadores, *Los Colorados* era el mote que se daba –junto con los de hachero, tagarno, chinaco, impío– a los liberales, demócratas, radicales y hasta jacobinos. Tal vez derive el nombre del uso de blusas rojas que usaron al principio los guerrilleros del norte y después todo el ejército liberal (JOSÉ MARÍA MURÍA, *Historia de Jalisco*, t. 3: *De la primera república centralista a la consolidación del porfiriato*, Gobierno del Estado de Jalisco, Guadalajara, 1982, p. 184).

antes la narración nos ha puesto en primer plano componentes del pasado. El fragmento, además, es el gozne que abre al espacio de la Media Luna, adonde entra la muerte con el cadáver de Miguel Páramo. En otra retrospectiva, simultáneamente, pero desde la perspectiva de Pedro Páramo (*PP*, f 40, p. 80), el cacique de la Media Luna análoga la muerte de su hijo con la muerte de su padre. La confluencia de los planos revela la intensidad de su significación. De aquí en adelante Pedro Páramo empieza a pagar, como él mismo dice. Al reducir aspectos que distraen del hilo de la narración, se facilita la entrada a connotaciones históricas implícitas.

En la historia del lugar, los límites de la tiranía del espacio paterno están señalados desde la Conquista, cuando Nuño de Guzmán —personaje histórico sobre el cual ha escrito Rulfo— salió de México hacia el poniente, en busca de un territorio que le proporcionara riquezas y disminuyera el poderío de Cortés. En Tonalá decidió desviarse hacia el noroeste, para lo cual debió *cruzar la barranca*. Buscaba una ruta más fácil que la ya conocida, y llegó a Nochistlán, donde decidió establecerse un tiempo<sup>23</sup>. En el camino incendiaron los poblados de Tlacotán, Cuquíó y Contla. La analogía con el parlamento de Miguel Páramo es evidente. El humo establece el nexo entre ambos tiempos. Dice Miguel: “—Sólo brinqué el lienzo de piedra que últimamente mandó poner mi padre [...]. Para no ir a dar ese rodeo tan largo que hay que hacer ahora para encontrar el camino. Sé que lo brinqué y después seguí corriendo; pero, como te digo, no había más que humo y humo y humo” (*PP*, p. 31). En la lucha de Carranza en contra de la dictadura delahuertista, Contla era uno de los puntos rebeldes de Jalisco<sup>24</sup>. Por otra parte, la historia de amor entre Esperanza y Miguel Páramo que ocasiona su muerte, adelanta la muerte de Pedro Páramo. El cacique de la Media Luna vive anclado a la unión idílica con Susana San Juan en la infancia, en contacto con los elementos de la naturaleza (aire, sol, agua, tierra); casi en seguida Susana escinde la relación y sale del lugar. Pedro no tiene otro deseo mayor que recuperar este vínculo del origen. Susana, aun con su forzado regreso, anula toda posibilidad de realización de esa unión. Sólo ella tiene el verdadero poder de destrucción de Pedro Páramo. Y, en efecto, la muerte de Pedro Páramo, su vacío y fragmentación se dan en contrapunto con la ascensión de Susana San Juan, de la cual Pedro es testigo. Por él sabemos que ella ha trascendido al Cielo (cf. *PP*, f 68, p. 151; f 70, p. 158).

<sup>23</sup> JOSÉ MARÍA MURÍA, *Historia de Jalisco*, t. 1: *Desde los tiempos prehistóricos hasta fines del siglo XVIII*, Gobierno del Estado de Jalisco, Guadalajara, 1980, p. 286.

<sup>24</sup> *Historia de Jalisco*, t. 4: *Desde la consolidación del porfiriato a mediados del siglo XX*, Gobierno del Estado de Jalisco, Guadalajara, 1982, p. 224.

Como dije antes, no pretendo comentar exhaustivamente los fragmentos de esta “Primera versión”, pero sí destacar algunas de sus características más significativas. Al hacerlo, tomaré en cuenta las interrelaciones de los espacios y de los tiempos y, sobre todo, lo que se muestra, porque se concretiza, de las relaciones humanas y de su transformación.

Ninguno de los fragmentos inéditos de esta “Primera versión” habla de Juan Preciado, hecho que puede deberse al número reducido de fragmentos de que disponemos. Pero sí es importante señalar que, en el paso de los fragmentos a la novela, se disminuye la importancia de las figuras paternas. Excepcionalmente, el padre Villalpando (después Rentería), en esta “Primera versión” permanece al lado de Pedro Páramo hasta el final. Rulfo trabajó con mucho cuidado y mirada crítica este personaje que sabía decisivo, y cercano. Bartolomé, el padre de Susana San Juan deberá desaparecer aunque en la novela reaparece a la hora de la muerte de ella, así como también desaparece el f 3, “Mi Padre”, que trae a la memoria la muerte del padre de Pedro Páramo y su efecto sobre él cuando era niño. Quedan prácticamente “cara a cara”, tirando de los extremos de la cuerda, Susana San Juan y Pedro Páramo. Tensión para la cual tiene Susana el temple de la unión de ella con su padre, Bartolomé San Juan, en el pasaje iniciático de la bajada al pozo en su infancia (cf. *PP*, f 50, pp. 115-117), conjurado precisamente por la memoria, en la agonía de Susana, cuando Justina le comunica la muerte de su padre Bartolomé, precisamente en el momento que Susana acaba de sentir su presencia en la habitación (simultaneidad de tiempos y espacios que permiten tener acceso al Sentido).

Pedro Páramo y el padre Villalpando representan dos versiones contrapuestas del sentido del poder y su efecto de subordinación y fragmentación que obliga al éxodo. En el texto se desliza una visión crítica superior que se prepara desde la presencia de Susana San Juan y Juan Preciado y se decide entre lector y escritura.

Desde el punto de vista de esta última, además, una diferencia notable entre los fragmentos no publicados y los de la versión definitiva es que en los primeros sí se describen y se explican más los personajes, incluso físicamente, lo cual es inusitado en la obra publicada de Rulfo. Esto es de esperarse si, como parece, son fragmentos donde todavía se ensayan estrategias para lograr la economía que se busca con el máximo de concreción y sugerencia. Es un principio que la teoría clásica del cuento corto ha señalado como práctica efectiva. Esta hipótesis se refuerza cuando se examinan otros relatos y fragmentos de *Los cuadernos de Juan Rulfo*.

Las claves nucleares de la escritura se transparentan sin agotarse. Así como se han silenciado algunos personajes en esta “Primera versión”, a su vez se destaca a Susana San Juan y la significación de su mundo: Eso “que Pedro Páramo nunca llegó a saber” (*PP*, fin del f 52, p. 122). Me detendré en esos fragmentos para observar algunos rasgos de su conformación y transformación en el proceso de la escritura.

El f 7, “«Se han ido todos»: Bartolomé San Juan y Susana” (pp. 58-59), se inicia con una referencia clara al éxodo colectivo, que se correlaciona con la realidad histórica de la migración interna y externa, tema que Rulfo toca en otros textos (“Paso del Norte”, “La cuesta de las comadres”). El pasaje es muy breve, nuclear. Sintetiza en el hambre la causa del éxodo colectivo, y del abandono consecuente de la tierra. En los *Cuadernos* se enuncia desde el padre, Bartolomé San Juan; en *Pedro Páramo* queda en el f 43, y es Dorotea quien se lo describe a Juan Preciado como una consecuencia directa de la venganza y el desinterés consciente de Pedro Páramo por la tierra y por los hombres:

Desde entonces la tierra se quedó baldía y como en ruinas [...]. De allá para acá se consumió la gente; se desbandaron los hombres en busca de otros ‘bebederos’. Recuerdo días en que Comala se llenó de ‘adioses’ y hasta nos parecía cosa alegre ir a despedir a los que se iban. Y es que se iban con intenciones de volver. Nos dejaban encargadas sus cosas y su familia. Luego algunos mandaban por la familia aunque no por sus cosas, y después parecieron olvidarse del pueblo y de nosotros, y hasta de sus cosas (pp. 103-104).

Lo que sigue del fragmento 7 de los *Cuadernos* (separado por un espacio en blanco) evoca la relación sexual de Bartolomé con la mujer que trajo al pueblo muchos años antes. En el presente llega con su hija, dormida y declara la intención de permanecer: “Nos quedaremos a vivir aquí” (p. 59). Queda ambiguo si se trata de la madre de Susana, aunque podría conjeturarse que sí, por la intensidad que se pone en la evocación y la declaración de que su amor fue exclusivo: “Él te amó a ti únicamente” (*id.*) y la relación afectiva, paliativa de la pérdida, que se establece con la hija, al final: “¿Por qué despertó? Un rayo de luz inundaba el cuarto, los ojos de su hija, llenos de ternura, azules, lo veían” (*id.*). El fragmento parece omitirse en la novela. Sin embargo, la imagen “puño de carne” que aparece al finalizar el fragmento (“Abrazó aquel *puño de carne* que le sonreía con su boquita húmeda”, *id.*), nos transfiere al momento de la novela en que Pedro Páramo se queda solo porque sus hombres se han ido a la Revolución, y ya hay síntomas de su resquebrajamiento interior:

Quedaba él, solo, como un tronco duro comenzando a desgajarse por dentro. / Pensó en Susana San Juan, pensó en la muchachita con la que acababa de dormir apenas un rato. [...] ‘*Puñadito de carne*’, le dijo. Y se había abrazado a ella tratando de convertirla en la carne de Susana San Juan, “Una mujer que no era de este mundo” (*PP*, f 61, p. 139).

El cambio protege la figura del padre, y acentúa la imposibilidad de la relación del cacique con Susana San Juan. Efecto, este último, que incide en el extraordinario ritual de pasaje de la bajada de Susana al pozo, cuando niña, atada a una cuerda que la une a su padre<sup>25</sup>.

En el fragmento siguiente (f 8, “Susana San Juan”, pp. 59-60), se nos presenta al comienzo la boda de Susana con Florencio (que ahora no se nombra, pero sí fue nombrado en el f 5, p. 54, por el padre Villalpando, quien se llamará después Rentería). Florencio es hijo de Maurilio Gutiérrez quien, a su vez, se llamará después Pedro Páramo. El cacique lo reconoce como “Florencio, hijo de su esposa Doloritas” (p. 54). Finalmente, en la novela, el hijo legítimo de Pedro Páramo será Miguel Páramo. Florencio parece tener, en esta primera versión, rasgos de Juan Preciado y de Miguel Páramo. Podría conjeturarse que la concepción de Miguel, tal como aparece en la novela, se precisa después. Florencio sólo importará como el esposo de Susana San Juan, a quien ella evoca en la unión carnal de ambos, pero que finalmente no la posee, lo cual concuerda con el sentido plasmado en el f 8, “Susana San Juan”, que mencioné antes. La escena, breve, contrapone el presente de la ceremonia con el futuro inmediato presentido en el pensa-

<sup>25</sup> Cuando muere su padre, Susana recuerda en una retrospectiva el pasaje simbólico mediante el cual logra la ruptura con el mundo de Pedro Páramo y se une al alma de la tierra (su sentido) y al mundo de Bartolomé San Juan. Bartolomé le pide que baje hasta lo más profundo de un pozo y la insta a buscar oro allí. Es decir, en el corazón de la tierra, buscar su sentido último. Susana baja atada al exterior sólo por una soga que “le lastimaba la cintura, que le sangraba sus manos; pero que no quería soltar; era como el único hilo que la sostenía al mundo de fuera” (f 50, p. 116). En la otra punta está su padre. El acto es un *pasaje de salvación* en la simbología cristiana del pozo, que temple al personaje. Por eso despierta entre las miradas de *hielo* de su padre (el hielo fija su sentido simbólico; le da dureza y resistencia ‘contra lo anterior’ y, en tanto *frío*, sugiere lo *alto*). Lo que encuentra en el seno de la tierra es una ‘calavera de muerto’ que entrega a su padre ‘pedazo a pedazo’. El padre la obliga a ver y a buscar *la verdad*, y establece con ella una liga profunda que va de la muerte a la vida (la cuerda). La descripción del cadáver que Susana debe entregar al padre) simboliza y anuncia la muerte de Pedro Páramo y lo identifica con el destino de la tierra [...]. El ritual que ha vivido le ha dado la curación de un *nuevo nacimiento*, clave para lograr la transformación necesaria del mundo: habrá que partir de una transformación radical del Centro. Por ahora, hay que destruir el centro activo en la superficie de la historia: Pedro Páramo, que es su cabeza visible” (cf. Y. JIMÉNEZ DE BÁEZ, *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza*, ed. cit., pp. 173-174).

miento de Susana. (“Mientras un sacerdote nuevo [...] ponía las arras de oro en los dedos de Susana San Juan, ella pensaba en el martirio de su cuerpo; con los bandazos que daría su cuerpo [...]” (p. 59).

La conciencia de su destino da al personaje un matiz trágico: “Creen que yo no conozco cuál es mi destino. Sé cuál es” (*id.*). Sigue de esta parte un diálogo en retrospectiva, en el cual Bartolomé, como padre-madre aconseja a Susana sobre el matrimonio próximo, y le recuerda su pertenencia al núcleo familiar paterno. Pero Susana es más libre. Se ha declarado consciente de su destino, y lo reafirma. Mientras Bartolomé dice desconocer con quién quiere desposarla la familia, Susana afirma: “Pero yo sí lo sé. Es con el hijo del señor don Mauricio (p. 60)”. La declaración de autonomía le permite también hacerse cargo del destino de Florencio: “-Pero él es también un niño, padre” (*id.*). El padre insiste y advierte. Susana concluye el diálogo con una frase ambigua y rotunda: “-A ti te odio, padre. Te he odiado siempre” (*id.*).

La fuerza de este último enunciado conlleva implícitamente un profundo reproche. Su tono y su intención recuerdan las palabras de los hijos de Ramón Carrasco, el líder protagónico de *La serpiente emplumada* de D. H. Lawrence<sup>26</sup>, al despedirse del padre después de la muerte de la madre. Ellos niegan, con su rechazo al padre, el cambio de concepción religiosa que conduce a la pérdida de la identidad, y a la negación de la filiación materna, e incluso a la muerte de la madre. Ambos momentos, con sus variantes, suponen el choque de dos visiones del mundo que ponen en juego la misma vida, como se marcó en el contrapunto entre el pensamiento de Susana, consciente de su inmoliación, y su presente inmediato. En la novela, todo este fragmento explicativo, aunque dialogizado, se abrevia al máximo, sin perder la intensidad del carácter de Susana San Juan que es lo que importa subrayar. Quedará sólo el brevísimo diálogo de la entrada de Susana San Juan en la locura protectora de su destino ineludible, y la conciencia de Bartolomé San Juan de que deberá morir. (*PP*, f 46, pp. 108-109).

El título, “Susana Foster”, del fragmento siguiente (f 9) precisa, a nivel de la escritura, la importancia de la filiación de *Pedro Páramo* con la novela de D. H. Lawrence; pero también se convocan otros intertextos fundamentales. Se

<sup>26</sup> D. H. LAWRENCE, *La serpiente emplumada*, 3a. ed. en esp., Losada, Buenos Aires, 1951. [1a. ed. en inglés, 1926; en esp., 1940]. En la p. 258, por ejemplo, Cipriano, el hijo menor, dialoga con su padre: “No me gusta que canten canciones sobre ti y sobre mamá [...]. / Frótate con bálsamo donde te duela, hijo mío. / -¡Qué malo eres, papá!... / -Y tú un niño muy bueno, ¿verdad? / -No lo sé. Sólo sé que tú eres malo”. La relación entre ambas novelas amerita un deslinde de similitudes y diferencias más detenido.

trata de un fragmento que integra diversos componentes de significación ya que está llamado a mostrar la fuerza simbólica de la unión de Susana San Juan con el agua, y la integración en sí misma de los contrarios, lo cual va acorde con su transformación en principio telúrico. El fragmento es un claro antecedente del f 53, pp. 122-123, de *Pedro Páramo*. Muestra que Florencio cumple su función de mediador pero no entra en el proceso de transformación de Susana San Juan (recuérdese el comentario a Clara refiriéndose a que es ella la que se casa y él queda a un lado)<sup>27</sup>. En la novela, Susana está allí, sobre la arena, en la posición icónica del hombre y la mujer universales: frente al mar, fuera del ámbito de Comala, y en contraste con él. En este fragmento 9 de los *Cuadernos*, la lluvia, signo renovador que acompaña al mundo de Susana San Juan, se junta con el agua del arroyo (¿como el río en que Susana se bañó con Pedro en la infancia?). Las aguas del arroyo se vuelven densas con los signos maternos de la tierra y las yerbas de olor (manzanilla, azafrán, tomillo maduro), índices de la fertilidad y la fecundidad. La presencia de estas yerbas de olor y de la lluvia inician el fragmento 48 de la novela (*PP*, p. 110). La lluvia cae “menuda, extraña”; las yerbas las traen los indios que bajan al mercado y esperan. De modo análogo Kate, la protagonista extranjera en *La serpiente emplumada* (ed. cit., pp. 245-246), después de haber solicitado su admisión al “panteón mexicano”, va sobre el lago de Sayula: “En el agua dorada los jacintos acuáticos flotaban a la deriva con una hojita derecha a guisa de vela. Todo el lago estaba lleno de aquellas flores. Las lluvias torrenciales vertieron las aguas del Lerma en el lago arrastrando tras sí las tierras pantanosas...”; sin olvidar que en el fondo del lago viven los dioses del origen. En un agua similar es el baño iniciático de Joel e Idabel la pareja de preadolescentes en *Otras voces, otros ámbitos*, la novela de Truman Capote, tan cercana a *Pedro Páramo*<sup>28</sup>.

Un punto importante de relación entre Kate y Susana es el pasaje en que por primera y última vez se revela, en la novela de D. H. Lawrence, el apellido original de Kate, como un acto de autoafirmación e independencia: “Soy Kate Forrester, ni Kate Leslie ni Kate Taylor, ya estoy harta de los nombres que me han impuesto estos hombres. He nacido Kate Forrester

<sup>27</sup> Cf. C65, 8 de abril de 1948, p. 259. En *Cartas a Clara*, al comienzo de este trabajo, señalé cómo se filtra el proceso de producción de la novela en el diálogo amoroso con Clara que a veces se identifica con la madre, y otras con Susana San Juan, personaje y símbolo en la novela asociada al sentido trascendente y telúrico. Véase también Y. JIMÉNEZ DE BAEZ, *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza*, pp. 166-183.

<sup>28</sup> TRUMAN CAPOTE, *Otras voces, otros ámbitos*, trad. F. Maziá, Sudamericana, Buenos Aires, 1967, p. 153. [1a. ed. en esp., 1950]. Sobre la relación con la novela, cf. Y. JIMÉNEZ DE BAEZ, *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza*, ed. cit., pp. 191-196.

y me moriré siendo Kate Forrester. Y me iré a mi casa” (p. 356). En *Pedro Páramo*, Bartolomé San Juan es quien afirma y garantiza la estirpe de Susana San Juan —que incluirá a Juan Preciado en la novela—: “Tú eres mi hija. Mía. Hija de Bartolomé San Juan” (*PP*, f 46, p. 108). Queda implícito que se garantiza la lealtad a la raza, a la propia tierra. En la novela de Lawrence, la afirmación es, en buena medida, respuesta al nombre de Malintzin (¿la que traiciona a su raza?, ¿puente entre dos mundos?) con que Cipriano la nombra, precisamente cuando la insta a decidir entre pertenecer al mundo mexicano original y su propio origen, lo cual Kate entiende como pérdida de su identidad (pp. 355-356).

Susana San Juan es tal vez el único personaje que no se transforma fundamentalmente en la novela, salvo por los ritos de iniciación por los cuales debe pasar para coadyuvar a liberar la tierra despedazada. Desde la infancia su destino se vincula al de Pedro Páramo. El personaje crece en el haz de significaciones que hacen de ella un símbolo. En otros fragmentos que falta recorrer, de esta Primera versión de la novela, se percibe que, como en algunos fragmentos comentados antes, se ha tendido a buscar lo esencial de los personajes, conforme al objetivo de la escritura. Ésta ensaya entonces la descripción y la explicación hasta familiarizarse con la vida o un trozo de vida significativo del personaje. Puede entonces sintetizar, seleccionar, porque la parte tendrá una clara vinculación con el todo, lo *sui generis*.

El ir y venir por los fragmentos de los cuadernos y hojas sueltas, abre la posibilidad de un enigma. ¿Fueron escritos *estos* fragmentos, realmente como antecedente de la novela? ¿Escribía Rulfo para hacer un guión de cine de *Pedro Páramo*? ¿Ensayaba estrategias de una escritura lineal, más próxima a la de las crónicas, que sabíamos era su objetivo con la novela anunciada después de *Pedro Páramo*? Recordemos que las hojas mecanoescritas y de cuaderno estuvieron varios años en poder del cineasta Carlos Velo. Clara Aparicio de Rulfo dice que ella se los dejó en custodia cuando tuvo que irse con los hijos a Guadalajara. Al morir Rulfo, la familia recuperó los papeles y algunos de ellos se publicaron en la prensa de México y España, inmediatamente después de muerto el escritor. Lo cierto es que Rulfo solía escribir a partir de apuntes más bien lineales que podían llegar a ser un relato, y después elaboraba la versión final<sup>29</sup>. Mientras tanto, ensayaba modos de narrar, de explicar, estrategias para caracterizar personajes, creación de atmósfera, etc.

<sup>29</sup> El hecho fue evidente cuando organicé los “Manuscritos ‘atribuibles a *La Cordillera*’”, novela que el escritor anunció varias veces en vida, y en torno a la cual redactó múltiples fragmentos. Algunos de éstos adquirieron autonomía y llegaron a publicarse, por ejemplo, en la prensa, inmediatamente después de su muerte, y sobre todo en *Los cuadernos de Juan Rulfo*, ed. cit., pp. 127-152.

Buscaba hacer la saga de varias cuerdas de familias que recorrían las Sierras del país. Sabemos que el escritor era un apasionado lector de las Crónicas y buscaba un nuevo estilo de narrar más próximo a ellas, algo alejado de *Pedro Páramo*, en ese sentido, lo cual lo pudo envolver en una práctica de reescritura de los fragmentos de la novela. Sin embargo, me parece más acertado pensar que su proyecto de escritura partía de la sencillez de los registros y de la información para ir entrando en la pasión ordenadora de lo imposible. Ese es el acierto fundante de la novela. La aparente sencillez de una escritura, oralizada, que alcanza niveles de connotación de una riqueza abierta siempre al asombro del lector. Sin duda una vía de acceso es la dimensión simbólica de esa escritura.

Una tarde, anochecida ya, terminé de leer el *Juan-Lucas* de Ramuz<sup>30</sup>, en la mesa del comedor de la familia Rulfo. Juan Francisco Rulfo me lo había reservado para que lo leyera ese día. Se sentaron a la mesa conmigo, él y Clara Aparicio de Rulfo, porque querían preguntarme algo. “—Yvette, ¿tú crees en la memoria?” Lo contestaré con palabras de la novela en los primeros fragmentos (f 8, p. 21) cuando sabemos, junto con Pedro Páramo, niño, que su abuelo ha muerto. Antes ha hecho una profesión de fe en el amor de Susana San Juan y en su memoria. Ahora “La lluvia se convertía en brisa. Oyó: ‘El perdón de los pecados y la resurrección de la carne’”. Y yo rescato la certeza de lo omitido: “Y la vida *perdurable*”. Es lo que celebramos.

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ  
El Colegio de México

<sup>30</sup> C. F. RAMUZ, *Juan-Lucas. Drama de la montaña*, trad. de Ramón Carnicer Blanco, Juventud, Barcelona, 1953. Ejemplar en la biblioteca personal de Juan Rulfo.



## PARAÍSO PERDIDO: *PEDRO PÁRAMO* Y LOS ESPACIOS DE LA AÑORANZA<sup>1</sup>

*Pedro Páramo*<sup>2</sup>, relato hilado con murmullos que nos atrapan en un mundo inasible como el del sueño, cuyo presente es pura ausencia; el pasado, presencia plena; un mundo en el que, al parecer, sólo los muertos narran; donde se despedazan todas nuestras nociones de tiempo y de espacio, para echarnos a andar, con Juan Preciado, por los infinitos “caminos de la eternidad” de un texto que se fragmenta para multiplicarse. Porque el laberinto no es sólo de tiempos y espacios dentro de la ficción; al leer, nos perdemos en un laberinto textual que multiplica sus voces para apresarnos en el espejismo de la simultaneidad de todos los tiempos y la convergencia de todos los espacios. Así, las primeras impresiones de lectura son las de un mundo caótico, lleno de murmullos ubicuos, anónimos; es en el eco del murmullo, convertido en espacio textual, donde se construye el relato que leemos.

Así, en los caminos de este laberinto textual se van dibujando figuras que construyen una totalidad significativa a partir de lo fragmentario y lo discontinuo. Con ayuda de marcas tipográficas diversas, *Pedro Páramo* se teje en unos 70 fragmentos, contruidos sobre el principio de la yuxtaposición y del montaje espaciotemporal, para crear intensos efectos de *discontinuidad*, de *traslapes* y de *retornos* en el flujo espaciotemporal del relato.

*Pedro Páramo* es un mosaico multicolor, en el que pueden dibujarse las figuras más complejas, las más llenas de significación; de hecho, mi propio

<sup>1</sup> Esta es una versión abreviada del artículo “‘Los caminos de la eternidad’. El valor simbólico del espacio en *Pedro Páramo*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16 (1992), núm. 2, pp. 267-291, incluido también en mi libro *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales*, Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI, México, 2001, pp. 135-164.

<sup>2</sup> Todas las referencias a *Pedro Páramo* serán a la 2a. ed., 5a. reimp., del Fondo de Cultura Económica, México, 1986. El número de página se dará entre paréntesis después del texto citado; el de fragmento se indica con una f.

*dibujo analítico* procederá, como el relato mismo, por montajes, yuxtaposiciones, lecturas verticales y telescópicas que sean capaces de poner en comunicación secreta y significativa fragmentos distantes entre sí. La reconstrucción del *espacio ficcional* es una de las tantas figuras que la lectura puede dibujar, porque el espacio mismo sufre una extraordinaria fragmentación, lo cual le permite a Rulfo hacer las yuxtaposiciones más atrevidas, los *montajes espaciales* más extraordinarios y llenos de significación. No obstante, en un nivel temático y simbólico, el espacio diegético acusa una sorprendente *unidad* a pesar de que se nos presenta, textualmente, como un espacio discontinuo y fragmentario generador de falsas contigüidades y fructíferas confrontaciones míticas. De hecho podrían proponerse *tres* grandes espacios que organizan el relato y que son capaces de articular significaciones de tipo simbólico: 1) el espacio ideal, fértil y amable de Comala, situado en un pasado remoto, casi mítico; 2) el aquí y ahora de una Comala árida convertida en el páramo que apellida significativamente al cacique responsable de su destrucción; 3) los espacios intermedios del pasado real de Comala como imágenes fragmentarias de una gradual destrucción de la naturaleza y de toda relación armoniosa entre el ser humano y su entorno. Estos espacios se calcan sobre los espacios míticos del paraíso, el infierno y el purgatorio. Abordaré en este trabajo solamente ese primer espacio ideal del recuerdo y del deseo, el pasado mítico de Comala: el paraíso perdido.

Si bien la matriz compositiva de *Pedro Páramo* es una poética de la fragmentación y de la discontinuidad, a pesar de la notoria fragmentación *textual* de los espacios descritos se observa una estricta organización descriptiva que les confiere una unidad *tonal* y *temática*; esto se debe, en gran medida a la organización misma de los diferentes temas descriptivos. No obstante, la “descripción” se desdibuja como práctica textual al *estrellarse* en infinidad de fragmentos; los montajes, las confrontaciones espaciales entre los diversos fragmentos producen una impresión de “*polifonía*” espacial, si se nos permite semejante metáfora, y pensando más en una extrapolación musical que en el concepto de Bajtín. Pero a este estrellamiento textual subyace una esencial unidad *semántica* del espacio, una especie de tela de fondo coherente y unificada sobre la cual las disyunciones y confrontaciones pueden cobrar significación simbólica.

Constantemente, como uno de tantos murmullos, aparecen en el espacio textual del relato cuadros idealizados de Comala que son reminiscencias del eterno tópicus del *locus amoenus*: tierra fértil y abundante, clima tibia, lluvia que refresca y regenera, vegetación amable y llena de colorido; el ser humano y su espacio vital en perfecto equilibrio; armonía entre los humanos, la

tierra y el cielo. Como todo paraíso perdido, pertenece al mundo del pasado, idealizado por la imaginación. Lo que es sumamente interesante es que los distintos espacios del recuerdo que aquí se nos presentan comparten los atributos del *locus amoenus* antes enumerados, a pesar de venir de personajes tan antagónicos como Pedro Páramo y Dolores Preciado.

Examinemos primero el espacio idealizado de Dolores Preciado, doblemente idealizado porque el recuerdo se ha enrarecido al pasar como una herencia de la madre al hijo. La intensidad del recuerdo heredado, sin embargo, tiene un grado de iconicidad tan grande que, si narrativamente se trata de una memoria delegada, su proyección descriptiva dibuja una imagen tan vívida que acaba por anular, por el puro contraste, el espacio del presente. Así, la presión de un espacio vital perdido, tejido y bordado por la nostalgia de una memoria que idealiza, se impone y superpone al espacio “real”; simultáneamente, lo “desrealiza”, por así decirlo.

Si analizamos ese espacio del recuerdo, haciendo del discurso de la madre un texto *ininterrumpido*, notaremos una serie de configuraciones espaciales que se articulan ideológicamente con otras<sup>3</sup>, opuestas o complementarias, y que resultan en una visión exaltada del ser humano y de su espacio vital. A pesar de la enorme fragmentaridad del discurso de la madre, de su correspondiente dilución por la ausencia y por la vaga pervivencia en el recuerdo de Juan, *tipográficamente* ese discurso resalta por estar siempre entrecomillado y en cursivas. Resalta también por su ritmo: dividido en ocho fragmentos; seis salpican las primeras nueve secuencias, mientras que los dos restantes ya son como murmullos que enfatizan, si tan sólo por el contraste brutal, la oscura unidad tonal de las secuencias 30 y 37<sup>4</sup>. El último fragmento, quizá el más poético y de mayor significación simbólica por constituir una *síntesis* de todos los atributos de este espacio idealizado, aparece, significativamente, en la secuencia 37, en la que Juan, ya muerto, narra por primera vez desde la tumba, con una anti-madre en los brazos: Dorotea. Transcribiremos ahora en estricta secuencia el discurso de la madre de Juan:

(f 1) [el camino] “*Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja*” (secuencia 2, p. 8).

<sup>3</sup> Véase el concepto de configuraciones descriptivas en *El espacio en la ficción...*, pp. 72-88.

<sup>4</sup> La secuencia 30 es la que describe las “carretas vacías remoliendo el silencio de las calles” (p. 61); la 37 es la secuencia en la que Juan le dice a Dorotea que lo mataron los murmullos (p. 75).

(f 2) “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” (secuencia 2, p. 8).

(f 3) “Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz” (secuencia 3, pp. 13-14).

(f 4) “...Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con la lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada” (secuencia 9, p. 26).

(f 5) “...No sentir otro sabor sino el del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo” (id.).

(f 6) “...El abandono en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro” (secuencia 9, p. 27).

(f 7) “...Todas las madrugadas el pueblo tiembla con el paso de las carretas. Llegan de todas partes, copeteadas de salitre, de mazorcas, de yerba de pará. Rechinan sus ruedas haciendo vibrar las ventanas, despertando a la gente. Es la misma hora en que se abren los hornos y huele a pan recién horneado. Y de pronto puede tronar el cielo. Caer lluvia. Puede venir la primavera. Allá te acostumbrarás a los ‘derrepentes’, mi hijo.” (secuencia 30, p. 60).

(f 8) “Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre una llanura. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida...” (secuencia 37, p. 75).

Hay en el discurso de la madre, devuelto a una continuidad hipotética y cuyo propósito es puramente analítico, una extraordinaria unificación *tonal* y *temática*. El primer fragmento marca la perspectiva abiertamente subjetiva y parcial de Dolores Preciado: a pesar de que Juan recuerda ese fragmento a las afueras de Comala, a pesar de que al pronunciar estas palabras la madre ya debe haber estado *fuera* de su “querencia”, la perspectiva es, aunque con una cierta ambigüedad, desde el *interior* de Comala: “Para el que va, sube; para el que viene, baja”; el punto de ambigüedad está en la orientación de los verbos, sobre todo “para el que va”, va ¿a dónde?, ¿a Comala, a otra parte? Probablemente se va de Comala. No obstante, el punto focal de la narración es Juan, cuya posición espacial está situada *arriba*; desde ahí contempla Comala y para llegar a ella deberá *bajar*. Juan se manifiesta, narrativamente entonces,

como el que *va* a Comala y para ello debe *bajar*, lo cual se opone, *espacialmente*, a aquello de que “*para el que viene, baja*”, enunciado que sólo podría hacerse *desde* Comala. Es claro que hay aquí un fenómeno de *doble perspectiva espacial*, la del discurso evocado y la del relato principal; es decir, dos perspectivas diferentes organizan las dos descripciones de Comala que, a pesar de la yuxtaposición, denotan dos tiempos distintos, el del recuerdo y el del presente del relato. Es como si, al haberla evocado, la madre hubiera estado *en* Comala— “*para el que viene, baja*”. La enorme ironía, claro está, es que ella dice esto *fuera* de Comala, que se trata de una descripción orientada por la nostalgia y el dolor del exilio que la sola *deixis* de referencia espacial declara como tal: el corazón de Dolores se quedó en Comala y, por tanto, su perspectiva espacial, al describirla, sólo puede ser desde *dentro*. La misma ambigüedad se observa en el último fragmento, en el que leemos que los sueños enflaquecieron a Dolores Preciado: si la *deixis* de referencia está *fuera* de Comala, esto se lee simplemente como efecto natural de la nostalgia, pero si la perspectiva es *desde* Comala, queda una significación suplementaria llena de ironía: la madre ha construido un espacio ideal, fértil, nutricional; no obstante es ahí “*donde los sueños [la] enflaquecieron*”; lo contradictorio del enunciado pone en tela de juicio la realidad misma de esta Comala fértil, aun como cosa del pasado, y nos sugiere que el grado casi mítico de fertilidad, de armonía entre el cielo y la tierra y entre la tierra y el espacio vital del ser humano, es más una construcción de la imaginación que idealiza el lugar añorado que una realidad del pasado. De hecho tanto el primer fragmento como el último insisten en el carácter subjetivo del recuerdo que idealiza el espacio vivido.

Así, desde esta radical subjetividad se va construyendo el espacio de Comala. En ese discurso que parece ignorar la fragmentaridad a la que ha sido condenado —afirmación de continuidad que subrayan los puntos suspensivos que preceden a muchos de los fragmentos—, el pueblo parece existir en un perfecto equilibrio con su entorno. En el presente del relato el espacio de *arriba* es el de la loma desde donde se mira el pueblo, mientras que Comala está *abajo* y es un espacio valorado negativamente como “la mera boca del infierno” (p. 10); en el espacio del recuerdo, en cambio, Comala oscila armoniosamente entre las dos dimensiones: el horizonte *sube y baja* con el viento que mueve las espigas (f 4); el pueblo mismo, aunque estrictamente hablando se encuentra *abajo* en relación con las colinas circundantes, se describe como “*levantado sobre una llanura*” (f 8). El tono de elevación y exaltación de toda esta descripción es notable, a pesar de la ambigüedad de “los sueños” que “enflaquecieron” a Dolores.

Comala no es ahí el término de una oposición, de una separación, espacial e ideológica, sino la visión de unidad, de un espacio ideal en el que las distancias quedan abolidas (“Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte” pp. 13-14), donde el tiempo pasa sin pasar, sin destruir la armonía y la fertilidad que animan este espacio vital. Más aún, así como participa de lo alto y de lo bajo, del mismo modo entra Comala en una relación de generosa reciprocidad con la tierra, porque si la llanura verde está coloreada por el amarillo del maíz durante el día, durante la noche es la misma Comala la que ilumina y blanquea la tierra (f 2). En el espacio del recuerdo se dan cita todos los tiempos y todos los ciclos –“*allí uno quisiera vivir para la eternidad*” (p. 75). Visto como un discurso ininterrumpido, aparecen representadas todas las horas del día: el *amanecer* –“todas las madrugadas” (f 7); el *mediodía*, implícito en el intenso color verde de la llanura, dorada por el maíz (f 2); el *atardecer* –“el rizar de la tarde...” (f 4); el *anochecer*– Comala iluminando la tierra durante la noche (f 2). En esa Comala sólo dos estaciones parecen alternar en eterno idilio: la primavera y el entretiempo del verano al otoño; tiempo de flores, tiempo de cosecha. Espacio eternamente fértil, eternamente vital, la tierra ostenta su plenitud en árboles, flores, espigas doradas, alfalfa fresca... Pero de esa fertilidad participa también el ser humano en la plenitud de sus sentidos. La *vista* se deleita con los colores de la fertilidad (el verde de los árboles, de la llanura y de la alfalfa; el dorado del maíz; los blancos del pueblo próspero; el color de la tierra y del pan en una perpetua aliteración de la abundancia), con esos colores cambiantes, irisados por vientos y lluvias de “*triples rizos*”, juguetones y benévolos; el *oído* se embelesa con los murmullos del aire, “*como si fuera un puro murmullo la vida*”; el *olfato* y el *gusto* se ahítan con la miel derramada, el pan recién horneado, la alfalfa fresca y el azahar de los naranjos; mientras que a la tierra y a los seres humanos los *acaricia* el viento con “*la tibieza del tiempo*” y con “*la lluvia de triples rizos*”. En esta visión de unidad el *modelo* de los sentidos se satura unificándolos de modo *sinestésico*: el pueblo es miel derramada que se degusta por el olfato; el sabor se siente (“*No sentir otro sabor*”); los sentidos no están separados sino *integrados* en esta gran visión de unidad que es la Comala del recuerdo.

Pero el modelo de los sentidos es sólo uno de los tantos que organizan la descripción de la madre confiriéndole una *unidad tonal y temática*, a pesar de su extraordinaria discontinuidad textual. Otros modelos se suman al anterior para dar esta visión casi mítica de Comala: el de las *dimensiones espaciales* –el arriba y el abajo–, hemos visto, se utiliza para sugerir un *equilibrio* entre estos espacios lógicamente opuestos; el modelo de las horas del día y el de las esta-

ciones se satura sólo al punto de sugerir una permanencia –incluso el último fragmento resume esta esperanza: “*El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire*” (p. 75). Esa diferencia del aire es, en realidad, una forma poética de abolir el tiempo, de negar el devenir: todos los tiempos son el mismo; el único cambio, el color. Por eso es que “*allí uno quisiera vivir para la eternidad*” (*id.*). Un espacio sin devenir y, sin embargo, eternamente cambiante; los cambios, empero, no son temporales sino *cromáticos*. *Locus amoenus*: eternamente el mismo, eternamente variado.

Otro modelo que organiza la descripción en su totalidad es el de los *cuatro elementos*: tierra, agua, fuego y aire. La *tierra* está siempre iluminada, ora por el sol, ora por la blancura de Comala; siempre llena de colores. El sol, como manifestación del elemento *fuego*, dora las espigas, fundiendo su *luz* con los colores de la tierra de donde surge el pueblo. En ausencia del sol, es el espacio humano el que ilumina la tierra durante la noche: Comala se presenta entonces como un espacio en armonía con el cielo y con la tierra. Por su parte, el *viento* y la *lluvia* –manifestaciones de los otros dos elementos– se conjugan con la luz para fertilizar a la tierra: “*el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con la lluvia de triples rizos*” (p. 26). Si llueve en Comala es para refrescar y fertilizar; si hace viento es para ventilar y hacer sentir la tibieza del tiempo, para que la vida se haga un murmullo. Como ocurre con el modelo de los sentidos, la descripción organizada por estos cuatro elementos aparece en todo momento como una interacción armoniosa; ninguno de los elementos actúa en forma aislada sino se conjuga con otro(s) para dar vida.

El de Dolores Preciado no es, sin embargo, el único espacio valorado positivamente; otros dos se suman a él en el tiempo y en el espacio. En el aquí y ahora del relato, la conciencia de Juan Preciado, por ejemplo, da testimonio de lugares luminosos *en otra parte*. Sayula comparte la luz con el espacio idealizado de la madre: ahí el aire se torna en vuelos de palomas y gritos teñidos de azul; ahí se conjugan el sol y la tierra en un reflejo dorado (secuencia 3, p. 12). “Gritos azules”: nuevamente la figura que domina es la *sinestesia*: interpenetración de los sentidos que resulta en su unificación glorificada. Pero en *Pedro Páramo* los lugares fértiles y luminosos pertenecen siempre al *allá* y al *entonces*.

Utopía y paraíso perdido: atributos que también definen el espacio del recuerdo del mismo Pedro Páramo. Como en la Comala de Dolores, en la de Pedro también llueve para fertilizar (las gotas de agua que resbalan entre las hojas del laurel), para llenar la tierra de colores al salir el sol (“*Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todo de colores, se bebía el agua la tierra, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire*”, p. 18). Idílica ar-

monía de los cuatro elementos que, una vez más, organizan esta descripción. Como en el espacio idealizado de Dolores, en el de Pedro se enfatiza el verde de las lomas, el arriba liberador, lleno de color, de brisa, de sol y cielo azul, como si la loma se conectara directamente con el cielo, sin perder por ello contacto con el pueblo allá abajo en la llanura; es ésta una altura ideal, la loma del recuerdo de Pedro, desde donde se sigue oyendo “*el rumor viviente del pueblo*”, eco poético de esa vida “*como si fuera un murmullo*” de la que habla Dolores. Hay, no obstante, una sutilísima diferencia entre los dos espacios idealizados: el de la madre de Juan enfatiza la *armonía* y el *equilibrio* perfecto entre los espacios opuestos, mientras que el de Pedro privilegia casi imperceptiblemente el de arriba como el espacio liberador y vital. No descarta, como hemos visto, el espacio de abajo pues lo convierte en “rumor viviente”; persiste, sin embargo, el énfasis en las lomas, la elevación de los papalotes y la naturaleza etérea del aire.

A pesar de esta diferencia tan sutil, dominan siempre las *configuraciones descriptivas* idealizantes que son las que identifican a los dos espacios del recuerdo, aun cuando provengan de dos personajes antagónicos: en el de Pedro, los laureles, las lomas verdes y los papalotes; en el de Dolores, los naranjos, la llanura verde y las espigas rizadas por el aire y la lluvia. Ambos son espacios de fertilidad y de esperanza; ambos recrean el mito de la edad de oro y el *locus amoenus*; ambos han sido construidos por el recuerdo, la imaginación y el deseo.

LUZ AURORA PIMENTEL  
Universidad Nacional Autónoma de México

## PEDRO PÁRAMO, UN PAÑUELO CON ORILLAS DE LLORAR

—¿Qué dices, Dorotea?

—Lo que te acabo de decir.

*Pedro Páramo* (f 65)

### FALSOS TESTIMONIOS O COMO SI (NO) LO FUERAN

Los dos versos de la canción popular que aparecen en *Pedro Páramo*<sup>1</sup> —“Mi novia me dio un pañuelo/ con orillas de llorar...”—, que según la misma novela se entonan “en falsete. Como si fueran mujeres las que cantaran” (f 29, p. 50), dan pie por el tono que aquí se les otorga, para considerar no sólo que estas líneas integradas a la novela en alguna medida entran con ella en la tradición del “falsete” en México sino también —y es motivo de este trabajo— en ver cómo en el texto se falsean<sup>2</sup> algunas voces y cómo éstas falsean algunas “realidades” que no encajan con lo que dicen unos y otros personajes o que desencajan respecto al momento en que dichas realidades ocurren. Que las voces que cantan en este breve fragmento lo hagan en falsete<sup>3</sup> plantea y replantea —me parece— una serie de interrogantes respecto a los tonos de voz de la novela, de cuestionamientos de lo que se dice en ella, lo mismo que de lo que implican estos versos que acuden al falsete y aluden al llanto.

<sup>1</sup> Cito *Pedro Páramo* en el texto (fragmento y página) por la 12a. reimpresión (Fondo de Cultura Económica, México, 1973). La edición corresponde al “Texto definitivo de la obra, establecido por la Fundación Rulfo” (JUAN RULFO, *Pedro Páramo*, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, México, 2005), salvo que en esta última se han unido los fragmentos 11 y 12.

<sup>2</sup> “Falsear”: “Adulterar, corromper o contrahacer una cosa material o inmaterial, como la moneda, la escritura, la doctrina, el pensamiento”; “disonar de las demás una cuerda de un instrumento” (*Diccionario de la Real Academia Española*, 20a. ed., Espasa Calpe, Madrid, 1984, s. v.).

<sup>3</sup> “Falsete” (de falso). En términos generales, en música el falsete corresponde a una voz que se emite sin utilizar todas las cuerdas vocales, ni la capacidad plena de la voz masculina. Es una voz más aguda que la natural, la cual se produce haciendo vibrar las cuerdas superiores de la laringe.

Lo que se lee antes del “como si...”<sup>4</sup> –“Como si fueran mujeres las que cantaran”– es un lamento que se entona por una voz que se ha falseado: pareciera que son mujeres las que cantan pero no lo son. La lamentación va acompañada –y es lo que se canta en el falsete– de presagios de abandono, de llanto y de tristeza, lo que nos lleva de nuevo a la novela para observar qué personajes lloran o se entristecen y cuál es el motivo de ese llanto y esa tristeza. Desde los versos que aquí cito<sup>5</sup> y alrededor de la figura de Juan Preciado, en estas líneas sigo de cerca ese tono de lamento, el falseamiento de voces y el contenido de los versos que dan lugar a una especie de retórica del llanto, enjugado y enjugado en un pañuelo.

De allí el título de mi trabajo, que concibe al texto como un minúsculo pañuelo que resume una historia y llora por ella, antes y durante la breve estancia en Comala de Juan Preciado, uno de los personajes más tristes de la novela –tristeza propia y tristeza heredada–, víctima propiciatoria, Juan, del pasado y el presente de “tan triste” lugar.

Para recordar algún detalle inherente a la novela<sup>6</sup>, poco frecuentado por sus lectores, sugerir algo digamos nuevo sobre el texto, aportar al menos una idea más, incluso enfocar tan sólo la claridad de algunas líneas después de cincuenta años de su prodigiosa publicación y desafío permanente –de aciertos y gazapos de sus críticos–, hay que volver a hacer una y otra vez una lectura textual –“a close reading”– de *Pedro Páramo*, “un pañuelo con orillas de llorar”.

## PASOS FALSOS, LOS DE JUAN PRECIADO

Apenas iniciada la novela, Juan Preciado recuerda lo que su madre le ha dicho sobre Pedro Páramo: “Estoy segura de que le dará gusto conocerte”

<sup>4</sup> En el simposio *Celebrating Fifty Years of Pedro Páramo by Juan Rulfo (1955-2005)* celebrado el 25 de febrero de 2005 en Riverside (University of California), DAVID TOSCANA ejemplificó la frecuencia del “como” en *Pedro Páramo* y comentó que este uso da lugar a más riqueza de lo que se dice. Toscana relacionó ese “como” con el mismo vocabulario de Juan Rulfo. No es un “como” sofisticado sino “que te lleva –dijo Toscana– a las piedras, al polvo, a las nubes, a todo ese universo rural, primitivo”. La oscilación entre lo que es o “como si fuera” (“como si lo fuera”) genera similitudes y repercusiones de lectura sugeridas explícitamente por la escritura.

<sup>5</sup> En otro artículo sugiero que, a partir de esta copla y con el falseamiento de voces se pone en falsete la hombría –me refiero sobre todo a la de Pedro Páramo– y, al hacerlo, se problematiza en la novela la masculinidad (“el macherío”) y, en términos afectivos, borra la diferencia de género entre sus personajes, entre hombres y mujeres.

<sup>6</sup> Hay aspectos en *Pedro Páramo* que se perfilan y desarrollan desde *El Llano en llamas* (Fondo de Cultura Económica, México, 1952). Véase la excelente propuesta de lectura de YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza: una lectura crítica de su obra* (Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, México, 1990).

(f 1, p. 7). Bien sabe ella que no es así (¿lo sería?), y aunque sus palabras en este caso pudieran percibirse como una ironía, no lo son para él, quien cumple con el mandato materno: vengar el olvido de Pedro Páramo, reiterado en las líneas de la novela: “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” (*id.*). Con el supuesto “gusto” del padre –lo que no sería nunca cierto– y el auténtico “disgusto” de la madre –que sí es cierto y lo seguirá siendo–, destanteado y “tentaleando” Juan vuelve a su lugar de nacimiento, escindido además entre el hijo que recientemente ilusionado busca al padre y la esposa que curtida de antaño por el dolor –“sus ojos humildes se endurecieron” (f 9, p. 23)– busca la venganza.

Juan va (o viene) a Comala en lugar de su madre, con los ojos de ella: “Tu madre en ese tiempo era una muchachita de ojos humildes. Si algo tenía bonito tu madre, eran los ojos. Y sabían convencer” (*id.*, p. 22) –le dice Eduviges Dyada. “De cierto, Sedano, la quiero. Por sus ojos, ¿sabes?” (f 20, p. 41) –dice Pedro Páramo a Fulgor. Los dos hablan bien de los ojos de Dolores, lo que indica que es verdad lo que dicen; lo demás podría ser verdad también (lo que dice Eduviges de Dolores), medias verdades (lo que dice Pedro Páramo de los ojos de Dolores) y falsedades (que Pedro Páramo quiera a Dolores por sus ojos). Pero, ¿no será que los ojos de Dolores equivalen a su dinero, a su muy preciada “tierra de Enmedio”? De ser así, entonces Pedro Páramo también dice la verdad, cínicamente su verdad.

Codiciado por las jóvenes de su época (“–Pero si él tiene de dónde escoger. Abundan tantas muchachas bonitas en Comala. ¿Qué dirán ellas cuando lo sepan?”, f 22, p. 42; “a mí también me gustaba Pedro Páramo”, f 9, p. 22, entre todas las comalenses Pedro Páramo decide casarse con Dolores. Es él quien va a ser engañado la noche de la boda (Eduviges dice haber suplido a la novia esa primera noche; *id.*) y es ella, siendo su esposa –infeliz esposa, por decirlo de manera eufemística–, quien decide abandonarlo y lo hace para siempre, y es quien a la hora de su muerte arranca de su hijo la promesa de la búsqueda justiciera. Al parecer –la novela como un parecer de pareceres–, Dolores Preciado nunca se enteró de que Pedro Páramo había muerto desde muchos años atrás (¿o sí?), de ahí que mande a su hijo a buscarlo; ya muerta, su voz insiste en dicha búsqueda, que poco a poco dará lugar a la nostalgia por Comala, la suya, la de sus recuerdos.

En esa Comala familiar –la de entonces– estuvieron cerca entre ellos, y entre otros, Eduviges y Dolores, Eduviges y su compadre Pedro Páramo (Viges y Fulgor Sedano). Eduviges informa a Juan Preciado del momento en que Pedro Páramo aprovecha para que Dolores se vaya de Comala:

“Yo los había acompañado esa tarde. Estábamos en mitad del campo mirando pasar las parvadas de los tordos. Un zopilote solitario se mecía en el cielo.

“—¿Por qué suspira usted, Doloritas?

“—Quisiera ser zopilote para volar a donde vive mi hermana.

“—No faltaba más, doña Doloritas. Ahora mismo irá usted a ver a su hermana. Regresemos. Que le preparen sus maletas. No faltaba más.

“Y tu madre se fue:

—Hasta luego, don Pedro.

“—¡Adiós!, Doloritas.

“Se fue de la Media Luna para siempre (*id.*, p. 23).

Eduviges —¿muerta?— es una especie de archivo de la memoria de Comala. Pero, ¿cuándo muere Eduviges? Y no importa (digámoslo así) cuándo muere pero sí reparar que en la lógica interna del texto hay informes que, de nuevo al parecer, no coinciden con otros. En este único diálogo (fragmentado en la novela) que sostienen Juan Preciado y Eduviges, ella (“como si escuchara algún rumor lejano”; *id.*, p. 24) le informa que Miguel Páramo la visitó un rato después de que él muriera (f 11, pp. 25-27). Sin embargo, esa misma noche de la muerte de Miguel Páramo el padre Rentería (“se acordaría muchos años después”; f 41, p. 72) recuerda su diálogo con María Dyada en que hablan del suicidio de Eduviges: “—Pero ella se suicidó. Obró contra la mano de Dios” (f 17, p. 36). Esto es, Eduviges Dyada ha muerto desde antes de la muerte de Miguel Páramo.

Esta “realidad”, de la que se sabe por lo que dice el padre Rentería, desencaja con lo que dice Eduviges Dyada. Y cuando pregunta a Juan Preciado cuándo ha muerto Dolores (“Hace ya siete días” —él contesta; f 5, p. 14), es Eduviges también quien ya muerta —y mucho tiempo atrás— le dice: “—Pobre de ella. Se ha de haber sentido abandonada. Nos hicimos la promesa de morir juntas” (*id.*). Eduviges habla como si estuviera aún viva y como ya si hubiera muerto: “¿De modo que me lleva ventaja, no? Pero ten la seguridad de que la alcanzaré. Sólo yo entiendo lo lejos que está el cielo de nosotros; pero conozco cómo acortar las veredas” (*id.*, p. 15). No sólo habla como si estuviera muerta, sino que expresa su condición de suicida en su conversación con Juan a quien ella, viva, vio que Dolores se lo llevara de Comala y quien ya muerta allí lo recibe, avisada según ella misma por la propia Dolores. No se sabe si Dolores supo en vida que Eduviges había muerto y Eduviges se entera —ya muerta— que Dolores murió siete días antes.

Juan Preciado, quien no sabe a ciencia cierta la causa de la muerte de su madre pero que la intuye —“No supe de qué. Tal vez de tristeza” (f 25, p. 46)—, llega a Comala no sólo con los ojos de ella —“Ahora yo vengo en su lu-

gar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver” (f 2, p. 8)–, sino para morir por ella. Sólo porque ve con los ojos de su madre muerta, Juan Preciado puede ver –vivo– lo invisible, atravesar al mundo fantasmal y ser atravesado por dicho mundo. No sólo es hijo legítimo de padre y madre –hijo de sangre de Pedro Páramo y de Dolores Preciado– sino que lo es también de Comala, un lugar que lo llama y lo reclama (clamado además por Dolores). Bien (o mal) Juan Preciado sabe que está cumpliendo, una semana después de la muerte de Dolores Preciado –especie de fin de novenario–, con el mandato materno: “Mi madre, que vivió su infancia y sus mejores años en este pueblo y que ni siquiera pudo venir a morir aquí. Hasta para eso me mandó a mí en su lugar” (f 39, p. 69). Falso o medio falso eso de “sus mejores años en este pueblo”; verdadero, al parecer, todo lo demás. Sobre lo digamos “verdadero” se asienta la tristeza de lo que se cuenta que se ha vivido y sobre lo que se vive que se está contando.

“Sin deberla ni temerla” (pensándolo mejor, tan sólo sin “deberla”), Juan Preciado no podrá cambiar su destino. Sus pasos a Comala son dirigidos por el dedo del corazón –el cordial– que atraviesa el corazón del retrato de Dolores, puesto éste a la altura del corazón de su hijo. Así –acorazonado, descorazonado y acorazado– Juan Preciado entra inevitablemente y para siempre en Comala y lo hace por una puerta falsa –“Toqué la puerta; pero en falso” (f 3, p. 13)– donde un espectro, ánima animada en su propia casa, lo espera: “–Soy Eduviges Dyada. Pase usted” (f 5, *id.*). Juan Preciado se deja arrastrar –y lo dice– hacia “un mundo lejano” (f 5, p. 15) donde su cuerpo –y lo dice también– suelta sus amarras. Sólo de esa manera podrá participar de ese mundo otro, aunque suyo o heredado de los suyos, el mundo de Dolores Preciado y de Pedro Páramo, el mundo del que él obtiene la memoria a costa de su propio sacrificio.

A la “claridad” de las palabras de Eduviges, Juan Preciado primero reacciona pensando no que ella está muerta sino que está loca –aunque dice ya no creer nada después. Antes parece no haber oído lo que Abundio le informa: “–Yo también soy hijo de Pedro Páramo” (f 2, p. 9) puesto que poco después Juan no sólo le comenta “–Hace calor aquí –dije” (*id.*) sino que le pregunta: “–¿Conoce usted a Pedro Páramo?” (*id.*, p. 10). Sin embargo, y a pesar de estos diálogos sin correspondencia, Juan Preciado tiene cierta idea de dónde está parado –varado sería la palabra– y “aclara” a su madre lo que él cree un desacierto: “Te equivocaste de domicilio. Me diste una dirección mal dada. Me mandaste al ‘¿dónde es esto y dónde es aquello?’ A un pueblo solitario. Buscando a alguien que no existe” (f 3, p. 12). A pesar de este desconocimiento, reconocimiento y conocimiento –todo a la vez–, Juan

Preciado se queda en Comala, “A eso venía” (f 4, p. 13), a donde llega y trae consigo y desde antes la cabeza “llena de ruidos y de voces” (f 3, p. 12). Para esos días Dolores Preciado acababa de morir; Pedro Páramo había muerto desde muchos años antes; ¿y él, Juan Preciado?

#### JUAN PRECIADO, “ERRANTE EN LA SOMBRA”

Persiste la pregunta sobre la condición de Juan Preciado: ¿está vivo o está muerto cuando comienza la novela? Si bien el fragmento 37 –“como te dije antes [...], “como te decía” (p. 63)– marca el largo diálogo y sin respuesta que él ha venido sosteniendo con Dorotea, lo que prueba que está muerto desde el inicio del texto, es igualmente verificable que, antes de que el lector se entere de que ambos hablan entre sí enterrados en la misma tumba, ocupada primero por él y luego por ella, Juan Preciado en su narración se refiera a tiempos inmediatos a su llegada a Comala: “Al menos eso había visto en Sayula, todavía ayer”; “Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos” (f 3, p. 11). Esta inmediatez espacial y temporal –ejemplos hay muchos, en la narración y en los diálogos– sustenta que en la historia, en el acto del enunciado, Juan Preciado no ha muerto en la primera parte de la novela –muere exactamente en el fragmento 36 (p. 61) de sus 70 fragmentos y muere en el centro de la novela y en la plaza de Comala pero sí ha muerto desde el principio en la escritura de *Pedro Páramo*, que ocurre en el centro mismo donde se emite el acto de la enunciación –desde la tumba–, donde dice “Me había quedado en Comala” (f 4, p. 13).

Cuando Juan Preciado llega al presente desolado del lugar de su anhelo convertido en desvelo, se encuentra ese día con personajes que vivieron en el pasado y que están muertos: Abundio Martínez, Eduviges Dyada y Damiana Cisneros. Abundio no da señales explícitas de haber conocido antes a Juan Preciado, su medio hermano (¿mayor o menor que él?)<sup>7</sup>, pero lo encamina a Comala, y así cumple con su misión de “arriero”, que de eso se trata; de Eduviges, Juan dice no saber nada pero ella le comenta que pudo haber sido su madre<sup>8</sup>; Juan recuerda que su madre le dijo que Damiana lo había cuidado, era su nana, pues. Abundio invita a Juan a quedarse con él: “Allá

<sup>7</sup> Juan se refiere a Abundio Martínez como “este hombre” (f 2, p. 9), y Abundio le dice reiteradamente “señor” a Juan Preciado.

<sup>8</sup> También le comenta que ella y Dolores, entre otras mujeres de Comala, estuvieron ligadas a Inocencio Osorio, el del “mal nombre del *Saltaperico*... Era provocador de sueños. Eso es lo que era verdaderamente. Y a tu madre la enredó como lo hacía con muchas. Entre otras, conmigo” (f 9, p. 21). ¿A qué tipo de enredo se ha de referir Eduviges?

tengo mi casa. Si usted quiere venir, será bienvenido” (f 4; p. 13). Eduviges lo invita a la suya. Damiana va por él a casa de Eduviges: “Quiero invitarte a dormir a mi casa. Allí tendrás dónde descansar” (f 18; p. 36)<sup>9</sup>. Los tres –falsos vivos– le ofrecen su morada, lo invitan al descanso, descanso eterno que sin embargo pareciera no tener cabida en Comala.

La mujer del rebozo que se le aparece de pronto a Juan Preciado, y desaparece de la misma manera, acentúa por su fugacidad el mundo fantasmal de *Pedro Páramo*. No se sabe si al cruzársele a Juan está viva o está muerta, aunque él la concibe viva; muerta está Sixtina según Damiana su hermana, quien dice que se le ha aparecido en un velorio esa misma noche que ella va en busca de Juan Preciado a casa de Eduviges. La fugacidad de una y de otra cobra además otro matiz, al aparecérselo momentáneamente Sixtina a Damiana (espectro que se aparece a otro espectro); Damiana, como antes Abundio y Eduviges, habla de otros muertos. En la novela “lo fugitivo permanece”, sus fantasmas “reales”, sus habitantes (ir)reales –y me refiero aquí a Abundio, a Eduviges y a Damiana– se apropian de lo que fueron sus espacios y allí se quedan y cumplen con un destino; en este caso, orientar a Juan Preciado en el mundo de ellos aunque Juan se (des)orienta por la misma razón.

Los tres sucesivamente se han hecho cargo de él –nunca a la vez como sí sucederá con la pareja de hermanos–, y desde un primer momento se va configurando alrededor de Juan Preciado ese mundo fantasmal remarcado por Eduviges cuya hospitalidad es muy particular al ofrecerle a Juan un cuarto de los muchos que hay en la casa de ella, nada menos que el cuarto donde años antes ahorcaron a Toribio Aldrete. Aquí la hospitalidad de Eduviges al ofrecer su casa a Juan Preciado –apreciado y esperado por ella– pareciera convertirse en una especie de hostilidad no explícita; va más allá de ella misma y es una especie de ligazón entre este pasaje del presente con otro del pasado<sup>10</sup>. Pero, ¿por qué el cuarto del ahorcado para Juan? Llamemos coincidencia que en el ahora *su* cuarto –“yo lo oí [el grito] aquí, untado a las

<sup>9</sup> ¿Cuál casa de Damiana? ¿Se refiere a la Media Luna de la que fue su caporala?

<sup>10</sup> Es obvio que aquí sólo menciono esta especie de desplazamiento. Sería interesante acudir a la propuesta de Levinas sobre la hospitalidad (el responsabilizarse por el otro) retomada por JACQUES DERRIDA en su *Palabra de acogida* (Trotta, Madrid, 1998). Sugerencias de análisis concretas acerca de la hospitalidad en *De l'hospitalité: Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre* (Calmann-Levy, Paris, 1997). En español, *De la hospitalidad* (Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2000). Leo el texto en *Of Hospitality. Anne Dufourmantelle invites Jacques Lacan to respond* (Stanford University Press, Stanford, 2000). La alusión a la hospitalidad fue a partir del análisis de JOCELYN FLORES TORRES sobre *La cresta de Ilión* de CRISTINA RIVERA GARZA (aparecerá en *Realidades y fantasías / Realities and Fantasies. IX Colloquium on Mexican Literature. In honor of Tim McGovern*, de publicación próxima en la también próxima serie UC-Mexicanistas).

paredes de mi cuarto” (f 18, p. 36)– haya muerto Toribio Aldrete, ahorcado allí por Fulgor Sedano los mismos días de la “luna de miel” de Pedro Páramo y Dolores Preciado:

–Pasa, Fulgor. ¿Está arreglado el asunto de Toribio Aldrete?

–Está liquidado, patrón.

–Nos queda la cuestión de los Fregosos. Deja eso pendiente. Ahorita estoy muy ocupado con mi “luna de miel” (f 24, p. 45).

Eso, en abril, en los días inmediatos a la boda de Pedro Páramo y Dolores Preciado (“Pongamos por fecha de la boda pasado mañana...” –dice Fulgor a Dolores Preciado; “no estaré lista antes del 8 de abril. Hoy estamos a 1” –dice Dolores a Fulgor Sedano; f 22, p. 42). Esto otro, en agosto, en la canícula de agosto, cuando Juan Preciado está en casa de Eduviges Dyada.

El largo “grito arrastrado como el alarido de algún borracho, ¡Ay vida no me mereces!” y el iterativo “¡Déjenme aunque sea el derecho de pataleo que tienen los ahorcados!” (f 18, p. 36) atraviesan el pasado y el presente, de los días alrededor de la concepción de Juan Preciado a los días alrededor de su muerte. En ese cuarto cerrado herméticamente, y sin llave que lo abra, lo deja Eduviges: “Oí sus pasos cada vez más lejanos. Me quedé esperando” (*loc. cit.*). De allí lo rescata Damiana Cisneros, figura epifánica y heráldica de los ecos de Comala, para poco después abandonarlo en su soledad. Por boca de los muertos –tríada que forman Abundio, Eduviges y Damiana, y que hablan de los otros muertos como si ellos estuvieran vivos– Juan Preciado se ha enterado de una parte de su pasado familiar, y con él, del pasado de Comala.

Después de sus experiencias con los “falsos vivos” –Abundio, Eduviges y Damiana–, por sí mismo Juan Preciado entra en ese pasado. Sucede luego de su pregunta angustiada: “–¿Está usted viva, Damiana? ¡Dígame, Damiana!” (f 25, p. 46), y del largo eco de su propia voz, “¡...ana...neros! ¡...ana...neros!” (*id.*, p. 47). Allí, la delgada línea rota entre la cordura y la locura, entre la vida y la muerte; allí, la conjunción del eco con los ecos, del tiempo presente y los tiempos pretéritos. La propia Damiana habla del pasado fantasmal del que ella misma es parte: “–Hubo un tiempo que estuve oyendo durante muchas noches el rumor de una fiesta. Me llegaban los ruidos hasta la Media Luna. Me acerqué para ver el mitote aquel y vi esto: Lo que estamos viendo ahora. Nada. Nadie. Las calles tan solas como ahora” (*id.*; p. 45). Comala no es solamente el páramo y el eco del pasado para los vivos, digamos para Juan por ahora, sino también para los muertos. La novela ha

ido urdiendo un imaginario para todos, los que fueron y los que son; muertos y vivos, seguirán en Comala, purgatorio que literalmente está –lo dice Abundio Martínez– “sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno” (f 2, p. 9).

En lo que encierran los fragmentos 26, 27, 28 y 29 de la novela (pp. 47-50), Juan Preciado es testigo auditivo de una Comala vieja, la de “enderrantes”, la de Pedro Páramo y su época. Los cuatro fragmentos recogen la incursión de Juan Preciado en esa Comala vieja y viva que él escucha con sus propios oídos –ojos de Dolores pero oídos de Juan– y que despierta con su voz: “–¡Ey, tú! Llamé. –¡Ey, tú! –me respondió mi propia voz. Y como si estuvieran a la vuelta de la esquina, alcancé a oír a unas mujeres que platicaban” (f 26, p. 47). La voz de Juan es eco de su propia voz, y sus oídos lo transportan a la Comala de muchísimos años antes; el “como si”, en este caso pronunciado por él mismo, lo coloca no en la “realidad” de una Comala hoy vieja y abandonada, sino en una especie de remota posibilidad de vivir (hoy) o revivir lo que Comala fue en época de Pedro Páramo.

El “como si” se refuerza en el fragmento 29 (p. 50) que da cabida al fragmento destacado en este trabajo:

Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas:

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

En falsete. Como si fueran mujeres las que cantaran.

Si cuando Juan Preciado llega ese día a Comala dice sólo oír el silencio –“porque aún no estaba acostumbrado al silencio” y que su cabeza “venía llena de ruidos y de voces” (f 3, p. 12), esa noche (f 29, p. 50) percibe esos otros (¿otros?) ruidos y voces del lugar a donde ha llegado. ¿Voces sobre voces, ruidos sobre ruidos (los propios y los ajenos)?; ¿ruidos y voces de una Comala vieja y viva que sustituyen los ruidos y las voces inherentes a Juan Preciado en su llegada a Comala presente y muerta? O pueden ser –y con los ruidos y las voces, “Rumores. Canciones lejanas” (*id.*)– los recuerdos de la voz de Dolores Preciado (“*la voz de mis recuerdos*”; f 3, p. 12). Todo puede ser o como si lo fuera, que todo es rumor, rumores. Juan Preciado se ha metido a ese mundo arrullado en falsete, por un tono de voz simulado, falseado y que se rubrica con una frase aclaratoria “como si fueran mujeres las que cantaran” (f 29, p. 50).

Si lo anterior fue percibido por los (propios) oídos de Juan Preciado, con sus ojos –ojos de Dolores– ve pasar las carretas –especie de carretas de la muerte y de la vida– que se pierden “en el oscuro camino de la noche” (f 30; *id.*), camino éste que bien puede relacionarse con la “herida abierta entre la negrura de los cerros” (*loc. cit.*) por donde él ha llegado a Comala –corazón abierto de los cielos testigos de su llegada; los caminos son como ecos propios y ajenos que se multiplican con el “eco de las sombras” (*loc. cit.*). Las carretas surcan un espacio vacío, tránsito entre el pasado de Comala que fugazmente se le ha asomado –fantasma comalense– a Juan Preciado, y el presente cargado y sostenido sempiternamente por las fuerzas del pasado, una energía espectral muy viva debido a sus muertos.

Sin poder regresar a Sayula, pueblo de donde vino horas antes, y después de oír y de ver, de su atisbo a Comala la de épocas anteriores –desde una especie de “óyeme con los ojos” rulfescos–, Juan Preciado entra de nuevo al presente de Comala, pero esta vez lo hace de otra manera. Circunspectamente no se atreve ahora a pronunciar el nombre de Pedro Páramo. Las palabras hacen sustancial diferencia entre lo que ha oído hasta el momento de Abundio, Eduviges y Damiana, y lo que oye en la casa de la pareja viva y desnuda –expulsados del paraíso– que le ha dado morada. El peso de las palabras marca las nuevas experiencias de Juan Preciado y así lo dice: “Oía de vez en cuando el sonido de las palabras, y notaba la diferencia. Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños” (f 31, p. 51). De nuevo el “como que”, esta vez aludiendo al mundo de los sueños –¿de los muertos?

A esas horas de la noche Juan Preciado sospecha ya de una Comala muerta y de muertos; de allí que le haya preguntado antes a Damiana si está viva, lo mismo que al hombre y a la mujer que lo meten a su casa: “–¿No están ustedes muertos?” (f 30; *id.*). Para Juan Preciado el mundo de los muertos equivale al mundo de los sueños –estructura onírica de la novela–, y en ambos las palabras producen sensaciones y se sienten pero no se escuchan. En cambio, sí tienen sonidos las palabras de Donis y de su hermana; por lo tanto, están vivos como él pero, a diferencia de sus otros interlocutores que de alguna manera le dan la bienvenida (y porque lo conocen), la pareja sospecha de él: “un condenado”, dicen –y lo es; “un mal hombre”, dicen –pero no lo es; “un pobre hombre”, dicen –y lo es pero no lo es. Ya no se trata de Juan, hijo de Dolores Preciado y Pedro Páramo, sino de un forastero, un extraño en Comala, un “condenado de la tierra”.

Con la pareja, Juan Preciado vive un presente desolador acentuado con lo que le cuenta la mujer. Al decir de ella aún hay gente viva en Comala y nombra a Filomeno, Dorotea<sup>11</sup>, Melquíades, Prudencio y Sóstenes. Luego hay vivos en este pueblo muerto, encerrados en su propia sombra. Juan Preciado pasa con la pareja el resto de su primera noche en Comala y a partir de allí –una nueva estación en su vía crucis– vive una breve experiencia cercada por la pareja que lo mete a su casa, medio techada y medio destechada. ¿Marcará este deterioro la existencia “real” de la pareja?

Es la mujer quien distingue entre “el gentío de ánimas que andan sueltas por la calle” (f 31, p. 55) de Comala y los poquitos y “tan solos” que aún viven pero que están muertos en vida y no pueden hacer nada por ellos mismos ni por sus difuntos. ¿Por qué no pueden irse de Comala sus ánimas? La misma mujer explica que es debido a la falta de perdón de los pecados y lo explica en carne propia cuando le cuenta a Juan Preciado sobre la visita obispal enviada a Comala para dar el sacramento de la confirmación a los fieles. Ella confiesa y justifica al obispo el estado incestuoso en que vive con su hermano –“Estábamos tan solos aquí, que los únicos éramos nosotros” (f 31; p. 56)–, y el obispo rotundamente le niega el perdón y terco y aterrorizado huye dejando al pueblo sumido en sus pecados:

Y se fue, montado en su macho, la cara dura, sin mirar hacia atrás, como si hubiera dejado aquí la imagen de la perdición. *Nunca ha vuelto. Y ésa es la cosa* por la que esto está lleno de ánimas; un puro vagabundear de gente que murió sin perdón y que no lo conseguirá de ningún modo, mucho menos valiéndose de nosotros (*id.*; yo subrayo).

Las culpas no absueltas de quienes murieron –ánimas en pena– y los pecados no perdonados de los vivos –cuerpos con penas– yerran por Comala; los muertos no pueden romper sus cadenas y los vivos están igualmente encadenados por la no absolución de sus pecados.

Juan Preciado hace un segundo intento por irse de Comala y Donis promete “encaminarlo” de regreso al lugar de donde vino, evitando “camino[s] [...] enmarañados de breñas” (*id.*, p. 57). Sin sospechar que Juan Preciado es hijo de Pedro Páramo, Donis menciona al patrón de la Media Luna lo cual,

<sup>11</sup> Inés Villalpando y Dorotea, de mal nombre la *Cuarraca*, son los personajes que viven varios tiempos de la vida de Comala: doña Inés está viva desde la niñez de Pedro Páramo y lo sigue estando el día que lo mata Abundio. Dorotea está viva desde la época de poder de Pedro Páramo, vieja cuando muere Miguel Páramo, sobrevive cuando Juan Preciado llega a Comala y había empezado a morir de hambre, le dice, cuando la guerra cristera, época en que muere Pedro Páramo.

al igual que a otros personajes, lo ubica entre dos mundos, el de Comala de los otros tiempos y el de Comala a la que llega Juan Preciado. Donis no encaminará a Juan Preciado hacia su pretendido retorno sino que, sin que éste logre salir de la encrucijada de su laberinto, lo encontrará muerto en la plaza de Comala según versión de Dorotea quien también es testigo de la muerte de Juan Preciado, como testigo fue —dice— de la muerte de Susana San Juan.

Es la muerte en *Pedro Páramo* causa y efecto de las acciones, si es que tienen causa y efecto las acciones. Es la muerte factor de unidad entre fragmentos de la novela, aunque muchas de sus partes están o parecieran estar dislocadas entre sí. Pero no es fácil discernir la Comala de los muertos de la Comala de los vivos, por sólo referirnos aquí a la Comala revisitada y revivida por Juan Preciado. Según lo que él dice a Dorotea, cuando duerme en la misma cama con la mujer, ella —mujer de tierra, mujer de barro, mujer de lodo— se desbarata, y su calor y la falta de aire lo matan. Esa versión es desmentida o aclarada por él mismo, al reconocer que muere aterido y aterrado en la plaza de Comala:

No sentía calor, como te dije antes; antes, por el contrario, sentía frío. Desde que salí de la casa de aquella mujer que me prestó su cama y que, como te decía, la vi deshacerse en el agua de su sudor, desde entonces me entró frío. Y conforme yo andaba, el frío aumentaba más y más, hasta que se me enchinó el pellejo. Quise retroceder porque pensé que regresando podría encontrar el calor que acababa de dejar; pero me di cuenta a poco andar que el frío salía de mí, de mi propia sangre. Entonces reconocí que estaba asustado. Oí el alboroto mayor en la plaza y creí que allí entre la gente se me bajaría el miedo (f 37, p. 63).

Las aparentes contradicciones —las de Juan y las de Dolores Preciado también son ejemplo— se filtran por la textura de la novela que, así, deviene porosa; sus sentidos y significados oscilan desplazando de esta manera la solución única o la explicación racional, digamos de causa y efecto.

En su breve estadía en Comala, Juan Preciado sufre inminentes e irreversibles quebrantos físicos y mentales. De su encuentro inicial con Eduviges, dice que con su cuerpo “cualquiera podía jugar con él como si fuera de trapo” (f 5, p. 15); después de sus experiencias de poco más de un día en Comala, y de casi dos noches, dice sobre su mente: “Yo ya no estaba muy en mis cabales” (f 37, p. 62). Los avatares de Juan Preciado, a lo largo de la novela y de Comala, lo conducen no sólo a la muerte como estación final, desde donde pronuncia el acto heroico de su vida de mártir y sacrificado, sino que lo van deteniendo en su propio vía crucis, en cuyas estaciones va

perdiendo la cordura; cada caída es un aproximarse a la locura y a la muerte, y es ésta la que se adelanta y ¿gana? la partida.

Juan Preciado muere en su segunda noche en Comala. Más tarde y en la tumba que comparte con Dorotea –luego él muere primero, corroborado después con lo que ella le dice– Juan habla de su muerte: “Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi” (f 36, p. 61)<sup>12</sup>. A modo de epitafio oral grabado y gravado en la tumba, desde donde exhuma y labra la memoria de su muerte, Juan sentencia: “Digo para siempre” (*loc. cit.*). Desde la tumba Juan Preciado toma distancia –paso fundamental, salto cualitativo a la ironía– y asume sus pérdidas corporales y mentales, y así –irónicamente– puede narrar fidedigna y dignamente su tragedia en Comala.

#### DONDE NADA ES VERDAD O MENTIRA

Varios modos hay para referirse a Comala, según lo que significa para los personajes: “*Un pueblo que huele a miel derramada...*” en el recuerdo de Dolores Preciado (f 9, p. 22); “perdido en un pueblo sin nombre” en lo que siente el padre Rentería (f 17, p. 35); uno de “estos pobres pueblos donde nos tienen relegados” en el comentario del cura de Contla al padre Rentería (f 41, p. 75); “Aquí [Comala] en cambio no sentirás sino ese olor amarillo y acedo que parece destilar por todas partes. Y es que éste es un pueblo desdichado; untado todo de desdicha” (f 46, p. 87) en lo que dice Bartolomé San Juan a Susana. Las palabras de Dolores, para quien Comala es su nostalgia, son una excepción respecto a las de otros habitantes que hablan de un pueblo marcado por la desgracia personal y colectiva.

A esa Comala llega Juan Preciado: “Aquí no vive nadie” (f 2, p. 11) –le dice Abundio– y después le sugiere: “–Busque a doña Eduvigés” (f 4, p. 13) y le aclara “si es que todavía vive” (*id.*). Comala se va transfigurando a partir de las “Buenas noches” de la mujer de rebozo cuya voz –dice él– “estaba hecha de hebras humanas” (f 3, p. 12). Para Juan Preciado, aun así, Comala es “un pueblo solitario” (*id.*). Cuando la hermana de Donis le dice que ella nun-

<sup>12</sup> También dice más adelante: “Es curioso. Dorotea, cómo no alcancé a ver ni las nubes. Al menos, quizá, deben ser las mismas que ella [Dolores Preciado] conoció” (f 39, p. 69). Estas nubes no son las mismas ¿o sí? a las nubes que dice haber visto Juan Preciado a la hora de su muerte, “como nubes espumosas...” El “como si” marca o una diferencia o una coincidencia. O son las nubes que Juan cree ver abrumado a la hora de su muerte o son las nubes que ni siquiera logra ver cuando vivo llega a Comala.

ca sale por miedo a que la vean, él, quien ha estado con Abundio, Eduviges y Damiana, contesta que Comala está sola: “He recorrido el pueblo y no he visto a nadie” (f 31, p. 55). ¿Le miente a la mujer o asume para él mismo que ha estado con fantasmas del pasado, de su propio pasado que se le revela? Ella lo desdice –en Comala sí hay gente– y al decírselo le confirma que él ha estado con algunas de sus ánimas, “son tantas, y nosotros tan poquitos” (*loc. cit.*)<sup>13</sup>. Comala se presenta a Juan Preciado como un lugar de muertos vivos y de vivos muertos. Esta intersección de mundos lo sacrifica y crucifica.

Ya en la tumba, le comenta a Dorotea que poco antes de morir creyó oír “el bullicio de la gente y creí –le dice– que de verdad la había. Yo ya no estaba muy en mis cabales” (f 37, 62). Esas voces –salidas de las paredes, untadas a Juan Preciado–, esos murmullos y voces secretas convertidos en “alboroto en la plaza”, en “un rumor lejano”, en “un bisbiseo apretado como un enjambre”, lo acorralan, y de nuevo se vacían de ruidos y revientan en un rezo fúnebre: “Ruega a Dios por nosotros. Eso oí que me decían” (*id.*, p. 63). Se reza por él y se le reza. Juan muere en Comala, la de ahora, la de antes. Aquella Comala que resucita con su llegada –“después de tantos años que nadie viene por aquí” (f 2, p. 8)– vuelve a morir con la muerte de Juan Preciado.

¿Varias muertes de Comala? La primera se inicia cuando muere Susana San Juan. Comala parece vengarse de Pedro Páramo –fiesta en Comala y luto en la Media Luna– y Pedro Páramo se venga de Comala: “–Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre. Y así lo hizo” (f 66, p. 121). Muerta Susana, Pedro Páramo se sienta a esperar la muerte mientras su sentencia mortal se va cumpliendo. ¿Qué pasa con Comala respecto a Susana y Pedro Páramo? Cuando joven, ella también se había referido a Comala: “Lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él” (f 10, p. 24). Son éstas las únicas palabras –¡y de amor!– que Susana San Juan dirige a Pedro Páramo, únicas al menos que él reproduce. Esa especie de declaración amorosa –de por medio está Comala– mantiene la ilusión de Pedro Páramo hasta el día de la muerte de Susana. ¿Alguien más ha tenido ilusiones en Comala o por Comala?

<sup>13</sup> Que haya más almas que cuerpos sobre la tierra lo confirma el diálogo de Juan Preciado y Dorotea: “–Y tu alma? ¿Dónde crees que haya ido? // –Debe andar vagando por la tierra como tantas otras; buscando vivos que recen por ella” (f 39, p. 70).

## BELLA ILUSIÓN POR QUIEN [NO] ALEGRE MUERO

Es la ilusión<sup>14</sup> explícitamente una palabra y un estado que tiene ciertas recurrencias en *Pedro Páramo*; incluso cuando de lo que se trata es de no ilusionarse (“—No te hagas ilusiones”; f 26, p. 47). Juan Preciado y Dorotea se confiesan mutuamente sus ilusiones. A él lo lleva a Comala la ilusión por encontrar a su padre. La promesa de venganza se convierte en ilusión: “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” (f 1, p. 7). Por lo que se dice, pareciera que Juan Preciado había hecho un juramento en falso, y después las palabras fueron burladas por los actos, por la realidad de su ilusión.

Cuando Dorotea le pregunta qué lo ha llevado a Comala, Juan Preciado alude a dicho impulso y remite a lo que dice al día de su llegada. Explícita así claramente que desde ese momento ha estado hablando con Dorotea:

—Mejor no hubieras salido de tu tierra. ¿Qué viniste a hacer aquí?

—Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión.

—¿La ilusión? Eso cuesta caro. A mí me costó vivir más de lo debido. Pagué con eso la deuda de encontrar a mi hijo, que no fue, por decirlo así, sino una ilusión más; porque nunca tuve ningún hijo (f 37, pp. 63-64).

Ilusión sobre ilusión las de Dorotea, nacidas ambas de sus sueños. La de Juan Preciado es una ilusión por un padre, quien sí ha existido; la de Dorotea es una ilusión por el hijo, a quien dice haber soñado una sola vez. La ilusión de Juan Preciado le corta la vida; la de Dorotea se la alarga. En cada caso, el engaño connota la ilusión.

<sup>14</sup> Analizar la ilusión en *Pedro Páramo* requiere un capítulo aparte. Anoto aquí algunas líneas y datos por demás sugerentes. En “Un secreto de la lengua española” (del *Breve tratado sobre la ilusión*) JULIÁN MARIAS recorre el significado histórico de la palabra “ilusión”, a partir de su etimología *illusio* (burla, escarnio, ironía, engaño) que se deriva de *iludere* (jugar, divertirse con algo; bromear, burlarse, ridiculizar, estropear o destruir), *ludere* (saltar jugando, engañar, encarnecer), *ludus*, que significa “juego”. Marías cita varias definiciones, entre otras, las del *Diccionario de Autoridades* (1734). En una primera acepción, ilusión es “engaño, falsa imaginación u aprehensión errada de las cosas”; en una segunda acepción, “falsa o engañosa aparición: como las que suele hacer el Demonio”; en una tercera acepción (retórica) es “ironía viva y picante”. Marías cita definiciones en otras lenguas y marca coincidencias en la palabra: “engaño, ilusión, óptica, por ejemplo; en grado extremo, alucinación”. Véase: <http://www.conoze.com/doc.php?doc=2859>.

Según Dorotea, con la muerte de Susana San Juan hubo quienes pensaron que a Pedro Páramo “le agarró la desilusión” (f 43, p. 84). Eduviges Dyada habla de la ilusión como si ésta fuera un invento suyo (“Ve tú a saber si fue ilusión mía”; f 11, p. 25). La ilusión se familiariza también con la esperanza. En el mismo pasaje en que el padre Rentería piensa que Miguel Páramo murió sin perdón, se dice “Hay esperanza, en suma. Hay esperanza para nosotros, contra nuestro pesar” (f 14, p. 29). Dice Juan Rulfo: “La esperanza es uno de los más grandes resortes del mundo, y todos nos entregamos a ella en algún momento. Tiene, según yo pienso, el mismo valor de la ilusión, y cuántos no vivimos en ese estado permanente, sólo que a veces no queremos reconocerlo”<sup>15</sup>. En Juan Preciado la ilusión deviene alucinación, engaño, falsedad, dolor, desilusión y desencanto. Si bien Juan no llora, otros personajes lo hacen por él y por ellos mismos desde antes de que llegara Juan Preciado a Comala, incluso desde antes que naciera.

Llora de dolor la madre de Pedro Páramo por la muerte de Lucas Páramo, su marido: “un llanto suave, delgado” (f 13, p. 28). Antes de éste hay otro llanto cuando, como ahora, Pedro Páramo está junto a su madre. Recrudecido el estado de ánimo de él, y con la sensación de despertar en el vacío, hay un diálogo entre ellos:

Allí estaba su madre en el umbral de la puerta, con una vela en la mano. Su sombra descorrida hacia el techo, larga, desdoblada. Y las vigas del techo la devolvían en pedazos, despedazada.

—Me siento triste —dijo.

Entonces ella se dio vuelta. Apagó la llama de la vela. Cerró la puerta y abrió sus sollozos, que se siguieron oyendo confundidos con la lluvia (f 8, p. 19).

Aunque ambiguo el sujeto de la acción (si es ella quien habla y llora entonces sobra el “Ella” en “se dio vuelta”), podemos ver que la madre no responde a la tristeza del hijo sino, más bien, lo deja solo; o, de estar ella triste, también se aleja. Cada quien vive su tristeza y, al vivirse en soledad (a veces acompañada), las tristezas se multiplican.

Llora el padre Rentería, “de pena y de tristeza” (f 14, p. 30) por su propia debilidad al “perdonar” a Miguel Páramo. Llora Pedro Páramo por el posible reencuentro con Susana: “Tuve ánimos de correr hacia ti. De rodearte de alegría. De llorar. Y lloré, Susana, cuando supe que al fin regresarías” (f 45, pp. 86-87). Justina Díaz llora de dolor por la muerte y a la hora de la muerte

<sup>15</sup> ALBERTO VITAL, *Noticias sobre Juan Rulfo. 1784-2003*, Editorial RM, México, 2004, p. 204. Remito de nuevo a YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ (*op. cit.*).

de Susana: “—Justina, hazme el favor de irte a llorar a otra parte!” (f 64, p. 119). Y también había llorado Justina por la muerte de la mamá de Susana San Juan: “Y tú les pagaste, como quien compra una cosa, desanudando tu pañuelo húmedo de lágrimas, exprimido y vuelto a exprimir y ahora guardando el dinero de los funerales...” (f 42, p. 81). Son las suyas lágrimas de lealtad y es la suya una triste imagen: desconsolada, Justina seca sus lágrimas en el pañuelo donde guarda el dinero con que se paga el entierro de la madre de Susana. Pedro Páramo, quien había compartido la felicidad con Susana —“El aire nos hacía reír” (f 6, p. 16)<sup>16</sup>— llora por el regreso de Susana y había llorado también con su partida. El llanto es el sentimiento que une los dos momentos, que liga esa especie de fidelidad amorosa vitalicia de Pedro Páramo por Susana San Juan.

#### UN PAÑUELO CON ORILLAS DE LLORAR

El verso “Mi novia me dio un pañuelo”, que en falsete se entona en *Pedro Páramo* con “orillas de llorar”, tiene varias referencias en la lírica popular mexicana. Son los versos tradicionales que comienzan con “mi novia”. Un primer ejemplo:

Mi novia se portó fiel  
cuando llegué por aquí;  
cumpliendo con su papel,  
su mamá le dijo así:  
“Hija, te casas con él,  
o me lo dejas a mí”<sup>17</sup>.

En esta estrofa, la voz del novio se refiere a la fidelidad tradicional de la novia, en este caso la suya, y a la picardía de la madre de la novia, cuya voz reproduce “fielmente” el futuro yerno de la posible suegra o posible padrastro de la exnovia y suegro de sí mismo. Es un “pica y pica” sabio, humorista y “feminista”, al que “mi novia...” de la novela de Rulfo se aproxima por el acto alusivo a la fidelidad ¿o a la promiscuidad?

<sup>16</sup> ¿Quiénes ríen en Comala?

<sup>17</sup> “El pica, pica”, en MARGIT FRENK *et al.*, *Cancionero folklórico de México*, t. 2: *Coplas del amor desdichado y otras coplas de amor*, El Colegio de México, México, 1975, p. 363, núm. 5090. En nota a pie se lee: “‘El pica, pica’. Mun. de Huejutla (Hidalgo). 1968, *Cintas Colegio*”.

Otras novias de coplas se relacionan entre sí con el acto de la “dación”:

Mi novia me dio un besito  
y en mi paladar quedó;  
pero, ¡ay, qué beso tan dulce!,  
siete días me duró<sup>18</sup>.

Aquí el juego y jugueteo son con el tradicional beso, cuya dulce fugacidad se estira a una semana de paladeo. El “ay” del verso difiere del “ay” lamentoso que se canta en *Pedro Páramo*, donde hay versos pero no besos.

Otra variante de “mi novia” es la relativa a la correspondencia:

Mi novia me dio una carta  
donde me manda decir  
que si no la sigo amando,  
ella prefiere el morir<sup>19</sup>.

Sería mejor morir (dice el novio que dice la novia en su carta) a vivir sin el amor de él. La “no correspondencia”, ya no insinuada sino declarada, opera de modo distinto en la novela de Rulfo. Pedro Páramo, no novio pero sí enamorado, vive y vivamente el desamor de Susana; en cambio el personaje al parecer novio, quien ha “aprontado” y “aparejado” las mulas para llevarse a la muchacha, amenaza con llevarse a otra por lo que la primera le dice no querer verlo más (f 28, pp. 49-50).

Pero lo que tiene repercusiones de gran tradición e ingresa a la novela de Rulfo no es precisamente la novia sino “mi novia...” y sobre todo “mi novia me dio...” Un mayor parecido hay con aquella “mi novia” que da un regalo:

Mi novia me dio un regalo  
pa que lo usara —en Semana Santa;  
era un pañuelo bordado  
tan fino era —como la manta<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> “La Llorona”, en M. FRENK *et al.*, *Cancionero folklórico de México*, t. 1: *Coplas del amor feliz*, El Colegio de México, México, 1977, p. 325, núm. 2452. En nota a pie se lee: “‘La Llorona I’, Oaxaca, *Henestrosa*, 1964”.

<sup>19</sup> “Tus ojitos”, *ibid.*, p. 323, núm. 2442. En nota a pie se lee: “‘Tus ojitos’, Nuevo León, 1932, *Col. Gaona*”.

<sup>20</sup> “La manta”, *ibid.*, p. 324, núm. 2443. En nota a pie se lee: “‘La manta’, A: Alvarado (Veracruz), *Cintas Hellmer*; B: Tlacotalpan (Veracruz), 1966, *Cintas Colegio*; C: Veracruz, 1962, *tradición oral*; D: *id.*, 1965, *Col. Reuter*; E: *Disco Musart D-784*; F: *Disco Vik MLV-1042...*”.

El regalo es precisamente un pañuelo, como los versos que entran en la novela. Por su fino bordado, el pañuelo se describe mediante un símil, como si fuera una manta; al bordarse finamente, se va desatando en una manta. Así puede concebirse –metafóricamente también– la novela de Rulfo, un pañuelo, una manta bordada, punto perfecto, punto de cruz, un manto sagrado de lágrimas de Semana Santa y de una Comala *non santa*.

#### COMALA, “REFUGIO DE PECADORES”

Con muertos sobre la tierra, vivos en su inframundo, muertos que hablan bajo la tierra y la voz lejana y (topo)gráficamente acentuada de Dolores, se va construyendo Comala. Son hilos de voces, apariciones a manera de procesiones, de letanías. Eduviges Dyada es imagen y semejanza de Comala: “y del cuello, enhilada en un cordón, le colgaba una María Santísima del Refugio con un letrero que decía: ‘Refugio de Pecadores’” (f 9, p. 20).

Y sí, Comala es refugio de sus pecadores: “el padre Rentería me aseguró que jamás conocería la gloria. Que ni siquiera de lejos la vería... Fue cosa de mis pecados” (f 39, pp. 69-70). “El pecado no es bueno. Y para acabar con él, hay que ser duro y despiadado” (f 41, p. 75). “–Pero ahora traigo pecados, padre. Y de sobra. [...] – Ahora, sí, padre. Es de verdad [...] era yo la que le conseguía muchachas al difunto Miguelito Páramo” (f 41, p. 77); “–Vas a ir a la presencia de Dios. Y su juicio es inhumano para los pecadores” (f 64, p. 119).

Un himno para Comala sería el “Yo pecador” (*id.*, p. 79). Una frase para asignar a Comala, “Refugio de pecadores” (f 9, p. 20). Un modo para referirse a los fragmentos de la novela, “sicuas de coyunda” (f 40, p. 71), sugerida esta expresión por el fragmento que da cabida al pasaje donde traen el cuerpo de Miguel Páramo: “amarrado por sicuas de coyunda como si lo hubieran amortajado” (*id.*). Según el *Diccionario de mejicanismos*, “sicua” es una “corteza suave, de filamentos fuertes que producen algunos árboles, y sirve para amarrar”<sup>21</sup>. *Pedro Páramo* parece acoyundado de este modo.

#### SICUA DE COYUNDAS

Inicié este trabajo con los versos “Mi novia me dio un pañuelo / con orillas de llorar”. Lo relacioné con coplas similares sobre todo en cuanto a la prime-

<sup>21</sup> FRANCISCO J. SANTAMARÍA, *Diccionario de mejicanismos*, 6a. ed., Ed. Porrúa, México, 2000, s.u.

ra línea. En el año 2004 Alberto Vital ofreció los datos de la canción original e hizo este comentario:

La Fundación Juan Rulfo ha encontrado en papeles de Juan Rulfo la fuente de los versos citados en *Pedro Páramo*, “Mi novia me dio un pañuelo/ con orillas de llorar”. Se trata de la canción “La macetita embalsamada”, que, como todas las obras populares, cuenta con varias versiones. Existe por cierto la centenaria tradición de llamar “macetitas embalsamadas” a cancioneros populares; “embalsamado” no tiene la connotación de “muerto” o “petrificado”, sino la pura denotación de “bañado de bálsamo”, es decir, “aromado”, “perfumado”, “aromático”<sup>22</sup>.

Además de “aromado”, “perfumado” y “aromático”, el bálsamo es también alivio para la pena y el dolor. No obstante, la palabra “embalsamado” podría también tener connotación de “muerto”, de “petrificado”: Pedro Páramo, personaje petrificado; *Pedro Páramo*, libro de muertos.

Pero *Pedro Páramo* no es un libro amortajado. Si bien de sus páginas “las gotas resbalaban en hilos gruesos como de lágrimas”, son éstas “gotas iluminadas por los relámpagos” (f 8, p. 19). En su tejido hay, sí, un “hilito de sangre”, es “el hilo del sollozo”, pero es un “delgado hilo de luz”, “un hilo de voz” (un “falsete”), y el filamento de su corteza es un sedal de “hilo de cáñamo”. Juan Preciado es uno de esos hilos, es el hijo que cumple con el mandato de su madre: “*Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad*” (f 37, p. 62); esto es, morir.

Aunque, sacrificado y crucificado por los mundos falsos y verdaderos del pueblo de su genealogía, Juan Preciado renace –y para siempre– cuando Juan Rulfo se ilusiona y juega con él –ilusión como juego– ya no “como si fuera de trapo” sino para hacer de su personaje, de sus personajes y de su novela, una joya, una prenda, “un pañuelo con orillas de llorar”.

SARA POOT HERRERA  
University of California, Santa Barbara

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 13, n. 33.

## 1.1. DISTANCIA Y HUMOR



## FORMAS DE LA DISTANCIA EN *PEDRO PÁRAMO*

Aserrín, aserrán  
los maderos de San Juan  
piden pan y no les dan.

“¿Pero cuál era el mundo de Susana San Juan? Esa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber”

*Pedro Páramo* (f 52, p. 122)

Y se había abrazado a ella [la chacha Margarita] tratando de convertirla en la carne de Susana San Juan. “Una mujer que no era de este mundo”

*Pedro Páramo* (f 61, p. 139)

La lectura de *Pedro Páramo* deja la sensación de cosa inexpugnable. Al decir esto, no me refiero a supuestas deficiencias estructurales que impidan la comprensión, sino al desconcierto que suscita. Lejos de eliminar esta sensación de extrañeza, las relecturas la confirman. Aunque familiar, para el mexicano al menos, Comala se aleja inexorablemente. [Cuando se intenta tocarlo, este mundo de inmediato se desvanece]. A través de expresiones distintas, pero en la misma línea, lectores de reconocida solvencia, han dado cuenta de dicha extrañeza, que a su vez se vincula con la dimensión poética del libro. Mariana Frenk se refiere a la volátil textura de *Pedro Páramo* para cerrar el ensayo que en los años sesenta le dedica: “Una novela hecha de la materia de que están hechos los sueños”. A manera de conclusión, y en relación directa con lo anterior, señala poco antes: “Este triunfo de la poesía es obvio en la obra de Rulfo”<sup>1</sup>. En la apreciación de Salvador Elizondo, quien relata el fracaso de sus intentos por “descifrar” la novela, la extrañeza deriva de la “ambigüedad”, a la que atribuye alcance estructural. De ahí se desprende

<sup>1</sup> “Pedro Páramo”, en *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, sel. y pról. de F. CAMPBELL, Era-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003, p. 54 (originalmente se publica en *Revista de la Universidad de México*, 15, 1961, núm. 11).

tanto su trabazón poética como el “estremecimiento” que produce, y que retrospectivamente Elizondo celebra como logro principal de Rulfo.

Pero si el enigma crítico no se resuelve en certidumbre absoluta, si la duda está intacta es porque encierra un misterio: el de la poesía. La figura de este hombre, hacedor de una obra de formidable concentración e intensidad, está toda contenida en esos libros preciosos que en su instante, ahora ya lejano de cuarenta años, nos revelaron un “nuevo estremecimiento”<sup>2</sup>.

En su comentario a *Pedro Páramo*, incluido en *Biblioteca personal*, Borges señala los escasos logros de la crítica, subrayando así, tanto el enigma que representa, como su carácter poético<sup>3</sup>. Borges desiste de los rodeos. En sucinta reseña hace frente a la extrañeza del libro con una metáfora igualmente “extraña”: “La historia, la geografía, la política, la técnica de Faulkner y de ciertos escritores rusos y escandinavos, la sociología y el simbolismo, han sido interrogados con afán, pero nadie ha logrado, hasta ahora, destejer el arco iris, para usar la extraña metáfora de John Keats”<sup>4</sup>.

No es el caso elaborar el inventario de las menciones a la extrañeza de la novela; basta para este trabajo añadir las observaciones de Jaime García Terrés, en su “Proemio a las *Obras* de Rulfo”, quien también explica desde dicha óptica el “efecto” de *Pedro Páramo*:

[...] el arte supremo del narrador radica en el dominio de las ambigüedades. ¿No es ésta, precisamente, la clave del relato rulfiano?

<sup>2</sup> “Juan Rulfo”, en *La ficción de la memoria...*, p. 497. (Originalmente publicado en *Revista de El Colegio Nacional*, México, 1993). Como es sabido, con estas palabras agradece Víctor Hugo a Baudelaire la dedicatoria de *Les Sept Vieillards* y *Les Petites Vieilles*, respuesta en que reconoce sin reservas el genio de Baudelaire: “Usted dota al cielo del arte de un no sé qué rayo macabro. Usted crea un nuevo estremecimiento”.

<sup>3</sup> También para ALBERTO RUY SÁNCHEZ la intención poética se transforma en rasgo distintivo de la narrativa de Rulfo: “A diferencia de gran parte de los narradores mexicanos contemporáneos, Rulfo era un escritor muy preocupado por las técnicas literarias. Sabía que por sí mismas no producen nada pero que sin ellas es difícil llegar a la ‘intensidad’ que tienen los libros de los mejores escritores. Las técnicas narrativas de Rulfo son tan precisas y exigentes como lo son, o deberían serlo, las de la poesía. No en balde la dimensión de la ‘intensidad literaria’ tiene mucho de poética. Sus técnicas narrativas son similares a las ‘técnicas del éxtasis’ de los chamanes y los místicos: son los pasos rituales que provocan la aparición de ese ‘algo’ que pertenece a otra dimensión de la vida; en este caso, a otra dimensión de la prosa. Son precisamente ‘las técnicas de la intensidad literaria’” (“Juan Rulfo y el ritual del viento”, en *Cuatro escritores rituales*, Ediciones Sin Nombre-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001, p. 13).

<sup>4</sup> “Pedro Páramo”, en *La ficción de la memoria...*, p. 454 (originalmente publicado en *Biblioteca Personal*, Hispanoamericana, Buenos Aires, 1985).

Toda vida humana, individual y colectiva, gira en torno a un vago núcleo de contradicciones y sentimientos equívocos, los cuales a menudo ignora –aunque le sean esenciales– el hombre ordinario. La solitaria esbelta novela [...] que nos legó Juan Rulfo acierta a penetrar y animar uno de esos núcleos, enaltecándolo en páginas que lo despliegan sin mermar su ambivalencia<sup>5</sup>.

Sin pretensión de “destejer el arco iris”, sugiero que la ambigüedad que define al libro, relacionada a su vez con su alcance poético, se manifiesta, entre otros puntos, en lo esquivo del espacio donde los personajes intentan vanamente reposar<sup>6</sup>. Este espacio refractario, que se retrae, produce resonancias diversas: recuerda la primitiva expulsión del paraíso; sugiere la comparación con el purgatorio, zona donde por definición no se puede permanecer; atestigua el peregrinaje inútil de los supuestos beneficiarios de la Revolución Mexicana, en busca de la tierra que les sería devuelta –“desheredado” en acepción tradicional, remite a privación de la heredad a que se tiene derecho<sup>7</sup>. Así, la dificultad de situarse se traduce en la inquietud del “mientras”, marca de las situaciones provisionales. Los personajes o voces de *Pedro Páramo* se ubican, si es que a esto se le puede llamar “ubicación”, en la franja indecisa de los muertos vivos o de las ánimas en pena; están sepultados, pero conversan, yacen bajo tierra, pero repasan parsimoniosamente sus recuerdos; se ven reducidos a huesos, pero siguen curioseando en la vida de sus vecinos, por lo que su murmullo fácilmente se transforma en chismorreos. El nerviosismo de las ánimas en perpetuo tránsito contrasta la inmovilidad de la muerte.

<sup>5</sup> En *La ficción de la memoria...*, pp. 492-493 (publicado originalmente en JUAN RULFO, *Obras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987).

<sup>6</sup> Lo esquivo del espacio no resta importancia al papel protagónico que juega Comala en la novela, sino a lo inhóspito de los lugares hacia los que se dirigen los personajes. En última instancia, se supone aquí que el lugar por excelencia, representado en el paradigma del “paraíso”, sería el sitio donde la reunión anhelada se vuelve posible. Pero en Comala las relaciones están marcadas por la separación, como indica, al inicio, la resistencia de Juan Preciado a soltar las manos de su madre muerta. De modo semejante, la vida de Pedro Páramo, así como la de Susana San Juan, se interrumpe cuando pierden, por la partida y por la muerte respectivamente, al ser amado. Lo mismo puede decirse del cielo, en sentido de bóveda celeste y de eje horizontal en la novela. El hecho de que sea inaccesible, no elimina su función en la novela.

<sup>7</sup> Rulfo expone con violentos trazos el despojo, del que a carencia del lugar es un elemento más. La ahogada protesta de esta muchedumbre a la que se le niega el espacio, se articula en los silencios de los personajes, para quienes resulta evidente que sus demandas no tendrán respuesta. La satisfacción de este reclamo implicaría, en términos de escatología, el advenimiento del “reino de Dios”, que se desplaza, en las contiendas político-sociales, del ámbito religioso al histórico. Tránsito este que se cumple al pie de la letra en la trayectoria del Padre Rentería, cuyo fracaso espiritual lo empuja a sumarse a las tropas revolucionarias.

Tal dislocación espacial aparece en distintos planos. Se manifiesta en lo inhóspito del paisaje de Comala que únicamente ofrece frutos ácidos y desolación, con aridez idéntica a la que ensombrece al cacique de estas tierras. Como se sabe, en el título se alude al desierto, condición subrayada por lo impenetrable de la piedra, materia que da nombre al protagonista. Las características físicas y sociales de Comala ocasionan el éxodo que reduce al pueblo a madriguera de fantasmas.

La incertidumbre respecto al lugar, se materializa a veces en situaciones espaciales concretas, por ejemplo en las referencias a la distancia, o en la perspectiva móvil que representa el “umbral”. Desde el inicio del libro, en el fragmento primero, mientras Abundio y Juan Preciado dialogan, la distancia se abre a la manera del arco del anhelo, es decir, apunta hacia el mítico emplazamiento donde se produciría el encuentro del hijo con el padre<sup>8</sup>. El paisaje se muestra inmediatamente después de que Abundio alude, de manera promisoriosa a la reacción del padre, en la que se percibe el eco de la parábola del “hijo pródigo”, en el diálogo. Es preciso tener en cuenta que Abundio todavía no sabe, porque todavía no lo ha preguntado, el nombre del padre del forastero. El buen augurio se matiza, de manera sutil, ante lo inaccesible del horizonte al que apunta el narrador, en una de sus escasas intervenciones:

—Bonita fiesta le va a armar —volví a oír la voz del que iba allí a mi lado—. Se pondrá contento de ver a alguien después de tantos años que nadie viene aquí.

Luego añadió:

—Sea usted quien sea, se alegrará de verlo.

En la reverberación del sol, la llanura parecía una laguna transparente, deshecha en vapores y por donde se traslucía un horizonte gris. Y más allá, una línea de montañas. Y todavía más allá, la más remota lejanía<sup>9</sup> (f 2, p. 9).

<sup>8</sup> La separación que atormenta a los personajes, motivo central en la novela, se sugiere a través de la lejanía del horizonte. Procedimiento semejante al que utiliza MARIANO AZUELA en *Los de abajo*, donde las panorámicas permiten atisbar lo sublime, en contraste con la barbarie de lo humano. No es necesario ahondar demasiado para darse cuenta de que para el hombre esta clase de distancia, no medible, resulta decisiva. De igual manera que la distancia espacial regula la vida práctica, el binomio lejanía-proximidad, referido a las relaciones personales, se transforma en eje de la existencia. La muerte constituye la forma más radical de distancia en este sentido, aunque no la única causa de separación: aquí juega también la distancia espacial, y, de forma más cruel, la indiferencia que impide el contacto a pesar de la proximidad física, o el conflicto, cuando divide a hijos y padres, a los amigos o a los hermanos. En situaciones de este tipo, la conciencia se fija en la separación y de manera recurrente intenta remediarla. A eso se refería quizá el filósofo presocrático al afirmar que “amor y odio rigen el universo”.

<sup>9</sup> *Pedro Páramo*, 3a. ed., Fondo de Cultura, México, 1991, p. 9. En lo que sigue cito en el texto a partir de esta edición, el número de fragmento, seguido de la página, van entre paréntesis.

Aunque no se use exactamente en ese sentido, la fórmula “más allá”, lanza al plano de lo inalcanzable, sensación reforzada por el “todavía”, por la reiteración y por el adjetivo, con valor de sinónimo, del final: “remota lejanía”. Además, lo brumoso del paisaje sugiere límites imprecisos al igual que la comparación de la llanura con una laguna “deshecha en vapores”<sup>10</sup>.

La ambigüedad espacial de *Pedro Páramo*, como se dijo, se manifiesta también en la presencia del “umbral” cuya ambivalencia –delimita tanto la entrada como la salida, según la posición que se adopte–, corresponde a la difícil relación entre los personajes y los lugares donde buscan estar<sup>11</sup>. El umbral pasa a ser límite determinante en algunas escenas, por ejemplo, en el fragmento 14, donde Pedro Páramo recibe la noticia de la muerte de su padre. La figura de la madre que se recorta en el marco de la puerta, vagamente iluminada, “deja asomar” la luz y a la vez impide que el día llegue. La confusa iluminación impide saber si se trata de la madrugada o el crepúsculo, la luz es “parda”, “[...] como si no fuera a comenzar el día, sino como si apenas estuviera llegando el principio de la noche” (f 13, p. 33). En *dormir*, Pedro Páramo duda acerca de lo que oye y, hasta que no lo despierta el sollozo tímido de su madre, no acaba de saber si sueña o está despierto. La escena se centra en la desaparición del padre, pero al final, la intriga se desplaza a la muerte, más que física, moral, de la madre. Al comienzo del relato, el niño que duerme escucha las gotas en el hidrante, el agua llena un cántaro que cae rodando cuando se desborda. Paralelamente, el desconuelo colma a la madre que cuando no puede más estalla en sollozos. Fragmentada por el umbral, donde se interpone la madre, la luz también se riega en el piso,

<sup>10</sup> No es el único lugar donde el paisaje se trata de esta manera: más que describirse, se elabora descomponiendo los elementos que lo constituyen, como si se deshiciera en el momento mismo en que surge. Se trata de finos trazos que, en su levedad, acentúan la distancia que el horizonte incorpora. Este desvanecimiento se expresa a través de verbos que “desdibujan” el paisaje, la luz “asperjada” del fragmento 13, las nubes “desmenuzadas” o “deshaciéndose” de los fragmentos 32 y 33, respectivamente, la lluvia “desmenuzada”, del 48, y los ladrillos rojos, “asperjados” de rocío del fragmento 49.

<sup>11</sup> También en lo que se refiere a los caminos prevalece la ambigüedad, como muestra el comentado pasaje acerca de la dirección del recorrido que emprende Juan Preciado, de ida o de vuelta según se suba o se baje. Así, en el momento previo a su muerte, Juan Preciado comprende que es el momento de regresar. Sin embargo, a este deseo se impone el razonamiento de Donis –uno de los diversos “guías” en su viaje de ultratumba–, quien lo disuade y sugiere esperar al amanecer. Al retardar la huida, Juan Preciado se condena a permanecer en el submundo donde yace en compañía de Dorotea. Se cancela así la probabilidad de regreso. Los caminos no son transitables, más bien conducen al extravío, como expresa Juan Preciado en la réplica que piensa dirigirse a su madre: “Hubiera querido decirle: ‘Te equivocaste de domicilio. Me diste una dirección mal dada. Me mandaste al ‘¿dónde es esto y dónde es aquello? A un pueblo solitario. Buscando a alguien que no existe’ ” (f 3, p. 14).

prefigurando así el estallido de la mujer. El verbo asperjar, referido a la luz, acentúa la proximidad con el líquido y difumina todavía más el contorno de la escena. Finalmente, la ambigüedad se resuelve en la tremenda pregunta que el niño formula, tal vez en silencio, a su madre:

[...] y debajo de sus pies regueros de luz; una luz asperjada como si el suelo debajo de ella estuviera anegado en lágrimas. Y después el sollozo. Otra vez el llanto suave pero agudo, y la pena haciendo retorcer su cuerpo.

—Han matado a tu padre.

—¿Y a ti quién te mató, madre? (f 13, pp. 33-34).

En *Pedro Páramo* se proporciona un repertorio claro de regiones, proveniente de la escatología católica. Sin embargo, estos supuestos lugares, cielo, infierno, purgatorio, al igual que Comala, resultan inaccesibles. La entrada al cielo, reservado a los justos, se cancela porque en *Pedro Páramo* existencia y culpa no pueden disociarse<sup>12</sup>. Esta condena se vuelve explícita en varios momentos. De paso por Comala para impartir confirmaciones, el obispo niega el perdón a la pareja incestuosa, así como el señor cura de Contla se niega a absolver al padre Rentería. Lo anterior no impide que, valiéndose de una lógica similar, el padre Rentería cierre a Dorotea el camino al cielo, lo que la conduce a desviar la mirada de lo alto para centrar la atención en la tierra. También Susana San Juan sostiene una opinión subversiva respecto del “más allá”. Distraída del cielo, afirma creer sólo en el infierno, desafío luciferino que puede entenderse ya sea como avidez de destrucción, ya como un modo de confirmar la condición caída del hombre. Presente en las conversaciones y pensamientos de los personajes, el cielo se identifica con el deseo inútil, como deja traslucir la actitud de Dorotea respecto a la “gloria”:

El cielo está tan alto, y mis ojos tan sin mirada, que vivía contenta con saber dónde quedaba la tierra. Además, le perdí todo mi interés desde que el Padre Rentería me aseguró que no alcanzaría la gloria. Que ni siquiera de lejos la vería... [...] Lo único que la hace a una mover los pies es la esperanza de que al morir la lleven a una de un lugar a otro; pero cuando a una le cierran una puerta y la que queda abierta es nomás la del infierno, más vale no haber nacido... El cielo para mí, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora (f 39, p. 85).

<sup>12</sup> Al respecto véase GEORGE RONALD FREEMAN, “La caída de la gracia: clave arquetípica de Pedro Páramo”, en *Toda la obra*, de JUAN RULFO, coord. C. FELL, *Archivos-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo de Cultura Económica*, México, 1996, pp. 740-744.

Por otra parte, las leyes que regulan el acceso al cielo parecen emanar del orden inmóvil y arbitrario que representa Pedro Páramo, cuya fuerza se descarga de modo fatal sobre el pueblo de Comala. A partir de este modelo, el señor cura de Contla reprocha al padre Rentería su falta de valor para oponerse a Pedro Páramo. En el caso de Dorotea, la condena resulta particularmente cruel, ya que la sentencia implica la separación definitiva del hijo.

A consecuencia de las imposiciones brutales y de la inequidad social, se vuelve necesaria la aniquilación para salir del horizonte sombrío de Comala. La distancia de circunstancias hacia las que proyecta el anhelo, el “cielo” en acepción cristiana o, de modo derivado, el abrazo filial o amoroso, así como lo esquivo del espacio, obligan a buscar salidas. Intento audaz que se resuelve en algunos personajes femeninos en la muerte o la locura. Así, por su peculiar relación con la muerte, compete a Eduviges Dyada rebasar las fronteras, principalmente la que separa la vida de la muerte, la frontera por excelencia. En uno de los pasajes más misteriosos del libro, la aptitud para “alcanzar” a los muertos, dislocando así tanto la secuencia temporal, como los límites espaciales, se relaciona con la decisión de adelantar la muerte. Razonamiento en que puede verse un velado desafío, pues no se trata, al decir de Eduviges, de oponerse a la voluntad divina, sino de presionar un poco de modo que coincida con el propio designio. Sin embargo, este enfoque no desentraña por completo el vínculo entre el suicidio de Eduviges y su poder sobre las distancias que impone la muerte. Como respuesta tentativa, puede decirse que el acto de suprimir la propia vida implica un cierto control sobre la muerte, necesario también para introducirse al mundo de ultratumba. A pesar de sus desgracias, en la voz de Eduviges se reconoce el tono sibilino del mago, poseedor de secretos fuera del alcance de la mayoría, y que sólo en momentos cruciales deja traslucir el alcance de su fuerza. De este poder para “acortar las veredas”, insospechado dentro de los estrechos límites de Comala, se tiene noticia a través de las palabras de Eduviges a propósito de la muerte de su amiga Doloritas:

¿De modo que me lleva ventaja, no? Pero ten la seguridad de que la alcanzaré. Sólo yo entiendo lo lejos que está el cielo de nosotros; pero conozco cómo acortar las veredas. Todo consiste en morir Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando Él lo disponga. O, si tú quieres, forzarlo a disponer antes de tiempo. [...] Lo único que quiero decirte ahora es que alcanzaré a tu madre en alguno de los caminos de la eternidad (f 5, pp. 16-17).

A pesar de las desgracias que la aquejan, Eduviges se desenvuelve cómodamente en el difícil juego de la distancia y la lejanía. Como el resto de los

personajes, considera el cielo inaccesible. Sin embargo, con osadía opone a esta distancia el “saber” que le permite anular tanto la diferencia en el tiempo, señalada por el verbo “alcanzar” dos veces repetido, como el problema para orientarse implícito en la alusión a la multiplicidad de caminos en que se refracta la eternidad. La supresión de los límites, en *Pedro Páramo*, se reserva a personajes frágiles, como Eduviges Dyada, cuya visión y oído tienen mayor alcance que los de los demás. Gracias a este “sexto sentido”, que se manifiesta en su agudeza sensorial, escucha al caballo de Miguel Páramo que continúa galopando después de la muerte. Se trata de un sueño dentro del sueño, pues sabemos que Pedro Páramo ordena que sacrifiquen al animal. Si en el relato de Eduviges es una “aparición”, su condición fantasmal se duplica cuando se cae en la cuenta que la historia donde se inserta transcurre en un mundo de muertos. Esta sucesión de desvanecimientos, hasta llegar a figuras apenas tangibles, pero de las que Eduviges llega a ser consciente, contribuye a crear la atmósfera indefinible de la novela. Espacios inaccesibles a la fuerza, se abren gracias a leves impulsos. De ahí la eficacia del llanto que, a diferencia del sonoro “despiértate”, dos veces repetido, arranca del sueño a Pedro Páramo la mañana en que se le anuncia la muerte de su padre: “Entonces oyó el llanto. Eso lo despertó: un llanto suave, delgado, que quizá por delgado pudo traspasar la maraña del sueño, llegando hasta el lugar donde anidan los sobresaltos (f 13, p. 32)”.

También Susana San Juan, a pesar de la fragilidad propia de la locura, se muestra capaz de transitar por mundos ajenos al resto de los personajes. A esta lista de mujeres visionarias, se añade Dorotea, sujeto de toda clase de maltratos, pero que interpreta de forma inequívoca las claves del sueño. La muerte y la locura se transforman así en vías de escape reservadas a criaturas indefensas<sup>13</sup>. Como en la de Eduviges, en la muerte de Dorotea hay algo de

<sup>13</sup> Si bien es cierto que en las fugas de Susana San Juan se advierten ciertos visos de comunión amorosa, el aislamiento es tan persistente en *Pedro Páramo* que las situaciones “abiertas”, es decir, en que se consigue escapar de las condiciones asfixiantes de Comala, suponen a su vez formas extremas de aislamiento, principalmente la locura. Lejos de interpretaciones sentimentales, esta trágica alternativa muestra que el juego dar-recibir expresa el problema fundamental de la coexistencia. A esto se refiere OCTAVIO PAZ en *El laberinto de la soledad*, publicado cinco años antes, cuando afirma que el aislamiento es elemento característico del mexicano, no ajeno, por otra parte, a la situación general del hombre moderno: “El mexicano, obstinadamente cerrado ante el mundo y sus semejantes, ¿se abre ante la muerte? El mexicano no se entrega a la muerte, porque la entrega entraña sacrificio. Y el sacrificio, a su vez, exige que alguien dé y alguien reciba. Esto es, que alguien se abra y se encare a una realidad que lo trasciende. En un mundo intrascendente, cerrado sobre sí mismo, la muerte no da ni recibe; se consume a sí misma y a sí misma se satisface”, *El laberinto de la soledad*, Ediciones Cuadernos Americanos, México, 1947, pp. 61-62. Y un poco más adelante: “El mexicano, [...] no trasciende su soledad. Oscilamos entre la entrega y la reserva, entre el grito y el silencio sin entregar-

voluntario, pues sale vencedora del conflicto que entre ella y su alma se libra a la hora de morir. Dorotea está muy cansada y hace oídos sordos a las súplicas de su propia alma: muere cuando decide morir, se niega a permanecer en la tierra para purgar culpas. El proceso que culmina con la muerte, había comenzado al desentenderse del “vicio de sus remordimientos [del alma]”. Al morir, escapa de forma definitiva de las “ilusiones”, tanto en el sentido negativo como en el positivo. De la ilusión de un “más allá” de horror, “las figuras de condenados” con que su alma la atormenta, y la de la posibilidad de llegar al cielo. Así, las voces que consiguen trascender la muerte apenas son audibles, se trata de hilos tenues que recorren distancias prodigiosas. Al respecto, Juan Preciado se refiere a la voz de Eduviges como hecha de “hebras humanas” (f 4, p.13). También alcanzan a su destinatario, las palabras que dirige a su hijo Doloritas, otra mujer expuesta a la violencia y el despojo: “Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte” (f 3, pp.13-14). En cambio, las palabras de Pedro Páramo no logran romper el círculo indestructible de Susana San Juan:

A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras (f 7, p. 19).

Este monólogo procede del fragmento 7, primera referencia a Pedro Páramo, y ya se menciona la distancia, “centenares de metros”, que lo separa de Susana. La conciencia de separación se transformará en *leit motiv* de sus delirios, en los que se reconoce el tono de la plegaria. Como los habitantes de Comala, sabe en el fondo que sus súplicas no recibirán respuesta, pero se mantiene absorto en su solitario esfuerzo. Al igual que en la distante llanura evocada al principio de la novela, en la imagen de Susana San Juan resguardada en el centro de la divinidad, se reitera el “más”, reforzado además por el “mucho” referido a “más allá”. Por otra parte, se hace referencia explícita

---

se jamás. Nuestra impasibilidad recubre la vida con la máscara de la muerte; nuestro grito desgarrado esa máscara y sube al cielo hasta distenderse, romperse y caer como derrota y silencio. Por ambos caminos el mexicano se cierra al mundo: a la vida y a la muerte” (*Ibid.*, p. 67). Las citas al respecto podrían multiplicarse. Se comenta la relación de *Pedro Páramo* y *El laberinto de la soledad* en textos de MANUEL DURÁN, “Juan Rulfo, cuentista: la verdad casi sospechosa”, en *La ficción de la memoria...*, pp. 118-119 (proviene de *Tríptico mexicano*, SepSetentas, México, 1973); y en EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, “Relectura de Pedro Páramo”, *La ficción de la memoria...*, p. 131 (publicado en *Narradores de esta América*, Alfa, Montevideo, 1974, t. 2).

a la incapacidad de Pedro Páramo para “alcanzar” a Susana, lo que equivale a no verla y a no poder hablarle. En cambio, como ya se dijo, sí llegan a Juan Preciado las palabras de su madre, y Eduviges está convencida de que puede “alcanzar” a Doloritas. Con ironía, se sitúa a Susana detrás de la Divina Providencia, es decir, en la solicitud que provee o afectuoso cuidado de la divinidad, elemento cuya ausencia se resiente en todos los sectores de Comala. En parecidas circunstancias, Miguel Preciado se interna en la bruma –el lector sabe que se trata de la muerte– en busca de su novia, la atraviesa para llegar “más allá”, pero no consigue encontrarla: “no pude dar con ella. [...] Había mucha neblina o humo o no sé qué [...] Fui más allá, según mis cálculos, y no encontré nada” (f 12, p. 30).

La distancia imposible ante la cual el individuo choca, alcanza tonos trágicos en Dorotea y Pedro Páramo, personajes que pueden compararse por la vehemencia con que persiguen la imagen soñada, un universo misterioso que los capta por completo pero al que no consiguen introducirse. En efecto, la expedición fallida al cielo de Dorotea confirma la ausencia de lugar que se padece en Comala. Las caras multiplicadas de los ángeles que sustituyen el rostro del hijo, se transforman en espacio amenazante. En respuesta a Juan Preciado, quien confiesa que la ilusión de encontrarse con su padre lo trajo a Comala, Dorotea afirma pesimista: “¿La ilusión? Eso cuesta caro” (f 37, p. 77). La carencia de lugar se relaciona con la insatisfacción del anhelo, como si éste requiriera de un espacio accesible para pasar del horizonte del sueño al de la vida. Dorotea concibe en sueños a su hijo y los monólogos desesperados de Pedro Páramo en torno a Susana San Juan, discurren también en esta región movediza. De ahí que sus súplicas se traduzcan en un delirio que se sostiene hasta el momento de su muerte. Los sentimientos buscan inútilmente acomodo, de la misma manera que Comala opone a los personajes, y de forma paradigmática a Juan Preciado, un paisaje inhóspito que cierra todo camino al forastero, y del que el cielo sólo es una especie de dependencia regida de manera igualmente tiránica. Si Juan Preciado no logra cumplir con su propósito, en parte se debe a que Comala no llega a constituirse para él en “lugar”. Por el contrario, la región se desvanece en recuerdos hasta adquirir la textura fantasmal de sus habitantes. La ausencia de continuidad en el relato dificulta localizar las voces, lo que a su vez refuerza la falta de lugar de estos personajes “caídos”, provenientes de la nada. Se trata de criaturas errantes, cuyas inquietas divagaciones, o “pleitos de alma” –como se denominan las angustias amorosas de Pedro Páramo– transcurren de modo paralelo al vagabundeo de las ánimas. La diferencia entre el número de almas necesitadas, y las oraciones de que se dispone, implica un grave desequilibrio. Primero,

porque en Comala, de acuerdo con la cosmovisión católica, la relación que se establece a través de las oraciones de unos por otros es la más elevada. De modo que si ni siquiera eso se puede dar y recibir, las bases de la convivencia se ven seriamente dañadas. Se insinúa así que el desajuste excede el orden político-social, y alcanza las bases mismas de este universo. Si la gracia se distribuye, entre otros medios, a través de las oraciones, también esta vía de satisfacción, en el sentido de remedio de la culpa, queda cancelada. No se es digno, por tanto, ni de recibir la gracia ni de participar en su distribución<sup>14</sup>. La indiferencia o imposibilidad ante la mirada ferviente del necesitado de compañía o protección, se extiende al cielo en tanto que representación de supremo poder y también como sede del amor y de la misericordia, como es claro en el razonamiento de la mujer de Donis, que traduce con exactitud la “gramática” del abandono:

Si usted viera el genúo de ánimas que andan sueltas por la calle. En cuanto oscurece comienzan a salir. Y a nadie le gusta verlas. Son tantas, y nosotros tan poquitos, que ya ni la lucha le hacemos para rezar porque salgan de sus penas. No ajustarían nuestras oraciones para todos. Si acaso les tocaría un pedazo de Padre nuestro. Y eso no les puede servir de nada. Luego están nuestros pecados de por medio. Ninguno de los que todavía vivimos está en gracia de Dios. Nadie podrá alzar sus ojos al cielo sin sentirlos sucios de vergüenza (f 31, p. 67).

No vale la pena esforzarse en ayudar a los otros, desperdigados en los túneles de la muerte, pues de antemano se sabe que no se posee ninguna fuerza frente a lo alto. ¿Cómo podría ayudar quien se considera indigno de todo respaldo? Como en cadena, la ilegitimidad que priva a los habitantes de Comala de la gracia —don por excelencia de la divinidad, se transforma en modelo general de convivencia. Como ya se dijo, la hostilidad del espacio se relaciona con la frustración del intercambio o del juego dar-recibir de que depende la supresión de las distancias entre la gente.

La frustración del anhelo, así como la carencia de paradero, llevan a pensar que Comala carece de lugares donde “estar”. Aquí el verbo “estar” abarca las situaciones más diversas, que van desde la satisfacción de necesidades elementales, como puede ser la comida —en múltiples ocasiones se alude al hambre y a la improductividad de la tierra—, hasta la respuesta amorosa, pasando por eventos intermedios relativos a la comunicación: los intercambios de toda índole se ven afectados por la pobreza material y la carencia

<sup>14</sup> Ante esta multiplicación de las distancias, el nombre del lugar que buscan los viajeros de visita en casa de Donis, “Los Confines”, se vuelve revelador.

de vías de expresión<sup>15</sup>. En última instancia, la estructura social que Comala representa impide el juego que establecen las acciones de dar y recibir.

En el orden político-social el intercambio se colapsa debido a la inequidad, lo que daña de modo irreparable las condiciones del “estar”. En este sentido, la semblanza del movimiento revolucionario, intercalada en cuadros breves pero suficientemente ilustrativos, constituye un contrapunto magistral. Las negociaciones de Pedro Páramo tanto con los alzados, como con *el Tilcuate*, su emisario en la revuelta, muestran que el movimiento fácilmente puede ser asimilado al orden vigente. Se cuestiona así la capacidad de terminar con el desequilibrio que aplasta a los indefensos, cuyo destino permanece en manos del cacique en turno. El espectáculo estremecedor de regiones devastadas por la hambruna y la sequía, inútiles para el “estar” y de gente a la que se suprime el rostro no es cuestión subordinada en la novela, como se desprende de la respuesta de Rulfo cuando se le pregunta sobre el valor “simbólico” del personaje Pedro Páramo:

Yo no me preguntaría por qué morimos, pongamos por caso; pero sí quisiera saber qué es lo que hace tan miserable nuestra vida. Usted dirá que ese planteamiento no aparece nunca en *Pedro Páramo*; pero yo le digo que sí, que allí está desde el principio y que toda la novela se reduce a esa sola y única pregunta: ¿dónde está la fuerza que es causa de nuestra miseria? Y hablo de miseria con todas sus implicaciones<sup>16</sup>.

Pero la dificultad del “estar” no se reduce al ámbito político-social, sugerido, más que descrito en *Pedro Páramo*, sino que se manifiesta también en el orden íntimo, donde el juego de dar y recibir prácticamente se cancela. El aire derrotado con que Gerardo Trujillo se aleja de la Media Luna después de que se le ha negado cualquier forma de gratificación por los muchos años al servicio de Pedro Páramo, representa uno de los momentos de mayor patetismo en lo que se refiere al recibir: sacudido por el golpe, al abogado le cuesta trabajo entender la indiferencia con que el patrón lo deja irse, sin

<sup>15</sup> El éxodo de la mayoría, la migración de pueblos enteros, es una manifestación más de que esta tierra se ha vuelto inhabitable. En esto se fundan los temores de la mujer de Donis cuando él sale en plena noche: “[...] tal vez no regrese. Así comenzaron todos. Que voy a ir aquí, que voy a ir allá. Hasta que se fueron alejando tanto, que mejor no volvieron” (f 35, p.72). También se hace referencia a la salida en desbandada de los hombres en el fragmento 43, movimiento masivo que se explica por la indiferencia de Pedro Páramo.

<sup>16</sup> Entrevista con Máximo Simpson de 1976, en *Letras Libres*, diciembre 2000, núm. 24, p. 68. La sencillez descarnada de estas palabras, recuerda la frase del protagonista de *Los días terrenales* al comprobar que sus esfuerzos se estrellan con la inercia del orden social: “Es que somos todos muy pobres”.

que importe el empeño, e incluso el dinero, que ha puesto en la resolución de sus asuntos. En los modales parsimoniosos y la expresión hierática del cacique, Trujillo vislumbra el orden arbitrario bajo el que languidece Comala. Como éste, podrían citarse otros casos tanto del beneficio que se aguarda inútilmente, el breve plazo –ocho días– que Dolores Preciado solicita a Fulgor Sedano. En otras ocasiones el beneficio se ofrece, pero a cambio de un daño atroz, por lo que no puede recibirse, como ocurre con la esposa del hombre que mata Miguel Páramo: “Le ofrecí cincuenta hectolitros de maíz para que se olvidara del asunto; pero no los quiso” (f 38, p. 84). De hecho, la relación de Comala con Pedro Páramo responde íntegramente al esquema del beneficio incumplido, como se manifiesta en su actitud tras la muerte de Susana San Juan.

Enterraron a Susana San Juan y pocos en Comala se enteraron. Allá había feria. Se jugaba a los gallos, se oía la música, los gritos de los borrachos y de las loterías. Hasta acá llegaba la luz del pueblo, que parecía una aureola sobre el cielo gris. Porque fueron días grises, tristes para la Media Luna. Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala:

–Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre.  
Y así lo hizo (f 66, p. 149).

La frustración del recibir que se padece en Comala desencadena los eventos trágicos del final, cuando Pedro Páramo niega la ayuda que Abundio requiere para enterrar a su mujer. A su vez, Pedro Páramo se vuelve víctima de la indiferencia de Susana San Juan, quien es totalmente impermeable a sus regalos<sup>17</sup>. La hostilidad por parte de la mujer amada, provoca la ruptura paulatina de las relaciones de Pedro Páramo con el mundo. La distancia en que Susana San Juan se resguarda con obstinación, resquebraja la figura monolítica del cacique. Ante este desgaste, cabe preguntarse si la imposibilidad de dar no resulta más devastadora que la frustración en el recibir, como se desprende del recuento que hace Pedro Páramo de todo lo que inútilmente ha acumulado:

<sup>17</sup> El imperturbable gesto del cacique frente a la indigencia y desgracia del pueblo, en el plano religioso remite a la pérdida de confianza en el auxilio divino, debida a la prolongada falta de respuesta. A pesar de las expresiones piadosas que se repiten en la novela, los personajes experimentan el abandono.

Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti (f 45, p.105).

En la entrevista “Ay vida, no me mereces. Juan Rulfo, tú pon la cara de disimulo”, Elena Poniatowska, medio en serio o medio en broma, reprocha a Rulfo que tenga a Susana San Juan siempre “diciendo distancias” “-Y ¿por qué pones a Susana San Juan a decir *purus distancias*? / -Susana San Juan dice cosas muy concretas; habla de su amor por otro, por Florencio. / [...] Cómo serás tú, Juan. A Susana San Juan la avientas sobre el lecho revuelto, los ojos vidriosos, bañada en sudor, diciendo *purus distancias*”<sup>18</sup>.

¿Qué significa “decir distancias”? Como sucede frecuentemente con las expresiones que recogen de modo exacto matices sutiles, no es fácil explicarlo. Sin embargo, la frase define bien las peculiares divagaciones de Susana San Juan. En efecto, se trata de palabras mediante las cuales ella escapa no sólo del deseo de Pedro Páramo, también de los miedos de Justina y de las macabras admoniciones del padre Rentería. Gracias a estas expediciones en el lenguaje del erotismo, amplía horizontes, e incluso se desplaza a lugares incompatibles con la atmósfera desolada que se genera en torno a Pedro Páramo. “Diciendo distancias”, Susana San Juan configura recintos, no siempre tangibles, que se transforman en correlato del ascenso erótico. Estos lugares-impulso le procuran dirección y fuerza, es decir, son a la vez camino y paradero<sup>19</sup>. La aptitud para generar distancias, se relaciona con la fértil sensualidad de Susana San Juan. La oscilación impetuosa de sus gestos y palabras, contrasta fuertemente con la áspera fijeza del orden social y espiritual que representa Comala. Desde niña, Susana San Juan ha sabido beneficiarse de los espacios que la impulsan, como se ve en la descripción que hace del regazo de su madre:

Estoy acostada en la misma cama donde murió mi madre hace ya muchos años; sobre el mismo colchón; bajo la misma cobija de lana negra con la cual nos envolvíamos las dos para dormir. Entonces yo dormía a su lado, en un lugarcito que ella me hacía debajo de sus brazos.

Creo sentir todavía el golpe pausado de su respiración; las palpitaciones y suspiros con que ella arrullaba mi sueño...

[...] Siento el lugar en que estoy [...] (f 42, p. 97).

<sup>18</sup> *Toda la obra*, p. 823.

<sup>19</sup> Las evocaciones de Dolores Preciado, donde Comala aparece como territorio grato y de gran belleza, tienen una función semejante. No en vano movilizan a Juan Preciado y constituyen la referencia poética de su búsqueda.

La resistencia de Susana San Juan a identificarse con espacios clausurados, se manifiesta también en su actitud ante la tumba de su madre: “Vámonos, Justina, ella está en otra parte, aquí no hay más que una cosa muerta” (f 42, p.100). En el recuerdo de Florencio, nuevamente el gozo y la protección vuelven a asociarse al abrazo. Para constituirse, el espacio se desaloja de límites agresivos; en vez de imponerse, se deja invadir por una presencia distinta cuya extrañeza no se considera culpable.

El espacio que acoge y estimula, en el que se puede “estar” y al que dirige el anhelo, se caracteriza por su movilidad y aparente inconsistencia, a diferencia de la inexpugnable fortaleza que constituye la Media Luna, cuyas tierras, como sentencia Pedro Páramo, no pueden dividirse. Susana San Juan y Pedro Páramo se oponen como el aire, elemento apto para la disolución, y la piedra, lo sólido impenetrable. Susana San Juan se beneficia del lugar que le ofrece el abrazo, maternal o erótico, por la propensión al vuelo que la arranca invariablemente de la mirada y de las manos de Pedro Páramo, quien en vez de disolverse se desmorona. Carente de reservas vitales, este último, no logra dar cabida al mundo de Susana San Juan, al mundo en que ella se transforma gracias a la movilidad de su contorno, a su fuerza para generar distancias. Dichas cualidades destacan en su placentera y decidida inmersión en el mar. Mientras que Susana San Juan busca ávidamente perderse en el agua, su acompañante permanece aislado, algo lo excluye del ritual gozoso en que ella busca disolverse: “El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo” (f 53, 123). Al igual que la naturaleza, con la que tácitamente se asimila, Susana San Juan con facilidad desdibuja sus contornos. Por ello, en contra de la inercia que arruina a Comala, la protagonista de *Pedro Páramo*, a pesar de su levedad, recorre distancias vedadas a la fuerza.

Contraviniendo la idea de que *Pedro Páramo* oculta profundas y secretas claves simbólicas, en entrevista con el argentino Máximo Simpson a que ya aludimos, Juan Rulfo declara que el libro reitera una única pregunta: “¿Cuál es el origen de nuestra miseria?” El dejó abatido con que se pronuncia la pregunta, en la que además se incluye, pues la miseria no es de México o de los mexicanos sino “nuestra”, impregna las páginas del libro. Evidentemente, la respuesta exigiría análisis de diverso orden: político, sociológico, económico, jurídico. Difícil de asir, pero no menos real que los factores antes mencionados, aparece la carencia “expresiva”, que procede del anquilosamiento del juego dar-recibir. El elemento expresivo suele darse por supuesto,

sin tomar en cuenta que supone condiciones muy distintas a las del mundo que representa Comala. La certeza acerca de que el beneficio será negado, así como la conciencia de que con el don no se logrará reducir la indiferencia del destinatario, disminuye considerablemente el repertorio de las respuestas vitales, resta versatilidad al lenguaje y a la conducta. El mutismo, la obsesión, el aislamiento en suma, son consecuencia del despojo y la imposición sistemática. En este clima, las “ocurrencias” de que se nutre el intercambio en las relaciones estimulantes –diálogo abierto, bromas cómplices, atenciones cuya importancia sólo se percibe cuando faltan– se reduce al mínimo. El chiste se desliza a lo macabro, la propuesta se vuelve insinuación amenazante, la tristeza sedimenta en el ánimo y contamina rituales y celebraciones, aun antes de la muerte, la inmovilidad de lo inerte se impone a la vida. Así las cosas, para suprimir la distancia o satisfacer el anhelo de reunión, se vuelve necesaria la propia destrucción, ya sea por la muerte voluntaria o por la locura. Lo que el entorno niega se toma por la fuerza.

Al examinar la erosión expresiva que resulta de distancias impuestas y elegidas, se comprende el alcance de la respuesta de Abundio acerca de la identidad de Pedro Páramo: “–¿Conoce usted a Pedro Páramo? –le pregunté. / [...] –¿Quién es? –volví a preguntar. / Un rencor vivo –me contestó él” (f 2, 10). La personificación misma del aislamiento. Ante este encierro devastador, no es de extrañar el laconismo en que se encierra la gente de Comala. Canceladas las condiciones de la gratuidad, ya sea en la modalidad del don, ya en la de la aceptación, la coexistencia se degrada y la hostilidad impone su ley sorda, bajo la cual se quedan sin explorar amplias regiones de la expresión. Sin beneficio que agradecer ni palabra eficaz contra el resentimiento, ¿para qué hablar?

TATIANA AGUILAR-ÁLVAREZ BAY  
 Universidad Nacional Autónoma de México

## DEL CUENTO A LA NOVELA, O DE CÓMO IR DE LUVINA A COMALA Y NO MORIR EN EL INTENTO

El título humorístico –mas no irónico– de estas reflexiones quiere dejar entrever el propósito, acaso bastante insólito, de desdramatizar la lectura de los textos de Rulfo, en este caso “Luvina” y *Pedro Páramo*. Sobre el carácter agónico del mundo literario del narrador jalisciense se ha insistido bastante<sup>1</sup>; acerca de su ironía, algo se ha dicho también<sup>2</sup>. Pero, por mi parte, creo advertir en él algo más amable, menos trágico, aunque no por ello menos serio: cierto gusto por la ensoñación y sus derroteros imprevisibles, y dentro de ella, una firme defensa de la vida, de la vida sencilla y gozosa, que no tendría por qué volverse tan dolorosa, si no fuera por una violencia ubicua y “naturalizada”, que pareciera estarse empeñando en aniquilar las posibilidades de la vida misma.

Las reflexiones que siguen se ubican en la perspectiva de otros trabajos míos, aparecidos con anterioridad, que giran en torno a la dilucidación de la poética narrativa rulfiana, hasta ahora soslayada por la crítica, al menos como objeto nodal de unas reflexiones que suelen centrarse sea en el estilo del narrador jalisciense, sea en la estructura de los contenidos de sus obras.

<sup>1</sup> La bibliografía crítica acerca de la obra narrativa de Juan Rulfo es inmensa, y no tiene sentido numerarla de nuevo. A este respecto, se puede consultar la bibliografía y el “dossier” de la edición crítica elaborada por CLAUDE FELL (*Toda la obra*, de JUAN RULFO, Archivos-Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992), la reciente antología de FEDERICO CAMPBELL (*La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, Era, México, 2005) que, con todo, incorpora y reproduce varios de los textos del “dossier” de Archivos, y el libro de JORGE ZEPEDA, *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo-Universidad de Guadalajara-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Universidad Nacional Autónoma de México-Secretaría de Cultura de Jalisco, México, 2005, que contiene una amplia bibliografía, más o menos actualizada.

<sup>2</sup> La “ironía” de Rulfo ha sido muchas veces señalada, aunque no propiamente estudiada. Sobre la risa de Rulfo, son pioneras y sumamente agudas las observaciones de FELIPE GARRIDO. Véase al respecto “*Pedro Páramo y El llano en llamas de Juan Rulfo*”, en *Toda la obra*, pp. 752-763.

Mi hipótesis, en estos trabajos previos, consiste en que el arte de narrar de Juan Rulfo parece acompañarse de una reflexión sostenida, y acaso muy deliberada, acerca del acto mismo de narrar, la cual constituiría como una suerte de doble fondo, o de *mise en abîme*, por cuanto los planos de la historia narrada, el relato (la forma de la narración) y la figuración de la instancia enunciativa y narrativa presentan una serie de “desajustes”, que pudieran estar destinados a propiciar en el lector formas de reflexión que fueran “más allá” de los “contenidos” y la “forma” del relato. Esta hipótesis –en el inicio, más bien intuición de claves ocultas por desentrañar– me llevó a formular la problemática como la de una “poética en acto”, y a centrar mis análisis en aquellos cuentos que mayor dificultad presentaban para la compenetración con, y la comprensión de la instancia narrativa. Vale decir, aquellos que mejor me permitieran entender la forma del narrador (en tercera o en primera persona), y su papel en los “desajustes” antes mencionados.

Sin embargo, sería incorrecto afirmar que el objetivo de mis búsquedas fue siempre claro, y que las diferentes aproximaciones que he venido formulando obedecen tan sólo a la verificación progresiva de la hipótesis antes formulada. La narrativa de Rulfo es en extremo compleja y sus derroteros sumamente variados. Por ello, y sin perder de vista el horizonte de los enigmas que me proponía dilucidar, en los trabajos a los que me estoy refiriendo procuré ante todo apegarme a los textos y dejarme guiar por ellos. El primero de estos trabajos, intitulado “Los silencios de Juan Rulfo”, intentaba establecer un puente entre la forma narrativa de “Luvina” y la “plática” que, a invitación de Ángel Rama, pronunciara el narrador jalisciense ante los estudiantes de la Universidad Central de Venezuela, en 1975. Esta primera vinculación entre el cuento mencionado y la reflexión pública del autor sobre su propia narrativa me puso en la pista –incierto, y acaso no del todo bien desentrañada en mi propia exposición– del humor rulfiano y su relación con las formas de narrar de los cuenteros pueblerinos, esto es, con la tradición oral<sup>3</sup>. El segundo de estos trabajos –“En busca de la poética narrativa de Juan Rulfo: oralidad y escritura en un cuento de *El llano en llamas*”–, retomaba esta misma problemática, ampliándola y precisándola con el análisis del cuento “El hombre”<sup>4</sup>. Luego, con un análisis de “En la madrugada”, me propuse ahondar en el problema de la figuración de la instancia narrativa, procurando poner de manifiesto la conjunción de “ensoñación y memoria” en torno

<sup>3</sup> “Los silencios de Juan Rulfo”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 21(1997), pp. 59-83.

<sup>4</sup> “En busca de la poética de Juan Rulfo (oralidad y escritura en un cuento de *El llano en llamas*)”, *Polygrafías. Revista de Literatura Comparada*, 1997, núm. 2, pp. 59-83.

a la cual se anudan las relaciones que el narrador en tercera persona mantiene con el protagonista y con las demás voces que intervienen en el relato<sup>5</sup>. Posteriormente, en “El camino de la vida: ‘Nos han dado la tierra’ de Juan Rulfo”, volví sobre la figura del narrador –sobre su relación con los demás protagonistas de aquella caminata por el Llano y aquel “nudo que formamos nosotros”–, sobre la figuración de la instancia “oral” de la narración, y la problemática del acontecimiento propiamente artístico<sup>6</sup>. Y en un último ensayo, intitulado “El oído y la mirada en ‘No oyes ladrar los perros’”, analicé la complementariedad y los contrastes que estas dos formas de percepción, muy recurrentes en los cuentos de *El llano en llamas*, desempeñaban en la configuración de un acontecimiento artístico en flagrante contradicción con la trama de superficie<sup>7</sup>. Dejo por ahora de lado otra incursión en la obra narrativa de Rulfo, que consiste en una primera aproximación a la poética narrativa de *Pedro Páramo* a partir de una comparación con *Al filo del agua* de Agustín Yáñez<sup>8</sup>; Con esta comparación, basada en las poéticas respectivas de ambas novelas, mi propósito era poner de manifiesto una comunidad de búsquedas artísticas que, más allá de las diferencias estilísticas y de tono, contribuyera a restablecer o tejer vínculos orgánicos entre las preocupaciones propiamente artísticas de los dos jaliscienses.

En todas estas aproximaciones al arte de narrar de Juan Rulfo, no me preocupaban tanto aspectos propiamente estilísticos –ya bastante bien estudiados por la crítica anterior–, cuanto problemas compositivos relativos a la configuración artística del mundo narrado, y –unidos a éstos– aquellos que atañen a los modos en que Rulfo sitúa a su lector en, y ante el mundo de la ficción. La risa, el humor, o incluso la ironía –cuando existe–, no constituyen obviamente sino aspectos, entre otros, de la particular conjunción de penetración y distanciamiento –cognitivos y valorativos–, que propone el cuentista y novelista mexicano como forma privilegiada de diálogo con un lector que, como él mismo lo dijo más de una vez, quería vivo y participativo. Aún me falta sistematizar el conjunto de correlaciones, en extremo complejas, por cuanto median entre unos y otras una sustancial diferencia de género, entre los diferentes cuentos hasta ahora estudiados y la novela. De cualquier

<sup>5</sup> “Ensoñación y memoria en ‘En la madrugada’ de Juan Rulfo”, en *Memoria del XVI Coloquio de las Literaturas Mexicanas*, GABRIEL OSUNA (comp.), Unison, México, 1999, pp. 51-76.

<sup>6</sup> “El camino de la vida: ‘Nos han dado la tierra’ de Juan Rulfo”, *Revista Iberoamericana*, 69 (2003), núm. 204, pp. 577-595.

<sup>7</sup> “El oído y la mirada en ‘No oyes ladrar los perros’ de Juan Rulfo”, en *Mélanges pour Amadeo Lopez*, coord. F. MOULIN-CIVIL, Université de Paris X-Nanterre (en prensa).

<sup>8</sup> “De *Al filo del agua* a *Pedro Páramo* y *viceversa*”, en *Agustín Yáñez: una vida literaria*, ed. RAFAEL OLEA FRANCO, El Colegio de México, México, 2007.

forma, las reflexiones que siguen se sitúan en el horizonte de búsquedas que acabo de reseñar, con el fin de volver más comprensibles tanto la *démarche* de mis análisis como sus “resultados”, por ahora circunscritos a la relación entre “Luvina” (1953) y *Pedro Páramo* (1955).

Por lo que concierne a esta relación concreta, me atenderé a las informaciones proporcionadas por el propio Rulfo, sin sacralizarlas tampoco: aun cuando haya sido él un tanto “mentiroso” —por defensa propia, o por juego—, estas informaciones no dejan de proporcionar “huellas” y “pistas” hacia “algo” largamente buscado, a tientas y a solas, y que no podemos intuir sino a partir de la forma concreta de sus obras: un tono de voz y una perspectiva propios, que le permitieran organizar y dar vida a esos mundos tantas veces ensoñados, y ofrecerlos a su lector para suscitar en él el mismo desconcierto con que él mismo había llegado a experimentarlos. No creo necesario volver a enumerar todas estas declaraciones dispersas, muchas veces recordadas por la crítica rulfiana, y me limitaré aquí a aludir a ellas. En varias de estas declaraciones, Rulfo insiste en que los cuentos de *El llano en llamas* no fueron sino aproximaciones a una novela que tenía en mente desde tiempos atrás y a la que no lograba dar forma; y afirma también que la resolución artística de “Luvina” es lo que le proporcionó la llave de la forma que andaba buscando para su novela. Verdaderas o falsas, estas aseveraciones tienen, con todo, el inconveniente de que reinciden en una especie de lugar común, que cree que el cuento —no este cuento, sino el cuento en tanto forma narrativa— constituye una suerte de antesala de la novela. ¿Cuántos escritores no han afirmado haberse ejercitado con el cuento antes de atreverse a “pasar a la novela”? Y, con base en este mismo lugar común, ¿cuántos críticos no han intentado “explicar” la forma insólita de *Pedro Páramo*, arguyendo que esta novela —si es que no también la novela en general— no constituye en realidad sino una colección de “cuentos”? Por mi parte, prefiero partir de la hipótesis de que, si bien los mundos ensoñados por Rulfo guardan entre sí una sorprendente unidad, los modos de aproximarse a ellos, de darles forma y situar a su lector potencial en, y ante ellos, varían sustancialmente de acuerdo con el género adoptado en cada caso. Lo cual, desde luego, no impide que pudiera haber afinidades profundas entre una y otra manera de contar, como trataré de mostrar en esta exposición.

Con eso de “ir de Luvina a Comala y no morir en el intento”, quise poner por delante, y a modo de juego —yo también—, ciertos paralelismos entre ambos mundos: los primeros, los más obvios, se refieren a una serie de motivos que entran a formar parte de la atmósfera común a ambos pueblos; atmósfera que emana del calor, de la resequedad pedregosa, la desolación y

la aparente ausencia de vida. Y, asociada a esta percepción primera, la sensación difusa de extrañeza y miedo que se apodera poco a poco de quienes llegan a Luvina o Comala, con propósitos definidos y con prefiguraciones más o menos definidas de lo que ahí los espera. Otros paralelismos, también bastante claros, se sitúan en el plano narrativo, y remiten a la “muerte” –real o virtual– de los protagonistas de sendas narraciones: la del maestro de escuela en el cuento, y las de Juan Preciado y Pedro Páramo en la novela. En ambos casos –y dejando por ahora de lado la muerte de Pedro Páramo, pese a su relativa similitud con las otras dos–, el relato pareciera descansar en el desmoronamiento de las ilusiones con las que tanto el maestro de escuela como Juan Preciado llegaron a Luvina y Comala respectivamente: la de la vocación pedagógica del primero, y la del (re)encuentro con el padre y la fertilidad de Comala, en el caso del segundo.

Ahora bien, de limitarse a este aspecto puramente temático, la narración de la pérdida de las ilusiones, cualesquiera sean sus fuentes –la ideología revolucionaria, o los recuerdos y rencores de la madre transmitidos al hijo–, no constituye en realidad un asunto tan novedoso como para que Rulfo hubiera pugnado con él por tanto tiempo, y hubiera ensayado tantas formas de darle vida. La dificultad, y su resolución artística, radican de hecho en otro punto. En efecto, el tema daba pie para algo así como “el hijo del desaliento”, ya ensayado y desechado por el escritor, quien, por cierto, “empezó por la novela” y no “por el cuento”. Según él mismo refirió en una que otra entrevista, el tema se prestaba para una confusión entre el autor, el narrador y el personaje, y para la proyección sobre este último, y su relación con el mundo narrado, de toda clase de “ideas infundidas”. Justamente, de todas aquellas “ideas” que le hacen a uno sentirse “ensayista” o “filósofo”, cuando no simplemente “maestro de escuela”:

[...] Pero mire las maromas que da el mundo. Usted va para allá ahora, dentro de pocas horas. Tal vez ya se cumplieron quince años que me dijeron a mí lo mismo: ‘usted va a ir a San Juan Luvina’. En esa época tenía yo mis fuerzas. Estaba cargado de ideas... Usted sabe que a todos nosotros nos infunden ideas. Uno va con esa plasta encima para plasmarla en todas partes. Pero en Luvina no cuajó eso. Hice el experimento y se deshizo [...] <sup>9</sup>.

Sin duda hay en esta cita algo más que las consideraciones del antiguo maestro de escuela sobre las razones de su fracaso; también podemos leer en ella una velada alusión de Rulfo a los caminos de su propia creación:

<sup>9</sup> *Toda la obra*, p. 111.

a la novela desechada por autocomplaciente y retórica – el “experimento que se deshizo” – primero; y las muchas páginas –“esa plasta que uno lleva encima y busca plasmar en todas partes”–, eliminadas de la versión final de *Pedro Páramo*–, más tarde. Pero esta misma cita podría contener también una suerte de advertencia al lector: el cuento no consiste en la ilustración de un esquema preconcebido, como podrían ser el fracaso de la Revolución, o el del proyecto de la “educación socialista”. Y, por extensión, la novela tampoco ha de entenderse como una nueva versión de la permanencia del caciquismo en la sociedad post-revolucionaria, ni como la de su cancelación virtual, simbolizada por la muerte final del personaje epónimo. Aun cuando estas “ideas” pudieran estar aludidas en el cuento o la novela – y no cabe la menor duda de que lo están, entre otras muchas –, no constituyen el objeto de la representación artística: dentro de ésta, se hallan sometidas a diversos procesos de “estilización”, y subordinadas a una organización compositiva de imágenes, lenguajes y voces destinada a propiciar el distanciamiento del lector; distanciamiento que le impide –o tendría que impedirle– concluir su lectura con base en el efecto de reconocimiento que consiste en encontrar en el texto lo que ya “sabía”, o creía saber, de antemano. Las “ideas infundidas” y las preconcepciones tampoco son ajenas a los lectores; y parte del arte del jalisciense, y de su gesto humorístico –muy propio del arte de los cuenteros pueblerinos– consiste precisamente en desalojarlas, haciendo fracasar prácticamente todos los esquemas narrativos preconcebidos –los mitológicos inclusive–, que pudieran confortar al lector en el proceso de lectura. Sin saber ni cómo ni cuándo, al salir del mundo al que fue convidado, el lector de Rulfo suele encontrarse de pronto en “otra parte”, y verse obligado a preguntarse qué es exactamente lo que le quisieron decir. ¿Pero, acaso, no era ésta misma la forma que tenía Rulfo de conversar y “despistar” a sus interlocutores? La “plática” de 1975 con los estudiantes de la Universidad de Venezuela es buen ejemplo de ello<sup>10</sup>.

Pero, en eso de “¿qué es lo que quisieron decir?”, al parecer ni el propio Rulfo lo sabía de antemano. En el proceso de deslinde al que tantas veces se refirió, entre las “ideas infundidas” que uno va proyectando sobre el mundo que uno cree conocer, por un lado, y los caminos inciertos y “sin orillas” de la imaginación –que es ella misma anticipación y recuerdo– por el otro lado, el narrador jalisciense ha señalado con toda precisión el papel decisivo que, para él, desempeña la intuición: de aquello que le permite enfilear la propia

<sup>10</sup> El texto de esta conferencia, “plática en realidad”, se encuentra publicado en *Toda la obra*, bajo el título de “Juan Rulfo examina su narrativa”, pp. 873-881.

imaginación detrás de algún personaje, que habrá de conducirlo hacia la resolución inesperada de un enigma, o hacia la “verdad” posible de su personaje<sup>11</sup>. “Verdad” que, desde luego, no consiste en la conformidad de aquel con algún “tipo social” o algún “carácter” ya tipificado, acerca del cual se pudiera llegar a un juicio “definitivo”—desde arriba y desde fuera—, sino que estriba en la forma peculiar y sorprendente de este personaje de ser y estar en el mundo<sup>12</sup>. En el desentrañamiento de este enigma, personaje y mundo se hallan indisolublemente unidos, aunque no por ello confundidos, sino en tensión. En la mayoría de los largos monólogos con los que Rulfo “ensayó” esta forma de esfumarse él, para enfilarse detrás de su personaje y colarse dentro de él, siguiéndolo en los meandros de sus recuerdos y dejándolo que sea él mismo quien vaya descubriendo y formulando el enigma esperado, suele terminar despuntando un elemento, aparentemente marginal o secundario: una “imagen”, cuya elaboración, en un nivel distinto al de la trama de superficie, desestabiliza y reconfigura lo que parecía ser el objeto primero de la narración. La forma compositiva de “Luvina” es, ella también, buen ejemplo de ello.

### COMPOSICIÓN Y ARQUITECTÓNICA DEL CUENTO<sup>13</sup>

“Luvina” descansa, al menos en parte, en el monodílogo de un antiguo maestro de escuela que pareciera querer persuadir a un interlocutor fantas-

<sup>11</sup> A este respecto, y en particular en lo que concierne los deslindes entre las “ideas infundidas”, la imaginación “sin orillas” y el papel de la intuición en el descubrimiento de la “imagen” o la “palabra clave” en torno a la cual va a construirse finalmente la narración, resulta fundamental el texto de Rulfo intitulado “El desafío de la creación”, inicialmente publicado en la *Revista de la Universidad de México*, octubre-noviembre de 1980, núm. 25 y reproducido luego en el número extraordinario de *México Indígena* (1986) dedicado a Rulfo. Este texto puede consultarse en *Juan Rulfo. Toda la obra*, pp. 383-385.

<sup>12</sup> En la conocida entrevista que JOSEPH SOMMERS le hiciera a Rulfo, éste responde así a la pregunta relativa al proceso de creación de sus personajes: “No puedo saber hasta ahora qué es lo que me lleva a tratar los temas de mi obra narrativa. No tengo un sentido crítico-analítico preestablecido. Simplemente me imagino un personaje y trato de ver a dónde este personaje, al seguir su curso, me va a llevar. No trato yo de encauzarlo, sino de seguirlo aunque sea por caminos oscuros. Yo empiezo primero imaginándome un personaje. Tengo la idea exacta de cómo es ese personaje. Y entonces lo sigo. Sé que no me va a llevar de una manera en secuencia, sino que a veces va a dar saltos. Lo cual es natural, pues la vida de un hombre nunca es continua. Sobre todo si se trata de hechos. Los hechos humanos no siempre se dan en secuencia. De modo que yo trato de evitar momentos muertos, en que no sucede nada. Doy el salto hasta el momento cuando al personaje le sucede algo, cuando se inicia una acción, y a él le toca accionar, recorrer los sucesos de su vida” (*La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas, Antología*, SepSetentas, México, 1974; p. 20).

<sup>13</sup> Estoy utilizando aquí un análisis pormenorizado y mucho más extenso, aún sin publicar, de este cuento de Rulfo. Dicho análisis retoma, corrige y amplía la primera aproximación a la poética narrativa de “Luvina” contenida en “Los silencios de Juan Rulfo”, citado antes.

mal –que, se supone, se dirige, como el lector, hacia San Juan Luvina– de la realidad tétrica de aquel pueblo. Desde el punto de vista narrativo, este largo monodílogo se estructura en torno a la evocación de la atmósfera del pueblo, primero, y a la remembranza de la primera noche pasada en Luvina por el maestro y su familia, luego. Sin embargo, dentro de este relato, que progresa mediante reiteraciones y a saltos –“Usted ha de pensar que le estoy dando vueltas a una misma idea. Y así es, señor...” (p. 121)–, la imagen del viento, es la que cumple con el papel destabilizador del que venimos hablando. Inicialmente, la mención de la presencia insólita del viento, en aquel lugar yermo y pedregoso, entra en la composición de la atmósfera de Luvina, que el maestro quiere transmitir a su interlocutor. Pero poco a poco la reiteración de la imagen y las diversas asociaciones que suscita, y con las que tropiezan una y otra vez los afanes rememorativos del maestro, hacen de este elemento el “nudo” en torno al cual se organiza el acontecimiento propiamente artístico del cuento. Este “nudo”, insinuado también desde el inicio mediante una observación del maestro como al pasar –“Dicen los de Luvina..., pero yo...” (p.112)– gira en torno a la contraposición entre, por un lado, la aprehensión retrospectiva del maestro y las preconcepciones que proyectaba entonces –y sigue proyectando hasta hoy– sobre la realidad de Luvina; y, por otro lado, las formas de vida y la cosmovisión airosa y solar de los luvinenses. El desencuentro insuperable entre ambos “mundos” culmina sin duda en el momento en que la voz propia y la risa abierta de los luvinenses irrumpen en los recuerdos del maestro (en aquel pasaje relativo a la “madre del Gobierno”, tantas veces citado por la crítica).

Ahora bien, el monodílogo rememorativo del maestro se halla enmarcado por la voz –o mejor dicho por la mirada –de un narrador en tercera persona, que observa a distancia–¿o imagina?– el “diálogo” del maestro con su “interlocutor” fantasmal. Este narrador, situado dentro de la misma cantina en donde tiene lugar aquel “diálogo” –real o imaginario–, no se limita a observar el comportamiento del maestro y a esperar que éste termine formulando su propia “verdad”. Contrasta el desenvolvimiento de la escena con el entorno, pleno de vida: con el río, el aire en las casuarinas, la luz del sol, y la risa de los niños, a los que el maestro no puede soportar, de la misma manera que, en otro tiempo, no pudo aguantar la risa de los luvinenses, y salió huyendo. El desmoronamiento final del maestro en la noche de la cantina, que registran la mirada distanciada y la voz neutra del cantinero, remiten así, corroborándola, a una prefiguración de este desenlace en la voz del propio maestro:

Usted ha de pensar que le estoy dando vueltas a una misma idea. Y así es, sí señor... Estar sentado en el umbral de la puerta, mirando la salida y la puesta del sol, subiendo y bajando la cabeza, hasta que acaban aflojándose los resortes y entonces todo se queda quieto, sin tiempo, como si se viviera siempre en la eternidad. Esto hacen allí los viejos<sup>14</sup>.

El maestro, que no supo ver ni oír a los luvinenses en su otredad humana y cultural, se encuentra de esta manera, al final del cuento, en la misma situación en que él los había venido colocando en su pensamiento y su imaginación. En esta inversión final de las posiciones respectivas de los dos mundos enfrentados, y en la reconfiguración del objeto primero de la representación a la que parecía estar dando forma la narración del maestro, es preciso advertir que el lector virtual, llamado a reconfigurar para sí el mundo del texto, se halla figurado dos veces: una primera vez, como el escucha fantasmal del monodílogo del maestro, y una segunda vez como el que observa y ve a distancia, aunque desde dentro de la misma cantina, el desenvolvimiento del personaje. Con este desdoblamiento de la figura del lector virtual, queda claramente señalado, por parte del autor implicado, el doble movimiento que ha de acompañar la lectura: por un lado, la penetración auditiva con el personaje / narrador (esto es, con el monodílogo del antiguo maestro de escuela), y por el otro lado, el distanciamiento visual que habrá de permitir el enlace decisivo entre el desenvolvimiento del personaje y su narración, el “nudo” enigmático y perturbador figurado por la imagen del viento, y el contexto de las narraciones (la del maestro y la del cantinero). Y no está por demás subrayar que en esta doble figuración de la atención cognitiva y valorativa del lector virtual, implicado conjuntamente en el acto de narrar que suscita su presencia, y en la audición y visualización de este mismo acto –que podría no consistir sino en una ensoñación, imaginativa, rememorativa e intuitiva del cantinero–, queda plasmada también, bajo la forma de una “poética en acto”, la reflexión del propio Rulfo acerca de lo que se halla en juego en el acto mismo de estar narrando. Como en otros cuentos de *El llano en llamas*, historia, relato, narración y contexto de enunciación presentan aquí una serie de “desajustes, que hacen que estos diversos planos se iluminen mutuamente, sin por ello llegar a confundirse jamás. De tal suerte que, en la puesta en escena concreta de las múltiples tensiones y los “desajustes” entre dichos planos podrían estar señaladas las condiciones y las vías del diálogo, activo y fructífero, que Rulfo esperaba de su lector.

<sup>14</sup> *Toda la obra*, p. 109.

## LA POÉTICA NARRATIVA DE LA NOVELA Y SU VINCULACIÓN CON EL CUENTO

La redistribución en *Pedro Páramo* de varios de los motivos que comparte con “Luvina”, la marcada fragmentación de la narración, la multiplicidad de voces y personajes episódicos, el entrevero de los tiempos y espacios a los que se refieren los diversos fragmentos narrativos, y el lugar y papel asignados al narrador en tercera persona en la configuración del mundo narrado, sin duda pueden oscurecer el lazo profundo que conduce de Luvina a Comala, y vincula entre sí las respectivas poéticas narrativas del cuento y de la novela. Me detuve un poco en el análisis de “Luvina” con el objeto de situar mejor, para mi propio lector, los ejes fundamentales que habrán de contribuir a poner de relieve la continuidad entre estas dos poéticas concretas, y a perfilar lo que las distingue y atañe al arriesgado paso de un género narrativo a otro.

Como en “Luvina”, la entrada del lector en Comala principia con una narración en primera persona, la de Juan Preciado, quien formula de inmediato el motivo de su llegada a dicho pueblo: la búsqueda de un padre –del que todo, o casi todo ignora– por una promesa hecha a la madre en su lecho de muerte. Pero, a diferencia del cuento, esta narración en primera persona no se lleva a cabo en tiempo presente, sino en pretérito, de tal suerte que el aspecto rememorativo de dicha narración no deja lugar a dudas, aunque su destinatario, y su circunstancia, queden por ahora en entredicho. Todo pareciera indicar entonces que a lo que, de entrada, se invita al lector es a compartir el recuerdo de la búsqueda anunciada, y a especular acerca de su posible desenlace. Sin embargo, esta vía de compenetración con el narrador y personaje –que podría remitir a un esquema novelesco, e incluso mítico, bastante socorrido (el de la búsqueda del padre)–, se trunca muy pronto: primero, con la entrada en escena de Abundio, quien le informa de la muerte del “tal Pedro Páramo”, del cual dice ser también hijo; luego, con el contraste entre, por un lado, la visión floreciente que de Comala tenía Juan Preciado a través de los recuerdos de la madre y, por el otro, la apariencia de pueblo muerto con que se le presenta el lugar; y, por último, con la aparición y el recibimiento, por demás insólitos, de Eduviges Dyada. Así pues, desde las primeras unidades narrativas, no sólo la búsqueda personal emprendida por el narrador/personaje queda privada de sentido (el padre ha muerto, y los hijos son más de uno...), sino que la *quête* y el objeto de lo que parecía iba a convertirse en objeto de la representación artística se fragmenta y se dispersa en direcciones varias y bastante inciertas, por la aparición, el comportamiento insólito, y las pizcas de información y relato que brotan de la memoria

sin tiempo de Abundio y Eduviges. Pero además, y contrastados con las prefiguraciones de Juan Preciado, de los preciados recuerdos de la madre, no queda sino un pueblo fantasmal cercado por la Media Luna, desde donde, al parecer, sigue ejerciendo su poder un cacique rencoroso y muerto.

Con todo, junto con, o gracias a la cancelación de la búsqueda mítica del personaje y a la reconfiguración del objeto de la representación en torno a las relaciones entre Comala y la Media Luna, desde ya, y más allá de la desolación y el silencio aparentes de Comala, empiezan a despuntar atisbos de una memoria y una voz colectivas, de tonalidades muy diversas. Memoria y voz colectivas, que en adelante tomarán la forma de una multiplicidad de diálogos fragmentarios con Juan Preciado: de narrador y protagonista, éste pasará entonces a figurar como quien escucha, sin dejar por ello de desempeñar un papel activo en la emergencia de los recuerdos de los comalenses y en la valoración de éstos como insólitos o extraños, ni de contrastar esas voces, sea con sus propias vivencias –Sayula, fértil y risueña, con los niños jugando–, sea con las que mantiene vivas en su imaginación el recuerdo de la madre. Desde el punto de vista de la comparación que nos ocupa, a partir de la cancelación de su propia búsqueda individual –preconcepción imaginaria, hecha de una mezcla de anticipación y recuerdo –, Juan Preciado pasa así a figurar lo que en el antiguo maestro de San Juan Luvina no pudo lograrse: la facultad de intuir y dejar que vaya aflorando la vida oculta detrás de las apariencias de desolación y muerte.

Ahora bien, paralelo al de Comala, el mundo de la Media Luna y su cacique se halla figurado desde perspectivas cruzadas, que refieren sucesos que a menudo no conciernen, sino muy tangencialmente, a la historia personal de Juan Preciado. En esta figuración concurren, por un lado, las voces de aquellos comalenses que transitan de un mundo a otro y reinterpretan los acontecimientos de la Media Luna dentro de su propio espacio y su propia concepción del mundo –en buena medida trágico-cómica, como la de los luvinenses–; y, por otro lado, la voz de un narrador impersonal, cuyo estatuto, respecto del mundo narrado, ha sido objeto de no pocas especulaciones por parte de la crítica rulfiana. No por impersonal y ajeno a las acciones narradas, este narrador puede considerarse como omnisciente y ajeno al mundo de la narración. Instalado, como todos los seres que pueblan el mundo de *Pedro Páramo* en el no-tiempo de la memoria en el que vivos y muertos tienden a confundirse, este narrador en tercera persona se halla figurado como quien se encuentra ensoñando –imaginando e intuyendo– el mundo de la Media Luna, primero, y los dos mundos reunidos de la Media Luna y Comala, más adelante. Como la del cantinero de Luvina, esta ensoñación parte del

registro de un entorno lleno de vida –húmedo y frondoso–, para enfilarse imaginaria e intuitivamente detrás del personaje de Pedro Páramo y de aquellos que gravitan en torno a él. En eso, este narrador impersonal, pero concreto, no procede de forma distinta al de “Luvina”, aunque su vínculo cognitivo y valorativo con el mundo subterráneo de Comala resulta en cierto sentido más explícito: no sólo su intuición explora y remonta imaginariamente aquel “rencor vivo” al que aludió inicialmente Abundio ante Juan Preciado; gracias a la imagen cronotópica del Purgatorio que le proporcionó la transformación de la búsqueda de Juan Preciado, logra vincularse también activamente –mediante un complejo sistema metafórico que atraviesa gran parte de las unidades narrativas relativas a la Media Luna y en donde predominan las asociaciones con el agua–, con la entereza y la libertad, tan gozosa como dolorosa, de Susana San Juan a quien el cacique nunca logró poseer ni someter. De la intuición imaginativa y perceptiva de este narrador / testigo, provienen –entre otras– las imágenes contrapuestas de la celebración colectiva y festiva de la muerte/vida de Susana San Juan y del solitario desmoroneo final de Pedro Páramo. Este deslizamiento de la ensoñación del narrador, desde la compenetración distanciada respecto de los personajes que giran en torno del poder de la Media Luna hasta su plena fusión con las voces de Comala, llega incluso a ponerse de manifiesto con su desvanecimiento detrás de algunos diálogos anónimos para nada desprovistos de humor –como el de la dos mujeres que se creen objeto de la persecución de algún galán–, o detrás de la imagen suelta de los indios riéndose bajo la lluvia, que por sí sola confiere sentido y significación al mundo de Comala.

El tránsito del cuento a la novela, en los términos muy someros descritos aquí, le brindó sin duda a Rulfo la posibilidad de retomar, con una forma dialógica mucho más compleja<sup>15</sup> –en la cual la ensoñación conjuga ante todo las percepciones visuales y auditivas– lo que la reconfiguración del objeto de la representación artística del cuento había dejado abierto: la inviabilidad de la “ley del Padre”, en tanto ámbito apto para resolver simbólicamente las profundas escisiones y los conflictos inherentes a sociedades marcadas, desde tiempos atrás, por la violencia de la dominación. En los términos de

<sup>15</sup> Me refiero aquí a la noción de dialogismo de Bajún, sin entrar a discutir la eventual composición “polifónica” de *Pedro Páramo*, que de ninguna manera corresponde a la noción elaborada por el teórico y crítico ruso a partir de la obra de Dostoievski, por cuanto los personajes/voces de Rulfo no son “ideólogos”, ni el narrador entra propiamente a dialogar con estos personajes / voces. La multiplicidad de diálogos y voces en *Pedro Páramo*, y la forma compositiva y arquitectónica de la novela rulfiana requerirían de hecho de otra formulación conceptual, con el objeto de diferenciarla claramente de la poética del novelista ruso analizada y conceptualizada por Bajún.

la tripartición de Lacan entre lo “real”, lo “imaginario” y lo “simbólico”<sup>16</sup>, Rulfo trajo, juntos y a primer plano, lo “real” social y lo “imaginario” colectivo, con todo y sus ambivalencias: si bien para los comalenses, no hay ruptura entre la vida y la muerte, ni entre la risa y el dolor, sus personajes –los femeninos en particular, salvo Susana San Juan–<sup>17</sup> son seres profundamente ambiguos y desprovistos de sentido moral; aunque no así los hombres que gravitan en torno al poder de Pedro Páramo, quienes conocen y tuercen, deliberadamente o no, el sentido de los valores éticos. Dentro de esta conjunción de lo “real” y lo “imaginario”, la “ley” –o el “nombre del Padre”–<sup>18</sup>, tal y como se ejerce desde la Media Luna y se vive paradójicamente en Comala, emerge en la novela como la fuente de la perversión de las ilusiones y del sentido de la vida y el amor, y como la lápida que pesa sobre aquellas “almas muertas” a la espera de que las rescaten los vivos (los lectores entre ellos). Como se recordará, esta misma concepción se hallaba implícita tanto en la negación de los luvinenses a abandonar a “sus muertos” –muertos a manos de un “gobierno que no tiene madre”–, como en aquella imagen del viento, que es quien impide que se junten en Luvina el “cielo” y la “tierra”<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Ver al respecto, JACQUES LACAN, “El estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, *Escritos*, t.I, Siglo XXI, Buenos Aires, 1985.

<sup>17</sup> Ciertamente, Susana San Juan no cede nunca ante Pedro Páramo, pero no deja de sufrir también, hasta el refugio en la “locura”, la relación incestuosa que le inflige su propio padre.

<sup>18</sup> Lacan reformula el “complejo de Edipo” de Freud en términos de una inscripción del sujeto dentro de un “orden simbólico” que prohíbe el incesto cuando el sujeto se somete a la ley que está pronunciada “en el nombre del padre”. El carácter sumamente problemático de esta “ley” y este “orden simbólico” (en tanto orden en el cual habría de descansar la posibilidad de la cultura –entendida ésta como proceso de humanización, de formación y elaboración de las subjetividades individuales–) en *Pedro Páramo* se halla señalado al menos de dos maneras distintas: por el “nombre” del personaje epónimo, cuya significación remite tanto a lo pétreo como a lo yermo y desierto, y por la presencia de los dos incestos: el de los dos hermanos, al margen de la “ley”, y el que su propio padre le impone a Susana San Juan. Obviamente, no se trata aquí de dar razón a Lacan contra Freud, ni de hacer de *Pedro Páramo* una ilustración de las tesis de Lacan. Con todo, la indagación narrativa y poética de Rulfo –que pone en entredicho tanto “el complejo de Edipo” (que podría estar latente en los motivos de la *quête* inicial de Juan Preciado) como “el nombre del Padre”– no deja de plantear, acerca de la cultura mexicana o latinoamericana y las formas de constitución de las individualidades subjetivas, cuestiones inquietantes para psicoanalistas de una u otra obediencia. Elaborada de forma distinta, esta misma aporía se halla también en el trasfondo del cuento de *El llano en llamas* intitulado “No oyes ladrar los perros”. Sin lograr desentrañarlo del todo, me he acercado al tema en “Relaciones de parentesco en un cuento de Juan Rulfo: mitos arcaicos, mitos culturales y poética narrativa”, en *L'image parentale dans la littérature de langue espagnole*, coord. A. LÓPEZ, Universidad de París X-Nanterre-GRELPF, 2000, pp. 199-208.

<sup>19</sup> En este punto, acaso valga recordar la respuesta de RULFO a JOSEPH SOMMERS, quien le preguntaba, en la misma entrevista antes citada, si *Pedro Páramo* podía entenderse como “novela de la negación”: “–No, en lo absoluto. Simplemente se niegan algunos valores que tradicionalmente se han

De acuerdo con la forma de indagación manifiesta en la poética rulfiana, esta “ley” perversa no podía obviamente sustituirse por otra mejor, y supuestamente más justa: ya nos lo había mostrado el destino del antiguo maestro de San Juan Luvina. Si habían de morir juntos Pedro Páramo y la tentación de Juan Preciado —la de reintegrarse al mundo paterno del que había sido excluido por la misma perversión de su padre—, el desentrañamiento de la problemática colectiva intuida por Rulfo no podía transitar por los caminos ya trazados y hollados por el género novelesco, en sus vertientes psicológica o sociológica<sup>20</sup>. A diferencia de lo que le había permitido intuir la suerte del antiguo maestro que se detuvo en el umbral del mundo de los luvinenses y sucumbió a su propia ley, Juan Preciado y su encuentro con Comala guiaron a Rulfo hacia la precisión y la difracción de la imagen cronotópica en torno a la cual se organiza la poética de *Pedro Páramo*: la del Purgatorio, de procedencia indudablemente cristiana, asociada con la de las ánimas que, según la creencia popular, siguen penando en espera de su rescate por parte de los vivos. Esta imagen concreta y difractada es, a fin de cuentas, la que le permitió dar forma a la perspectiva escatológica señalada, como al pasar —y no sin humor desde el principio de la novela—, como clave de lectura<sup>21</sup> —que

---

considerado válidos. En la novela están satirizados. Para mí en lo personal, estos valores no lo son. Por ejemplo, en la cuestión de la creencia, de la fe... (sigue una serie de consideraciones, sumamente relevantes, acerca del trastoque de la fe en aquella región, marcada desde la Colonia, por la violencia ejercida por los dueños de la tierra) “De ahí —sigue Rulfo— la atmósfera de terquedad, de resentimiento acumulado desde siglos atrás, que es un poco el aire que respira el personaje Pedro Páramo desde su niñez”. Y concluye el mismo Rulfo: “Ahora, para cerrar esta plática, vuelvo al punto del posible negativismo de *Pedro Páramo*. No creo que sea negativismo, sino más bien algo como lo contrario, poner en tela de juicio estas tradiciones nefastas, estas tendencias inhumanas que tienen como únicas consecuencias la crueldad y el sufrimiento” (*La narrativa de Juan Rulfo*, ed. cit., pp. 20-22).

<sup>20</sup> Aludo aquí a la tradición del “realismo crítico”, al menos en los términos en que los definió LUKÁCS, en *Teoría de la novela*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1974, y en *Problemas del realismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.

<sup>21</sup> Me refiero, desde luego, a la escena en la que Pedro Páramo sueña / evoca / recuerda a Susana San Juan y la pureza de los juegos infantiles, desde el escusado. Independientemente de que la escena en sí no tiene nada de “extraordinario”, la conjunción de pureza y excremento a la cual alude cobra, en la construcción del mundo de la ficción y de los trayectos de sentido que ésta propone, un indudable valor que consiste en jugar con los significados de la palabra “escatológico”: con su relación con los excrementos y las “suciedades”, por un lado, y con su relación con las creencias relativas al inframundo y a los fines últimos de la vida y el hombre. Todas las imágenes de Rulfo son concretas, y en cierto sentido banales por remitir a un mundo de experiencias y vivencias comunes, pero su arte consiste precisamente en sacar de ellas, o en desplegar a partir de ellas, una serie de significados inesperados y por lo general difractados, aunque no por ello “ambiguos” y propicios a una “deriva” infinita del sentido: toda la novela “teje” las difracciones posibles de la imagen, pero —como intenté mostrar— la intuición no deja nunca de encauzar la imaginación que, como señala el propio Rulfo, bien puede carecer de “orillas”, por su mezcla de anticipación y recuerdo. Hay en la narrativa rulfiana una “ética del sentido”, que desde luego no consiste en la conformidad de la imagen con la

era finalmente la suya: la de alcanzar a narrar los fines últimos del hombre y el mundo, partiendo de un mundo concreto, en donde son la misma figura del Padre, su Nombre y su Ley, las que se hallan en entredicho y bajo escrutinio. En esta perspectiva, y en estas circunstancias, las posibilidades de la “simbolización” no podían ser otras que las de una creación artística *sui generis* y profundamente desconcertante, destinada, desde su misma forma y de acuerdo con la ética que ésa entraña, a sacudir la sensibilidad de sus lectores y a despertar en ellos formas de reflexión y cuestionamiento inusitadas.

FRANÇOISE PERUS  
Universidad Nacional Autónoma de México

---

vivencia o el “lugar común”, pero que, desde su organización formal –su poética narrativa– impide la deriva infinita y la indiferencia o la “indecibilidad” del, o de los sentidos propuestos. Éste es el mismo problema planteado por la imagen del viento en “Luvina”, en apariencia banal, y sin embargo clave para la composición artística del cuento. Por otro lado, y para ahondar en esta problemática, remito a mi análisis ya citado de “Nos han dado la tierra”, cuento éste en que Rulfo explora la problemática del sentido a partir de la imagen del Llano, que por carecer inicialmente de “orillas”, no deja lugar sino a la reiteración de la ausencia de percepción y sentido, ausencia a la que suplen, durante largo rato, toda clase de anticipaciones y recuerdos.



## EL HUMOR DE LA DESGRACIA EN *PEDRO PÁRAMO*

En Comala, donde todo se da, pero se da con acidez, crece un árbol común llamado “paraíso”. Un paraíso se encuentra a la orilla del camino que sube o baja según uno llega o sale de la Media Luna. Sus ramas se estremecen al paso de los ataúdes o de los borrachos parricidas. “Todos escogen el mismo camino, todos se van”, murmura moribundo el viejo sentado como un espantapájaros en su equipal, de cara a ese camino. Se van bajando, cargados o arrastrados, muertos o en estado de pecado mortal al desobedecer uno o varios de los diez mandamientos. En estado de desgracia, sea que los hayan desgraciado o que sean unos desgraciados como el viejo ése. Un tal Pedro Páramo según le dijeron a su hijo legítimo que, por más señas, se apellida Preciado. Porque allí en Comala lo legítimo, quién sabe qué será. La ley del padre, o la ley del patrón, el derecho de pernada sí que existen. Una ley violadora de las leyes del Estado y de la Ley simbólica. Y ésta, de tan violada, se torna irreconocible, ni el cura responde ya por ella, ni el obispo sabe inspirarse para transmitirla. Ni Dios responde.

Por ello, otro árbol crece en Comala, invisible, cuyos frutos se consuman una y otra vez, cuyas hojas aún arremolina el viento, árbol del conocimiento, de la vida, del bien y del mal, del pecado original, del origen. Todos giran en torno a ese árbol, todos serpientes, Evas, Adanes. Todos ellos, todos nosotros.

La Eva más reconocible de la novela, la incestuosa hermana de Donis, lo dice con claridad y con la gracia –involuntaria– que caracteriza a tantos personajes: “Y nosotros aquí, tan solos, desviviéndonos por conocer aunque sea tantito de la vida”<sup>1</sup>. Y nosotros aquí, tan giramos que leemos una y otra vez la novela, pobres ilusos que queremos conocer, saber, entender, interpretar.

<sup>1</sup> JUAN RULFO, *Pedro Páramo*, ed. C. GONZÁLEZ BOIXO, Cátedra, Madrid, 1983, p. 110. En adelante cito por esta edición indicando número de página.

Entendemos, sí, o resultamos envueltos en, los relatos de la desgracia, la expulsión de la historia en que quedaron todos los habitantes de Comala, sometidos al rencor vivo del cacique abusivo, violador de la ley, despojados de sus tierras, de sus mujeres, de su vergüenza o dignidad, corruptos y cómplices o víctimas casi inocentes, al menos irresponsables. Y por irresponsables muy alejados de todo héroe trágico que pretendiese responder por su destino funesto.

Somos seducidos, atrapados en una traumática seducción por los relatos que actualizan el sinsentido de las historias y los “decires” que soplan, bisbisean, se arremolinan, se manifiestan en Comala, dichos por seres aparecidos y desaparecidos o tan sólo murmurados y filtrados por grietas en las paredes, apretándose como enjambre en el aire de la noche, escapados de cajones de muertos que se resquebrajan a la intemperie por más que estén debajo de la tierra. ¿Qué buscan los errantes decires?

Esas huellas sonoras, restos, despojos de historias, sólo buscan encarnizadamente ser oídos, leídos y recordados. Seguir vivos. ¿Y cómo si no es dirigiéndose a almas, anidándose no en el entendimiento sino en esa curiosa y móvil mezcla de cuerpo, inteligencia, conciencia e inconciencia llamada alma?<sup>2</sup>

Y por allí, aguzando el oído, prestando abierta atención, tal vez emparentada con la llamada flotante, entreoímos y vislumbramos súbitos efectos ambiguos del relato que, nacidos de una misma hebra –literaria, humana–, provocan cierta sonrisa, risa o, asimismo, angustia.

Muchos señalaron, de paso o con un poco más de insistencia, la calidad humorística de la obra de Rulfo, pocos se detuvieron en ella. Por supuesto se citan reiteradamente los cuentos “Anacleto Morones” y “El día del derrumbe” como ejemplos, aislados, de abierto ejercicio de humor, como lo hace Carlos Monsiváis quien comenta:

Un punto de fusión: en Rulfo la desesperanza lo es casi todo. No es muy admisible la ironía deliberada en un paisaje donde el clima acaba incluso con las ganas de conversar y apoya los derrumbamientos internos con calor, resequedad,

<sup>2</sup> Cf. Poema de JUAN RULFO para la película de RUBÉN GÁMEZ, *La fórmula secreta*, citado por FELIPE GARRIDO: “[...] El mundo está inundado de gente como nosotros, / de mucha gente como nosotros. / Y alguien tiene que oírnos, /alguien y algunos más, // [...] Alguien tendrá que oírnos. // Cuando dejemos de gruñir como avispas en / enjambre, / o nos volvamos cola de remolino, / o cuando terminemos por escurrirnos sobre / la tierra / como un relámpago de muertos, / entonces / tal vez / nos llegue a todos / el remedio. [...]” (Prólogo a *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* de JUAN RULFO, Promociones Editoriales Mexicanas, México, 1979, pp. vii-xxvii, recogido en *Toda la obra*, de JUAN RULFO, coord. C. FELL, Archivos-Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, p. 865). Para *La fórmula secreta*, véase JUAN RULFO, *El gallo de oro y otros textos para cine*, Era, México, pp. 115-128.

humedad, polvo [...]. Por eso en estos relatos, lo que nosotros, desde la cultura urbana, llamamos “desesperanza”, es la medida de todas las cosas, no por manía metafísica sino por áspera comprobación de lo circundante. Únicamente en dos cuentos actúa la ironía verbal –como opuesta o complementaria a la ironía de las situaciones: “Anacleto Morones” y ‘El día del derrumbe’<sup>3</sup>.

Manuel Durán, sin embargo, tempranamente acertó al observar con respecto al conjunto de los cuentos de Rulfo y con menos restricción:

Pero si en algo se han puesto de acuerdo los críticos de Rulfo es en señalar que el arte de este escritor es sutil y variado. Si la línea dominante es la trágica y patética búsqueda de un paraíso perdido, el contrapunto habrá de resultar bien diverso, incluso opuesto. Este contrapunto está hecho de ironía, de crítica mordaz o socarrona, de inesperados efectos cómicos. Contrapunto en sordina, casi inaudible. Y en todo caso el humor de Rulfo es cruel, exige siempre alguna víctima<sup>4</sup>.

Emir Rodríguez Monegal alude breve y lúcidamente a la veta humorística de Rulfo:

Como acierta asimismo [la crítica realista] al señalar la visión completamente negra del narrador mexicano. Aunque un humor chirriante y macabro atraviesa muchas de sus mejores páginas, es verdad que el humor es sólo un estallido ocasional en la superficie deliberadamente opaca de la prosa de Rulfo. [...] Su arte consiste en decir poco en la superficie, pero mostrando (como en la revelación de un relámpago) todo lo que está debajo<sup>5</sup>.

Felipe Garrido, saludando por cierto la observación de Durán, dedicó todo un artículo a “La sonrisa de Juan Rulfo”<sup>6</sup>. Artículo al que se refiere Jorge Ruffinelli en una parte titulada “El humor (sardónico) de un solitario” de su propio ensayo “La leyenda de Rulfo”. Allí comenta:

<sup>3</sup> “Sí, tampoco los muertos retoñan, desgraciadamente”, en *Juan Rulfo, Homenaje nacional*, Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública, México, 1980, recogido en *Toda la obra*, p. 943.

<sup>4</sup> “Juan Rulfo cuentista, la verdad casi sospechosa”, *Tríptico mexicano*, SepSetentas, México, 1973, citado en *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*, sel. y pról. F. CAMPBELL, México, Era-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003, p. 95.

<sup>5</sup> “Relectura de *Pedro Páramo*”, *Narradores de esta América 2*, Alfa, Montevideo, 1974, pp. 174-191, recogido en *Toda la obra*, p. 860.

<sup>6</sup> “La sonrisa de Juan Rulfo”, en *Tierra con memoria y otros ensayos*, Universidad, Guadalajara, 1991, recogido en *La ficción de la memoria...*, pp. 242-251. Véase también el apartado 6 del prólogo ya citado en la nota 1.

[...] hay varios aspectos o costados de Rulfo que pasaron desapercibidos [...] Por ejemplo el humor. La prosa escueta y el laconismo personal y casi proverbial de Rulfo apenas dejaban entrever que había en él un gran sentido del humor, tanto en la persona que no dejaba de hacer bromas a costa de sus interlocutores, como en la propia obra, un humor desplazado por el tremendismo de muchas descripciones y pasajes.

El humor personal de Rulfo era socarrón, irónico, a veces simplemente lúdico, otras devastador. Es hora de releer su obra, también, como un ejercicio de humor “noir”, trágico y denso por momentos, ligero otras veces. Sin duda la inspiración de este humor es profundamente popular<sup>7</sup>.

Y señala Ruffinelli cómo Benedetti discernió el humor de la obra de Rulfo, no sólo en algunos cuentos sino en *Pedro Páramo*, de la que comenta el “habla chistosa de tumba a tumba”.

Lo interesante de estos comentarios consiste por una buena parte en que coinciden a través de diversas formulaciones metafóricas: los “efectos humorísticos son inesperados”, el humor es “desplazado”, aparece como “contrapunto”, actúa como un “estallido ocasional en una superficie deliberadamente opaca” “como en la revelación de un relámpago”.

Esta cualidad de un humor narrativo que sería furtivo y que, por así decirlo, progresara enmascarado, como socavando el relato bajo una superficie de tonos desesperanzados, de historias trágicas o de tremendismo en las descripciones recuerda los análisis que hiciera Freud acerca del chiste o *Witz*. Una de las condiciones de producción y de eficacia del *Witz* es el efecto de sorpresa en que se revela lo cómico y, para conseguirlo, se trata de desviar hacia otros elementos de la narración o del relato la atención del oyente de un modo que a veces se emparenta con la hipnosis. Por supuesto, la brevedad del “dicho gracioso” o “agudeza” dista mucho de poderse comparar con la amplitud de un relato novelesco, aun breve; sin embargo lo cierto es que en *Pedro Páramo* el humor se hace manifiesto o más perceptible bajo la forma de indicios diseminados en la novela, ocultando su latido latente. Tal vez una comparación con el régimen de la escritura de Kafka dé cuenta de la estrategia general del humor y de la ironía en la novela de Rulfo. Acerca de Kafka observa Daniel Sibony:

L'écriture de Kafka travaille dans l'entre-deux, entre le rêve et le réel, au sillage d'une frontière, entre deux niveaux de la lettre. Et là, dans cet entre-deux-

<sup>7</sup> “La leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo”, en *Toda la obra*, p. 568.

niveaux de la langue [...], l'écriture se livre au travail passionnant, subreptice, presque surnois d'interpréter une réalité par un rêve, un rêve par une réalité. Non qu'elle se retranche dans l'entre-deux comme pour échapper au compromis avec la *réalité* ou au délire du *rêve*. Au contraire, elle se *produit* dans l'infiltration de l'un par l'autre, l'emprise surnoise mais implacable de l'un sur l'autre, avec des retournements ; soudains. [...]. Et ce rêve réagit sur ladite réalité, il la déforme, souvent il la pousse à bout. Le lecteur alors s'inquiète, s'angoisse, se perd ou éclate de rire, lorsqu'il voit venir de loin une des bribes du rêve<sup>8</sup>.

Sustituyamos tan sólo “realidad” por “imagen de una realidad” y quedémonos con el concepto de entredós para caracterizar el entre-dos-niveles en que se sitúa la ambigua escritura de Juan Rulfo para fraguar la alianza entre desgracia y gracia, entre humor y desesperanza, entre la despiadada visión de la historia y la piedad por lo humano, entre opacidad e iluminación en la expresión.

Este entredós, ya se sabe, se crea de todas las maneras posibles en el relato de *Pedro Páramo*, desde las ambigüedades del juego de palabras o del albur agresivo que practican algunos personajes en los diálogos, hasta la imagen de un mundo entre muerte y vida, entre pasado recordado y tiempo en suspenso, pasando por los efectos de la narración entre dos tipos de narradores, por la aparente distinción entre dos supuestas partes del relato, por la fragmentación de éste. Se multiplican así las incertidumbres o las imágenes simbolizadas de lo incierto para los personajes y, de modo a veces similar, otras distinto, para el lector. Aunque el efecto estético turbador y seductor de la novela mueve y despierta en éste, conscientemente o no, una, valga la paradoja, discreta o subrepticia catarsis que lo lleva a releer o a recordar *casi como si fuesen suyos* los forcejeos con la insensatez, con las sinrazones, y los ajustes de cuentas con la Ley ausente de los fantasmales habitantes de Comala. Efectúa así una suerte de travesía simbólica del origen donde se halla en juego lo simbólico. Digamos que se le transmite o contagia no sólo el desconcierto de un Juan Preciado o el desamparo de otros personajes o la malicia de algunos

<sup>8</sup> *Entre-deux, l'origine en partage*, Seuil, París, 1991, pp. 87-88: “La escritura de Kafka trabaja en el entredós, entre el sueño y la realidad, en la estela de una frontera, entre dos niveles de la letra. Y allí, en este entre-dos-niveles de la lengua [...], la escritura se dedica a la apasionante tarea, subrepticia, casi socarrona de interpretar una realidad por un sueño, un sueño por una realidad. No es que se repliegue en el entredós como para escapar al compromiso con la *realidad* o al *delirio* del sueño. Al contrario, se *produce* en la infiltración de la una por el otro y viceversa, en la posesión socarrona aunque implacable de uno sobre otra, con vuelcos, súbitos. [...]. Y el sueño reacciona sobre dicha realidad, la deforma, a menudo la lleva a un extremo. Entonces, el lector se preocupa, se angustia, se extravía o estalla su risa, cuando ve cómo viene la mano, cómo le llega una de las hebras del sueño” (la traducción es mía).

más, sino la placentera angustia de una esencial interrogación acerca de la posibilidad del sentido de la vida. Y ello, claro, desde la historia, narrada entre el código de la realidad y el código del sueño de la razón, de un pueblo imaginario y sin embargo situado en la región abajeña de Jalisco antes, durante y después de ciertos momentos de la Revolución mexicana.

Gracias a la continuidad entre vida y muerte viva en que son presentados los personajes, uno de los recursos más obvios del humor en la novela es la sátira sutil de las limitaciones de la moral cristiana que impera entre los habitantes comunes de Comala, cuyo sentido del pecado y de la deuda o sea de la pena merecida, altísimo, ofusca sin embargo su juicio moral, incapaces como son en su pecadora inocencia de discernir una jerarquía entre lo venial y lo capital. La inmensa trasgresión de la Ley en la que se hallan enredados sus destinos los tiene, en vida, confundidos, aferrados a vagos restos o formas vacuas de moral propagada por una Iglesia impotente, corrupta, inadapta-da cuando no objetivamente inepta. Así, humanos, demasiado humanos, se entregan a irrisorios o enternecedores cálculos y contabilizaciones para agenciarse la gracia y la gloria, conjeturar, comprobar o conjurar la caída de la gracia. Cálculos cuanto más irrisorios y enternecedores que se narran *a posteriori* desde su condición de ánimas en pena y que los personajes persisten en su error de eternos endeudados, confundiendo lo cuantitativo con lo cualitativo.

Escapando a estos cálculos, sobre los que volveremos, o colándose por entre las prohibiciones morales, surge en el relato una vindicación de lo erótico, especialmente en boca de los personajes femeninos. Y no aludo aquí al gran drama pasional de Pedro Páramo o a las fantasías eróticas de Susana San Juan sino al contraste que se crea entre la frescura juvenil del deseo, recordado o eternizado, y las presencias fantasmales de mujeres ancianas como Eduviges Dyada o de voces femeninas tan sólo oídas en la alta noche por el aterrizado Juan Preciado. Al ser filtradas por el fúnebre clima general y narradas desde la catástrofe del pueblo en ruinas y del castigo, estas epifanías brevísimas del encanto de la vida, de las pequeñas trasgresiones o las fantasías de trasgresión, producen efectos de angustiada comicidad, tan fuera de lugar –o de tiempo– resultan ser. Esto para el lector, desconcertado o desprevenido, cuya atención es solicitada por otros aspectos del relato: las insólitas circunstancias del diálogo, la identidad o la condición –vivo o muerto– del personaje que habla. Por el lado del ánima conversadora, se expresa el goce que pueden suscitar esos recuerdos y el hecho de confesarlos. Al cabo, ya qué importa, como diría Dorotea.

La confesión del deseo, entonces, se convierte en una segunda trasgresión, en una nimia oportunidad de revivir el placer de la trasgresión desde la pena y de envolver al interlocutor en efectos de seducción. Así Eduviges Dyada persiste en su tan femenina y amistosa rivalidad con Dolores Preciado, contándole con detalles al hijo de ésta cómo sustituyó a su madre durante su noche de bodas:

–Pues sí, yo estuve a punto de ser tu madre. ¿Nunca te platicó ella nada de esto?

–No. Sólo me contaba cosas buenas. [...]

”Claro que yo era mucho más joven que ella. Y un poco menos morena; pero esto ni se nota en lo oscuro. [...]

”–Ve tú en mi lugar –me decía.

”Y fui.

”Me valí de la oscuridad y de otra cosa que ella no sabía: y es que a mí también me gustaba Pedro Páramo.

”Me acosté con él con gusto, con ganas. Me atrinchilé a su cuerpo; pero el jolgorio del día anterior lo había dejado rendido, así que se pasó la noche roncando. Todo lo que hizo fue entreverar sus piernas entre mis piernas (pp. 78-80).

Cierto añadido de comicidad nace de la frustración del placer anhelado por la cómplice engañadora que resulta engañada por el destino reservado para la otra en este juego de equívocos. La escena parece hacer eco a otra. Poco antes, en la misma conversación, Eduviges evocó cómo embaucaba a las mujeres, recurriendo a mañas y manoseos, el amansador, adivino y “provocador de sueños” que “decía llamarse Inocencio Osorio”: A veces se quedaba en cueros porque decía que ése era nuestro deseo. Y a veces le atinaba; picaba por tantos lados que con alguno tenía que dar (p. 79).

Por supuesto, uno de los recursos de la comicidad de esos recuerdos eróticos consiste en la aparente naturalidad y espontaneidad con que son evocados, tan sólo censurados a veces por las prudencias retóricas del disimulo y la insinuación propias del discurso de los personajes campesinos, que narran *chismeando* hechos de su terrenal vida de pecadores, que no noticias del más allá. No olvidemos que quien aquí cuenta seducciones aparece ante Juan Preciado como una mujer cuya “cara se [transparenta] como si no tuviera sangre”, cuyas “manos [están] marchitas; marchitas y apretadas de arrugas”, a quien “no se le [ven] los ojos”, que “[lleva] un vestido blanco muy antiguo, recargado de holanes, y del cuello, enhilada en un cordón, le [cuelga] una María Santísima del Refugio con un letrero que [dice]: “Refugio de pecadores” (*id.*). El contraste entre la “santa lujuria” y la piedad religiosa errada de

Eduviges, entre la vivacidad del recuerdo que merecen los cuerpos enardecidos y la decrepitud no deja de ser conmovedor e irrisoriamente cómico.

El placer transgresor y seductor del relato, manejado como chisme o confesión, no sólo procede de las confidencias de algún personaje sino, en un *crescendo* y ampliación de las estrategias del chismear a medida que progresa la narración, de la forma en que los fragmentos, a modo de murmullos, revelan los secretos deseos y temores de algunos habitantes de Comala. Así son sorprendidas unas conversaciones confidenciales entre mujeres del pueblo: entre los “Ruidos. Voces. Rumores” que acabarán matando a Juan Preciado, surge un diálogo que se presiente cuchicheado y que, suspendido en el tiempo, mantiene la presencia viva de los deseos y fantasías de seducción de dos mujeres jóvenes:

- Mira quién viene por allí. ¿No es Filoteo Aréchiga?
- Es él. Pon la cara de disimulo.
- Mejor vámonos. Si se va detrás de nosotras es que de verdad quiere a una de las dos. ¿A quién crees tú que sigue?
- Seguramente a ti.
- A mí se me figura que a ti.
- Deja ya de correr. Se ha quedado parado en aquella esquina.
- Entonces a ninguna de las dos, ¿ya ves?
- Pero qué tal si hubiera resultado que a ti o a mí. ¿Qué tal? (p. 103).

Y prosiguen con despechados comentarios, chismeando para ocultar su decepción que el tal Filoteo es quien le “conchaba” muchachas a don Pedro.

De este modo, a la sombra del callado miedo que experimenta Juan Preciado, se manifiestan en el relato, tanto la vitalidad de los deseos frustrados en el pasado, como la manera subrepticia en que se expresaron, y siguen haciéndolo, mientras se fantaseaba o rumoreaba los “negocios” y raptos carnales del gran ladrón de los cuerpos. Por los intersticios o las grietas del relato, como diría Juan Villoro, se asoma el destinatario de las historias a los instantes de vibración de la seducción en Comala. El angustiante efecto de contraste entre vida y muerte, entre lo audible y lo invisible, se torna ambivalente y cómico por el tema de la conversación escuchada, aun cuando ésta no se desvincula del ambiente de irrespetuoso temor que infunden en las mujeres los consumos carnales de Pedro Páramo. Sin embargo, este fragmento es el primero de una serie de tres diálogos, contrastando al parecer con los otros dos que refieren situaciones más traumáticas de la vida en Comala: el peligro de muerte que corre un tal Galileo al resistirse a entregar sus tierras al cacique, y las advertencias de su cuñado que le reclama un pago antes de

la muerte que le augura; la resistencia de una mujer que se niega a abandonar a su anciano padre para dejarse robar por su pretendiente. La unidad de esta breve trilogía no sólo procede de su modo de aparición en el relato y del hecho de que presentan y actualizan la cotidianeidad de la violencia en tiempos de Pedro Páramo, sino de la narración dialogada de las maneras en que algunos ofrecen terca resistencia cuando otros se resignan, se someten o se aprovechan. Los forzados ajustes o las rebeliones de los pueblerinos ante la realidad del poder caciquil, la resistencia a las tentaciones de sumisión o de impiedad filial se ven transmitidos por los murmullos que fungen a modo de chismes del pasado, murmuraciones que revelan las debilidades humanas y los destinos falseados, en una oscilación entre lo trágico de las injusticias sufridas y lo tragicómico de los diálogos en los que la avaricia se entreteje con la solidaridad, el deseo amoroso con la crueldad.

Por todas partes rezuma el erotismo en el relato, creando efectos tragicómicos por la desdicha que acarrea su vital pertinacia, pese a su represión y a la frustración. La supuesta inconciencia o el desconocimiento del deseo que impone la moral católica a las mujeres se ven constantemente puestos en entredicho por sus actitudes o discursos evasivos y contradictorios, y son sustituidos por una inocencia edénica que repite una y otra vez el gesto transgresor del conocimiento sexual: Anita, la sobrina del Cura Rentería, dice odiar a su presunto violador Miguel Páramo, pero agacha la cabeza cuando se entera de su muerte y cuenta que le sonrió y le indicó la ventana abierta cuando él la visitó. La hermana de Donis, aterrada, cree ver en su cuerpo las manchas del pecado del incesto y está dispuesta a redimirse, sólo que cambiando de amante tan pronto como se aleja su hermano. En una escena que alía la beatería supersticiosa al erotismo, Damiana Cisneros, que compara los bramidos nocturnos de los toros con la presencia del diablo y cree oír los tres toques de San Pascual Bailón, se arrepiente, ya mayor, de no haberle abierto en su momento la puerta de su cuarto al patrón cuando, movida por una curiosidad que vence su miedo, sorprende a Pedro Páramo que entra por la ventana de otra sirvienta, joven ésta.

El modo en que la común curiosidad disfraza su verdadero objeto, el conocimiento de lo sexual, la famosa voluntad de saber, se expresa en un diálogo entre Donis y su hermana, que escucha entre sueños Juan Preciado. El sentimiento de culpa máxima que experimenta la hermana de Donis se entevera con su atemorizada curiosidad hacia el desconocido hospedado en su casa, a quien no deja de observar. La carga cómica del intercambio de réplicas entre los hermanos incestuosos se debe al contraste entre la gravedad del tema: el discernimiento de la trasgresión o “pecado”, y la banalidad

familiar de la escena conyugal en la que el hombre y la mujer libran una tradicional batalla de los sexos, el uno aferrado al sueño y a su derecho al placer, la otra a su remordimiento y a su recato verbal:

–Acaba de moverse. Si se ofrece, ya va a despertar. Y si nos mira aquí nos preguntará cosas.

–¿Qué preguntas puede hacernos?

–Bueno. Algo tendrá que decir, ¿no?

–Déjalo. Debe estar muy cansado.

–¿Crees tú?

–Ya cállate, mujer.

–Mira, se mueve. ¿Te fijas cómo se revuelca? Igual que si lo zangolotearan por dentro. Lo sé porque a mí me ha sucedido.

–¿Qué te ha sucedido a ti?

–Aquello.

–No sé de qué hablas.

–No hablaría si no me acordara al ver a ése, rebulléndose, de lo que me sucedió a mí la primera vez que lo hiciste. Y de cómo me dolió y de lo mucho que me arrepentí de eso.

–¿De cuál eso?

–De cómo me sentía apenas me hiciste aquello, que aunque tú no quieras yo supe que estaba mal hecho.

–¿Y hasta ahora vienes con ese cuento? ¿Por qué no te duermes y me dejas dormir? (p. 108).

La curiosidad, asociada al chisme interpretativo y a la beatería también es motivo de una escena dialogada con destellos satíricos entre dos viejas, significativamente llamadas Fausta y Ángeles, que observan la ventana oscurificada del cuarto de Susana San Juan desde el pueblo: “[...] ¿No estará pasando algo malo en la Media Luna? Hace más de tres años que está aluzada esa ventana, noche tras noche. Dicen los que han estado allí que es el cuarto donde habita la mujer de Pedro Páramo, una pobrecita loca que le tiene miedo a la oscuridad” (p. 166).

Asimismo, “el habla chistosa de tumba a tumba”, que recordaba Benedetto, no es tal –no se traban conversaciones de tumba a tumba– sino que un efecto cómico nace de la insaciable curiosidad de los mortales, quienes, ya enterrados y apretujados en una misma tumba como lo están Juan y Dorotea, no dejan de querer conocer secretos de los demás, sus vecinos de cementerio. Esta manifestación de la vitalidad del deseo de saber contrasta con su, valga la lítote rulfiana, incómoda condición: después de dirimir con Dorotea sobre las circunstancias exactas de su propia muerte, Juan Preciado

aún se asombra del regreso de Donis como preguntando detalles para, ya que perdió el hilo de la vida, no perder el de la historia: “[...] ¿De modo que siempre volvió Donis? La mujer estaba segura de que jamás lo volvería a ver” (p. 118).

Ya se sabe hasta qué punto esta curiosidad motiva en la ficción el relato fragmentario de las líricas fantasías eróticas de Susana San Juan, comentado por los dos cómplices que se complementan para oír mejor, pidiéndole Dorotea a Juan que use sus “oídos muchachos” para no perderse ni una palabra:

–Oí a alguien que hablaba. Una voz de mujer. Creí que eras tú.

–¿Voz de mujer? ¿Creíste que era yo? Ha de ser la que habla sola. La de la sepultura grande. Doña Susanita. Está aquí enterrada a nuestro lado. Le ha de haber llegado la humedad y estará removiéndose entre el sueño. [...]

–Cuando vuelvas a oírla me avisas, me gustaría saber lo que dice. [...]

–[...] Mira, ahora sí parece ser ella. Tú que tienes los oídos muchachos, ponle atención. Ya me contarás lo que diga. [...] (pp. 135-137).

–¿Qué es lo que dice, Juan Preciado?

–Dice que ella escondía sus pies entre las piernas de él. Sus pies helados como piedras frías y que allí se calentaban como en un horno donde se dora el pan. Dice que él le mordía los pies diciéndole que eran como pan dorado en el horno. Que dormía acurrucada, metiéndose dentro de él, perdida en la nada al sentir que se quebraba su carne, que se abría como un surco abierto por un clavo ardoroso, luego tibio, luego dulce, dando golpes duros contra su carne blanda; sumiéndose, sumiéndose más, hasta el gemido. Pero que le había dolido más su muerte. Eso dice.

–¿A quién se refiere?

–A alguien que murió antes que ella, seguramente.

–¿Pero quién pudo ser? (pp. 155-156).

Se trenzan aquí varios efectos: la malicia narrativa que mantiene una peculiar tensión gracias a la revelación de secretos, reflejando la curiosidad de los personajes la flotante atención del lector; la ironía suscitada por el contraste entre el lirismo del discurso erótico, engrandecido aun por el duelo, y la prosaica y, al parecer, cándida curiosidad de Dorotea, tan virgen de deseos carnales como Juan; aquella otra ironía, trágica, ésta, que permite que Juan Preciado sepa lo que tanto ansió saber su padre y jamás conoció: “el mundo de Susana San Juan”; y, por fin, la seducción que ejerce la imagen grandiosa del amor constante más allá de la muerte, evocado en la palpitante calidez de los cuerpos, entre crujidos de tablas húmedas.

Así, los murmullos que abarcan gran parte de la narración en la novela, cobran un carácter lírico o prosaico, surten efectos trágicos o cómicos o juntan ambas tonalidades por los contrastes entre lo que refieren y las circunstancias en las que son escuchados o se dejan oír, pero al cabo, nunca dejan de tener un parentesco más o menos lejano con la murmuración del chisme, aun cuando éste llega a ser revelación del misterioso entredós entre el deseo y la muerte, el origen del pecado y el castigo de la mortalidad.

Sin embargo, si el relato llega a satirizar con desolado humor la distancia entre la moral puritana impuesta por la iglesia y los seres deseantes, inocentemente rebeldes hasta después de la muerte, la sátira piadosa se torna un tanto más mordaz, a veces irónica e hiriente, para subrayar cuán desvirtuadas pueden llegar a ser las virtudes cristianas en el violento mundo de Comala. La beatería de las dos viejas que observan la ventana de Susana San Juan aún un discurso que pretende expresar la compasión y la caridad, y de hecho las expresa, a interesados cálculos y suposiciones acerca de la posible muerte de la “pobrecita loca” puesto que, de ocurrir, les “echaría a perder la función” que han preparado desde hace días adornando la iglesia para la celebración de la Natividad. Se despiden haciendo votos por la vida de la enferma para quien, minutos antes, habían deseado una pronta muerte que la aliviara de sus males y sufrimientos. El sésamo y fetiche que hallan para esperar en una resolución del destino a favor de sus planes consiste en rezar un Ave María antes de dormirse, mágico recurso a ojos de la optimista Ángeles, ante el desánimo de la pesimista Fausta. La escena dialogada tiene mucho de sainete y se concluye el fragmento con el detalle cómico de la simultánea salida de escenario de las dos vecinas: “Las dos viejas, puerta de por medio, se metieron en sus casas. El silencio volvió a cerrar la noche sobre el pueblo” (p. 167).

Brevísimos toques de humor satírico se presentan una y otra vez en la novela en torno al motivo de la falsa piedad que rodea a los moribundos o difuntos, siendo las agonías y muertes de los parientes de Pedro Páramo oportunidades de goce morboso para un grupo de lloronas movidas por el servilismo hacia el patrón y la necesidad del desahogo de sus pulsiones. Si bien no se fuerza el recurso satírico hasta alcanzar la libertad de la caricatura que cobra en el discurso del Lucas Lucatero de “Anacleto Morones”, la ritual función de las beatas en torno a los lechos de muerte no deja de brindar un punto de desplazamiento de la tensión, cuando no de distensión, a las escenas de agonía o de duelo. Pedro Páramo se molesta por el exagerado celo de las lloronas durante el velorio de su hijo Miguel, y, cuando muere Susana San Juan, la impaciencia de las mujeres por rezar la oración de difuntos con-

tribuye, pese a las apariencias, a la ambigüedad blasfematoria que rodea el sacramento de la extrema unción administrado a la agonizante.

La manifestación convencional del pesar por las muertes ajenas también se satiriza en un breve diálogo entre Eduviges Dyada y el mozo de la Media Luna que viene a solicitar su presencia en el velorio de Miguel: “[...] ¿Te pidieron que lloraras? –Sí, don Fulgor me dijo que se lo dijera llorando” (p. 84).

Volviendo por fin al gran principio económico que rige la vida espiritual de los habitantes de Comala, la de los vivos en previsión del más allá, la de los muertos para dejar de penar: el valor de cambio de los rezos y plegarias para pagar la deuda y conseguir la gracia no deja de surtir efectos satíricos de comicidad e irrisión por el inmenso equívoco que implica. Sobre este punto la ficción alcanza una dimensión cercana a lo blasfematorio, multiplicando las escenas en que se recuerda el altísimo costo de la deuda y la insuficiencia de los recursos para pagarla. Todo viajero en el tránsito hacia el más allá se ve solicitado de inmediato por algún viviente para que interceda el primero a favor del segundo ante Dios o “aquellos santos”; las ánimas confundidas y desesperadas se piden el favor entre sí, en un absurdo negocio de plegarias devaluadas; el pastor de las almas, el padre Rentería, no puede ni con la suya.

Una escena en extremo patética, que antecede el desenlace parricida, logra la conjunción exacta de la expresión del dolor intenso del duelo aunado a la miseria con la sátira del inocente y tan común cálculo de los ahorros para la gracia. Abundio, quien acaba de perder a su mujer, es atendido por la tendera Inés Villalpando que le ofrece, compasiva, un pilón de un cuarto de alcohol a cambio de que le encargue encarecidamente a la difunta que ruegue a Dios por ella. El regateo de la compasión a cambio de los rezos e intercesiones se hace insistente, condensándose allí el carácter económico del trato con lo divino:

–Te daré dos decilitros por el mismo precio y por ser para ti. Ve diciéndole entre tanto a la difuntita que yo siempre la aprecié y que me tome en cuenta cuando llegue a la Gloria.

–Sí, madre Villa.

–Díselo antes de que se acabe de enfriar.

–Se lo diré. Yo sé que ella también cuenta con usted pa que ofrezca sus oraciones. Con decirle que se murió compungida porque no hubo ni quien la auxiliara. [...]

–Pero no se te olvide pedirle a la Refugio que ruegue a Dios por mí, que tanto lo necesito.

–No se mortifique. Se lo diré en llegando. Y hasta le sacaré la promesa de palabra, por si es necesario y pa que usted se deje de apuraciones.

—Eso, eso mero debes hacer. Porque tú sabes cómo son las mujeres. Así que hay que exigirles el cumplimiento en seguida (p. 174).

Gracias a ese humor de la desgracia que también podría llamarse “cortesía de la desesperanza”, gracias a su grandeza blasfematoria y a su piedad profana, *Pedro Páramo*, ya lo sabemos, resulta ser una inmensa petición de oraciones y de compasión, al modo en que lo es la “Balada de los Ahorcados” de Villon. Sólo que sus cálculos son distintos de aquellos en los que se hallan equivocados y perdidos los habitantes de Comala. Nosotros, aquí, ahora, los otros, ¿cuándo?, ¿dónde?, al leer y recordar, estamos girando en torno al ausente árbol del origen, estamos felizmente extraviados por la sombra verbal de un pueblo abajeño de Jalisco en aquellos años del siglo pasado, juntando palabras, oyendo murmullos por los siglos de los siglos. ¿Qué tantos son cincuenta años cuando el tiempo es otro?

FLORENCE OLIVIER  
Université Paris XII

## LA RISA INAUDIBLE EN *PEDRO PÁRAMO*

La seriedad acumula las situaciones irremediabiles, la risa se eleva por encima de ellas, las libera.

La risa no amarra al hombre: lo libera.

MIJAIL BAJTÍN, *Estética de la creación verbal*.

Pesimismo, violencia, desolación, muerte, fatalismo, desconsuelo, tragedia, soledad, orfandad, culpa, son algunas de las palabras que aparecen recurrentemente en el discurso crítico para caracterizar la obra de Juan Rulfo. Y sin duda son acertadas porque el mundo ficcional que creó está teñido, en gran medida, de estos colores crepusculares. Sin embargo, tampoco podemos perder de vista que ha habido en algunas lecturas críticas un oído atento para captar acentos pertenecientes a un horizonte semántico distinto: el de la esperanza y el del humor, que casi nunca se ha dejado de señalar, aunque en general se haya trabajado poco. Y es en esta segunda vertiente que quiero inscribir mi propia lectura de *Pedro Páramo*. No voy a argumentar sobre el optimismo que puede percibirse entre las líneas de la novela, que eso ha sido trabajado muy bien por otros autores<sup>1</sup>, ni voy a rastrear los chispazos de humor que sin duda aparecen una y otra vez en las páginas del texto, pues también es algo que ya se ha hecho<sup>2</sup>. Pretendo bucear en los intersticios de la composición del mundo ficcional para detectar la risa que apenas se oye, pero que está ahí, presidiendo la visión artística.

No cabe duda de que *Pedro Páramo* es una de las obras más serias que se haya escrito alguna vez en México y esta afirmación no contradice la hipótesis de que la orquestación novelesca se asienta, en gran medida, en una

<sup>1</sup> El ejemplo paradigmático de este tipo de enfoque es el estudio de YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, 1a. ed., Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, México, 1990.

<sup>2</sup> FELIPE GARRIDO escribió algunos artículos donde hace un recuento de estos momentos que aparecen en cuentos y novelas y lamenta que esta faceta de la obra rulfiana casi no haya sido estudiada por la crítica; véase, por ejemplo, “La sonrisa de Juan Rulfo”, en *Voces de la tierra. La lección de Juan Rulfo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004, pp. 99-110.

risa callada muy particular. Y para explicar esto, lo primero que conviene deslindar es seriedad de solemnidad y risa de comicidad –aunque esta última tampoco está ausente en la novela. Pero aquí quiero mencionar la presencia de la risa como una específica visión artística que rige la trama y el sentido de la novela; una risa profundamente imbricada con la seriedad más rotunda, lo que hace que esta obra sea tan extraordinaria, tan compleja y sugerente.

Cuenta Bryce Echenique que una vez en México y ante la perspectiva de un viaje molesto a Estados Unidos, Rulfo lo convenció de hacerlo, lo acompañó a la agencia de viajes a comprar los boletos y a la despedida le dijo: “–Mire, Alfredo, lo que es yo, jamás me hubiera atrevido a hacer un viaje igual. Pero, en fin, allá que Dios lo proteja...” Acaba la anécdota Bryce Echenique con esta nota: “Y se alejó con esa manera suya de reírse, como si no se estuviera riendo ni nada”<sup>3</sup>. Siento que esta expresión condensa muy bien la actitud vital con la cual Rulfo compuso su obra: una seriedad profunda, casi trágica, justo “como si no se estuviera riendo”.

Los rasgos humorísticos que se han visto aislados del todo composicional<sup>4</sup> pueden funcionar como indicios de esa visión riente que subyace en los estratos profundos de la arquitectura textual de *Pedro Páramo*. Jorge Ruffinelli ya había señalado claramente la necesidad de atender esta dimensión: “El humor personal de Rulfo era socarrón, irónico, a veces simplemente lúdico, otras devastador. Es hora de releer su obra, también, como un ejercicio de humor “noir”, trágico y denso por momentos, ligero otras veces. Sin duda, la inspiración de este humor es profundamente popular”<sup>5</sup>. Aunque discrepe de esta percepción del humor rulfiano que puede ir de lo “noir” a lo ligero, creo que sí es digna de ser atendida la sugerencia de ver ahí los nexos con la cultura popular porque, sin duda, hay en la concepción artística de Rulfo una relación fecunda con las formas de reír de la gente del campo.

Si se retoma la propuesta de releer *Pedro Páramo* desde las bases de su composición a partir de la risa, debe quedar claro que cuando se habla de risa, no se alude a la carcajada ni se refiere a la sonrisa que puede sacarle al lector; pero tampoco se concibe como las manifestaciones “reducidas” de la

<sup>3</sup> ALFREDO BRYCE ECHENIQUE, *Permiso para vivir (Antimemorias)*, Anagrama, Barcelona, 1993, p. 60.

<sup>4</sup> Así lo afirma explícitamente EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL y con ello prácticamente lo niega: “Aunque un humor chirriante y macabro atraviesa muchas de sus mejores páginas, es verdad que el humor es sólo un estallido ocasional en la superficie deliberadamente opaca de la prosa de Rulfo” (“Relectura de *Pedro Páramo*”, en *Toda la obra*, de JUAN RULFO, coord. C. FELL, Archivos-Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, p. 749).

<sup>5</sup> JORGE RUFFINELLI, “La leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo”, en Juan Rulfo, *op. cit.*, p. 466.

risa: ironía, parodia o comicidad. Se trata de una forma de visión artística desde la cual se aprehende y se percibe el mundo. En esta medida, la risa rige la composición de la trama, determina las relaciones entre los personajes y las voces que pueblan el universo ficcional. En otras palabras, se alude a la propuesta bajtiniana de entender la risa como “una actitud estética hacia la realidad, definida pero intraducible al lenguaje de la lógica; es decir, es una determinada forma de la visión artística y de la cognición de la realidad y representa, por consiguiente, una determinada manera de estructurar la imagen artística, el argumento y el género”<sup>6</sup>.

Es posible que el lector de *Pedro Páramo* ría una y otra vez al topar con escenas absurdas, diálogos equívocos, ironías, constantes contradicciones entre las expectativas que crea y su consecuente decepción e incluso, con intercambios verbales francamente cómicos, pero más allá de estos momentos que surgen repentinamente a lo largo de las páginas del texto, me interesa destacar la presencia de una risa inaudible, en tanto fuerza estructuradora para articular la historia relatada. Esa risa no siempre está encarnada en el narrador, aparece distribuida en las múltiples voces, orienta cada momento del relato, de tal modo que, puede afirmarse, toda la visión desde la que se recupera y se hilvana la historia, está marcada por este tono. El sentido de considerarla como inaudible es subrayar que no importa tanto la risa que sí suena, sino que me interesa explorar la presencia diríase silenciosa de ese casi gesto, que se resuelve en orientación, en perspectiva artística y que preside la composición del todo novelesco.

La primera pista que nos da la obra para leerla con la conciencia de que ha sido concebida y orientada por este sustrato de humor, es la relativa a la propia conformación de un mundo poblado de ánimas que vagan por las calles, hablan, discurren, chismorrear, y la deliberada nebulosidad de los límites entre el *mundo de los vivos* y el *mundo de los muertos*. Y no parece haber asombro ante lo extraordinario del caso, ni para el narrador, ni para los personajes que transitan por los recovecos del pueblo. Ésta es, sin embargo, la parte más frecuentemente tenida como tétrica y desesperanzadora, de ahí que se equipare Comala con una especie de infierno sin redención<sup>7</sup>. Incluso, ha merecido que se lea la novela como una actualización del infierno

<sup>6</sup> *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de T. Bubnova, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, p. 231.

<sup>7</sup> Apunta, por ejemplo, JOSEPH SOMMERS: “En la primera mitad, la presencia de la muerte contamina la existencia; la vida es un infierno viviente. En la segunda mitad, la vida contamina la muerte, haciendo de esa condición también un infierno” (“A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo”, en *Toda la obra*, p. 733).

dantesco<sup>8</sup>. En otras interpretaciones, esto se ha visto como la pervivencia del sustrato cultural prehispánico en el imaginario del mexicano y ahí está la propuesta muy sugerente de Mario Valdés de leer la novela como una manifestación no superficial del pensamiento náhuatl en varios niveles, por ejemplo, en lo que atañe a la manera en que se disponían los cuerpos en las tumbas para que pudieran conversar. De este modo, la novela se ilumina en tanto realización sutil del “architexto del pensamiento mexicano”<sup>9</sup>.

Sin embargo, creo posible que esta elección narrativa también esté recreando, en los niveles profundos, otras memorias literarias que no siempre se tienen en cuenta cuando se evalúa el tono de la obra de Rulfo como gris y mortuorio: Luciano escribió el descenso de su filósofo Menipo a la muerte de un modo jocoso e irónico en *Diálogo de los muertos*. También Dostoievski hizo que su personaje Bobock escuchara la vida de ultratumba, que atento siguiera los diálogos, las discusiones y la risa de los muertos. Pero tampoco puede olvidarse dentro de nuestra tradición literaria el extraordinario libro del brasileño Machado de Assis, *Memorias póstumas de Blas Cubas*. No afirmo que se trate de una continuación directa y deliberada de esta línea creadora. Sólo sugiero que el hecho de recrear la vida de ultratumba tiene una larga tradición literaria y no necesariamente inscrita en los límites de lo macabro o lo desesperanzador<sup>10</sup>.

Si entramos a analizar cómo es la vida de ultratumba que registra Rulfo en *Pedro Páramo* tendremos que reconocer que no toda está teñida de acentos trágicos ni serios. Por ejemplo, Damiana Cisneros le dice a Juan Preciado: “Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas muy viejas, como cansadas de reír”<sup>11</sup>. Los fantasmas de Comala hasta se han cansado ya de reír. También resulta revelador el consejo que da Dorotea a Juan Preciado, cuando están enterrados juntos: “Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados” (p. 120); diálogo ambiva-

<sup>8</sup> Véase el trabajo de HUGO RODRÍGUEZ-ALCALÁ, “Miradas sobre *Pedro Páramo* y la *Divina Comedia*”, en *Toda la obra*, pp. 671-682.

<sup>9</sup> MARIO J. VALDÉS, “Juan Rulfo en el *amoxcalli*: una lectura hermenéutica de *Pedro Páramo*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 22 (1998), p. 236.

<sup>10</sup> La creación de mundos después de la muerte ha seguido teniendo vigencia en todos los géneros literarios y, en general, salvo que se trate de relatos de horror, están marcados por tonos desenfadados si no francamente humorísticos, como el caso de la breve obra dramática de Elena Garro, “Un hogar sólido”, publicada en 1958, en la cual la vida en la tumba no es sólo continuación de la vida terrenal, sino que se abre a la festividad de un porvenir variado, divertido y jubiloso.

<sup>11</sup> JUAN RULFO, *Pedro Páramo*, ed. JOSÉ CARLOS GONZÁLEZ BOIXO, Cátedra, Madrid, 2003, p. 101. Todas las citas de la novela corresponden a esta edición, por lo que en adelante sólo daré el número de página entre paréntesis.

lente que puede sonar terrible si se opta por una lectura grave, pero que, sin duda, invita al disfrute de la condición de muertos.

Hay a lo largo del texto una serie de alusiones a la risa o incluso carcajadas que sueltan algunas de las sombras que pueblan el mundo de la novela y lo significativo es que nunca sabemos los lectores de qué se ríen ni cómo. Incluso apenas se oyen al pasar los ecos de estas risas. Es el caso de los indios que bajan al pueblo a vender sus frutos y mientras esperan, temblando de temor bajo sus gabanes mojados por la lluvia, anota el narrador que “Platican, se cuentan chistes y sueltan la risa” (p. 143). Cuando se retiran, al oscurecer, también van por el camino “contándose chistes y soltando la risa” (p. 144). Susana San Juan también ríe a carcajadas cuando sabe de la muerte de su padre (p. 148): ¿risa de liberación de ese terrible control que ejerció sobre ella? También resulta muy significativa la manera en la que el narrador se detiene a describir el pájaro burlón que aparece como un presagio del mal destino que tendrá la prepotencia de Miguel Páramo. Es un pájaro que afirma su presencia de un modo ambiguo, pues primero parece quejarse como un niño, después emite un gemido como de cansancio, suelta un hipo en el horizonte abierto a su vuelo y “luego una risotada, para volver a gemir después” (p. 120). Este vaivén de risa, gemidos, quejidos, llantos y risotadas parece ser la tónica estructural del universo novelesco. Menciono esto aquí porque me parece que estas expresiones son las indicadoras en la superficie de lo que subyace en las entrañas de la composición.

Otro aspecto de la forma de orquestación de la novela relacionado con este problema y que, me parece, no se ha señalado lo suficiente, es la abundancia de diálogos contruidos desde el más profundo sentido lúdico. No sólo me refiero a los chispazos de humor aislados, sino a la constante elección de voces que dialogan con un radical espíritu risueño, pero como si no se estuvieran riendo. Así es el diálogo primero entre Juan Preciado y Eduviges: “—Pues sí, yo estuve a punto de ser tu madre. ¿Nunca te platicó ella nada de esto?” A lo que responde un burlón Juan Preciado: “No, sólo me contaba cosas buenas” (p. 78), echando por tierra así la posibilidad de un discurso solemne ante los orígenes un tanto inciertos, por azarosos, de quien anda buscando a su padre. Esta composición a partir de contrastes está presente en casi todos los momentos: recuérdese el primer diálogo entre Abundio y Juan Preciado, plagado de ironías y risas. Asistimos, desde el principio, al choque de expectativas y de falta de coincidencia entre los participantes en el intercambio verbal. Pero no siempre la risa brota de los diálogos entre los personajes. El propio narrador, tan distante, tan poco participativo, de pronto introduce una sutil nota risueña; por ejemplo, cuando Abundio le

revela a Juan que él también es hijo de Pedro Páramo, anota: “Una bandada de cuervos pasó cruzando el cielo vacío, haciendo cuar, cuar cuar” (p. 67). El hecho de que reproduzca el graznar del cuervo, no puede menos que evocar una especie de eco de carcajada burlona, desanudando la tensión casi irrespirable que se ha creado con ese diálogo entrecortado. Los cuervos desdoblan risueñamente el sinsentido que crea la incomunicación entre los dos hombres.

La dialéctica de gravedad y humor, seriedad y risa es constante en la novela; y desde esta perspectiva, puede afirmarse que esos rasgos humorísticos a los que he aludido, en realidad nunca están aislados de la totalidad novelesca. Prácticamente no hay escena en *Pedro Páramo* que no pueda ser leída en esta doble tonalidad; no hay seriedad que no reciba su contestación irónica; la solemnidad lírica siempre está siendo interpelada por la cotidianidad doméstica. La risa que no suena en *Pedro Páramo* está siempre detrás de la lógica con la que se va armando el universo ficcional, por eso es que los pasajes líricos tampoco quedan desarticulados del todo argumental. Se enlaza lo lírico con lo narrativo en el constante juego contrapuntístico de afirmación / negación en el que está orquestada la novela<sup>12</sup>. Todo el ensimismamiento amoroso del joven Pedro Páramo está cruzado por los llamados urgentes a atender una realidad prosaica que no admite dilaciones. Tampoco es casual que justo en la primera escena en la que Pedro Páramo, muchacho, evoca a Susana San Juan, se le ubique en el excusado. Dice Felipe Garrido que es un recurso para “lastrar lo lírico” y así relativizar “cuanto se dice en la novela”<sup>13</sup>, y es cierto, pero también creo que es mucho más que un simple recurso de relativización, y se le puede ver, ante todo, como uno de los indicios de la propuesta de visión estética de la historia, una visión forjada en las raíces de las perspectivas populares.

A pesar de los tonos terriblemente desolados y las escenas desesperanzadas que abundan en la novela, es muy claro cómo nunca cae en la solemnidad ni se concibe la tragedia en una sola nota. La propia religiosidad, sentimiento encarnado en la vida del pueblo, es puesta en perspectiva y hasta se vuelve objeto de burla en distintos momentos y de formas muy variadas. Así, por ejemplo, cuando María Dyada está implorando el perdón del padre Rentería para su hermana suicida, dice: “Murió con muchos dolores. Y el dolor... Usted nos ha dicho algo acerca del dolor que ya no recuerdo”

<sup>12</sup> Para un análisis minucioso de esta forma de composición estilística que resulta semántica en contrapunto véase el libro ya citado de Y. JIMÉNEZ DE BÁEZ, pp. 111 y ss.

<sup>13</sup> Art. cit., pp. 107-108.

(p. 92). De esta manera se distancia ingeniosamente del discurso ominoso de la institución acerca de la necesidad de experimentar el dolor para purificarse, pero lo regresa a su representante para que se haga responsable de las dimensiones de su propio discurso, y llene ese vacío que ella se niega a asumir como propio. El mismo cura, acosado por los remordimientos y la culpa de haber vendido su iglesia a los poderes terrenales, va elevando su pena hasta bordear los límites del patetismo, pero de inmediato es frenado por la distancia crítica que sólo el humor puede darle: “Estoy repasando una hilera de santos como si estuviera viendo saltar cabras” (*id.*). Y después de este equívoco señalado tan festivamente, puede reestablecerse el tono pesadoso de su sentimiento de desolación.

Otro aspecto que me interesa señalar es la ausencia de univocidad con respecto a la propia muerte, lo que implica a la vez un reto a la palabra tremenda y trágica de la iglesia: morir puede ser un castigo, pero también es liberación; la muerte no es sólo la casa de los tormentos infernales y hasta se puede llegar a ella en la consumación del acto ético por excelencia, que es la decisión de quitarse la vida, sin remordimientos, tal como lo expresa la suicida Eduviges: “Sólo yo entiendo lo lejos que está el Cielo de nosotros; pero conozco cómo acortar las veredas. Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando Él lo disponga” (p. 73). Y a propósito de esta afirmación de libertad, obsérvese la ambivalencia juguetona entre la elección libre del ser humano y la fuerza de Dios, mediando en la ejecución de esta libertad. Así, se reta a Dios en los hechos y en el discurso se le reconoce su poder y todo se resuelve en un juego ambiguo que no decide nada.

En boca de Dorotea, condenada de antemano por el poder eclesiástico, se formula la separación irreconciliable entre cuerpo y alma y, reconocida esta escisión, se identifica el alma como la causante de todas las torturas morales que puede sufrir un ser humano, de ahí que, en definitiva, morir sea un alivio para que el alma se vaya por su cuenta: “He descansado del vicio de sus remordimientos. Me amargaba hasta lo poco que comía, y me hacía insoportables las noches llenándomelas de pensamientos intranquilos con figuras de condenados y cosas de ésas” (pp. 124-125). Esta separación entre el alma y el cuerpo sólo puede ocurrir al morir, y es lo que posibilita el descanso y el alivio; con ello se instaura una radical negación del discurso institucional, desde el cual sería, en todo caso, el alma la detentadora de la voz y de la autoridad, mientras el cuerpo estaría condenado al silencio y a la desaparición eterna. Aquí, en cambio, el alma se desbalagó y el cuerpo experimenta la posibilidad del reposo.

Por todas estas razones hasta aquí expuestas, se puede afirmar que el hecho de que en *Pedro Páramo* se recree la vida de ultratumba no necesariamente implica la creación de un mundo tétrico y desesperanzador. El subsuelo puede verse como un lugar incluso lúdico, desde donde se repasan hechos de una vida que no ha pasado del todo porque sigue teniendo continuidad ahí. El inframundo es así un espacio de encuentro y casi de reconciliación. En esta medida, puede ser el único sitio de regeneración posible.

Pero hay otro aspecto sumamente significativo de este constante entrecruzamiento de las dos fuerzas fundamentales en que se articula la novela, muerte y vida, en el cual me interesa detenerme. Hay que aclarar que estas fuerzas no aparecen en el texto como extremos enfrentados desde posiciones opuestas en sus raíces, sino en una cercanía difícilmente separable. Si bien toda la obra está construida en el seno irresoluble de esta pugna radical, es preciso ir reconociendo las formas variadas en las que se manifiesta tal cruce dialéctico y una de ellas es precisamente la vivencia de la sexualidad, en tanto exacerbación de los deseos y expresión de fantasías lúdicas. La tensión que se crea entre vida y muerte nunca se resuelve en el texto hacia un solo polo, no importa cuánta atención haya merecido por parte de los lectores el lado oscuro y tétrico de la obra. Si bien la historia de Comala está marcada por la violencia sexual que los caciques –Pedro y Miguel Páramo en particular– han ejercido contra las mujeres del pueblo, también es muy fuerte la presencia de diálogos lúdicos entre mujeres que imaginan juguetonamente la posibilidad del lance sexual, así por ejemplo, las dos que simulan huir de un posible acoso:

–Mira quién viene por allí. ¿No es Filoteo Aréchiga?

–Es él. Pon la cara de disimulo.

–Mejor vámonos. Si se va detrás de nosotras es que de verdad quiere a una de las dos. ¿A quién crees tú que sigue?

–Seguramente a ti.

–A mí se me figura que a ti.

–Deja ya de correr. Se ha quedado parado en aquella esquina.

–Entonces a ninguna de las dos, ¿ya ves?

–Pero qué tal si hubiera resultado que a ti o a mí. ¿Qué tal?

–No te hagas ilusiones (p. 103).

Nótese cómo en este intercambio verbal están completamente imbricados los tonos de la desilusión y de la risa, y si bien la frustración del deseo es explícita, también es innegable que la propia expresión de ese desencanto

está articulada desde los tonos de la burla, y es una burla que incumbe a las dos, de ahí la ausencia de solemnidad y el dejo de risa que late en el fondo.

También es muy clara la contradicción que experimenta Susana San Juan cuando muere su madre. En su monólogo está impecablemente planteada la polémica interna entre vida y muerte, donde se atisba la muerte con ojos por completo ajenos a la convención. No es nada frecuente reunir en un punto la sensualidad y el enfrentamiento con la muerte, y sin que se haga con matices culpígenos:

¿Pero acaso no era alegre aquella mañana? Por la puerta abierta entraba el aire, quebrando las guías de la yedra. En mis piernas comenzaba a crecer el vello entre las venas, y mis manos temblaban tibias al tocar mis senos. Los gorriones jugaban. En las lomas se mecían las espigas. Me dio lástima que ella ya no volviera a ver el juego del viento en los jazmines; que cerrara sus ojos a la luz de los días. ¿Pero por qué iba a llorar? (p. 134).

Por supuesto, no es gratuito que esta reflexión la haya hecho, justamente, una loca. Sólo una loca podía ver y experimentar con esta claridad la fuerza de la vida ante la presencia de la muerte.

La configuración de Susana San Juan como personaje decisivo en el destino de Pedro Páramo y de Comala, no es ajena tampoco a la elección estética de la risa como lente para mirar el mundo. De hecho, me parece una de las claves para entender el sentido silenciosamente risueño de la construcción novelesca. El delirio en el que se debate Susana San Juan es el que la hace inmune a la voluntad arrasadora de Pedro Páramo. Le está vedada al cacique la entrada a ese horizonte y eso lo hace impotente para adueñarse de Susana, lo que destruirá su poder y su fuerza. La tensión sobre la que se trama este episodio del argumento de la novela sólo ha sido vista en su dimensión lírica y en la connotación simbólica que crea. Pero me parece que puede ser legítimo ver la locura como una burla contra el deseo hasta ahora omnipotente de Pedro Páramo, porque justamente la demencia de Susana se manifiesta en un delirio sensual que no reconoce las ansias de posesión del cacique. Es esa locura la que resquebraja el universo cerrado y monolítico de Pedro Páramo, porque lo enfrenta y lo destruye justo desde lo oblicuo de un deseo que no tiene nada que ver con el suyo propio.

La locura de Susana San Juan es también un arma incontestable contra los otros poderes represores, en particular el religioso. Ella no reconoce la autoridad del cura que intenta confesarla antes de morir, ni acepta arrepentirse de nada, ni siquiera entra en el discurso que le propone para morir en la gracia

de la iglesia. Y en estos hechos está recuperada y trabajada la visión popular acerca de los locos: ellos son inocentes y dicen la verdad. Por eso las mujeres que murmuran ante la ventana de la enferma tranquilizan su miedo de que Susana muera sin los auxilios religiosos con el siguiente argumento: “Aunque dicen los zahorinos que a los locos no les vale la confesión, y aun cuando tengan el alma impura son inocentes. Eso sólo Dios lo sabe...” (p. 167).

La locura de este personaje es ambigua porque ni siquiera hay consenso popular para evaluarla como tal; siempre se trata de “chismes” (p. 166), del *dicen que* –“Unos dicen que estaba loca. Otros, que no” (p. 135)–. Pero lo más perturbador es la nítida conciencia de Susana sobre su propia condición; así lo expresa desaprensivamente a Justina: “¿Dices que estoy loca? Está bien”. Pero es mucho más clara su aceptación ante la pregunta que le formula su padre: “–¿Estás loca? –Claro que sí, Bartolomé. ¿No lo sabías?” (p. 141), respuesta no desprovista de ironía por la contundencia con que se la lanza, como si fuera la cosa más natural e incontrovertible del mundo. ¿Es locura real, verdadera o es una elección de Susana? Lo que es innegable es que el loco no ve lo que ven los demás, ni entiende el mundo como lo hacen los cuerdos y eso le da una ubicación aparte. He ahí la fuerza irrecusable de Susana, única capaz de enfrentar y destruir así la lógica del ordenamiento de ese mundo desnaturalizado e injusto. Frente a ese poder incomprensible, el de Pedro Páramo se empequeñece hasta desaparecer. No hay nada que el cacique pueda hacer, porque ni siquiera puede entender y así lo afirma contundente el narrador: “¿Pero cuál era el mundo de Susana San Juan? Ésa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber” (p. 151).

El delirio de Susana, localizado en el ámbito de la sensualidad, niega y afirma: allí está ella desnuda ante los ojos de Pedro Páramo, en apariencia, accesible a su deseo, en su casa, en sus manos y al mismo tiempo nunca tan distante e inalcanzable, porque ella lamenta la ausencia corporal de otro hombre que ya ha muerto y su diálogo es con un dios ciego y sordo a sus reclamos: “Te pedí tu protección para él. Que me lo cuidaras. Eso te pedí. Pero tú te ocupas nada más de las almas. Y lo que yo quiero de él es su cuerpo” (p. 156). En cambio, lo que Pedro Páramo quiere de ella, acceder a ese mundo, ya no lo podrá tener nunca.

No es una veleidad romántica la que hizo que Rulfo decidiera el desenlace de su historia de esta manera. Tampoco se trata de que elija poner este universo en los márgenes del discurrir del tiempo histórico preciso –ahí está la revolución y la guerra cristera, lo que afirma un tiempo y un espacio determinados– pero no ha pretendido hilvanar una historia anecdótica de pretensiones realistas. Su elección narrativa tiene que ver con todas las posi-

bilidades que se cifraban en la confrontación de un horizonte libre, que sólo puede tener un loco, con el poder destructivo del terrateniente. El autor eligió esta perspectiva de hondas raíces populares que ha desarrollado la fuerza de una lógica ajena a la del poder establecido; prefirió cifrar el derrumbe del orden dentro de la imaginación casi siempre grotesca del que se burla, del que se ríe y niega, imaginación que resulta corrosiva y a la que no hay manera de contestar ni de comprar puesto que tampoco resulta comprensible para el poderoso.

Si bien, Susana San Juan nunca se ríe literalmente de Pedro Páramo, la configuración de su locura obedece a la estética de la risa en la medida en que, por un lado, se levanta como una muralla imposible de traspasar al no corresponder al orden de la lógica en el que él la ha esperado. Locura es así sinónimo de burla al poder. En esta forma de demencia se condensa toda la vivencia del erotismo que puede expresarse libremente, sin las represiones de lo racional: lo que ha permanecido más o menos silenciado o disimulado entre los habitantes de Comala –los deseos de Dolores Preciado, por ejemplo–, cobra plena manifestación en los delirios de Susana y en esto se materializa la fuerza que desarma a Pedro Páramo, porque el deseo de ella desconoce los de él y lo burlan. Finalmente, es la propia locura la que lleva a la muerte a Susana, última y decisiva puerta de escape a las pretensiones del impotente Pedro Páramo que nada podrá hacer contra eso.

En la línea de esta lógica descentrada se hace posible que de las campanas tocando a muerto por Susana San Juan se derive una interminable fiesta popular que Pedro Páramo vivió como afrenta. Y es que, evidentemente, el festejo tiene también esta ambivalencia en la que se ha movido toda la novela: es una burla pública a la desgracia del terrateniente, pero es, ante todo la cara, festiva y regocijada de la afirmación de la vida frente a la muerte. De ahí la ambivalencia que se anida en el repique de las campanas que anuncian una muerte a la vez que convocan a la fiesta popular. Es importante destacar también cómo aparece la fiesta justo después de intensas escenas de dramatismo y de ansiedad popular ante la posibilidad de que muriera “la loca” y echara por tierra la función programada. Ahora bien, si el pueblo ha estado silenciosamente oprimido por el yugo del cacique, sin armas para responder a su violencia y su poder, encuentra en el exceso festivo la fuerza que subvierte o revierte esa opresión, por eso el choque y la decisión arrogante de vengarse que toma Pedro Páramo. El pueblo se condena a muerte en esa fiesta, pero es esa feria la que afirma la derrota total de Pedro Páramo: gran funeral regocijado por el poder de la loca que derribó la estructura opresora del cacique, por la fiesta que posibilitó la muerte.

La fiesta que se celebra en Comala no parece haber tenido la finalidad explícita de divertir; se construye espontáneamente con la concurrencia de un pueblo dispuesto al “jolgorio” y en esta gratuidad se cifra su poder y su capacidad de enfrentarse al rencor de Pedro Páramo, un hombre adusto que nunca supo reír, que sólo conoció la risa destructora del escarnio. En estos términos, la fiesta callejera resulta ser continuidad y conclusión de la fuerza que se opuso al poder instituido; es la desbordada festividad que cierra el destronamiento de un orden que no valía la pena sostener.

Antes de finalizar, quiero apuntar otro rasgo que parece un indicio más de la presencia de la risa en tanto fuerza orquestadora de la novela y que va más allá de lo argumental: la imposibilidad de leer el texto en una sola dirección, incluso genérica, por el modo en el que está armado el texto, tanto en lo que se refiere a los juegos temporales, como a los planos espaciales, por la diversidad de voces que enuncian y la variedad de estéticas que están retrabajadas. Acaso la fragmentación temporal en la que está construida la historia puede entenderse como la mayor tentativa de romper con lo cerrado y concluido del mundo, pues al cancelar la fijeza y la rotundidad que suele dar la ilusión de cronología, se instaura el juego de la ambigüedad. Tal vez la actitud riente esté determinando en lo profundo, la forma inestable de estructurar la historia en un incesante ir y venir del presente hacia el pasado y del futuro hacia el presente. Si el texto se ha configurado a partir de la recreación memorística, es necesario apuntar que esos recuerdos emergen de profundidades temporales diferentes y nunca unívocas: la evocaciones de Susana en su tumba son de una naturaleza y de un tiempo diferentes de los recuerdos que Juan Preciado ha heredado de la memoria de su madre Doloritas y, así, cada voz, cada conciencia sostiene un recuerdo de un tiempo que no coincide con el de los otros.

Es el tiempo histórico el que se revela como infecundo, por eso se va imponiendo el ámbito de lo mítico utópico: la voz de Pedro Páramo muerto no vuelve a escucharse jamás, mientras que los delirios eróticos de Susana y los murmullos del pueblo siguen vivos. No son cadáveres los que habitan el mundo, son memorias encarnadas que ocupan un espacio en la tierra, de ahí que se desdibujen las fronteras entre vida y muerte.

Por último, vale la pena también anotar que la novela es genéricamente inestable y ambivalente. Por eso es posible leerla como novela fantástica, con características góticas, como novela mítica, incluso religiosa, pero también están todos los elementos de crítica social y política, lo que podría darle un matiz satírico al texto. A esto último habría que contestar que tal vez la novela no apunta sólo a la crítica de tipo moral o político o social en los tonos

sombríos y autoritarios en los que suele articularse la risa satírica, sino que, en todo caso, responde artísticamente, desde la raíz de la arquitectura del texto, al desenmascaramiento de la estructura de un mundo que es ético, y por ello es también social, político, histórico y, por supuesto, estético.

En otras palabras, si arriba apunté que la novela no se decantaba por un supuesto realismo –un mundo poblado por muertos, el habla de las ánimas, la manera entrecortada de narrar lo desmienten– habría que volver a insistir, sin embargo, en que no se trata tampoco de una negación o una ceguera hacia el mundo social en el que se gesta y al que alude una y otra vez: es, sin duda, una novela arraigada en la tierra y con innegables evocaciones a una temporalidad precisa –décadas del 10, 20 y 30 en México–, pero no es esto lo que le daría un matiz realista a la obra, sino sólo por la palabra audible con la que está construida, y es audible porque no es palabra libresca, sacada del flujo de la tradición culta, sino que está ligada, más que eso, fundida a la risa apenas esbozada. La risa es lo que, finalmente, le da esa forma tan particular a *Pedro Páramo*, es por ella que se trasciende el tono sombrío que podría imperar, por ella se va más allá de lo satírico y lo alegórico; es por ella, a pesar de lo dramático, inclusive lo trágico, de la historia relatada, que el libro se abre sugerente al porvenir.

MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN  
Universidad Veracruzana



2.0. *PEDRO PÁRAMO*  
Y LA TRADICIÓN CULTURAL



## PEDRO PÁRAMO: EL UNIVERSO AMBIVALENTE

### REALISMO MÁGICO Y AMBIVALENCIA

Cincuenta años después de la publicación de la novela de Juan Rulfo, y en el marco de este coloquio celebratorio, una se pregunta, no sin un pudor más que prudente: ¿puede decirse a estas alturas algo más de *Pedro Páramo*? ¿Puede sumarse algo a una exégesis cuya abundancia es proporcional a la brevedad del texto? Por suerte, como sucede con los clásicos, es posible calcular la relevancia de una obra literaria de acuerdo con su permanencia en el imaginario colectivo, y también, con la oportunidad que nos brinda para actualizar su lectura al hilo de un tiempo nuevo. Y este es el caso, precisamente. Aunque hayamos analizado su lengua, escudriñado su estructura, profundizado en sus personajes, investigado las resonancias de su espacio literario o desentrañado las complejas voces narrativas de *Pedro Páramo*, no todo está dicho y todo está por decirse. Porque en lugar de envejecer, los clásicos de la historia literaria se crecen con el tiempo y, en su calidad de universales, con él acrecientan su sentido y se enriquecen. Sólo los clásicos pueden salvarse de la muerte —y qué curiosa paradoja es ésta, tratándose de un texto donde todo está muerto, salvo el mismo texto.

Mucho ha llovido, como sabemos, desde 1955. Y entre las gotas del aguacero algunas se me antojan especialmente interesantes para abordar, aquí y ahora, emplazados en el pórtico de un siglo nuevo, una lectura de *Pedro Páramo* que enfatice la actualidad y universalidad de algunos de sus célebres hallazgos, profundamente imbricados entre sí: de un lado, su lengua breve y lacónica, recuperadora de la belleza del habla popular y restauradora de la historia local; de otro, y elevada sobre esa particular semántica, su mirada reunificadora de dualidades y oposiciones, abierta al sexto sentido de

sus personajes femeninos y portadora de lo que Pániker llamaría una “filosofía de la complejidad ambivalente”. Enseguida volveré sobre ello.

Antes, quisiera destacar otra paradoja en cuyo contexto se enmarca esta lectura de *Pedro Páramo*. Se trata de la vigencia del “realismo mágico”, un discurso que, a la luz de la llamada narrativa posmoderna, parecía finiquitado y que, sin embargo, reapareció en el centro de la escena en las últimas décadas del siglo xx. Fue en los años noventa cuando el realismo mágico vivió su periodo internacional más popular, gracias a la adaptación cinematográfica de *La casa de los espíritus* (1993), *Como agua para chocolate* (1992) o *Santitos* (1999), que convirtieron el modelo narrativo en un fenómeno de masas. Fue también en las últimas décadas cuando, lejos de extinguirse, el realismo mágico encontró continuidad y éxito en autores como Salman Rushdie (*Children of Midnight*, 1981) o el ugandés, radicado en Holanda, Moses Isegawa (*Abyssinian Chronicles*, 2000), ambos interesados en el método integrador del realismo mágico, y dispuestos a ejercer su épica afirmación de la identidad postcolonial, mediante un estilo capaz de encajar las piezas de su configuración híbrida y mestiza. Del mismo modo, la reflexión teórica sobre el realismo mágico ha reverdecido en los debates culturales de los últimos años, sobre todo en el pensamiento finisecular que sospecha de las construcciones hegemónicas erigidas desde una excluyente conciencia occidental. En este ámbito la discusión es intensa, y a veces, polarizada: unos subrayan que el realismo mágico obedece a un programa eurocéntrico que sólo consume y valora su lado exótico, relegándolo a una suerte de solución sentimental para la sociedad altamente industrializada de Europa<sup>1</sup>; otros, en cambio, positivizan precisamente ese anhelo postindustrial y entienden que la fascinación por la otredad y ese “deseo de reencontrar y reconocer algo remoto y familiar a la vez”, paralelo al gusto por las antigüedades y por lo étnico, es un factor dinamizador, argumentando que “las transgresiones culturales han provocado los más espectaculares florecimientos en la cultura”<sup>2</sup>. Para algunos, ciertas proyecciones del surrealismo en la escritura latinoamericana –“mitos”, “indigenismos”, “realismos mágicos”– son desafortunadas en tanto contribuyen a ensalzar la “irracionalidad” y el “primitivismo”, perpetuando la noción sospechosa y maniquea de “subdesarrollo”<sup>3</sup>; para otros, sin embargo, el papel

<sup>1</sup> RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT, “Cómo se lee la literatura latinoamericana en Europa”, *Camp de L'arpa*, 1978, núms. 55/56, pp. 57-66.

<sup>2</sup> GUSTAV SIEBENMANN, “La aporía de la valoración intercultural. El caso de los germanos ante los hispanos”, en *Ensayos de literatura hispanoamericana*, Taurus, Madrid, 1988, pp. 11-30.

<sup>3</sup> Es la postura de GUTIÉRREZ GIRARDOT (véase art. cit. y también “América sin realismos mágicos”, *Quimera*, 1985, núms. 46/47, pp. 91-99).

ideológico de la vanguardia francesa fue altamente relevante en el proyecto cultural de América Latina<sup>4</sup>.

Es cierto que la celebración del exotismo y del realismo mágico por parte de la civilización europea puede ser peligrosa en tanto sirva para legitimar el papel subordinado del continente en la rutilante dominación del canon occidental; de hecho, el escaso éxito que han tenido las reflexiones culturales de Ángel Rama, si se compara con el alcanzado en el dominio latinoamericanista de los últimos años por las de Said, Bhabha o Spivak, es un síntoma de ese dominio y ejemplo de la colonización que en el nivel académico desoye a las voces periféricas que hablan desde el Tercer Mundo<sup>5</sup>. Pero los conocidos “post” de las últimas décadas (postmodernidad, postoccidentalismo, postorientalismo, postcolonialismo) han contribuido “a la restitución de las historias locales como productoras de conocimientos que desafían, sustituyen y desplazan las historias y epistemologías globales”<sup>6</sup>, y es a la luz de este presupuesto que el fenómeno magicorrealista se sitúa de nuevo en el centro del debate. Los estudios subalternistas, interesados en una lectura en reversa de todo el aparato cultural occidental, se mueven hacia una teoría de la recepción y la interpretación, terrenos donde el realismo mágico tuvo ya una presencia importante, agazapado en la famosa dialéctica América *versus* Europa y en ya clásicas preguntas (del tipo ¿lo mágico lo es

<sup>4</sup> Esta es la tesis de ÁNGEL RAMA en su conocido *Transculturación narrativa en América Latina* (Siglo XXI, México, 1982); un volumen, por cierto, donde coloca a Juan Rulfo como uno de los grandes transculturadores de América Latina.

<sup>5</sup> WALTER MIGNOLO, “Colonial and postcolonial discourse: Cultural critique or academic colonialism?”, *Latin American Research Review*, 28 (1993), pp. 120-134. Al respecto, ALFONSO DE TORO se pregunta: “¿por qué los latinoamericanistas que hablan del y desde el centro no se impusieron en sus trabajos sobre Latinoamérica?” (“La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?”, en *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica*, eds. A. y F. DE TORO, Iberoamericana, Madrid, 1999, p. 65). Otros irán más lejos, subrayando la inmadurez, prejuicios y complejos de los actuales pensadores latinoamericanos: “No trato de idealizar con un criterio esencialista el valor de nuestros pensadores, pero mal podría llamarse estudiosos del pensamiento americano quien no los lea y respete. Esa es una cuenta pendiente que tenemos en el presente todos los intelectuales latinoamericanos: aún no hemos sabido sintetizar adecuadamente el pensamiento de nuestros pensadores. No hemos sabido pensar su pensamiento con la seriedad que se merecen e integrarlo a nuestra filosofía de América [...]. Por lo tanto, este pensamiento queda como un pensamiento subestimado y ancilar [...]. Sin duda que es posible pensar a un Alberdi, un Justo Sierra, un Mariátegui, un Kusch, con la misma seriedad con que uno cree merece pensarse a un Derrida, un Lyotard, un Said o Bhabha. Y como tarea intelectual debería ser la primera a realizarse y no la última” (ALBERTO JULIÁN PÉREZ, “El postcolonialismo y la inmadurez de los pensadores hispanoamericanos”, en *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica*, p. 203).

<sup>6</sup> WALTER MIGNOLO, “Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina”, *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, postcolonialidad y globalización en debate)*, eds. S. CASTRO-GÓMEZ y E. MENDIETA, Porrúa, México, 1998 (cito por la ed. en línea que puede consultarse en: <http://ensayo.rom.uga.edu/critica/teoria/castro/mignolo.htm>).

para los lectores de ambos continentes?). La teoría postcolonial, por su parte, propicia una lectura descolonizadora del realismo mágico enfrentándose a la dialéctica entre Primer y Tercer Mundo y reacciona contra su canonización internacional al observar que su discurso se propone como forma paradigmática de la literatura tercermundista. En este punto, las posturas se polarizan y recelan mutuamente de sus puntos de vista, de modo que unos niegan el magicorrealismo por su parentesco con los discursos académicos de Occidente y sus consabidas estrategias editoriales y otros, por su parte, lo exhiben como símbolo de la otredad, afirmando positivamente su irracionalismo, factor que ocasiona no pocos problemas porque lo que se asume como propio resulta ser, en términos eurocéntricos, un síntoma bárbaro, la representación del subdesarrollo. En realidad, este es el centro de toda discusión sobre el realismo mágico, en cuyo vórtice confluirán los fantasmas de una prolongada exclusión histórica, asentada en los términos de la civilización y la barbarie.

Ahora bien, tal como explica Walter Mignolo, en sintonía con el nuevo paradigma, si la civilización negó poder de conocimiento a la barbarie, ésta se incorpora y se revela en los términos ocultos y negados, pero “no reivindicando su opuesto (la barbarie) sino reivindicando la fuerza de la frontera”, y generando “un nuevo espacio de reflexión que mantiene y trasciende el concepto moderno de razón, enquistado en la ideología de las ciencias sociales en complicidad con los diseños de la expansión colonial”<sup>7</sup>. Ese nuevo espacio será necesariamente:

una epistemología de frontera *desde* varios espacios del Tercer Mundo configurado por diferentes legados coloniales, *para* el conocimiento y la civilización planetaria (no una epistemología sólo para los marginados, o “del Tercer Mundo para el Tercer Mundo”, lo cual mantiene la hegemonía y universalidad del conocimiento producido en el no-lugar y en la objetividad de los proyectos imperiales)<sup>8</sup>.

El realismo mágico, como se sabe, se distingue como el discurso que une lo real y lo fantástico, lo maravilloso y lo cotidiano, homologando ambos niveles en un plano de igualdad, y poniendo en juego ingredientes que, no por casualidad, han estado presentes en momentos cruciales de la modernidad. El “irracionalismo” y la “identidad”, postulados como movimientos

<sup>7</sup> I. WALLERSTEIN *et al.*, *Open the Social Sciences. Report of the Gulbenkian Commission on the restructuring of the Social Sciences*, Stanford University Press, Stanford, 1996 citado por W. MIGNOLO, “Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina”, p. 6.

<sup>8</sup> W. MIGNOLO, “Are subaltern studies postmodern or postcolonial?”, *Dispositio*, 1996, núm. 46, citado en “Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina”, p. 10.

contraculturales, aparecieron con fuerza en la vanguardia y en las formas socioliterarias de los años sesenta, demandando frente a la lógica racionalista un pensamiento mágico, que va desde las acciones más delirantes del surrealismo hasta el magicorrealismo, donde dejaron ya de apreciarse las diferencias entre lo real y lo extraordinario. Sin embargo, conceptos como el “irracionalismo” aún despiertan recelos y convocan múltiples fantasmas, pues se asocian a la superstición y al subdesarrollo, una especie de utopía del atraso que le despoja de su fuerza y desconfía del humanismo que quiere enlazar con el origen<sup>9</sup>.

Pero hay otros modos de encajar esa “utopía del atraso” en el mapa planetario de estas horas, interpretando el proyecto magicorrealista desde una mirada desprejuiciada y fronteriza que, sin olvidar el contexto donde esta literatura se produce, valore la aportación de una forma artística que anuncia en su retórica contenidos nuevos: el pensamiento no diferenciado de la mentalidad primitiva se traduce en una perfecta homología entre lo mágico y lo cotidiano y, en el marco del multiculturalismo y del reciente debate filosófico, el pensamiento que no establece diferencias es el que nos permite, precisamente, apreciarlas en un plano de igualdad. Se puede, por tanto, ser escéptico frente al realismo mágico si se sigue leyendo el fenómeno como una mercancía en el juego espiritual de ofertas y demandas entre América y Europa, donde la primera satisface el vacío de la industrialización y la nostalgia occidental. Pero podrá confiarse en su proyecto cultural si, por el contrario, la discusión se desplaza hacia otras dimensiones, a mi juicio más productivas, no tanto por los resultados del debate como por el debate mismo. Este es el caso si se ubica la propuesta magicorrealista en la sensibilidad de fin de siglo, porque en el tránsito del xx al XXI los nuevos paradigmas apuntan hacia un nuevo punto de vista conciliador y fronterizo, que busca la totalidad del conocimiento restituyendo la otredad y apostando por la mentalidad “retroprogresiva” —término con el que Pániker define a la civilización postmoderna—<sup>10</sup>, y que quiere conciliar contrarios o anular estereotipos, celebrando la diversidad y el hibridismo. El filósofo apunta que

<sup>9</sup> Para GUTIÉRREZ GIRARDOT, por ejemplo, “en la literatura latinoamericana del ‘boom’ y sus adyacentes se vio un gesto de protesta, el anuncio de un nuevo humanismo, la génesis de un nuevo mundo, la recuperación del mito, el advenimiento de la imaginación, la salvación de la magia, en una palabra, todo lo que había muerto en las sociedades altamente industrializadas. En el fondo, tras el rostro aparentemente revolucionario que se le construyó a la literatura latinoamericana, se ocultaba el pasado irracionalista que volvía a surgir” (“Cómo se lee la literatura latinoamericana en Europa”, p. 63).

<sup>10</sup> S. PÁNIKER, *Ensayos retroprogresivos*, Kairós, Barcelona, 1987.

la conciencia mística, presente en el paradigma postmoderno, no implica un retroceso, sino al contrario, un paso hacia el frente, una respuesta a la crisis de las instituciones religiosas y la superación de la ideología tradicional que éstas encarnan, una honda actitud crítica capaz de sortear los códigos y discursos interpuestos, una “filosofía de la ambivalencia” que “concilia la planetización de la especie con el vigor de lo local”, que “apunta a la diversidad y a la convivencia articulada de los antagonismos”, consciente de que “no hay progreso sin regreso, que no hay singularidad sin generalidad” y que “nos enseña, en fin, que la salud está en ser retroprogresivos, en avanzar simultáneamente hacia el futuro y hacia el origen”<sup>11</sup>. Para espíritus temerosos, el filósofo añade que este regreso al origen no implica una recaída en la magia o en el irracionalismo, porque el proceso no es anti-racional sino post-racional; no es excluyente de la razón, sino inclusivo, reparador de la ambivalencia y la frontera.

A la luz de estas reflexiones, puede entenderse ahora la pervivencia de la fórmula magicorrealista no como la forma simbólica negativa de la otredad hispanoamericana, ni como el fantasma de un irracionalismo primitivo; antes bien, la poética integradora de su escritura, la homología que establece entre los planos diversos de la realidad, el particular mestizaje entre lo antiguo y lo nuevo, capaz de convocar emociones familiares en el lector universal y el interés entre narradores de distintas geografías, son signos de su proyecto “ambivalente”. Si el gran cambio cultural, como aventura Pániker, es retroprogresivo, el realismo mágico puede leerse como uno de sus más exitosos vehículos formales. Resistiendo el rechazo y las sospechas de que fue objeto después de su popularización, se inserta ahora en otros territorios, representando los valores de una otredad más amplia. Podría decirse, incluso, que en el proceso posmoderno de reconocimiento e inclusión de las historias locales, el realismo mágico sigue siendo un vehículo formal de altas prestaciones, porque sintetiza e integra los enfrentamientos binarios de la cultura occidental y porque reduce sus fricciones en beneficio de la simultaneidad; no el sospechoso reflejo de la “utopía del atraso” sino un discurso que apunta a la “utopía del retroprogreso”, fenómeno éste mucho más amplio, de signo ideológico y espiritual, que no conoce fronteras y que avanza simultáneamente hacia el futuro y hacia el origen.

Desde esta perspectiva regreso ahora a Comala, con el objeto de subrayar la inquietante y alumbradora actualidad de *Pedro Páramo*.

<sup>11</sup> S. PÁNIKER, *Aproximación al origen*, Kairós, Barcelona, 2001, pp. 28-29.

EL UNIVERSO AMBIVALENTE DE *PEDRO PÁRAMO*

Hoy sabemos que el consenso sobre la calidad magicorrealista de la novela es casi unánime y que su sintaxis sirvió a Rulfo para representar literariamente la mirada interior del hombre de su región y de su tiempo; que en su brevedad puede leerse el universo; que en su laconismo se abrazan la memoria y el futuro; que en su lengua habla el habla poética de la tierra y en su composición la modernidad de su acusado fragmentarismo. Sabemos, también, que desde 1955 *Pedro Páramo* ha resistido todo tipo de lecturas: desde las primeras y descreídas críticas, hasta las lecturas simbólicas y arquetípicas; desde las sociológicas y políticas hasta las estructurales y lingüísticas; desde las aproximaciones feministas a las interpretaciones históricas o míticas. ¿Adónde, entonces, podrían llevarnos nuevas lecturas de *Pedro Páramo*? Cincuenta años más tarde, ¿qué conjeturas caben sobre su mundo imaginario?

Con el bagaje de lo que la crítica numerosa y heterogénea ha puesto de relieve sobre el texto rulfiano, pretendo aventurarme en una lectura que enfatice sus hallazgos más destacados en el marco de la descrita filosofía ambivalente, apelando a la lengua con la que el mexicano decidió erigir el universo de Comala, a la elección de su particular topografía literaria y, sobre todo, al singular estilo fenomenológico y al modo de percepción a través del cual se desarrolla su discurso. Si como señala Pániker, “la civilización se construye, por la vía del lenguaje, al costo de una pérdida del origen”<sup>12</sup>, estos aspectos de la novela, ya suficientemente consabidos como parte importante de la genialidad de Rulfo, permitirían hoy celebrarla como portadora de un discurso ambivalente, esto es, como una ficción que, emplazada en el pórtico del nuevo siglo, integra la recuperación de la sabiduría arcaica y el retorno al origen entre los síntomas del nuevo paradigma que mira hacia el futuro.

Recordemos, en primer término, las características más nombradas del lenguaje de *Pedro Páramo*, esa historia donde el escritor mexicano resumirá —son sus palabras— “mi gente, mis sueños y mi tierra”<sup>13</sup>. De un lado, su parquedad, su laconismo, su esencialismo deliberado; de otro, la calidad y naturaleza lírica de sus expresiones, “objeto de análisis de tipo poético, casi más que de tipo

<sup>12</sup> S. PÁNIKER, *Aproximación al origen*, p. 331.

<sup>13</sup> JUAN RULFO citado por YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p. 47.

narratológico<sup>14</sup> y de cuya búsqueda y origen da cuenta el narrador en estos términos:

Tenía yo los personajes y el ambiente. Estaba familiarizado con esa región del país donde había pasado la infancia, y tenía muy ahondadas esas situaciones. Pero no encontraba un modo de expresarlas. Entonces simplemente lo intenté hacer con el lenguaje que yo había oído de mi gente, de la gente de mi pueblo. *Había hecho otros intentos –de tipo lingüístico– que habían fracasado porque me resultaban un poco académicos y más o menos falsos.* Eran incomprensibles en el contexto del ambiente donde yo me había desarrollado. Entonces el sistema aplicado [...] fue utilizar el lenguaje del pueblo, el lenguaje hablado que yo había oído a mis mayores, y que sigue vivo hasta hoy<sup>15</sup>.

En busca de representatividad y, sobre todo, de autenticidad, Rulfo desdena los lenguajes falsos y encuentra solución a una cuestión difícil: transcribir un habla al lenguaje literario escrito conservando su condición de habla. Así, utilizando las características del habla rural, el escritor captura su esencia con el empleo de giros coloquiales y palabras populares que se mantienen, sin embargo, en un plano poético no-realista, haciendo suya la visión del mundo característica de la cultura popular y dando cuerpo a su memoria personal y colectiva: “Conservé intacto en la memoria el medio en que vivía. La atmósfera en que se desarrolló mi infancia, el aire, la luz, el color del cielo, el sabor de la tierra, eso yo mantuve [...] lo que la memoria me devuelve son esas sensaciones”<sup>16</sup>. Sabe –y así lo afirma– que “la infancia [...] es una de las cosas que menos se olvida, que más persiste en la memoria de cualquier hombre”<sup>17</sup> y, ubicado en esa región emocional y sensitiva, contribuye a restablecer su historia local en el ámbito planetario: “Todo ocurre como si el genio contradictor de Rulfo hubiese universalizado el pueblo de hacienda para regionalizar el *thesaurus* griego y la enciclopedia bíblica. O como si hubiese inscrito en esa biblioteca el fantasma discursivo de Comala”<sup>18</sup>. Pero, si convocamos aquí estos aspectos del relato rulfiano no es sólo porque su hazaña estética va más allá de una estampa costumbrista o turística –lo que comparte con la Nueva Novela hispanoamericana– sino porque en ella quedó inscrita su sabiduría popular y ambivalente,

<sup>14</sup> MARTHA L. CANFIELD, “Dos enfoques de *Pedro Páramo*”, *Revista Iberoamericana*, 148/149 (1989), p. 969.

<sup>15</sup> JUAN RULFO citado por Y. JIMÉNEZ DE BÁEZ, *op. cit.*, p. 55; las cursivas son mías.

<sup>16</sup> JUAN RULFO citado por *id.*, *ibid.*, p. 27.

<sup>17</sup> JUAN RULFO, citado por *id.*, *ibid.*, p. 32.

<sup>18</sup> JULIO ORTEGA, “Enigmas de *Pedro Páramo*”, en *Arte de innovar*, Universidad Nacional Autónoma de México-Ediciones del Equilibrista, México, 1994, p. 232.

perceptible en un pensamiento que hoy llamaríamos “ecosófico”<sup>19</sup>, en el tratamiento fenomenológico de la realidad del texto, en los códigos de comunicación no simbólicos de sus personajes femeninos y en una percepción del discurso que se despoja del aparato lógico y del juicio.

Es curioso que entre los “defectos” que la crítica señaló sobre *Pedro Páramo* en 1955, se encontrara el que hoy le confiere una rotunda y alumbradora actualidad: el hecho de que “los personajes estaban vistos en una dimensión inusual, como paisaje, y el paisaje como personaje, anímicamente”<sup>20</sup>. Casi siempre, las descripciones de Comala —paisaje físico y espiritual a un tiempo— van asociadas a las situaciones que viven sus personajes, y esa analogía emocional entre las imágenes espaciales y los habitantes del pueblo, que preside casi todos los momentos intensos de la novela, fundan un universo de honda conciencia ecosófica donde ser humano y medio ambiente se encuentran en plena equidad y correspondencia. Sucede así cuando se narran las lágrimas de Páramo por Susana San Juan (“las gotas resbalaban en hilos gruesos como de lágrimas. ‘Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana’ [...] Cerró la puerta y abrió sus sollozos, que se siguieron oyendo confundidos con la lluvia”<sup>21</sup>); y sucede también cuando se refleja la culpa del padre Rentería (“Las luces en Comala se apagaron. Entonces el cielo se adueñó de la noche [...]. Salió fuera y miró el cielo. Llovían estrellas. Lamentó aquello porque hubiera querido ver un cielo quieto [...]. Sintió la envoltura de la noche cubriendo la tierra. La tierra, ‘este valle de lágrimas’”, f 17); y con el chirriar del pecado sobre la tierra (“¿Y qué crees que es la vida, Justina, sino un pecado? ¿No oyes? ¿No oyes cómo rechina la tierra?”, f 62); y con el calor asfixiante que anuncia la muerte de Juan Preciado (“Salí a la calle para buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí. // Y es que no había aire; sólo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de agosto. // No había aire”,

<sup>19</sup> Brevemente, la “ecosofía” entiende lo ecológico desde un punto de vista global y propone una articulación ético-política entre los tres registros ecológicos: medio ambiente, relaciones sociales y subjetividad humana.

<sup>20</sup> “En 1955 diversos eran los ‘defectos’ señalados en *Pedro Páramo* aunque hoy nadie los recuerde. Entonces se mencionaba que la novela era una mezcla híbrida de realismo e imaginación no perfectamente disueltos uno en otro; que los personajes estaban vistos en una dimensión inusual, como paisaje, y el paisaje como personaje, anímicamente” (JORGE RUFFINELLI, *El lugar de Rulfo [y otros ensayos]*, Universidad Veracruzana, México, 1980, p. 40).

<sup>21</sup> JUAN RULFO, *Pedro Páramo*, ed. J. C. GONZÁLEZ BOIXO, Cátedra, Madrid, 1986, p. 79. Todas las citas de la novela pertenecen a esta edición; en adelante, para evitar llamadas y facilitar su localización, las citas del texto se acompañarán del número que indica el fragmento al que pertenece (designado con una f), según esta edición.

f 36); y con el viento que acompaña a la de Bartolomé San Juan (“Los vientos siguieron soplando todos esos días. Esos vientos que habían traído las lluvias. La lluvia se había ido; pero el viento se quedó [...]. De día era pasadero [...], pero de noche gemía, gemía largamente”, f 51); y con la esterilidad de la tierra después de la muerte de Susana San Juan (“Desde entonces la tierra se quedó baldía y como en ruinas. Daba pena verla llenándose de achaques con tanta plaga que la invadió en cuanto la dejaron sola”, f 43).

En cuanto a la percepción novelesca, debe recordarse especialmente que el tratamiento fenomenológico de la historia rulfiana es producto, también, de la búsqueda de una sintaxis capaz de representar su particular universo con autenticidad, tarea en la que el escritor toma una decisión crucial, despojando al relato de todo lo superfluo:

Había leído mucha literatura española –comenta al respecto– y descubrí que el lector llenaba los espacios desiertos con divagaciones y elucubraciones [...]. Suprimí las ideas con que el autor llena los vacíos y evité la adjetivación entonces de moda. Se creía que adornaba el estilo, y sólo destruía la sustancial esencia de la obra; es decir, lo sustantivo<sup>22</sup>.

Así, el desarrollo cronológico de las acciones de *Pedro Páramo* se sucederá en un eterno presente; la trama argumental se sustenta en un tratamiento estrictamente fenomenológico, “en un mundo de efectos sin causas” y donde la reunión polifónica y coral de sus personajes establece una suerte de veracidad subjetiva, hablando de un saber humano a ras del suelo –ver, oír, sentir, son los verbos más reiterados–. A lo largo de la novela “la verdad [...] claves o insinuaciones se esconden: hay una insipiencia deliberada [...] un continuo proceso de resta de la verdad”<sup>23</sup>. Importa, sobre todo, el aquí y el ahora de los habitantes de Comala, de ahí que sea una prosa más adverbial que adjetiva –abundan el “aquí”, “allá”, “cerca” o “lejos”–; e importa también, y en gran medida, la copiosa y enérgica estrategia comparatista que permite la neutralización de los opuestos y la unidad de las dualidades magicorrealistas: Juan Preciado siente el retrato de su madre calentándole el corazón “como si ella también sudara” (f 2); o vio desaparecer una mujer “como si no existiera” (f 3); la cara de Eduviges se “transparentaba como si no tuviera sangre” (f 9), borneó su cabeza

<sup>22</sup> J. RULFO citado por Y. JIMÉNEZ DE BÁEZ, *op. cit.*, p. 24.

<sup>23</sup> ANTONIO SACOTO SALAMEA, “Las técnicas narrativas”, en *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, ed. GIACOMAN, Las Américas, Nueva York, 1974, p. 391.

“como si escuchara algún rumor lejano” (*id.*), la sacudió “como si despertara de un sueño” (f 11).

Por otra parte, el tratamiento fenomenológico de *Pedro Páramo* se implementa con un estilo que elimina el discurso explicativo de la novela, cuestión que se extiende a sus personajes, quienes se muestran indiferentes o insensibles ante los acontecimientos extraordinarios de la trama. Ese estilo presentativo, “despojado de todo ornato [...] casi desmetaforizado, con una metonimia desmayada y pétrea al mismo tiempo”<sup>24</sup>, permite al lector aprehender la realidad de Comala “desde la misma perspectiva del personaje que expresa sus pensamientos [...] sin someterlos a escrutinio lógico”<sup>25</sup>, liberando a los lectores de un entendimiento racional de sus conductas o sus motivaciones. Tal es así que el propio Juan Preciado, extranjero recién llegado al territorio rulfiano, acepta en no pocas ocasiones, y de modo natural, la cuota de perplejidad a la que se ve sometido en su encuentro con el pueblo; así ocurre casi al inicio de la novela, cuando recuerda el retrato de su madre: “Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería. Y así parecía ser; porque el suyo estaba lleno de agujeros como de aguja, y en dirección del corazón tenía uno muy grande donde bien podía caber el dedo del corazón” (f 2); más adelante, en su encuentro con Eduviges, el personaje renuncia a cualquier examen racionalista: “Yo creía que aquella mujer estaba loca. Luego ya no creí nada. Me sentí en un mundo lejano y me sentí arrastrar” (f 5), actitud que reafirma cuando ella misma le cuenta que Abundio, el arriero, “oía bien. No debe ser él. Además, Abundio ya murió. Debe haber muerto seguramente. ¿Te das cuenta? Así que no puede ser él” (f 9), observación ante la cual Juan Preciado sólo alcanza a afirmar: “Estoy de acuerdo con usted” (*id.*).

En el mismo sentido, y al hilo de la filosofía ambivalente, que considera la “conciencia mística” como “la superación de todas las ilusiones producidas por la semántica [...] de toda comunicación codificada, la supresión del código interpuesto”<sup>26</sup>, me gustaría destacar significativamente dos instantes de *Pedro Páramo*. Se trata, en uno de los casos, del primer paseo de Juan Preciado por las calles de Comala, un recorrido en el que, aunque sólo ve casas vacías y puertas desportilladas, acabará aceptando las nuevas reglas de aquel espacio: “aunque no había niños jugando, ni palomas, ni tejados azules, sentí que el pueblo vi-

<sup>24</sup> SERGIO FERNÁNDEZ, “*Pedro Páramo*: Una sesión espiritista”, *Revista Iberoamericana*, 148/149 (1989), p. 957.

<sup>25</sup> JULIO RODRÍGUEZ-LUIS, “La función de la voz popular en la obra de Juan Rulfo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1985, núms. 421/423, pp. 137-138.

<sup>26</sup> S. PÁNIKER, *Aproximación al origen*, p. 286.

vía. Y que si yo no escuchaba solamente el silencio era porque aún no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos y de voces” (f 3). El segundo instante pertenece a su memoria y es aquél en el que recuerda la descripción de Comala que le había hecho su madre: “*Y de pronto puede tronar el cielo. Caer la lluvia. Puede venir la primavera. Allá te acostumbrarás a los ‘derrepentes’, mi hijo*” (f 29). A esas alturas del relato –casi a la mitad, exactamente–, Juan Preciado ya ha hecho suya una de las señales con las que Pániker describe el nuevo paradigma de la filosofía ambivalente, que “La incertidumbre pertenece al estatus de la realidad, y hay que acostumbrarse a ello”<sup>27</sup>.

Finalmente, he reservado para los últimos párrafos el papel determinante de las mujeres en el universo ambivalente de *Pedro Páramo*, toda vez que es en ellas en quienes recae la mayor parte de la estrategia magicorrealista del relato. Si es importante la creación estilística de Comala como un territorio sobrenatural y ambiguo, más relevante será aún la percepción, por parte de los personajes, de una realidad que existe más allá de los límites sensoriales. Y es aquí donde las mujeres de Comala se muestran especialmente sensibles y dotadas para llevar el peso de la neutralización entre el aquí y el allá, entre la vida y la muerte. Y en efecto, en un espacio novelesco en el que no importa tanto la descripción como la atmósfera, en el que prevalece el clima antes que el paisaje y cuyos atributos están más ligados a lo sensorial que a lo racional, son las mujeres las que conectan, a través de una percepción extremadamente sensitiva, las dualidades de la ficción con la argamasa de sus sentidos. Así como los hombres de *Pedro Páramo* vivencian el espacio desde un plano material, como un asunto de posesión de la tierra, las mujeres, en cambio, lo habitan y experimentan a través de otros códigos de comunicación más intuitivos, pues atentas a la realidad de la naturaleza, más que a sus formas de posesión, están dotadas de una facultad poco común: la de comunicar entre sí dimensiones o universos que a los personajes masculinos, en cambio, les es difícil concebir como una mera continuidad. Los casos son numerosos: Eduviges, por ejemplo, recibe el aviso de la llegada de Juan Preciado antes de que ésta se produjera, a través de su madre muerta; es a ella, también, a quien acude Miguel Páramo cuando éste se siente perdido después de su muerte y, entre humo y neblinas, no encuentra el camino (“Vengo a contártelo a ti, porque tú me comprendes. Si se lo dijera a los demás de Comala dirían que estoy loco”, f 12). Y es ella misma la que da nombre a su rara habilidad: “es cosa de mi sexto sentido –dice–. Un don que Dios me dio; o tal vez sea una maldición. Sólo yo sé lo que he sufrido a causa de esto” (f 11). Damiana Cisneros, por su parte, le explica a Juan

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 29.

Preciado que los gritos que oye en su cuarto son los de Toribio Aldrete, que allí mismo había sido ahorcado, o que Eduviges está muerta (“Pobre Eduviges. Debe de andar penando todavía”, f 18, o que su hermana “murió cuando yo tenía 12 años [...]. Y mírala ahora, todavía vagando por este mundo. Así que no te asustes si oyes ecos más recientes, Juan Preciado”, f 25). Susana San Juan es visitada por su padre con el objeto de despedirse (“¿Para qué vienes a verme, si estás muerto?”, f 51); la mujer incestuosa, muy a su pesar y atormentada por la culpa, refiere la numerosa humanidad del pueblo: “Si usted viera el gentío de ánimas que andan sueltas por la calle. En cuanto oscurece comienzan a salir. Y a nadie le gusta verlas. Son tantas, y nosotros tan poquitos, que ya ni la lucha le hacemos para rezar porque salgan de sus penas” (f 31). Dorotea, enterrada en la misma tumba con Juan Preciado, se erige en maestra de sus temores: “Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados” (f 37). Y cuando el licenciado Gerardo Trujillo, decidido a instalarse en Sayula, va a ver a Pedro Páramo en espera de alguna recompensa, su mujer vaticina: “Tendrás que trabajar muy duro allá para levantar cabeza. De aquí no sacarás nada”. “¿Por qué lo dices?” —pregunta él—. “Lo sé” —le respondió— (f 58). Y en efecto, después de hablar con el cacique, el abogado regresa a casa sin ninguna retribución y con una sola pregunta en su cabeza: “¿por qué las mujeres siempre tienen una duda? ¿Reciben avisos del cielo, o qué?” (*id.*).

Sirva esta interrogante, en fin, para concluir el somero recuento de esta novela cuya inquietante actualidad es proporcional al genio de Juan Rulfo, ese escritor que, como señaló en su día José Agustín, “hizo que la poesía venciera a la lógica y nos devolvió el sentido del asombro ante fenómenos que nos parecían obsoletos o desacreditados. Nos enseñó a ver la complejidad de nuestra existencia, la relatividad de la realidad”<sup>28</sup>.

ALICIA LLARENA  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

<sup>28</sup> JOSÉ AGUSTÍN, en *Rulfo en llamas*, Universidad de Guadalajara, México, 1988, p. 30.



## CÓMO NARRAR DESDE LA ETERNIDAD: RELIGIÓN Y NOVELA EN *PEDRO PÁRAMO*

Gradualmente, el enigma concreto que me atareaba me inquietó menos que el enigma genérico de una sentencia escrita por un dios. ¿Qué tipo de sentencia (me pregunté) construirá una mente absoluta?

JORGE LUIS BORGES, “La escritura del dios”, en *El Aleph*

El jueves 9 de diciembre de 1852 a la una de la tarde, en carta a su amiga Louise Colet, Gustave Flaubert redactó una de sus aseveraciones más conocidas: “El autor en su libro debe ser como Dios en el universo: presente en todas partes y visible en ninguna”<sup>1</sup>. Vale la pena recordar que el contexto de esta declaración es la reacción de fastidio de Flaubert ante los constantes apartes acerca de la esclavitud hechos por la autora de *La cabaña del Tío Tom* (1852), Harriett Beecher Stowe: “¿Es necesario hacer comentarios acerca de la esclavitud?” añade Flaubert, “con representarla ya es bastante” (*id.*). Motivado en parte por aquella célebre novela, cuyo antiesclavismo estaba informado por un fervor y una retórica de neto origen religioso —la retórica de la “jeremiada americana”, como la califica Jane Tompkins—<sup>2</sup> Flaubert elabora no sólo una poética de la impersonalidad narrativa, sino también lo que podríamos llamar su “teología literaria”, la cual tendría una profunda influencia en la escritura novelística de su propio siglo y en la del siglo xx. Los aspectos teológicos de la tesis de Flaubert acerca del valor de la impersonalidad literaria se aprecian mejor si leemos el resto del fragmento en el cual aparece la famosa cita:

<sup>1</sup> *The letters of Gustave Flaubert (1830-1857)*, ed. F. STEEGMULLER, Harvard University Press, Cambridge, Ma., 1981, p. 173.

<sup>2</sup> En *Sensational designs: The cultural work of American fiction, 1790-1860*, Oxford University Press, Nueva York, 1986.

El autor en su libro debe ser como Dios en el universo: presente en todas partes y visible en ninguna. Ya que el arte es una segunda naturaleza, el creador de esa naturaleza debe obrar por procedimientos análogos. Se debe sentir en cada átomo, en cada aspecto de la obra una impasibilidad oculta e infinita. El efecto, para el espectador, debe ser el de una especie de asombro. “¿Cómo es que se hace todo eso?”, debe uno preguntarse; y uno debe sentirse abrumado sin saber por qué. El arte de los griegos seguía ese principio, y para lograr más rápidamente sus efectos escogía personajes en condiciones sociales excepcionales —reyes, dioses, semidioses. No se suponía que uno se identificara con los personajes dramáticos: *lo divino* era la meta principal del dramaturgo (pp. 173-174).

Si bien es cierto que, como observó Georg Lukács, “la novela es la epopeya de un mundo sin dioses”<sup>3</sup>, no lo es menos el que este género literario decididamente secular, a medida que fue alcanzando su madurez, fue revisitiéndose de aspectos que lo acercaban al ámbito de lo sagrado, en una suerte de aprovechamiento estético de la religión que iba más allá, sin embargo, de lo meramente decorativo o pintoresco. Como sugieren las palabras de Flaubert, la adopción de elementos religiosos en la novela a menudo no tiene como fin el promover la religión, sino fortalecer el género de la novela, haciendo que el lector se sienta asombrado y abrumado “sin saber por qué”. Esta misteriosa sensación de asombro y casi de humillación es precisamente uno de los fundamentos del sentimiento de lo sagrado, según lo propone el filósofo de las religiones Rudolph Otto.

A partir de Flaubert, el género de la novela va a incorporarse muy deliberadamente a lo que Borges llamó “el culto de los libros”. Es decir, la novela va a intentar convertirse en un texto fundacional no tan sólo a nivel político sino también a nivel cultural y filosófico, buscando forjar “la conciencia aún no creada de [su] raza” —parafraseando las palabras de Stephen Daedalus al final de *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) de James Joyce. Siguiendo el ejemplo de Flaubert, ese “santo patrono de la modernidad”, muchas de las obras de los novelistas más importantes de Europa y de las Américas en el siglo xx, desde el *Ulysses* (1922) de Joyce, *A la recherche du temps perdu* (1912-1922) de Marcel Proust y las variadas ficciones de William Faulkner, hasta *Rayuela* (1964) de Julio Cortázar, *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez y *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima, buscarán provocar en sus lectores todo un cúmulo de sensaciones vinculadas a la experiencia de lo sagrado. Es decir, estas obras buscarán causar no sólo el escándalo y el asombro, sino también una suerte de veneración análoga a la devoción religiosa,

<sup>3</sup> *Teoría de la novela*, trad. J.J. Sebreli, Edhasa, Barcelona, 1971, p. 93.

pues se trata de textos que prometen un saber trascendente y exigen una lectura devota, atenta, informada por algún tipo de fe; una lectura que es menos una experiencia de placer que un ejercicio ascético de purificación o una prueba iniciática. Estas novelas se han convertido, hasta cierto punto, en textos sagrados, no sólo porque son canónicas (un vocablo de la crítica que también se deriva de la tradición religiosa) sino también porque ellas imitan la estructura y el discurso de los textos que son venerados por las diversas religiones del mundo.

La búsqueda de lo sagrado en novelas como las que he mencionado está muy vinculada, a mi juicio, a la intención de convertirlas en textos fundacionales, tanto a nivel político (como en las novelas decimonónicas latinoamericanas estudiadas por Doris Sommer), como a nivel filosófico y cultural. Se trata de obras enciclopédicas y compendiosas, las cuales ofrecen una visión totalizadora de la cultura occidental desde sus orígenes hasta el presente, a la vez que indagan en el concepto mismo de la cultura y la relación de éste con el lenguaje y otras formas de representación. La clave de su intención fundacional yace en el hecho de que, siguiendo una conocida dialéctica de la modernidad, estas obras estudian y repasan críticamente al pasado para poder dejarlo atrás y así ir preparando el terreno para un nuevo comienzo.

Quisiera proponer aquí que *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, un clásico indiscutible del canon moderno mexicano y latinoamericano, es uno de los primeros y más exitosos ejemplos hispanoamericanos de ese linaje de novelas que, incorporando profundamente elementos del discurso religioso en su lenguaje y estructura, buscan convertirse en textos sagrados y fundacionales para la cultura a la cual pertenecen.

Apenas es necesario demostrar, a estas alturas, la presencia de aspectos religiosos en *Pedro Páramo* a nivel de personajes, tema, trama y lenguaje. La historia que allí se nos narra —la de un hombre poderoso que contamina con su culpa a todo un pueblo— está desde el principio enmarcada por una problemática moral. Comala, ese “purgatorio a ras de suelo” (como lo llamó Mario Benedetti), es un pueblo de muertos cuyas almas en pena esperan, quizás en vano, a que les llegue su redención. De la dilatada red de complicidad que ha tejido Pedro Páramo no se salva ni el propio cura del pueblo, pues la religión organizada aparece en esta novela como una institución mundanal y tan susceptible de ser corrompida como cualquier otra. De hecho, las opiniones críticas acerca del posible juicio ético que la novela *Pedro Páramo* ofrece en torno a la sociedad y cultura mexicanas y la condición humana en general vacilan entre el pesimismo y el optimismo: en una lectura que privilegia los referentes sociológicos e históricos de la novela, José Carlos

González Boixo la ve como una obra que expresa una profunda angustia y desolación espiritual<sup>4</sup>; en contraste, mediante una lectura más atenta a los referentes míticos y simbólicos de la obra, Yvette Jiménez de Báez propone que *Pedro Páramo* es un relato arquetípico esperanzador que narra el descenso al submundo de un héroe –Juan Preciado– quien ha de renacer en una transformación liberadora<sup>5</sup>.

Éstas y otras apreciaciones del papel de la religión en *Pedro Páramo* se remiten fundamentalmente a lo que podríamos llamar el trasfondo ideológico de la obra, a las ideas y reflexiones que la obra elabora y comunica, explícita o implícitamente, en torno a la religión y su papel en la sociedad y en la cultura. Me interesa destacar, sin embargo, otro aspecto de la religión en el texto, y es el de cómo la religión afecta la propia forma de esta novela, dotándola de algunas de las características que se asocian a lo sagrado.

Primero conviene recordar que a fines del siglo XIX y principios del XX se publica una amplia gama de obras de filosofía, antropología y de historia de las religiones que ofrecen diversos análisis del fenómeno religioso y de la experiencia de lo sagrado: desde los escritos de Nietzsche y Freud hasta *La rama dorada* (1890) de sir James George Frazer, *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912) de Émile Durkheim, *La esencia del estilo gótico* (1912) de Wilhelm Worringer, *La decadencia de Occidente* (1917) de Oswald Spengler y *Lo santo* (1917) de Rudolf Otto, entre muchos otros. Este interés en el estudio sistemático de las religiones coincide, y en muchos casos interactúa productivamente, con todo el ambiente del interés finisecular en el ocultismo y el irracionalismo. Al inicio de este trabajo, escogí a Flaubert como emblema de algunas de esas tendencias, pero la propensión a apropiarse de alusiones e imágenes religiosas para fortalecer el prestigio del discurso literario, se tornó aun más deliberada y generalizada entre los simbolistas franceses y sus admiradores hispanoamericanos, los modernistas. Como ha observado memorablemente Octavio Paz acerca del concepto de la “analogía” en el modernismo, esta creencia en los ritmos y concordancias universales eleva al poeta al estatuto de un iniciado religioso, un sacerdote o un chamán:

Si [el poeta] *oye* al universo como un lenguaje, también *dice* al universo. En las palabras del poeta oímos al mundo, al ritmo universal. Pero el saber del poeta es un saber prohibido y su sacerdocio es un sacrilegio: sus palabras, incluso cuando

<sup>4</sup> Véase “El factor religioso en la obra de Juan Rulfo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1985, núms. 421/423, pp. 165-177.

<sup>5</sup> *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

no niegan expresamente al cristianismo, lo disuelven en creencias más vastas y antiguas. El cristianismo no es sino una de las combinaciones del ritmo universal... La pasión de Cristo, como lo expresan inequívocamente varios poemas de Darío, no es sino una imagen instantánea en la rotación de las edades y las mitologías. La analogía afirma el tiempo cíclico y desemboca en el sincretismo. Esta nota no-cristiana, a veces anticristiana, pero teñida de una extraña religiosidad, era absolutamente nueva en la poesía hispánica<sup>6</sup>.

La afinidad simbolista y modernista con el ocultismo y el estudio de las religiones se prolongó en los experimentos artísticos de la vanguardia y en el afán de ésta de retornar a los orígenes mediante la valoración positiva de “lo primitivo”. Entre los textos de principios del siglo XX que he mencionado, la mayoría de los cuales fueron difundidos en lengua española por la *Revista de Occidente* durante la década de los veinte, *Lo santo* de Rudolf Otto se destaca porque, además de ofrecer una teoría sobre el efecto emocional de la religión, también ofrece una suerte de manual de recursos retóricos para evocar y suscitar la sensación de lo sagrado<sup>7</sup>.

En síntesis, Otto propone que, aparte de toda argumentación racional en torno a la idea de Dios, la experiencia religiosa tiene un componente irracional de tipo emotivo. Según Otto, el encuentro con lo divino implica confrontarse con la otredad absoluta; a su vez, sentirse en presencia de una otredad absoluta provoca en principio una sensación de profundo temor que desemboca en una disminución radical del Yo y en una visión de lo trascendente como la única realidad. Acudiendo al latín, Otto acuña el término de “lo numinoso” para referirse a esta visión más bien antropológica y amoral de lo sagrado o lo santo, la cual se aparta de la común equivalencia entre lo santo y lo bueno. Utilizando otro latinajo, Otto asevera que lo numinoso se constituye en un *mysterium tremendum et fascinans* que “puede hundir al alma en horrores y espantos casi brujescos” aunque también “evoluciona hacia estadios más refinados, más puros y transfigurados” (p. 23). Según Otto, la presencia de lo sagrado provoca en quien la percibe una suerte de escalofrío parecido al miedo y un vértigo semejante al éxtasis. No debe sorprendernos, pues, que para Otto el concepto religioso de lo sagrado esté muy cercano al concepto estético de lo sublime, el cual, como lo describe Longino, “no lleva a los oyentes a la persuasión sino al éxtasis” (p. 39). De hecho, Otto afirma que lo sublime es la forma privilegiada de expresar lo sagrado en el arte, y apoyándose en las teorías de Wilhelm Worringer, asevera que la verticalidad

<sup>6</sup> *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1987, p. 135.

<sup>7</sup> *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.

del arte gótico es una suerte de concretización de lo sublime. En los ámbitos de la plástica, la música y la literatura, Otto propone que los tres grandes tropos de lo numinoso son *la oscuridad, la variedad y el silencio* (pp.100-101).

Incluso una lectura apegada al nivel literal de *Pedro Páramo* revela de inmediato la presencia de estos tropos en la obra. Bastaría con recordar los silencios profundos y a veces escalofriantes que entrecortan este texto poblado de voces y sonidos, como cuando Juan Preciado oye los gritos del difunto Toribio Aldrete y en medio de ellos se hace súbitamente el silencio: “No, no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito. Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire. Ningún sonido; ni el del resuello, ni el del latir del corazón; como si se detuviera el mismo ruido de la conciencia”<sup>8</sup>. No está de más recordar aquí que entre los varios títulos que ensayó Rulfo para su novela uno de ellos es *Los murmullos*, expresión que evoca la voz al borde del silencio. A este respecto, Rudolf Otto también observa:

La música, que puede prestar la expresión más varia a todos los sentimientos, no tiene tampoco un medio positivo para expresar lo santo. El instante más santo y más numinoso de la misa, la consagración, se expresa, aun en la mejor misa cantada, por el silencio; la música enmudece, y enmudece por largo tiempo y por completo, de suerte que el silencio mismo se oye, por decirlo así (pp. 102-103).

La oscuridad y las tinieblas también predominan en *Pedro Páramo*, no sólo porque en la obra sobresale la dimensión sonora, auditiva, por sobre la visual, sino también porque en ella se describen con frecuencia espacios cerrados y oscuros y escenas nocturnas, desde los “cuartos oscuros, al parecer desolados” (p. 13) de la casa de Eduviges Dyada, hasta la negrura de la tumba donde Juan Preciado yace junto a Dorotea (pp. 61-65) y la habitación a oscuras donde sueña Susana San Juan. No hace falta recordar las resonancias místicas de las tinieblas, pero sí conviene anotar que en *Pedro Páramo* la oscuridad rara vez es absoluta, y que en cambio se trata a menudo de semioscuridades o penumbras, ya sean las de una noche estrellada o las de un día de lluvia, de manera semejante a como apunta Rudolf Otto:

La oscuridad debe ser tal que quede realizada por contraste, de modo que se haga más perceptible. Debe estar a punto de vencer una última claridad. Solo la semioscuridad es “mística”. Y su impresión se perfecciona cuando se asocia al elemento auxiliar de lo sublime. La semioscuridad que reina en las altas bó-

<sup>8</sup> JUAN RULFO, *Pedro Páramo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1969, p. 36. En adelante, cito por esta edición indicando el número de página entre paréntesis.

vedas, bajo las ramas de una arboleda, extrañamente animada y movida por el misterioso y mirífico juego de la media luz, habla siempre al sentimiento, y los constructores de templos, mezquitas y catedrales han sabido hacer de ella un uso eficaz<sup>9</sup>.

No menos significativa es la impresión de vaciedad que se comunica, desde el título mismo de la novela, en el apellido de su figura principal: Pedro Páramo. La novela reitera además numerosas veces que en Comala impera la desolación, como cuando, en un pasaje escalofriante, Damiana Cisneros le dice a Juan Preciado: “—Este pueblo está lleno de ecos. [...]— Hubo un tiempo que estuve oyendo durante muchas noches el rumor de una fiesta. Me llegaban los ruidos hasta la Media Luna. Me acerqué para ver el mitote aquel y vi esto: lo que estamos viendo ahora. Nada. Nadie. Las calles tan solas como ahora” (pp. 54-55). Al respecto del vacío Otto señala:

El vacío indefinido es, por decirlo así, lo sublime puesto en sentido horizontal. El dilatado desierto, la estepa indefinida y uniforme, son sublimes y sirven de estímulo para despertar, por asociación de sentimientos, una resonancia numinosa. [...] Como la oscuridad y el silencio, el vacío es una negación que aleja la conciencia del aquí y del ahora, y de esta suerte hace presente y actual eso que hemos llamado “lo absolutamente otro” (*ibid.*, p. 102).

No estoy proponiendo que Rulfo haya leído a Otto para utilizarlo como guía retórica para evocar lo sagrado, aunque vale la pena señalar que *Lo santo* era lo bastante recordado treinta años después de su publicación en español como para ser discutido por extenso en una sección clave de *El arco y la lira* de Octavio Paz, libro que se publicó al año siguiente de aparecer *Pedro Páramo*. El mismo Otto señala que, la oscuridad, la vaciedad, el silencio, y en general lo sublime, son elementos ampliamente diseminados y reconocidos del discurso religioso acerca de lo santo. Sólo quiero sugerir que —cualesquiera que sean sus fuentes— Rulfo acude al discurso religioso para dotar a su texto de esa capacidad de asombrar y abrumar en la cual, según Flaubert, reside el poderío de las mejores novelas. Más aún, propongo que Rulfo añada a la triada de tropos que he mencionado otros elementos que contribuyen a rodear al texto de *Pedro Páramo* con la aureola de lo sagrado. Entre éstos, se encuentran la célebre estructura narrativa dislocada y fragmentaria de la novela, el empleo de una codificación múltiple que hace posible leerla en diversos niveles simbólicos, y el hecho de que, dentro de la propia narración,

<sup>9</sup> *Op. cit.*, pp. 100-101.

hay personajes –en específico, Pedro Páramo y Susana San Juan– que evocan en otros el sentimiento de lo sagrado.

La estructura fragmentaria de *Pedro Páramo*, derivada de la tradición de la vanguardia novelística de principios del siglo xx, funciona no sólo para producir una impresión de impersonalidad narrativa y de otredad, sino que le añade también un elemento de misterio y enigma al texto que invita al lector a participar en un proceso de desciframiento y de búsqueda de coherencia textual. Es un proceso análogo al de la creación de muchos de los libros sagrados de occidente y oriente, desde la Biblia hasta el *Baghavad-Gita*, los cuales están constituidos de fragmentos recogidos en sus inicios de la tradición oral, fragmentos cuyo carácter divinamente inspirado ha estado sujeto a un debate que consagra a algunos como *canónicos* y a otros como *apócrifos*. El lector de *Pedro Páramo* tiene que enfrentarse, mediante una lectura atenta y devota, al reto de decidir cuáles de los fragmentos contribuyen más decisivamente al sentido de la obra, y si alguno de ellos resultaría relativamente prescindible.

A su vez, la extrañeza y la otredad de esta narración fragmentaria parecen evocar una versión más literal de la perspectiva divina que Flaubert pedía para la novela. Si el autor en su libro debe ser “como Dios en el universo”, cabe preguntarse –al igual que lo hace Borges en ciertas ficciones que Rulfo de seguro conocía<sup>10</sup> cómo sería la escritura de un dios omnisciente y omnipresente, si este condescendiera a escribir. ¿No sería acaso una escritura no-lineal, fragmentaria, plural, desjerarquizada y enigmática? Escrita desde la eternidad, la historia del desmoronado tirano Pedro Páramo y su devastación de Comala, parecería tal vez, igual que sucede en el texto de Rulfo, como una simultaneidad de fragmentos transcritos mediante el recurso de la enumeración caótica.

Por otro lado, la codificación múltiple –un rasgo típico de la textualidad hispanoamericana desde los tiempos coloniales, que se torna en recurso autoconsciente en la literatura moderna– se manifiesta en *Pedro Páramo* mediante un sistema de alusiones simbólicas que son susceptibles de ser descodificadas de varias maneras, dependiendo de a cuáles se les asigne más peso y valor en el texto. Las alusiones simbólicas en *Pedro Páramo* van desde la onomástica, en nombres que evocan contextos míticos clásicos, judeocristianos e incluso precolombinos (Eduviges Dyada, Donis, Susana San Juan, Juan Preciado),

<sup>10</sup> “La escritura del dios”, *El Aleph*, Alianza Editorial, México, 1995.

hasta las estructuras de parentesco, según lo ha demostrado acuciosamente Yvette Jiménez de Báez<sup>11</sup>.

Dentro del texto mismo de la novela, la relación de los habitantes de Comala con respecto a Pedro Páramo y el poder casi absoluto que éste posee sobre sus vidas y haciendas, tiene mucho del “sentimiento de dependencia” y del “temor y temblor” que, según los términos de Otto, caracterizan lo sagrado. Como un ídolo, Pedro Páramo actúa a distancia mediante su capataz Fulgor Sedano, cuyo nombre mismo evoca un resplandor de signo negativo que puede ser mortífero, y también como un ídolo –y haciendo honor a su nombre– Pedro Páramo cae muerto al final de la novela, desmoronándose “como si fuera un montón de piedras” (p. 129). Pero este demiurgo que es Pedro Páramo rinde culto él mismo a otra figura inmóvil y numinosa en el texto, Susana San Juan, quien como una arcaica Diosa Madre, suscita el deseo y la fascinación de Pedro mientras se esconde de él en la penumbra de su habitación y en el *mysterium tremendum* de sus sueños y visiones.

La cadena de idolatría representada en el texto de *Pedro Páramo* abre la posibilidad de una *mise en abîme* semejante al de relatos justamente célebres de Borges, como “Las ruinas circulares”–relatos en los cuales el lector siente que forma parte de una cadena potencialmente infinita de seres que se van creando sucesivamente a distintos niveles. Esta sensación de infinitud, que corresponde a una suerte de vastedad intelectual, es otra forma de evocar lo sublime y el sentimiento de lo sagrado que le es paralelo.

Sin embargo, la posible imitación que hace *Pedro Páramo* de un texto sagrado no es simplemente un episodio, ni siquiera la culminación, del proyecto flaubertiano de escribir un libro que provocara el asombro y el estupor en sus lectores, aunque esto es algo que *Pedro Páramo* sin duda logra hacer y de lo cual han dado fe muchos de sus críticos y lectores. A mi juicio, la evocación que hace esta novela de lo numinoso o lo sagrado es en última instancia, un gesto fundacional. *Pedro Páramo* no es, ciertamente, un intento de sacralizar ciertos aspectos de la historia y cultura mexicanas. En este sentido hace exactamente lo contrario, como muchos de sus lectores han observado, pues produce una versión profundamente crítica, desmantelada, de México, representando la historia reciente de su país, incluyendo a la Revolución Mexicana, como una suerte de tierra baldía. No obstante, es justamente esta acción de vaciar, de devastar, la que marca el carácter a la vez sagrado y fundacional de este texto. No es que sea sagrado lo que sucede en el relato, sino que lo sagrado reside en el acto mismo de narrarlo. Este acto es sagrado

<sup>11</sup> *Op. cit.*, pp. 117-118.

porque es fundacional, porque la historia que cuenta es la de una creación, aunque no se trata de una creación *ex nihilo* como en la Biblia, sino más bien de una creación moderna que surge a partir de las ruinas y reliquias de un orden anterior, y ya desvanecido.

En su ensayo “Del culto de los libros”, Borges asevera que hoy día “un libro, cualquier libro, es para nosotros un objeto sagrado”<sup>12</sup>. No obstante, Borges también hace claro que no siempre los libros han sido sagrados, y que el carácter santo de los libros, o de ciertos libros, debe siempre estar sujeto a ser cuestionado. En tiempos más recientes, en un artículo de 1988 que hoy parece casi profético, el teórico literario estadounidense Jonathan Culler reprocha a los críticos literarios su tendencia a sacralizar los textos y a incorporar acríticamente la religión en sus análisis y teorías. Refiriéndose a la escasa crítica pública de la religión que se da en la cultura de los Estados Unidos, Culler observa:

Es difícil creer que no haya conexión entre este convencionalismo de respetar la religión y el tratamiento respetuoso que se le da a la doctrina religiosa en la educación estadounidense. Si la culpa es de las escuelas y universidades, entonces gran parte de la responsabilidad es de los profesores de literatura, pues somos nosotros, y no los filósofos y los historiadores, quienes nos pasamos gran parte del tiempo explicando los textos literarios en términos religiosos y nos rehusamos a desafiar o contradecir sus enseñanzas. Instarnos a hacer la crítica de la religión no implica negar que el cristianismo en particular ha sido la inspiración de muchas grandes obras de arte; implica más bien que debemos reflexionar sobre las consecuencias actuales de la relación entre la crítica y el discurso religioso. La presente complicidad de los estudios literarios con la religión es un tema que apenas se ha abordado pero que es urgente atender, especialmente porque la religión sirve en la actualidad para legitimar muchas fuerzas reaccionarias y represivas en los Estados Unidos y puede decirse que es un mayor peligro hoy día que algunas posiciones ideológicas que los críticos se pasan más tiempo atacando<sup>13</sup>.

De manera análoga, reconocer que ciertas novelas hispanoamericanas de nuestro siglo —desde *El reino de este mundo* (1949) de Carpentier y *Pedro Páramo* (1955) hasta *Paradiso* (1966) y *Cien años de soledad* (1967)—, siguiendo unas pautas preconizadas por Flaubert en el siglo XIX, han llevado a cabo una apropiación literaria de lo sagrado, no significa que nuestra reacción

<sup>12</sup> “Del culto de los libros”, *Obras completas*, Emecé, Barcelona, 1996, t. 2, p. 91.

<sup>13</sup> *Framing the sign: Criticism and its institutions*, University of Oklahoma Press, Norman, 1988, p. 78.

como lectores ante esas obras deba reducirse al “temor y el temblor”. Por el contrario, es un llamado a tratar de entender críticamente el papel que ha jugado la religión en el desarrollo del género de la novela y de la literatura moderna en general.

ANÍBAL GONZÁLEZ  
Yale University



## LA SIMBOLIZACIÓN DE LA MICROHISTORIA EN *PEDRO PÁRAMO*

[...] tal vez toda revolución está condenada a una mentira final: la del que queda con el triunfo en la mano, porque ése antes ya recorrió el largo camino de la intriga y el crimen, y miente para ocultar que sus fines son personales y sus intereses opuestos a la Revolución

Elena Garro, *Felipe Ángeles*<sup>1</sup>

Existe un consenso en la crítica literaria de que el éxito nacional e internacional de *Pedro Páramo* (1955) se debe en gran parte a que Juan Rulfo logró sintetizar una visión interior del ser humano<sup>2</sup>, que lleva las marcas de su tiempo y su región, y una externa, que proviene de su apertura a otras formaciones culturales y estrategias literarias. A pesar de que la acción esté situada en un contexto histórico-cultural concreto, en la novela se abordan problemas universales que se relacionan con la vida humana, por ejemplo, el abandono, la orfandad, el amor desesperado y no correspondido, la locura, el abuso de poder y la impunidad.

En el presente ensayo, me interesa abordar los siguientes aspectos: el ángulo de visión desde el que se representan en *Pedro Páramo* los acontecimientos de la historia nacional, los recursos narrativos con los que se significan estos sucesos, el contraste entre la interpretación del acontecer histórico en la historia oficial y en el texto literario, así como la revisión de los mitos nacionales del periodo posrevolucionario. Además me detendré en la interpretación del poder y en la deconstrucción de los discursos nacionalistas homogeneizadores. Por último, haré algunos comentarios acerca de la forma en que se presenta la relación entre los hombres y las mujeres en la coyuntura histórica de la Revolución y la Cristiada, lo cual propició el crecimiento de

<sup>1</sup> Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1979, pp. 25-26.

<sup>2</sup> Cito por la siguiente edición: JUAN RULFO, *Pedro Páramo y El llano en llamas*, 11a. ed., Planeta, Barcelona, 1982, pp. 7-118, indicando, entre paréntesis, el número de página.

los cacicazgos. A propósito de la situación macropolítica exploraré el efecto que ésta tuvo no sólo en el cuerpo social, sino también en el individual.

En *Pedro Páramo*, los sucesos de la historia se presentan desde la perspectiva de los marginados, sobre todo de los campesinos que no tienen injerencia en el curso de la historia con mayúscula. Es, por tanto, una novela de la microhistoria en la cual la historia patria, entendida como sucesión de hechos significativos, queda desplazada. Como lo ha demostrado el historiador mexicano Luis González y González en su estudio seminal, *Pueblo en viño. Microhistoria de San José de Gracia*, en la microhistoria lo importante es la historia vivida por una comunidad y la historia de la vida cotidiana. A diferencia de la historia de bronce, la llamada “historia patria” no se interesa por la actuación de los generales, los gobernantes, los altos jefes de la Iglesia, etcétera, sino por los acontecimientos que atañen a los habitantes de una comunidad relativamente pequeña y por cómo los procesos históricos nacionales afectan al terruño<sup>3</sup>. El impacto de los acontecimientos de la historia nacional en las comunidades rurales, tradicionalmente se ha abordado en las crónicas en las que prevalece un tono subjetivo. La representación de los sucesos en este género discursivo se caracteriza por cierta precariedad porque se cuenta con pocos documentos escritos que la respalden o se adolece por completo de ellos. Prevalece la recuperación del pasado mediante la memoria colectiva y los diversos géneros discursivos de la tradición oral, entre ellos, el mito y la leyenda.

En la novela sumamente fragmentaria que aquí nos ocupa, la situación enunciativa es inusitada: la microhistoria se reconstruye con base en los testimonios y recuerdos que enuncian los antiguos habitantes de Comala desde la tumba. Coexisten las versiones de los afectados por los abusos de poder de Pedro Páramo y la rememoración de algunos acontecimientos desde la perspectiva del cacique, que ostentaba durante años el poder despótico en el mi-

<sup>3</sup> L. GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ explicó que su estudio sobre San José de Gracia es una microhistoria porque “en el escenario josefino nunca ha tenido lugar ningún hecho de los que levantan polvareda más allá del contorno de la comarca. No se ha dado allí ninguna batalla de nota, ningún ‘tratado’ entre beligerantes, ningún ‘plan revolucionario’. La comunidad josefina no ha producido personalidad de estatura nacional o estatal; nada de figuras sobresalientes en las armas, la política o las letras. [...] Parece ser la insignificancia histórica en toda su pureza, lo absolutamente indigno de atención, la nulidad inmaculada: tierras flacas, vida lenta y población sin brillo. La pequeñez, pero la ‘pequeñez típica’ y no obstante esta ‘insignificancia’, se vuelven relevantes por la mirada amorosa del estudioso o escritor. [...] Todos los pueblos que no se miran de cerca con amor y calma son un pueblo cualquiera, pero al acercarlos el ojo cargado de simpatía, [...] se descubre su originalidad, su individualidad, su misión y destino singulares y hasta se olvida lo que tiene de común con otros pueblos” (*Pueblo en viño. Microhistoria de San José de Gracia*, El Colegio de México, México, 1979, pp. 3 y ss.).

crocosmos de Comala. De origen pobre, logró crear y consolidar su posición de poder, tanto mediante el matrimonio con Dolores Preciado, como por medio de la apropiación y usurpación violenta de terrenos. Dado su poder económico, sobornó más tarde a los revolucionarios que habían llegado a la Media Luna con el propósito de acabar con este latifundio. Empero desistieron de su propósito inicial admitiendo que “necesitamos agenciarnos un rico pa que nos habilite” (p. 93). Al sobornar a los revolucionarios y enviar a algunos hombres fieles, de refuerzo a sus filas, el cacique logró proteger sus propiedades contra futuros saqueos. Sin embargo, ni él, ni los campesinos, ni tampoco los otros habitantes de Comala tuvieron injerencia en la política nacional. Todos carecían de información sobre los acontecimientos en el país. Sólo les llegaban rumores: “ya para entonces soplaban vientos raros. Se decía que había gente levantada en armas” (p. 79).

A los habitantes de Comala se les confrontó con los hechos de la historia nacional cuando algunos revolucionarios, y más tarde los cristeros, llegaron al pueblo para saquear o asesinar a los que se les opusieron. Como se precisará más adelante, la lejanía del poder central y la falta de comunicación entre la población rural y las instancias del gobierno, así como de la jurisprudencia, hizo posible el crecimiento del poder de Pedro, pues todos sus crímenes quedaron impunes.

Por otra parte, en lo que atañe a la representación de la historia, Yvette Jiménez de Báez ha destacado en la monografía *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra* que a Rulfo no le interesó hacer un recuento minucioso del suceder externo de los hechos ni representar las batallas entre los bandos en conflicto como ocurrió en las novelas de la Revolución de autores como Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán. Al contrario, quiso poner de relieve el significado y sentido del acontecer de la historia reciente<sup>4</sup>. Es decir, tal como Wolfgang Iser afirmó para la ficción literaria en general, la novela de Rulfo es una reacción a la realidad y simboliza un espacio público, por lo que la representación literaria “se define por una cierta autonomía frente a lo real y por un cierto cierre sobre sí misma”<sup>5</sup>. A este propósito, L. Quéré sostuvo que la ficción, y por ende la literatura, puede comprenderse como “una reanudación y una reforma de la manera en que una sociedad se simboliza a sí misma, simboliza su Historia y sus poderes a través de sus agen-

<sup>4</sup> *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, Fondo de Cultura Económica, México, 2a. ed., 1994, p. 36.

<sup>5</sup> “La estructura apelativa del texto”, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, ed. D. RALL, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987, p. 102.

tes y sus acciones”<sup>6</sup>. De ahí que para Jean Bessière la representación literaria sea, “interpretativa del modo en que una cultura se representa y [...] una metaforización”. La asignación de un juicio o de una valoración al acontecer es obligatoriamente subjetiva, empero la obra que constituye “[un] sistema construido de símbolos”, se sitúa “en el conjunto social y cognitivo de una cultura y de una Historia de la que propone un paradigma de lectura”<sup>7</sup>.

En *Pedro Páramo*, una serie de metáforas y símbolos –por ejemplo, la lluvia, los árboles llenos de hojas y la fertilidad– significa los tiempos pretéritos que varios personajes recuerdan en tanto época signada por la felicidad, la alegría y abundancia. Dolores Preciado describió Comala a su hijo como lugar paradisiaco: “...*Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada...*” (p. 21)<sup>8</sup>. Al contrario, para Pedro, los tiempos con lluvias abundantes no se relacionan con la felicidad, sino con el asesinato del padre (pp. 25s. y 65) y los años posteriores de pobreza, así como con la muerte del abuelo (p. 18).

A propósito de los recuerdos de Dolores, es pertinente precisar que ella tiende a la idealización y el embellecimiento del lugar del que ha sido despojada. Ella misma reconoce que en Comala, el lugar de su infancia y adolescencia que describe como idílico, lleno de árboles y con un aire que cambiaba el color de las cosas, “los sueños [la] enflaquecieron” (p. 57). Se pone asimismo de relieve la importancia que tiene la memoria familiar y colectiva para el individuo y la constitución de su identidad. Comala es para Dolores “como una alcancía en la que hemos guardado nuestros recuerdos” (*id.*).

Mientras que los recuerdos de Dolores evocan la exuberancia y se refieren a un pasado lejano en que Pedro apenas empezó a enriquecerse a partir del matrimonio que contrajo con ella, la mayor parte de los recuerdos de los demás personajes hace referencia a la atmósfera de terror, de violencia, desesperación, desencanto, de tragedias familiares y del sufrimiento de la población rural bajo el impacto de ambos conflictos armados y el cacicazgo. Pedro Páramo pudo establecerlo a espaldas de los militares, puesto que sus

<sup>6</sup> “Literatura y representación”, en *Teoría literaria*, eds. M. AGENOT, J. BESSIÈRE *et al.*, Siglo XXI, México, 1993, p. 368.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>8</sup> En el diálogo en la tumba que se desarrolla entre Dorotea y Juan Preciado, éste hace eco de los recuerdos de su madre: “Mi madre me decía que, en cuanto comenzaba a llover, todo se llenaba de luces y del olor verde de los retoños. Me contaba cómo llegaba la marea de las nubes, cómo se echaban sobre la tierra y la descomponían cambiándole los colores... Mi madre, que vivió su infancia y sus mejores años en este pueblo y que ni siquiera pudo venir a morir aquí. Hasta para eso me mandó a mí en su lugar” (p. 63).

crímenes quedaron impunes. Las vivencias negativas quedan simbolizadas por la sequía y el calor. Ambos llevaron a la hambruna y muerte de los habitantes de Comala. En uno de los diálogos entre Dorotea y Juan Preciado en la tumba, ésta afirma, por ejemplo, que murió de hambre (p. 77).

Como evidencian los recuerdos de los anteriores habitantes de Comala, este pueblo se ha convertido en un pueblo fantasma y desértico, en un pueblo de desdicha que fue condenado al ocaso por el rencor que sentía Pedro Páramo, debido al asesinato de su padre cuando él era niño y a causa de la muerte temprana de Miguel, el único hijo que amó; así como fue motivado por la afrenta de los moradores de Comala que organizan una fiesta, cuando el cacique se encuentra de luto tras el deceso de su amada Susana.

Respecto a la revisión de los mitos de la historia oficial es preciso señalar que se desmitifica el del caudillo, pues se valora de modo negativo la actuación de los revolucionarios, y se hace alusión a su falta de ideales y a su oportunismo. El Tilcuate, por ejemplo, es primero villista, luego carrancista y al final obregonista. Los diversos bandos de los revolucionarios son caracterizados, asimismo, como grupos de saqueadores y asesinos. Diversos personajes comentan, por ejemplo, sobre la violencia y voracidad de los villistas: “—Vienen del Norte, arriando parejo con todo lo que encuentran. Parece [...] que andan recorriendo la tierra, tanteando todos los terrenos. Son poderosos” (p. 102). Así también queda desmitificada la Revolución como tal. Se insinúa que tuvo que fallar porque, dada la falta de recursos por parte de los revolucionarios, para financiar sus luchas éstos se veían obligados a aceptar el dinero que les ofrecían los caciques a los que originalmente iban a atacar y vencer.

La falta de conciencia política de la población, y su desconocimiento de los intereses políticos de los grupos en el poder, explican también el hecho de que el ejército federal haya podido utilizar a los agraristas como carne de cañón contra los cristeros, y que otros campesinos, después de haber servido a los generales ateos, hayan decidido apoyar a los cristeros. Luchan por la causa religiosa porque, según afirma el Tilcuate, “gritan bonito”, además creían que así iban a llevar “ganada la salvación” (p. 111). Los federales, a su vez, dieron muerte a los pocos hombres que aún habían sobrevivido. Como comentó Evodio Escalante en una reseña, se presenta en *Pedro Páramo* la Cristiada como expresión de “una violencia degenerativa, incapaz de conducir a nada”<sup>9</sup>. A este propósito, el propio Rulfo afirmó en una entrevista

<sup>9</sup> “Texto histórico y texto social en la obra de Rulfo”, en *Toda la obra*, de JUAN RULFO, coord. C. FELL, *Archivos*-Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, p. 574.

concedida a Elena Poniatowska que “San Gabriel [...] era zona de agitación y de revuelta, no se podía salir a la calle, nomás oías los balazos y entraban los Cristeros a cada rato y entraban los federales a saquear y luego entraban otra vez los Cristeros a saquear”<sup>10</sup>.

Aparte de realizar desde los bordes del poder una crítica de la historia nacional, del oportunismo de los protagonistas de la Revolución, de la falta de coordinación de la lucha armada y de un proyecto político viable que hubiera implicado garantizar la justicia social y la solución del problema agrario, Rulfo caracteriza con atributos negativos a los dos representantes del poder local: el cacique y el sacerdote. El primero basa su poder en la posesión de la tierra, en el de la palabra oral, en el uso de las armas y en diversas formas de ejecución de sus adversarios. Pedro Páramo no necesita títulos de propiedad porque nadie se atrevería a oponerse al cacique. La falta de comunicación entre el pueblo y la cabecera municipal, así como entre éste y la capital de la entidad federal provocan la sensación de desamparo en los campesinos. Están conscientes de que nadie acudiría para apoyarlos en sus demandas legítimas en contra del déspota.

A diferencia de la teoría que Michel Foucault desarrolló acerca del poder en las sociedades modernas<sup>11</sup>, el poder en el mundo premoderno que representa Juan Rulfo en *Pedro Páramo*, no es reticular, ni se basa en una vasta tecnología que atraviesa al conjunto de las relaciones sociales; al contrario, es completamente vertical y emana de un solo hombre: el cacique. Incluso, el padre Rentería, el representante del poder eclesiástico, se subordina a él. Pedro Páramo decide sobre la vida y muerte de las familias asentadas en Comala y también da muerte al minero viudo Bartolomé, el padre de Susana San Juan, para poder casarse con ella. Pero, finalmente, Pedro se convierte en la víctima del deseo de poder, porque perdió la capacidad de amar —hecho que queda simbolizado por las piedras en las que, al morir, se desintegra su cuerpo. La mujer deseada sólo había formado parte de sus posesiones, pero él no pudo establecer comunicación alguna con ella. La idolatraba y la observaba desde el umbral de la puerta mientras ella, acostada en la cama, se refugiaba en la locura y en sus recuerdos en los que rememoraba la relación amorosa con Florencio. La muerte de Susana marca el inicio del proceso de pérdida de poder del cacique.

<sup>10</sup> “; Ay, vida no me mereces! Juan Rulfo, tú pon la cara de disimulo”, en *Toda la obra*, p. 817.

<sup>11</sup> M. FOUCAULT sostiene en *Microfísica del poder* que el poder es reticular. Según el filósofo es una vasta tecnología que atraviesa al conjunto de las relaciones sociales; lo concibe a su vez como una maquinaria que produce efectos de dominación a partir de un cierto tipo peculiar de estrategias y tácticas específicas (La Piqueta, Madrid, 1980, p. 144).

Éste carece de vínculos emocionales con otras personas que podrían consolarlo, ya que el deseo de poder, primero, y el ejercicio del mismo, más tarde, lo han apartado de los demás. El rencor y el aislamiento lo han vuelto insensible ante el dolor de los otros, así como éstos no respetan su duelo por falta de sensibilidad. Con la decisión de ya no cultivar nada, Pedro no sólo causa la muerte de los habitantes de Comala, sino también el fin de su propio poderío económico. Con la muerte de su amada, pierde el interés en sus tierras y su prosperidad. Finalmente muere asesinado por Abundio, quien, empujado al asesinato por sentimientos de odio, ni siquiera comete el parricidio con lucidez, sino bajo la influencia del alcohol.

Por su parte, el padre Rentería ejerce el poder sobre las almas, intimida a los creyentes con el purgatorio y les niega la absolución. Pero como ironía del destino, cuando él se confiesa con el cura del pueblo vecino, éste tampoco lo absuelve, ya que considera que Rentería pecó al haberse convertido en cómplice de Pedro Páramo aceptando dinero a cambio de la promesa de no denunciar los abusos del cacique y absolverlo. La visión del poder eclesiástico es sumamente negativa en la novela. Como el propio Rulfo ha afirmado en entrevista con Joseph Sommers, la fe es “deshabitada” y llena de supersticiones<sup>12</sup>. El ejercicio de la fe se revela en *Pedro Páramo* como repetición de rituales que carecen de sentido y que por eso no ofrecen consuelo a los creyentes en situaciones difíciles. Por ejemplo, en el velorio para el abuelo difunto, mientras las mujeres pronuncian la frase “el perdón de los pecados y la resurrección de la carne. Amén” (pp.17-18), como si fuera una fórmula hueca, nadie viene a consolar al niño Pedro que se encuentra solo en el cuarto contiguo.

A diferencia del poder que ejercen el cacique y el sacerdote en Comala, el poder estatal parece estar fragmentado y desintegrado. Dada la debilidad del gobierno, pudieron florecer los cacicazgos. El poder central carece de los medios para ejercer el control y garantizar la integridad física de los ciudadanos. En la diégesis, sólo aparecen los militares, pero no una fuerza del orden civil; por su parte, los soldados federales carecen de disciplina y orden, y los revolucionarios carecen de estrategias militares. Es asimismo notoria la ausencia del poder judicial. En esta situación de vacío legal, todos se procuran la justicia por propia mano y no consideran al gobierno central, ni legitimado por la voluntad del pueblo, ni tampoco como su represen-

<sup>12</sup> “Los muertos no tienen tiempo ni espacio. Un diálogo con Juan Rulfo”, en *La narrativa de Juan Rulfo: interpretaciones críticas*, ed. J. SOMMERS, SepSetentas, México, 1974, p. 21.

tante. Como ha subrayado Carlos Monsiváis, la novela alude al hecho de que los representantes del poder político han mantenido las comunidades rurales en la marginalidad y el olvido<sup>13</sup>. Para manifestar su desprecio hacia las autoridades gubernamentales, uno de los revolucionarios que llega a la Media Luna tilda, por ejemplo, al gobierno de “rastrero” y añade que “del señor gobierno ya no digo nada porque le vamos a decir a balazos lo que le queremos decir” (p. 92). Afirma que los revolucionarios están “aburridos de soportar”, tanto para el gobierno, como para los latifundistas (*id.*).

Por ende, la falta de un centro capaz de organizar las relaciones sociales y políticas y de responder a las demandas del pueblo queda simbolizada en *Pedro Páramo* en la escritura altamente fragmentaria. Existe una fragmentación del orden tanto cronológico como espacial.

Jorge Volpi interpretó en su reseña “Me mataron los murmullos”, los fragmentos cortos que componen la novela, también como metáforas de la brevedad de la vida; la escritura lacónica, a su vez, se acerca al silencio de los muertos. Según Volpi<sup>14</sup>, los fragmentos parecen ser los restos de los seres vivos en descomposición y aluden a la precariedad de la existencia. La fragmentación de los cuerpos, en algunas escenas, puede interpretarse como alusión a esta precariedad que se debe en gran parte a la pobreza en que vive la población rural. El día de la muerte de su abuelo, Pedro observa a su madre: “Allí estaba su madre en el umbral de la puerta, con un vela en la mano. Su sombra corrida hacia el techo, larga, desdoblada. Y las vigas del techo la devolvían en pedazos, despedazada” (p. 18).

De acuerdo con los planteamientos de Maurice Blanchot en *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*, la escritura fragmentaria puede relacionarse con una situación de crisis en la que el vínculo con el centro se perdió<sup>15</sup>. Esta pérdida concierne en la novela de Rulfo a todos los niveles de la sociedad: en el familiar se produce el abandono por parte del padre, la orfandad a causa de la muerte temprana y frecuentemente violenta del progenitor, así como la ausencia temporal del mismo después de alistarse en las filas de los militares; en el de la comunidad, tras la eliminación o ausencia de los hombres, las mujeres quedan a la merced del déspota local, y en el nivel nacional, en lugar de un poder central fuerte existen numerosas unidades de poder autónomas, bajo el mando de los caudillos y caciques. Con su obra,

<sup>13</sup> “Sí, tampoco los muertos retoñan, desgraciadamente”, en *Toda la obra*, p. 834.

<sup>14</sup> “Me mataron los murmullos”, en *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, ed. F. CAMPBELL, Era-Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p. 508.

<sup>15</sup> En *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*, Calden, Buenos Aires, 1973, p. 47.

Rulfo revela así la crisis del signo nación y de los sistemas unitarios del poder, y pone de manifiesto que la cohesión nacional no se logró.

A diferencia de otras novelas de la Revolución como, por ejemplo, *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro y *El luto humano* de José Revueltas, el discurso del mestizaje con su intención homogeneizadora no es abordado en la novela de manera explícita. Al señalar la desintegración en todas las relaciones sociales queda, no obstante, puesta al descubierto la falta de una conciencia y unidad colectivas. La escritura fragmentaria en *Pedro Páramo* significa la crisis en las estructuras sociales y nacionales; contrasta, además, con el discurso homogeneizador del poder político y el intento de formular una narración totalizadora de la nación. La escritura fragmentaria de Rulfo correspondería, por tanto, a lo que Nelly Richard describe en *Masculino/femenino: práctica de la diferencia y cultura democrática*, como “feminización de la escritura”:

Más que de escritura femenina, convendría entonces hablar –cualquiera sea el género sexual del sujeto biográfico que firma el texto– de una *feminización de la escritura*: feminización que se produce cada vez que una poética o que una erótica del signo rebasan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.) para desregular la tesis del discurso mayoritario. Cualquier literatura que se practique como *disidencia de identidad* respecto al formato reglamentario de la cultura masculino-paterna, cualquier escritura que se haga cómplice de la ritmicidad transgresora de lo femenino-pulsional, desplegaría el coeficiente minoritario y subversivo (contradominante) de lo “femenino”. Cualquier escritura en posición de descontrolar la pauta de la discursividad masculina/hegemónica compartiría el “devenir-minoritario” (Deleuze-Guattari) de un femenino que opera como paradigma de desterritorialización de los regímenes de poder y captura de la identidad normada y centrada por la cultura oficial<sup>16</sup>.

La feminización de la escritura se vincula en la novela de Juan Rulfo con la feminización de la identidad masculina, ya que los hombres se convierten en seres vulnerables y víctimas de las arbitrariedades cometidas por Pedro Páramo. No se respeta ni su integridad física ni la de las mujeres. Mientras que los hombres son asesinados, las mujeres son violadas, sin que sus esposos, padres o hermanos puedan protegerlas. Como en los regímenes dictatoriales, Pedro ejerce la represión, no sólo contra el cuerpo social, sino

<sup>16</sup> *Masculino/femenino: práctica de la diferencia y cultura democrática*, Francisco Zegers, Santiago de Chile, 1993, p. 36.

también contra los cuerpos de los individuos que se oponen a su poder y autoritarismo. Cabe señalar, además, que en ningún momento los pobladores tratan de organizar un acto colectivo de resistencia. Prevalece una actitud de resignación. La única forma de resistencia, aunque sea pasiva y sin trascendencia histórica, es la locura de Susana. Su cuerpo desnudo, en tanto símbolo de su vulnerabilidad, queda expuesto ante el cacique, pero él no se atreve a acercarse.

Para concluir, comentaré otro aspecto que atañe a las relaciones de género en el marco de la coyuntura histórica de la Revolución y la Cristiada, que pudo crecer bajo el poder de los caciques. La tríada padre-madre-hijo se reconfigura en el caso de Pedro, Dolores y Juan. Es una familia que, como muchas familias mexicanas, es disfuncional. Pero, a pesar de que la madre se lo haya exigido, el hijo no piensa vengarse del padre por el abandono que sufrió. El hecho de que la madre pida a Juan la promesa de hacerles justicia arroja luz sobre la relación entre los géneros: la mujer despreciada por el marido abandonó el pueblo y no afrontó al ex marido, ya sea porque no tuvo el valor, o porque carecía de un abogado que la hubiera podido apoyar en sus demandas legítimas; por ello, el peso de tomar venganza recae en el hijo. A pesar de no querer cumplir la promesa, Juan Preciado tampoco llegó a Comala para mostrar amor filial o lealtad hacia el padre como ocurre en *La Odisea*, en que Telémaco parte en busca de su padre el cual se encuentra en cautiverio. Al contrario, Juan se ha dejado seducir por las descripciones de Comala que su madre había realizado y que se comentaron al comienzo de este ensayo. Es decir, se encaminó hacia Comala por interés personal, porque quiso conocer el lugar en el que nació y del cual sólo se había formado una idea con base en los recuerdos maternos. Además le interesa conocer a su padre, puesto que en la constitución de la propia identidad es esencial establecer una relación con el progenitor. Sin embargo, al llegar a Comala, Juan se entera que éste ya había fallecido hace tiempo. Sólo por medio de los diálogos con los muertos, así como al escuchar los diálogos entre ellos, obtiene la información imprescindible para armar, como si fuera un rompecabezas, la imagen de quién había sido Pedro Páramo.

UTE SEYDEL

Universidad Nacional Autónoma de México

## JUAN RULFO Y BERNAL DÍAZ: LA INVENCIÓN DE LA ESCRITURA POÉTICA

*A Hugo Gola*

En una fecha cercana al año de 1970, una persona no identificada entrevistó a Juan Rulfo y al final de la plática le preguntó: “¿Considera que entre su obra y la lectura, a la que es tan aficionado, de los cronistas españoles de la Conquista, haya alguna relación?” Hablamos de una entrevista anónima, una hoja suelta, la transcripción de una grabación. Rulfo respondió:

La relación entre lo escrito y la lectura de los cronistas españoles, no sólo de la Conquista, sino de los posteriores, sí creo que tenga importancia. A mí me parece que los cronistas españoles son los mejores escritores que haya tenido México, aunque yo no los llamaría “cronistas españoles”, puesto que ellos escribían en México o, como en el caso de Bernal Díaz del Castillo, desde Guatemala, y algunos no tenían nada que ver con la literatura ni con la escritura. Las crónicas eran simplemente relaciones de hechos; no sólo había relaciones, sino epistolarios. Creo que son las obras mejor hechas, mejor construidas y las que conservan con más bondad la belleza del castellano. Creo yo que en ellos está la raíz de lo poco que aún se conserva en México y en otros países de América Latina, quizás en todos, del verdadero castellano y de su espíritu<sup>1</sup>.

Lo que se afirma, antes que nada, es el valor de la escritura de los cronistas, que de acuerdo con Rulfo no son “cronistas españoles”, sino los primeros escritores mexicanos —o mejor dicho, “los mejores escritores que haya tenido México”. Porque, como se desprende de otra observación incluida

<sup>1</sup> La entrevista aparece en el apéndice documental de *Noticias sobre Juan Rulfo*, biografía escrita por ALBERTO VITAL con la colaboración de CLARA APARICIO DE RULFO, autora de la “investigación iconográfica y documental” que incluye la entrevista que cito (Editorial RM-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003, p. 206).

en la respuesta de Rulfo, algunos de estos escritores –como es el caso de Bernal Díaz del Castillo– no son mexicanos tampoco en este sentido, puesto que escribieron fuera del país, en un territorio limítrofe, cambiante, exterior, no determinado en cierto modo por otra patria que la infancia, la lengua y la memoria. Dentro de ese horizonte, Guatemala representa la expresión de una extraterritorialidad corriente en la escritura de las crónicas, y que cobra una dimensión radical cuando se dice que algunos de esos cronistas no españoles “no tenían nada que ver con la literatura ni con la escritura”. Afirmación radical, equivalente a las de William Carlos Williams en su libro (*In the American Grain*) sobre los orígenes de la escritura americana<sup>2</sup>. Porque las crónicas no eran “literatura”, sino “relaciones de hechos”, y a veces simplemente epistolarios. Aun así, dice Rulfo en la entrevista, “creo que son las obras mejor hechas, mejor construidas y las que conservan con más bondad la belleza del castellano”. Y aquí Rulfo alude a lo principal: a un *tono*, a una manera particular de articular la lengua que “está [en] la raíz de lo poco que aún se conserva en México y en otros países de América Latina, quizás en todos, del verdadero castellano y de su espíritu”.

¿A qué lengua se refiere Rulfo? Resulta extraño que sea él precisamente quien viene a hablarnos, si no de la “pureza” de la lengua, sí del “verdadero castellano y de su espíritu”. Lo que subraya Rulfo, lo que quiere hacernos *escuchar*, es una entonación peculiar depositada en la escritura: una entonación que sólo excepcionalmente podemos descubrir en la tradición literaria mexicana, en la llamada “literatura nacional”, dada su repulsa –que contrasta con la de otras tradiciones, como la rioplatense– por los registros americanos del habla y de la lengua materna<sup>3</sup>. Ésa es la razón por la cual, en unos apuntes manuscritos que se incluyeron en sus *Cuadernos*, tras preguntarse si existe “una literatura mexicana auténtica u original”, o si, por el contrario, “esta literatura no es sino un contexto [una derivación] de la literatura ya no digamos universal, sino latinoamericana”, Rulfo responde lo siguiente: “Si tenemos que ser sinceros, debemos reconocer y afirmarnos en el hecho de que sí existe una literatura netamente mexicana, o al menos [y hay que leer estas palabras sin omitir ninguna de sus consecuencias] que existió en un pa-

<sup>2</sup> *En la raíz de América. Iluminaciones sobre la historia de un continente*, trad. M. Lozano, Fondo de Cultura Económica-Turner, México, 2002.

<sup>3</sup> Véase, al respecto, mi trabajo sobre la voz en Fernández de Lizardi (“Lizardi y la voz”, *Iberoamérica*, 2003, núm. 10, pp. 57-66) y el discurso que preparó JUAN JOSÉ SAER para la clausura del Congreso de la Lengua en Rosario, realizado en septiembre de 2004 (“El jardín secreto”, *El Poeta y su Trabajo*, 2004, núm. 18, pp. 35-42).

sado no tan inmediato”<sup>4</sup>. Es en ese “pasado no tan inmediato”, ubicado en el siglo XVI, donde va a abreviar Rulfo: en las obras de Bernal Díaz del Castillo y fray Bernardino de Sahagún, Diego Durán y Torquemada; en

las innumerables crónicas de la Conquista, colonización y descripción de la Nueva España, así como de los cronistas indígenas: Alva Ixtlilxóchitl, Tezozómoc, Muñoz Camargo o los *Chilames Balames* de Chumayel, Tizimín, aparte de tantos otros como contaron todas las órdenes religiosas establecidas en nuestro país. Y de igual manera las *Relaciones* [...] que mandaron recoger Carlos V y Felipe II para el mejor conocimiento de sus dominios (*id.*).

Como recuerda Martín Lienhard en *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, varios críticos han puesto de relieve la existencia de “matrices de oralidad” en las narraciones rulfianas, entre ellos, muy principalmente, Ángel Rama, en *La transculturación narrativa de América Latina*, el crítico inglés William Rowe en su presentación de *El llano en llamas*, Augusto Roa Bastos en su texto “Los trasterrados de Comala”, y el propio Lienhard en su estudio sobre los mitos nahuas en *Pedro Páramo*. Esas “matrices de oralidad” se originarían en varias fuentes (la memoria oral de una cultura campesina arcaica, las andanzas de Rulfo por el México indio, la lectura de textos indígenas clásicos) y son tan “milagrosas” que, como señala Lienhard, al registrarse los relatos en una grabadora, pronunciados por la voz del autor, con su entonación profunda aunque corriente, “retornan a su estado original” de palabra vulgar, coloquial y poética<sup>5</sup>.

Más que a un análisis del texto, es a una resonancia sonora (la imaginaria aplicación de esa “matriz de oralidad” que es la voz de Rulfo) a lo que apela Lienhard cuando funde la estupefacción de los personajes de Rulfo y la de las víctimas de la violencia conquistadora. Sería preciso imaginar estas líneas del *Libro Doce* pronunciadas por la voz de Juan Rulfo:

Todo esto era así como si todos hubieran comido hongos estupefacientes, como si hubieran visto algo espantoso. Dominaba en todo el terror, como si todo el mundo estuviera descorazonado. Y cuando anoecía, era grande el espanto, el pavor se tendía sobre todos, el miedo dominaba a todos, se les iba el sueño, por el temor<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> JUAN RULFO, *Los cuadernos de Juan Rulfo*, pról. C. APARICIO DE RULFO; ed. Y. JIMÉNEZ DE BÁEZ, Era, México, 1994, p. 176.

<sup>5</sup> Casa de las Américas, La Habana, 1990, pp. 274-275.

<sup>6</sup> FRAY BERNARDINO DE SAHAGÚN, *Libro Doce. Historia general de las cosas de la Nueva España*, t. 4, ed. y trad. A. M. Garibay, Porrúa, México, 1981, p. 110.

Las “hazañas sepulcrales” de Quetzalcóatl darían un fondo mítico a Pedro Páramo:

Tenía ya nueve años. Dijo: “¿Cómo era mi padre? ¿Acaso puedo verlo? ¿Acaso puedo mirar su rostro? En verdad se murió, allá fue enterrado, ¡ven a verlo! Luego fue allá Quetzalcóatl, enseguida escarbó y escarbó, buscó sus huesos. Y cuando hubo sacado sus huesos, allá los fue a enterrar en el interior de su templo, en el que se nombra de la diosa Quillaztli”<sup>7</sup>.

Pero esas resonancias son posibles a partir de un hecho de la lengua, precisamente el hecho al que apelaba Rulfo en su elogio de los cronistas no escritores, no literatos, capaces, empero, de articular un “castellano arcaico”<sup>8</sup>, desaparecido quizá en la tradición literaria, pero no en el habla viva de Los Altos, como lo atestigua Jean Meyer y lo recuerda William Rowe, quienes lo oponen, respectivamente, a la lengua letrada de las ciudades y a “las voces universales y gloriosas”, para restituir en su lugar a “la voz profunda y oscura”:

Rulfo escribe no sólo acerca sino desde una cultura oral. Esto hace a su escritura distinta a la del indigenismo, en la que el código cultural desde el que se habla es distinto de aquel del que se habla. La ruptura es evidente en el hecho de que, en las novelas indigenistas, el lenguaje que hablan los personajes es distinto al español correcto de las partes narrativas. La ficción rulfiana con el principio de Arguedas de alcanzar la universalidad a través de lo local mismo, con toda su particularidad, y no añadiéndole color local a una forma y a un estilo de ficción que surgen dondequiera. Describiendo la cultura de Los Altos, en Jalisco, Jean Meyer, como historiador, escribe: “Todo pasa por los ojos, los oídos y la boca, y es prodigioso el vocabulario de estos hombres de quienes se dice que son silenciosos [...]. Sus contemporáneos educados de la ciudad no entendían ni una palabra de su hermosa habla castellana de los siglos xv y xvi, la delicia de los lingüistas”. Rulfo, como escritor, habla en la *Autobiografía* de su decisión de “escribir como se habla”, y de su admiración no por “las voces universales y gloriosas”, sino por “la voz profunda y oscura”<sup>9</sup>.

La referencia que hace Rowe a *La Cristiada* tiene un interés especial. Allí se habla, en efecto, de una cultura “en la que florecen las reminiscencias más antiguas, venidas de la Edad Media y del Renacimiento”, de una lengua

<sup>7</sup> MIGUEL DE LEÓN PORTILLA (ed.), *Literatura del México antiguo*, Ayacucho, Caracas, 1978, p. 38.

<sup>8</sup> A. VITAL, *op. cit.*, p. 206.

<sup>9</sup> WILLIAM ROWE, Rulfo, *El llano en llamas*, Grant/Cutler Tamesis, Londres, 1987, p. 79; la traducción es mía. Para ser más precisos, y de acuerdo con una distinción que le gustaba hacer al escritor jalisciense, hay que hablar de la cultura de Los Bajos, y no de Los Altos, en el caso de Juan Rulfo.

llena de arcaísmos<sup>10</sup>. “Si la escritura”, dice Meyer, “es con frecuencia torpe y disyunta, la elocución es notablemente suelta” —de hecho, el estilo de los combatientes cristeros revela, como en Bernal Díaz, un aspecto coloquial que integra la entonación oral de la lectura y un antiguo aparato retórico:

Su texto es a la primera lectura incomprendible para el docto; después, leído en voz alta, adquiere forma y nos encontramos en presencia de una transcripción fonética de un mensaje que respeta todas las formas de la burocracia mejor ordenada del mundo, con referencias, disposición en serie de los problemas y fórmulas invariables de comienzo y de saludo final<sup>11</sup>.

El estilo de esos testimonios no elude las “palabras sabias, abstractas o preciosas”, ricas en referencias históricas, geográficas, teológicas y poéticas, pero que atestiguan, sobre todo, como señala Meyer, “la vida fuertemente enraizada de una cultura popular asentada sobre la Biblia, la tradición oral cristiana, los libros de caballerías y la poesía cortesana”:

Clodoveo, Genoveva de Brabante y Juana de Arco son personajes familiares, así como Carlomagno y los Doce Pares de Francia, o Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno. La lectura en voz alta hecha por el que sabía leer [...] o la representación teatral, constituyen los vehículos de este saber. Todavía en 1970, en Chalma, en el atrio del santuario, se podía ver y oír a una compañía de Tenango del Valle representar ese *Carlos Magno y los Doce Pares de Francia* que había arrullado la infancia de Ezequiel Mendoza [un combatiente cristero], y en el que éste leía la prefiguración de la Cristiada (*ibid.*, pp. 273-274).

Si William Rowe asociaba el estilo de Rulfo a la cultura oral de los cristeros, lo que encontramos en la exposición de Jean Meyer es una asociación inesperada de la cultura oral y popular de los cristeros con la escritura de Bernal Díaz. No sólo en razón de las lecturas y formas de lectura (historias bíblicas y libros de caballería), o del uso de refranes, glosas en décimas y romances tradicionales, sino de la misma experiencia de escritura como memoria de la historia vivida:

Tienen al mismo tiempo conciencia de la historia, en la cual participan combatiendo y muriendo: cuarenta años después quieren “que las cosas se escriban como fueron. Sólo platico lo que vi”, dice Francisco Campos [otro combatiente

<sup>10</sup> JEAN MEYER, *La Cristiada*, t. 3: *Los cristeros*, 4a. ed., trad. A. Garzón del Camino, Siglo XXI, México, 1979, pp. 272 y 274.

<sup>11</sup> J. MEYER, *op. cit.*, p. 272.

cristero], como un Bernal Díaz del Castillo redivivo, con una memoria asombrosa, una ordenación y una conciencia de esta ordenación que es reflexión y búsqueda del sentido de la historia (*ibid.*, p. 275).

“Escribir como se habla”, decía Juan Rulfo. Pero la escritura de Bernal tiene una de sus características en esa misma composición coloquial, en una humildad de pluma a la que Ernesto Cardenal alude en *El estrecho dudoso* imaginando un monólogo interior, hablando de esas “palabras [...] groseras y sin primor”<sup>12</sup>, “sin elegancia / sin policía, sin razones hermoseadas ni retórica / según el común hablar de Castilla la Vieja” (*ibid.*, p. 149), dudando entre escribir o no escribir. Y todo ello, cincuenta años después de su aventura, “casi sordo y casi ciego” (p. 143), recordando de una manera tan intensa que cuando “lo escribe se le representa todo / delante de los ojos como si fuera ayer que pasó” (p. 149). Pero a los modos coloquiales de Bernal hay que añadirle la práctica, insinuada a lo largo de su libro, de leerles en voz alta a los cercanos las partes que iba escribiendo del libro, “deleitando a sus vecinos”, como dice su editor, el padre Carmelo Sáenz, “con sus relatos del asedio de México-Tenochtitlan, épico desarrollo que había implicado a los abuelos de sus oyentes de entonces, y que ya iba entrando en la categoría mítica de ‘cosas de romanos’”<sup>13</sup>. Seguramente esta práctica incidió en la composición del libro. No en balde el padre Sáenz decidió tomar como punto de partida el texto publicado en España, en 1632, por fray Alonso Remón, y no el manuscrito conservado en Guatemala, un borrador plagado de añadiduras, correcciones y desapariciones de las que hay que hacer responsable “al hijo de Bernal, don Francisco, que se permitió modificar el texto de su padre cuando –según su parecer de vecino y regidor de Guatemala– no hubiera sonado bien a sus compadres de Santiago de Guatemala” (Díaz del Castillo: x). Basta revisar las “correcciones” de don Francisco para observar a cada paso las virtudes desplegadas por la pluma de Bernal, sistemáticamente eliminadas por su heredero.

Pero el valor de esta escritura deriva sobre todo –y aquí imagino cómo pudo leerla o escucharla Rulfo– de la intensidad de su emoción, como en esta rememoración del miedo:

Y como de cada día veía llevar a nuestros compañeros a sacrificar, y había visto, como dicho tengo, que les aserraban por los pechos y sacarles los corazones

<sup>12</sup> Nueva Imagen, México, 1982, p. 145.

<sup>13</sup> BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. y pról. C. SÁENZ DE SANTA MARÍA, Alianza, México, 1991, p. xi.

bullendo, y cortarles pies y brazos y se los comieron a los sesenta y dos que dicho tengo; temía yo que un día que otro habían de hacer de mí lo mismo, porque ya me habían llevado asido dos veces, y quiso Dios que me escapé; y acordóseme de aquellas feisimas muertes, y como dice el refrán que “cantarillo que muchas veces va a la fuente”, etcétera; y a este efecto siempre desde entonces temía la muerte más que nunca. Y esto he dicho porque antes de entrar en las batallas se me ponía una como grima y tristeza en el corazón, y orinaba una vez o dos, y encomendábame a Dios y a su bendita madre nuestra señora, y entrar en las batallas, todo era uno, y luego se me quitaba aquel temor (p. 559).

La memoria abre sus vertientes a una escritura poética (motivada por un diálogo con los “oidores” o por un soliloquio silencioso) cuando interroga el sueño de los combatientes:

Y dirán ahora dónde dormíamos: de que eran nuestras camas, sino un poco de paja y una estera, y el que tenía un toldillo, ponerlo debajo, y calzados y armados, y todo género de armas muy a punto, y los caballos enfrenados y ensillados todo el día; y todos tan prestos, que en tocando el arma, como si estuviéremos puestos e aguardando para aquel punto; pues de velar cada noche, no quedaba soldado que no velaba (pp. 313-314).

Escritura poética y visión poética. Del sueño surge la memoria inscrita en el cuerpo:

Y otra cosa digo, y no por me jactanciar dello, que quedé yo tan acostumbrado a andar armado y dormir de la manera que he dicho, que después de conquistada la Nueva España tenía costumbre de me acostar vestido y sin cama, e que dormía mejor que en colchones duermo; e ahora cuando voy a los pueblos de mi encomienda no llevo cama, e si alguna vez la llevo no es por mi voluntad, sino por algunos caballeros que se hallan presentes, porque no vean que por falta de buena cama la dejo de llevar; mas en verdad que me echo vestido en ella. Y otra cosa digo, que no puedo dormir sino un rato de la noche, que me tengo de levantar a ver el cielo y estrellas, y me he de pasear un rato al sereno, y esto sin poner en la cabeza el bonete ni paño ni cosa ninguna, y gracias a Dios no me hace mal, por la costumbre que tenía; y esto he dicho porque sepan de qué arte andábamos los verdaderos conquistadores, y cómo estábamos tan acostumbrados a las armas y a velar (p. 314).

Uno de los trabajos que mejor ha descrito la cualidad poética de la escritura de Juan Rulfo es el de Julio Estrada en su análisis musical titulado: *El sonido en Rulfo*. “Mi primer contacto con Juan Rulfo y su obra no vino

de la lectura de sus textos, sino de su audición”, escribe Estrada, y llama la atención sobre el tono no literario, no dramático, de su voz: “Me parece indispensable referirme a la voz de Juan Rulfo”, añade el músico, “como la sola que he escuchado en México de alguien que, dentro de un contexto literario, no adquiere el *tono dramático* [...], los tonos dramáticos adoptados en el proceso de europeización a partir de la Colonia”<sup>14</sup>. Ahora bien, el análisis que hace Estrada de las sonoridades en Rulfo desemboca en una escucha del silencio, ya no como un elemento de orden dramático, sino como “ambiente global” en el que surgen y existen los sonidos, como “presencia latente de una sonoridad ambiental innombrable” (*ibid.*, p. 78). Así, en el famoso pasaje de “Luvina” en torno al silencio, observa el compositor, “no es el silencio en sí lo que se dice que se escucha, sino lo que revela: el sonido latente que ha quedado enmudecido” (p. 107). He aquí el fragmento:

Se oía la respiración de los niños ya descansada. Oía el resuello de mi mujer ahí a mi lado:

–¿Qué es?– me dijo.

–¿Qué es qué?– le pregunté.

–Eso, el ruido ese.

–Es el silencio<sup>15</sup>.

Por último, en la preparación del final de *Pedro Páramo*, “la presencia constante y ensordecidora de lo sonoro alcanza una condición cercana a la del silencio”<sup>16</sup>:

El repique comenzó con la campana mayor. La siguieron las demás. Algunos creyeron que llamaban para la misa grande y empezaron a abrirse las puertas; las menos, sólo aquellas donde vivía gente desmañanada, que esperaba despier-ta a que el toque del alba les avisara que ya había terminado la noche. Pero el repique duró más de lo debido. Ya no sonaban sólo las campanas de la iglesia mayor, sino también las de la Sangre de Cristo, las de la Cruz Verde y tal vez las del Santuario. Llegó el mediodía y no cesaba el repique. Llegó la noche. Y de día y de noche las campanas siguieron tocando todas por igual, cada vez con más fuerza, hasta que aquello se convirtió en un lamento rumoroso de sonidos. Los hombres gritaban para oír lo que querían decir: “¿Qué habrá pasado?”, se preguntaban.

<sup>14</sup> Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, p. 23.

<sup>15</sup> JUAN RULFO, *El llano en llamas y otros cuentos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953, p. 122.

<sup>16</sup> J. ESTRADA, *op. cit.*, p. 105.

A los tres días todos estaban sordos. Se hacía imposible hablar con aquel zumbido de que estaba lleno el aire. Pero las campanas seguían, seguían<sup>17</sup>.

Un pasaje que no puede sino recordar el del fin de la Conquista, cuando “se prendió Guatemuz”, en la crónica de Bernal Díaz<sup>18</sup> –y que llamé “El silencio de la Conquista”<sup>19</sup>:

Y como se hubo preso Guatemuz, quedamos tan sordos todos los soldados, como si de antes estuviera uno puesto encima de un campanario y tañesen muchas campanas, y en aquel instante que las tañían cesasen de las tañer; y esto digo al propósito, porque todos los noventa y tres días que sobre esta ciudad estuvimos, de noche y de día daban tantos gritos y voces e silbos unos capitanes mexicanos apercibiendo los escuadrones y guerreros que habían de batallar en la calzada, e otros llamando las canoas que habían de guerrear con los bergantines y con nosotros en las puentes, y otros apercibiendo a los que habían de hincar palizadas y abrir y ahondar las calzadas y aberturas y puentes, y en hacer albarradas, y otros en aderezar piedra y vara y flecha, y las mujeres en hacer piedra rolliza para tirar con las hondas; pues desde los adoratorios y casas malditas de aquellos malditos ídolos, los atambores y cornetas, y el atambor grande y otras bocinas dolorosas, que de continuo no dejaban de se tocar; y desta manera, de noche y de día no dejábamos de tener gran ruido, y tal, que no nos oíamos los unos a los otros; y después de preso el Guatemuz cesaron las voces y el ruido, y por esta causa he dicho como si de antes estuviéramos en campanario.

Bernal cifra el fin de la Conquista –como Juan Rulfo el final de *Pedro Páramo*– en un juego de voces, gritos, ruidos, sonoridades. Una gran imagen sonora engloba memoria y experiencia (“casi sordo y casi ciego”) en el acto de la escritura. Una imagen poética. Una metáfora. Eso es lo que podía encontrar Rulfo, ya no en la lengua: en la escritura de Bernal. Y por eso es posible hablar de ambos como poetas: como inventores de la escritura poética.

¿Poetas? En un ensayo que escribió Tristán Tzara como introducción a las obras de François Villon, se refería a los intentos de definir lo esencial de la poesía. “Siempre que se ha pretendido cultivar lo poético distinguiéndolo de lo prosaico, y articularlo en un sistema limitado”, anotaba Tzara, “se ha terminado por velar el poder de emoción real de naturaleza poética bajo un farrago de fórmulas académicas”. Y añadía: “Podría decirse que la voluntad

<sup>17</sup> J. RULFO, *Pedro Páramo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, p. 120.

<sup>18</sup> *Historia verdadera de la conquista...*, ed. cit., p. 554.

<sup>19</sup> En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 57 (2003), pp. 143-150.

práctica de producir obras poéticas mata a la poesía”<sup>20</sup>. La poesía fundadora de Villon se asemeja en esto a la escritura de Rulfo o Bernal Díaz, uno de esos cronistas que admiraba el autor de *Pedro Páramo* porque “no tenían nada que ver con la literatura ni con la escritura”, al menos en su aspecto oficial, y cuyo “tono hablado” marcaba también las obras del poeta parisino, según Tzara, con “un sentido amistoso, familiar y confidencial” –“un habla sutil y grave” que, “a pesar de su despreocupación, o más bien a causa de ella, nos alcanza”:

El conocimiento del hombre, del hombre que vive enfrentándose a lo real sensible, de sus fronteras y de su entendimiento, marca el fin de la gratuidad en la poesía. El hecho de la realidad no sólo se incorpora al espíritu del poeta, sino que se convierte él mismo en materia poética (*ibid.*, p. 53).

“La poesía es un desbordamiento y una afirmación”, decía Tzara. Así, a diferencia de aquellos para quienes escribir poemas constituye una profesión, para poetas como Rulfo, Villon o Bernal Díaz, “la existencia misma es un fenómeno poético” (p. 54).

ENRIQUE FLORES  
Universidad Nacional Autónoma de México

<sup>20</sup> “François Villon. La existencia como fenómeno poético” (trad. E. Flores), *El Poeta y su Trabajo*, 19 (2005), p. 47.

## ALGUNOS ASPECTOS DE LA RESPUESTA CRÍTICA INICIAL A LA NOVELA *PEDRO PÁRAMO*

As for criticism of negligible authors, it can hardly be of permanent interest, because people will cease to be interested in the writers criticized. And censure of a great writer –or a writer whose works have had the test of time– is likely to be influenced by other than literary considerations.

T. S. ELIOT

Los aniversarios suelen ser ocasiones propicias para recordar las circunstancias que rodearon el surgimiento de un autor, una corriente estética o una obra y que, de alguna forma, permiten explicar su trascendencia desde la actualidad de quienes así establecen o trazan una tradición específica. En el cincuentenario de *Pedro Páramo*, la novela de Juan Rulfo, es notable el cúmulo de anécdotas, datos y versiones encontradas que, al amparo de la efeméride, circulan entre críticos, especialistas y lectores. No sorprende que en torno de un texto como éste –cuya vitalidad se confirma con cada nueva edición o traducción, y que obtuvo la categoría de una de las diez obras más importantes del siglo xx, en el ámbito de la literatura en lengua española en el balance de fin de siglo propuesto por el diario español *El País* en 1999<sup>1</sup> continúen suscitándose distintas consejas, leyendas y rumores de todos calibres y tintes. Se dice que *Pedro Páramo* experimentó inicialmente un rechazo radical de la crítica por tratarse de una novela atípica y difícil. Se dice que Alí Chumacero escribió una primera reseña –negativa, para más señas. Se dice que sólo la aparición de la traducción al alemán, de Mariana Frenk-Westheim,

<sup>1</sup> El conteo de los críticos literarios de *El País* esclarece la importancia de la novela de Rulfo en el mundo de habla española. Del grupo de diecisiete de sus principales colaboradores y reseñistas, fueron doce –es decir, el 70.58%– quienes incluyeron *Pedro Páramo* en su lista personal de los diez libros más importantes del siglo xx (véase “Libros del siglo”, *Babelia*, 24 de diciembre de 1999, núm. 423, pp. 8-9).

logró cambiar la animadversión de la crítica literaria mexicana. Se dice que Juan José Arreola fue el verdadero responsable de la estructura fragmentaria de la obra. Se dice que Rulfo negó desde siempre haber leído la narrativa de William Faulkner antes de escribir su novela.

Para ilustrar estos cinco asertos, tal vez los que representan mejor la versión tradicional de la trayectoria inicial de *Pedro Páramo*, el lector —sea cual sea su papel dentro del campo literario mexicano— recurre a opiniones consagradas por la reiteración, por los usos y costumbres arraigados en una memoria colectiva que, paradójicamente, y justo por su recuperación parcial y no contrastada de los hechos a los que se asocia, se reduce a unos cuantos detalles, en ocasiones elegidos al azar, en ocasiones debidos a una selectividad nunca desinteresada<sup>2</sup>.

Pero el sólo señalar lo anterior no tiene mayor mérito si quien lo hace se limita a llamar la atención de su destinatario hacia las limitaciones de una versión más bien ligera de la historia de una obra tan importante. Y no lo tiene, sobre todo, si se reconoce que no existe todavía una historia de la literatura mexicana que permita jerarquizar, ordenar y sistematizar el relato de su evolución. Esta carencia explica que, incluso en las facultades universitarias donde se imparten las licenciaturas en humanidades, las anécdotas ya referidas —y otras más— gocen de salud envidiable e incluso den un aura de prestigio a aquellos que las amplían, cultivan y refieren.

Se dice que *Pedro Páramo* es la exponente más clara de una tendencia literaria llamada *realismo mágico*. Se dice —también— que *Pedro Páramo* es la novela que cierra el ciclo narrativo de la Revolución Mexicana. Estas dos afirmaciones siguen siendo la piedra de toque de la crítica literaria más predecible, la que responde a cualquier testimonio en contra de sus dogmas haciendo gala de sofismas y de un sentimentalismo reaccionario que desmiente su pretendido rango profesional.

Una breve revisión de las publicaciones referentes al cincuentenario de *Pedro Páramo* mostraría la vigencia de una serie de imprecisiones cuya persistencia hace evidente la necesidad de superar las versiones más difundidas del itinerario de la novela. Proceder de esa forma exige mucho más que el

<sup>2</sup> PAUL RICOEUR postula que conciliar historia y memoria sería una operación a la cual la escritura de la historia debe aspirar para evitar desequilibrios: “[...] *historia de la memoria e historización de la memoria* pueden enfrentarse en una dinámica abierta que las preserva de ese paso límite, de esa *hybris* que serían, por una parte, la pretensión de la historia de reducir la memoria al rango de uno de sus objetos, y, por otra, la pretensión de la memoria colectiva de esclavizar la historia por medio de esos abusos de memoria en que pueden convertirse las conmemoraciones impuestas por el poder político o por grupos de presión” (*La memoria, la historia, el olvido*, trad. de A. Niera, Trotta, Madrid, 2003, p. 514).

simple afán de negar lo que antes se ha dicho, y permitiría desplazar el punto de vista del lector hacia lo realmente relevante en cuanto se refiere a autor y obra. Baste, por el momento, con una sola muestra de dicha concepción de los hechos literarios.

El 22 de marzo de 2005 el diario bogotano *El Tiempo* dedicó una de sus columnas editoriales al aniversario de la novela de Rulfo. La decisión, quizá inusitada para quien se entera por vez primera de ella, no es en absoluto inesperada en un país como Colombia, donde la obra de Rulfo es motivo de gran interés<sup>3</sup>. En seis párrafos, el editorialista esboza la historia de la novela, las razones de su importancia para la literatura hispanoamericana, latinoamericana y universal:

Un hombre muerto llega a un pueblo abandonado en busca de su padre, ya fallecido: ‘Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo’. El 19 de marzo de 1955, cuando se publicó *Pedro Páramo*, la ya clásica novela de Juan Rulfo que empieza con el anterior párrafo, los lectores descubrieron el extraño mundo de fantasmas y recuerdos que había creado ese hermético escritor mexicano a la sazón de 38 años de edad: un universo de muertos que era parábola anticipatoria del universo de los vivos.

La historia no sólo hacía transcurrir a *Pedro Páramo* en un paisaje espectral, sino que estaba relatada a jirones, con sollozos asordados, cuchicheos (su primer título iba a ser *Los murmullos*), voces perdidas aquí y allá, almas en pena, conjeturas, imprecisiones, largos y secos monólogos, y un diálogo de ultratumba que ayudaba a entenebrecer el juego de sombras. Era un paisaje de culpas y remordimientos, de pesares y rencores, relatado con la característica austeridad de los campos polvorientos que habían habitado sus personajes. Además, por tratarse de un lugar situado en una categoría espiritual o anímica, no obedecía las reglas lógicas del espacio y el tiempo<sup>4</sup>.

Es inexacto afirmar que Juan Preciado está muerto cuando llega a Comala. Ningún indicio se le ofrece al lector de que así ocurra y, por el contrario, la novela incluye la explicación del mismo personaje sobre cómo falleció<sup>5</sup>;

<sup>3</sup> Entre los títulos publicados en Colombia que tratan algún tema relacionado con la obra de Rulfo y los que se dedican en su integridad a analizar algún aspecto de ella, pueden contarse los de Manuel Antonio Arango, Fabio Jurado Valencia, Jaime Mejía Duque, Eduardo Palacios, María Luisa Ortega, César Valencia Solanilla, Emil Volek, y el catálogo de la exposición fotográfica de Medellín en 1995 (véanse los registros respectivos en la bibliografía).

<sup>4</sup> ANÓNIMO, “Editorial: Un tal Pedro Páramo”, *El Tiempo*, 22 de marzo de 2005, primera sección, p. 12.

<sup>5</sup> “No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se

aunque los rasgos que se destacan del texto son precisamente la ambigüedad y la aparente ausencia de relaciones causa-efecto, llevar la caracterización de la obra hasta ese extremo puede ser más bien un exceso de entusiasmo personal antes que una descripción apegada al texto. La fecha que se menciona no es la de la aparición propiamente dicha de la novela, sino sólo la que figura en el colofón de la primera edición. A lo sumo, puede afirmarse que *Pedro Páramo* llegó a las librerías poco antes del 30 de marzo de 1955, día en que apareció la primera reseña, debida a Edmundo Valadés, que se refiere precisamente al inicio de la circulación del libro<sup>6</sup>. Llamar “parábola anticipatoria” a la historia narrada en la novela es una manera anfibológica de referirse a ella, pues si algo es fundamental en *Pedro Páramo* es la recuperación del pasado por medio de la memoria; las numerosas interpretaciones “trascendentes”, basadas en la comparación con obras como la *Iliada*, la *Odisea* o la *Commedia* de Dante podrían iluminar ese carácter entre didáctico y pseudorreligioso que apela constantemente a las implicaciones culturales de la novela de Rulfo.

Sobre la secuencia que guardan los cambios de título de la novela mientras Rulfo desarrollaba el proyecto de su escritura y hasta unos meses antes de su publicación, el primero fue “Una estrella junto a la luna”, que el escritor menciona en un par de cartas a Clara Aparicio, durante su noviazgo, título que retomará al publicar el primer adelanto de la novela, que contiene una versión preliminar de los dos fragmentos iniciales de la obra<sup>7</sup>. El si-

---

filtró entre mis dedos para siempre” (JUAN RULFO, *Pedro Páramo*, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, México, 2005, fragmento 35, p. 61).

<sup>6</sup> Por el contrario, el periodista ROBERTO GARCÍA BONILLA ubica la salida a la luz de la novela en esta fecha —sin mención alguna a la reseña de Valadés—; de su trabajo en curso, comenta la entrevistadora ERIKA P. BUCIO: “García Bonilla recoge las distintas versiones sobre las razones que orillaron a Rulfo a dejar de publicar tras la aparición el 30 de marzo de 1955 de *Pedro Páramo*” (“Sigue cronología pasos de Rulfo”, *Reforma*, 16 de febrero de 2006, sección “Cultura”, p. 7). Es claro que, en el espíritu de la historiografía positivista, García se preocupa antes por las fechas memorables que por el estudio de los procesos. Esa misma intención de ganar la nota “exclusiva”, aspiración del periodismo menos propositivo, ya era visible en la propuesta de FEDERICO CAMPBELL, que fijó el 27 de marzo de 1955 como día de la llegada a librerías de *Pedro Páramo* (véase “A 30 años de su publicación, Pedro Páramo mantiene vivo el tema del poder mexicano”, *Proceso*, 1 de abril de 1985, núm. 439, p. 48). Para las razones que desautorizan esa afirmación y las contradicciones del mismo Campbell en torno a ella, véase mi libro, *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo-Universidad de Guadalajara-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Universidad Nacional Autónoma de México-Secretaría de Cultura de Jalisco, México, 2005, p. 85, n. 23.

<sup>7</sup> Se trata de las cartas XXII y XXXV de *Aire de las colinas: cartas a Clara*, fechadas el 1 de junio y el 28 de agosto de 1947, respectivamente (ed. de ALBERTO VITAL, Plaza Janés, México, 2000, pp. 101, 156). El primer anticipo de lo que sería *Pedro Páramo* apareció a inicios de 1954, en una revista impulsada por la Dirección de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes y a cargo de Andrés

guiente cambio que puede documentarse es el que consta en el informe de Rulfo como becario del Centro Mexicano de Escritores que data de finales de septiembre o principios de octubre de 1953, donde el proyecto se designa como “Los desiertos de la tierra”<sup>8</sup>. Finalmente, al aparecer los fragmentos que incluyen el primer monólogo de Susana San Juan y los comentarios que Dorotea hace a Juan Preciado sobre ella, el título es exactamente el que recuerda el editorialista de *El Tiempo*<sup>9</sup>. Meses más tarde, los que se convertirán en los fragmentos finales de la novela se publican también con la advertencia de que pertenecen a la novela de próxima publicación *Los murmullos*<sup>10</sup>. Sin duda que este paratexto condecía desde los márgenes de la novela con su construcción narrativa fragmentaria, pero si algo está ausente de *Pedro Páramo* es la atmósfera anímica de la historia de fantasmas, donde los hechos sobrenaturales tienen un carácter decididamente ominoso. Dicho rasgo es el que condujo al empleo de la etiqueta “realismo mágico” para referirse al estatuto de lo inusitado en la narrativa latinoamericana. Sin embargo, quien leyera a autores como el Conde de Lautréamont podría apreciar que en *Los cantos de Maldoror* la pugna constante contra lo cotidiano tampoco forma parte de lo espectral propiamente dicho, sino, acaso, de una manifestación *avant la lettre* del surrealismo. Y aunque no pueda afirmarse de modo tajante que *Pedro Páramo* sea una novela surrealista, sí es claro que tiene en común con esta vanguardia la subversión de las convenciones de la estética representativa del siglo XIX: no en balde Luis Buñuel acarició el proyecto de filmar por primera vez la novela de Rulfo<sup>11</sup>.

---

Henestrosa (véase “Un cuento”, *Las Letras Patrias*, 1, enero-marzo de 1954, pp. 104-108). Sobre los elementos internos que destacaba ese primer título, LUIS LEAL esbozó la relación del planeta Venus (la estrella de la tarde) con la cosmogonía nahua (véase su libro *Juan Rulfo*, Twayne, Boston, 1983, pp. 88-89). VÍCTOR JIMÉNEZ, por su parte, desarrolla con amplitud el tema en su artículo “Una estrella para la muerte y la vida” (*Opción. Revista del Alumnado del ITAM*, octubre de 2003, núm. 121, pp. 69-80).

<sup>8</sup> Véase el respectivo informe mecanografiado de JUAN RULFO dirigido a Margaret Shedd (México, s/f [ca. octubre de 1953], reproducido fotográficamente en J. ZEPEDA, *op. cit.*, p. 70).

<sup>9</sup> Véase “Fragmento de la novela *Los murmullos*”, *Revista de la Universidad de México*, junio de 1954, núm. 8, pp. 6-7.

<sup>10</sup> Véase “Comala”, *Dintel: Revista de Arte y Literatura*, septiembre de 1954, núm. 6, pp. 9-14, 19-20. Los tres pasajes de la novela en preparación pueden consultarse ahora en el facsimilar *Los murmullos antes de “Pedro Páramo”: tres versiones preliminares y un mecanoscrito*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2005.

<sup>11</sup> En entrevista con VÍCTOR JIMÉNEZ, MARIANA FRENK refiere un episodio digno de tener en cuenta en este punto: “Iba yo con Rulfo; me acuerdo muy bien de que caminábamos por el Paseo de la Reforma, en la noche –bueno, tal vez eran las diez o diez y media–, y de pronto llega del otro lado un señor (yo no sabía entonces quién era), así, como una bomba, sin hacer caso de que Juan Rulfo iba con una señora. Y le dice: “Juan, yo voy a hacer tu *Pedro Páramo*”. Era Buñuel. Entonces

Mención aparte merece la estricta correspondencia entre “fondo” y “forma” que implican las líneas finales del segundo párrafo citado del diario bogotano. Es cierto que el paisaje desempeña un papel de suma relevancia en la novela<sup>12</sup>, pero asimilar sin más los vínculos entre el estado anímico de los personajes y los escenarios en los que se desenvuelven es, antes que una lectura minuciosa de las figuras retóricas empleadas por Rulfo para sugerirlos, una apelación a la estética romántica que homologa obra y vida sin ir más allá de enunciaciones superficiales. De ella provienen, también, las insistentes semblanzas de Rulfo que, con unas cuantas pinceladas impresionistas, lo presentan como alguien inconsciente de sus capacidades literarias, insatisfecho, irracional, y hasta un tanto ignorante. No es difícil adivinar detrás de esta fachada de fácil digestión cierta nostalgia por el estereotipo del intelectual libresco o del hombre de mundo “comprometido” con su realidad<sup>13</sup>.

En el mismo sentido de las interpretaciones esencialistas, el autor de la editorial insinúa la idea, muy reiterada, de que Comala es un espacio trasmundano definido –el Purgatorio o el Infierno–, lectura que no parece demasiado autorizada por la conciencia misma de los personajes durante sus diálogos<sup>14</sup>. Ello ha dado origen a una vertiente crítica cuyo interés prin-

---

Juan Rulfo le dijo: ‘eso no va a ser posible, porque ya lo tiene Carlos Velo’. Pero yo creo que ni aun Buñuel, que era de veras genial, hubiera podido hacer una buena película de *Pedro Páramo*, porque tiene dimensiones que el cine no puede captar” (“Mariana Frenk: una conversación a los cien años”, *Los Murmullos: Boletín de la Fundación Juan Rulfo*, segundo semestre de 1999, núm. 2, p. 24).

<sup>12</sup> Lo señaló en su momento, con tono recriminatorio, ARCHIBALDO BURNS: “Los personajes nos parecen desdibujados, están tratados como paisaje, y el paisaje está concebido como personaje” (“*Pedro Páramo* o la unción y la gallina”, *México en la Cultura*, 321, 15 de mayo de 1955, p. 3).

<sup>13</sup> FERNANDO SOLANA OLIVARES ha aportado recientemente un diagnóstico certero de las razones no puramente literarias que operan tras la imposición de esta imagen rústica al escritor: “Juan Rulfo fue sin duda hostigado por una parte del campo literario mexicano, la cual puso en circulación patrañas acerca de la escritura de sus obras con el objetivo tácito de separarlas, aislarlas de la persona e inducir así una opinión valorativa: el burro que tocó la flauta, nada más. De tal manera, se salva la sustancia literaria, de tal modo se desacredita a su hacedor, considerándolo un mero instrumento utilizado por la manifestación de aquello” (“Sistema político, campo literario”, *Milenio*, 16 de diciembre de 2005, p. 26).

<sup>14</sup> En el segundo fragmento de la novela, el arriero que conduce a Juan Preciado declara, refiriéndose a Comala, que: “Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al Infierno regresan por su cobija” (*Pedro Páramo*, p. 8). Este pasaje, tan socorrido por la crítica, tendría que hacer ver que los personajes no actúan en un espacio asimilable al más allá cristiano. Otro ejemplo es el sueño que Dorotea refiere a Juan Preciado, donde hay referencias al Cielo y al Purgatorio, pero también una clara conciencia del desdoblamiento entre el alma y el personaje, que es finalmente quien dialoga con el recién llegado (fragmento 36, pp. 64-65), como también puede apreciarse en el pasaje siguiente: “Debe andar vagando por la tierra como tantas otras; buscando vivos que recen por ella. Tal vez me odie por el mal trato que le di; pero eso ya no me preocupa. He descansado del vicio de sus remordimientos. Me amargaba hasta lo poco que comía, y me hacía insoportables las noches llenándomelas de pen-

cial es demostrar que el llamado “culto a la muerte”, “característico” de la cultura mexicana, es un elemento decisivo en la configuración del mundo narrativo de Comala.

A continuación, el editorialista se ocupa de la recepción de la novela en el momento de su aparición:

La primera impresión de algunos fue de desconcierto. ‘Es una novela muy difícil’, adujeron. Rulfo les respondió con sorna: ‘No lo pienso así: después de tres o cuatro lecturas, ya se entiende’. Incluso el gerente editorial del Fondo de Cultura Económica aceptó su publicación a regañadientes, pues su dictamen era adverso a la obra: ‘Se advierte una desordenada composición que no ayuda a hacer de la novela una unidad’... ‘sin núcleo, su lectura deja una serie de escenas hiladas solamente por el valor aislado de cada una’. Pese a su escepticismo, autorizó la edición y con ello, el nacimiento de una obra que ha sido calificada entre las diez o quince grandes novelas de la lengua española de todos los tiempos.

No obstante su dificultad, *Pedro Páramo* captó el cariño de los lectores y, al mismo tiempo, la fascinación de la crítica. Desde hace medio siglo, no hay autenticidad en literatura hispánica que no intente iluminar con sus observaciones las cavernas metafísicas de esta breve novela. ‘Comala es una alegoría de los infiernos, un estado de ánimo’, comenta Mario Vargas Llosa. ‘Rulfo ha comprendido que toda la visión de la realidad es producto de la imaginación’, observa Carlos Fuentes. ‘No sé si exista la perfección en la novela, pero ésta roza la divinidad’, señala el mexicano Daniel Sada. ‘Pedro Páramo (el personaje) es un huérfano del alma’, anota Juan Gustavo Cobo Borda.

La unanimidad de fondo que se advierte al revisar los testimonios de la recepción inicial de *Pedro Páramo* es la demanda que el texto supone para el lector, pues la novela fue el primer ejemplo sólido de sincronización de la narrativa mexicana con las tendencias literarias contemporáneas que, como herederas de las vanguardias históricas, exigían del destinatario una participación cómplice que convirtiera al texto literario en punto de partida para la experiencia estética, y no sólo le concediera el estatuto reverencial e incuestionable de la literatura decimonónica, centrada casi exclusivamente

---

samientos intranquilos con figuras de condenados y cosas de ésas. Cuando me senté a morir, ella me rogó que me levantara y que siguiera arrastrando la vida, como si esperara todavía algún milagro que me limpiara de culpas. Ni siquiera hice el intento: ‘Aquí se acaba el camino –le dije–. Ya no me quedan fuerzas para más’. Y abrí la boca para que se fuera. Y se fue. Sentí cuando cayó en mis manos el hilo de sangre con que estaba amarrada a mi corazón’ (fragmento 38, p. 70). ESPERANZA LÓPEZ PARADA ha puesto de relieve que esta estrategia literaria no se corresponde con un trasfondo mitológico ni religioso (véase “El lenguaje, la contradicción y la muerte: los fragmentos de *Pedro Páramo*”, *Tura: Revista Cultural*, 34, 1995, pp. 43-54).

en el hieratismo y la pasividad admirativa del lector<sup>15</sup>. Sobre las respuestas de Rulfo a la exigencia de su novela hacia el lector, el planteamiento más claro de esa propuesta de acercamiento paulatino a su complejidad narrativa es el que forma parte de su entrevista con Ernesto González Bermejo, que es también una de las más representativas de las buenas entrevistas a Juan Rulfo<sup>16</sup>.

Sobre la reseña de Alí Chumacero, que el editorialista cita con bastantes libertades<sup>17</sup>, es preciso aclarar que en 1955 quien ocupaba el cargo de gerente editorial del Fondo de Cultura Económica era el exiliado español Joaquín Díez Canedo, quien lo abandonaría en 1962 para emprender la aventura que daría como fruto el sello Joaquín Mortiz, parte fundamental de la historia de la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo xx<sup>18</sup>. La versión que recoge la editorial de *El Tiempo* en torno a estas circunstancias es la que el mismo Rulfo consignó en uno de sus textos leídos con mayor incuria por la tradición crítica, cuyo título es “*Pedro Páramo* treinta años después”<sup>19</sup>. El protagonismo que Chumacero adquiere en esta versión de la historia editorial de la novela es desmesurado, y fue desmentido por el poeta a pregunta expresa de Marco Antonio Campos<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> El autor de la segunda reseña a la novela, aparecida a mediados de abril de 1955, afirmaba: “En ‘Pedro Páramo’ nunca dejar de estar presente el drama: pero el drama no se presenta escueta, simplemente, sino exaltado, trasladado a una dimensión de belleza y de fuerza que hierde o acaricia incesantemente a la sensibilidad del lector” (ANÓNIMO, “Los libros recientes”, *El Universal*, 17 de abril de 1955, primera sección, p. 26). En el libro *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)* (ed. cit.), pueden consultarse la reproducción facsimilar del texto y su transcripción completa (pp. 92-93; 314-317).

<sup>16</sup> “Yo les recomiendo tres lecturas de la novela porque la primera parece complicada pero a la tercera resulta tan sencilla, tan simple...” (“JUAN RULFO: la literatura es una mentira que dice la verdad. Una conversación con ERNESTO GONZÁLEZ BERMEJO”, *Revista de la Universidad de México*, septiembre de 1979, núm. 34, p. 4).

<sup>17</sup> El fragmento parafraseado se lee así en el original: “Se advierte, entonces, una desordenada composición que no ayuda a hacer de la novela la unidad que, ante tantos ejemplos que la novelística moderna nos proporciona, se ha de exigir de una obra de esta naturaleza. Sin núcleo, sin un pasaje central en que concurren los demás, su lectura nos deja a la postre una serie de escenas hiladas solamente por el valor aislado de cada una” (“El *Pedro Páramo* de Juan Rulfo”, *Revista de la Universidad de México*, abril de 1955, núm. 9, pp. 25-26).

<sup>18</sup> Véase el libro de VÍCTOR DÍAZ ARCINIEGA, *Historia de la casa: Fondo de Cultura Económica 1934-1996*, 2a. ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 136.

<sup>19</sup> Publicado originalmente bajo el título “Cumple 30 años *Pedro Páramo*”, *Excelsior*, 16 de marzo de 1985, pp. 1A, 14A. Puede consultarse una edición anotada en J. ZEPEDA, *op. cit.*, pp. 326-342.

<sup>20</sup> “[...] Últimamente, con motivo de los cincuenta años de la publicación de *El llano en llamas*, ha vuelto a circular la versión de que *Pedro Páramo* quedó tan bien como novela porque la mano prodigiosa de Alí Chumacero la perfeccionó cuando trabajaba como corrector en el Fondo de Cultura Económica. Yo oía ya esta fábula desde fines de los años sesenta, cuando empezaba a escribir, y en 1972, cuando conocí a Alí Chumacero le pregunté si era cierta la especie. Desde esa primera vez (estábamos en la gran biblioteca de su casa) con toda honestidad lo negó enfáticamente y me dijo

Como toda obra artística que supera las coyunturas asociadas a su creación y aparición pública, la novela de Rulfo incide al mismo tiempo en las esferas emotivas y estéticas del público que ha tomado parte decisiva en su trayectoria de cincuenta años en la historia de la literatura. En esto consiste su importancia, su papel como formadora de sociedad, según las tesis de la Estética de la recepción<sup>21</sup>. Como todo clásico, *Pedro Páramo* ofrece una doble posibilidad para su integración a la vida consuetudinaria del lector: puede ser, en efecto, una lectura entrañable por su recuperación de un amplio arco de la experiencia humana, que va de la ternura y el amor infantil a la ambición desmedida y el poder ejercido como única compensación posible a una vida fracasada. Pero también, en el caso de la crítica –que a menudo pierde de vista que su papel no es glosar las emociones personales que suscita la novela de Rulfo, sino contribuir a esclarecer su inserción dentro de la cultura mexicana, latinoamericana, hispánica, occidental y universal– se convierte en mero pretexto para engarzar elogios vacuos y repetir ideas que poco o nada aportan para profundizar en su lectura. El lector no precisa que se le repitan con paráfrasis lacrimógenas o ramplonas las razones por las que *Pedro Páramo* es un libro indispensable: él ya lo sabe y por eso, a veces, busca integrar esa obra a su acervo personal a partir de los análisis, comentarios y explicaciones que la crítica, académica o literaria, se obliga a producir. La diversidad del público lector es precisamente una de las señales que esta editorial del diario bogotano recupera como uno de los muchos indicios de la importancia de la novela de Rulfo. Cuatro latinoamericanos –un colombiano, dos mexicanos y un peruano–, todos escritores, tratan distintos aspectos de su contenido: desde la interpretación “trascendente” de Vargas Llosa hasta el reconocimiento de su canonicidad y magisterio por parte de Sada, pasando por la insistencia de Fuentes en la alternativa defendida por las vanguardias (el arte como superación de una mimesis y de una realidad determinada) o la insinuación del psicologismo que hace Cobo Borda. A partir de estas cuatro opiniones es posible comprobar el amplio espectro que cubre *Pedro Páramo* en cuanto se refiere a posibilidades de integración a la tradición literaria. Si su radicalidad supuso una irrupción de la modernidad

---

que apenas había hecho dos mínimas correcciones sin ninguna relevancia; en los treinta y un años de trato más o menos frecuente que he tenido con él jamás ha modificado un ápice lo dicho” (“Señales en el Camino: los falsos rumores”, *La Jornada Semanal*, 19 de octubre de 2003, núm. 450, p. 14).

<sup>21</sup> Sobre la incidencia de la literatura (y del arte en general) como formadora de sociedad, véase el texto de HANS ROBERT JAUSS, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en su libro *La historia de la literatura como provocación*, trans. de J. Godo Costa y J. L. Gil Aristu, Península, Barcelona, 2000, p. 163.

que muchos lectores privilegiados consideraron ilegítima en el medio literario mexicano de mediados de los cincuenta<sup>22</sup>, su apelación a los temas que con mayor facilidad se asocian a la cultura mexicana y latinoamericana le confiere una fracción muy importante de su trascendencia cultural. Justo a eso se refiere el editorialista en sus líneas finales, al objeto social que la novela de Rulfo representa:

No por situar su novela en un universo de fantasmas, Juan Rulfo huyó de la realidad de su país y del mundo histórico, pues las almas que allí se encuentran son reflejo de la guerra, los crímenes, las pasiones humanas. De hecho, buscó los nombres de sus personajes en los cementerios rurales de Jalisco. Escribió pocas páginas, pero de trascendental importancia. Un año antes de *Pedro Páramo*, 1954, habían aparecido sus cuentos de *El llano en llamas*. Luego prometió una gran novela, *La cordillera*. Murió en 1986 sin haberla escrito nunca. En estos días del cincuentenario de la publicación de *Pedro Páramo* se celebra la fecha con la admiración renovada que se debe a toda obra maestra, particularmente en México. Es una gran noticia, y mucho más cuando en varios países de habla hispana *Don Quijote* sigue encabezando, cuatro siglos después de su primera edición, la lista de los libros más vendidos.

La tensión entre realismo y realidad escamoteada, entre lo histórico concreto y lo particular fictivo, lleva a un entusiasmo que suscita las condiciones favorables para recuperar anécdotas pintorescas o “macabras” que pretenden ser reveladoras de la personalidad de Rulfo. El rumor de que tomó los nombres de sus personajes de las lápidas de un cementerio ha sido reiterado en varias ocasiones como prueba del “ánimo sombrío” del escritor, y apela de manera muy endeble al tema mismo de la novela. Que la experiencia personal de Rulfo sea la base de algunas decisiones onomásticas en su obra no es extraño<sup>23</sup>, pero llevar a ese extremo la “confusión” entre literatura y realidad

<sup>22</sup> Tal vez el ejemplo más claro de descalificación provenga de ALBERTO QUIROZ HERNÁNDEZ, quien bajo el pseudónimo de BENJAMÍN AMÉRICA dirigió a Rulfo juicios como el siguiente: “De los cuentos se salvan ‘Talpa’ y uno que otro más y de la novela de marras páginas, aquellas en que indiscutiblemente irrumpen acentos de violenta intensidad, efluvios de transparencia psicológica, restos de los nonatos protagonistas. Porque ‘Pedro Páramo’ no cuaja como novela; apenas resulta un intento, un ensayo y su autor, en puridad, sobreviene como simple principiante” (“Notas de Benjamín América”, *El Libro y el Pueblo*, septiembre-octubre de 1955, núm. 17, pp. 90-91).

<sup>23</sup> En su biografía de Juan Rulfo, ALBERTO VITAL encuentra al menos dos ejemplos de nombres vinculados con la labor de administración de las propiedades familiares que desempeñó hasta su muerte Juan Nepomuceno Pérez Rulfo, padre del escritor, en su correspondencia. El primero de ellos es Juan Preciado: “Juan Rulfo convirtió a Juan Preciado de un acreedor económico de Juan Nepomuceno en un acreedor psíquico del otro padre, de Pedro Páramo” (*Noticias sobre Juan Rulfo: 1784-2003*, Editorial RM-Universidad de Guadalajara-Universidad Nacional Autónoma de México-

es tendencioso. En algún momento se ha llegado a afirmar que los nombres de Abundio Martínez y Dolores Preciado provienen de un par de músicos mexicanos del siglo XIX. En todo caso, esta hipótesis ofrecería mejor materia de especulación (seguida con disciplina, desde luego) que una tentativa excursión para averiguar de qué tumbas habría tomado Rulfo los nombres de sus personajes. El retraso de la fecha de publicación de *El llano en llamas* a un año después de su aparición es muestra del carácter anecdótico del texto citado, como lo es también la coincidencia con el cuarto centenario de la novela de Cervantes. Bajo la coyuntura que da la sobreposición de fechas, el editorialista de *El Tiempo* subraya sutilmente la consolidación de una tradición cultural hispanoamericana que no se limita sólo a “los monumentos de la lengua”, sino que busca en ellos una vigencia que deje atrás el esnobismo y los provincianismos que merodean a los entusiastas en cualquiera de estas celebraciones.

La importancia que el diario colombiano dio al cincuentenario de la novela de Rulfo, prescindiendo de las inexactitudes que constan en el texto revisado, es sintomática de la percepción de *Pedro Páramo* en la región latinoamericana. Fue un gesto conmemorativo que, paradójicamente, no tuvo su equivalente en la prensa mexicana, no obstante el apego a las efemérides que destaca el editorialista de *El Tiempo*.

Por otra parte, la relación de *Pedro Páramo* con la novela de la Revolución Mexicana está lejos de ser tan simplista como cierta fracción de la tradición crítica se empeña en proclamar. Esta particular inserción de la obra de Rulfo en las corrientes y géneros cultivados hacia la primera mitad del siglo XX en México tiene su origen —o al menos su expresión más notoria— en las líneas que Carlos Fuentes dedica a la novela en 1964. En ese texto, Fuentes proponía que:

[...] hay una obligada carencia de perspectiva en la novela mexicana de la Revolución. Los temas inmediatos quemaban las manos de los autores y los forzaban a una técnica testimonial directa que, en gran medida, les impidió penetrar en sus hallazgos. Había que esperar a que, en 1947, Agustín Yáñez escribiese la

---

Universidad Autónoma de Aguascalientes-Universidad de Tlaxcala-Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 15). El segundo es Abundio Martínez: “La situación económica se volvió tan apremiante que Cheno se propuso rifar un burro y si no lo hizo fue porque el animal estaba ‘delgado y principalmente porque [era] muy dilatado’ y quizá no se colocarían ‘todas las acciones’ (30 de julio). En la misma carta Cheno mencionó un ‘Abundio’, como si este nombre y los burros ya tuvieran que ir acercándose poco a poco para dar forma al arriero de *Pedro Páramo*” (*ibid.*, p. 20). El tercer caso, más directo, es el de Justa, nana de María Vizcaino, madre de Rulfo. Fue la figura que inspiraría el personaje de Justina, nana de Susana San Juan (véase *ibid.*, p. 34).

primera versión moderna del pasado inmediato de México, en *Al filo del agua* y a que en 1953 [sic], al fin, Juan Rulfo procediese, en *Pedro Páramo*, a la mitificación de las situaciones, los tipos y el lenguaje del campo mexicano, cerrando para siempre –y con llave de oro– la temática documental de la Revolución<sup>24</sup>.

Dado que la Revolución Mexicana y la revuelta cristera son episodios que aparecen sólo para potenciar la capacidad manipuladora del cacique de la Media Luna o para resaltar el abandono en que quedan los habitantes de Comala tras la adhesión de Rentería a la cristiada, adscribir la novela de Rulfo a cualquiera de ambas escuelas puede considerarse, con toda frialdad, como una veleidat clasificatoria. Mariana Frenk-Westheim, para quien el traductor debía ser el crítico más implacable de la obra literaria<sup>25</sup>, opinaba que este episodio estaba fuera de lugar dada la textura poética que resaltó en su versión<sup>26</sup> y que ha llegado a imprimirle una cierta cercanía a las baladas germánicas, como la crítica de lengua alemana resaltó en su momento en distintas reseñas<sup>27</sup>. Que la postura de Rulfo no fuese celebratoria era de esperarse, dada la percepción de la historia de México que el escritor tenía gracias a sus amplios conocimientos en esta área y a la relación entre literatura e historia que vislumbraba de modo muy particular en cuanto al tema de la Revolución Mexicana<sup>28</sup>. Pero como ya se ha encargado de resaltar el mismo Rulfo, quizá *La muerte de Artemio Cruz* pudiera detentar con mayor justicia y apego a su temática el papel de obra señera de la narrativa de la Revolución Mexicana<sup>29</sup>. Otra seria competidora sería tal vez *Los relámpagos de agosto*, de Jorge Ibarguengoitia, cuyo estilo irónico le daría, de ubicársele dentro de

<sup>24</sup> “La nueva novela latinoamericana”, *La Cultura en México*, 29 de julio de 1964, núm. 128, p. iii.

<sup>25</sup> Véase “Mariana Frenk: una conversación a los cien años”, p. 23.

<sup>26</sup> En entrevista inédita con JORGE ZEPEDA, 4 de enero de 2003.

<sup>27</sup> Véanse las siguientes antologías de fragmentos críticos traducidos al español: ANÓNIMO, “Las letras mexicanas en el extranjero”, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 56, abril de 1959, núm. 5, pp. 1, 2; MARIANA FRENK, “Alemania lee *Pedro Páramo*”, *Revista Mexicana de Literatura*, abril-junio de 1959, núm. 2, pp. 181-185.

<sup>28</sup> “[...] la novela de la revolución mexicana me dio más o menos una idea de lo que había sido la revolución. Yo conocía la historia a través de la narrativa. Ahí comprendí qué había sido la revolución. No me tocó vivirla. Reconozco que fueron esos autores, hoy subestimados, los que realmente abrieron el ciclo de la novela mexicana” (“Los muertos no tienen tiempo ni espacio: un diálogo de JUAN RULFO con JOSEPH SOMMERS”, *La Cultura en México*, 15 de agosto de 1973, núm. 601, p. vi).

<sup>29</sup> RULFO comentaba a JUAN E. GONZÁLEZ su perspectiva sobre la novela de la Revolución en los siguientes términos: “En Méjico, la mejor literatura se dio en la época en que no se sabía hacia dónde iba el país, dominado por una crisis social, económica y donde el subdesarrollo era algo tremendo. Te hablo de la época de Cárdenas y posterior. Son los años 30 y 40, con aquella literatura de revolución, como la denominamos nosotros. Concretamente te hablo de autores como Rafael Espinosa y Jorge Ferretis. Ellos fueron capaces de extenderse y abarcar al primer Carlos Fuentes, sobre todo

este espectro temático, una posición más clara que la que le correspondería a *Pedro Páramo* si se trata de repetir mansamente los dictados de una taxonomía apresurada y carente, en el fondo, de elementos de verdadero peso.

En realidad, la Revolución Mexicana, lo que de ella alcanza a percibirse en la novela de Rulfo, funciona como constatación de la carencia de ideales en la rebelión armada y de la forma en que fue avasallada por los intereses creados del sector dominante de la sociedad mexicana. Si, como quería Mariana Frenk, la novela de Rulfo careciera de ese episodio, no perdería absolutamente nada. Seguiría siendo, qué duda cabe, una gran novela mexicana y universal. Y, sin embargo, Rulfo decidió que ese episodio sería parte de la novela, lo cual no desmiente en absoluto su enorme exigencia estilística y narrativa<sup>30</sup>.

Como puede apreciarse hasta aquí, la recepción de la novela *Pedro Páramo* proporciona distintos tipos de indicios con respecto al estado de la cultura en México, tanto la de su aparición, como la de la actualidad en que se conmemoran sus primeros cincuenta años. Es cierto que hay maneras muy diversas de integrarla al estudio de la literatura mexicana. Es innegable que el texto ofrece una riqueza de sentidos y una gama amplia de lecturas posibles, pero ninguna de ellas justifica el prolongar durante más tiempo las imprecisiones que enajenan a la literatura de sus verdaderos alcances culturales y sociales. Es imposible erradicar, por otra parte, las anécdotas, pero será invariablemente más fructífero cribar aquellas que superan la calidad de referidos pintorescos y sopesar su pertinencia para convertirlas en contribución a la escritura de la historia de la literatura mexicana antes que transformarlas en pruebas “irrefutables” de una admiración por el escritor que casi siempre oculta más hiel y cicuta que verdadero fervor por la obra de Rulfo.

Medio siglo de la aparición de *Pedro Páramo* permite suponer que ha transcurrido el tiempo suficiente para interponer una distancia crítica entre los méritos comprobables de la obra, sus repercusiones en la expresión literaria mexicana y de lengua española y los obstáculos e interferencias que representan las pugnas entre capillas y grupúsculos, los desequilibrios del

---

en su *Artemio Cruz*” (“Entrevista con Juan Rulfo”, *Nueva Estafeta*, agosto-septiembre de 1979, núms. 9/10, p. 84).

<sup>30</sup> Los fragmentos 51 y 53 muestran la facilidad con que Pedro Páramo desactiva el peligro potencial de la partida de revolucionarios que asesina a Fulgor Sedano. Además de ponerla bajo su influencia por mediación del *Tilcuate*, el narrador deja muy claro, por el contraste con la importancia de Susana San Juan para el cacique, cuáles son las prioridades del personaje. Y en el fragmento 60 esa indiferencia queda clara cuando se deslinda de sus promesas de apoyo. El fragmento 66 ofrece una vertiginosa economía narrativa, donde los cambios de bandera de los revolucionarios muestran la inestabilidad del periodo.

poder cultural y el contraste con los elementos de real sustancia histórica y literaria. El lector de *Pedro Páramo* –sea especializado o no– tiene ahora la posibilidad de acceder a los primeros esbozos de una historia de la literatura mexicana que deje en un merecido olvido las quimeras triviales de la historia literaria al uso.

JORGE ZEPEDA  
El Colegio de México

## COMENTAR EL SILENCIO: LA CRÍTICA EN EL PÁRAMO

En España, en el año 1955, el comité censor franquista, encargado de juzgar la novela *Pedro Páramo* desapruueba su publicación sin apelación posible. Un tiempo más tarde, durante la transición, el ministerio de educación de la democracia incluye su lectura entre los títulos de estudio imprescindible para el examen de acceso a la universidad<sup>1</sup>.

Narración aberrante y escandalosa o fábula de interés pedagógico, he ahí dos de las recepciones más extremas que es capaz de recibir un texto cuya delincuencia o ejemplaridad se prohíbe y se prescribe con igual contundencia. Entre ambas, entre la prohibición y la recomendación, se dispone toda una variedad agotadora de posibilidades críticas que multiplican la bibliografía indirecta de la obra hasta volver casi inviable el trazado de su cartografía. Las escuetas páginas de la novela desatan, en contrapartida, una exégesis abrumadora que, repertoriada en inventarios más o menos exhaustivos, Joseph Sommers procedía a separar mediante una distribución todavía vigente al día de hoy<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Para la censura inapelable de la novela en 1955 —que consiguió publicarse, no obstante, en la editorial Planeta en 1969, véase NURIA PRATS, “La censura ante la novela hispanoamericana”, en *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura en España, 1960-1981*, eds. J. MARCO y JORDI GRACIA, Edhasa-El Puente, Barcelona, 2004, p. 196.

<sup>2</sup> Algunos ejemplos de esas antologías de textos críticos: ANTONIO BENÍTEZ ROJO (coord.), *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, Casa de las Américas, La Habana, 1969; FEDERICO CAMPBELL (coord.), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, Editorial Era, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003; JUAN RULFO, *Toda la obra* (coord.), C. FELL, Archivos-Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992; SERGIO LÓPEZ MENA (ed.), *Revisión crítica de la obra de Juan Rulfo*, Praxis, México, 1998; DANTE MEDINA (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo*, Universidad, Guadalajara, 1989; JOSEPH SOMMERS (coord.), *La narrativa de Juan Rulfo, interpretaciones críticas*, Sepsetentas, México, 1974, este último crítico divide la bibliografía sobre Rulfo, sus cuentos y su novela, en tres grandes tendencias: la formalista, la mítica y la social (p. 8).

Paradójicamente, la cantidad de estos acercamientos, lejos de asegurar la legibilidad de la novela, parece ponerla en duda, volverla problemática. La pregunta que esbozan disimuladamente toda esa cantidad de estudios y recepciones arranca de lo que parece una falta de acuerdo hermenéutico a la hora de establecer la interpretación de esa narrativa: falta de acuerdo para decidir cómo el texto se asegura el desconcierto del crítico y cómo se la arregla para mantenerse en un estado de indefinición constante, ese estado peirciano de *semiosis ilimitada*. Pero, sobre todo, lo que la novela con su hermetismo desafía es la suerte misma de nuestros hábitos interpretativos, cómo seguir leyendo e interpretando a partir de una narración que decepciona las exégesis que se le dirijan.

Revisando el mapa de los análisis, reseñas, artículos y reseñas que la novela provoca, es posible descubrir una diversidad que incluye lecturas realistas, casi crédulas, que conceptúan el texto de descriptivo, texto de la evidencia y la comprobación; lecturas poéticas que lo miman en el tono, que lo repiten en la compulsión descabellada, que lo reiteran en las visiones del inframundo; lecturas políticas, sociales o históricas y reflexiones antropológicas, míticas o simbólicas. De acuerdo con ellas, la novela ha pasado a ser un paisaje, un retrato, un credo, una leyenda, una alegoría, un panfleto.

*Pedro Páramo* le resulta a algunos tan ilusoria, imaginaria, lírica —un relato fantasmagórico y fantasmal, relato puramente interior, ejemplo de subjetividad idealista y ensimismada—<sup>3</sup>, como a otros les parece costumbrista, documental, indígena y periodística. Y ahí están aquellos intentos iniciales de vincular el texto con el regionalismo, con la novela de la revolución y con la bandera nacional que aquella alentara<sup>4</sup>. Si el realismo mágico lo reclama

<sup>3</sup> El primero en centrar la vena onírica del texto, CARLOS BLANCO AGUINAGA, no deja, sin embargo, de alertar acerca de la vocación realista que también alberga, ya que “por subjetiva que sea la visión de Rulfo, por muy impregnada de aparente realidad y lejanía que estén sus narraciones, todo ello es ejemplar: vía de entrada a la realidad histórica más real de un momento muy concreto de historia mexicana”. Así lo afirma el crítico en lo que fue estudio primero y fundamental en la bibliografía indirecta del autor mexicano (véase “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, *Revista Mexicana de Literatura*, septiembre-octubre de 1955, pp. 59-86).

<sup>4</sup> “[...] la mayor parte de la crítica ha percibido la novela en función de las concepciones más tradicionales del realismo decimonónico, un código de lectura que perduraba en el medio literario mexicano durante la década de los treinta y cuarenta, gracias a la forma que concluyó la polémica nacionalista de 1932. Al vincular a su autor al ciclo de la revolución en calidad de heredero, la crítica lo destinaba a llevar la bandera del código estético nacionalista. Esta percepción hace comprensible el fácil esquema de oposiciones que puede reducirse al contraste entre etiquetas como el *esteticismo verbal* de Juan José Arreola y el *reflejo auténtico de lo popular* en Rulfo”. JORGE ZEPEDA, *La recepción inicial de “Pedro Páramo” (1955-1963)*, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, México, 2005, pp. 11 y 71). Pero, sin duda, el más interesante de los que agrupan a Rulfo en esta narrativa es MAX AUB en su *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1969, p. 59.

para su nómina, los llamados narradores de la tierra o *transculturadores* tiro-nean igualmente de él, considerando afín un estilo del pueblo y del terruño, en el que otros perciben internacionalismo, representatividad transnacional y americana<sup>5</sup>.

Criticada, ensalzada, censurada: la novela ha recibido y sufrido toda la gama de variantes del juicio, con una beligerancia a veces extremosa. Desde la sobreinterpretación a la observación literal del texto, a su tenor se dan tantas lecturas bizarras o extravagantes como crédulas, ingenuas, anecdóticas, que confían en él hasta el punto de incurrir en el bizantinismo de comprobarlo y certificar o cuestionar sus datos.

Hay quien discute, por ejemplo, si Juan Preciado llegó a Comala para morir o ya era un difunto más, cuando sostiene ese coloquio imposible con su medio hermano Abundio —¿cómo puede hablar con muertos, si no lo estuviera él también?—. Hay quien se pierde en cálculos acerca de la edad de Páramo y Susana en la Media Luna, para fijarla alrededor de los sesenta años, lo que hace de ellos una pareja más senil y menos romántica de lo que la novela, con su carga rosa, insinúa. Y hay quien le encuentra proximidades con escatologías exóticas y la lee como la adaptación al calor de Jalisco de la fe budista en torno al más allá o de la tradición nipona para la que tampoco existen paraíso ni infierno y las almas vagan tras la muerte, confundándose con los vivos<sup>6</sup>.

Incluso la dificultad de la novela se responde con una especie de grado cero de la crítica que se limita a su reproducción y paráfrasis. Un breve se-

<sup>5</sup> CLARA PASSAFARI inaugura la vinculación de Rulfo con el realismo mágico (*Los cambios en la concepción y estructura de la narrativa mexicana de 1947*, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 1968). Por el contrario, JOSÉ MARÍA ARGUEDAS defiende un lugar propio en la novelística latinoamericana, acudiendo a Rulfo, capaz también como él de “cargar la palabra de todo el peso de padeceres, de conciencias, de santa lujuria, de hombría, de todo lo que en la criatura humana hay de ceniza, de piedra, de agua, de pudrición violenta” (*El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Losada, Buenos Aires, 1969, pp. 14-15). En cambio, MARIO VARGAS LLOSA (“Juan Rulfo y su murmullo inagotable”, *Escritura*, 1985, núms. 19/20, pp. 33-43) o CARLOS FUENTES (*La nueva novela latinoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1969, pp. 15-17) defienden *Pedro Páramo* como narración del boom, escrito de los nuevos tiempos y ficción moderna con la que la literatura mexicana enfrenta la crisis internacional. También REINALDO ARENAS la consideraba una escritura de fundación, “que surge de la desconocida tradición americana del misterio, para abrir un ciclo que se vuelve a cerrar inmediatamente ante nuestros ojos deslumbrados” (“El páramo en llamas”, *El Mundo*, 7 de julio de 1968, reproducido en A. BENÍTEZ ROJO, *op. cit.*, pp. 60-63).

<sup>6</sup> Son NARCISO COSTA RÍOS y GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ (“Breves nostalgias sobre Juan Rulfo”, *Inframundo*, Eds. del Norte, México, 1980, pp. 23-25) los que calculan sesenta años al cacique Páramo. Para la versión japonesa de *Pedro Páramo*, véase el prólogo de F. CAMPBELL a *La ficción de la memoria...*, “Prólogo”, p. 13.

gundo de la tarea se llena con formas mínimas de reproducción literal, como áreas de descanso que aseguraran una cierta ilusión de entendimiento.

En esta obra –nos dice Jean Franco en un instante de su magnífico estudio–, el narrador se llama Juan Preciado, viaja a Comala en busca de su padre, Pedro Páramo, pero se encuentra arrinconado por los muertos que han invadido los espacios de este mundo. [...] Comala es la mera boca del infierno y, al mismo tiempo, una llanura verde, es una tierra de miel y de leche que la madre de Juan Preciado recuerda<sup>7</sup>.

Se trata de un breve momento literal en medio del trabajo exegético, de una redescipción, como la llamaría Jean Bessière<sup>8</sup>, lo más fría posible del calor de Comala, como si esa reduplicación no intervencionista diera al texto el carácter verdadero, objetivo y objetual que le falta, como si le añadiera contundencia, naturaleza, precisión y materia. La crítica repetitiva trabaja con un mayor respeto o con una mayor inhibición hacia ese fenómeno que no se deja diseccionar y que, en vez de eso, apenas se reproduce. Tiene un valor déictico, puramente locativo –aquí está este objeto imposible que ofrecemos en las líneas básicas de su perfil más externo– y en el fondo insiste redoblando la imposibilidad representacional que el texto escenifica. Éste es inabordable, luego sólo queda repetirlo, rimarlo, imitarlo: lectura mimética o mimológica que Gastón Bachelard eleva a la condición de única factible, única verdadera, soñadora y ensoñada.

La virulencia de la novela de Rulfo, su diferencia, produce este tipo rarezas, de complejidades críticas: relatos de exégesis, usos y abusos textuales, leyendas de análisis imposibles y de curiosidades interpretativas. Es uno de los pocos casos de narración reseñada bien y mal, positiva y negativamente por el mismo crítico. Es también una de las pocas narraciones *mejoradas* por analistas bienintencionados, que se esfuerzan en corregir sus incoherencias, organizar su cronología, distribuir o subsanar sus errores, paliar sus divergencias o enterrar sus muertos<sup>9</sup>.

Así, por ejemplo, en su reordenación tuvo enorme peso la división de los díscolos fragmentos en dos bloques, separados por la muerte de Preciado y por su conversación con Dorotea, momento de perspicacia receptora que

<sup>7</sup> JEAN FRANCO, “El viaje al país de los muertos”, en *Toda la obra*, p. 764.

<sup>8</sup> “Littérature et représentation”, en *Théorie littéraire*, PUF, París, 1989, p. 316.

<sup>9</sup> La desesperación, por ejemplo, ante la estructura caótica de la novela tiene su punto culminante en el artículo de LUIS LEAL, muchas veces reproducido después, en el que se intenta encontrar un sentido a la fragmentación y azarosa combinación de los capítulos (véase “La estructura de *Pedro Páramo*”, *Anuario de letras*, México, 4, 1964, p. 294).

hizo época y triunfó en todos los estudios posteriores sobre la estructura<sup>10</sup>. Ésta, abierta, descoyuntada, aleatoria e intolerable, poseía, a partir de ahí, dos secciones y un eje de simetría que armonizaba las discordancias temporales de la trama, poniéndola por fin al servicio de la racionalidad. La crítica se las apañaba, de este modo, para deshacer y domesticar la peligrosidad radical de la novela.

Por ello, entre la voluminosa bibliografía que se le dedica, comienza a haber, ahora también, artículos que dismantelan esos tejemanejes exegéticos, esos intentos por reducir todo el agresivo cripticismo de la obra y su ingobernable diferencia.

Por ese camino, algunas posiciones críticas llegaron a entenderse como experimentos reactivos contra lo más insobornable e intratable de un texto que, gracias a ellas, es clasificado, datado y justificado en sus intereses, en su ideología y en sus fuentes: desde los comentarios regionalistas y realistas —que hace de ésta, otra novela más del ciclo—, como los de la mitocrítica colonialista que persigue en la novela sombras universales, pero la circunscribe sólo a la tradición clásica, prestigiándola por el camino de su latinización. Colocada de este modo —denunciaba Roa Bastos<sup>11</sup> del lado de acá, se domestica cuando menos culturalmente y se acerca a las maneras dominantes del pensamiento etnocéntrico occidental.

Incluso los problemáticos *addenda* en entrevistas y confesiones del propio Rulfo a su salvaje creación, sus esfuerzos pseudopsicológicos por reducir las incongruencias, atribuyéndolas a la demencia de Juan Preciado y al absurdo de todo su terror alucinado, se explicarían de esta manera: voluntarios procesos de racionalización de la pesadilla, resignadas concesiones a la siempre insatisfecha racionalidad semántica<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> “Para el sector más conservador de reseñistas y críticos la novela consistía en un conjunto de fragmentos sin ninguna relación causa y efecto entre sí, lo cual les obligaba a calificarla de incoherente. [...] Segmentar la novela en dos grandes secciones con base en el predominio de la perspectiva del narrador, o bien conforme el contenido de la narración, implica prescribir que su desarrollo debe ser lineal a pesar de todos los indicios en contra [...]: es un prejuicio que delata el peso específico del realismo rural y de la novela de la revolución mexicana” (J. ZEPEDA, *op. cit.*, p. 11).

<sup>11</sup> “La crítica mitológica, contaminada por el pensamiento etnocéntrico, intenta cautivar el texto, anexionarlo sin más a los prestigiosos modelos de la cultura clásica. Establecerlos en los enclaves de la palabra colonizada. Envolverlos en la aureola de los mitos universales. Porque colonialismo cultural no es sólo imposición sino también fascinación. Deslumbramiento. Ansiedad incoercible de imitar las formas, las normas prestigiosas, señoriales, imperiales. Ser dominados culturalmente es ser seducidos. A veces violados.” (A. ROA BASTOS, “Los trasterrados de Comala”, en *Toda la obra*, p. 804).

<sup>12</sup> “Todo eso es absurdo, ¿no? Son alucinaciones que él tiene [Juan Preciado], de que encontró a esta pareja y de que esta pareja le quiso dar alojamiento. Son alucinaciones que preceden a la muerte. Él muere después que se encuentra, según él, a esa pareja, y quiere huir, tiene alucinaciones. El

Hoy sorprenden estas perspectivas y sorprende más el éxito de una fórmula que conseguirá oponer la narrativa rulfiana –clausrofóbica, arcaica, más o menos obtusa– a la elegante lucidez de otros narradores, más recientes, más presentables, más a la moda, narradores intertextuales, bibliotecarios, pastichistas, derridianos, rabiosamente cosmopolitas y elegantes<sup>13</sup>. Rulfo es la manifestación de lo primario y antiguo, frente a formas más contemporáneas de escritura.

Como si por este procedimiento dismantelara el terrible retrato de un México ancestral e irredento, la frágil *modernidad cultural latinoamericana* parecía evitarse la mirada directa a su rostro más atávico, infradesarrollado y críptico. Pero, sobre todo, eludía el tener que digerir, sin intervenir en ellos, sus huecos de sinsentido y la exposición literaria de sus peores contradicciones.

La virulencia de estas argumentaciones y su número todavía asombra más, especialmente si se considera el objeto al que van dirigidas, la extraña fábula de un pueblo de fantasmas o la búsqueda del padre y el encuentro directo con la muerte. Lo curioso es que esta obra, que ha desatado ríos de tinta analítica, de crítica y comentarios, relata algo para lo cual no hay relato, para lo cual no hay paráfrasis ni síntesis ni acercamiento alguno. Se trata de la novela abrupta y agreste de un escritor que cuenta en ella lo que no puede contarse, una narración y un modo de decir para lo que no tiene narración ni forma. Es decir, en principio estaríamos juzgando una novela, por esencia y contenido, reactiva a cualquier explicación crítica, que propondría para sí prácticas antagonicas de exégesis, una especie casi imposible de antihermenéutica, ya que ella misma se sabe construida sobre un específica voluntad de oscurecimiento. Y ¿cómo proceder de otro modo –se pregunta Margo Glantz–, cómo articular una retórica, una manera, una modalidad discursiva, para expresar lo que no la tiene, para iluminar la figura *de la muerte, [salvo] en el silencio*? El discurso se está ahí midiendo todo el rato con lo que lo aniquila y por este horror textual justifica su lacónico hermetismo.

---

que esa mujer se le convierta en lodo, eso indica que está totalmente loco.” (“Diálogo con Juan Rulfo” en la ed. de J. C. GONZÁLEZ BOIXO a *Pedro Páramo*, Cátedra, Madrid, 1983, pp. 38 y 126, nota).

<sup>13</sup> JUAN VILLORO opone el cosmopolitismo de Jorge Luis Borges a la calificación de provinciano de Rulfo que también funda “una modernidad en las orillas, pero que ha sido víctima de la lectura opuesta. [...] La fama de Borges lo desarraiga de sus fervores locales; la de Rulfo, lo asimila en exceso a una cultura que superó con creces.” Este curioso mito crítico de un Rulfo escritor vernáculo, con lazos muy locales ha hecho de él un creador intuitivo, “casi al margen de sí mismo, rulfianamente afantasmado.” La imagen implicaba una idea alternativa de magia, gracia, inspiración que olvida al “más arriesgado y riguroso renovador de la narrativa mexicana” (“Lección de arena: *Pedro Páramo*”, *Efectos personales*, Era, México, 2001, p. 16).

Así, la discontinuidad de la trama, sus interrupciones y desfases obedecen a otra lógica, a la muda razón que es su tema, porque *los muertos* —como asegura Rulfo— *no se mueven en el tiempo ni en el espacio. Entonces así como aparecen se desvanecen también*<sup>14</sup>. Con esto, la novela vendría a simular, desde su mismo esqueleto, la acronía y la atopia propias de lo que ha fallecido, ese estar sin lugar y sin historia de lo que también está sin vida. La mimesis del asunto se dirige en la combatida estructura, en ese montaje débil y desproporcionado que la crítica clásica no podía sufrir: estructura reprimida y arreglada por los comentaristas, cuando con sus inexplicables vetas, sus desesperantes fisuras y sus huecos representaba literalmente, punto por punto, con su fidelidad al más allá, una distinta medida y unas coordenadas otras. Hablaríamos ante ella, como lo ha hecho Yvette Jiménez de Báez de una *estructura simbólica* o de una distribución orgánica con correlato y peso coherentes en la porción alegórica del texto<sup>15</sup>.

Ahora bien, esto mismo que constituye su audacia deja fuera a la novela de contextos identificables, de fáciles asuntos o de significados perseguibles con los que se pueda asociar. Para algunos, aquí radicaba su imposibilidad: el problema de la narración de Rulfo es la falta en ella de referentes a los que remitirla. *Pedro Páramo* resulta indescifrable y difícil, porque se alimenta de territorios reacios a la lectura —sugiere Evodio Escalante— y sobre todo a nuestra lectura culta. Nos sumerge de golpe en lo irracional, rural, agrícola, para lo cual —como individuos postmodernos que somos— carecemos de experiencia. Ante este universo campesino y refractario a todo progreso, a cualquier intercambio, ante esta órbita que se describe como un candado asfixiado y asfixiante, la tarea interpretativa se siente resbaladiza, cuando no rechazada por el texto, que se configuraría mediante un proceso insorteable de cierre y expulsión<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Cit. por MARGO GLANTZ, “Juan Rulfo: la forma de la muerte”, *La Jornada Semanal*, 23 de enero de 1996 y reproducido en F. CAMPBELL, *op. cit.*, pp. 370-378.

<sup>15</sup> Para esta crítica, la novela tiene una estructura lógicamente condicionada por el esquema de búsqueda de centro y sentido presente en la narración. Es más, su organización obedece a pautas clásicas del género, aunque luego Rulfo se encargue de desordenarlas: “Desde un punto de vista estructural, la novela sigue de cerca, en sus dos primeras páginas, el modelo tradicional del género, el cual exige un comienzo que muestre las claves principales de la obra. (...)”. Pedro Páramo “asume los modelos, los transforma o transgrede. (...) La novela crea también su centro. El libro está dividido en 70 fragmentos. Entre el 30 y el 36 se da el rito de pasaje de un mundo a otro. Corresponden estos fragmentos a la entrada de Juan Preciado al espacio sagrado de abajo”. (YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1990, pp. 129 y 131).

<sup>16</sup> “La remisión a un universo campesino, refractario al progreso, que se ciñe en todo y por todo a sus tradiciones y sus creencias ancestrales, la pervivencia de un orden sincrético que sólo perma-

La novela misma se provee del personaje que encarnará la condición alienada, ajena y repudiada del forastero lector. Juan Preciado escenifica, con su desorientación y su susto, nuestra misma perplejidad receptora y nuestra indisposición para aceptar lo arqueológico, misterioso y terrible. Con ello, Escalante —vía *Pedro Páramo*— estaría planteando una teoría acerca de leer, según la cual un texto es legible, sólo si el lector que lo recorre comparte, experiencial y vitalmente, sus referencias.

Independientemente de lo acertado de esa apreciación, es interesante percibir cómo los problemas hermenéuticos que la novela desprende han generado una crítica que se cuestiona además su propia habilidad. Puesta ante un imposible —el desafío de una narrativa escrita contra toda interpretación—, ésta empieza preguntándose por sus posibilidades mismas, por esta curiosa situación de estudiar, analizar y entender una obra intratable. *Pedro Páramo* ejemplificaría con su sola existencia toda una práctica de la lectura obstaculizada, de cómo y hasta dónde podemos leer satisfactoriamente y dónde nuestros procesos de representación e inteligibilidad empiezan a hacer agua.

No hay duda que el alto grado de decepción interpretativa arrojado por la novela *Pedro Páramo* constituye una piedra de toque para cualquier intento de comprensión subsecuente, para la comprensión en abstracto. No estamos ante un texto simplemente abstruso, oscurantista o amargo: estamos ante el texto por excelencia del fracaso de los textos, como espacios de referencialidad comunicativa. Los pozos negros en los que la crítica acaba cayendo cuando se enfrenta con él orientan, a modo de análisis invertido, sobre la absoluta condición de tiniebla que Rulfo elige para su relato.

La hermenéutica más clásica y más filológica actuaba neutralizando su distancia histórica con el sentido del texto comentado e incluso su incompatibilidad con él, para traerlo a su terreno y actualizarlo, pero novelas como ésta que nos ocupa extreman la necesidad de una exégesis abismal y abismada, que reconozca su propia separación, su lejanía con los contenidos inasibles de la obra que comenta. A partir de escrituras tan negras y tan desafiantes, el escándalo del “círculo hermenéutico”, por el cual el comentario debía reconocer qué lo condicionaba, qué lo impedía, se convierte en etapa

---

nece para desmoronarse, acaso porque sabe que la menor transformación desvirtuaría su esencia, bastan para indicar cuán incómodo, cuán resbaladizo, puede ser el trabajo de lectura. Ese mundo no existe más. Mejor dicho: existe, resiste, pervive en lugares lejanos; acaso hay restos suyos en las periferias de las grandes ciudades, pero es difícil, animales urbanos como somos, que hayamos vivido su experiencia y que tengamos los parámetros adecuados para entenderlo”. (EVODIO ESCALANTE, “Texto histórico y texto social en la obra de Rulfo”, en *Toda la obra*, p. 561).

inexcusable de los discursos sobre el discurso<sup>17</sup>. El análisis debe configurarse con aquello que lo dificulta, porque el obstáculo se ha vuelto, precisamente, su porción más intrínseca. Del mismo modo, el comentario de un texto imposible se construye, como punto de partida, sobre una renuncia: la de restituir el significado definitivo de ese texto para aceptar, en cambio, su condición indescifrable y su peculiaridad enigmática. Y el reconocimiento del residuo secreto e incomprensible de la obra de arte pasa a ser parte de la única tarea de comprensión que la crítica podría emprender.

De este modo, la sexta tesis de la *Teoría estética* de Adorno evita responder satisfactoriamente sobre la intención de un escrito, ya que éste posee la naturaleza de jeroglífico cifrado cuyo código se desconoce y cuya inteligibilidad aparece continuamente diferida. En lugar de aceptarlo como un objeto hermenéutico, habría que empezar a manejarlo en tanto objeto inapelable y reacio a toda tarea de disección. La nueva exégesis debería resignarse a no desentrañar lo que en el texto se dice para abordar en cambio lo que el texto mismo oculta. *Conocer* desde ahora consiste a un tiempo en la *comprensión adecuada de la cosa y la incomprensión torpe del enigma*. Enunciación y silencio componen la obra de arte como gemelos inseparables, con una dependencia y simbiosis que el análisis no puede sino subrayar<sup>18</sup>.

Antonio Benítez Rojo proponía una parecida resignación: la sección oscura del relato *Pedro Páramo* permanece inalterable al comentario porque su valor consiste en sostener los momentos de luminosidad, en mantener incluso las otras luminosidades de la producción de Rulfo. Podría ser entonces que los más referenciales cuentos de *El llano en llamas* apoyaran su luz en esa noche impenetrable de la novela. Benítez utiliza para este juego de anverso y reverso, de oscuridad y claridad cooperantes, una cita del poeta Novalis; cita

<sup>17</sup> Además, la prepotencia de la hermenéutica clásica la llevaba a ignorar el tiempo de producción del sentido y a traducir lo que habría querido decir Homero, sin importarle, como objetivo de estudio, el cambio semántico desde entonces. En consideración de PETER SZONDI la nueva y más reciente ciencia de la literatura, a partir de Dilthey y gracias a Gadamer, empieza a tener en cuenta la evolución de los efectos y el peso de la historicidad en el acercamiento al objeto de estudio. La ausencia de un contexto común entre texto y hermeneuta se incorpora como parte alícuota del análisis que se emprende (*Einführung in die literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt, 1975, pp. 9-26).

<sup>18</sup> En esa especie de antihermenéutica de Adorno, parece recomendarse el respeto absoluto por esa porción insobornable, intocable e intocada de misterio que toda obra de arte encierra para serlo: "La estética -afirma- no ha de entender las obras de arte como objetos hermenéuticos; tendría que entender más bien, en el estado actual, su imposibilidad de ser entendidas. [...] Todas las obras de arte y el arte mismo son enigmas. [...] El carácter enigmático, bajo su aspecto lingüístico, consiste en que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan" (T. W. ADORNO, *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1980, pp. 159-164).

misteriosísima según la cual “todo lo visible reposa sobre un fondo invisible; lo que se entiende sobre un fondo que no se entiende; lo que es tangible sobre un fondo impalpable”<sup>19</sup>.

La interrelación se hace entonces evidente y el enigma es requerido por el texto para cimentar su lucidez. El fondo oscuro se vuelve inevitable, si la narración quiere ofrecer algún espacio de cordura. Ambos dependen y se necesitan de un modo todavía más extraño: lo absurdo e ilógico se resiste a una explicación que arruinaría el edificio, que enturbiaría también sus zonas claras, permaneciendo incomprensible con una resistencia ahora actancial, más que semántica. El enigma en *Pedro Páramo* cumple un papel, forma parte del mecanismo y obedece a una dinámica, no a un contenido. Por eso, no puede desvelarse, porque es operativo y funcional. Su descifrado demolería todo el proceso de esta novela interrogante, que se organiza en calidad de pregunta permanente sin respuesta posible y sin éxito.

De este modo, la interpretación, la exégesis, la inquisición –aunque sea una inquisición abierta, de resultados continuamente postergados– se convierte en operación interna al texto, algo estructural y básico que lo recorre de arriba abajo, en todos sus niveles, como una isotopía del cuestionamiento. De hecho, la novela se escribe sobre el modelo de la búsqueda: búsqueda del padre, del lugar, de la pertenencia, el amor, la justicia, la vida, el poder, la muerte o la palabra. Al fin y al cabo, Juan Preciado llega a Comala buscando un reconocimiento y un apellido.

Los personajes, vacíos de psicología e identidad para algún crítico, trabajan organizando la escasa gnosis, la información mediocre de lo que ocurre y lo hacen sobre la mecánica inconclusa del tanteo. Ellos inquietan, preguntan, prueban, suponen, *esculcan*: verbo sorprendente que en un momento de la novela Rulfo utiliza como símbolo de esta deriva a la busca de sentido y del fracaso irremediable de la misma<sup>20</sup>. Frases irresueltas –¿quién es Pedro Páramo?–, suposiciones imposibles –*debes estar muerto*– permiten pensar que, al menos, éste es un texto dubitativo, que también se interroga, insatisfecho, sobre sus propias dosis de verdad.

Colocar bajo este esquema de la búsqueda ha permitido a cierta crítica mitográfica asimilarlo a otros relatos de errancia, de indagación y viaje y

<sup>19</sup> En “Rulfo: duerme y vela”, *Recopilación y textos...*, pp. 64-71.

<sup>20</sup> El verbo aparece en el episodio que provoca la muerte de miedo de Juan Preciado, cuando entra una mujer vieja y flaca en el cuarto de la pareja de hermanos para sacar “una petaca” (una maleta) de debajo de la cama y esculcarla. La mujer hace cómo que no ve a Preciado, o quizá no lo ve de verdad y está muerta. Preciado se queda tieso, aterrado, “aguantando la respiración, buscando mirar hacia otra parte” (p. 121).

estudiarlo en la estela de un imaginario del deseo, de la marcha, de la *quête* simbólica y del reconocimiento. Si los intentos de este orden han sido numerosos, también las tomas de posición que alertan de sus riesgos.

Aby Warburg llamaba *Nachleben* a esta supervivencia de las imágenes por encima del soporte en el cual se reiteran. La práctica teórica que convierte el texto en la mesa espiritista para la reanimación y regreso de ciertos contenidos, se hace eco de ese movimiento de retorno y desatiende, en realidad, las variantes de la nueva encarnación. Los trabajos con la imagen privilegian su presencia, desestimando lo que se modifica en el trasvase, la discontinuidad que también padece y que la repite sólo como mermada huella o pálido espectro. La implicación de lo mitológico se reduce así a una historia, a una píldora de significado que regresa. Para la imagen no importa tanto el mito –y el rostro que en esta nueva vida adopte– como su movimiento de volver, condición que le es clave y definitiva.

Esto explicaría la diversidad de leyendas que se quieren percibir tras la peripecia de Juan Preciado. Formas precolombinas que hacen de Comala el infierno Mitlán de los aztecas; referencias cristianas a la expedición del Dante por la ultratumba teológica medieval; presencias clásicas –Juan sería un nuevo Eneas, Susana una Electra enloquecida– y asociaciones cultas que salvan a Rulfo de todo localismo retrógrado para hermanarlo –de Luciano de Samosata al mismísimo Joyce– con la mejor tradición letrada: analogías en las que no parece interesar la contundencia del simbolismo rescatado y sí, en cambio, la operación de rescate, en indiferencia hacia los signos peculiares de lo que allí vuelve. De otro modo un solo texto no podría concitar tantos y tan opuestos espejismos.

Ángel Rama había desaconsejado desconfiar de una lectura de este tipo, tan atractiva y justificada por el laconismo inquietante del texto y *por las poderosas cargas que transportan sus imágenes*. Porque al hablar de sustratos comunes, de presencias universales, este trabajo antropológico o mitográfico opera inquietando el texto, desterritorializándolo, desplazándolo de su particularidad y carácter más íntimo, para comunicarlo con formas exteriores o ajenas de relato y convertirlo en trasunto de otra cosa. Para Rama, era difícil entender, sin embargo, cómo este sistema de equivalencias que maneja *Pedro Páramo* “en calidad de versión reducida y desmejorada de la *Divina Comedia* o de la *Telemaquía*”<sup>21</sup>, arroja un suplemento de sentido que lleve más lejos de la

<sup>21</sup> Cito las palabras de ÁNGEL RAMA, “Una primera lectura de *No oyes ladrar los perros*”, *Revista de la Universidad de México*, 1975, núm. 29, pp. 1-8.

concreta situación comparativa. ¿Qué se explica cuando se asume la novela como una repetición del descenso *ad infernos* de Eneas o del peligroso periplo de Odiseo después de Troya? ¿Cómo se camina, y con qué rendimiento, de una hacia los otros?

El procedimiento vincula la difícil y díscola escritura de Rulfo con otras nobles y similares –Joyce o Virgilio– y hace de esa proximidad, de esa sucesión de imágenes una especie de placebo exegético, que suavice la urgencia develadora del texto oscuro con nuevas maneras del enigma. Las obras se sustituyen unas a otras, imaginando que eso rinde una forma de comprensión más convincente, superior a cada una de ellas, cuando en realidad –cito en este punto la reconversión de Adorno que Rama podría suscribir– *usurpan y reprimen la inteligibilidad misma de todas, la percepción de la verdad o falsedad de sus objetos*<sup>22</sup> y parecen soslayar la distancia, la diferencia que sostienen los títulos, enfrentados en su individualidad incomparable.

De igual modo, Reinaldo Arenas, en su estudio de la novela, la consideraba un texto único, sin posibles parangones. Ninguna imagen anterior vendría a cubrir total y eficazmente su evidente diferencia<sup>23</sup>. Por eso mismo, Lyotard, estudiando el *Ulysses* de Joyce y observando el modo *tramposo* en que éste remite a su predecesor, lo confirma como el relato donde el héroe griego no volverá nunca a Ítaca, donde el mito que le sirve de precedente nunca retorna en realidad. Es más, la nueva narración opera desmantelando aquel fantasma de sentido sobre cuya evocación se construye y no, en cambio, propiciando su resistencia. *Un dios, una diosa transfiguró a Ulises hasta desconocerlo* y cambió su discurso presente, que empieza a entenderse sólo desde su diferencia con el hipotexto, es decir, con el origen. Por eso, son justamente estos viejos relatos de regreso los que no pueden reaparecer, salvo para documentar la imposibilidad frustrada de todos los retornos: único testimonio, el de la pérdida, que una visión del arte como huella, como continuidad de las formas, puede documentar. *La armazón de la Odisea* –insiste Lyotard– *no regresa aquí, sino para ser deconstruida y hacer lugar al vacío de la interpelación*<sup>24</sup>.

Hay algo extraviado, algo que ha dejado de funcionar en estas lecturas míticas con las que sólo vendría a contarse el extravío mismo. El mito del

<sup>22</sup> T. W. ADORNO, “Discurso sobre poesía lírica y sociedad”, *Notas sobre literatura*, Akal, Madrid, 2003, p. 49.

<sup>23</sup> “Y entonces la novela toca el misterio, es decir: lo desconocido [...]. No un realismo mágico. No una novela fantástica. Es una obra que trasciende los límites de los esquemas establecidos por los críticos (siempre rezagados), y que no permite encasillarla dentro de los amplios marcos ya existentes en nuestro siglo, resultando a la vez casi imposible crear nuevos epígrafes que la definan” (R. ARENAS, art. cit., p. 61).

<sup>24</sup> J. F. LYOTARD, “Retorno”, *Lecturas de la Infancia*, Eudeba, Buenos Aires, 1997, p. 25.

viaje de regreso, el esquema antiguo de indagación y reconocimiento se ve arruinado en el relato moderno escrito sobre su estela. Si el camino de Juan Preciado no es satisfactorio ni halagüeño, tampoco Ítaca es capaz de resucitar en una Comala empobrecida y Ulises-Páramo parece decidido a quedarse junto a su Calipso, enferma y demente. Las pérdidas son numerosas, cuando la novela se lee como el remozado cuento de una anagnórisis, ahora impensable<sup>25</sup>. La persecución de viejas temáticas sólo puede saldarse aquí en negativo, porque –como señala Julio Ortega– en el texto *la conquista del paraíso patriarcal es también la pérdida del paraíso, [...] el mundo es el trasmundo. Y la novela plantea la metáfora al revés*. Lo que se ofrecería en otras narraciones como un regreso, en Rulfo se articula en cambio como una *condenación*<sup>26</sup>.

Es más, la esperada anagnórisis –aquel momento absoluto que culminaba el relato de las vicisitudes, para el que los griegos poseían indicios, pistas, señas y una coherencia pulcra de su consecución–, el encuentro antiguo y significativo entre padre e hijo, encuentro hacia el que se dirigía toda la narración, no ocurre nunca. De ocurrir para la novela de Rulfo, tendría que pasar en el espacio de la muerte y al precio de ésta. Por eso, el mito es frustrado o duplicado por espejismos imposibles de culminación. La búsqueda sólo puede colmarse con sucedáneos de epifanía: por un lado, la procreación febril del protagonista dilapida su paternidad hasta volverla insignificante –*todos somos hijos de Pedro Páramo*– y, por otro, el verdadero, Juan Preciado, en lugar del padre, halla en Comala dos fantasmas de madres gemelas –el hijo de Dolores, se dice Eduviges Dyada, *debería haber sido mío*–. Halla incluso una hija póstuma y grotesca –maternidad invertida y funeraria– en esa Dorotea que empotran entre sus propios brazos difuntos<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> La novela bizantina de anagnórisis reencarna en el siglo XIX bajo la forma romántica de las *Nachtwagen* que, ideadas por Klingemann, plantean un reencuentro entre padre e hijo, ahora frustrado o decepcionado por un descubrimiento más aterrador. El padre ha muerto y su cadáver recién identificado se deshace en polvo nada más tocarlo, porque engendró al hijo que lo desentierra mediante un trato infamante con el diablo. La búsqueda de la identidad culmina en muerte y desvanecimiento. Véase ESPERANZA LÓPEZ PARADA, “El lenguaje de la muerte”, *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, Iberoamericana, Madrid, 2000, p. 155.

<sup>26</sup> JULIO ORTEGA, “Pedro Páramo”, *La contemplación y la fiesta*, Monteávila, Caracas, s.a., p. 19.

<sup>27</sup> Es curioso que Juan no se encuentre nunca con su padre muerto, pero que los demás muertos de Comala lo reconozcan como suyo, aun a pesar de que sea su primera visita en el pueblo. “En casas sin techo y patios barridos por la niebla escucha a los extraños que dicen frecuentarlo desde que abrió los ojos. El desacuerdo entre la mirada del narrador y sus testigos, la desesperante autenticidad ajena (la vida atribuida al protagonista, fidedigna e irreconocible) es uno de los mayores logros de la novela. El drama del desconocimiento adquiere así una legalidad propia, la fuerza perturbadora de lo que sólo puede ser cierto de ese modo” (J. VILLORO, art. cit., p. 19).

Igual que Pedro Páramo no reconoce nunca a Juan, igual que ese reconocimiento se dispersa e imposibilita, tampoco esta crítica de lo imposible puede reconocer el itinerario frustrante de una novela que, en todos sus niveles, plantea la necesidad de la anagnórisis y del hallazgo y que, también en todos los niveles, los decepciona, como una global isotopía del desencuentro. Así, si en el plano sintáctico no hay ilación, ni progreso entramado, sólo fragmentos; en el semántico no se darán contenidos ni explicaciones plenas; en el soteriológico, no habrá salvación para las almas; ni en el mítico, una historia ejemplar y conclusiva o una fábula comunitaria. En el lingüístico, no asistiremos tampoco a mensaje, ni comunicación alguna y sólo se oirá el gorgoteo, el murmullo sin direcciones y sin interpelados de una lengua muerta.

Enfrentado con discursos igualmente imposibles, Gadamer concluye que la única comprensión segura de todos ellos es una comprensión de la lengua. “El ser que puede ser comprendido es lenguaje”<sup>28</sup>, por lo tanto, entender un texto no implica sino vivir la experiencia del idioma que en él se escenifica. *Pedro Páramo* inaugura para nosotros una sensación para la cual carecíamos de precedentes y que es una inaudita, una inesperada experiencia idiomática. La última exégesis, la exégesis decepcionada por el texto, debería buscar en él no lo que dice, sino cómo lo dice, y hasta cómo lo calla y estudiar esa gramática mortal que él atesora, gramática del eco y del rumor parejo en la palabra ante lo indecible. Aceptaríamos, entonces, que la comprensión de la novela supone una comprensión de su invalidez lingüística y del silencio en que esta narración se empeña como pocas dentro de la literatura contemporánea.

De hecho, el texto insiste en toda una sonoridad del rumor, de la voz inarticulada *untada a las piedras*<sup>29</sup>. Insiste en una estética del bisbiseo, del diá-

<sup>28</sup> “Yo procuré a mi vez no olvidar el límite que va implícito en toda experiencia hermenéutica del sentido. Cuando acuñé la frase: el ser que puede ser comprendido es lenguaje, la frase dejaba sobrentender que lo que es, nunca se puede comprender del todo. Deja sobrentender esto porque lo mentado en un lenguaje rebasa siempre aquello que se expresa. Lo que viene al lenguaje permanece como aquello que debe ser comprendido [...]. En mi intento de describir los problemas, me dejé guiar por la experiencia de sentido que podemos hacer con el lenguaje, para descubrir en ella el límite impuesto” (H.G. GADAMER, “Texto e interpretación”, en *Hermenéutica*, ed. J. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, Arco Libros, Madrid, 1997, p. 82).

<sup>29</sup> “Las voces se untan en las paredes y viajan, de regreso. Comala existe ante todo como una realidad sonora –una música antes que una imagen– y sin embargo las palabras no suenan. [...] ¿Cómo extrañarse entonces de que el silencio no sea una ausencia, de que el silencio, para existir como tal, deba decirse? [...] Además entre palabras que no suenan, ¿cómo significar una ausencia? La convención que establece Rulfo es la paradoja y, más allá de su retórica efectista, la de una música que se tocara en un espacio donde no circula el aire, un espacio donde normalmente no puede propagarse ningún sonido pero también, por su cerrazón, un espacio que no puede vaciarse y dejar escuchar esa ausencia” (FABIENNE BRADU, “Ecos de Páramo”, en F. CAMPBELL, *op. cit.*, pp. 224-225).

logo de ecos enfrentados. Y compone sus frases siguiendo una retórica de la repetición o una expresión de tautologías que son –repetición, tautología– las figuras comunicativas más reaccionarias a la explicación. ¿Qué puede interpretarse en la frase redonda con que a las ansias de maternidad de Damiana se responde en el cielo? ¿Qué es eso que *prueba lo que te demuestra*, sino un no demostrar nada, una renuncia del lenguaje a toda demostración?:

En el cielo me dijeron que se habían equivocado conmigo. Que me habían dado un corazón de madre, pero un seno de una cualquiera. Ése fue el otro sueño que tuve. Llegué al cielo y me asomé a ver a si entre los ángeles reconocía la cara de mi hijo. Y nada. [...] Entonces pregunté. Uno de aquellos santos se me acercó y, sin decirme nada, hundió una de sus manos en mi estómago como si la hubiera hundido en un montón de cera. Al sacarla me enseñó algo así como una cáscara de nuez: *Esto prueba lo que te demuestra.*

Tú sabes cómo hablan raro allá arriba, pero se les entiende (p. 129).

En su abismal rechazo informativo, el texto se cierra como el cajón negro en que entierra sus muertos y su lengua se duplica y espejea en la imposibilidad de mostrar o de decir.

La interpretación de esta novela tiene que asimilar su hilván de vacíos, su propia reticencia. A partir de ahí, podrá forjarse una bibliografía que empiece a resignarse a la imposibilidad como el único sentido aquí reconocible, cómo otro modo factible de reconocer que no es sino el modo del no reconocimiento de la muerte; otra manera, por tanto, de significar, de darnos a entender.

ESPERANZA LÓPEZ PARADA  
Universidad Complutense de Madrid



3.0. *PEDRO PÁRAMO*  
Y OTROS TEXTOS LITERARIOS



## PEDRO PÁRAMO: RESURRECCIÓN POR LA PALABRA

Ya no hay soledad donde está la poesía.  
C. F. RAMUZ

### LAS INFLUENCIAS

*Pedro Páramo* vio la luz en marzo de 1955 en una edición de dos mil ejemplares; y acto seguido, la crítica inició la tarea de leer el texto, de descifrar su estructura tan compleja y fragmentada que llevó a algunos críticos a dudar de la calidad de la novela. La recepción fue inmediata. Lectores de varios signos opinaron sobre el libro y desde entonces a la fecha no han parado en su intento de esclarecer el universo visible y escondido, de explicar los tiempos cambiantes y dispersos, las voces narrativas y las voces del inframundo, que están presentes en esa maravillosa obra rulfiana<sup>1</sup>.

Hacia esos años, los cincuenta, México mantenía aún su fisonomía rural; parecía anclado a su pasado indígena, católico, pero silenciado por el liberalismo de la Revolución mexicana. Era el tiempo en que la novela de la Revolución mexicana ya había sido explotada y sólo quedaba la esperanza de que lograra renovarse. Por su composición, su temática y su significado *Pedro Páramo* se enlaza con la tradición literaria de México, en concreto con *El luto humano* (1943) y *Dios en la tierra* (1944) de José Revueltas, y también con la obra de Agustín Yáñez, principalmente *Al filo del agua* (1947).

A Yáñez y a Rulfo los une su pertenencia a Jalisco, una zona marcada por la influencia de la iglesia católica de corte conservador, además el hecho de haber sido influidos por la violencia de la Revolución mexicana y la guerra cristera. Los acerca sobre todo, la lectura temprana de la novela europea y norteamericana. En la obra de Yáñez, ha señalado con precisión

<sup>1</sup> Véase JORGE ZEPEDA, *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, México, 2005.

John Skirius, son evidentes las huellas de Joyce, Vico y Bergson. La crítica de la religión en *El Ulises* es cómica e irreverente, mientras que la crítica anticlerical de Yáñez “es seria y reverente”. Además, las voces fragmentadas que mezclan lo sagrado con lo diabólico y lo sexual en *Al filo del agua* son las que permiten pensar en una novela moderna que traza una nueva línea en las letras mexicanas. Proceden, dice Skirius, de varias fuentes, pero la más visible e inmediata sería la lectura temprana que hace Yáñez de James Joyce<sup>2</sup>, a quien leyó y tradujo. ¿Y no son estas voces las que estructuran la única novela de Rulfo, las que establecen un simbolismo radiante, que le ha quitado el sueño a la crítica?

Fuera de México, la obra de Rulfo comparte afinidades con William Faulkner, que estudió con gran lucidez James Irby<sup>3</sup>. Tanto Rulfo como Revueltas forman parte de una generación de escritores latinoamericanos, nacida entre 1914 y 1918, que heredó de la “generación perdida” norteamericana muchos elementos y principalmente una visión de mundo parecida. Escribieron una obra que contempla un mundo salido del caos, “sin explicación racional o lógica”, animado por fuerzas extrañas e inefables ante el cual el novelista sólo podía gritar, lamentarse, asumiendo posturas “proféticas y conjurando visiones apocalípticas”. En esa misma generación del desencanto se incluye a Juan Carlos Onetti y su escritura como hazaña del vacío y del hombre sin rumbo, a la deriva. Tres nombres a los que debe unirse la Guerra Civil española, el ascenso del nazismo, la imagen del Holocausto, la pérdida de casi todos los valores en un mundo que, como diría George Steiner, se acerca al silencio pues su destino parece estar regido por la caída de las humanidades.

Similar a Revueltas, a Juan Rulfo le preocupa el destino del hombre en la tierra donde se le ha prometido el reino de otro mundo; se fija principalmente en la imagen que los hombres se han hecho de Dios, en una era que lo niega y que incluso lo ha suplantado por la ciencia. Revueltas cree en la redención del hombre a través de la revolución, pero como buen escéptico, le niega a los individuos el derecho a la plenitud que los obligaría a perder su libertad para hacerlos marionetas de la historia.

Entre Rulfo y Onetti hay un abismo de diferencia, y sin embargo, son dos escritores que logran juntar la misma escritura innovadora y compleja.

<sup>2</sup> JOHN SKIRIUS, “*Al filo del agua* y *Las vueltas del tiempo* a través de Joyce y Vico”, en *Memoria e interpretación de “Al filo del agua”*, eds. Y. JIMÉNEZ DE BÁEZ y R. OLEA FRANCO, El Colegio de México, México, 2000, pp. 205-233.

<sup>3</sup> JAMES E. IRBY, “La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos”, tesis inédita, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1956, pp. 111 y ss.

Preocupado por la desesperanza, Onetti desarrolla en un espacio, Santa María, una épica de la existencia fatal de sus criaturas. El hombre cumple un destino, ha sido desterrado del paraíso, en una pequeña ciudad que cada día se rinde ante el fracaso. Impotencia, seres que se quedaron a medio camino esperando algo que los sacara de la mediocridad; abandono, desarraigo, son algunas de las constantes de grandes obras como *La vida breve*, *El astillero* y *Los adioses*. Sólo la escritura es capaz de imponer un tiempo distinto al de la vida cotidiana en que se debaten y zozobran los seres de Onetti. En este punto se encuentra con el relato rulfiano, una escritura evocadora de un tiempo feliz que fue fugaz, que se pierde en la distancia, un texto que sólo goza de plenitud en su expresión claramente poética.

Comala es también un espacio desolado; sólo en la imaginación de la madre de Juan Preciado creció la imagen de un pueblo fresco y lleno de vida. Como Santa María es la mera imagen de lo que se ha perdido y no va a volver jamás; pero Comala es una comunidad regida por la iglesia católica y el poder del cacique Pedro Páramo, un lugar que se pierde en la nostalgia y en el recuerdo de quienes vivieron allí, un puñado de hijos abandonados en una tierra que deviene en páramo, mientras que Santa María tiene una composición urbana, de cafés y plazas, cines y bares, muelles y barcos que zarpan. Con todo, se unen en el tiempo desdichado, reiterativo, que se lleva casi todo y deja al hombre a la deriva, atado a su incertidumbre cotidiana, y a veces a un destino trágico.

#### ¿QUÉ ES PEDRO PÁRAMO?

Ya se sabe que la única novela de Rulfo es obra impecable, de múltiples y profundas significaciones, que la crítica descubre cada día. En sus páginas, la revolución y la guerra cristera son acontecimientos tan determinantes como la búsqueda de Juan Preciado por encontrar a su padre, lo que se une a un grupo de seres que han perdido toda esperanza, y que son ya sombra de sus sombras<sup>4</sup>. Aparece, estacionado como el tiempo de Comala, el problema de la existencia de Dios, enlazado a la culpa y el pecado, a la salvación del alma y la muerte, vistos desde el delirio de Dorotea y desde la prepotencia de Pedro Páramo, o desde el pensamiento confrontado entre el bien y el mal que asedia en las noches al padre Rentería. Los grandes temas de la tradición clásica, la soledad, el incesto, el parricidio, la búsqueda del padre y el viaje, el

<sup>4</sup> GUILLERMO SAMPERIO, "El Edén sombrío o la dificultad de hablar sobre Pedro Páramo", *Casa del Tiempo* (2005), núm. 82, pp. 70-73.

sentimiento religioso en la imaginación popular, pasan por el relato de Rulfo de manera intensa y original. A Rulfo no le interesa pintar individuos sino resaltar el alma colectiva en su ascenso y su caída.

El hombre en la obra rulfiana no es que esté solo, sino separado de su centro de gravedad, sumergido en una caverna oscura desde la cual la realidad aparece en destellos sin luz. Jamás está completo. Le falta consuelo y amor, justicia y libertad. La vida le niega estos atributos, y Dios le da la espalda; su única salvación, al menos creíble, es la fe en el Paraíso: no sólo el de la Biblia, el Paraíso quiere decir la recuperación de un momento distante pero pleno: es un regreso al origen.

La crítica ya anotó las relaciones de Rulfo con la novela europea<sup>5</sup>, también las huellas de otros autores que se detectan en su obra. Todavía falta delimitar esos nexos y fijar la importancia que mantienen con su autor. Con todo, es común llegar a la conclusión de que la obra de Rulfo responde a una curiosa mezcla de influencias: “de supersticiones y religión, de cristianismo y resabios de concepciones prehispánicas”. Básicamente es una obra anclada en las tradiciones de las comunidades rurales y comunitarias de México, desde las cuales se mira el vacío del hombre, el vasto cielo del mundo lleno de horror, de crimen y violencia; es un texto cuyo punto de partida es la vida sencilla de arrieros, labradores, caciques, mujeres dedicadas al hogar y la cría de animales; hombres y mujeres que luchan por la existencia. Esa es la materia prima de Rulfo que, como gran artesano, él transforma en seres de muchos signos, en arte.

Una de las virtudes innegables de *Pedro Páramo*, obra breve y libre, estructurada en pequeños retratos o capítulos, es su alto contenido poético. Inclusive hay críticos que han pensado que Rulfo bien pudo haberse presentado a sus lectores como poeta. ¿Y entonces qué hubiera pasado? Por lo menos tres cosas, que los poetas lo hubieran aceptado; la genealogía de *Pedro Páramo* tendría que ver con *Nostalgia de la muerte* de Villaurrutia, *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Master y con *La tierra baldía* de Eliot. Y por último que los lectores se hubieran perdido una de las novelas más increíbles de la literatura mexicana<sup>6</sup>.

Esto quiere decir, por lo menos, que estamos ante un relato altamente poetizado, de magia, violencia, atropellos, conciencia desorbitada del pecado, relatos de vidas en pugna, un viento negro y cálido que barre las calles de

<sup>5</sup> Véase JORGE RUFFINELLI, “Prólogo” a *Obra completa* de JUAN RULFO, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977, p. xxix.

<sup>6</sup> VÍCTOR MANUEL MENDIOLA, “*Pedro Páramo*”, *Casa del Tiempo*, ed.cit., pp. 62-64.

Comala, almas en pena, un cuchicheo permanente de frases populares como sacadas de un refranero. Todo ese universo bíblico y profano, que ya pasó, lo rescata la prosa poética de Rulfo para darle unidad y sentido; todo ese caos, es decir, el tiempo de las tinieblas cuando aún no se establece un orden, y que conforma la estructura narrativa, de pronto renace a la luz. Sólo el poder de la mirada del lector sobre el relato contado, establece una extraña comunión entre él y lo representado, y trenza tanto fragmento de tiempo y de espacio, tantas voces e ideas desparramadas por la novela. Así, se habla de dos pueblos; uno es Comala bajo la oscuridad, un lugar caliente y desolado que parece el espejo de la muerte; el otro es Sayula a la hora de la escuela, bañado por la luz de la tarde, impregnado de olores y pasiones y de un poco de vida. Podemos entonces ver las cosas que ya no son porque sucedieron hace tiempo a través del recuerdo o de la nostalgia del padre Rentería, de Dolores Preciado, de Susana San Juan, seres que ya no existen, que renacen a cada instante por la verosimilitud del relato.

Determinar cómo fue el proceso creativo que siguió Rulfo para construir *Pedro Páramo* es un misterio y lo seguirá siendo. Sólo sabemos que se inició escribiendo cuentos y pasó a la novela en sólo dos años. “Es un hombre en oscuro concierto con la poesía cruel y primitiva de los yermos, las polvaredas aldeanas, las plagas y las insolaciones”<sup>7</sup>. ¿Es un renovador o algo más que eso? Es un centro de atracción desde el cual es posible ver la trayectoria de la novela mexicana hacia atrás y hacia adelante. En su obra breve parece haber dejado abiertas esas dos posibilidades. Por un lado, obedece a la tradición que va del criollismo a la novela de la Revolución mexicana, de Faulkner a la novela europea, y por otro, logra desterrarla implantando su propio sistema de signos. Esto es evidente en sus cuentos y, por supuesto, en *Pedro Páramo*<sup>8</sup>, un texto que rechaza toda etiqueta y se rebela contra la crítica. Es relato de un pueblo que fue y ya no es, evocación lírica, reconstrucción de la violencia que azotó el país, donde el lector encuentra una lengua escrita con sangre. Y un puñado de personajes cuyo discurso va de la superstición a la filosofía de la vida, de las cosechas a la salvación del alma humana.

¿Qué explicación se puede dar sobre la soledad infinita de estos personajes tan parecida a la del propio Rulfo? Son una extensión de su autor, que vivió bajo el rigor de una tierra que lo expulsó, y lo obligó de alguna

<sup>7</sup> LUIS HARSS, *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966, pp. 314-315.

<sup>8</sup> JUAN RULFO, *Toda la obra*, coord. C. FELL, Archivos; Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992.

manera a sentirse como un extraño por el resto de su vida<sup>9</sup>. Así, Rulfo a su vez infundió aislamiento y olvido, aridez y violencia en su escritura. Aquí evoca o se acerca a la concepción del mundo de Charles Ferdinand Ramuz, su vida y su estética. Este escritor suizo vivió aprisionado por la timidez, preocupado primero por la salvación y luego por el deseo de la armonía: “Cada una de sus grandes novelas míticas es un intento de aprehender, sólo con los medios del arte, uno de los principales misterios de la fe cristiana: fin de los tiempos, resurrección de los muertos, reversibilidad de los sufrimientos y de las gracias, comunión de los santos”<sup>10</sup>. Lo único que le queda al hombre es la nostalgia del paraíso perdido, que tal vez sea posible recuperar. Esta es la cruzada que emprende Pedro Páramo a la hora de la muerte: volver a imaginar su paraíso perdido.

A Rulfo y Ramuz los une el espíritu extraño que los habita. ¿Qué es el arte para estos dos escritores tan distantes, y sin embargo unidos en la imagen de la historia como el fin de los tiempos? El poeta, mediante su arte, expresa cosas particulares e intenta alcanzar una especie de comunión con el mundo, y así liberarse del Mal. Hay que huir del mundo, dice Ramuz<sup>11</sup>, porque sólo en el exilio es posible recuperarlo de manera más esencial y más verdadera. Este alejamiento lo llevan a cabo los personajes de Rulfo; se desplazan al pasado o regresan de la muerte, pero siempre bajo la sombra del recuerdo, de una imagen que el recuerdo recupera, sumidos en la nostalgia de una dicha lejana, de una tierra prometida: “El poeta desposa en todos los sentidos a los seres y las cosas; su poesía es el hijo. El poeta inmoviliza el espacio; trata de curarlo de su enfermedad, que es el tiempo”<sup>12</sup>.

Donde más se juntan estos dos espíritus solitarios, hombres de gran vocación religiosa, es en la necesidad de encontrar un medio para expresarse, y se los brinda la poesía que nace del deseo por transgredir las formas, por tratar de unir lo diverso, pues revitaliza la memoria y encamina a los hombres al paraíso, es decir, a sus orígenes. *Pedro Páramo* es una proeza de las letras

<sup>9</sup> ANTONIO ALATORRE, en “Juan Rulfo, extraño en tierra extraña”, *Casa del Tiempo*, ed. cit., pp. 53-55, hace un recuento biográfico de su amigo Juan Rulfo e intenta aclarar el misterio que fue la infancia de Rulfo. Lo llama escritor extraño, “pues extraños en la Tierra son todos los creadores tocados por la genialidad”.

<sup>10</sup> ALBERT BÉGUIN, *Creación y destino. La realidad del sueño*, trad. M. Mansour, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 238.

<sup>11</sup> CHARLES FERDINAND RAMUZ (1878-1947), al contrario de Rulfo, escribió mucho desde joven hasta el final de su vida; la lista de sus novelas es muy gruesa, aparte su diario, sus ensayos. El hombre para él está amenazado por la locura y el sufrimiento y por la tentación del Mal; sólo la invención de la belleza y de la esperanza podría cambiar su triste existencia.

<sup>12</sup> A. BÉGUIN, *op. cit.*, p. 250.

mexicanas desde su aparición, que se basa en la evocación de la vida en provincia que pudo haber sido plena y fue solamente un esbozo, y un intento de reconstruir una pasión amorosa que el tiempo se encargó de oscurecer y colocar en el umbral de la locura (la pasión de Pedro Páramo por Susana San Juan); es por tanto pura melancolía y una aproximación a la vida a través de la muerte que la palabra se encarga de resucitar y hacer expansiva.

Pedro Páramo es más que el protagonista de la novela, es una pieza que cambia según el punto de vista desde el cual lo miremos. Ante todo es el elemento clave del relato que une y diversifica las acciones de los demás; es un personaje independiente que traza su futuro y su destino a veces por voluntad propia y a veces por fuerzas que lo sobrepasan. Dice Blackmur que “Los personajes son un producto, una forma objetiva de la composición imaginativa, y su creación depende de las convicciones humanas más profundamente establecidas, tan humanamente llenas de errores, tan sobrehumanamente justas en ocasión del genio”<sup>13</sup>. Rulfo se esmeró en la composición de su novela *Pedro Páramo*, y cargó a su personaje de un destino universal: encarna el nacimiento y la vida, la muerte y resurrección del mundo. Sobre él cae de manera incesante una lluvia de vicios y virtudes, de traiciones y venganzas de distinta clase; y representa, aparte del mito ensangrentado del padre y del hijo, una cadena impresionante de paradojas, tanto de tipo religioso como de orden social y antropológico; es una sublimación del cacique y de su mano llena de injusticia, el dueño de vidas humanas y de la tierra. Es un personaje hecho mito y leyenda que el recuerdo de su paso por Comala convierte en poesía; es por último, una representación del mito del padre y el hijo, de la reproducción de la especie y de la frustración colectiva que llega a los extremos del delirio y de la pesadilla.

Rulfo tuvo una mirada escéptica de las cosas que se advierte en el tema de la unidad, de la creación y el individuo, de la expresión y lo expresado, que desarrolla en su obra. La idea de la transfiguración poética puede resumirse como aquella en la que el poeta “se diría que toma con los ojos las cosas que son y las arregla de modo que vuelvan a ser, y son las mismas, y son distintas”<sup>14</sup>. Es justamente lo que hace Rulfo con el lenguaje, que a veces parece frase irónica, de doble sentido, una repetición o simples juegos de palabras.

La tragedia y la pobreza de espíritu, es decir, el drama de una vida y la expresión religiosa, se dan la mano en la novela de Rulfo. ¿Por qué el padre

<sup>13</sup> Citado por GEORGE STEINER, *Tólstoi o Dostoievski*, Ediciones Siruela, Madrid, 2002, p. 187.

<sup>14</sup> A. BÉGUIN, *op. cit.*, p. 249.

desea morir precisamente bajo el cuchillo de Abundio, carne de su carne? ¿Cuál es la relación entre ese hijo desconocido y el crimen que debe cometer para que la historia siga su camino y cumpla su ciclo? Creo que una primera respuesta podemos tenerla si recordamos el soneto de Rosetti, citado por Borges, donde es posible leer una imagen del padre que se inclina para besar la cara del niño dormido: “¿Qué hombre se ha inclinado sobre el rostro de su hijo para pensar \ cómo esa cara, ese rostro se inclinará sobre él cuando esté muerto?” La imagen se superpone, dice Borges, pues hallamos al hijo inclinándose sobre la cara de ese hombre muerto, que es su padre: “¿O pensó, cuando su propia madre le besaba los ojos, \ lo que habrá sido su beso cuando su padre la cortejaba?”<sup>15</sup> Esto que parece un juego de palabras, es en realidad una imagen de nosotros mismos colocados frente al espejo del origen y el destino. El primer paso es que el hijo que besa al padre muerto es el mismo que luego, convertido ya en padre, besa al hijo dormido.

#### EL PADRE RENTERÍA Y PEDRO PÁRAMO

Pedro Páramo observa la tierra como el Creador. Es suya, de nadie más, y en ella debe cumplir su misión de vida y muerte. La Divinidad también debe estar a su servicio, para eso le dio libertad a los hombres. En este sentido, se advierte un razonamiento que escapa a las fuerzas terrenales aunque depende en su aplicación práctica de ellas. Frente a la impotencia de Pedro Páramo y a su ambición por el dominio de haciendas y de seres humanos, el padre Rentería representa su contrario: es la conciencia de Comala, que conoce y registra las atrocidades de don Pedro, el que reparte raciones espirituales entre los ricos y los pobres, entre los pecadores y los seres piadosos de Comala. Pero casi siempre está al lado de aquéllos: Miguel Páramo, Dorotea y el mismo don Pedro. Es crucial en la novela la noche en que el cura no puede pegar los ojos y su mente viaja de un lado a otro de las acciones de la gente y por su propia conciencia. “Había estrellas fugaces. Caían como si el cielo estuviera llovizando lumbre” (p. 206). Es la noche en que entierran a Miguel Páramo. Llena de rumores y de presagios. Alguien vio el alma en pena del difunto tocando las ventanas en las que había una doncella dormida. Y el texto vuelve a repetir la imagen de las estrellas fugaces en mitad de la oscuridad: “Entonces el cielo se adueñó de la noche” (*id.*).

En Comala Pedro Páramo vio crecer a Miguel, el único hijo que le dejaron a medio camino de su vida, y que él desea que prosiga su ejemplo. No

<sup>15</sup> Véase JORGE LUIS BORGES, *Arte poética*, Crítica, Barcelona, 2000, pp. 27-28.

obstante lo entregó a Damiana con esta frase lapidaria: “¡Damiana! Encárgate de esa cosa” (p. 247). Pero Pedro Páramo nada puede contra el tiempo ni contra el azar; en un accidente muere su hijo Miguel y a partir de ese momento el tiempo del relato cambia; de la felicidad negativa en que vivía el cacique pasa a la indiferencia, del ejercicio del poder sin límite, en el plano sexual y económico, empieza su caída; el reloj le recuerda que el tiempo ha dado la vuelta; del renacimiento que había vivido de pronto se encuentra en el descenso. Su mundo se desmorona, inclusive sus sueños. Este sentimiento crepuscular se lo provoca la muerte del hijo y principalmente el hecho de no haber podido impedirlo y la ausencia total de arraigo, a una pasión, a la tierra, a quienes lo rodean. Él es el amo cuando usa la fuerza, el engaño o el crimen en sus empresas; pero cuando está solo se convierte en el esclavo de esos mismos elementos. Entonces su imperio se hace polvo.

Y todo se desmorona en la novela menos las voces de ultratumba que expresan su desencanto. Pedro Páramo sembró odio y rencor a su alrededor y eso cosechó. Es evidente que el amor es otra fuerza que se le presenta como un deseo que no puede dominar, intenta conquistarlo y cae en el fracaso; en el fondo sabe que no es cuestión de apoderarse de él y deleitarse de su luz infinita. El amor de Pedro Páramo sólo conoce un nombre: Susana San Juan. Es un nombre que pronuncia como sonámbulo y que su imaginación no quiere ver como sinónimo de desequilibrio emocional y de locura, sino como principio y fin de un amor puro y libre. Don Pedro sólo es vencido por la fuerza avasalladora, no de la muerte a la que aspira, sino del tiempo. ¿Cómo entender la muerte en una novela en la que se pasea y reina en todas sus páginas? Podría ser válida la tesis de la muerte como una transición, que Tolstói alcanzó a escribir casi al final de su vida: “La muerte es el cruce de una conciencia a otra, de una imagen del mundo a otra. Es como pasar de una escena con su decorado a otra... En el momento de este cruce, se hace evidente, o al menos uno lo siente así, la más verdadera realidad”<sup>16</sup>.

Se trata de una creencia quietista, y que se relaciona con el páramo, zona desolada y árida. Es una negación del tiempo. Tolstói proponía una metafísica: “Pero, como la metafísica, la negación del tiempo y del terrible abismo entre los vivos y los muertos arroja una luz reveladora sobre el misterio de la creación poética. Tolstói percibía en el acto de la narración una analogía con la obra de la Deidad”<sup>17</sup>. Su puritanismo existe sólo en el sentido de la concepción, tomada de Platón, de la imitación de las cosas en un mundo

<sup>16</sup> Citado por G. STEINER, *op. cit.*, p. 258.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 251.

que es sombra, imagen del otro. Su idea del Reino de Dios va encaminada a atrapar el alma arrastrada por la muerte para retenerla “eternamente en el mundo tangible” (*id.*).

Esta aspiración se lleva a cabo mediante el viaje, de ida y de vuelta, que me parece ser uno de los ejes narrativos de *Pedro Páramo*. Don Pedro espera que algún día encuentre a Susana San Juan y regrese; Dolores Preciado se pasó la vida pendiente del regreso de su marido, Pedro Páramo. El relato mismo es un regreso a Comala, un viaje desde la muerte a la vida; un regreso a su propia historia que debe ser contada. Retorno, reencuentro, la posibilidad de alcanzar la unidad, son asuntos vitales en la novela; igual la ausencia, y el exilio, entendido como separación, que es desde donde “el artista verdadero, mediante la gracia de una auténtica visitación, asciende hacia la posesión de lo que estaba perdido, hacia la plenitud de un éxtasis bendito y, a través de los países de esa tierra, vislumbra el Jardín de nuestros orígenes” (*id.*).

#### OLVIDO Y MEMORIA EN *PEDRO PÁRAMO*

La escritura de Rulfo corre de manera suave pero implacable sobre los rieles que van hacia la estación del olvido, llámese viaje y regreso, visitación de la poesía. Principalmente llega a la orfandad que es un asunto recurrente, que salta todas las barreras del relato y se instala en los seres de sus narraciones. La muerte del padre produce un vacío, en vez de establecer un diálogo con los demás, deja el alma a solas, en un soliloquio infinito. Es el que vemos en los pueblos de Rulfo, en los hombres y mujeres que habitan en ese páramo. La tierra es la única interlocutora de ellos, como se ve en esta escena en que Juvencio Nava es aprehendido por un piquete de soldados, al que sigue como autómatas. “Caminó entre aquellos hombres en silencio, con los brazos caídos. La madrugada era oscura, sin estrellas. El viento soplaba despacio, se llevaba la tierra seca y traía más, llena de ese olor como de orines que tiene el polvo de los caminos”<sup>18</sup>.

La muerte se extiende como una gigantesca mancha por sus personajes y se detiene en los pueblos, en el paisaje, y sobre todo, en Pedro Páramo. Como padre cumple varias funciones; es un elemento que se encuentra disperso en el relato pero le da unidad; es el que conduce al pueblo hacia el abismo, lo explota, luego decide olvidarlo hasta que se muera de hambre. Es búsqueda y encuentro, olvido y memoria. Por eso es un mito tan bien urdido

<sup>18</sup> J. RULFO, *Antología personal*, pról. J. RUFINELLI, Era, México, 1996, p. 62.

en la novela. Creo que nadie expresa en toda la obra de Rulfo de manera tan evidente lo que es vivir sin padre como el coronel de “Diles que no me maten”, cuando dice: “-Guadalupe Terreros era mi padre. Cuando crecí y lo busqué me dijeron que estaba muerto. Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta. Con nosotros, eso pasó”<sup>19</sup>.

En esa discusión entre una fuerza que empuja hacia la salvación (Dios) pero que es impotente para cumplir su promesa entre los hombres, y la otra que jala hacia el pecado y el sufrimiento (el Mal), no hay salida. Sólo el vacío. Pero en el lugar del vacío nace y crece y se materializa la palabra; y a través de la palabra se crea un margen de esperanza. Es un círculo en el que deambulan los seres rulfianos. En el principio fue la violencia, el acto por el cual un hombre mata a su hermano, a su compadre, a su rival con la misma furia indiferente con que Abundio mata a puñaladas a Pedro Páramo. La desolación de la escritura de Juan Rulfo no es un estado de ánimo, tampoco la pérdida de identidad, ni la sensación de una angustia puramente existencial. Es antes que nada la certeza de que en esta vida, llena de dolor y de escasez, sólo hay una posibilidad de volver a encontrar la unidad perdida, la del recuerdo que recupera alguna luz de un mundo de sombras.

La figura de Pedro Páramo no se circunscribe a la única novela de Rulfo; se encuentra en fragmentos, regada en sus demás textos. Digamos, por ejemplo, que Juvencio Nava de su cuento, “¡Diles que no me maten!”<sup>20</sup> es su complemento o al revés. A la hora de la muerte, Juvencio Nava regresa a su pasado y posa la mirada en la tierra, su origen y su razón de ser, después de haber pasado más de treinta y cinco años huyendo de su crimen y de sí mismo: “Sus ojos, que se habían apeñuscado con los años, venían viendo la tierra, aquí, debajo de sus pies, a pesar de la oscuridad. Allí en la tierra estaba toda su vida” (p. 96). Igual Pedro Páramo, que sentado en su equipal espera que llegue Abundio; ya no dormía, pues “se había olvidado del sueño y del tiempo” (p. 296). Ya no le queda nada, excepto el recuerdo, y en esa “caverna” de la memoria se encuentra la evocación, es decir, la posibilidad de la palabra que va a devolverle la fe de un paraíso lejano. La expresión poética le permite romper la línea divisoria entre la vida y la muerte: “Yo aquí, junto a la puerta mirando el amanecer y mirando cuando te ibas, siguiendo el camino del cielo; por donde el cielo comenzaba a abrirse en luces, alejándote,

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>20</sup> J. RULFO, *El llano en llamas*, en *Toda la obra*, ed. cit., pp. 92-100.

cada vez más desteñida entre las sombras de la tierra”(p. 297). Su discurso traza imágenes concretas de un ideal inalcanzable en vida, de una esperanza anhelada que no llegó<sup>21</sup>. En la voz última de Pedro Páramo hay una especie de poema en prosa: “Fue la última vez que te vi. Pasaste rozando con tu cuerpo las ramas del paraíso” (*id.*). ¿Rulfo fue un lector asiduo de poesía? Lo haya sido o no, su obra es un gran arrebató lírico, un deseo por expresar el sufrimiento, el olvido y la muerte, a través de la poesía. Cabe señalar que a 50 años de haberse publicado, *Pedro Páramo* goza de completa salud. Los lectores de entonces como los de hoy se leen a sí mismos en esa historia. Renacen en cada imagen de la muerte o de la violencia, en cada frase poética que Rulfo escribió para ellos. La novela establece un diálogo con el otro. Ella misma usa el diálogo como una forma, semejante a la tragedia clásica, que ordena un mundo que se disuelve y que apunta a su extinción.

ÁLVARO RUIZ ABREU

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

<sup>21</sup> YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ desarrolla de manera profunda el tema de la esperanza en la obra rulfiana en *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, México, 1990.

## CONMOCIÓN DE TRES BANDAS: JUAN RULFO, RAMÓN RUBÍN Y ELENA GARRO

Pedro Páramo, te fuiste dando un rodeo  
para que yo no te alcanzara [...]

JUAN RULFO

*Pedro Páramo* es una de las piedras fundamentales del canon literario mexicano. Su aparición en el ámbito de la escritura significa la transformación de las pautas narrativas, no sólo en cuanto a la temática sino en el aprovechamiento del fragmentarismo, la conjunción de planos narrativos, la incorporación de la oralidad transfigurada, la poetización de una prosa que borda sobre temas como la muerte, la violencia, la locura; la construcción de personajes enigmáticos y complejos; la enorme carga simbólica y mítica que subyace en esos textos; la implacable ruptura de toda barrera entre realidad-irrealidad. Esos cambios introducen la narrativa mexicana en el cauce de la literatura del mundo y, a la vez, enriquecen a ésta con una contribución que universaliza lo mexicano. *Pedro Páramo* es así piedra de toque en el fortalecimiento de nuestra narrativa.

Durante 50 años, la crítica impulsada por los numerosos avatares y tendencias que la circundan, se ha ocupado y nutrido de la inmensa y breve novela que Juan Rulfo nos legó. Son múltiples las aproximaciones a los 70 fragmentos del texto y a los reunidos por Yvette Jiménez de Báez en *Los cuadernos de Juan Rulfo*<sup>1</sup>, y así en ese ejercicio de análisis e interpretación la crítica también se ha puesto a prueba y ha modelado sus instrumentos para tratar de explicar y comprender esta obra maestra de la novelística mexicana.

En un esfuerzo por añadir algún dato al mapa del entorno literario y las coincidencias que rodearon la aparición de esta novela crucial y su influencia, importa volver la mirada hacia obras como las de Ramón Rubín y Elena Garro, que tanto por su proximidad como en sus diferencias son tributarias de la fuerte presencia de *Pedro Páramo*.

<sup>1</sup> JUAN RULFO, *Los cuadernos de Juan Rulfo*, notas y sel. Y. JIMÉNEZ DE BÁEZ, Era, México, 1994.

Con Ramón Rubín (1912-2000), Juan Rulfo mantuvo una larga amistad, desde los años 40 hasta la muerte de Rulfo (1986). Fue una amistad “extraliteraria”, según comentó Rubín<sup>2</sup>, ya que en una especie de pacto secreto no conversaban sobre la producción literaria de ninguno de los dos. En la atmósfera impregnada de tabaco y surcada por el entrecocar de las fichas del dominó, tanto en el café Nápoles como después en el Madoka, los amigos hablaban largamente sobre la vida, las aventuras y los intereses en común, es decir, la política, la vida literaria, los indígenas de México. A esos intereses se sumaba una actitud vital compartida, en cuanto ambos escritores enfrentaban el vivir con honestidad y sencillez; así Rulfo dijo de Rubín que era una persona “muy buena, muy recta en sus cosas”<sup>3</sup>. Los dos abominaban la pedantería literaria y huían de los contertulios que gustaban de pontificar. Rubín, el mazatleco y tapatío por adopción, era un buen conversador. Ciertamente tenía mucho que recordar: su infancia en España, su participación en la Guerra Civil española en favor de la República, sus trabajos como marinero y vendedor, como zapatero y piscicultor, sus viajes a las zonas indígenas de México. Rulfo encontró en Rubín a un fiel amigo y siempre lamentó el boicot literario del que fue objeto. Porque Rubín había permitido la publicación en la revista *Creación* de un artículo de Guadalupe Zuno y otro de Germán Murguía en los que se exhibía a Alfonso Reyes como plagiarlo y, por otra parte, Rubín se había ganado la animadversión de Agustín Yáñez, del que pensaba que “aunque presumía de ser herético, era un simple cristero”<sup>4</sup>. Y estas enemistades literarias impidieron que Rubín publicara durante 20 años en México.

De manera coincidente, Elena Garro (1916-1998) sobrellevó 20 años de autoexilio en Estados Unidos y Europa por su cercanía con Carlos A. Madrazo y por sus desafortunados comentarios sobre algunos intelectuales y líderes durante el movimiento estudiantil de 1968. En su caso no la acercó a Rulfo una entrañable amistad, sino la mutua admiración que se profesaron ambos escritores. Rulfo siempre la consideró como una de las más importantes escritoras mexicanas. Al igual que Rubín, Garro fue hija de un español y estuvo en España, en compañía de Octavio Paz, durante la Guerra Civil. Tanto como Rulfo y Rubín, Elena Garro se condolió por las condiciones de vida de los indígenas, de los campesinos, por ello escribió sobre este pro-

<sup>2</sup> RAMÓN RUBÍN, “Nuestra amistad fue extraliteraria”, en *Homenaje a Juan Rulfo*, rec., rev. de textos y notas D. MEDINA, Universidad de Guadalajara, 1989, pp. 31-34.

<sup>3</sup> ARMANDO PONCE, “Rulfo: Ramón Rubín, una mirada sobre el mundo indígena”, en *Rulfo en llamas*, 3a. ed., Universidad de Guadalajara, 1989, p. 17.

<sup>4</sup> RAMÓN RUBÍN, “El destino de unas suelas”, en *Memoria de papel*, 1993, núm. 8, p. 85.

blema social y pugnó por esos derechos, a pesar de las críticas que recibió. Ahora se pueden encontrar reunidos los artículos que Elena Garro escribió sobre estos temas en diversas publicaciones periódicas<sup>5</sup>.

En cuanto a la formación literaria de estos tres escritores, sabemos que sólo Elena Garro siguió cursos formales en la Facultad de Filosofía y Letras en Mascarones. Rulfo tuvo tres compañeros de aprendizaje, que se convertían en maestros según los temas tratados: Juan José Arreola, Antonio Alatorre y Arturo Rivas Sainz. Así, una buena dosis de autodidactismo guió las lecturas que emprendieron. La publicación de *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955) fue antecedida por la aparición de los libros de Rubín, quien publicó con intensidad entre 1949 y 1955. Y si le creemos a Elena Garro, aceptaremos su versión de que redactó *Los recuerdos del porvenir* (1963) en 1953: “estando enferma en Berna y después de un estruendoso tratamiento de cortisona escribí *Los recuerdos del porvenir* como homenaje a Iguala, a mi infancia y a aquellos personajes a los que admiré tanto...”, como le confiesa a Emmanuel Carballo<sup>6</sup>. De ser así, la producción de los tres autores coincidiría en un similar momento de escritura. En este contexto, el mismo Ramón Rubín reconoce que entre los textos de Rulfo y su producción narrativa se establece un común denominador en tanto se los puede denominar como “literatura del desaliento”, y por ello afirma: “Ni Juan ni yo somos culpables de este pesimismo, es el estado actual de una humanidad que ha perdido el camino...”<sup>7</sup>. Sin embargo, diversos análisis han recuperado algunos atisbos de esperanza para salvar las novelas, de Rulfo y Garro sobre todo, de esa marca negativa y destructora<sup>8</sup>.

Si bien *Pedro Páramo* y *Los recuerdos del porvenir* han sido objeto de algunos estudios en los que se aproximan ambas novelas con acierto, como en los ensayos de Bartow y Seydel<sup>9</sup>, en los que se enfatiza la presencia y desmitificación de ciertos mitos, la incorporación de la microhistoria y los discursos

<sup>5</sup> PATRICIA ROSAS LOPÁTEGUI, *El asesinato de Elena Garro*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Porrúa, México, 2005.

<sup>6</sup> E. CARBALLO, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Ed. Ermitaño-Secretaría de Educación Pública, México, 1986, p. 504.

<sup>7</sup> R. RUBÍN, “Nuestra amistad...”, p. 31.

<sup>8</sup> Cf. Y. JIMÉNEZ DE BÁEZ, *Del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

<sup>9</sup> JOANNA BARTOW, “Isolation and madness: Collective memory and women in *Los recuerdos del porvenir* and *Pedro Páramo*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 18 (1993), núm. 1, pp. 1-15; UTE SEYDEL, “Desmitificación de la historiografía oficial y del discurso nacionalista en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro y de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo”, en *Escrituras en contraste. Femenino/ masculino en la literatura mexicana del siglo XX*, eds. M. CASTRO, L. CÁZARES y G. PRADO, Aldus-Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 2004, pp. 43-85.

de la nación, la imposibilidad del amor en situaciones de crisis histórica, la conversión en piedra de los personajes, la crítica del poder corrupto, etc., por otra parte y en contraposición con las novelas de Rubín no se ha intentado un ejercicio similar, ya que la narrativa del autor sinaloense se ha considerado realista y de corte tradicional, por lo tanto de difícil relación con las novelas de Rulfo y Garro.

Conviene aquí volver someramente a la polémica “amistosa” suscitada por Emmanuel Carballo en torno a las obra de Rubín para entender este predicamento. Lo acusa de tres graves faltas: de crear personajes planos, elementales y falsos; de querer sentar cátedra en sus textos y, por último, de confundir “los métodos etnográficos con los métodos estéticos”<sup>10</sup>. Rubín defiende sus puntos de vista y recurre a la obra de Rulfo como ejemplo de construcción de personajes escuetos: “Quizá no se pueda omitir a Rulfo, pues sus cuentos son chispazos de vida interior muy pobres de anécdota” (*ibid.*, p. 430). Asimismo, Rubín concede una importancia primordial al medio ambiente sobre los personajes, en una suerte de determinismo o fatalismo que personifica al medio como personaje central. Se adelanta a su época y escribe algunas de las primeras novelas ecológicas en México, como *La canoa perdida* (1951). Ofrece también una abundante lista de obras que incorporan disquisiciones en su trama, desde *El Quijote* hasta *Al filo del agua* y opina que “tal vez lo grave, y en eso quizá haya incurrido yo alguna vez, sea que por sentar docencia se interrumpa el relato” (p. 434). Y en cuanto al último punto, esgrime la aparición de obras como *Juan Pérez Jolote* y *Los hijos de Sánchez* que habían recibido aclamaciones como obras literarias. Aquí Rubín, en cierta forma, se adelanta también a las acres discusiones sobre las fronteras genéricas maleables en la época de la posmodernidad. Carballo concluye la polémica aceptando que “Rubín es un escritor molesto y necesario: molesto por anacrónico; necesario por numerosas virtudes mayores: la autenticidad, el conocimiento del hombre y su circunstancia, el amor y la solidaridad” (p. 438).

Rubín se había propuesto una tarea muy diferente a los proyectos literarios exitosos de Rulfo y Garro, ya que pretendió plasmar un mapa interiorizado de diversas etnias mexicanas: los huicholes, los coras, los tzotziles, los tarahumaras, pero no con una perspectiva etnográfica-etnológica sino con una mirada literaria, preocupada por crear una trama, un suspenso y una atmósfera a partir del uso de metáforas y giros lingüísticos que no han soportado la erosión del tiempo, de allí su carácter anacrónico.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, pp. 425-438.

Volver sobre esta polémica significa marcar las diferencias de altura literaria alcanzada por estos tres autores en el proceso de incorporación al canon literario mexicano, pero también conlleva una revisión de la parte acusadora que no concede posibilidad a la creación del personaje colectivo-comunitario y que no avizora la fragilidad de las fronteras entre los géneros literarios, lo que permitió el surgimiento de la novela-documental, la novela testimonial, la novela autobiográfica, etcétera.

Rulfo acepta la forma literaria de Rubín como la condición de posibilidad de una lectura más abarcadora: “Trata de ser lo más simple para llegar a un público más numeroso. Su estructura es secuencial, no hace experimentos, no da pie a los estructuralistas...”<sup>11</sup>, sin verse a sí mismo en ese espejo. Porque los experimentos de Rulfo, lo sabe bien, han transformado la conciencia de los lectores, sus hábitos más recónditos y firmes en el proceso de la lectura.

A pesar de las diferencias temáticas y de calidad literaria entre los tres autores elegidos, conviene intentar un juego de aproximaciones para establecer un diálogo entre sus textos.

Si pensamos en los motivos literarios que dan pie a la acción y ponen en marcha los relatos, convendremos que en *Pedro Páramo* se ha privilegiado el motivo de la búsqueda o bien el del retorno.

Luis Leal observó con perspicacia en 1964 que la novela “tiene un marco estructural arquetípico: el hijo en busca del padre. Difiere de la estructura del hijo pródigo en que Juan Preciado busca a su padre para vengarse de lo que hizo con su madre, y no para reconciliarse con él”<sup>12</sup>.

Carlos Fuentes coincide en la aceptación del motivo de la búsqueda, y señala que Juan Preciado: “llega a Comala: como Telémaco, busca a Ulises”<sup>13</sup> y Jorge Ruffinelli considera que la búsqueda del héroe es negativa: “nunca encontrará a su padre por más que lo busque” y concluirá que “la búsqueda acaba en extravío”<sup>14</sup>.

Propongo introducir aquí una modificación, en tanto el motivo de la desobediencia es el que impulsa la acción. Pedro Páramo impidió a Dolores Preciado el regreso a Comala, hasta que él la mandara llamar. La tía Gertrudis le pregunta a Doloritas:

<sup>11</sup> ARMANDO PONCE, art. cit., p. 18.

<sup>12</sup> “La estructura de *Pedro Páramo*”, *Anuario de Letras*, 4 (1964), p. 293.

<sup>13</sup> “Juan Rulfo: el tiempo del mito”, en *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, sel. y pról. de F. CAMPBELL, Era-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003, p. 253.

<sup>14</sup> “Los hijos de Pedro Páramo”, *Texto Crítico*, 1975, núm. 1, pp. 92 y 99.

“—¿Por qué no regresas con tu marido?” le decía a mi madre.

“—¿Acaso él ha enviado por mí? No me voy si él no me llama. Vine porque te quería ver. Porque te quería, por eso vine.

“—Lo comprendo. Pero ya va siendo hora de que te vayas.

“—Si consistiera en mí”<sup>15</sup>.

A la muerte de Dolores, Juan Preciado contrae con ella un compromiso, una promesa: “Y yo le prometí que vendría a verlo...”, que desobedece el orden paterna. Juan debe entonces tomar el lugar de la madre, volver para reencontrar el espacio perdido de la madre. Pero ese regreso implica contravenir la imposición paterna y convertirse en la madre, dice Juan: “Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver” (p. 7). Ocupa su lugar, incluso en la muerte: “Mi madre, que vivió su infancia y sus mejores años en este pueblo y que ni siquiera pudo venir a morir aquí. Hasta para eso me mandó a mí en su lugar” (p. 84), comenta Juan Preciado ya en la sepultura y en compañía de Dorotea.

En *El canto de la grilla* (1952) de Ramón Rubín, la desobediencia abre el cauce de las catástrofes en el relato. Mateo, un indio cora, decide adoptar la fe católica y casarse con la huichol Iyali Quehuizarauta, contra los deseos de su padre, el curandero Esmeraldo Mayordomo, y contra los dictados de sus dioses y sus ancianos. La temeridad lo guía: “tal como si regresase con un gran cargamento de *jículi* al cabo de la larga expedición anual de los peyoteros”<sup>16</sup>. El poder de la iglesia y del misionero, así como el amor por Iyali impulsan a Mateo a quebrantar la obediencia al padre: “el ascendiente de cada progenitor cora es tan estrecho y determinante sobre la voluntad de sus retoños, que el gesto de sublevarse a él implica una afrenta monstruosa” (p. 43). El padre no puede soportar esa desobediencia de Mateo y, por lo tanto, planea evitar la boda. Al no lograr su propósito, intenta envenenar a Iyali en varias ocasiones.

A pesar de que Mateo sospecha de la culpa del padre, no puede oponerse al poder paterno: “Las injurias y los vituperios se le atropellaban en los ámbitos de la cabeza. Mas estaban cohibidos y contrahechos por el respeto instintivo al padre, y se asomaban a su garganta desarticulados y sin encontrar la expresión retumbante ni en su lengua ni en su boca” (p. 113). La superstición y la tradición condenan a Mateo y a Iyali, ya que no pueden

<sup>15</sup> JUAN RULFO, *Pedro Páramo*, 2a. ed. rev. por el autor, Fondo de Cultura Económica, México, 1981, pp. 27-28.

<sup>16</sup> RAMÓN RUBÍN, *El canto de la grilla*, Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública, México, 1985, p. 24.

oponerse a una sociedad patriarcal. Rubín se niega a ofrecer un final, pero ninguna opción de las que presenta afirma la decisión del hijo y le permite una salvación.

A su vez, Elena Garro elige dos ejes narrativos para la segunda parte de *Los recuerdos del porvenir* (1963): la fiesta-conspiración en casa de doña Carmen y la desobediencia de Isabel. El general Rosas, militar que combate a los cristeros en Ixtepec, ordena que nadie abandone la casa, excepto Isabel Moncada. Ésta es hija de una de las principales familias del pueblo y, por amor a Rosas, se va con él al hotel Jardín, junto con las otras queridas de los militares. Isabel abandona a sus padres y a sus hermanos; estos últimos morirán en la revuelta, e Isabel no podrá detener la condena de su hermano Nicolás. Vestida de rojo, con sus “ojos obstinados” Isabel se enfrenta al desamor de Rosas, que sólo piensa en su anterior querida, Julia. Así Isabel se convierte en la vergüenza de Ixtepec, el pueblo y la voz de la narración, y en el castigo del general Rosas: “Sabías lo que querías y me trajiste a tu infierno...”<sup>17</sup>, le dice el general. La muerte de los conspiradores presagia la muerte de Isabel y la del pueblo, la despedaza: “Inmóvil, avanzaba en un espacio en donde las noches y los días eran ilusiones. Fuera del tiempo, de espaldas a la luz, se descomponía en otras Isabel que tomaban formas inesperadas” (p. 280). La inminente muerte de Nicolás comienza la transformación del mundo en piedra (como en Comala), así Isabel: “se encontró en un paisaje inmóvil en donde la tierra y el cielo eran de piedra”, y más adelante, “unas mujeres de ojos de piedra la miraban” (p. 285). Con Gregoria, Isabel va al Santuario para buscar una solución, pero su amor por Rosas la petrifica. Convertida en piedra, se transmuta en la inscripción que cierra el relato y condena al pueblo a recordar siempre el porvenir.

Aunque pueda parecer atrevida, resulta sugerente una incursión en el núcleo de significaciones de *Pedro Páramo*: la vida después de la muerte o la vida más allá de la vida, para establecer así otro nivel de contraste con las novelas de Rubín y Garro. En *Pedro Páramo*, la difuminación de las fronteras entre vida y muerte genera la fascinación en el relato. Percibimos como lectores la vida de los personajes en las calles y casas de Comala, y ya en la mitad del texto, nos enteramos, mediante las voces de Dorotea y Juan Preciado, de que quienes hablan y conversan están muertos: “—¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado?” [...] “De no haber habido aire para respirar esa noche de que hablas, nos hubieran faltado las fuerzas para

<sup>17</sup> ELENA GARRO, *Los recuerdos del porvenir*, 2a. ed., Joaquín Mortiz, México, 1977, p. 273.

llevarte y continás para enterrarte. Y ya ves, te enterramos”<sup>18</sup>, a lo que Juan responde: “–Es cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos” (p. 75). Asimismo, tras la muerte de Miguel Páramo, su espíritu-cuerpo “regresa” para conversar con Eduvigés:

–Entonces es cosa mía. Bueno, como te estaba diciendo, eso de que no regresó es un puro decir. No había acabado de pasar su caballo cuando sentí que me tocaban por la ventana. Ve tú a saber si fue ilusión mía. Lo cierto es que algo me obligó a ir a ver quién era. Y era él, Miguel Páramo. No me extrañó verlo, pues hubo un tiempo que se pasaba las noches en mi casa durmiendo conmigo, hasta que encontró esa muchacha que le sorbió los sesos (p. 30).

Eduvigés ve a Miguel, no sólo oye sus palabras: “Se me perdió el pueblo. Había mucha neblina o humo o no sé qué; pero si sé que Contla no existe” (*id.*), por lo que Eduvigés le recomienda: “Ahora vete y descansa en paz, Miguel. Te agradezco que hayas venido a despedirte de mí” (p. 31).

Así, advertimos que el muerto debe cumplir alguna tarea o establecer un contacto imprescindible, antes de “descansar en paz”; en otros casos, los muertos continúan una suerte de existencia paralela en un ámbito que no separa lo vivo de lo muerto. En múltiples culturas y tradiciones, el concepto de la ampliación de la vida después de la muerte es una creencia constante. Por ello, no sorprende encontrar que la visión huichola de la transición hacia la muerte incorpora ese elemento de vida intermedia, como lo muestra Ramón Rubín en el centro de su novela *La bruma lo vuelve azul* (1954), un poco antes de la publicación de *Pedro Páramo*. En ese texto, Rubín desarrolla el conflicto entre Antonio Mijares y su mujer, Lupe Kuyertzituxa, debido a las costumbres huicholas. Lupe es violada por un criminal, José de Jesús Ángeles, el Cuatrodedos, y tiene un hijo de ese acoplamiento, Kanamayé, ofensa que Antonio Mijares no perdona, a pesar de la purificación aceptada por el grupo de los *mariacanes* (sacerdotes) huicholes. Y el odio de Mijares en contra de Lupe es tan profundo que la golpea constantemente, hasta darle muerte a golpes. El entierro de Lupe nos ofrece la ocasión de entrar en contacto con las creencias huicholas, que aceptan como posible ese periodo de vida intermedia. Las investigaciones de Rubín así lo ponen de manifiesto en la novela:

Allí no basta expirar para ser tenido por difunto. La amplitud de su mundo supersticioso sule al aliento que apagó la muerte y mantiene el cuerpo activo en-

<sup>18</sup> *Pedro Páramo*, pp. 74-75.

tre los vivos, ambulando en esencia por el pueblo, visitando sus lugares amados y despidiéndose de sus deudos y amistades como corresponde a la buena crianza, antes de partir definitivamente hacia el *Mucchita* [el más allá paradisiaco]<sup>19</sup>.

La intromisión del autor implícito califica de supersticiosa esa creencia, pero los personajes, sobre todo Kanamayé, esperan durante varios días la visita de la muerta. Se prepara un recibimiento con los alimentos favoritos de Lupe, y los hombres colocan con estacas “un callejón de veinte metros de largo y adornándolas con ramas verdes de carrizo” (p. 59), que desde la puerta del *kíhi* se dirige hacia el oriente. Con la influencia de la bebida *toch* y el peyote, Kanamayé aguarda junto con los otros el momento preciso:

Cuando llegó la hora concertada para la última visita de la difunta, los parientes dijeron presentirla cruzando por el callejón de enramada con rumbo al interior del jacal, en donde las viandas eran tentación para su apetito y el sustento necesario para que pudiese realizar sin desmayos su largo viaje hasta el *Mucchita*... Pero el hijo la necesitaba tanto, que no acertó a adivinarla... (p. 60).

Al dar fin al ritual, los parientes conminan a Lupe a que “satisfechas su hambre y su sed, los dejara vivir en paz, libres de apariciones y malas influencias, largándose de allí hasta donde la esperaba un mundo mucho mejor, todo él de huicholes” (p. 61). Y luego la persiguen hasta el borde de la barranca para arrojarla del mundo de los vivos y, por el camino, van borrando con las ramas: “la huella que en el polvo del camino dejaban los invisibles pies de la fugitiva” (p. 62). Mientras el hijo llama a Lupe con desesperación: “su cuerpo, aunque invisible e intangible, seguía viviendo. Y en tributo a su inexcusable condición de nómada, iba a caminar noche y día sin cansancio...” (p. 63). En esta versión de la creencia, los vivos son los que desean “descansar en paz” sin el influjo de los muertos, que de alguna manera siguen “caminando” entre los vivos.

A su vez, Elena Garro resuelve en *Los recuerdos del porvenir* la copresencia de la vida y la muerte mediante el recurso del narrador plural, el pueblo como narrador, que desde la lectura de la lápida de Isabel Moncada (al final de la novela), puede recordar el pasado como una serie del porvenir. Conocemos la historia en una casi-linealidad cronológica, pero dada esa modalidad del narrador-pueblo, las acciones simulan ocurrir en una iteración sin fin:

<sup>19</sup> RAMÓN RUBIN, *La bruma lo vuelve azul*, 2a. ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1981, p. 58.

Los sábados el atrio de la iglesia, sembrado de almendros, se llena de compradores y mercaderes [...] Por las noches estallan los cohetes y las riñas: relucen los machetes junto a las pilas de maíz y los mecheros de petróleo. Los lunes, muy de mañana, se retiran los ruidosos invasores dejándome algunos muertos que el Ayuntamiento recoge. Y esto pasa desde que yo tengo memoria<sup>20</sup>.

La superposición temporal es el elemento que permite la fractura de la fluidez que nos conduce del pasado al presente, y de éste al porvenir. Por ello, la voz popular afirma al comienzo de la novela: “Ya sé que todo esto es anterior al general Francisco Rosas y al hecho que me entristece ahora delante de esta piedra aparente” (p. 12). Esa piedra es la lápida que cubre el cuerpo de Isabel y que será leída al final de la novela; mientras, en el tiempo intermedio, permeado de vida y muerte “Isabel está otra vez ahí, bailando con su hermano Nicolás” (*id.*).

Sólo en esa unidad de vida y muerte podemos entender que a un párrafo de apariencia lineal cronológica se sume otro, que niega la fluidez de la vida: “Por la tarde el tren anunció su llegada con un largo silbido de triunfo. Han pasado muchos años, de los Moncada ya no queda nadie, sólo quedo yo como testigo de su derrota para escuchar todos los días a las seis de la tarde la llegada del tren de México” (p. 35). Y de inmediato Ana Moncada borda y su hija oye el silbido del tren. En la aglomeración de tiempos se disuelve la frontera que separa la historia narrada de la historia en trance de suceder frente a la mirada lectora. ¿Dónde comienza la vida de los Moncada, dónde se inscribe su muerte? Seguramente en la memoria que “contiene todos los tiempos y su orden es imprevisible” (p. 12).

Otro motivo que puede rastrearse en las obras de estos escritores es la fractura de las tradiciones como el desencadenamiento de las desgracias en los relatos. De manera resumida, aludimos aquí al centro y núcleo de la novela *Pedro Páramo* en la que el incesto de los hermanos es la ruptura de los preceptos. El obispo condena a los hermanos: “—Sepárense. Eso es todo lo que se puede hacer” y el doble castigo consiste en “poblar el pueblo” y también “y ésa es la cosa por lo que esto está lleno de ánimas”<sup>21</sup>. No hay perdón posible.

Rubín en *El llamado dolor de los tzotziles* (1949) organiza el relato a partir de la ruptura de la tradición. José Damián López Cushín fue sentenciado a separarse de su mujer, porque ella es estéril. Entonces José Damián se contrata en una hacienda y se dedica a degollar y destazar borregos, lo que fractura

<sup>20</sup> *Los recuerdos del porvenir*, p. 10.

<sup>21</sup> *Pedro Páramo*, p. 68.

la tradición tzoltzil que respeta a esos animales: “La oveja es para ellos no solamente el símbolo de su prosperidad o su pobreza y el determinante en el patrimonio que de sus antepasados reciben y han de legar a sus hijos”<sup>22</sup>. En el ritual simbólico se castiga al asesino, ya que el grupo no permite la destrucción de sus tradiciones.

Por último, en *Los recuerdos del porvenir* Elena Garro configura dos personajes que rompen las costumbres de Ixtepec: Julia y Felipe. Cada uno de manera diversa altera las rutinas del pueblo: Julia introduce la belleza y así “Las noches en que Julia no salía de su hotel, la plaza languidecía”<sup>23</sup> y Felipe inicia las funciones de teatro en la casa de los Moncada. El amor de estos dos personajes los condena y da comienzo a la transformación de Ixtepec: “Quedé afuera del tiempo, suspendido en un lugar sin viento, sin murmullos, sin ruido de hojas ni suspiros. Llegué a un lugar donde los grillos están inmóviles, en actitud de cantar y sin haber cantado nunca, donde el polvo queda en la mitad de su vuelo y las rosas se paralizan en el aire bajo un cielo fijo” (p. 144).

Con estos ejemplos de aproximaciones temáticas y de motivos intentamos unir a tres autores que no sólo reunió la admiración y la amistad, sino también un profundo amor por la literatura y una búsqueda de sí mismos en la pasión de escribir.

LUZELENA GUTIÉRREZ DE VELASCO  
El Colegio de México

<sup>22</sup> R. RUBÍN, *El callado dolor de los tzotziles*, 1a. reimpr., Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 84.

<sup>23</sup> *Los recuerdos del porvenir*, p. 94.



## RULFO Y ARREOLA (OTRA VUELTA DE TUERCA)

La historia literaria comprende tanto las opiniones sancionadas por las instituciones culturales, como las leyendas orales de diversa índole. Por desgracia, entre estas últimas no escasean aquéllas cuya finalidad es crear y dirimir conflictos imaginarios entre los creadores; así sucedió desde la primigenia difusión de la obra de Juan José Arreola y Juan Rulfo; tan notoria fue la polémica suscitada por la recepción inicial de ambos escritores jaliscienses, que quedó registrada en un artículo de 1954 donde Carballo comentó la obra hasta entonces publicada por ellos: *Varia invención* (1949) y *Confabulario* (1952), del primero, y *El llano en llamas* (1953), del segundo:

Quisiera ayudar a deshacer el duelo al que tratan de orillarlos el fervor religioso de sus adeptos y la ceguera de algunos críticos. La literatura y los escritores no se pueden equiparar a los bandos antagónicos que ejercitan cualquier deporte en el que después de medir las fuerzas hay vencedor y vencido. (No hablo, por supuesto, de nivelación de poderío, que aun en el juego irrita.) En literatura no debe prevalecer la reducción a lo uno, a lo único, sino la coexistencia. Las posiciones estéticas y políticas y la capacidad personal se complementan en vez de excluirse. La complejidad enriquece un periodo, una literatura. La uniformidad, en cambio, arrasa como cualquier moda y como ésta desaparece<sup>1</sup>.

Los fuertes ecos de esta disputa afectaron a los aludidos, pues a más de tres decenios, en una entrevista concedida pocas semanas después del fallecimiento de Rulfo (7 de enero de 1986), Arreola delató con un dejo de tristeza

<sup>1</sup> EMMANUEL CARBALLO, "Arreola y Rulfo", *Revista de la Universidad de México*, marzo de 1954, núm. 7, p. 28.

la falsa dicotomía en la cual algunos lectores y críticos quisieron ubicarlos cuando ellos empezaron a publicar<sup>2</sup>:

Juan Rulfo, en París, en el Centro Pompidou, recordó un hecho que a mí no me afligió nunca, pero me parecía muy desventurado por parte de todos los que lo promovían. Que desde que apareció *El llano en llamas*, en 1953, trataron de enemistarnos sistemáticamente a Juan Rulfo y a mí. Como yo ya había publicado en 49 *Varia invención* y en 52 *Confabulario*, y es hasta 53, si no es que hasta 54, cuando aparece *El llano en llamas*, entonces dijeron: No, no, no, ése no: el europeizante, el cosmopolitólogo, ¡ah!, el afrancesado. Ése no<sup>3</sup>.

Cuando Arreola menciona que algunos rechazaron *El llano en llamas* y más bien clamaron por el escritor “europeizante, cosmopolitólogo y afrancesado” que él mismo era, también alude, de manera oblicua, al hecho de que al momento de difundirse el primer libro de Rulfo, la crítica empezaba a forjar una de esas peligrosas dicotomías que en principio pueden ser útiles para clasificar los objetos verbales pero que no deben aplicarse en forma reduccionista; me refiero a la inclinación de ubicar el conjunto de textos de una tradición cultural dentro de dos parámetros diferenciados: literatura realista o fantástica, tendencias a las cuales, respectivamente, habrían pertenecido Rulfo y Arreola en sus orígenes. Si pensamos por un instante en el panorama de nuestra narrativa a inicios de la década de 1950, dominado por obras de corte realista heredadas de la novela de la Revolución Mexicana, parece lógico que varios textos de Arreola hayan sido percibidos como un aire de

<sup>2</sup> Está muy extendida la falsa creencia de que para exaltar a un escritor debe defenestrarse a otro. Así, en 1967 José Agustín emitió uno de los comentarios más desafortunados sobre Rulfo, a quien absurdamente pretendió comparar con la figura de Revueltas; según él, para atacar a Revueltas, los intelectuales mexicanos “desarrollaron una campaña silenciosa para minimizarlo y para empujear su obra literaria: erigieron monumentos colosales alrededor de libros como *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*, que son pobres reflejos de *El luto humano* y *Dios en la tierra*” (JOSÉ AGUSTÍN, “Epílogo” a JOSÉ REVUELTAS, *Obra literaria*. Empresas Editoriales, México, 1967, t. 2, p. 633). Al igual que otros miembros de su joven generación, en esa década de 1960 José Agustín anhela delatar el injusto menosprecio que se ejercía contra Revueltas, lo cual explica en parte su actitud reivindicatoria; sin embargo, no creo que, en general, sea necesario elegir entre obras o escritores; como cualquier otra literatura, la mexicana se enriquece gracias a la diversidad, en este caso la presencia de Rulfo y Revueltas, por lo que resulta fútil buscar la supremacía de alguno de ellos. Por suerte para él, José Agustín ha podido disponer de tiempo para enmendar su juicio, según se aprecia en su prólogo de 1999 a una selección de textos de Revueltas, donde coloca a ambos escritores en el mismo nivel: “José Revueltas fue un maestro de la narración corta, y con Juan Rulfo y Juan José Arreola escribió cuentos que hasta el momento significan el suelo y el techo del género en México” (“Prólogo” a *La palabra sagrada*, de JOSÉ REVUELTAS, Era, México, 1999, p. 14).

<sup>3</sup> “¿Te acuerdas de Rulfo, JUAN JOSÉ ARREOLA? (Entrevista en un acto)”, realizada por VICENTE LEÑERO, ARMANDO PONCE y FEDERICO CAMPBELL, en *Arreola en voz alta*, comp. y pres. E. RODRÍGUEZ, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2002, p. 189.

renovación en la literatura mexicana; como resultó después visible, en gran medida su obra se nutría de muy modernos recursos verbales de corte intertextual, paralelos a los de un escritor tan alejado del realismo como Borges, a quien leyó con asiduidad a partir de 1940.

Pero luego de aceptar como lógico ese juicio, conviene delatar la notoria ineficacia de la clasificación en que se basa, cuyas limitaciones se evidencian de inmediato, en especial respecto del primer periodo de Rulfo y Arreola. Por ello debe apuntarse que el cosmopolita y europeizante Arreola también escribió un cuento de tanta raigambre mexicana y realista como lo es “El cuervero”, respecto del cual Rulfo le dijo: “ese cuento lo debería haber escrito yo”<sup>4</sup>, opinión a la que se suma Arreola con entusiasmo al reconocer con humildad que ese texto le habría salido mejor a su amigo Rulfo. Más allá de las opiniones personales de ambos autores, valdría la pena realizar un elemental experimento: leer a cualquier lector pasajes de “El cuervero” y de algunos cuentos de Rulfo para ver si puede distinguir con certeza cuál pertenece a cada uno de ellos. De hecho, desde el inicio mismo de “El cuervero” se aprecia un tono que fácilmente se podría calificar como rulfiano: “Los cuervos sacan de la tierra el maíz recién sembrado. También les gusta la milpita tierna, esas tres o cuatro hojitas que apenas van saliendo del suelo”<sup>5</sup>; esta sensación se acentúa en los pasajes donde el narrador focaliza el texto por medio del protagonista, el frustrado tucero Hilario, cuya desesperación deriva de recibir diez centavos por cada tuza eliminada sólo si entrega al dueño de la milpa la cola del animal, labor no sólo ingrata sino con frecuencia imposible porque aun heridas, las tuzas suelen refugiarse en sus túneles para morir; por ello el narrador asume una voz identificada con Hilario para expresar una protesta en cuyo fondo se percibe también una actitud resignada:

Cuarenta centavos servían para mucho, cuando valía a diez centavos el decilitro de alcohol. Cuando uno se ha pasado todo el día en el rayo del sol matando una docena de tuzas para que le paguen nomás cuatro, dan ganas de echarse un trago, siquiera para no oír lo que diga la vieja. Porque si uno llega con cuarenta centavos, pues de todos modos hay pleito, y así, pues de una vez que costíe (p. 283).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>5</sup> JUAN JOSÉ ARREOLA, *Obras*, sel. y pról. S. YURKIEVICH, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, p. 282.

Cuando Hilario se queja con su amigo Patricio de que se le hayan “pe-lado” la mayoría de las doce tuzas que mató, el otro le pregunta: “—¿Y luego no les jincastes bien?”, a lo que Hilario contesta: “—No les jincastes... Y en la mera mazorca, pero tú ya sabes Patricio, las tuzas son más duras que los gatos. Oye, Tonino, tráenos otros dos [tragos], pero bien serviditos hombre, a éstos no les pusiste nada de mecha” (*id.*).

Con estas simples muestras del estilo de “El cuervero”, se puede comprobar la maestría de Arreola para construir la oralidad como un rasgo imprescindible de sus personajes; de este modo cumple un *dictum* enunciado por Borges respecto de sus inicios como creador de textos narrativos: “En mi corta experiencia de narrador he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino”<sup>6</sup>. Por cierto que la destreza verbal exhibida en este texto me induce a sospechar, con honestidad crítica, que más allá de la actitud generosa de Arreola al reconocer que Rulfo habría podido escribir mejor “El cuervero”, resulta arriesgado sumarse a este juicio después de haber leído el cuento, en el cual difícilmente se encontrarán elementos que requieran mejoría.

Ahora bien, como he dicho, esos procedimientos narrativos de Arreola son paralelos a los aplicados por Rulfo en sus cuentos; por ejemplo, en “Nos han dado la tierra”, aparece el siguiente diálogo respecto de la gallina de Esteban:

- Oye, Teban, ¿dónde pepenaste esa gallina?
- Es la mía— dice él.
- No la traías antes. ¿Dónde la mercaste, eh?
- No la merqué, es la gallina de mi corral.
- Entonces te la trajiste de bastimento, ¿no?
- No, la traigo para cuidarla. Mi casa se quedó sola y sin nadie que le diera de comer; por eso me la traje. Siempre que salgo lejos cargo con ella<sup>7</sup>.

Las dos narraciones descritas aquí brevemente muestran las similitudes entre algunos aspectos de la escritura de Arreola y la de Rulfo. Si acaso habría una ligera diferencia en el tono usado por ambos; así, Arreola decide emplear un verbo tan coloquial y mexicano como “jincar”, al cual le suma

<sup>6</sup> JORGE LUIS BORGES, con la colab. de MARGARITA GUERRERO, *El “Martín Fierro”* [1953], en *Obras completas en colaboración*, 5a. ed., Emecé, Barcelona, 1997, p. 517.

<sup>7</sup> JUAN RULFO, *Toda la obra*, coord. C. Fell, Archivos-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 11.

la popular flexión verbal que añade una “s” al pretérito de la segunda persona de singular: “jincastes”; en cambio, Rulfo se centra en la selección léxica de palabras como “pepenar”, “mercar” y “bastimento”<sup>8</sup>. Asimismo, debe enfatizarse la maestría de ambos escritores para encontrar el medio preciso para transmitir las singularidades lingüísticas de sus personajes, pues aunque el lector no comparta el universo verbal de ellos, de todos modos alcanza a comprender el sentido de verbos como “jincar”, “pepenar” o “mercar”, el cual se deduce del propio contexto construido por los relatos. Parece algo elemental pero no lo es, como lo prueban hasta la saciedad numerosos textos, por ejemplo de la narrativa indigenista, cuyo afán por marcar las particularidades léxicas de los personajes induce a la inclusión de voces cuya comprensión mínima depende de la consulta de un glosario, añadido como apéndice de la obra; pero como ese glosario está separado de las situaciones narrativas del texto, el lector debe interrumpir su lectura de la secuencia argumental para buscar el significado de palabras absolutamente desconocidas para él y que no pertenecen al registro regular de un diccionario; en algunos casos, digamos cuando el relato ha sido construido con base en el suspenso, este método de lectura produce efectos devastadores. (Perdón por lo banal de este ejemplo, pero eso es lo que sucede cuando la transmisión televisiva de una película efectúa cortes comerciales en los pasajes culminantes del argumento).

En contraste con ese proceso, que requiere de elementos externos al texto para su correcta descodificación léxica, en la obra de Rulfo el propio contexto sirve para develar expresiones ignoradas por el lector, no obstante que éste no comparta los referentes concretos en que se basa el autor; incluso en la edición crítica de su obra se percibe que son escasos los pasajes que exigen una nota para dilucidar alguna expresión oscura (como la frase “hacerle pelos al burro” que aparece en el cuento “¡Diles que no me maten!”). En una de las esporádicas reflexiones de Rulfo sobre su experiencia personal en el proceso de creación literaria, él ubica el aspecto lingüístico de sus personajes como un elemento sustancial: “Considero que hay tres pasos: el primero de ellos es crear el personaje, el segundo crear el ambiente donde ese per-

<sup>8</sup> Si bien la oralidad mexicana les imprime giros particulares, las palabras usadas por Rulfo sí están registradas en el *DRAE*; en cambio, ni en los diccionarios de mexicanismos podemos encontrar el verbo “jincar”, que deriva de “hincar”, en expresiones como “hincar el diente”; por ello su sentido en la oralidad de Jalisco se liga con la idea de asestar un golpe; ésta es la primera acepción que hasta el momento aparece registrada en lo que será la versión completa del *Diccionario del español de México* de El Colegio de México: “1 Pegar a alguien: “El padre después de *jincarle* una santa cueriza...” (agradezco a Luz Fernández Gordillo haberme proporcionado este dato).

sonaje se va a mover y el tercero es cómo va a hablar ese personaje, cómo se va a expresar”<sup>9</sup>.

Pero una vez mostrada la enorme habilidad de Rulfo, quien inventa un habla propia para cada uno de sus personajes, debe uno precaverse del inocente y frecuente error de afirmar que sus personajes hablan igual que los seres de carne y hueso de la zona de Jalisco cuya representación literaria él imagina. En literatura, como en cualquier arte, todo es artificio, según indica la propia palabra “arte”. En su mero aspecto verbal, la maestría de un escritor está más bien en lograr que el habla de sus personajes parezca verídica, calcada de modelos reales, como apreció con certeza Arreola para el caso de Rulfo: “Sin embargo, a partir de ese color local Rulfo fue capaz de crear un lenguaje que no es el del sur de Jalisco, sino una lengua literaria muy curiosa, inventada, llena de cultismos. Lo que sucede es que Rulfo es convincente. Lo convence a uno de que los personajes de los que parte hablan así en realidad”<sup>10</sup>. Para alcanzar este efecto, Rulfo partió de una voluntaria y muy consciente búsqueda de estilo, según declaró a Sommers en una entrevista donde cifró su búsqueda en la forma de expresión:

Tenía yo los personajes y el ambiente. Estaba familiarizado con esa región del país, donde había pasado la infancia, y tenía muy ahondadas esas situaciones. Pero no encontraba un modo de expresarlas. Entonces simplemente lo intenté hacer con el lenguaje que yo había oído de mi gente, de la gente de mi pueblo. Había hecho otros intentos –de tipo lingüístico– que habían fracasado porque me resultaban un poco académicos y más o menos falsos. Eran incomprensibles en el contexto del ambiente donde yo me había desarrollado. Entonces el sistema aplicado finalmente, primero en los cuentos, después en la novela, fue utilizar el lenguaje del pueblo, el lenguaje hablado que yo había oído de mis mayores, y que sigue vivo hasta hoy<sup>11</sup>.

El interés del escritor por la lengua oral de su región se había manifestado desde antes de que abrazara la profesión literaria, como recuerda su hermano Severiano, quien dice que cuando Juan volvía a su tierra: “Platicaba él mucho, en las noches, con los rancheros, los mozos y los vaqueros. Con los

<sup>9</sup> *Toda la obra*, p. 388.

<sup>10</sup> JUAN JOSÉ ARREOLA, *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947)*, contada a Fernando del Paso, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996, p. 163.

<sup>11</sup> JUAN RULFO *apud* JOSEPH SOMMERS, “Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)”, en *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, sel. y pról. F. CAMPBELL, Era-Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p. 518 [publicado originalmente en *La Cultura en México*, supl. de *Siempre!*, 1973, núm. 1051].

arrieros que iban o venían de Sayula o de Zapotlán, también debió platicar mucho. Entonces había mucho movimiento allí. Había mesones, comercios y fondas. Yo llegaba cansado a acostarme y él se quedaba platicando”<sup>12</sup>.

De la evocación de Rulfo sobre su búsqueda estilística, también se deduce su concepto de la literatura como una exigente labor artesanal con la lengua y no como un acto de inspiración, según afirmó enfáticamente en otro lugar: “Cuando yo empiezo a escribir no creo en la inspiración, jamás he creído en la inspiración, el asunto de escribir es un asunto de trabajo”<sup>13</sup>; en este punto hay una coincidencia plena entre él y Arreola, quien afirma sobre su personal periplo estilístico:

Pero he comprendido y llegado a economías expresivas que considero estimables [...] En “Prosodia” (donde recojo textos escritos a partir de 1969) hay ejemplos de ese lenguaje al que aspiro y al que me he acercado alguna vez, el lenguaje absoluto, el lenguaje puro que da un rendimiento mayor que el lenguaje frondoso, porque es fértil, porque es puro tronco y lleva en sí el designio de las ramas. Ese lenguaje es de una desnudez potente, la desnudez poderosa del árbol sin hojas<sup>14</sup>.

Pero una vez señalada esta confluencia entre ambos escritores jaliscienses, conviene introducir un sustancial matiz: ninguno de los dos cultiva la lengua literaria *per se*; por ejemplo, en más de una ocasión Rulfo expresó su escepticismo total respecto de ciertas tendencias muy modernas que, como el *nouveau roman* francés, apostaban todo al lenguaje; para él, en cambio, las palabras son: “Un instrumento para construir un lenguaje y contar una historia. Yo no creo en la literatura sin historia”<sup>15</sup>.

Ahora bien, si del ejemplo de “El cuervero” se concluye que la ubicación tajante de Arreola dentro de las coordenadas de una literatura europeizante y cosmopolita es insostenible, por otra parte también debe considerarse que la mencionada dicotomía literatura realista *versus* literatura fantástica está construida mediante dos insuficientes polos clasificatorios; en efecto, como he sostenido en otro trabajo, en cuanto al primer polo de hecho convendría hablar de “realismos”, pues el plural incluiría con mayor precisión esa serie

<sup>12</sup> J. RULFO *apud* FELIPE COBIÁN ROSALES, “Dato fidedigno: Rulfo nació el 16 de mayo de 1917”, en *Los murmullos. Antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo*, selec. A. SANDOVAL, F. DE J. HERNÁNDEZ y A. TREJO VILLAFUERTE, Departamento del Distrito Federal, México, 1986, p. 58.

<sup>13</sup> *Toda la obra*, p. 388.

<sup>14</sup> JUAN JOSÉ ARREOLA *apud* EMMANUEL CARBALLO, *Protagonistas de la literatura mexicana*, eds. El Ermitaño-Secretaría de Educación Pública, México, 1986, p. 471.

<sup>15</sup> *Toda la obra*, p. 467.

de corrientes literarias que si bien se basan en una común representación mimética de la realidad, a la vez poseen sustanciales diferencias. Pero aun aceptando el término “realismo” en su uso tradicional, al discutir los casos de Rulfo y Arreola habría que introducir de inmediato una nueva dicotomía: literatura realista urbana y literatura realista rural. Como sabemos, los cuentos que a la postre formarían *El llano en llamas* pertenecen en plenitud a esta última subcategoría, la cual fue ejercida de manera tangencial por Arreola, quien además exhibió su gran capacidad para representar artísticamente la urbe, como sucede en su breve relato “Una reputación”; en este último texto, un personaje mediocre se ve forzado, por mera casualidad, a asumir la función de héroe anónimo durante el trayecto de un autobús, espacio típico de la modernidad que le permite desempeñar la labor de defensor de los desamparados. Por su parte, después de haber redactado “Anacleto Morones”, Rulfo intentó escribir con una temática semejante a la de Arreola, es decir, con un referente urbano, pero de inmediato su amigo le dijo: “Juan, pero tú no tienes nada que hacer en esto”, juicio que él intenta avalar con una breve descripción de esa fallida novela rulfiana: “Era una novela sobre la ciudad de México, sobre el barrio este de San Rafael y Santa María. Yo vi las primeras cosas y digo: ‘No, Juan, mira, date cuenta [de] que no...’”<sup>16</sup>. Según este testimonio, Rulfo incluso confesó que en realidad no quería meterse en esos temas, o, como se supone que declaró mucho después en el Palacio de Bellas Artes: “No quiero agregar una sola gota de sangre a la literatura mexicana” (p. 212), frase que suena demasiado solemne y sentenciosa para el estilo de Rulfo, por lo que tal vez habría que atribuirle un sentido irónico<sup>17</sup>.

Ahora bien, como reitera Arreola en la entrevista citada al comienzo de esta exposición, él precedió a su coetáneo Rulfo no sólo en la dicha de pu-

<sup>16</sup> “¿Te acuerdas de Rulfo, JUAN JOSÉ ARREOLA?” , p. 212.

<sup>17</sup> Me parece que la expresión de Rulfo alude a algunas curiosas reacciones que desde el principio provocó su obra entre la crítica; así, en contraste con quienes señalaron, con razón o sin ella, ciertas deficiencias artísticas de los textos de *El llano en llamas*, ALBERTO VALENZUELA, en una tardía reseña de 1958, partió de una actitud moralizante y muy ajena a criterios estéticos: “Pero es bien de dolerse que un hombre tan finamente dotado y tan fiel receptor de vibraciones telúricas (conoce evidentemente el terruño) no haya sabido captar sino la onda roja. Y es una verdadera desgracia que escriba bien mientras se dedique a esa literatura depresiva, sin Dios, sin alegría, sin aire respirable” (“Nuevos ingenios mexicanos: Octavio Paz, Juan Rulfo, Juan José Arreola, David N. Arce”, *Abside. Revista de Cultura Mexicana*, enero-marzo de 1958, núm. 1, p. 88). Como se ve, aquí no se juzga el nivel literario, sino los temas y los personajes; según esta concepción, el arte sólo debería tratar asuntos virtuosos. Pero desde la Biblia misma hasta *Crímen y castigo*, por recordar sólo dos ejemplos extremos, la literatura ha pululado en obras llenas de sangre y acciones infames (y sin embargo muy representativas de la naturaleza humana); por ello pienso que si un lector sólo quiere encontrar temas edificantes, estará prejuiciado para apreciar la calidad de la literatura rulfiana (e incluso del arte en general).

blicar su primer libro, sino incluso sus textos inaugurales, porque su cuento “Hizo el bien mientras vivió” había aparecido en julio de 1943 como parte del número inicial de *Eos. Revista Jalisciense de Literatura*, fundada por él mismo y por Arturo Rivas Sáinz; y apenas tres meses después, Octavio Barreda difundió en *Letras de México* su segundo relato: “Un pacto con el diablo”. A la disolución de la fugaz *Eos*, que sólo llegó a cuatro entregas, él y Antonio Alatorre decidieron fundar la revista *Pan*, para cuyo segundo número, de julio de 1945, Rulfo les entregó el manuscrito de “Nos han dado la tierra”; por cierto que aunque en sentido estricto éste no es el texto inaugural de Rulfo, sí es el primero respecto del cual reconoció con orgullo su paternidad, pues él solía renegar de “La vida no es muy seria en sus cosas”, cuento difundido por Efrén Hernández en la revista *América* en junio de 1945. El manuscrito de “Nos han dado la tierra” fue saludado efusivamente por Arreola, quien rememora así su experiencia de lector de esa narración:

Quando la leí recuerdo que me dije: si éste sigue así, va a acabar con el cuadro. Percibí en Rulfo lo que puedo describir como una fuerza oblicua, semejante al trote del coyote. Tanto él como sus personajes parecían ver las cosas, juzgarlas de una manera oblicua, al sesgo, yo diría que en *bis*. No había una recta en su pensamiento o en su modo de contar las cosas, sino un diagonalismo, un espíritu de alfil<sup>18</sup>.

Más tarde discutiré este comentario sobre la singular mirada rulfiana, pues por el momento me interesa volver a los orígenes. Arreola recuerda con absoluta precisión su reencuentro con Rulfo en 1945, cuando ambos vivían ya en la Ciudad de México, luego de abandonar su natal Jalisco. No obstante, manifiesta dudas respecto de quién los presentó en Guadalajara, acaso un año antes, cuando Rulfo había vuelto a esa ciudad tras una estancia en la capital del país, y Arreola había vivido ya, entre fines de 1943 y principios de 1944, la importante experiencia literaria de la revista *Eos*; así, en una ocasión opina: “Fue Adalberto [Navarro Sánchez] o Arturo [Rivas Sainz] quien me presentó con Juan Rulfo en la farmacia de las hermanas Díaz de León, en las calles de Hidalgo y Tolsá, o Morelos y Tolsá”<sup>19</sup>. También en su libro de memorias se muestra dubitativo respecto de los orígenes de esta relación, a la que atribuye otra fuente: “[Alatorre y Rulfo fueron] dos afectos, dos admiraciones que me ayudaron siempre en las horas más difíciles y oscuras y que en cierto modo le dieron sentido a esta vida más de afectuosa y admirante.

<sup>18</sup> *Memoria y olvido...*, p. 119.

<sup>19</sup> “¿Te acuerdas de Rulfo, JUAN JOSÉ ARREOLA?”, p. 193.

Lo que no recuerdo es si fue Alatorre el que me presentó a Rulfo, o Rulfo a Alatorre<sup>20</sup>. En fin, no cabe duda de que, como diría un narrador borgeano, la memoria es porosa para el olvido. En última instancia, poco importan los nombres, las fechas y los lugares, porque lo sustancial es describir qué resultados artísticos produjo esta intermitente pero dilatada amistad literaria, la cual duró varios decenios y sólo fue interrumpida por la muerte de Rulfo, llorada sinceramente por su amigo Arreola, no obstante que en los últimos años no se visitaron con asiduidad<sup>21</sup>.

Por ejemplo, en su aspecto editorial, tanto el apoyo de Arreola como el de Alatorre, quienes trabajaban en el Fondo de Cultura Económica, fue determinante para lograr la impresión de *El llano en llamas* a fines de 1953, en la que a la postre sería la prestigiosa colección “Letras Mexicanas” del Fondo de Cultura Económica. En cuanto a su novela, en varias ocasiones Arreola describió con detalles su intervención en el estado final de la obra, cuyo parto último fue mucho más difícil que el de *El llano en llamas*, según declaró él en sus memorias:

Como Antonio Alatorre y yo trabajábamos en el Fondo, le pedimos a Juan sus cuentos, para publicarlos. Con los cuentos no hubo mucho problema, pero en cambio no se animaba nunca a entregarnos *Pedro Páramo*. Hasta cierto punto tenía razón, porque parecía un montón de escritos sin ton ni son, y Rulfo se empeñaba en darles un orden. Yo le dije que así como estaba la historia, en fragmentos, era muy buena, y lo ayudé a editar el material. Lo hicimos en tres días, viernes, sábado y domingo, y el lunes estaba ya el libro en el Fondo de Cultura Económica<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> *Memoria y olvido...*, p. 118. Por el contrario, ANTONIO ALATORRE afirma que fue Arreola quien le presentó a Rulfo: “A Juan [Rulfo] lo conocí en Guadalajara, a fines de 1944. Me lo presentó Juan José Arreola” (“La persona de Juan Rulfo”, *Literatura Mexicana*, 1999, núms. 1/2, p. 227).

<sup>21</sup> Considero que no sería fructífero para mi análisis literario entrar en el escabroso y siempre elusivo tema de las relaciones afectivas entre dos escritores; no obstante, advierto que si bien se ha acusado a Arreola de haber tenido algunas reacciones no muy amistosas hacia Rulfo (JUAN ASCENCIO, *Un extraño en la tierra. Biografía no autorizada de Rulfo*, Debate, México, 2005), debe decirse también que hubo expresiones de éste que pudieron haber ofendido a Arreola; por ejemplo, su inclusión en un comentario rulfiano de 1979 (“Una perspectiva rulfiana de la vida intelectual mexicana”, “La Cultura en México”, supl. de *Siempre!*, 25 de abril de 1979, p. ix), con severos juicios sobre el medio literario mexicano: “Entre los escritores ya reconocidos, Octavio Paz nuclea a un pequeño círculo de incondicionales. Es un gran poeta y ensayista, pero también un hombre autoritario, con el cual sólo se puede discutir. José Revueltas, Fuentes, José Emilio Pacheco y Fernando del Paso son escritores con una obra seria. De los “onderos”, gente de mediana edad, no rescato a nadie. Son escritores de flamazo. Buscan una editorial de *best-sellers*, y ahí publican con gran promoción obras mediocres. Son escritores que envejecen rápidamente. Arreola, por su parte, es un hombre de talento, pero se ha quedado imitando a Marcel Schwob, Kafka y Borges, y ahora hace payasadas por televisión” (*Toda la obra*, p. 410).

<sup>22</sup> *Memoria y olvido...*, p. 121.

En su entrevista con Vicente Leñero, Arreola calificó esta determinante intervención como lo más importante que había hecho no sólo en relación con Rulfo sino con la literatura mexicana entera:

Lo más importante en mi vida con respecto a Juan Rulfo —con lo que respecta a la literatura mexicana— fue haberlo decidido a publicar *Pedro Páramo* en su aspecto fragmentario...Que ya no intentara hacer una unidad y una sucesión cronológica aristotélica. Eso es lo que yo —no me atribuyo— jeso es lo que me corresponde! Porque un sábado en la tarde decidí a Juan y el domingo se terminó el asunto de acomodar las secciones de *Pedro Páramo*, y el lunes se fue a la imprenta del Fondo de Cultura Económica<sup>23</sup>.

Aunque la cronología exacta de los sucesos cambia ligeramente —en ocasiones Arreola habla de una labor de tres días y en otra de dos—, conviene detenerse con calma en este punto, sobre todo porque a veces ha sido solucionado con cierta ligereza por la crítica, ya sea para darle la razón a Arreola o para desmentirlo. Entre las varias razones probables para que Rulfo se negara a entregar el manuscrito al Fondo, quizá la más esencial residía en su inseguridad respecto de la forma de su obra, la cual había sido seriamente cuestionada en las sesiones del Centro Mexicano de Escritores, donde Rulfo leyó avances de su novela en ciernes; ahí, por ejemplo, se topó con la actitud crítica e incluso agresiva de Ricardo Garibay, cuya desesperación lo llevaba a manotear sobre la mesa, o con la de Otto Raúl González, quien llegó hasta el extremo de aconsejarle que se pusiera a leer novelas antes de emprender la escritura de una, según recuerda el propio Rulfo años después:

En las sesiones del Centro, Arreola, Chumacero, la señora Shedd y Xirau me decían: “Vas muy bien”, Miguel Guardia encontraba en el manuscrito sólo un montón de escenas deshilvanadas. Ricardo Garibay, siempre vehemente, golpeaba la mesa para insistir en que mi libro era una porquería. Coincidieron con él algunos jóvenes escritores invitados a nuestras sesiones. Por ejemplo, el poeta guatemalteco Otto Raúl González me aconsejó leer novelas antes de sentarme a escribir una. Leer novelas es lo que había hecho toda mi vida. Otros encontraban páginas “muy faulknerianas”, pero en aquel entonces yo aún no leía a Faulkner<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> “¿Te acuerdas de Rulfo, JUAN JOSÉ ARREOLA?”, p. 221.

<sup>24</sup> JUAN RULFO, “Pedro Páramo, treinta años después”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1985, núms. 421/423, p. 6. No resisto la tentación de comentar, así sea tangencialmente, el reiterado rechazo del autor a la supuesta influencia faulkneriana en su obra. Aparte de serios análisis textuales, diversos testimonios de la época comprueban que él era un ferviente lector de Faulkner desde antes de escribir *Pedro Páramo*; por ejemplo, ALATORRE rememora la insistencia de Rulfo para que

Por cierto que al confirmar estos datos, Garibay también confiesa con sinceridad su molestia por el halo de respeto que se había forjado alrededor de Rulfo en el Centro Mexicano de Escritores, desde que ambos habían sido becarios por primera vez durante el periodo 1952-1953:

Rulfo me sacaba de quicio. Su aparente mansedumbre, su casi entera incapacidad intelectual, su lentitud de buzo, su genio publicista. Era el rey. Los gringos lo adoraban. Esto era lo que más me hacía desconfiar, la condición de *mexican curios* o de buen salvaje a los ojos de esos necios. Sólo de Rulfo se hablaba como de un grande indiscutible, y él no alzaba la voz y jamás le oí un argumento a propósito de nada. Había leído todas las novelas del mundo. No contradecía ni en sueños. Lo apañaba Arreola —“paisano antes que Dios”—, y Rulfo ni las gracias daba. No hacía chorcha. Luisa J. Hernández decía “Lo admiro porque no se mete, nada le importa, es hombre de lo suyo”. Y yo me quedaba pensando ¿qué será *lo suyo*?<sup>25</sup>

Ahora bien, la consulta de los archivos del Centro Mexicano de Escritores puede ser útil al discutir la génesis del texto. El 15 de septiembre de 1954, cuando disfrutaba ya de una segunda beca otorgada por esa institución, Rulfo presentó un informe donde detallaba sus avances en la probable novela, la cual tenía entonces un título<sup>26</sup>, que rara vez registra la crítica, *Los desiertos de la tierra*:

---

él conociera a algunos novelistas estadounidenses: “Y, sobre todo, me puso por las nubes las novelas de Faulkner, que él estaba dispuesto a prestarme. El resultado fue que de inmediato me eché a leer una de ellas, *Santuario*” (art. cit., p. 242).

<sup>25</sup> RICARDO GARIBAY, *Cómo se gana la vida*, Joaquín Mortiz, México, 1992, pp. 179-180.

<sup>26</sup> Aprovecho esta mención de los títulos para intentar disipar, así sea brevemente, la inquietud que generó en una colega el subtítulo de la versión primigenia de este trabajo, leída en el coloquio “*Pedro Páramo*” en diálogo con la tradición literaria y cultural. En un simpático y profundo ensayo titulado “Sobre la traducción de algunos títulos”, AUGUSTO MONTERROSO escribe: “Uno siente también cierta atracción irresistible hacia cualquier novela que se llame *Otra vuelta de tuerca*, como José Bianco tituló su excelente traducción de *The Turn of the Screw* de Henry James” (“Sobre la traducción de algunos títulos”, en *La palabra mágica*, Era, México, 1983, p. 93). Él aclara que de acuerdo con el *Diccionario Oxford*, la frase “to give somebody another turn of the screw” significa “to force somebody to do something”, es decir, “forzar a alguien a hacer algo”; no obstante, se pregunta: “¿Pero quién iba a ser tan poco sutil o poético como para poner en español *La conminación* a una novela de Henry James? Aunque no diga nada en nuestro idioma, *Otra vuelta de tuerca* y se acabó. Y uno se lo agradece a Bianco” (p. 94). Quizá el título en español escogido por este insigne traductor no sea tan absurdo y literal como parece, es decir, basado tan sólo en el sentido literal de la frase “to give a screw another turn”: “apretar un tornillo una vuelta más”; en realidad el nombre de la traducción alude no sólo al título original en inglés, sino también al argumento de James; en efecto, *The Turn of the Screw* comienza con la discusión de un relato que alguien acaba de contar en una reunión social; cuando uno de los oyentes indica que es el único caso en que una visión fantasmal fue percibida desde el principio por un niño, otro de ellos expresa: “If the child gives the effect another turn of the screw, what do you

Durante el periodo comprendido entre el 15 de agosto y el 15 de septiembre he escrito varios fragmentos de la novela, a la que pienso denominar *Los desiertos de la tierra*. Estos fragmentos, escritos hasta la fecha, aunque no guardan un orden evolutivo, fijan determinadas bases en que se irá fundamentando el desarrollo de la novela: algunos de estos fragmentos tienen una extensión hasta de cuatro cuartillas, pero como es lógico, no siguen un orden determinado<sup>27</sup>.

Dos meses después, en noviembre, Rulfo informa: “*He realizado ya los dos primeros capítulos de la novela*, aunque no en forma definitiva, pues algunas cosas tienen que ser rehechas, para dejarlos por terminados. Tengo también formados varios fragmentos de partes que irán en los capítulos subsecuentes. Lo importante en sí es que he logrado dar con el tratamiento en que se irá realizando el trabajo...”<sup>28</sup>.

A partir de los anteriores datos, Juan Ascencio, antiguo amigo de Rulfo y uno de sus más recientes biógrafos, concluye tajante: “Es interesante observar que en esta etapa tiene parte de la novela en capítulos y parte en fragmentos. Es mentira que Arreola ayudó a Rulfo: ‘Mira, ya no lo aplaces. Es *Pedro Páramo* así. Y entonces Rulfo entregó el texto al editor’. Arreola lo dijo después de la muerte de Rulfo” (*id.*). No obstante que Ascencio indagó de manera pertinente en los archivos, su conclusión me parece un tanto apresurada, porque de los testimonios de Rulfo ya citados, se deduce que él había preparado la novela con base en dos modelos generales difíciles de conciliar: la estructura por capítulos y la fragmentaria, si bien de la primera no quedan rastros precisos en la versión definitiva de la obra.

---

say to two children?” (HENRY JAMES, *The Turn of the Screw*, Dell Publishing, Nueva York, 1954, p. 7 [vers. en español: *Otra vuelta de tuerca*, tr. J. Bianco, Emecé, Buenos Aires, 1945]), ante lo cual alguien responde: “We say, of course, that they give two turns!”, este juego de palabras del inglés induce a Bianco a concebir como título en español *Otra vuelta de tuerca*, del cual se sentía orgulloso: “A todo esto, como Henry James ya no paga derechos, mis traducciones han sido saqueadas. Empezando por el título de la primera que hice. *Otra vuelta* se me ocurrió a mí; la traducción de *The Turn of the Screw* sería *Vuelta de tornillo* o *Vuelta de tuerca*” (J. Bianco, *Ficción y reflexión. Una antología de sus textos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, p. 362). La frase sugiere un efecto acumulativo de las historias de fantasmas (además de sustituir pertinentemente en español “tornillo” por “tuerca”). Ese mismo sentido deseo imprimir a la frase de mi subtítulo, en alusión a las aproximaciones críticas previas sobre los nexos literarios entre Rulfo y Arreola, a las cuales la mía desea sumarse (desde otra perspectiva, espero).

<sup>27</sup> Informe del expediente administrativo de Rulfo en el CME, p. 4; *apud* J. ASCENCIO, *op. cit.*, p. 119.

<sup>28</sup> *Apud id.*; las cursivas son mías.

Por su parte, en su documentado libro, Alberto Vital califica como una fábula la probable colaboración de Arreola:

Como fabulador brillante que era, Arreola quiso decir que habría ayudado hacia noviembre de 1954 a ordenar los fragmentos mecanográficos de *Pedro Páramo*: la refutación de la leyenda, con base en argumentos de tipo testimonial y filológico, nos llevará en el capítulo siguiente al meollo del método de Rulfo, quien no podía admitir el concurso de voluntades ajenas; no lo admitía ni por el temperamento y la imprescindible confianza en sí mismo del autor, ni, lo que es más importante, por la dinámica, tan intrincada, que hizo posible los textos<sup>29</sup>.

Si no me equivoco, se trata de una polémica irresoluble, para cuyo fin ni siquiera serviría invocar a los muertos (como ya demostró Akutagawa en su relato “Rashomon”, magníficamente llevado al cine por Kurosawa, hasta los muertos tienen razones para mentir)<sup>30</sup>. Ante la imposibilidad de dilucidar este punto, más bien me atrevo a sugerir que la hipotética participación de Arreola para ayudar a Rulfo a escoger y reordenar los fragmentos de la futura obra resulta secundaria frente a lo que considero su labor capital: convencerlo de que podía imprimir a su novela una moderna e innovadora estructura fragmentaria, es decir, alejada de la ordenación tradicional por capítulos secuenciales. Si recordamos los comentarios negativos de los becarios colegas de Rulfo al escuchar la obra en ciernes, no cabe más que justipreciar con mayor fuerza el hecho de que Arreola haya sido uno de los pocos y primeros lectores capaces de detectar que una novela moderna podría basarse en una estructura fragmentaria y discontinua como la de *Pedro Páramo*. Naturalmente, la propia intuición artística de Rulfo generó todo el proceso, porque de no ser así, él no se habría aventurado a intentar escribir con ese estilo; no obstante, los testimonios de sus reportes al Centro Mexicano de Escritores demuestran que por lo menos buscaba justificar de antemano la estructura de su novela, respecto de la cual no sentía una seguridad absoluta. Un elemento adicional que avalaría esta hipótesis se encuentra en sus recuerdos de 1985, cuando afirmó que de abril a agosto de 1954 escribió

<sup>29</sup> *Noticias sobre Juan Rulfo*, Editorial RM-Universidad Autónoma de México, México, 2004, p. 70.

<sup>30</sup> ALATORRE aporta un testimonio adicional a favor de la versión de Arreola, quien incluso antes de difundirse *Pedro Páramo*, le contó más o menos lo siguiente: “El otro día estuve en casa de Rulfo porque me pidió ayuda. Estaba en un atolladero, realmente angustiado por el plazo de entrega de su novela, y quería que le ayudara a hilvanar los pasajes que tiene escritos. Yo le dije: ‘Mira, tu novela es como es, hecha de fragmentos, y así funciona muy bien. El orden es lo de menos’. Entonces puse en la mesa del comedor los distintos montoncitos de cuartillas, y comenzamos a acomodarlos mientras yo le decía esto aquí, esto quizá después, esto mejor hacia el comienzo. Tardamos varias horas, pero al final Juan estaba ya tranquilizado” (art. cit., p. 244).

trescientas páginas del original, cuyas hojas manuscritas destruía al pasarlas a máquina: “Llegué a hacer otras tres versiones que consistieron en reducir a la mitad aquellas trescientas páginas. Eliminé toda divagación y borré completamente las intromisiones del autor. Arnaldo Orfila me urgía a entregarle el libro. Yo estaba confuso e indeciso”<sup>31</sup>. Creo que, en este sentido, el apoyo amistoso de un experimentado lector, como lo era Arreola, pudo haber servido para disipar en Rulfo ese estado “confuso e indeciso”, el cual, de persistir, habría evitado que se conociera su genio creativo.

Una prueba fehaciente de la validez del temor de Rulfo se encuentra en la primera reseña de la novela, preparada por Alí Chumacero para la *Revista de la Universidad* en la temprana fecha de abril de 1955, es decir, de forma casi simultánea a la difusión de *Pedro Páramo*, cuyo proceso de impresión concluyó el 19 de marzo de 1955; esta sorprendente simultaneidad se debió a que Chumacero había revisado las pruebas de imprenta del libro. No obstante sus magníficas competencias como lector, en su ambiguo comentario, ahora injusta y tristemente célebre, él criticaba la forma desmañada de *Pedro Páramo*, si bien al final asumía el tono condescendiente de quien se contiene al juzgar la novela inaugural de un autor:

Se advierte, entonces, una desordenada composición que no ayuda a hacer de la novela la unidad que, ante tantos ejemplos que la novelística moderna nos proporciona, se ha de exigir de una obra de esa naturaleza. Sin núcleo, sin un pasaje central en que concurran los demás, su lectura nos deja a la postre una serie de escenas hilvanadas solamente por el valor aislado de cada una. Mas no olvidemos, en cambio, que se trata de la primera novela de nuestro joven escritor<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> J. RULFO, “Pedro Páramo, treinta años después”, p. 6.

<sup>32</sup> ALÍ CHUMACERO, “El *Pedro Páramo* de Juan Rulfo”, *Revista de la Universidad*, abril de 1955, núm. 8, p. 27. Aun en 1960, a cinco años de publicada la obra, había quienes rechazaban su estructura; como hizo ROJAS GARCIDUEÑAS, quien luego de manifestar su repudio a esa literatura “sórdida”, juzgaba todavía más censurable su estructura, porque el autor había tomado las tres líneas argumentales de su novela (narración del hijo en primera persona, voces de personajes secundarios y relación de la vida de Pedro Páramo) para hacer algo supuestamente novedoso: “Lo ‘novedoso’ reside en que Rulfo tomó sus tres líneas, a, b y c, las cortó en fragmentos y éstos los barajó y colocó arbitrariamente, sin plan ni esquema que organicen el todo” (“La novela mexicana contemporánea”, segunda parte del libro *Breve historia de la novela mexicana*, De Andrea, México, 1959, p. 140). Señalo, como una mera curiosidad, que en este juicio resulta visible una actitud paralela a la de Leopoldo Lugones cuando criticó el verso libre porque, según él, los poetas de esa tendencia se limitaban a disponer verticalmente, es decir como verso, lo que habían escrito como prosa horizontal. En fin, de acuerdo con ROJAS GARCIDUEÑAS, todo el proceso creativo de Rulfo se reduciría a una mera labor mecánica de desestructuración de una novela en principio escrita en forma tradicional (sospecho que este crítico confunde la creación literaria con el mero juego de un rompecabezas).

Por su parte, Rulfo acabó por aceptar como algo lógico el desconcierto inicial de la crítica, por lo que años después reconoció: “No tengo nada que reprocharles a mis críticos. Era difícil aceptar una novela que se presentaba, con apariencia realista, como la historia de un cacique y, en verdad, es el relato de un pueblo: una aldea muerta, en donde todos están muertos, incluso el narrador, y sus calles y campos son recorridos únicamente por las ánimas y los ecos capaces de fluir sin límites en el tiempo y en el espacio”<sup>33</sup>. En esta cita, el autor menciona un aspecto de su obra que me interesa poner en diálogo con Arreola.

Dentro del cotidiano comercio literario entre ellos, Arreola disfrutó la lectura de pasajes de *Pedro Páramo* que finalmente no fueron recogidos en la versión entregada al Fondo de Cultura Económica. Por ejemplo, él recuerda algunas frases del monólogo de Susana San Juan:

Era una voz de mujer, una auténtica voz de mujer que salía del centro de la tierra [...] Entonces empezaba a hablar esa mujer: “Sí, yo te quise. Yo quise entender qué era lo que tú querías. Si me querías a mí, si querías la tierra, si querías la tormenta... ¿qué querías, Pedro Páramo?...” Ella era un monólogo. Era una mujer así, totalmente horizontal, en el fondo de la tierra, con la tierra encima, y hablando así: “Bueno, estoy muerta, pero qué querías, dime qué querías de mí”. Era una cosa muy bella, muy tremenda. Una semilla hablando, una matriz hablando a través de los labios de la tierra<sup>34</sup>.

La imagen literaria que Arreola rememora y recrea es, sin duda, de una belleza poética extraordinaria. Al leer este probable pasaje de *Pedro Páramo*, uno se pregunta de inmediato por los motivos para su eliminación. En primer lugar debe considerarse, si confiamos en el testimonio de Rulfo, que él desechó buena parte de los materiales originales, entre cien o ciento cincuenta páginas, según confesó en diversas entrevistas; en una de ellas describió así la versión original:

Era un libro un poco didáctico, casi pedagógico: daba clases de moral y yo no sé cuántas cosas y todo eso tuve que eliminarlo porque no soy muy moralista y además... sí, fui dejando algunos hilos, aquellos hilos colgando para que el lector cooperara con el autor en la lectura. Entonces, es un libro de cooperación. Si el lector no coopera, no lo entiende; él tiene que añadirle lo que le falta. Y parece que así ha sido. Muchos le han añadido más de la cuenta pero creo que llena esa

<sup>33</sup> “*Pedro Páramo*, treinta años después”, p. 6.

<sup>34</sup> “¿Te acuerdas de Rulfo, JUAN JOSÉ ARREOLA?”, p. 223.

intención. Siempre hay una participación muy cercana del lector con el libro, y él se toma la libertad de ponerle lo que le falta. Eso a mí me gusta mucho<sup>35</sup>.

Habría pues dos motivos generales y complementarios para el proceso de depuración: eliminar el tono didáctico de la novela y buscar la participación activa del lector, quien debe completar los intersticios del texto. Por cierto que ambos rasgos se presentaban ya con nitidez en los cuentos de *El llano en llamas*, donde pululaban narradores neutrales que no emitían juicios sobre los actos de los personajes, al mismo tiempo que construían silencios significativos para incitar al receptor a completar el sentido global del texto.

Me interesa el elidido pasaje del monólogo de Susana San Juan recordado por Arreola porque es un eslabón del proceso creativo de Rulfo desde sus orígenes mismos. Como mencioné, “La vida no es muy seria en sus cosas” fue el primer cuento rulfiano difundido en una revista; pero antes de ello, el autor había escrito, en enero de 1940, un relato que formaría parte de la inconclusa novela *El hijo del desaliento*; el autor entregó este texto, titulado “Un pedazo de noche”, a Efrén Hernández, quien, dice Rulfo: “Me pidió un capítulo para publicarlo en la revista *Romance*, que editaban los españoles recién llegados a México. Era tan malo que nunca publicaron ese fragmento [...] Se llama ‘Un pedazo de noche’”<sup>36</sup>; la publicación se concretó hasta 1959, cuando la *Revista Mexicana de Literatura* lo exhumó para difundirlo en sus páginas. Pues bien, ambos relatos tempranos poseen un denominador común: son protagonizados por personajes femeninos, e incluso en “Un pedazo de noche” la voz narrativa es asumida por la mujer. En este caso se trata de una prostituta que narra en visión retrospectiva cómo conoció a su marido, quien una noche requirió sus servicios pese a que él cargaba a un pequeño niño<sup>37</sup>; después de diversas e infructuosas peripecias por conseguir una habitación de hotel, ella se entera de que el niño no es hijo del hombre, y acaban por cenar juntos mientras conversan; al final, la voz femenina aclara que todo lo anterior sucedió hace muchos años y que ahora están casados. En “La vida no es muy seria en sus cosas”, una mujer que se ha quedado viuda antes de dar a luz, reflexiona con inquietud sobre el incierto futuro del ser que lleva dentro:

<sup>35</sup> *Toda la obra*, p. 453.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 453.

<sup>37</sup> VITAL alaba los impecables diálogos de este texto, así como la excelente caracterización de los personajes, e indica que no se notan en él los excesos barrocos que Rulfo reprochaba a la versión primigenia de *Pedro Páramo*; pero luego describe ciertos descuidos: “Hay, eso sí, pequeños descuidos, como el que la voz narrativa (la de la propia mujer) diga que el niño tenía los brazos e iba completamente envuelto como tamal” (*op. cit.*, p. 71). Ya se sabe: *aliquando bonus dormit Homerus*.

Porque eso sí, tenía un miedo muy grande de que algo le sucediera a su hijo, mientras ella se la pasaba sueña y sueña con el otro [su desaparecido esposo]. Y no le cabía en la cabeza más que desesperarse al no poder saber nada. “Acaso sufra”, se decía. “Acaso se esté ahogando ahí dentro, sin aire; o tal vez tenga miedo de la oscuridad. Todos los niños se asustan cuando están a oscuras. Todos. Y él también. ¿Por qué no se iba a asustar él?”<sup>38</sup>.

Hay entonces elementos comunes en la trama de ambos relatos primigenios, elaborados con extraños triángulos donde aparecen una mujer, un hombre y un niño. Todos los personajes de “Un pedazo de noche” están vivos; en “La vida no es muy seria en sus cosas” el esposo de la mujer está muerto, mientras que su hijo aún no nace; la mujer del primer caso es una prostituta que sólo siente simpatía por un niño ajeno; por su parte, la del segundo texto ama la vida que lleva dentro de su cuerpo, si bien la semilla que le ha dado origen, o sea el padre, está ya muerta. La magnífica interpretación de Arreola del eliminado pasaje del monólogo de Susana San Juan, me proporciona el eslabón necesario para mostrar que Rulfo sublima la imagen que procede de “Un pedazo de noche” y pasa por “La vida no es muy seria”; como indiqué, Arreola percibía en las frases suprimidas “una auténtica voz de mujer que salía del centro de la tierra [...] Una semilla hablando, una matriz hablando a través de los labios de la tierra”. Según mi hipótesis, el niño que está en el vientre de la protagonista de “La vida no es muy seria” ha pasado a ser la semilla o matriz que habla por medio de Susana San Juan, quien está ya muerta; de este modo, simbólicamente no se trataría de una semilla latente, en espera del resurgimiento a la vida, sino de una semilla muerta, con lo cual se construye una terrible imagen de oxímoron. El ambiguo final del texto refuerza esta idea, pues el niño parece morir en el vientre de su madre, cuando ella sufre una caída: “Bajó muy hondo. Algo la empujaba. Debajo de ella, el suelo estaba lejos, sin alcance...”<sup>39</sup>.

A una pregunta expresa sobre el significado del personaje de Susana San Juan, Rulfo responde: “Susana San Juan simboliza el ideal que tiene todo hombre de esa mujer que piensa encontrar alguna vez en su vida”<sup>40</sup>. Y su descripción inmediata del argumento de la novela en cuanto a ese personaje

<sup>38</sup> *Toda la obra*, p. 318.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 452. Como señala Y. JIMÉNEZ DE BÁEZ, este personaje femenino también asume en la novela un principio telúrico, fundamental para la concepción de la tierra en toda la obra de Rulfo: “Susana San Juan, principio telúrico, cumple en *Pedro Páramo* el ritual de la restauración de esa unidad contradictoria y vital del origen, que la escritura asocia con la superación de la tierra fragmentada, escindida en el ámbito patriarcal del poder absoluto: el mundo de *Pedro Páramo*” (“Rulfo en diálogo con Arreola y

femenino demuestra que se trata de un “ideal”, porque Pedro Páramo nunca alcanza a acceder plenamente al amor de Susana, quien incluso con frecuencia es inconsciente de los sentimientos del otro (me pregunto si hay angustia semejante a descubrir que el ser amado ni siquiera percibe que se le ama). A la inconciencia mostrada por Susana en vida, se añade su aislamiento en la muerte, pues como describe el propio Rulfo: “Entonces ella, cuando muere, empieza a recordar la vida, y hay algunos monólogos: sí, ella nunca conversa con los demás muertos; en cambio los demás muertos platican unos entre otros, se cuentan sus cosas, sus penas, sus alegrías, todo”<sup>41</sup>. Quizá los personajes más aislados de la novela sean precisamente Pedro Páramo y Susana San Juan, aunque por razones muy diversas; a mi modo de ver, las preguntas sin respuesta del monólogo de Susana eliminadas por Rulfo marcaban la dramática imposibilidad de comunicación y comprensión entre ambos: “Sí, yo te quise. Yo quise entender qué era lo que tú querías. Si me querías a mí, si querías la tierra, si querías la tormenta... ¿qué querías, Pedro Páramo?...”. En cuanto a la frustrada obra de la que formaría parte el fragmento titulado “Un pedazo de noche”, Rulfo confesó que era una novela sobre la soledad y que el personaje central era la soledad misma<sup>42</sup>. En lo personal pienso que ése es el tema central de su literatura: la soledad que invade a los seres humanos, incapaces, como lo fue Pedro Páramo, de poder comulgar y comunicarse con los otros.

Deliberadamente he pospuesto la mención de un dato sustancial de “Un pedazo de noche”: la circunstancia de que el hombre que solicita los servicios de la prostituta es un sepulturero; éste le aconseja no querer a nadie para no sufrir, al mismo tiempo que confiesa: “Cuando uno es sepulturero hay que enterrar la lástima con cada muerto que uno entierra” (p. 314); asimismo dice que no hay que aborrecer a los muertos, quienes son “Los seres más buenos de la tierra” (p. 515); como se ve, la muerte acechaba a Rulfo desde los orígenes mismos de su literatura. Según declaró él, al principio de la escritura de la novela sólo Susana San Juan estaba muerta, pero paulatinamente todo se fue contaminando con la muerte.

En este sentido, conviene recordar que una de las tempranas formulaciones de la novela, llamada entonces *Los temporales* y en la que Pedro Páramo tenía el nombre de Maurilio Gutiérrez, arrancaba con el epígrafe “Todos,

---

Fuentes”, en *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, ed. S. POOT HERRERA, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, p. 282).

<sup>41</sup> *Toda la obra*, p. 453.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 473.

todos están durmiendo en la colina”<sup>43</sup>, luego del cual sólo se indicaba “Spoon River”, dato mediante el cual era posible inferir que la frase provenía de la obra *Spoon River Anthology*, publicada originalmente en 1914 por Edgar Lee Masters<sup>44</sup>. El epígrafe de Rulfo traducía el verso anafórico que se reitera casi como estribillo al final de la mayoría de las estrofas del poema introductorio de Masters, titulado “The Hill”, cuyo tono predominante recurre al elegíaco *ubi sunt* para construir una de las metáforas más clásicas: la imagen de la muerte como un sueño:

Where are Elmer, Herman, Bert, Tom, and Charley,  
The weak of will, the strong of arm, the clown, the boozier, the fighter?  
All, all, are sleeping on the hill.

One passed in a fever,  
One was burned in a mine,  
One was killed in a brawl,  
One died in a jail,  
One fell from a bridge toiling for children and wife—  
All, all are sleeping, sleeping, sleeping on the hill<sup>45</sup>.

La colina del último verso es, obviamente, el cementerio del pueblo, cuya imagen total se forja en el libro de Masters por medio de una serie de epitafios identificados con el nombre de algún habitante de la localidad, quien con una visión reflexiva, relata cómo fue su vida; de este modo fragmentario se construye la historia completa de la comunidad de ese pueblo

<sup>43</sup> J. RULFO, *Los cuadernos de Juan Rulfo*, pres. C. APARICIO DE RULFO; transcripción y nota Y. JIMÉNEZ, Era, México, 1994, p. 68.

<sup>44</sup> Debe reconocerse que aun antes de la difusión de las versiones primigenias de *Pedro Páramo*, SALVADOR ELIZONDO, gran conocedor de la literatura en lengua inglesa, había intuido la importancia de la obra de Masters en Rulfo: “A propósito de las influencias, además de las que son evidentes y que el propio Rulfo admitía a regañadientes, que provienen de la literatura norteamericana, me permito señalar una que deduje por vía oblicua. Su entusiasmo fuera de lo común cuando le mencioné el título de una novela norteamericana en verso, larga y complicada historia en que solamente hablan los muertos, me hizo pensar que ciertamente hay algo de la *Antología de Spoon River en Pedro Páramo*” (“Juan Rulfo”, en *Memoria de El Colegio Nacional*, El Colegio Nacional, México, 1993, p. 230).

<sup>45</sup> EDGAR LEE MASTERS, *Spoon River Anthology*, The MacMillan Company, Nueva York, 1944, p. 1. “¿Dónde están Elmer, Herman, Bert, Tom y Charley, / el abúlico, el forzado, el bufón, el borracho, el peleador? / Todos, todos están durmiendo en la colina. // Uno se fue por una fiebre, / uno se quemó en una mina, / uno fue muerto en una pendencia, / uno murió en la cárcel, / uno se cayó del puente donde trabajaba para sus hijos y su mujer; / todos, todos están durmiendo en la colina” (E. L. MASTERS, *Antología de Spoon River*, sel., pról. y tr. A. GIRRI, Librerías Fausto, Buenos Aires, 1979, p. 13).

imaginario. Al recordar la génesis de su obra, Masters declaró que en *Spoon River Anthology* hay doscientos cuarenta y cuatro personajes, así como diecinueve historias, cuyo desarrollo se logra mediante la yuxtaposición de los epitafios y a la vez poemas, los cuales están íntimamente imbricados; es decir, la coherencia del volumen no depende de ninguna voz ajena al argumento que asuma la función de enlace entre los diversos epitafios, sino que el propio lector debe combinar todas las partes de la obra. Podría decirse que, de modo semejante, la estructura de *Pedro Páramo* se basa en la interrelación interna de los fragmentos yuxtapuestos en la novela; esta estructura permite prescindir del tradicional narrador externo a la trama, cuya función consistía en buscar inducir una clara ilación entre los fragmentos; de acuerdo con Rulfo, si la materia novelable renunciaba a la costumbre decimonónica de contar todo, entonces procedería a semejanza de lo que acontece en la vida real, donde los sucesos significativos son siempre discontinuos: “Los hechos humanos no siempre se dan en secuencia. De modo que yo trato de evitar momentos muertos, en que no sucede nada. Doy el salto hasta el momento cuando al personaje le sucede algo, cuando se inicia una acción, y a él le toca accionar, recorrer los sucesos de su vida”<sup>46</sup>.

Ahora bien, quizá el verso de Masters fue eliminado como epígrafe de la versión definitiva de *Pedro Páramo* porque aludía directamente al mundo de los muertos en el que se desenvuelve el argumento de la novela; es decir, de entrada se habría proporcionado una clave de lectura que sería preferible posponer. No obstante la supresión del epígrafe, la influencia de Masters en la estructura general de *Pedro Páramo* es clara, como se deduce al contrastar la versión primigenia con la definitiva; en el citado fragmento, Maurilio Gutiérrez, a sus más de cien años, pensaba en toda la gente que había mandado al otro mundo gracias a su poder como cacique absoluto, o sea que quienes “dormían en la colina” eran los otros, a excepción del protagonista; en cambio, en *Pedro Páramo*, al igual que en la obra de Masters, todos están muertos (o dormidos)<sup>47</sup>, y por lo tanto el cementerio asume un lugar preponderante. A esta influencia textual debe sumarse la fijación y

<sup>46</sup> J. RULFO *apud* SOMMERS, art. cit., pp. 519-520.

<sup>47</sup> Según mi lectura, la influencia de Masters se aprecia incluso en el pasaje en que Fulgor Sedano asesina a Toribio Aldrete, quien luego de burlarse de la demanda por “usufructo” entablada en su contra, insinúa que la hombría de Sedano procede del poder de Pedro Páramo; entonces Sedano le pide a Eduviges que le preste el cuarto del rincón, por lo que ella le pregunta: “¿Se van a quedar a dormir aquí sus hombres?” (*Toda la obra*, p. 211), a lo que Fulgor responde “No, nada más uno”; y en efecto, al final Aldrete se queda a “dormir” para siempre en ese lugar. Señalo de paso que este fragmento ilustra perfectamente la técnica narrativa de Rulfo, pues en ningún momento se representa textualmente la muerte de Toribio Aldrete, la cual debe ser inferida por el receptor.

hasta fascinación de Rulfo por los cementerios de los pueblos que visitaba, en coincidencia con Ernst Jünger, según él recuerda:

En cuanto llegaba a un pueblo o lugar desconocido, no me iba de allí sin haber conocido el camposanto. Él [Jünger] recorre todos los cementerios de París como si fueran museos. Es cosa que yo también hice con frecuencia. Dejé esta costumbre cuando abrieron la tumba de mis padres, porque los iban a inhumar [sic] para trasladar sus restos a una iglesia construida por mi abuelo<sup>48</sup>.

En cuanto a la genealogía mexicana de la obra de Rulfo, tal vez una de las perspectivas más profundas sobre este punto esté cifrada en un comentario emitido por Carlos Fuentes respecto de *Pedro Páramo* (aunque también sería fácilmente aplicable a *El llano en llamas*), cuando al criticar la carencia de perspectiva propia de la novela de la Revolución mexicana, asevera:

Había que esperar a que, en 1947, Agustín Yáñez escribiese la primera visión moderna del pasado inmediato de México en *Al filo del agua* y a que en 1955, al fin, Juan Rulfo procediese, en *Pedro Páramo*, a la mitificación de las situaciones, los tipos y el lenguaje del campo mexicano, cerrando para siempre –y con llave de oro– la temática documental de la revolución. Rulfo convierte la semilla de Azuela y Guzmán en un árbol seco y desnudo del cual cuelgan unos frutos de brillo sombrío: frutos duales, frutos gemelos que han de ser probados si se quiere vivir, a sabiendas de que contienen los jugos de la muerte<sup>49</sup>.

A la poética imagen trazada por Fuentes con tanto y efectivo dramatismo, convendría añadir las palabras de Arreola, quien para aludir a toda la obra de Rulfo afirma:

Juan Rulfo hereda y consume los procedimientos mejores de los hombres que han hablado de la tierra de México, de los hombres que han hablado de las mujeres, de los hombres y también de los niños de México, y de los perros de México, y de los coyotes [...].Entonces este hombre agarra esto, pero curiosamente: haz de cuenta, como Clemente Orozco y como el otro polo tan distante, para mí por lo menos, que es Rufino Tamayo: escuela de París con colores de Oaxaca. Y Orozco: pintarrajeos y gisazos y negros de carbón y rojos de cólera, y verdes... verdes de pánico, ¿verdad?, de pavor, de pasmo... Juan agarra perfectamente esa vibración. ¿Pero sabes qué hace para transmitirla?: procedimientos de España, de Norteamérica, de Francia. Hay que decirlo con toda sinceridad:

<sup>48</sup> J. RULFO *apud* A. VITAL, *op. cit.*, p. 201.

<sup>49</sup> *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1980, pp. 15-16.

sin *Mientras yo agonizo*, sin *Luz de agosto*, sin *Santuario* y, sobre todo, sin el cuento que nos revaluó a Faulkner en Guadalajara –de la *Revista de Occidente*, te lo voy a enseñar ahorita–, “Todos los aviadores muertos”, Rulfo y yo seríamos, ahorita, justamente, los aviadores muertos<sup>50</sup>.

En esta larga cita, Arreola alude de nuevo a la mirada oblicua de su amigo Rulfo cuando lo compara con los “pintarrajeos y gisazos” de Orozco; en efecto, no obstante las diferencias entre el lenguaje pictórico y el literario, ambos artistas jaliscienses construyen cuadros con una apariencia inacabada pero que en el fondo son una manera diferente de mirar la realidad y de representarla artísticamente. Como se sabe, a veces los exaltados efluvios nacionalistas suelen adjudicar la supuesta universalidad de Rulfo al simple hecho de que él indagó con sinceridad en algunas características mexicanas; en contraste con esta llana idea, luego de enlistar parcialmente la genealogía mexicana de su coterráneo, Arreola enfatiza que ese Rulfo tan mexicano que solemos ensalzar, no existiría sin los procedimientos literarios que heredó de otros escritores del ámbito occidental; aunque quizá en lugar del verbo “heredó” convendría la palabra “saqueó”, pues como declaró Arreola al señalar la influencia de Schwob en “Macario”: “Y yo lo digo con toda limpidez porque yo no he escrito una línea que no haya sido escrita antes que yo. Soy un eco. Y Juan es un eco prodigioso también de una serie de escritores”<sup>51</sup>.

Pero llega un momento en que el eco, sea físico o literario, se acaba, o por lo menos se interrumpe en un ámbito individual (porque el fin total de la literatura será simultáneo a la destrucción del mundo que desde hace siglos efectúan con constancia y a veces sigilo los seres humanos). Por ello deseo tratar un último punto de convergencia entre Rulfo y Arreola: la casualidad de que ambos hayan publicado una obra relativamente breve, por lo menos en contraste con los parámetros de otros narradores. En una hábil reivindicación de este rasgo, Arreola acude a Gorostiza para descalificar ese probable cuestionamiento: “Respecto a por qué no escribimos más los dos, volvería a la honradez de José Gorostiza: ¿Vale la pena realmente escribir algo que no supere a lo ya hecho y sólo agregue cantidad?”<sup>52</sup> La parquedad de Rulfo en la escritura es ya proverbial, y se reitera a cada nueva instancia,

<sup>50</sup> “¿Te acuerdas de Rulfo, JUAN JOSÉ ARREOLA?, p. 198.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>52</sup> *Memoria y olvido...*, p. 162.

no obstante los denodados y loables esfuerzos emprendidos por diversas ediciones y antologías para ampliar su obra<sup>53</sup>.

En lo personal, Rulfo estaba consciente de que un autor no tenía la obligación de escribir con una regularidad de relojero, pues dijo: “El escritor no debe desvelarse por tener un oficio. El oficio es para los carpinteros. Si el escritor lo adquiere ganará en artesanía lo que pierda en autenticidad. No se puede escribir una novela cada tres meses, a riesgo de publicar muchos bodrios”; aunque con cautela de inmediato añadía, quizá pensando en otro tipo de escritores cercanos a él: “Pero si la obra es buena cada quien puede escribir como quiera y cuanto quiera”<sup>54</sup>. Curiosamente, en este punto Rulfo coincide con otro escritor hispanoamericano que en principio parecería disímil a él: Horacio Quiroga, autor de una vasta obra, dilatada en una gran cantidad de volúmenes de cuentos y en varias novelas. No obstante la disparidad entre ellos en cuanto al número de libros publicados, creo que en el fondo ambos llegaron a la misma conclusión, aunque en distinto periodo: guardar silencio en el momento en que consideraron que su obra estaba completa. Así, en una carta enviada por Quiroga a su amigo Julio Payró el 4 de abril de 1935, cuando de hecho él ya había dejado de escribir, dice: “Hay además una cándida crueldad en exigir de un escritor lo que éste no quiere o no puede dar [...]. No existe en arte más que el hecho consumado [...]. Morir y callar a tiempo es en aquella actividad un don del cielo”<sup>55</sup>. Rulfo, lo sabemos muy bien, recibió ese don del cielo, ya que supo callar a tiempo, pese a que el medio literario le exigía publicar más<sup>56</sup>. Además de ello, urdió hábiles artimañas para eludir reclamos por su abandono de la escritura; así, en su famosa intervención del 13 de marzo de 1974 frente a los alumnos de la Universidad Central de Venezuela, elaboró un relato oral en donde afirmó que había dejado de escribir debido a la muerte de su tío Celerino,

<sup>53</sup> Por ejemplo, el escaso número de libros publicados por Rulfo y la extensión de éstos posibilita que la más útil de las ediciones críticas de su obra, la incluida en la *Colección Archivos*, sea la única de la serie que se anuncia como *Toda la obra*; sin duda, la difusión de muy disímiles trabajos firmados por el autor ilumina aspectos de su compleja personalidad, pero también es verdad que algunos de ellos tienen una relación tangencial con su literatura.

<sup>54</sup> *Apud* JOSÉ EMILIO PACHECO, “Entrevista a Juan Rulfo”, en *La ficción de la memoria*, p. 446 [originalmente en “México en la Cultura”, supl. de *Novedades*, 20 de julio de 1959].

<sup>55</sup> *Apud* LEONOR FLEMING, “Introducción” a *Cuentos* de H. QUIROGA, Cátedra, Madrid, 1991, p. 94.

<sup>56</sup> Por cierto que este suceso de la vida literaria fue aprovechado con magnífica ironía por TITO MONTERROSO en su fábula “El Zorro es más sabio”; después de sus dos exitosos libros, el protagonista de este texto no publica nada más por decisión personal y no por incapacidad creativa, pese a las presiones de los demás, pues como él dice: “El Zorro no lo decía, pero pensaba: ‘En realidad lo que éstos quieren es que yo publique un libro malo; pero como soy el Zorro, no lo voy a hacer’. Y no lo hizo” (“El Zorro es más sabio”, en *La oveja negra y demás fábulas*, Era, México, 1990, p. 59).

quien solía contarle las historias que luego él pasaba al papel; asimismo, confesó que desde años atrás venía fabulando que estaba en ciernes su novela *La cordillera*, argucia mediante la cual había podido salir al paso de las incómodas preguntas sobre qué estaba escribiendo; incluso se atrevió entonces a sugerir que *La cordillera* era como *El otoño del patriarca* de García Márquez, anunciado reiteradamente por su autor, pero que nunca aparecería (para desgracia suya, García Márquez tuvo la descortesía de desmentir a su amigo publicando *El otoño del patriarca* al año siguiente). Más plausible (y más seria) parece otra explicación de Rulfo sobre su silencio literario:

He escrito más, lo que pasa es que no he estado conforme con lo que hice. Y además, me ha pasado algo que creo que le puede suceder a cualquiera. Se impusieron ciertas corrientes literarias que te hacían parecer que estabas escribiendo cosas ya envejecidas, pasadas de moda, que no estaban de acuerdo con la situación, que no iban a ser tomadas en cuenta. Además, no estaba conforme con el sistema que utilicé para hacer una novela que iba a llamar *La cordillera*; ya la llevaba bastante avanzada, pero siempre utilicé formas, digamos, anticuadas, tradicionales, y no es que sea enemigo de la forma tradicional<sup>57</sup>.

Por su parte, en lugar de reconvenir a Rulfo por no habernos dado más, Susan Sontag entendió a la perfección que él había alcanzado a construir lo que cualquier escritor busca como ideal último: “Todos le preguntaban a Rulfo por qué no publicaba otro libro, como si la meta de la vida de un escritor fuera seguir escribiendo y publicando. En realidad la meta de la vida de todo escritor es producir un gran libro —es decir, una obra perdurable—, y es lo que hizo Rulfo. No merece la pena leer un libro una vez si no merece la pena leerlo muchas veces”<sup>58</sup>. Yo creo que precisamente porque Rulfo supo guardar silencio, hoy estamos escuchándolo; porque en última instancia, tal vez “morir y callar a tiempo” sea la única forma posible de inmortalidad para un artista.

RAFAEL OLEA FRANCO  
El Colegio de México

<sup>57</sup> *Toda la obra*, p. 480.

<sup>58</sup> SUSAN SONTAG, “*Pedro Páramo*”, en *La ficción de la memoria*, ed. cit., p. 499.



## LECTOR DE JUAN RULFO: CARLOS FUENTES DE LINAJES LITERARIOS, CADENAS GENÉSICAS Y LAZOS POÉTICOS

*Para Yvette Jiménez de Báez*

La pregunta “qué es un lector” es, en definitiva, la pregunta de la literatura. Esa pregunta la constituye, no es externa a sí misma, es su condición de existencia. Y su respuesta –para beneficio de todos nosotros, lectores imperfectos pero reales– es un relato: inquietante, singular y siempre distinto.

RICARDO PIGLIA, *El último lector*

La literatura produce lectores, los grandes textos son los que hacen cambiar el modo de leer [...] De hecho, un escritor es alguien que traiciona lo que lee, que se desvía y ficcionaliza...

RICARDO PIGLIA, *Crítica y ficción*

### PERTINAX LECTOR DE *PEDRO PÁRAMO*<sup>1</sup>

La literatura de Carlos Fuentes, llena de homenajes, deudas, ecos de otras obras, alusiones, citas literarias, referencias a lenguajes artísticos y no artísticos, tiene un aspecto explícitamente libresco e intertextual. Al examinarla en su conjunto, narraciones, ensayos y teatro, se distingue en ella la peculiar

<sup>1</sup> *Pertinax lector*, uno de los seudónimos de Carlos Fuentes, que también empleó sus iniciales C.F. o las unió a las de otro escritor, en el seudónimo compartido con Jaime García Terrés (C.F. y J.G.T.). Otro seudónimo es el conocido Fósforo II para la crítica cinematográfica, que prolonga el que a su vez compartieron Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán (dos escritores que examina como lector-escritor), cuando éstos escribieron juntos, pioneramente, sobre el cine: Fósforo.

fusión del creador artístico y del teórico (que concibe el quehacer en las letras como lectura transformadora de obras precedentes)<sup>2</sup>. El escritor que lee a otros, que escribe sobre las obras ajenas, que lee para escribir, deriva en el crítico literario, en el lector que teoriza, y finalmente, en el autor de la propia obra. Para el artista adolescente que muy pronto reveló ser Fuentes, la lectura representó una actividad inseparable de la escritura. Esta dualidad profesional en un solo literato, permite deducir que la construcción de sí mismo como escritor conllevó en Carlos Fuentes, primero, la construcción del lector. En este sentido, sus preguntas iniciales (al principio de su carrera y en cada reinicio o búsqueda de nuevas rutas) podrían ser, esencialmente, en la línea interpretativa sugerida por Ricardo Piglia ¿qué es un lector?, ¿qué es un escritor? Estas preguntas, hay que añadirlo, se vinculan cada vez más, en especial a partir de *La región más transparente* (1958), a la pregunta nuclear de su poética: ¿qué es la novela?

Carlos Fuentes empieza su carrera en las letras como lector profesional. Inicia tempranamente la práctica de la lectura, fundamento y aprendizaje para escribir, desde antes de publicar su primer libro, *Los días enmascarados*, en 1954. Los escritos de ese tiempo, incluidos los cuentos, manifiestan los intereses característicos que ya entonces descollaban por la heterogeneidad o la fuerza: la política, el cine, la literatura. Asimismo, ya se patentiza el novelista en ciernes que juega con la forma narrativa, sobre todo en el cuento, “Por boca de los dioses” de *Los días enmascarados*, antecedente formal y temático de *La región más transparente*, en el cual la experimentación para retratar la complejidad de la Ciudad de México, ya apunta a la de esta novela.

El desempeño juvenil de Fuentes como crítico literario, de cine y de política, es inseparable de la gestación del cuentista y del novelista. El ejercicio de leer obras estimulantes para escribir sobre ellas produjo con cierta precocidad, reseñas, crítica literaria. Puede decirse que leer profesionalmente apoyó la búsqueda de la propia escritura, que el examen detenido de la obra ajena para criticarla, está vinculado a la revisión y selección de modelos literarios.

Así, la época en que se conforma su poética, en que define teórica y prácticamente la concepción de la novela, es la época formativa en que lee a otros escritores para formular preguntas y encontrar respuestas. Es cuando

<sup>2</sup> Específicamente, en relación con el lenguaje (para subrayar sus comentarios sobre la lectura), dijo a JAMES R. FORTSON, para *Perspectivas mexicanas desde París. Un diálogo con CARLOS FUENTES*: “[...] me parece muy interesante concebir el desarrollo de una literatura como una empresa común. El escritor no es más que el producto de algo que le pre-existe, ¿verdad? Nos pre-existe un lenguaje, una vida social, cultural, sexual, etc.” (1973, pp. 14-15).

proyecta la escritura de una novela distinta: *La región más transparente* (1958), primicia experimental, ambiciosa. Cuando poco después de publicada la primera muestra novelesca, se toma un respiro en la experimentación, con *Las buenas conciencias* (1959) y cuando, finalmente, con *La muerte de Artemio Cruz* y con *Aura* (1962), consolida su poética con éxito. En el arranque efervescente de esa época de enorme creatividad, de reflexiones sobre el género novelesco, de la gestación de *La región más transparente*<sup>3</sup>, lee *Pedro Páramo*.

Puede decirse que las facetas de Carlos Fuentes: lector de novelas<sup>4</sup>, escritor de novelas y promotor del género, cristalizan en 1955, cuando leyó *Pedro Páramo*, por vez primera<sup>5</sup>. La lectura de la novela de Juan Rulfo por haber sido hecha en el momento justo, crucial, desde la necesidad de dialogar con obras afines a sus inquietudes literarias y a sus preocupaciones importantes, dispara o cataliza al novelista, al teórico de la novela, al escritor que lucha por crear el espacio para lo que llamaría posteriormente la “nueva novela hispanoamericana”. En ese momento definitivo, hay que subrayarlo, ya estaba en Fuentes el germen del teórico del género que lee críticamente y del futuro novelista que persigue el hallazgo de su propia concepción de la novela (que lee en *Pedro Páramo*, novela insólita, modelo de innovación, el señalamiento de una ruta novelesca: tradición y novedad moderna). Es entonces cuando nace el activista que defiende y promueve novelas excepcionales<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Tan sólo en la *Revista Mexicana de Literatura*, publica dos textos que formarán parte de *La región más transparente*. En el núm. 2 (noviembre-diciembre de 1955), “La línea de la vida”, pp. 134-144; y en el núm. 6 (julio-agosto de 1956), “Maceualli”, pp. 581-589 (este último sí aclara su destino: “Fragmento de novela”). Hay que recordar que en 1956 solicita una beca al Centro Mexicano de Escritores para escribir “La región más transparente del aire”.

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, la revisión de novelas y novelistas de algunos artículos que compila en *Casa con dos puertas* (Joaquín Mortiz, México, 1970), en particular los antologados bajo el título “Tres maneras de narrar” (dedicados a Jane Austen, Herman Melville, William Faulkner). Es de suma importancia el apartado “Apéndice: muerte y resurrección de la novela”, en el que revisa novelistas rescatables (lo escribió en 1969). También se ocupa de Ernest Hemingway, Sartre, C. Wright Mills, S. Salazar Bondy y de otros escritores independientes o de izquierda, entre los que menciona a Juan Rulfo (p. 121).

<sup>5</sup> Dejo de lado, por ahora, la atención que puso también Fuentes en las obras de Rulfo llevadas al cine, como guionista y argumentista. En 1964, junto con Gabriel García Márquez y Roberto Gavaldón, Fuentes escribe el guión de *El gallo de oro* producido por CLASA Films y Manuel Barbachano Ponce, con argumento de Juan Rulfo y dirigida por Gavaldón. En 1966, basados en la novela, escribe el argumento y guión de *Pedro Páramo*, junto con Carlos Velo y Manuel Barbachano Ponce, producida también por CLASA Films y Barbachano Ponce. Sobre un cuento de Rulfo, FUENTES en 1974, escribe el argumento para la co-producción mexicano-francesa, *¿No oyes ladrar los perros/N'entends-tu pas le chiens aboyer?*, auspiciada por Conacine, Cinematográfica Marco Polo y Les Films du Prisme, ORTF. El guión es de Jacqueline Lefebvre, Noel Howard y François Reichenbach.

<sup>6</sup> Actividad muy notable durante la década de los años sesenta y de los setenta y que se refleja en los ensayos reunidos en libros en que defiende la “nueva novela”: Destaco el que es emblemático,

Así, a la dualidad lector-teórico y escritor, se agregó la figura carismática, combativa, siempre en el primer plano y ante los medios de comunicación, del defensor-promotor de la “nueva novela hispanoamericana”.

La primera novela que Carlos Fuentes impulsó en México y fuera de México, fue precisamente, *Pedro Páramo*. El lector profesional de 27 años que era Fuentes, autor de un libro de cuentos, recibe críticamente la novela de Rulfo con un escrito lúcido: “*Pedro Páramo*”. Además, él y Emmanuel Carballo, incluyen en la *Revista Mexicana de Literatura*, que acababan de fundar (y dirigieron hasta 1957), el artículo de Carlos Blanco Aguinaga dedicado a *Pedro Páramo* (que llegaría a ser famosísimo por su tino): “Realidad y estilo de Juan Rulfo”. Fuentes envía a Francia su propia nota crítica, para que la publiquen, y añade la *Revista Mexicana de Literatura*, con el escrito de Blanco Aguinaga, para establecer intercambio. El destinatario no podía ser más adecuado para difundir la literatura mexicana: *L'Esprit des Lettres*. Estas acciones, crítica, editorial, promocional, proyectaron en el país y en Francia la novela de Juan Rulfo. La recepción de *Pedro Páramo* en Francia y, por qué no decirlo, en toda Europa, la inician, orientadoras, la lectura crítica y las acciones promocionales de Carlos Fuentes<sup>7</sup>. Se revela así, un lector de enorme capacidad para leer con tino, para promover obras valiosas y para visualizar el futuro de las letras mexicanas. En ese primer número de la *Revista Mexicana de Literatura*, la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, es punta de lanza de un proyecto de renovación cultural<sup>8</sup>. La propuesta que ofrece la publicación recién fundada por Fuentes y Carballo, en *Pedro Páramo* ejemplifica otra manera de novelar en el país, imaginativa, crítica, “mexicana e internacional” (cuando

---

*La nueva novela hispanoamericana* (Joaquín Mortiz, México, 1969, pp. 15-17), pero estos criterios están, por ejemplo, en *Geografía de la novela* (Fondo de Cultura Económica, México, 1993). En *La nueva novela hispanoamericana*, ed. cit., se refiere a la obra o al autor, en las pp. 14, 24, 45 y 68. En 1973, con ideas que presidirán *Geografía de la novela* y que empieza a desarrollar, es significativo que vuelva a incluir a Juan Rulfo entre los autores que valora estéticamente e ideológicamente. Dice en la entrevista a FORTSON: “[...] para mí la novela en lengua española de nuestros días es una sola novela con capítulos escritos por García Márquez en Colombia, por Carpentier en Cuba, por Cortázar en Argentina, por Goytisolo en España, por Rulfo en México, etcétera. Una sola vasta novela de todo lo no dicho por los silencios, las mentiras, los discursos de nuestra historia” (op. cit., p. 14).

<sup>7</sup> La primera traducción a una lengua extranjera, la de MARIANA FRENK, es de 1958 al alemán. La francesa es del año siguiente (consúltese para esta información, por ejemplo, a JORGE ZEPEDA, *La recepción inicial de Pedro Páramo, 1955-1963*, Fundación Juan Rulfo-RM, México, 2005).

<sup>8</sup> Incluye: OCTAVIO PAZ, “El cántaro roto”; ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ, “El ciudadano”, CARMEN ROSENZWEIG, “Deudos he muerto”, JORGE LUIS BORGES y ADOLFO BLOY CASARES, “El hijo de su amigo”, J. M. GARCÍA ASCOT, “Verano y retorno”, RAMÓN XIRAU, “Sujeto y comunidad”, JORGE PORTILLA, “Crítica de la crítica”, CARLOS BLANCO AGUINAGA, “Realidad y estilo de Juan Rulfo”. Hay un texto de ANDRÉ MALRAUX, “El hombre y el elefante” y la significativa sección “Talón de Aquiles”, en *Revista Mexicana de Literatura* (1955), núm. 1.

elabore su teoría sobre el género novelesco en *La nueva novela hispanoamericana*, será la primera “nueva novela” de México).

Fuentes es uno de los críticos que mejor han leído *Pedro Páramo*, de los que leyeron la novela desde que se publicó, y de los que la han leído brillantemente<sup>9</sup>. En su trayectoria de lector profesional, *Pedro Páramo* significó el descubrimiento de una novela mexicana a la altura de las mejores novelas universales, la que marca el rumbo y es antecedente obligado de la novela que a él le interesa continuar (el inicio de otra tradición que retoma lo mejor de tradiciones anteriores y las renueva). Así lo explicitará en *La nueva novela hispanoamericana*, verdadero manifiesto<sup>10</sup>, al abordar el tema candente de la muerte del género, en “¿Ha muerto la novela?” su argumentación parte del análisis de *Pedro Páramo*, del lugar que tiene en la literatura y de su papel como nueva novela:

La obra de Juan Rulfo no es sólo la máxima expresión que ha logrado hasta ahora la novela mexicana: a través de *Pedro Páramo*, podemos encontrar el hilo que nos conduce a la nueva novela hispanoamericana y a su relación con los problemas que plantea la llamada crisis internacional de la novela (pp. 16-17).

Carlos Fuentes escribe sobre *Pedro Páramo*, no sólo la reseña (sobre la que volveré en “Lectura de *Pedro Páramo*”), sino otros escritos también significativos (me ocupó de ellos mínimamente en este ensayo), en que analiza la obra, destaca su importancia, sus aportes. Ante todo y con reiteración, la ubica en un lugar destacado en la novelística mexicana, latinoamericana, universal (en la incipiente “geografía de la novela” que empezó a trazar antes de titular así el libro de ensayos). En el plano del lector, no profesionalmente por así decirlo, sino del colega que se refiere a la obra de otro, sólo ha tenido comentarios generosísimos: “Ya quisiera yo haber escrito una novela como *Pedro Páramo*, ¿verdad? Me tiro al Sena el día siguiente, con una pesa amarrada al cuello”<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> JOSEPH SOMMERS selecciona lo más representativo de la crítica que se había ocupado de la obra de Juan Rulfo desde el principio hasta 1974. Incluye la nota crítica de Carlos Fuentes, y en su “Introducción”, lo sitúa en la tendencia “mítica”, con Julio Ortega y George Ronald Freeman (en las otras dos ubica a Mariana Frenk y Luis Leal, en la “formalista”, y a Carlos Blanco Aguinaga, al propio Sommers, Jean Franco y Ariel Dorfman, en la tercera o “temática”, Sommers incluye, claro está, además del texto mencionado de Fuentes, el de Blanco Aguinaga). Cf. *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, Secretaría de Educación Pública, México, 1974 (SepSetentas, 164), pp.57-59.

<sup>10</sup> Compila ensayos que habían divulgado el punto de vista del autor sobre el tema.

<sup>11</sup> J. R. FORTSON, *op. cit.*, p. 54.

En *La nueva novela hispanoamericana*, le dedica páginas memorables. Los comentarios prolongan la evaluación positiva de su primera nota sobre *Pedro Páramo*, y ahondan más en el conocimiento de la obra<sup>12</sup>. En este libro teórico de 1969, la lectura de la novela de Rulfo, ya no es “profética” como en la reseña de 1955. En la relectura que hace Fuentes de *Pedro Páramo*, la novela es considerada ejemplar, modélica de otra fase del género. Al manifestarse en este libro acerca de qué es la “nueva novela”, con sus antecedentes y obras representativas, podría decirse que Fuentes fija o establece el canon de la “nueva novela hispanoamericana”.

En México, la primera “nueva novela” sería *Pedro Páramo* (de hecho, el reconocimiento y el prestigio que muy pronto obtiene *Pedro Páramo*, confirman la visión crítica del joven lector Fuentes que apreció desde el principio su carácter excepcional).

Al reflexionar sobre la serie mexicana del género novelesco, para “diagnosticar” los alcances, antecedentes y rumbos, en los ensayos que reúne en *La nueva novela hispanoamericana*, Fuentes revisa la Novela Mexicana de la Revolución, inevitable examen porque era la novela “canónica”. En ella encuentra elementos valiosos, obras relevantes, pero también, dadas las condiciones históricas y sociales en que surge, “una obligada carencia de perspectiva” (p. 15). En la inspección crítica de la novela canónica en México que inicia en la nota de 1955, añade en *La nueva novela hispanoamericana*:

Había que esperar a que, en 1947, Agustín Yáñez escribiese la primera visión moderna del pasado inmediato de México en *Al filo del agua* y a que en 1955, al fin, Juan Rulfo procediese en *Pedro Páramo*, a la mitificación de las situaciones, los tipos y el lenguaje del campo mexicano, cerrando para siempre —y con llave de oro— la temática documental de la revolución. Rulfo convierte la semilla de Azuela y de Guzmán en un árbol seco y desnudo del cual cuelgan unos frutos de brillo sombrío: frutos duales, frutos gemelos que han de ser probados si se quiere vivir, a sabiendas de que contienen los jugos de la muerte (pp. 15-16).

Ya desde su primer escrito, “*Pedro Páramo*”, Fuentes había empezado a definir el papel de la novela de Rulfo y a destacar su importancia histórica. Así empieza la reseña:

<sup>12</sup> En “Revolución y ambigüedad” cierra el capítulo con la ubicación de la novela en la literatura mexicana y el análisis de los mitos que a Rulfo, según Fuentes, le permiten “incorporar la temática del campo y la revolución mexicana a un contexto universal” (pp. 14-16). Inicia además, “¿Ha muerto la novela?”, con elogios que la consagran. Las expresiones de Fuentes, generadas por una lectura interesada, permiten leer su poética.

Con *Pedro Páramo*, recién publicado en la colección “Letras Mexicanas” del Fondo de Cultura Económica, el escritor Juan Rulfo renueva y fecunda la novela mexicana. Después de los grandes testimonios de Martín Luis Guzmán y de Mariano Azuela, cuyas obras *El águila y la serpiente* y *Los de abajo* son reportajes auténticos que provocan la emoción en función de la brutalidad y la simplicidad dramática de los hechos relatados, la novela mexicana no había podido trascender el carácter naturalista y superficial de la obra de tesis –carácter al cual esas dos novelas parecían condenarla. Hoy Rulfo ha comprendido que toda gran visión de la realidad es el producto, no de una copia fiel, sino de la imaginación. Como Orozco y Tamayo en pintura, como Octavio Paz en poesía, él ha incorporado las tonalidades del paisaje en el México interior (p. 57)<sup>13</sup>.

Carlos Fuentes se ha aproximado a *Pedro Páramo*, no sólo como crítico que trata de ubicar una novela única en la historia literaria, sino como un escritor lee a otro, diseccionando la obra, el lenguaje, la temática, la estructura. En los ensayos de *La nueva novela hispanoamericana* el análisis de la novela de Rulfo, contrastado con la narrativa que la precedió, le permite comunicar su propia poética, expresarla de un modo sistemático. La “mitificación”, la “imaginación”, por ejemplo, son algunos rasgos que Fuentes persigue en su obra y que defiende en sus ensayos sobre el género novelesco. Volver periódicamente a la observación de la novela de Rulfo, en lecturas sucesivas, leer la obra en otro momento de su carrera y de su trayectoria como lector voraz, ha originado ensayos que se adentran cada vez más en una de las obras clave de Fuentes. En la década de los sesenta, *Pedro Páramo* es pieza imprescindible en la defensa y definición de la “nueva novela”. Después, el teórico ensayista la leerá y releerá, pues es una novela que lo ha acompañado en sus reflexiones sobre temas que le interesa tratar. Por ejemplo, en *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana* (1990), retoma asuntos, algunos de los autores y textos que le importan; dedica al de *Pedro Páramo*, el capítulo “Juan Rulfo: el tiempo del mito”. Es decir, en los planteamientos sobre el género novelesco, *Pedro Páramo* es una de las novelas cuya lectura fructifica en revisiones de la teoría de la novela, de la propia poética de Fuentes.

El novelista Fuentes, quien ya tenía consolidada su propia poética cuando expresa de nuevo lo que representa *Pedro Páramo*, en *La nueva novela hispanoamericana* (14 años después de su reseña), pone en claro que es el antecedente inmediato para seguir y continuar la serie literaria de la novela en México. Es decir, su propio antecedente: un modo de inscribir su propia obra dentro de la línea novelística que corresponde. Ya tenía escritos dos libros de cuentos,

<sup>13</sup> Tomado de J. SOMMERS, *op. cit.*, p. 57.

varias novelas, entre ellas *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*, y era un escritor famoso, traducido (un dato curioso: tanto Juan Rulfo como Carlos Fuentes publican primero un libro de cuentos y después saltan a la escritura de una novela extraordinaria: las dos novelas hacen crecer la serie canónica de la llamada Novela de la Revolución Mexicana con propuestas críticas de ruptura y prolongación; las dos desconcertaron a la crítica).

La vinculación de su obra con la literatura mexicana fue fundamental para Fuentes en la etapa en que funda su poética. Aunque los escenarios y asuntos mexicanos ya aparecen en *Los días enmascarados*, junto a temas universales, inscribe su primera novela en la tradición cultural y literaria de México con el título del epígrafe de Alfonso Reyes a *Visión de Anáhuac*. Además, todo lo relativo a la Ciudad de México empleado en *La región más transparente* crea nexos e inscripciones con varias tradiciones mexicanas, en una obra con procedimientos de la novela contemporánea universal. Por eso es muy significativo que novelísticamente inscriba su obra en la tradición de *Pedro Páramo*.

La obra de Juan Rulfo emergió en el libro de ensayos de Fuentes de 1969, con su balance o ajuste de cuentas, como la tradición, “nueva” e innovadora del género novelesco en México. *Pedro Páramo*, novela original, origen y punto de partida de la “nueva novela” en México. En la historia de la novela mexicana representa, para Fuentes, la referencia ejemplar, y de sus argumentos puede concluirse que su lugar resultaría equiparable al de *Don Quijote* en la historia de la novela universal. *Pedro Páramo* y *Don Quijote*, novelas admiradas por el lector Fuentes, leídas y releídas por él, son fundamentos de la teorización sobre el género novelesco en dos momentos consecutivos de su actuación como lector-escritor. Además, sus lecturas sustentan la poética de Carlos Fuentes en las dos grandes etapas de su novelística. O mejor dicho, en ellas “lee” las cualidades novelísticas que le inquietan, respectivamente, al comienzo de su gestación como novelista y en la fase del reinicio o replanteamiento, con *Terra Nostra* (1975).

En *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976), por fin Fuentes ahonda y amplía sus reflexiones sobre leer y escribir. Las formula teóricamente con base en la que sería la novela original, fundadora de la modernidad novelesca: *Don Quijote*. Estos ensayos teóricos revisan las implicaciones o consecuencias que la novela de Cervantes acarreo al modificar el entendimiento del mundo (su lectura), desde su nueva escritura (“la novela europea moderna”). Afirma que *Don Quijote* aporta:

[...] una nueva manera de leer el mundo: una crítica de la lectura que se proyecta desde las páginas del libro hacia el mundo exterior; pero, también y sobre todo,

y por primera vez en la novela, una crítica de la creación narrativa contenida dentro de la obra misma: crítica de la creación dentro de la creación (p. 15; las cursivas son mías).

*Don Quijote* representa para Fuentes el comienzo de la historia de la novela moderna universal, afincado en la hispanidad, y por lo mismo, una de las obras emblemáticas, modélicas, alimentadoras de su poética y de sus discursos teóricos<sup>14</sup>. Así como llegó en su revisión de las poéticas novelescas de autores varios, a las reflexiones de *La nueva novela hispanoamericana* (con el señalamiento de las nuevas novelas icónicas), después se aproxima a *Don Quijote*, punto de partida de la novela que le interesa (*grosso modo*: propositiva, innovadora de las mentalidades y del género). En su práctica de la lectura ha recorrido la novela universal y la mexicana, no sólo en busca de retroalimentación para poder escribir novela y ensayo, sino para trazar su geografía de la novela. La “nueva novela” sería el territorio descubierto por los novelistas de la modernidad. Cervantes, el primero en lengua española, Rulfo, el pionero en México, eslabones fundamentales de la cadena genésica de la novela moderna que interesa a Fuentes.

#### LECTURA DE PEDRO PÁRAMO

*Pedro Páramo* se acabó de imprimir el 19 de marzo de 1955, publicado por el Fondo de Cultura Económica, en la colección “Letras Mexicanas”. Tan sólo unos meses después hay noticias sobre la novela en *L'Esprit des Lettres* (Rhône). El número 6 de la revista, noviembre-diciembre de 1955, incluye la reseña titulada “*Pedro Páramo*”, por Carlos Fuentes, en la sección “Lectures

<sup>14</sup> En la entrevista (véase nota anterior), FORTSON le pregunta: ¿Hay algún escritor o alguna novela en particular que tú sientas que es la que más te ha satisfecho como lector...y, simultáneamente, como creador literario? FUENTES responde: “Sí, *Don Quijote*, definitivamente. Es la novela que más me ha impresionado. La leo todos los años, sin excepción, en Semana Santa: es mi ejercicio espiritual. No he dejado pasar una Semana Santa, desde que tengo catorce años, sin leer el *Quijote* y para mí es la novela más maravillosa que se ha escrito jamás. Yo vivo con esa novela, viajo con ella, tengo no sé cuántas ediciones, me parece una obra inagotable y cada vez que la leo le descubro nuevas dimensiones de imaginación, de construcción, de intención; me parece inagotable y prodigiosa, ¿no?”. Es la etapa de gestación de otra de sus grandes novelas que saldría dos años después. En *Terra Nostra* publicada un año antes que *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976), Cervantes encarna al Cronista (al novelista por excelencia), como el que cuestiona al poder, al hereje por excelencia que escribe, imagina, y crea otro mundo. La capacidad impugnadora de su escritura le atrae persecuciones y desgracias. La novela es, entonces, la crítica del mundo, del poder. Así, al ficcionalizar, reescribir, y examinar obra y escritor admirados, “leídos”, Fuentes concreta su propia poética en una novela y verbaliza esa poética en los correspondientes ensayos teóricos. Lo mismo hizo al comienzo de su carrera como novelista.

Latinoamericaines”, del “Dialogue France-Amerique”. Antes de detenerse en el contenido de la reseña de Carlos Fuentes que coloca su lectura de *Pedro Páramo* fuera de México, y en un contexto internacional, vale la pena detenerse en el examen de la revista. El volumen estaba dividido en dos partes: la más extensa, el “Hommage a Luc Dietrich” y el “Dialogue avec le monde”. Dentro de ésta, había una sección dedicada a “L’Allemagne”, con un único artículo, “Littérature catholique allemande”. La sección correspondiente a “L’Amerique Latine”, incluida antes que la dedicada a Alemania, tenía sólo dos colaboraciones. La de Mariano Picón-Salas, “La culture français et nous” y la de Carlos Fuentes, “*Pedro Páramo*”. Si se está familiarizado con los tiempos de hechura de una revista, del lapso a veces muy incierto que toma a los colaboradores entregar un artículo, una reseña, y a los traductores hacer lo suyo, más las dificultades para la comunicación de un lado del Atlántico al otro (más lenta en esa época), llama la atención la prontitud con que se publica la nota de Fuentes en perfecto francés. La traducción es de Jean A. Mazoyer que también tradujo el ensayo de Mariano Picón-Salas y uno de los significativos artículos de fondo que abrían el volumen: la colaboración de Leopoldo Zea, “Ortega y Gasset et le probleme de l’histoire”. En el número se incluyen unos textos del joven poeta argentino Rodolfo Alonso traducidos por Amanda con el mismo Mazoyer.

Jean A. Mazoyer formaba parte del Comité de Redacción y tenía a su cargo el artículo editorial de fondo. En su “Editorial” señala la línea de apertura a los jóvenes escritores franceses y extranjeros, poetas, novelistas, ensayistas. Se refiere a la opresión del mundo bipolar, habla sobre los lectores en Moscú y enfatiza la decisión de entablar el diálogo con América Latina, que se inicia con Chile y México (Picón-Salas y Fuentes), para después hacerlo con otros países.

Posiblemente, había pocas revistas tan prestigiadas como *L’Esprit de Lettres*, publicación joven (con sólo cinco números) que recibieran con tanto entusiasmo y empatía las colaboraciones de intelectuales y artistas latinoamericanos. Fue muy atinado que Fuentes publicara en ella su reseña, pues con dificultad se hubiera encontrado un foro internacional más apropiado o mejor, o uno tan receptivo. Hay otro hecho de enorme relevancia que debe destacarse, en ese mismo volumen de *L’Esprit des Lettres*, 6, en la sección de revistas junto a *Cuadernos Americanos* cuyos números, 2, 3, 4 y 5 son descritos, y antes de la *Revista de Arte*, Universidad de Chile, se incluye la referencia al primer número de la *Revista Mexicana de Literatura* (septiembre-octubre, 1955), a la que dan la bienvenida. En la breve reseña de su presentación, mencionan que uno de los directores es su colaborador Carlos Fuentes (el otro director,

Emmanuel Carballo, vínculo con Juan Rulfo, al igual que lo fue Antonio Alatorre, el primero de los colaboradores)<sup>15</sup>. Con brevedad, se enumeran algunas de las colaboraciones (de Paz, Borges, Bioy Casares, Ramon Xirau, Jorge Portilla).

No se dice que ese número inicial de la *Revista Mexicana de Literatura*, inteligentemente incluía el brillante artículo de Carlos Blanco Aguinaga, “Realidad y estilo de Juan Rulfo”. Tampoco se comenta, ni había por qué hacerlo, que Juan Rulfo formaba parte del Comité de Colaboración (junto a Antonio Alatorre, Alí Chumacero, el mismo Carlos Blanco Aguinaga, José Luis Martínez y otros más).

El artículo sobre Rulfo debió pesar al leer el volumen (por tratarse del autor reseñado por Fuentes), por más que no se haya incluido en la breve mención por falta de espacio. Después de todo se trataba de una revista mexicana que empezaba (significativamente, en este primer número, se presenta un texto de André Malraux, “El hombre y el fantasma”). Entre la revista francesa y la mexicana podía establecerse comunicación, pues tenían intereses comunes.

No deja de sorprender la sincronización entre tantos factores que finalmente llevan *Pedro Páramo* a Francia. Esta conjunción feliz de los jóvenes Juan Rulfo y Carlos Fuentes reunidos en la misma publicación francesa, con el segundo, que sólo tenía un libro de cuentos publicado, presentando la novela del autor de *El llano en llamas*, tiene enorme importancia histórica. En el camino hacia la fama internacional, la reseña de Carlos Fuentes “*Pedro Páramo*”, con las circunstancias de su publicación en *L'Esprit des Lettres* en Francia, es equiparable en su propósito a la presentación que haría en Alemania años después otra lectora excelente de la obra de Juan Rulfo, Mariana Frenk, al traducir *Pedro Páramo* al alemán en 1958.

La reseña de Fuentes enviada fuera de México, junto con el recién salido número I de la *Revista Mexicana de Literatura*, apuntan hacia una estrategia cultural para sustentar un proyecto que sirviera, citando de memoria y fuera de contexto, una frase de años después del propio Fuentes sobre el clima intelectual de México en esos tiempos, pero que viene a colación, que sirviera, cito de memoria, de “exorcismo de obstáculos a la literatura”.

<sup>15</sup> Hay que traer a colación las relaciones entre los oriundos de Jalisco, además de Emmanuel Carballo, el famoso trío: JUAN RULFO, ANTONIO ALATORRE, JUAN JOSÉ ARREOLA. Todos activísimos en el quehacer literario, artístico. El reencuentro de los tres en la Ciudad de México, después de la revista *Pan* (1945-1946), que publicó “Nos han dado la tierra” y “Macario”, impactó la dinámica del mundo literario (recuérdese que Arreola dio la oportunidad en *Los Presentes*, a jóvenes prometedores y editó *Los días enmascarados*, de Fuentes, además de otros títulos significativos).

En el bello texto que introduce al incomparable libro *México, Juan Rulfo fotógrafo* (2001), Carlos Fuentes recuerda esa audacia juvenil. En “Formas que se niegan a ser olvidadas”, empieza evocándola:

En 1955 publiqué un breve ensayo sobre *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, en la revista *L'Esprit des Lettres*. No iba yo mal acompañado, pues en el mismo número (6, noviembre-diciembre 1955) escribían Jules Supervielle y Lanza del Vasto, Paul Eluard y Jean Giono. Señalo este hecho para recordar el esfuerzo que llevamos a cabo algunos escritores de ese momento, en defensa de una novela que, medio siglo más tarde, es considerada una de las mayores, en cualquier lengua, de la pasada centuria y, para mí, la mejor novela mexicana de todos los tiempos (p. 13).

El esfuerzo a que se refiere Fuentes, claro está, tiene como eje la *Revista Mexicana de Literatura*; él y Emmanuel Carballo, juntos, afectaron el curso de la literatura mexicana con el proyecto cultural que defendió la revista (en la que publicaron textos de Alfonso Reyes, José Lezama Lima, José de la Colina, Amparo Dávila, Albert Camus, Ernesto Cardenal, Cintio Vitier, Julio Cortázar, Tomás Segovia y a numerosos creadores de México y del extranjero, que ya eran o llegarían a ser reconocidos nacional e internacionalmente).

La lectura inmediata de *Pedro Páramo*, y lo que podemos llamar estrategia con que se proyectó la novela hacia el exterior de México, revelan la faceta de Fuentes que lo convertirá en el lector crítico que defiende y promueve la “nueva novela”, primero hispanoamericana, después universal<sup>16</sup>.

Cuando Carlos Fuentes lee por vez primera *Pedro Páramo*, debe repetirse, es un escritor en quien se acentúa el lector en busca de modelos para tratar a México en la novela. Tenía un libro de cuentos publicado, y vivía el principio de los años en que lee para fundar su poética. Como lector busca en otros aquello de lo que se apropiará y escribe para encontrar aquello que construirá como propio. Como dice Ricardo Piglia en *Crítica y ficción*: “La literatura produce lectores, los grandes textos son los que hacen cambiar el modo de leer...” (p. 17) y de escribir, podría añadirse. Fuentes, como queda en evidencia con el proyecto de transformación cultural de la *Revista Mexicana de Literatura*, con los presupuestos de *La nueva novela hispanoamericana* y con *Cervantes o la crítica de la lectura*, es un lector que busca cambiar el modo de leer

<sup>16</sup> Además de las mencionadas compilaciones *La nueva novela hispanoamericana* (1969), *Casa con dos puertas* (1970), *Geografía de la novela* (1993), está *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana* (Fondo de Cultura Económica, México, 1990), en donde por cierto, también dedica a Juan Rulfo un extenso estudio: “Juan Rulfo: el tiempo del mito” (con cuatro apartados: 1. Imaginar América; 2. En el centro, la palabra; 3. En nombre del padre; 4. Rulfo, el novelista final”), pp. 149-173. La revisión de Fuentes lector, teórico de la “nueva novela”, retoma *Pedro Páramo*.

en una época, y promueve “grandes textos” para lograrlo. En la práctica de la escritura, en persecución de la “nueva novela”, se comporta como dice Piglia: “...un escritor es alguien que traiciona lo que lee, que se desvía y ficcionaliza...” (p. 12).

Podría decirse que *Pedro Páramo* y *La muerte de Artemio Cruz*, obras representativas de la mejor escritura de México, y que los propios Rulfo y Fuentes, respectivamente, no tienen nada en común. Y sin embargo, el cacique urbano en que se convierte Artemio Cruz, no podría existir sin que lo antecediera literariamente el cacique rural Pedro Páramo. En la evolución del tipo literario, Rulfo presenta el fin del cacicazgo en el campo; por su parte, Fuentes capta la consolidación del cacique urbano, en *La región más transparente* y en *La muerte de Artemio Cruz*, con el derrotado Federico Robles y con el triunfador Artemio Cruz. Dieron el paso de lo rural a la ciudad, del ascenso social, gracias a la “Bola” en que participaron gananciosos. La Revolución Mexicana traicionada (evitada, comprada, en *Pedro Páramo*), en *La muerte de Artemio Cruz* origina al hombre de negocios. Artemio Cruz no se convierte en el amo, señor rural que decide destruir un pueblo porque es dueño del campo, sino que por traicionar su origen, la tierra, domina el curso de la historia de todo un país hacia un destino orientado por su ambición. Del poder sobre la tierra al poder sobre la economía de México<sup>17</sup>. *Pedro Páramo* cuenta la muerte histórica del cacique mexicano, por medio de las voces de los demás y de la propia, que lo recuerdan en los momentos determinantes de su vida y que en la muerte vuelve a la tierra convertido en piedra estéril, sin adentrarse en su seno: sin sembrarla. Muere sin hijos que lo continúen. Mientras que *La muerte de Artemio Cruz* narra el nacimiento histórico del poderoso urbano emergido del campo gracias a que traiciona todo (visto por sí mismo desde dentro, desde fuera, desde lo más profundo, en los tres planos y puntos de vista que integran su personalidad y cuyas voces, yo, tú, él, recuerdan, en los días decisivos de su biografía, la construcción de un hombre que dominó todo, menos la muerte). En el día final, de sus intestinos brotan los excrementos que fertilizarán la modernidad. Muere el hombre, pero no su herencia de corrupción y falta de lealtad a México. Jaime Ceballos será el nuevo Cruz: el linaje corruptor de la ambición.

Además de las estrategias narrativas, de la solución estructural, de un México vivo a través de la representación de la muerte (en germen, *La muerte*

<sup>17</sup> Varios aspectos concernientes a los cambios que *La muerte de Artemio Cruz* introdujo en la serie de la Novela de la Revolución Mexicana están en mi ensayo “Géminis o la producción doble: *La muerte de Artemio Cruz* y *Aura*”, *Literatura Mexicana*, 17 (2006), núm. 1, pp. 59-81.

de Artemio Cruz), el mito en *Pedro Páramo* atrajo intensamente la atención de Fuentes como lo expresa repetidamente. En *La nueva novela hispanoamericana* planteó:

No sé si se ha advertido el uso sutil que Rulfo hace de los grandes mitos universales en *Pedro Páramo*. Su arte es tal, que la transposición no es tal: la imaginación mítica renace en el suelo mexicano y cobra, por fortuna, un vuelo sin prestigio. Pero ese joven Telémaco que inicia la contra-odisea en busca de su padre perdido, ese arriero que lleva a Juan Preciado a la otra orilla, la muerta, de un río de polvo, esa voz de la madre y amante, Yocasta-Eurídice, que conduce al hijo y al amante, Edipo-Orfeo, por los caminos del infierno, esa pareja de hermanos edénicos y adánicos que duermen juntos en el lodo de la creación [...] Electra al revés, el propio Pedro Páramo, Ulises de piedra y barro... todo ese trasfondo mítico permite a Juan Rulfo proyectar la ambigüedad humana de un cacique, sus mujeres, sus pistoleros y sus víctimas y, a través de ellos, incorporar la temática del campo y la revolución mexicanos a un contexto universal (p. 16).

Esta ruta de teorización del género novelesco, fundada en los análisis de la novela de Juan Rulfo, y su capacidad de mitificar, la prosigue Fuentes en escritos posteriores.

En la reseña "*Pedro Páramo*"<sup>18</sup>, sienta las bases de su propia crítica rulfiana: mito, imaginación, el lenguaje literario que estiliza el del pueblo, otro realismo, otra visión de México. Dice, entonces, por ejemplo, sobre aciertos específicos (la estilización estética de lo coloquial) que hacen pensar en el manejo incluyente de las distintas hablas en *La región más transparente*, sobre todo la del pueblo:

Y su lenguaje, por primera vez en nuestras novelas, es el que el pueblo siente y piensa, y no una reproducción de lo que se habla. El éxito de Rulfo en esta área marca, en la literatura mexicana, una revolución semejante a la de García Lorca en las letras españolas. Ambas llegan a una forma artística en que el lenguaje popular expresa los conflictos que una reproducción fiel y sin discernimiento hubiera pasado por alto. Ambos, por medio de la imaginación poética, hacen al lenguaje popular transmisible y por eso utilizable y perdurable en la literatura (p. 59).

<sup>18</sup> Como se ha dicho, la tradujo prontamente al francés JEAN-A. MAZOYER. Más tarde, JOSEPH SOMMERS la tradujo de nuevo al español para incluirla, al igual que un fragmento de *La nueva novela hispanoamericana* en su compilación de estudios (*op. cit.*, pp. 55-56). En nota al pie de página, Sommers aclara que la traducción es suya (véanse pp. 57-59). La versión en español que aquí se emplea es la de Sommers.

En medio de la experiencia desfavorable que lo enfrentó por primera vez a la crítica, cuando aparece *Los días enmascarados* (1954), Fuentes lee *Pedro Páramo*. Cuando sale la novela de Rulfo, el joven cuentista mexicano aún seguía recibiendo los embates de la crítica, pues pocos meses antes, la aparición el 11 de noviembre de 1954 de *Los días enmascarados*, lo colocó en el primer ojo del huracán de los numerosos que la crítica le depararía en el futuro. La veta fantástica, lúdica, imaginativa y cosmopolita del libro despertó en la crítica reacciones propias de un medio con criterios preestablecidos y muy rígidos (que he comentado en varios escritos). El propio Carlos Fuentes se ha referido a la recepción que tuvieron sus primeros libros, cuando examina el maniqueísmo político e intelectual del México en que vivieron los escritores en la década de los cincuenta. Cito algunas de esas reflexiones porque ilustran los posibles motivos que hicieron de Fuentes un ardiente defensor de otras opciones estéticas, de otra manera de escribir, y de otro modo de leer. El proyecto cultural de la *Revista Mexicana de Literatura* puede ser entendido como la creación de un espacio que permitiera participar activamente en las controversias de la crítica. Después de analizar las dicotomías opresivas (realismo contra fantasía y aun contra imaginación; nacionalismo contra cosmopolitismo; compromiso contra formalismo, artepurismo y otras formas de la irresponsabilidad literaria), recuerda en “¿Ha muerto la novela?”, de *Geografía de la novela*:

Este primer libro de cuentos mío fue condenado por todas las razones implícitas en las conminaciones que he señalado. Era una fantasía: no era realista. Era cosmopolita: daba la espalda a la nación. Era irresponsable: no asumía un compromiso político o, más bien dicho, se burlaba de los dos bandos de la guerra fría y sus respectivas ideologías. Crimen: no se adhería sin reservas a unos o a otros. Pero mi segundo libro y primera novela, *La región más transparente*, fue acusado de exactamente lo contrario: era demasiado realista, crudo, violento. Hablaba de la nación, pero sólo para denigrarla. Y su compromiso político, revisionista y crítico, era contraproducente, por no decir contrarrevolucionario, pues al criticar a la Revolución Mexicana —escribió un político de izquierda que más tarde fue mi amigo— le daba yo armas a los yanquis y desanimaba el fervor revolucionario del continente (pp. 14-15).

La novela de Juan Rulfo aparece en uno de los momentos definitivos del debate entre nacionalismo y universalismo o cosmopolitismo, en medio de las tensiones entre arte puro y arte comprometido. La representación literaria se planteaba en términos antagónicos: fantasía o realismo tradicional. No hacía mucho también que la Escuela Mexicana de Pintura había sido

cuestionada pictóricamente por Rufino Tamayo. Es emblemático el ensayo de Octavio Paz, “Tamayo en la pintura mexicana”, escrito en noviembre de 1950 a raíz de la primera exposición del pintor en París. Ese mismo año, Paz publicó el libro ensayístico que marcaría toda una época y que también fue leído por Fuentes con avidez: *El laberinto de la soledad*.

En un ámbito enrarecido por las polémicas y el dogmatismo, aparece *Pedro Páramo* sin encajar en ningún esquema, con atributos para situarse en el centro de todas las discusiones y destinada a encontrar lectores con otro modo de leer. Carlos Fuentes fue uno de ellos.

En “Radiografía de una década: 1953-1963”, ensayo incluido en *Tiempo mexicano* (1971), al hacer un balance de esa época, Fuentes liga la poética de *Pedro Páramo* con el proyecto cultural en que participó y con la escritura de su primera novela:

[...] en *Pedro Páramo* —para mí la mejor novela que se ha escrito en México— el mito exterior, consagrado por el uso y las malas costumbres literarias, del cacique malvado y poderoso y de la masa anónima y sufriente, es sólo el biombo del juego secreto de vida y muerte, en el que las fáciles distinciones se desvanecen en una historia contada por fantasmas de fantasmas mediante una construcción verbal que alcanza, destruidos los falsos mitos, un mito viviente: el de la verdad como una visión concedida a los muertos.

Nunca pude creer, por todo ello, en la falsa disyuntiva entre el artepurismo y el arte *soi dissant* comprometido. La virtud de la empresa que en 1955 acometimos Emmanuel Carballo y yo —la fundación y dirección de la *Revista Mexicana de Literatura*— fue haber dicho a tiempo que una visión colectiva sólo es válida si nace de un compromiso real con la forma artística empleada, que a su vez es la expresión de la personalidad del artista, y que una visión individual válida, a la inversa, siempre nos ofrece la visión social más cierta. No eran ajenas a estas ideas mis apasionadas lecturas balzacianas, verdadero yacimiento literario de la primera novela que entonces escribía con demasiada energía, todas las noches: *La región más transparente* (p. 59).

*Pedro Páramo* conmovió a los lectores de su época que acogieron la extraordinaria novela de Juan Rulfo con desconcierto, incompreensión, o con perspicacia admirativa, como fue el caso de Carlos Fuentes. El asombro del mundo literario bien pudo deberse a lo inusitado de una obra que presentaba, *grosso modo*, elementos inquietantes en la forma, novedosa, de ruptura; en la representación de una realidad imaginaria desusada, muy mexicana, pero Otra, y en la paradoja de un “regionalismo” tan eterno que resultaba universal. En *Pedro Páramo*, con su Comala habitada por fantasmas, el autor había

radicalizado el manejo de la fantasía y la imaginación, para representar la cruda realidad en el campo mexicano: sin vida, intocado por la Revolución y en el tiempo suspendido de la muerte.

La estructura de la novela, que carecía del orden y concierto convencionales, desarrollaba de un modo original una historia deslumbrante también por original e insólita. Por si esto fuera poco, la invención fantasmagórica del mundo de *Pedro Páramo*, producía el efecto de un país más auténtico y real que el México de los discursos optimistas posrevolucionarios o de la modernidad.

Imaginación, fantasía, otra concepción del realismo, una forma diferente de recrear artísticamente a México, son algunos más de los elementos inquietantes para la crítica, que atrajeron la atención de Carlos Fuentes cuando leyó *Pedro Páramo* en el instante mismo en que se editó (eran, coincidentemente, los mismos elementos con que se atacaron sus imaginativos cuentos de *Los días enmascarados*).

En su reseña, Fuentes también se refirió a aspectos de la novela que implican la universalidad del ser humano. Los personajes y sus motivaciones de *Pedro Páramo* son universales, míticos. Al proponer en su lectura la presencia del mito, que él mismo integra en su poética, Fuentes se convierte en uno de los representantes de la tendencia crítica o “arquetípica” según los estudiosos de Juan Rulfo. Joseph Sommers, por ejemplo, la incluye en ella. Aunque bien podría encabezar esta tendencia, por ser lector pionero, Fuentes también lee aspectos formales y otros más en *Pedro Páramo*. No podría ser de otro modo, pues leyó la novela en el momento de la fundación de su poética y al releerla para escribir sus ensayos, exterioriza su propia estética al destacar lo que le importa en la novela de Rulfo.

En años recientes, vuelve a revisar el estado de la crítica de entonces, ya como el novelista experimentado que es y añade a su observación de *Pedro Páramo* el aspecto poético:

La elipsis narrativa de Rulfo desconcertaba a los críticos y lectores de novelas “bien hechas”, es decir, adheridas a la lógica y sin resquicio de misterio. La cercanía de *Pedro Páramo* a la forma poética enajenaba también a críticos y lectores acostumbrados a novelas que lo eran porque, a la manera de Zola, describían detalladamente muebles, calles, carnicerías y burdeles. Rulfo está haciendo y diciendo algo distinto y tan simple como esto: La creación literaria pertenece al mundo plurívoco de la poesía. No se la puede Juzgar con el criterio unívoco de la lógica. En la lógica, los hechos tienen un Solo sentido. En la poética, tienen muchos sentidos (p. 13).

Cuando James Fortson, en *Perspectivas mexicanas desde París*, le preguntó sobre los autores que han influido en él, Fuentes esbozó su concepción de la lectura como generadora de la literatura:

Todo es influencia en la literatura, ¿verdad? Los libros se escriben porque han sido escritos otros libros, todo libro es hijo de otros libros, todo libro prosigue a otros libros y anticipa a otros, ¿verdad? Hay una cadena genésica en la literatura que es imposible romper: de Homero a Joyce, todo es influencia, contaminación (p. 32).

En la cadena genésica que propone Fuentes, es indudable que libros como *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz* no podían haber sido escritos sin la lectura pertinaz de *Pedro Páramo*.

Artemio Cruz es el verdadero hijo del cacique Pedro Páramo que migra a la Ciudad de México para matar la Revolución con cierta modernidad ambiciosa porque murió Regina, así como su padre literario mató a Comala al morir Susana San Juan. Los puntos de contacto entre ambas poéticas dan para un estudio largo y detenido. La cadena genésica relaciona los libros de ambos autores como eslabones en la mejor novelística de la segunda mitad del siglo xx.

Carlos Fuentes lector de Juan Rulfo, ha atraído a la crítica de la crítica. En 1985, ya con la perspectiva que dan 30 años transcurridos, Jorge von Ziegler valora las notas críticas de Alí Chumacero y de Carlos Fuentes, escritas cuando apareció la novela. En “Dos reseñas de *Pedro Páramo*”, compara los aciertos de una y otra:

El futuro quitó la razón a los titubeos de Chumacero y premió las desmesuras de Fuentes. No limó, en cambio, las encontradas impresiones que la novela provocó, y sigue provocando. Chumacero erró al buscar fallas técnicas en la novela, al sentirse obligado a ofrecer algún reparo a una novela inicial. No al percibir en el libro algo inasible y misterioso y desconcertante. Creer que esa confusión era una debilidad de la novela fue su error, no confundirse, no decir que la realidad de la historia se alarga hasta la fantasía y que ambas, en *Pedro Páramo*, llevan al lector a una tercera dimensión oscura. Fuentes observó esta misma dualidad, pero lejos de reprobarla, la vio como el origen de “las interpretaciones sin término” y de la maravillada lectura que excita este admirable libro clásico.

El influjo de *Pedro Páramo* en la poética de Carlos Fuentes está en el origen mismo de su ser como novelista que leyó la novela para crearse una tradición que le permitiera prolongar la literatura mexicana con su propia manera de

escribir. Leer y volver a leer *Pedro Páramo* ha significado que plantee y vuelva a plantear preguntas fundamentales. La defensa del género novelesco que ha sostenido con la escritura y la promoción de obras destacadas, tiene en *Pedro Páramo* uno de los mejores argumentos. Cuando pregunta retóricamente “¿Ha muerto la novela?” en sus ensayos, presenta otra faceta más de la inagotable novela de Juan Rulfo. La respuesta está en cada relectura suya que demuestra que una novela como *Pedro Páramo*, no puede morir. El lector Carlos Fuentes ha dado vida a *Pedro Páramo* con sus comentarios sucesivos. Él mismo es como el lector de *Don Quijote* descrito en su *Geografía de la novela*: “...cada lector crea su libro, traduciendo el acto finito de escribir en el acto infinito de leer”.

GEORGINA GARCÍA GUTIÉRREZ  
Universidad Nacional Autónoma de México

## APÉNDICE

### LECTURAS CRÍTICAS (OCASIONES EN QUE CARLOS FUENTES ESCRIBIÓ SOBRE *PEDRO PÁRAMO*)

“*Pedro Páramo*”, *L'Esprit des Lettres* (1955), núm. 6, pp. 74-76 (versión original). [*Pedro Páramo* se acabó de imprimir el 19 de marzo de 1955; FUENTES no sólo leyó de inmediato la novela sino que la reseñó rápidamente, y envió a Francia la reseña para promover de inmediato una novela que él consideraba buena].

“*Pedro Páramo*”, en *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, comp. J. SOMMERS, Secretaría de Educación Pública, México, 1974, pp. 57-59. [Sommers aclara en nota que es suya la traducción del francés; de hecho, rescata el texto que ya tenía en su versión original francesa desde hacía casi 20 años. Después ha reaparecido en español, en 1986 y en 1998].

“*Pedro Páramo*”, en *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*, sel., nota y est. introd. LEONARDO MARTÍNEZ CARRIZALES, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, pp. 110-112 [versión publicada en español para *La narrativa de Juan Rulfo*].

“Los sueños vigilantes, las muertes vivas”, “La Jornada Semanal”, suplemento de *La Jornada*, 12 de enero de 1986, núm. 69, p. 7.

JOSEPH SOMMERS, además de rescatar y traducir del francés el texto de Carlos Fuentes sobre la primera novela de Juan Rulfo, incluye en su bibliografía sobre el autor este escrito y el del ensayo sobre la novela:

“*Pedro Páramo* y los grandes mitos universales” en *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1969, pp. 15-17.

En *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1969, pp. 14-17. [En la parte titulada, “Revolución y ambigüedad”, CARLOS FUENTES se refiere al “primer cambio cualitativo, significativamente, en la literatura de la revolución mexicana” (p. 14)]. Además del ensayo-capítulo sobre Rulfo, que menciona Sommers, FUENTES se refiere a Rulfo en ese libro manifiesto de ensayos en las pp. 24, 36, 45, 68.

“Rulfo, el tiempo del mito”, en una sección titulada “Homenaje”, *Unomásuno*, en “Sábado”, 20 de septiembre de 1980, núm. 150, p. 6. También en *Inframundo*, 1983, pp. 11-21; y en *Valiente mundo nuevo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, pp. 149-173.

#### FUENTES GUIONISTA Y ARGUMENTISTA DE LAS OBRAS DE RULFO

*El gallo de oro* 1964. Producción: CLASA Films y Manuel Barbachano Ponce; Dirección: Roberto Gavaldón; Argumento: Juan Rulfo; Guión Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Roberto Gavaldón.

*Pedro Páramo* (1966). Producción: CLASA Films y Manuel Barbachano Ponce; Dirección: Carlos Velo; Argumento y guión: Carlos Fuentes, Carlos Velo y Manuel Barbachano Ponce, basados en la novela de Juan Rulfo.

*¿No oyes ladrar los perros? / N'entends-tu pas le chiens aboyer?* (1974). Producción mexicano-francesa: Conacine, Cinematográfica Marco Polo y Les Films du Prisme ORTF; Dirección François Reichenbach; Argumento: Carlos Fuentes, basado en el cuento homónimo de Juan Rulfo; Guión Jacqueline Lefebvre, Noel Howard y François Reichenbach; Serie literaria *La Revolución Mexicana*.

*PEDRO PÁRAMO* COMO GÉNESIS  
DE *JOSÉ TRIGO*: EL DIÁLOGO INTERTEXTUAL  
DE JUAN RULFO Y FERNANDO DEL PASO

Cuando la primera novela de Fernando del Paso, *José Trigo*, salió a la luz en 1966, mucho se habló de la evidente intertextualidad que mantenía con el *Ulises*, de James Joyce, de ahí que buena parte de la crítica sobre la obra la considerara incluso como una “copia” joyceana<sup>1</sup>. Sin negar la relación que, en efecto, existe entre la obra del escritor irlandés y la de Del Paso, considero que, entre la vastedad de obras con las que dialoga Fernando del Paso en su novela, destaca de manera especial la obra de su maestro, Juan Rulfo.

La relación entre ambos autores, a nivel personal, fue siempre muy estrecha, y esta cercanía es clara también en *José Trigo*. Del Paso comienza a escribir su novela en 1958, apenas unos años después de la publicación de *Pedro Páramo*, en el Centro Mexicano de Escritores; por aquel entonces, las reuniones eran dirigidas por Juan Rulfo y Juan José Arreola. La relación que entabla Del Paso con ambos, pero de manera especial con Rulfo, es inmejorable, de hecho, cuando la novela sale a la luz, la dedica, entre otros, a sus maestros. Rulfo, a su vez, nunca escatimó elogios para la primera novela de Del Paso<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Cf. JOSÉ LUIS MARTÍNEZ, “*José Trigo* de Fernando del Paso”, en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, sel. y pról. A. TOLEDO, Era-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997; reseña aparecida por primera vez en *Revista de la Universidad de México*, 1968, núm. 22, pp. 1-10. ÓSCAR MATA, “La pirámide verbal: *José Trigo*”, en *Un océano de narraciones: Fernando del Paso*, Universidad Autónoma de Tlaxcala-Universidad Autónoma de Puebla, México, 1991. Esta relación resultaba evidente y fue resaltada en diversas reseñas, aunque de manera muy general, que destacaban la correspondencia de algunos capítulos del *Ulises* con los propuestos por Del Paso: así, los capítulos tres de *José Trigo* recuerdan el episodio “Circe”, de JOYCE, o los siete de Del Paso siguen el esquema del capítulo “Rocas flotantes” del irlandés.

<sup>2</sup> Entre otras opiniones cito las siguientes, sobre *José Trigo*: “es la más formidable empresa que en el terreno idiomático se haya intentado en Hispanoamérica. Es una novela barroca, sí, pero como dice Carpentier: en América Latina si no somos barrocos no somos novelistas” (JUAN RULFO citado

Varias veces Del Paso afirmó que entre las páginas de *José Trigo* se encontraba la presencia, no siempre velada, de la obra de Rulfo. Sin embargo, en otras ocasiones manifestó su sorpresa al reconocer que la crítica notaba la influencia de Rulfo en sitios donde él no lo había siquiera imaginado y, que en cambio, estos mismos críticos no habían notado dicho diálogo en páginas donde lo había utilizado, a su parecer, de manera evidente<sup>3</sup>. Sin duda, la influencia de la obra de Rulfo en la de Del Paso es mucho más que un homenaje del discípulo al maestro. Las huellas de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* en *José Trigo* son evidentes y trascienden la mera presencia de temas (el incesto o la desesperanza) o estilos (la oralidad o el habla rural).

El estudio de la intertextualidad en ambos autores puede ser una importante clave de lectura para el análisis de la obra de Fernando del Paso y una manera más de confirmar la innegable influencia de Rulfo en la escritura de las generaciones posteriores. Si bien considero que el diálogo que entabla Fernando del Paso con *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* es rico y abundante y es notorio no sólo en *José Trigo*, sino también en *Palinuro de México*, analizo en este trabajo, de manera específica, *Pedro Páramo* como génesis de *José Trigo*, concretamente en tres aspectos fundamentales: el estilo oral, la estructura y la visión de mundo que subraya la importancia de la memoria y un enfoque dialéctico de la historia.

En *Pedro Páramo* destaca el protagonismo de la voz y el sonido<sup>4</sup>: atmósferas sonoras, voces, gritos, murmullos, risas, pisadas, incluso la voz como protagonista, más perdurable que los cuerpos: “¿No me oyes? –pregunté en voz baja./ Y su voz me respondió [...] Su voz parecía abarcarlo todo. Se

---

por JUAN CARVAJAL, “¿Estamos frente a un genio? Apasionante incógnita de nuestras letras, la novela *José Trigo* de Fernando del Paso”, “La Cultura en México”, suplemento de *Siempre!*, 1966, núm. 225, p. vi). También resaltaba el talento de Del Paso, en oposición a los escritores de la Onda: “Antes también había escritores muy buenos, como Navarrete. Luego vino Fernando del Paso. Fuentes sirvió mucho de muralla ante la Onda” (ARMANDO PONCE, “Mi generación no me comprendió”, *Rulfo en Proceso*, revista *Proceso*, México, 1981, p. 44).

<sup>3</sup> Cito un ejemplo: “En *José Trigo* escribí un capítulo en homenaje a Juan Rulfo y procuré que las páginas fueran claramente rulfianas. ¿Qué sucedió? Nadie me dijo: Qué rulfiano es esto. A cambio hubo gente que me reveló la influencia de Rulfo donde no la sospechaba, porque era una huella mucho más inconsciente y profunda y, puedo decir, asimilada”, citado por MARCO ANTONIO CAMPOS, *Literatura en voz alta. Conversaciones con escritores*, Ediciones Coyoacán, México, 1996, p. 110.

<sup>4</sup> La oralidad en Rulfo ha sido ya estudiada por la crítica especializada. Cf. YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1990, de manera específica el capítulo “Palabra hablada, palabra escrita”, pp. 13-67. JULIO ESTRADA, *El sonido en Rulfo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990. CARLOS PACHECO, *La comarca oral*, Editorial La Casa de Bello, Caracas, 1992.

perdía más allá de la tierra”<sup>5</sup>. Se subraya la importancia del decir y del oír, se da la presencia de deícticos y el ritmo (producto de repeticiones, anáforas, prosopopeyas y redundancias) marca toda la narración. De este modo, la “forma de la voz” se plasma en la escritura gracias a una complicada estrategia narrativa que compone un habla lacónica propia del campesino de Jalisco, quien, al decir del propio Rulfo, tiene “un vocabulario muy escueto. Casi no habla, más bien [en *Pedro Páramo*] quería no hablar como se escribe, sino escribir como se habla”<sup>6</sup>.

Tan importante como la oralidad en Rulfo lo es en Fernando del Paso, quien recrea desde el inicio de su novela una atmósfera oral en los llanos ferrocarrileros de Nonoalco-Tlatelolco a mediados del siglo xx, escenario del movimiento ferrocarrilero. Esta atmósfera es, sin embargo, a diferencia de la propuesta rulfiana, mucho más desbordada. Lo que en Rulfo son ecos, sollozos y murmullos en Del Paso es el insistente sonido del silbato del tren y del trabajo ferrocarrilero, gritos, conversaciones continuas y redundantes y, en su momento, la gran voz colectiva que todo lo abarca. Los recursos que utiliza Del Paso son similares a aquellos utilizados por Rulfo: muletillas, deícticos, redundancias, anáforas, prosopopeyas... y logra también, de manera acertada, que la letra se finja voz.

Se trata, evidentemente, de estilos y escenarios distintos. En Rulfo destaca el laconismo, la tradición, las voces del inframundo y el espacio rural. En Del Paso la atmósfera es ruidosa, muchas veces festiva, se trata de la palabra viva y apremiante del hombre de ciudad<sup>7</sup> –si bien Del Paso no omite en su novela el espacio y el habla rurales–. La sencillez rulfiana muestra una cara de la moneda de nuestra historia, mientras que la erudición y el exceso verbal delpasianos completan el panorama de un México sumido en la acinesia.

<sup>5</sup> Cito por JUAN RULFO, “Pedro Páramo”, en *Toda la obra*, coord. C. Fell, ALLCA XX, Fondo de Cultura Económica, España, 1996 (Colección Archivos, 17).

<sup>6</sup> REINA ROFFÉ, “Juan Rulfo. Autobiografía armada”, *Latinoamericana*, I (1972), núm. 1, pp. 73-88. La escritura de Rulfo no puede concebirse como una oralidad primaria del pueblo; ya varios críticos de Rulfo advierten que dicha “oralidad” es producto de un “avezado artificio de la composición artística rulfiana” (ÁNGEL RAMA, *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, México, 1982, p. 112). Cf. además uno de los primeros trabajos sobre el tema: MARIANA FRENK, “Pedro Páramo”, en *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, sel. y pról., F. CAMPBELL, Era-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003, p. 52 [el artículo original es de 1961]. En ese sentido, me refiero a “oralidad” en este trabajo como una recreación artística, no como una reproducción literal del habla.

<sup>7</sup> La verbosidad también se nota en los espacios rurales –el pueblo de Eduviges, los poblados de los guardacruces, y los paraísos míticos de donde provienen Buenaventura y el viejo Todolosantos– que se encuentran en *José Trigo*, y que no tienen el laconismo de los habitantes de Comala.

Rulfo retrata a los oprimidos del campo y Del Paso completa la crítica al integrar a los marginados de la ciudad.

Juan Rulfo y Fernando del Paso comparten una lectura simbólica que otorga una visión de mundo similar. Para llegar a esta visión de mundo es preciso estudiar previamente la semejanza de la estructura de ambas novelas<sup>8</sup>. Primero es la voz, luego, la acción. *Pedro Páramo* es una novela sonora y dinámica. La acción se desencadena a partir de la voz, como se puede leer desde la primera y célebre frase de la novela, donde destacan deícticos y la importancia del decir: “*Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre*” (p. 179. Las cursivas son mías). Énfasis en *verba dicendi* que continúa a lo largo de la justificación de Juan Preciado: “mi madre *me lo dijo*”, “no pude hacer otra cosa sino *decirle*”, “de tanto *deírse*lo se lo seguí *diciendo*”, “me había *dicho*”. De ahí, la salida y la búsqueda del padre. El recorrido no es sencillo, pues el movimiento no ocurre solamente en el nivel horizontal, sino también en el vertical en diferentes tiempos y espacios. Se va del allá al aquí (Sayula-Comala), del pasado al presente, de arriba abajo y viceversa: “El camino subía y bajaba: Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja” (p. 180). Finalmente se accede al terreno de lo sagrado: el Centro, así lo afirma Yvette Jiménez de Báez:

La novela crea también su centro. El libro está dividido en 70 fragmentos. Entre el 30 y el 36 se da el rito de pasaje de un mundo a otro. Corresponden estos fragmentos a la entrada de Juan Preciado al espacio sagrado de *abajo*. Al mismo tiempo, de estos siete fragmentos se privilegia el del medio (el 33), con una connotación cristiana evidente [...] Destaca también el fragmento 35, que es el medio aritmético de toda la novela<sup>9</sup>.

Donde destaca la simetría de la novela y la importancia del centro como “lugar donde se define el sentido”<sup>10</sup> y que puede leerse desde el diálogo que entabla Rulfo con la mitología cristiana.

<sup>8</sup> La estructura era fundamental para JUAN RULFO, así lo afirma: “Lo primero que trabajé fue la estructura. Alí Chumacero comentó que a *Pedro Páramo* le faltaba un núcleo al que concurrían todas las escenas. Pensé que era injusto, pues lo primero que trabajé fue la estructura” (JUAN RULFO, *Pedro Páramo, treinta años después*, citado por Y. JIMÉNEZ DE BÁEZ, *op. cit.*, p. 51. Asimismo, es evidente que la estructura de *José Trigo* fue trazada de manera escrupulosa por FERNANDO DEL PASO, como se verá más adelante. Sin embargo, según el autor, la estructura de su novela “sólo comenzó a formarse a los dos o tres años de escritura” (citado por M. A. CAMPOS, *op. cit.*, p. 106).

<sup>9</sup> Y. JIMÉNEZ DE BÁEZ, *op. cit.*, p. 131.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 130.

De esta manera, no resulta sorprendente la importancia que, a su vez, otorga Fernando del Paso a la estructura de su *José Trigo*, mucho más esquemática que la de Rulfo: la novela está dividida en dos planos, Oeste y Este; cada lado dividido en nueve capítulos, en orden ascendente del lado Oeste, y en orden descendente del lado Este; ambos lados están unidos por una parte intermedia llamada el Puente. Esta disposición da como resultado una estructura simétrica en forma de elipse o mejor, relacionada con la visión de la historia que propone Del Paso, como una serie de etapas escalonadas, una figura piramidal. Al igual que en *Pedro Páramo*, en *José Trigo* la movilidad es generada por la voz: la búsqueda del Padre se sustituye en Del Paso por la búsqueda del elusivo personaje José Trigo, el Hombre, por parte del narrador en los llanos ferrocarrileros<sup>11</sup>, guiado por las voces de los habitantes que lo llevan al furgón de la madrecita Buenaventura, la vieja sabia:

Si le contamos todo esto es porque nos parece bien que usted sepa donde vive la madrecita Buenaventura, porque todos alguna vez no lo sabíamos y por eso le diremos cómo llegar al Campamento Oeste de la misma manera que a nosotros nos dijeron por primera vez<sup>12</sup>.

La búsqueda implica un viaje de lo bajo a lo alto (esto es, para Del Paso, el trayecto de lo histórico a lo mítico) y, desde la parte alta de la pirámide, un último descenso (del mito, de nuevo a la historia). Al igual que en Rulfo, el Centro devela el sentido de la novela y, a diferencia de él, este centro se encuentra en la parte alta, no en la baja: se trata de la cúspide de la pirámide, centro sagrado adonde convergen los espacios cósmicos: la unión del cielo, la tierra y el inframundo<sup>13</sup>. Desde este centro se revela la clave de lectura de la novela, desde la mitología cristiana, igual que en Rulfo, además de la nahua.

Puede verse, de esta manera, cómo la presencia del mito es fundamental en ambas novelas, y cómo comparten diversos símbolos. La presencia de éstos en *José Trigo* no es, en absoluto, casual, sino que funcionan como detonantes de su texto y muestran cómo Del Paso se apropia de, y transforma, el texto rulfiano. Así, el personaje Pedro Páramo, representante del caciquis-

<sup>11</sup> La presencia de los llanos en este texto remite también a la obra rulfiana ya que, a mi juicio, tienen el mismo simbolismo –de esterilidad y pobreza– que presenta RULFO en sus cuentos “El llano en llamas” y “Nos han dado la tierra”.

<sup>12</sup> Cito por FERNANDO DEL PASO, *José Trigo*, Siglo XXI, México, 1966, p. 12.

<sup>13</sup> Cf. ENRIQUE FLORESCANO, *Memoria mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

mo, inmóvil y duro, como su nombre lo indica: la piedra<sup>14</sup>, subraya cómo la historia de México, como la de Comala, está regida por el Poder y la injusticia, constantes de la vida mexicana que se petrifican, si bien es cierto que al final de la novela la piedra se desmorona, sin posibilidad de regeneración. Esta inmovilidad estaría representada en *José Trigo* por la propia pirámide y el Volcán de Colima, lugar donde acontece la lucha cristera. Sitios de lo sagrado que cuestionan el avance del tiempo histórico.

A la par, ambas novelas destacan la movilidad que activará este proceso histórico: en Rulfo, la imagen de la cruz cristiana, que lee Yvette Jiménez como una figuración quinaria, armónica y trascendente:

De acuerdo con una lectura del símbolo como mandala, el camino más importante es el de la unión trascendente del hombre (estrella) con el cielo (luna), unión de los contrarios (hombre y mujer; verdad y sabiduría, respectivamente) [...] La línea vertical, en su orientación de *arriba abajo* representa el poder que desciende sobre la humanidad desde lo alto, y de *abajo arriba* el gran deseo de las cosas más altas, trascendentes. Por último, la acción del *centro* hará posible la transformación del mundo y de la naturaleza (el cuadro externo signado por los cuatro elementos: aire fuego, agua y tierra)<sup>15</sup>.

La presencia de los cuatro elementos es recurrente en *Pedro Páramo*: el aire que propaga los sonidos: risas, llantos, voces; las llamas de las velas que deforman las siluetas; la permanente lluvia renovadora que cae en Comala, y, de manera evidente, la importancia de la tierra como símbolo de regeneración. Esta simbología es bastante similar en *José Trigo* desde la mitología nahua, y también desde una figuración quinaria: el quince nahua que se desprende de la *Leyenda de los soles* reescrita en el Puente. Se trata de cuatro soles: aire, fuego, agua y jaguar, rodeando al quinto, el *nahui ollin*, el de los temblores de tierra<sup>16</sup>. El quince remite a una figura armoniosa que

<sup>14</sup> “Juan Preciado deberá liberar *el alma* de ese mundo, aprisionada en la roca sorda de la materia (reminiscencia clara del mito de Andrómeda, asociado en la novela a Susana San Juan y a su padre, dueños de la mina la Andrómeda)” (Y. JIMÉNEZ DE BAEZ, *op. cit.*, p. 140; las cursivas son de la autora).

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>16</sup> Desde este quince se estructuran diversas tramas en *José Trigo*: esta es la figura de la Madrecita Buenaventura rodeada por los tres guardacruceiros y el carpintero a lo largo de la novela; cada uno de ellos representa una estación del año, un punto cardinal, una estación del año y una edad del hombre. Esta es también la disposición del capítulo cuatro Oeste: cuatro narradores rurales cuentan la historia de Eduviges, al centro. Cf. CARMEN ÁLVAREZ LOBATO, *La oralidad escrita en José Trigo, de Fernando del Paso Memoria y poesía*, tesis de doctorado, El Colegio de México, México, 2003.

es, al mismo tiempo, movimiento y reposo; la presencia de este símbolo en *José Trigo* es ambivalente, por un lado cuestiona fuertemente la historia de México, pues ésta sería vista como una suma de etapas terminadas todas en catástrofe: todo proyecto en México estaría condenado a su fracaso; por otro lado, es positivo en tanto que cada cataclismo trae consigo su posibilidad de renovación. Así terminan de manera violenta, en la novela, la Conquista, Independencia, Revolución y Cristiada hasta llegar al movimiento ferrocarrilero de los años cincuenta, si bien se idealiza la Revolución mexicana como un movimiento que despertó la conciencia colectiva y que aún sigue viva en el conflicto ferrocarrilero de fines de la década de los cincuenta. De esta manera, el tiempo, para Del Paso, es el de la espiral ascendente: la historia de México no se repite, pero parece que es así porque el progreso histórico, que debería avanzar, no lo hace; o progresa en ciertos aspectos (diversos logros laborales o mejores condiciones educativas que se describen en *José Trigo*), pero sigue detenido en otros (el hambre, la injusticia y la represión del Estado).

Por otro lado, hay un símbolo fundamental en *Pedro Páramo* que da una visión esperanzadora de la vida mexicana y cuya reescritura por parte de Del Paso es determinante en *José Trigo*. Se trata de la estrella junto a la luna: “Un cielo negro, lleno de estrellas. Y junto a la luna la estrella más grande de todas” (p. 233)<sup>17</sup>; esta estrella, símbolo de la esperanza y de la renovación, permite a Juan Preciado trascender la muerte.

No es casual que esta significativa unión entre la estrella y la luna explique el sentido de *José Trigo*, con alguna variante en su significación. Los protagonistas del movimiento ferrocarrilero en la novela, Luciano (el líder) y Manuel Ángel (el traidor al movimiento) están prefigurados como los nùmenes nahuas Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, respectivamente. El primero es asociado con Venus, el segundo, “espejo negro que humea” con la luna; desde esta simbología, lo que de hecho narra Del Paso es la eterna batalla cósmica entre la estrella de tarde y la luna<sup>18</sup>.

La victoria, al menos en la novela, es para la estrella, Luciano, quien, si bien es asesinado por Manuel Ángel, resucita al tercer día gracias al recuer-

<sup>17</sup> “Miguel Páramo muere en su caballo y ronda por la tierra; pero Juan Preciado logra el salto cualitativo. Supera la muerte porque, como dice el texto de Lawrence «el misterio de la estrella lo trasciende»” (Y. JIMÉNEZ DE BÁEZ, *op. cit.*, p. 232).

<sup>18</sup> Cf. CECILIO ROBELO, *Diccionario de mitología nahoá*, Porrúa, México, 1982 [facsimilar de la 1a. ed. de 1905] y ENRIQUE FLORESCANO, *El mito de Quetzalcóatl*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999 [1a. ed., 1993].

do y a la voz de los ferrocarrileros; el líder-mesías los une y los salva al menos momentáneamente, pues en las páginas finales de *José Trigo* se describe la represión que acaba con el mundo ferrocarrilero. De cualquier manera, el texto se resuelve en esperanza: al final del mismo el narrador observa cómo los pobladores de Nonoalco-Tlatelolco marchan hacia el Cerro de la Estrella, sitio de la ceremonia del Fuego Nuevo para los nahuas<sup>19</sup>. Renovación, igual que en *Pedro Páramo*<sup>20</sup>.

Aun habría múltiples guiños que hace Del Paso a su lector en relación con la obra rulfiana, como es el caso de la configuración de diversos personajes; así, encuentro una clara relación entre el amor incestuoso de Donis y su hermana con la relación incestuosa que entablan en *José Trigo* el guarda-cruceiros Guadalupe y su hermana Dulcenombre<sup>21</sup>. En la coincidencia de la Susana San Juan de Rulfo y la Eduviges de Fernando del Paso, ambas principio genésico y femenino. Y aun una relación entre la Dorotea rulfiana y la madrecita Buenaventura delpasiana, ya que las dos fungen como profetas y testigos de la Historia.

Resalta también en ambos textos la importancia otorgada al recuerdo y a la construcción de la memoria. Rulfo construye al personaje Juan Preciado como un atento escucha tanto de vivos como de muertos: compendia las voces de todos por igual, sin jerarquizar, y se convierte en el depositario de la memoria de Comala que, probablemente, se salvará junto con Preciado. El narrador de *José Trigo* es también colector de las historias de Nonoalco-Tlatelolco, quien se da a la tarea de construir la memoria colectiva.

Hay una coincidencia en la idealización del pasado, vía el recuerdo, que hacen los personajes de ambas novelas y que es transmitida tanto a Juan Preciado como al narrador de *José Trigo*. En el caso de la novela rulfiana, esta

<sup>19</sup> “Por último los hombres, con la esperanza de un nuevo sol, con la desesperanza de una vieja noche, *caminaban hacia el cerro que tiene el nombre de lo que quedó en mis manos*. Porque yo me quedé entonces solo y callado para siempre. Nada vi. Nadie vino ya. *Pero en mis manos tenía una estrella*” (p. 265; las cursivas son mías).

<sup>20</sup> Una simbología similar se da en la segunda novela de FERNANDO DEL PASO, *Palinuro de México*, ya que el personaje principal, el joven estudiante Palinuro, después de la represión estudiantil del 27 de agosto de 1968, muere tocando una estrella. Esta muerte sucede gradualmente: el estudiante narra la violencia de la masacre estudiantil y, con ésta, de toda la historia de México, mientras asciende la escalera del edificio de Santo Domingo donde vive; por cada peldaño que sube, se acerca al terreno del mito y se aleja de la historia: “Nos cubrimos de gloria, hermano! Y ellos se cubrieron de mierda para siempre” y muere, en lo alto de la escalera, la cúspide del mito, tocando el ideal: “Palinuro levanta sus propias manos al cielo, en actitud de súplica y se queda inmóvil” (*Palinuro de México*, Joaquín Mortiz, México, 1980, p. 784 [1a. ed., 1977]).

<sup>21</sup> Y que puede leerse en el capítulo seis Oeste, “Cronologías”. ÓSCAR MATA considera esta historia como la más cercana a la obra de Rulfo en *José Trigo*: “intensas páginas-homenaje a Juan Rulfo” (*op. cit.*, p. 30).

idealización destaca sobre todo en la descripción de Comala que Dolores hace a su hijo:

*Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada...*

*No sentir otro sabor sino el del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo* (p. 195. Las cursivas son del autor).

Y aun en el pasado idealizado del padre, Pedro Páramo, cuando recuerda su niñez con Susana San Juan:

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 [...] el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra.

Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío (p. 188).

Nótese cómo hay una idealización semejante en el relato del pasado de la vieja Buenaventura de *José Trigo*:

*En aquellos días de maras, sin ir más lejos, cuando todavía las mujeres de nuestro pueblo barrían las calles con ramos de hortensias y los entierros llevaban carros de respeto. Cuando se usaban como carnadas a las mariposas de los gusanos de seda, y las mujeres se prendían en los corpiños, para ver a sus mancebos, en las noches, cocuyos luminosos [...] Entonces, uno era más feliz* (p. 387; las cursivas son del autor).

Dolores Preciado transmite sus recuerdos al hijo a través de la palabra. La atenta escucha de Juan, y la ilusión que provoca en él, lo impulsan hacia Comala<sup>22</sup>; sin embargo, le corresponde contrastar el pasado idealizado de la madre con la dura realidad del presente del poblado: “Hubiera querido decirle: ‘Te equivocaste de domicilio. Me diste una dirección mal dada. Me mandaste [...] a un pueblo solitario. Buscando a alguien que no existe’” (p. 185).

Esta última frase bien puede condensar la búsqueda que emprende el narrador de *José Trigo*: “buscaba a José Trigo por cielo y por tierra: bajo todos

<sup>22</sup> Recuerdo y sueño, en *Pedro Páramo*, adquieren una curiosa sinonimia: “Esa noche volvieron a sucederse los sueños. ¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas? ¿Por qué no simplemente la muerte y no esa música tierna del pasado?” (p. 278).

los cielos habidos, sobre todas las tierras por haber. Y no vi nada ni a nadie” (p. 536).

Dicho contraste –pasado/presente, allá/aquí, abundancia/carestía, felicidad/desdicha– se da también en *José Trigo*. En la novela, los personajes principales provienen de poblados rurales, paraísos de la abundancia; por circunstancias diversas –desde faltas rituales hasta hechos históricos adversos– los personajes deben migrar a la ciudad. El presente de la enunciación se da en los llanos áridos y pobres, como Comala, del Nonoalco-Tlatelolco de 1960. En *Pedro Páramo* el contraste se da fundamentalmente entre el pasado y el presente, en *José Trigo*, además, entre la unión, belleza y felicidad rurales opuestas a un presente urbano, paupérrimo e individualista<sup>23</sup>.

En ambos textos se trae el pasado al presente por medio del recuerdo; en el caso de *José Trigo*, incluso, el pasado puede materializarse en el presente:

Y entonces, de la noche a la mañana le fui dando tiempo al tiempo y me imaginé al viejo tal como me dijo la vieja Buenaventura. Le fui arrancando cada uno de los pelos de la barba. Le fui quitando la vieja carnaza con un cuchillito de plata [...] lo fui haciendo chiquito [...] Y entonces me fui acercando paso a pasito y le dije:/ Tú eres el hijo del español flaco como una espátula que llegó hace quince años (p. 130).

Se acentúa, en la antigua Comala y en los poblados rurales del pasianos, una visión idílica y positiva del pasado; de la redención de este pasado comienza a gestarse la salvación del presente. Sin este pasado recobrado y mitificado no es posible la presencia de Juan Preciado en el subsuelo regenerador de Comala ni de la lucha ferrocarrilera en Nonoalco-Tlatelolco<sup>24</sup>.

Lo dicho anteriormente permite relacionar ambas visiones de mundo, sin duda coincidentes, que subrayan la renovación y el carácter trascendente

<sup>23</sup> En el capítulo cuatro Este, un narrador rural contrasta de una elocuente manera dicha oposición y deja de manifiesto que, una vez más, desde la imaginación y la oralidad se construyen “realidades”: “En una ocasión fui a la ciudad. Pero no me gustó. A mí me gusta el campo, donde fue mi nacencia y he dejado la vida [...] De las calles de la ciudad, a los arroyos, prefiero los arroyos. Por agüitados que estén, arrastran agua y no polvo. ¿Dicen que aquí también hay terroríos? Bueno, en cierto modo. Pero son de un polvo no tan polvoso [...] Les decía que hace tiempo fui a la ciudad, pero para qué es más que la verdad, nunca he salido de aquí. Sólo me estaba imaginando cómo debía ser, por lo que me han contado” (p. 89).

<sup>24</sup> Esta lucha, en la novela, es sólo uno de los últimos eslabones de la más larga lucha oprimido vs. opresor que ha definido a la historia de México. En *José Trigo* se cuestiona el avance del progreso histórico pero también se destacan movimientos históricos positivos, como el de la Revolución mexicana, que puso el énfasis en la unión y la construcción de la memoria colectiva. En ese sentido, en la novela, la lucha ferrocarrilera de 1960 es una continuación de la Revolución.

de la historia. Rulfo y Del Paso buscan en el pasado una clave para la salvación del presente; una vez que se ha recuperado el pasado —mucho más positivo que el presente— se puede acceder a la esperanza y el futuro se convierte en el marco temporal privilegiado.

Cuando Juan Preciado y el narrador del pasado llegan al final de sus historias han construido una memoria colectiva integrada por las múltiples voces de los muertos (Rulfo) y los vivos (Del Paso). De esta manera, si la lectura esperanzadora es acertada, con el testimonio de Juan Preciado y el narrador podrá salvarse toda la historia: el poder se desmorona en *Pedro Páramo*; es rebasado por la fe en el Hombre en *José Trigo*.

Para esta salvación, es imprescindible, también, la oralidad. Es el grito del ahorcado que escucha Juan Preciado, voz colectiva del pueblo oprimido, que clama contra la injusticia: “Era un grito arrastrado como el alarido de algún borracho [...] Retornó el grito y se siguió oyendo por un largo rato: ‘Déjenme aunque sea el derecho de pataleo que tienen los ahorcados’”. Y es en este mismo sentido que se une la colectividad ferrocarrilera de *José Trigo* en una enorme voz colectiva contra la opresión, esta vez, en cambio, ya salvada por el sacrificio de su líder: “tú y yo, él y nosotros, y ellos, José Trigo, nos asomamos a nuestros ojos como quien se asoma a la tierra y vimos: estandartes y bayonetas, banderas y soldados, flores y fuegos, pero antes vimos los eucaliptos, los campanarios, las estrellas” (p. 516).

La liberación y el movimiento que ponen en marcha la historia, se fundan, de este modo, en la palabra, en la unión colectiva y en el sueño. Juan Preciado acude a Comala estimulado por la ilusión, así lo afirma: “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” (p. 179), de ahí la búsqueda. De igual manera, el narrador de *José Trigo*, quien encarna la ficción y la poesía, contrasta la dureza de la historia representada por Buenaventura, con la belleza de sus sueños, así, narra “la historia siempre detenida en los momentos en que la realidad y el sueño se confundían: realidad de su mundo llanero y bajuno de atorrantes y descamisados, y sueño de mi mundo de piedras manantías que brillan al sol de la mañana” (p. 19).

La visión de la historia que dan Juan Rulfo y Fernando del Paso es, en buena medida, desoladora: el mundo del Poder autoritario representado por Pedro Páramo es el mismo mundo del Estado represor que oprime a los obreros en *José Trigo* en una lectura de la realidad mexicana que se repite, no obstante los años que separan una novela de la otra.

Sin embargo, la novela de Rulfo deja abierta al final la puerta a la esperanza, ésta se da en la fe que pone el autor no en la historia, sino en el hombre, ya que éste podrá quizás, trascender la repetición de la historia. Por lo menos, sí se da la disolución gradual del poder monolítico que representa Pedro Páramo, junto con la muerte de su hijo Miguel, y su final: “Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras” (p. 304).

Hay una importante coincidencia entre la visión de mundo de Rulfo y la de Del Paso; a pesar de todo, este último presenta a la Revolución mexicana como un movimiento positivo, en tanto que mostró las enormes posibilidades de la unión colectiva que despertó la conciencia del pueblo. De esta enseñanza se sustenta el líder ferrocarrilero Luciano, quien muere también, pero no así su memoria. En *José Trigo*, después de la represión ferrocarrilera, fin del cuarto sol, se da el éxodo de los habitantes de Nonoalco, inicio del quinto sol, el de los temblores de tierra, que presenta un desmoronamiento muy similar al rulfiano: “Después de que arrasaron, asolaron, desmantelaron, desbrujaron y echaron por tierra: cuanta piedra, cuanto furgón, cuanta yerba había, hasta no dejar [...] piedra sobre piedra, furgón sobre furgón, yerba sobre yerba” (p. 530). Después de esto, el narrador, demiurgo esperanzado, crea a un nuevo hombre y lo pone a caminar hacia el futuro.

La visión del maestro y el alumno es demasiado coincidente como para pasarla por alto: ambos cuestionan el proceso histórico afirmando que es repetitivo e insuficiente, pero, al final de *Pedro Páramo* el poder es destruido, transcendido en el caso de *José Trigo*. La desesperanza, en los dos autores, se transforma en esperanza desde la intertextualidad mítica que subyace en ambos textos; la cristiana en el caso de Rulfo, cristiana y nahua en el caso de Fernando del Paso. Ambos transfieren la historia a los linderos del mito y ponen su fe en el Hombre, esperando que algún día pueda abolir la injusticia y reintegrarse al tiempo histórico.

Rulfo pone el acento en la disolución del Poder, así se lee incluso desde el título de su novela. Pedro, la piedra, la historia detenida, y Páramo, la desesperanza. Del Paso, a su vez, si bien con un título que recuerda la novela rulfiana, esto es, un nombre y un apellido míticos, subraya la renovación: José, el padre terrenal del Mesías y Trigo, la renovación y regeneración constantes.

Acaso Del Paso haya visto en *José Trigo* la posibilidad de dialogar y ampliar una visión que compartía; de ahí que su propuesta sea quizás más pesimista —por ser más abarcadora— que la de Rulfo, pues su escenario es el del México moderno y, sin embargo, Del Paso cuestiona una y otra vez esa modernidad.

No obstante, ambos autores ubican a la estrella en el lugar central de sus novelas. Coinciden al afirmar que, a pesar de su visión funesta de la historia, hay algún tipo de salida y ésta se encuentra en el sueño, el recuerdo y la palabra, y, fundamentalmente, en el Hombre.

Puede verse la riqueza del diálogo que entabla Fernando del Paso con la obra rulfiana, las huellas de la obra del maestro en el alumno, y el genuino interés de dos autores de generaciones diferentes, tan distintos en su estética, por otorgar visiones de mundo convergentes.

CARMEN ÁLVAREZ LOBATO  
Universidad Autónoma del Estado de México



EN EL PÁRAMO ENSOÑADO:  
ENTRE DOS SUSANAS, COMALA,  
ICAMOLE Y PEDRALBES

Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus  
labios apretados, duros, como si mordie-  
ran oprimiendo mis labios.

JUAN RULFO, *Pedro Páramo*

Resulta asombroso constatar el hecho de la gran cantidad de escritores y escritoras en quienes la obra de Rulfo ha dejado una huella no sólo indeleble sino fundante de un derrotero creativo, proteico y renovado. Novelas, cuentos, poemas, sin mencionar los ensayos que sobre *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* se han escrito, llenan páginas y páginas en una red interminable de transferencias e intertextualidades.

Para efectos de este trabajo, que se insertó en el marco del Coloquio Internacional “*Pedro Páramo* en diálogo con la tradición literaria y cultural 50 años después” en el rubro propuesto como “Las huellas de *Pedro Páramo* en textos de otros autores”, hube de elegir, de entre todos aquellos escritos vinculados con la novela de Rulfo que se presentaban a mi consideración, algunos textos que a mi juicio se apegaban de manera más explícita a los aspectos señalados en la convocatoria-invitación al Coloquio. De esta manera, me decidí por tres novelistas, dos mexicanos: Susana Pagano y David Toscana y una catalana: Nuria Amat, quienes aluden en sus novelas, de manera explícita o implícita, a la de Juan Rulfo, a sus personajes o al propio autor ficcionalizado en la *diégesis*, ya que en ellas se crea una intertextualidad, no sólo como referencia sino en interacción.

Después de analizar y hacer una aproximación interpretativa de los textos en cuestión, encontré que dentro de tal intertextualidad, coincidían cuatro hilos conductores recurrentes cuya referencialidad estaba constituida obviamente por la trama rulfiana, a saber, la locura, ubicada en la novela de Rulfo en el personaje de Susana San Juan, el amor de Pedro Páramo idealizado y no correspondido, el incesto de los hermanos y el de Susana San Juan

y su padre y la muerte relativa a la situación de los habitantes de Comala cuando llega Juan Preciado a este lugar. A estos cuatro baremos habrá que agregar el de la lectura y la escritura, lectura de la propia novela de Rulfo, entre otras, en la trama misma de las obras motivo de análisis.

Las novelas, que aquí abordaré, son: *Y si yo fuera Susana San Juan* (1998)<sup>1</sup> de Susana Pagano, *El último lector* (2004)<sup>2</sup> de David Toscana y *La intimidad* (1997)<sup>3</sup> de Nuria Amat. Los dos primeros escritores nacidos en 1968 y 1961 respectivamente, Nuria Amat en 1950.

En las tres novelas, *Pedro Páramo* se constituye en hipotexto y en las de las dos autoras hay un diálogo abierto con los personajes o el mismo Rulfo quien se torna en un personaje de ficción más. Así, resultan ser hipertextos de la obra rulfiana, recreadores y reinventores de sus ejes diegéticos y de sus personajes.

De las novelas aludidas, *Y si yo fuera Susana San Juan* y *La intimidad* son las que despliegan de una manera más explícita y sostenida a lo largo de toda la historia, la referencialidad tanto con Juan Rulfo como con Susana San Juan y Pedro Páramo, el personaje.

Nuria Amat en *La intimidad* configura la intervención de Pedro Páramo, “el escritor mexicano” con el que la protagonista se casa, además de Juan Rulfo:

No quería casarme, pero apareció el escritor. Venía del exilio, como los poetas de la lápida vecina. Venía para soportar conmigo mis juegos lapidarios. Tampoco se trataba de un escritor corriente ni de uno más de la serie de escritores casaderos con aprendizas [*sic*] de escritoras. No era un escritor de mi ciudad, ni de mi país siquiera. Venía de muy lejos, de México, de una tierra donde nunca muere nadie, o más bien, donde nunca dejan que se mueran los muertos. Era el escritor adecuado para mí, una embaucadora de muertos. Teníamos en común nuestro cargamento de muertos, además de la escritura, de la cual nos servíamos para mantenerlos vivos y quietos en los respectivos cementerios.

Mi escritor se llamaba Pedro Páramo. Mal nombre para un escritor que era, por demás, un destripador de muertos. Eso nos unía, eso y Juan Rulfo, el escritor mexicano de quien me ocupaba yo en esos momentos de lectura obsesiva. Una elección nada casual esa devoción por Juan Rulfo. Antes de dedicarme a ella había dudado entre él y Carles Riba, el poeta catalán. Pero yo era cien mil veces

<sup>1</sup> Publicada por el Fondo Editorial Tierra Adentro, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998.

<sup>2</sup> En Mondadori, México, 2004.

<sup>3</sup> Alfaguara, Madrid, 1997.

más Juan Rulfo atravesado y sintético, que el escritor catalán, vecino de cementerio. Pedro Páramo me introdujo en la breve obra de Juan Rulfo, diciéndome: –Éste es el escritor de tus sueños (p. 34).

Por lo que respecta a David Toscana, no encontramos una referencia directa y explícita ni a Juan Rulfo ni a Pedro Páramo, pero la ambientación y el tono en los que se desenvuelve la historia de su novela, evocan el mundo rulfiano de manera evidente:

Está por cumplirse un año de la última lluvia y la gente se reúne desde julio cada tarde para orar en la capilla de San Gabriel Arcángel, pero ya corre septiembre y ni una gota, ni un escupitajo del cielo [...] No fue ni la primera ni la última vez que el cerro del Fraile les robó las esperanzas, por eso la contigua Villa de García continúa verde, mientras que en Icamole las acequias son avenidas para los tlacuaches.

[...] La sequía alcanzó un punto intolerable. Prácticamente nada de lo vivo podía comerse: no las hierbas secas, no las víboras que apenas se dejaban atrapar, no las aves que pasaban burlonas, sólo de paso, porque a qué ser estúpido se le ocurriría hacer ahí una madriguera, un nido, una casa. Había llegado la hora de alimentarse con insectos o de partir (p. 53).

En *Y si yo fuera Susana San Juan*, la protagonista, Susana, vive enamorada de Juan Rulfo, el escritor real, e imagina con absoluta certeza de que es así, que sin dejar de tener una relación cercana con él, ha terminado por abandonarla:

Me quemas, Juan, me envuelves en tus llamas sin que pueda evitarlo. ¿Acaso crees que soy tan insensible? Me duele, me lastima, ¿no te das cuenta? Estuviste aquí observándome; no decías sino palabras mudas saliendo de tus ojos. Después te fuiste y sentí rabia; sentí rabia porque te habías ido como siempre, sin decir nada. Sin embargo, sigues aquí, puedo sentir tu mirada y tocar tu olor al flotar en el aire. Ya no podrás salir de mí, aunque te vayas todos los días. Me quedé con tu esencia, pero me robaste la mía y por eso soy la mitad de mí. Te tengo a ti, pero no me tengo a mí. Por eso estuve en cama una semana entera. Las siete noches que pasé con fiebre se volvían interminables, con sudores fríos recorriendo mi cuerpo; la garganta seca se me pegaba y no podía respirar. Me acordé mucho de Susana San Juan. Es una lástima que no hubieras podido venir a visitarme, me habría sentido mejor de tan sólo verte (p. 15).

Poco después, Susana se desdobra en Susana San Juan, e incluso muere, para dejar solamente a esta última como protagonista:

¿Sabes quién vino a merendar anoche? Llegó en el último tren. De la estación se vino en taxi a la casa. Traía una maletita vieja y prácticamente vacía. Es tal y como tú la describiste, pero aún más hermosa. Llevaba un vestido largo, casi hasta el tobillo, como los que se usaban hace mucho tiempo y era de color rosa muy pálido. Traía guantes y eso me causó gracia, ya nadie los usa en estos tiempos, quizá sólo en las bodas. También traía un sombrero muy grande y bonito. Cuando abrí la puerta y vi su sonrisa supe que era ella. Sentí un gusto enorme de verla, desde la primera vez que leí tu novela [le habla a Juan Rulfo] me moría de ganas por conocerla. Tiene el rostro más bueno y dulce; será mi mejor amiga. [...] Merendamos solas y sin interrupciones. Hablamos mucho de ti; le conté todo lo que ha pasado entre tú y yo desde un principio. Se alegró mucho por mí, pero lamenta que no podamos casarnos. Luego me platicó de Florencio, sus ojos se entristecieron mucho y sentí lástima por ella. Yo no soportaría perderte, a lo mejor hasta me suicidaría. Es muy valiente, pobrecita ha sufrido demasiado. [...] Le gustó platicar conmigo y también desea conocerte, eres como un mito para ella. No sabe de ti más de lo que yo le conté. ¿Por qué tú lo sabes todo de Susana San Juan y ella de ti nada? (pp. 21-22).

Además de la inserción de los personajes, del autor real, los ejes diegéticos de la locura, el amor y la muerte, como arriba se apuntaba, transitan a lo largo de los tres relatos. En el caso de *El último lector*, la acción ocurre en Icamole, un pueblo semejante a Comala, habitado por vivos que parecen muertos. Dentro del pozo de Remigio, el único que tiene todavía algo de agua, aparece una niña muerta de alrededor de trece años:

Trae una lámpara de petróleo, la ata a la cuerda de la cubeta y la baja por el oscuro buche de la tierra [acción que recuerda la bajada a la mina de Susana San Juan amarrada y sostenida por Bartolomé, su padre]. Primero distingue el resplandor de los ojos claros, luego el rostro blanco, infantil, de retrato antiguo; al final, una cabellera larga y negra todavía bien peinada. Calcula que ese rostro ya recibió doce cubetazos y, luego de mirarlo un par de minutos, acaba por concluir que no parpadea (p. 11).

[...] Nuevamente baja la cuerda y la hace oscilar hasta que se toma de algo. Tira con cuidado y, tras asegurarse de que el lazo se halla bien ceñido, hace subir el cuerpo rápidamente. No podría resultar mejor: viene tomado de la muñeca izquierda. De haberse prendido del cuello igual lo hubiera alzado, pero qué mejor que la muñeca.

Toma la mano tan pronto la ve salir y le sorprende no sentir asco. Ya en otra oportunidad había cargado a un muerto y casi se vomita. Pero tú eres muy diferente, le dice a la niña, debiste ver al otro: viejo, gordo y encima inflado y desnudo porque se ahogó en una charca. La recuesta en el suelo y le baja los

párpados. El izquierdo obedece; el derecho se repliega lentamente hasta abrirse por completo. Calcetas blancas, vestido de flores y un zapato de charol. Su rostro luce terso, sin rastros de violencia ni de los cubetazos; sólo con una basura en la mejilla izquierda que Remigio trata de quitarle, y pronto se da cuenta de que es un lunar. La manga derecha muestra una rasgadura, sin duda causada por el inútil garfio [con el que al principio trató de sacarla del pozo] (pp. 12 y 13).

Poco a poco, tras rescatar el cuerpo de la niña, Remigio se va enamorando de ella al grado de no poder separarse de su lado y por esto, y por temor a que lo acusen de ser su asesino, después de mantenerla tendida dentro de la casa, la entierra al pie de un árbol de aguacate que está en el terreno donde vive, cerca del pozo.

Susana, la protagonista de Pagano, por otro lado, totalmente enamorada de Juan Rulfo, se lamenta:

La fiebre en lugar de aumentar, disminuía. Deseaba seguir enferma para dormir siempre, como Susana San Juan. Y para que mi madre estuviera ahí, contándome historias y leyéndome tu novela y tus cuentos. Pero mejoraba a diario. Anhelaba continuar soñando contigo y con el abuelo y con tu personaje que soy yo. La última noche entró la abuela al cuarto. Sentí el olor de su pipa clavado en mi nariz. Odio el olor de la pipa, porque me recuerda al abuelo y el abuelo también fumaba pipa y el abuelo está muerto.

—¿Estás enferma otra vez, Susana?

—Sí.

—¿Fiebre?

—Sí, ¿no te has dado cuenta?

—Te hace falta un hombre, Susana.

—Ya lo tengo abuela. Se llama Juan (pp. 17-18).

De igual modo la protagonista de Amat declara:

Eso fue Juan Rulfo para mí. Faro encendido en las tinieblas de mis ideales de escritora. El inventor de epitafios mortuorios. El bibliotecario general de mi caos de huesos en tumbas y cementerios. Tan entregada estuve en mi trabajo de lectora de Juan Rulfo que llegué a confundirlo con Pedro Páramo. Ya no sabía si era Pedro Páramo o Juan Rulfo el escritor de quien estaba enamorada y con quien había decidido casarme a pesar de estar enamorada. Ya no sabía si me casaba con Juan o con Pedro. Tal vez me enamoré de otro sepulcro.

Cuando lo encontré, Pedro Páramo parecía salir de un viejo orfanato, con su maleta de trapo sobre los hombros sin saber qué camino seguir. [...] Llegó pobre y solitario. Recorrió unos cuantos pasos hacia el centro de la ciudad con la mente vacía y, al fin, recostó el cuerpo contra las rejas abiertas de la puerta de

la Facultad de Letras. No sé por qué pensé, entonces, que aquella puerta se parecía demasiado al cementerio de las Tres Torres, y que aquel hombre parecía recién salido del mismo cementerio de mi infancia (pp. 34-35).

Y en este nexo del amor con la muerte, el incesto no se hace esperar; del mismo modo que ocurre en *Pedro Páramo* entre los hermanos, así como entre Susana San Juan y su padre, ahora se repite con la supuesta Susana San Juan que es realmente Susana, la protagonista, y Pedro, su medio hermano, a quien sustituye ella por Juan Rulfo que, imagina, la ha abandonado. Algo semejante ocurre con la protagonista de *La intimidad* quien, igual que Susana San Juan, es huérfana de madre y su relación con el padre resulta un tanto cuanto incestuosa, aunque no del todo explícita.

Por su parte, Remigio, protagonista de *El último lector*,

no quiere entrar en la casa, no tiene ganas de dormir, ni desea rumiar las horas bajo el mismo techo que la muerta. Más vale pasarse la noche en vela, vigilar que nadie lo vigile, que nadie se salte el muro. Piensa en la palidez de Babette y se pregunta si tendría el mismo tono cuando era vanidosa y mostraba la pantorrilla. Piensa en los calzones al revés, en confirmar si están bien puestos, orientados como se debe, y en el trámite, rozar accidentalmente ese pequeño trasero. No, Babette, los traes al revés; ahora tendré que quitarlos para volverlos a poner; y resulta que no, perdón, me equivoqué, estaban correctamente puestos y ahora están al revés (p. 39).

Como se puede observar, la locura se va apoderando paulatinamente de los tres protagonistas de las novelas y campea a lo largo de las historias tejiedo la trama desde las diversas perspectivas que les provee. A ello contribuyen la escritura y la lectura que juegan un papel determinante también, a partir de una continua metatextualidad. Los protagonistas escriben y leen, las dos mujeres leen *Pedro Páramo* además de otras obras, lo que desencadena su locura y, como don Quijote, no pueden ya discernir entre la realidad y la ficción; Lucio, quien es el bibliotecario del pueblo y padre de Remigio, lee una infinidad de libros que le llegan en paquetes flejados, y, tras leerlos, la mayor parte de las veces sólo el comienzo, los desecha arrojándolos a un cuarto en el que las cucarachas y las hormigas rojas los devoran con fruición. Así, a la vez que lee, hace crítica literaria expresando juicios respecto a la dimensión artística o a la ausencia de ésta, en los textos que arriban a sus manos, como actúa también el cura del pueblo de Don Quijote en “el donoso y grande escrutinio” de su “librería”.

La protagonista de Nuria Amat asimismo lee compulsivamente novelas, entre ellas una y otra vez *Pedro Páramo*, otros escritos que su padre le facilita de su biblioteca y, más tarde, muchos más que irá adquiriendo hasta llenar por completo, del piso al techo, su habitación con ellos.

Susana, la protagonista de Pagano que se desdobra a la vez en Susana San Juan, además de los textos literarios, encontrará un paquete de cartas de amor que lee, donde su abuela relata las relaciones que tuvo con su cuñado, quien era su prometido y más tarde su amante, y del que hubo de separarse para contraer matrimonio con el hermano mayor de los hijos de la familia.

Así, se teje, dentro de la trama, una historia muy semejante a la de Doloritas Preciado, Pedro Páramo y Susana San Juan, aunque invertida, ya que es Pedro el que se casa por interés con Doloritas y la abuela de Susana, la de Pagano, es obligada a casarse con el hermano mayor de su amado, heredero de la fortuna familiar, a quien nunca ama como él tampoco a ella (igual que sucede con Pedro Páramo y Dolores), y no sólo: la maltrata y la enloquece hasta el grado de internarla en un manicomio como venganza por su infidelidad.

Aun cuando en *Pedro Páramo* nadie lee ni escribe, en las tres novelas aquí abordadas, como quedó explicitado, no sólo la lectura de la novela rulfiana por sus autores suscita su escritura, sino que, además, los personajes protagónicos la han leído y han hecho una fusión entre ellos y los de Rulfo, con el mismo escritor y con su propia vida, así como un ejercicio lúdico con los nombres de Juan, Pedro y Susana.

El medio hermano de la Susana de Pagano se llama Pedro y ella Susana, que después resulta ser San Juan. El esposo del personaje de Amat es Pedro Páramo y luego Juan Rulfo.

En este sentido, refiriéndose a la novela de Pagano, Graciela Martínez-Zalce afirma<sup>4</sup>:

Ya desde el título [*Y si yo fuera Susana San Juan*], se nos dan las claves de lectura: el condicional y la presencia de la personaje literaria son la pauta para el juego que es el principal hilo conductor de la novela: la coincidencia de los nombres: el de la autora, el de la narradora y el de la personaje creada por Rulfo (p. 309).

<sup>4</sup> “Escritoras de Tierra Adentro”, en *Territorio de Leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*, ed. A. R. DOMENELLA, Juan Pablos-Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 2001, pp. 301-312.

La protagonista de Amat, por otra parte, escribe una novela y declara:

Sin embargo, no fue mi boda con Pedro Páramo lo que mató a mi padre. Si algo lo hizo morir de veras fue su propio casamiento y todo el alcohol bebido a causa de tantas muertes y tantos casamientos. [...] Cuando le avisaron de que su hija estaba escribiendo un libro, una historia escandalosa que contaba la vida del padre de la hija, fue la catástrofe, el auténtico punzón que acabó matándolo.

Pedro Páramo sugería que yo me servía de él para aprender a contar la historia de mi vida, una novela asesina.

[...]

Cuando estaba de humor decía a Pedro Páramo:

—La novela que estoy escribiendo es una biografía de muertos (pp. 163-164).

De este modo, la muerte, tomada de la mano del amor, la locura y el delirio, se enseñoera de un discurso que se lee y se escribe y que refiere de continuo a Juan Rulfo, a Pedro Páramo, a Susana San Juan y a Comala cuando Juan Preciado va allá en busca de su padre; discurso fincado en la intertextualidad, la metaficción, la lectura y recreación por la escritura de la novela *Pedro Páramo*. Hitos que se constituyen en el material narrativo, diegético, dialógico y discursivo de estas tres novelas florecientes y fructificantes a la luz del hipotexto en acertadas reinterpretaciones en su dimensión literaria, registro este último que en el presente escrito quedó fuera por no tratarse específicamente de ese aspecto, sino de la intertextualidad o el palimpsesto como Genette diría, sobre la novela de *Pedro Páramo*. Y en este momento cabe preguntar ¿cómo es posible que una novela publicada en la década de los cincuenta del siglo XX haya tenido tal repercusión literaria en jóvenes escritores nacidos al mismo tiempo o pocos años después de la publicación de esta obra? ¿Cómo es posible que se haya convertido en *Urtext* fundante, genésico, de las nuevas miradas y de recientes escrituras? ¿Qué es lo que suscita semejante reacción? ¿Acaso nos estaremos enfrentando a un nuevo *Quijote* que provoca en sus lectores el afán de la escritura y de la lectura compulsiva siguiendo sus pautas, en un diálogo continuo e interminable? ¿Qué impele a tomar la pluma, a generar una nueva palabra sobre la otra a manera de reinscripciones y transcripciones? ¿Por qué se torna en interpelación y obliga a responder creando nuevas textualidades, otros personajes dialogantes con los primeros, a continuar las historias, a no ponerles punto final? Las respuestas a todos estos interrogantes quizás puedan ser halladas en la lectura, refiguración y configuraciones nuevas de estos y otros textos que se

conforman como una espiral siempre en aumento sin encontrar un final que la cierre, mientras haya un lector en el mundo, quizás “el último lector” de *Pedro Páramo*, que, al igual que Pierre Menard con el *Quijote*, se constituirá en uno y múltiple autor de esta novela.

GLORIA PRADO GARDUÑO  
Universidad Iberoamericana



## JUAN RULFO Y GUIMARÃES ROSA: CONVERGENCIAS

Para el lector o el crítico abierto a las sutiles leyes de la empatía, y a partir de ellas interesado en encontrar correspondencias culturales, las literaturas mexicana y brasileña modernas parecen como un campo adecuado de comparación. Dicho campo o proclividad viene, como es sabido, de lejos, y se pierde en el origen, en las sociedades surgidas en México y Brasil, en la época de la Colonia. De todas maneras, prefiero decir “literaturas mexicana y brasileña modernas”, porque las condiciones materiales y políticas de las sociedades coloniales variaron significativamente entre los imperios portugués y español —recordemos que los libros empiezan a ser impresos en Brasil en 1808, con la llegada de la familia real portuguesa, al contrario de México, donde Juan Pablos se estrenó como impresor en los talones de Cortés, a bien decirlo—, lo que no impidió, sin embargo, que fuese el luso-brasileño padre Antonio Vieyra el involuntario culpable de la desdicha final de Sor Juana Inés de la Cruz bajo la censura eclesiástica novohispana.

Si variaron las condiciones entre la Nueva España y aquel conjunto de capitanías hereditarias que en algunos mapas de los siglos XVI y XVII se llamaba “Nueva Lusitania”, a partir de las independencias políticas de México y de Brasil en el siglo XIX las condiciones objetivas para la producción literaria se aproximan entre estos dos países, a pesar de la diferencia política entre el régimen monarquista brasileño y el republicano de todos sus vecinos. Por ejemplo, hay una correspondencia directa entre el pensamiento de los ateneístas y los positivistas brasileños, que lucharon respectivamente por la mudanza del régimen en Brasil y la derrota del porfiriato en México. En ambos países, en las décadas finales del siglo antepasado regía el lema “Orden y Progreso”, que hasta hoy, en un gesto de probable auto-ironía colectiva, está inscrito en la bandera de Brasil. Asimismo, el debate fundamental entre civilización y barbarie, cuyo *chef-de-file* es el *Facundo* del argentino Domingo

Faustino Sarmiento, tuvo en México y en Brasil dos obras literarias de gran significación: *Tomóchic*, de Heriberto Frías, y *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Al revés del *Facundo*, en tales obras la ideología positivista se pone en tela de juicio, a pesar de los esfuerzos para adecuarse a ella de Frías y de Da Cunha: el contacto de ambos, periodistas y legítimos representantes de las *intelligentsias* de São Paulo y de la Ciudad de México en las postrimerías del XIX, con la complejidad del *hinterland* mexicano y brasileño, les hace ver la otra cara, la cara inmemorial de esos países sobre los que sus respectivas generaciones intentan imponer los cambios que se les antojan imperativos. En las honduras de la Sierra Maestra Occidental y en los sertones de Bahía, Frías y Da Cunha descubren no sólo los límites de su educación y de su condición, sino también los alcances geográficos y políticos de los estados mexicano y brasileño. Esto es, encuéntranse con la nada ideológica, con la perplejidad y lo empírico, y para siempre los mapas mentales de México y de Brasil cambian para ellos y, a través de los relatos sobre los movimientos populares que narran en sus respectivas obras, cambian igualmente para las comunidades de mexicanos y brasileños pensantes, desde aquella época al presente.

¿Valdría la pena seguir enumerando aquí las oportunidades de establecimiento de correspondencias entre los *corpora* literarios mexicano y brasileño que se ofrecen al lector, al investigador, a lo largo y ancho del siglo veinte? ¿Cabe mencionar que entre los manifiestos de los estridentistas y de los modernistas brasileños de la Semana de 1922 hay una notable empatía? ¿Y que, a pesar de que los efectos de unos y otros sobre las realidades sociales y culturales de México y de Brasil hayan sido bien distintos, sigue existiendo un alto nivel de correspondencia entre la generación de “Contemporáneos” y la segunda generación modernista en Brasil, la de 1930? A pesar de las diferencias, no menos notables que las semejanzas entre los sistemas literarios mexicano y brasileño, no deja de sorprender la convergencia entre obras individuales de escritores de un lado y otro: de hecho, el diálogo de alto nivel entre Octavio Paz y Haroldo de Campos se dio sobre un terreno ya bien pavimentado de relaciones literarias más bien implícitas —eso es, poco estudiadas o asumidas como tales— que explícitas —como lo fueron, por ejemplo, aquellas relativas a los grandes nombres o grandes momentos de las literaturas consideradas centrales (la francesa, la inglesa, la estadounidense, etc.) o aun aquellas escritas dentro de la misma lengua. Para ilustrar ese movimiento pendular entre convergencias implícitas y desconocimiento mutuo explícito, en ese sentido, dígase que, si es verdad que la obra de un Gorostiza, y sólo para citar un único ejemplo, suele ser aproximada, por lo general, a la de Valéry, que no a la de un Jorge de Lima, su compañero de generación y

de *modus operandi* textual en la poesía brasileña, por otro lado no deja de ser cierto también que Vasconcelos, después de haber visitado Sudamérica en los años veinte, elige a Brasil como escenario para el desarrollo de *La Raza Cósmica*, momento que, de alguna manera, para todos los efectos, la cultura brasileña deja de ser virtual para la mexicana, y se transforma, al menos en las lindes de un imaginario en extremo idealizador como el de Vasconcelos, en un dialogante para el futuro. Seguramente, es también sobre este terreno fértil que se da el horizonte de aproximación entre las obras de Juan Rulfo y João Guimarães Rosa, probablemente los dos narradores más importantes del siglo XX mexicano y brasileño.

De hecho, entre las obras de Rulfo y de Rosa hay tales corrientes de empatía que su lectura conjunta revela una gama sorprendentemente amplia de difracciones interpretativas. En las observaciones que siguen, me dedicaré solamente a sus dos obras-maestras, *Pedro Páramo* y *Grande Sertão: Veredas*, publicadas con un año de diferencia en 1955 y 1956. Para empezar, ambas novelas tienen un origen común: surgieron como cuentos de otras colecciones de relatos de ficción, *El llano en llamas* y *Corpo de Baile*. Es decir, estamos frente a relatos que tomaron aliento como por sí solos, los cuales se fueron alargando hasta asumir su extensión final, obedeciendo a una exigencia propia de cada una de sus situaciones narrativas. Aunque la extensión de ambas novelas varía considerablemente, *Pedro Páramo* y *Grande Sertão* no fueron concebidas *in toto*, sino como un relato de más en un contexto de congéneres relativamente cortos. De hecho, reza la leyenda sobre la génesis de cada una de esas novelas, que Rulfo y Rosa se sorprendieron con el resultado final de estos cuentos *overgrown*. Pongámoslo así: sin descartar totalmente la concepción, por cierto romántica o idealista, de que las obras literarias existan en una especie de potencia platónica en el limbo en el que aguardan a sus intérpretes para materializarse, dicha leyenda genética confirma la semejanza de *cociente literario común* entre *Pedro Páramo* y *Grande Sertão: Veredas*, en el contexto de las obras de sus respectivos autores. Más allá de esta coincidencia, que todo lo ilumina, sin embargo, según mi punto de vista, varios otros aspectos se pueden discernir en su horizonte comparativo. Aquí, me voy a referir solamente a cuatro de ellos: la *simetría* de su posición frente a la sistematización historiográfica de las literaturas mexicana y brasileña modernas; el *dialogismo* que ilumina su escritura y el uso del lenguaje del que hacen gala; la *historicidad* o mejor, la *documentalidad alegórica* con la cual se les puede identificar en su relación social con el plano de la memoria colectiva mexicana y brasileña; y, finalmente, una coincidencia temática, entre las muchas que se podrían aducir en el presente contexto: la de que desarrollan con maestría el añejo,

arquetípico *topos* amoroso —más exactamente, del *desencuentro amoroso*. Prosigamos por partes, punto a punto.

#### LA SIMETRÍA DE SU POSICIÓN ANTE LA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA

Con las obras de Rulfo y de Rosa llegan a su término dos de los más importantes lineamientos de la prosa de ficción mexicana y brasileña. Me refiero a la llamada “novela de la revolución mexicana” y a la “literatura regionalista” brasileña, movimientos nacidos en función de condicionantes históricas precisas en México y en Brasil, de orden evidentemente político la primera, e implícitamente política la segunda. El levantamiento “objetivo” de la Revolución, cuyo primer monumento literario es *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela, supuso el establecimiento de una genealogía interna en la literatura mexicana que tuvo ya en los años cuarenta del siglo pasado sus primeras evaluaciones críticas, casi universalmente favorables. Según éstas, la novela de la Revolución aparecía como un ejemplo de literatura comprometida o “progresista”, como se usaba decir entonces. En pocas palabras: la novelística revolucionaria surgía como una intervención literaria cuya raíz ética se fundaba sobre nociones como la *práxis* —literatura pensada para el *aquí-ahora*—; de cariz documental, escrita para, digámoslo así, lectores-ciudadanos. Prosa de ficción de *vis republicana*, la novela de la Revolución tuvo un ciclo no menos ejemplar, cuya *coda*, cuya terminación, es justamente, *Pedro Páramo*, a mi entender. Quizá sin proponérselo explícitamente, al mismo tiempo que lo confirma, la obra de Rulfo ofrece la crítica de todo ese recorrido delimitado temporalmente en la narrativa mexicana. Afirmación/superación: redimensionando el “archivo” de esta tradición inmediata a través de una técnica narrativa innovadora, primero, y segundo, a través de la situación narrativa de *Pedro Páramo*, novela de ecos múltiples, de fragmentos vocales que perviven después de acaecidos los acontecimientos “reales” que narran. Rulfo, desde el morir, envía hacia una dimensión cósmica, sobre todo sutil, lo que era empírico, pragmático, en la novela de la Revolución (con sus excepciones, claro, que no cabe enumerar ahora; me refiero, entre otras novelas, a *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán).

*Mutatis mutandis*, tal es la posición de Guimarães Rosa frente al vasto movimiento de la literatura “regionalista” en Brasil, que conoció dos momentos distintos y complementarios: el primero, en el siglo XIX, surgió de la necesidad de dar un rostro nacional al quehacer literario en el extensísimo nuevo imperio brasileño. Llevado adelante por escritores de excelencia, como José de Alencar, dar nombre a las diferencias regionales brasileñas después de

los varios –siete, para ser más preciso– movimientos bélicos de secesión regionales, tenía un evidente sentido político unificador. Así, Alencar escribe ya sea sobre los sertones de su nativo y semi-árido estado de Ceará, cerca del ecuador (*O Sertanejo*, de 1878), ya sea sobre las pampas del estado de Río Grande do Sul (*O Gaúcho*, de 1874), vecino al Río de la Plata. Ya en el siglo xx, el movimiento de la literatura regionalista es básicamente un fenómeno de los estados menos desarrollados del noreste de Brasil, interesados en afirmar su diferencia frente al victorioso modernismo sureño, centrado en São Paulo. Su horizonte está basado en la *práxis* como la literatura de la Revolución mexicana. La realidad-real es su punto *forte*; su mensaje fue oído allende los mares, en Portugal, donde autores como el Graciliano Ramos de *Caetés* (1933) dieron el motivo para el surgimiento del neo-realismo portugués (con *Gaibéus* de Alves Redol, 1940), origen ético-estético de grandes nombres de la narrativa portuguesa contemporánea, tales como José Saramago.

Simétricamente a Rulfo, Rosa termina el ciclo regionalista en la literatura brasileña. No ofrece al lector el espejismo de la cosmópolis como alternativa, sino la verdad de la depuración de lo regional. “El sertón es el mundo”, dice Riobaldo Tatarana, narrador de *Grande Sertão: Veredas*. De la región al cosmos, he ahí el movimiento de esta poderosa, problemática narrativa. Escenificar cuestiones muy distantes del marco regional es una forma de entender los propósitos de Rosa al escribir *Grande Sertão*. Si la precisión toponímica está presente en el *incipit* de la obra, señalándose desde su mismo título, todo en ella lo contradice: el sertón es el cosmos, lugar en el que sucede todo lo que es común y, por eso mismo, es radical: el sertón, no *the backlands* como quiso una de las traductoras de la obra al idioma inglés, se presenta como el escenario central de una aventura humana imposible de delimitarse a un espacio, a una configuración. De nuevo, Rosa confirma una tradición importante en su literatura nacional, al superarla, o mejor dicho al *ilimitarla*<sup>1</sup>.

## DIALOGISMO Y LENGUAJE

El segundo punto de convergencia entre Rulfo y Rosa es la forma como utilizan el diálogo en sus narrativas. Justamente, conciben estructuras dialógicas muy distintas a aquellas que caracterizaron la narrativa de sus antecesores

<sup>1</sup> En los párrafos anteriores, recuperé, en parte, lo que escribí en dos ensayos ya publicados en México, “De la región al cosmos: Rulfo, Rosa y Borges” y “José de Alencar, Simões Lopes Neto, Guimarães Rosa: tres escritores y la región”, en *Mar abierto. Ensayos sobre literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, pp. 229-236 y 207-227.

genéricos en sus respectivas literaturas. La novela de la Revolución, se ha dicho a la saciedad, fue revolucionaria en contenido y conservadora en el lenguaje narrativo, así como, ocurrió con, buena parte del muralismo mexicano. La pluralidad vocal de *Pedro Páramo* no se puede atribuir solamente a la incorporación de las técnicas narrativas como el *stream of consciousness* faulkneriano, cuyo *As I Lay Dying* influenció a toda una generación de autores latinoamericanos, sino, a mi juicio, a la incorporación determinada de registros tonales y vocales, de origen regional. No hay, en la panoplia de voces narradoras que se suceden en el texto, ni en el discurso de Juan Preciado, la intrusión de la sombra de la autoridad del escritor omnisciente que caracteriza la escritura de novelas en las que por lo general incidió este registro local, regional. Rulfo, antes que afirmar su diferencia –social, cultural, jerárquica– frente a las voces que tejen su novela, aparece como un filtro de ellas; así, la narración se erige como un plano de depuración posible de esas voces. A eso, en pocas palabras, se le suele llamar “arte”.

En el caso de Rosa, *Grande Sertão: Veredas* se desarrolla en un plano dialógico absolutamente original. Riobaldo Tatarana, quien fuera *yagunzo* –especie de bandido o paladín levantado en armas que participaba de algún bando paramilitar en el sertón, entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX–, reflexiona sobre sus aventuras, amoríos, sobre la naturaleza del bien y del mal; sobre el sentido de la existencia, frente a un interlocutor inmóvil, callado, de otro origen social, a quien llama “doctor”. Como vemos, se trata de un diálogo elíptico, del cual la mitad de las intervenciones está ausente, apenas indiciadas por los frecuentes vocativos del narrador a su interlocutor *caché*. Este esquema libera el texto de la introducción del discurso diferenciado de este interlocutor funcional, pero no participante en el relato, al mismo tiempo que permite a Rosa desarrollar un registro lingüístico particular –mezcla de localismos y de toda una sensibilidad depuradísima para recrear el lenguaje patrón de la lengua portuguesa en un devenir dominado por la pulsación poética–, en el habla de Riobaldo que *no contrasta* con el habla de su interlocutor –y aún más, invita al lector a ocupar el lugar oblicuo de este dialogante silencioso.

Resumiendo este punto: mediante los esquemas dialógicos que organizan las narrativas de *Pedro Páramo* y *Grande Sertão: Veredas*, sus autores lograron autonomizar los discursos de sus narradores e incluir de una manera no conflictiva el registro del habla regional; en este sentido también se puede percibir en las obras que estudiamos su carácter de afirmación/superación subrayado hace poco.

### HISTORICIDAD Y EXPERIMENTACIÓN: LA DOCUMENTALIDAD ALEGÓRICA

La tercera convergencia es el carácter hasta cierto punto experimental, innovador de *Pedro Páramo* y de *Grande Sertão* que, por ejemplo, responde a los esquemas dialógicos que organizan las respectivas narraciones, elogiado por lectores, traductores y críticos de todo el mundo, pueden opacar un valor literario no menos dorsal en esas novelas: el de referirse a un momento histórico preciso, y el de alegorizar la cultura política a él relativa de manera no menos precisa; en este sentido, *Pedro Páramo* y *Grande Sertão: Veredas* aunque de modo ancilar, son relatos que se radican con precisión en su tiempo que no solamente en el tiempo. Si esto se da de forma trans-histórica, o paradocumental si se quiere, el lector no deja de informarse, en ambas narraciones, tanto de los eventos que organizan la macro-historia de México y de Brasil —por ejemplo, el principio de la Revolución Mexicana y la Guerra posterior de los Cristeros que cundió en el Bajío, o la sustitución del régimen monárquico por el republicano y las dificultades del sistema oligárquico de la “República Vieja” en afirmarse, en el interior de los estados menos poblados y desarrollados del Brasil—, como también del carácter de la cultura política local. Comala y Sayula y el sertón de Minas y de Bahía son escrutinizados como entidades propias y alegóricas de una cultura rancia, tan vieja como la conquista y la colonización de México y de Brasil, y la figura terrible, titánica de Pedro Páramo parece espejarse en el malhechor Hermógenes, contra quien Riobaldo liderea su bando de *yagunzos*, para imponer la ley del bien en el sertón, así sea gracias a un fáustico pacto con el demonio que no sabe si de veras firmó o no, en un cierto cruce, en una cierta noche en que toda la naturaleza parecía conspirar para que tal hecho sucediera.

Este aspecto nos permite ver a *Grande Sertão* y a *Pedro Páramo* como ejemplos de novelas totalizadoras, cuyas capas de lectura y de recepción se multiplican conforme pasa el tiempo y se suceden los lectores.

### UNA COINCIDENCIA TEMÁTICA: EL DESENCUENTRO AMOROSO

La última convergencia sobre la cual quiero llamar la atención aquí remite al *quid* de la novelística o de la obra literaria de siempre, que es la exploración de la naturaleza humana, la cual se relaciona no sólo, como a su tiempo mencioné, con la problemática del amor, sino también con la concepción

literaria de los dos personajes principales en ambos relatos: Pedro Páramo y Riobaldo Tatarana.

Uno de los vectores compositivos que mayor fuerza presta a la narrativa de *Pedro Páramo* y *Grande Sertão: Veredas* es el hecho de que son relatos de amores fracasados, o al menos de amores no realizados. El tiránico Pedro Páramo lo puede todo, acostarse con quien quiera, matar o mandar matar, robar y engañar, torcer las leyes a su antojo, cooptar leguleyos y curas, manipular a guerrilleros y a sublevados; puede hasta cruzarse de brazos y dejar que todo se derrumbe en su mundo, que las tierras de cultivo sean abandonadas y que sus allegados dejen de cobrar su pan. Todo esto es verdad en lo que atañe a la caracterización del personaje, que apunta a la estructura de mando en el México profundo, pero Susana San Juan, desde su sinrazón, le plantea el límite objetivo de su poder. Con ella, el caudillo nada puede, y cuánto más la desea, menos la amada le responde. El universo de Susana San Juan le está vedado, no por superior o excelso, sino por ser *otro* que el suyo; si no fuera así; toda la novela adquieriría un otro cariz. El “no” repetido de Susana San Juan a Pedro Páramo, que no le es dicho sino actuado, transfiere a una dimensión distinta el hado del caudillo: la dimensión de lo trágico. La escena en la que un Pedro Páramo envejecido, a un punto de verse vencido por la vida, observa a su amada debatirse en su lecho de muerte, tiene connotaciones bíblicas trastocadas: en esta recreación rulfiana del episodio de Susana y los viejos, la joven no está inmersa en el agua del pozo, sino en el fluir del agua de sus reminiscencias, y todos los viejos deseantes se resumen en esta patética figura del poder senil, que en silencio llora su absoluta, real impotencia. No hay como no ver en esta situación de desamparo de Pedro Páramo un rasgo ético de probable origen cristiano en la novela: Pedro Páramo paga sus pecados, sus desmanes, mientras vive; desciende *ad inferos* en vida, y el agente vengador de este ajuste de cuentas se esconde debajo de la faz de hembra sibilina de Susana San Juan.

*Grande Sertão: Veredas*, a su vez, narra la obsesión amorosa de Riobaldo, el ex-*yagunzo* transformado en próspero hacendado, y feliz cónyuge de una cierta Otacilia, linda y comprensiva mujer, por su compañero de armas, Diadorim, quien había sido hijo de un líder político regional al que estos dos *brothers in arms* deciden vengar. La naturaleza del amor de Riobaldo por Diadorim cambia en el relato: al principio de la novela, se trata de la narración de una atracción por el mismo sexo, de un avergonzado amor homosexual, por tanto, que el viejo luchador confiesa a este “doctor”, su imperceptible dialogante. Pasados, sin embargo, los episodios del supuesto pacto demoníaco y la batalla campal entre el bando de Riobaldo y Diadorim contra el de

Hermógenes, en la que muere Diadorim, se revela su verdadera identidad: su nombre de pila era María Deodorina, una doncella que se travistiera de hombre para poder ella misma perseguir y dar fin al asesino de su padre. A partir de esta anagnórisis, el sentido de las cavilaciones sobre los significados de la vida y del amor por parte de Riobaldo cambia; como que, retrospectivamente, se rehace el relato entero, cuyo tono de moral, pasa a trágico. El gran amor no se consuma; ¿será consumable? ¿Habrá más sentido que sentirlo solamente? Detrás de la piel áspera del *yagunzo*, un corazón para siempre herido, un sorprendente filósofo del amor, en el sertón de Brasil, sin Henri Beyle y sin Denis de Rougemont, sólo, meditabundo, grande.

Sin la exploración del hemisferio del amor, sin Susana San Juan y Diadorim/María Deodorina, Pedro Páramo y Riobaldo Tatarana inexorablemente adelgazarían como personajes, perderían la máxima consistencia humana que los vincula a los grandes personajes trágicos de la literatura universal.

Esta es la última convergencia que quise señalar entre las principales obras de Juan Rulfo y João Guimarães Rosa. Tales convergencias apuntan para lo que se puede asumir como un sutil arco de empatía entre las literaturas mexicana y brasileña modernas. Pensemos en ellas. Pensemos en América Latina.

HORÁCIO COSTA  
Universidade de São Paulo



## FUNDACIÓN MÍTICA DE COMALA

Muchos años después, frente al pelotón de lectores que admiraban su obra, el escritor Gabriel García Márquez había de recordar aquella tarde remota en que su amigo Álvaro Mutis le hizo conocer la obra de Juan Rulfo<sup>1</sup>. Macondo no era entonces siquiera una aldea de veinte casas de barro y cañabrava, y no tenía todavía existencia literaria. Pero tras leer *Pedro Páramo*<sup>2</sup>, García Márquez descubrió la posibilidad de dar forma a su propia novela. Recordemos la afiebrada lectura que siguió al momento en que Mutis le hizo leer “esa vaina”: “Aquella noche no pude dormir mientras no terminé la segunda lectura. Nunca, desde la noche tremenda en que leí *La metamorfosis* de Kafka en una lúgubre pensión de estudiantes de Bogotá –casi diez años atrás–, había sufrido una conmoción semejante” (p. 800).

García Márquez reconoce explícitamente que en el año 1961, el descubrimiento de la obra de Rulfo le permitió sortear un callejón sin salida de muchos años durante los cuales estuvo “buscando por todos lados una brecha para escapar”, esto es, en los que no lograba encontrar la forma adecuada para *Cien años de soledad*. El escritor colombiano recita de memoria y de cabo a rabo *Pedro Páramo* y no oculta nunca su deuda con él<sup>3</sup>.

¿Por qué me interesa traer a cuento aquí y ahora esta evocación? Porque tal vez tratando de desentrañar el enigma de la lectura que un escritor hace de otro escritor, esto es, las posibles claves del “uso” que un artista hace de la

<sup>1</sup> GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, “Breves nostalgias sobre Juan Rulfo”, en *Toda la obra*, de JUAN RULFO, coord. C. FELL, Archivos-Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, pp. 799-801.

<sup>2</sup> Todas las citas de *Pedro Páramo* remiten a la edición en JUAN RULFO, *Toda la obra*, pp. 177-304.

<sup>3</sup> Cosa que no es poco, si tomamos en cuenta las consideraciones sobre lectura, memoria y olvido de LUZ AURORA PIMENTEL (“Lectura y memoria”, en *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI Editores, México, 1998, pp. 181-185).

obra del otro —y que en este caso a su vez se traduce y culmina con el círculo perfecto de una nueva escritura— podamos encontrar un nuevo camino, menos descaminado que otros, para alimentar nuestra propia interpretación.

García Márquez no es de ningún modo el único escritor latinoamericano en referirse a la obra de Rulfo (pensemos, para dar sólo dos nombres clave más, en Carlos Fuentes o Augusto Roa Bastos), pero sus observaciones atraviesan certeramente varias esferas de la obra, que van desde cuestiones relacionadas con la técnica narrativa, hasta las que se refieren a su tono poético; desde las que apuntan a problemas propios de la narrativa contemporánea, hasta las que nos llevan a asomarnos al trasfondo de los problemas de representación plástica.

Si el escritor colombiano lee con inusitada avidez la novela, es porque, además de su deslumbramiento, está buscando una solución estética a su propia obra, y también a un problema mayor de la literatura latinoamericana: la salida del regionalismo y el color local, así como la posibilidad de organizar, a través de la ficción, nuevas hiladas de tiempo, espacio y lenguaje. Sólo tras su descubrimiento de *Pedro Páramo*, pudo decir que se animó a hacer extensiva a la dimensión temporal la fractura del orden espacial con que había estado ya trabajando.

García Márquez se ha referido también, de artesano a artesano, de conocedor que indaga los materiales y el artificio de otro conocedor, a la técnica secreta<sup>4</sup> de *Pedro Páramo* y a su insólita sabiduría, que incluye la nada azarosa elección de los nombres de personajes y lugares, así como el curioso tratamiento de sus edades, para celebrar “el cuidado de ser muy descuidado en cuanto a los tiempos de sus criaturas” (p. 801): “En *Pedro Páramo*, donde es imposible establecer de un modo definitivo dónde está la línea de demarcación entre los muertos y los vivos, las precisiones son todavía más quiméricas. Nadie puede saber, en realidad, cuánto duran los años de la muerte” (*id.*).

Considera también el autor de *Cien años de soledad*, que en el caso de *Pedro Páramo* se trata de un trabajo en alto grado poético, cuestión que nos conduce a esta otra: en el caso de la escritura resulta clave, tanto para el colombiano como para el mexicano, el encuentro de un *tono*, de un *clima*, de un *ambiente*, anunciados ya en el comienzo de la obra. Así, García Márquez ha dicho que

<sup>4</sup> “Varios años antes aún de ese momento, todavía en Colombia, y tras leer un primerísimo y parcialísimo adelanto de aquello que sería su novela, Mutis le había reprochado el exceso de pintoresquismo. Algo requiere tanto empeño como fabricar una mesa. El escritor trabaja sobre una realidad que es un material duro como la leña. Literatura y carpintería requieren una notable habilidad técnica y una buena dosis de secretos del oficio. Pero, sobre todo, en la base de ambas hay un trabajo esforzado”.

algo secreto de su creación tiene que ver con “el tema, el tono, el estilo”, el clima, el comienzo, que resultan decisivos para la construcción del texto<sup>5</sup>.

Pero algo más hermana las búsquedas formales de Rulfo y García Márquez: el cine, ese deslumbrante arte nuevo para el que ellos mismos trabajaron como guionistas y escritores, y que a la vez los seducía con sus imágenes y su imaginería.

Como sabemos, García Márquez hace un evidente homenaje a *Pedro Páramo* al adoptar, para el primer párrafo de su novela (“Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar...”<sup>6</sup>, que he glosado al comienzo de este trabajo) este complejo juego temporal que inaugura una estructura muy cercana: “El padre Rentería se acordaría muchos años después de la noche en que la dureza de su cama lo tuvo despierto y después lo obligó a salir...” (pp. 88-89). Pero no menor es su homenaje cuando se preocupa por la empresa cinematográfica del director Carlos Velo, empeñado en llevar al cine *Pedro Páramo*, quien primero lo invitó para adaptar el relato de *El gallo de oro* para cine y después, junto con Carlos Fuentes, para hacer la “revisión crítica” de la primera adaptación de la novela, hecha por Fuentes y estrenada en 1966.

Esto nos conduce a otro tema a su vez: cuando Rulfo escribe *Pedro Páramo* se está dando un nuevo cruce de lenguajes: no sólo los que corresponden al ámbito de la escritura y la oralidad, lo culto y lo popular, sino también los nuevos lenguajes que aportan fotografía y cine, radio y discos. Rulfo siente sorpresa y desazón ante su propia obra, y tal vez una de las causas de ello es que está gestando una compleja síntesis de miradas nuevas, de lenguajes nuevos, en los cuales la memoria se apoya no sólo en la letra, sino también en la imagen y en el sonido, de modo tal que Rulfo es el escritor, sí, pero también el fotógrafo y el amante del cine; Rulfo es el narrador, sí, pero también el melómano que tanto registra los ritmos de las voces de distinta procedencia sociolectal, como la música sinfónica que escucha en su tocadiscos.

Por otra parte, la propia ficción está cumpliendo por esos años –y a partir de las vanguardias y las transformaciones en el pensamiento etnológico y el surrealismo etnográfico– una nueva función, ya señalada por Roland Barthes. En esta misma línea, las innovaciones narrativas de Rulfo resultarán

<sup>5</sup> “Debo estar también en un estado de gracia, con el tema preciso y el tono exacto para desarrollarlo. Una de las primeras dificultades es la de escribir el primer párrafo [...]. Apenas superado este escollo, el resto ha salido facilísimo. Creo que con el primer párrafo logrado se supera la mayor parte de los problemas que plantea escribir un libro; allí queda definido todo: el tema, el tono, el estilo...”.

<sup>6</sup> *Cien años de soledad*, Sudamericana, Buenos Aires, 1967, p. 9.

no sólo en una reformulación del campo narrativo, sino que también habrán de contribuir a abrir nuevos rumbos a las propias búsquedas etnográficas de su época. La etnografía se configura, como dice Roland Barthes, como uno de los primeros casos en que el discurso de las ciencias humanas se acerca al de la ficción, a la que comienza a la vez a reconocérsele no sólo un papel expresivo, sino un valor heurístico. Se empieza a descubrir así una rara zona fronteriza que había buscado aclarar su posición ante la ficción, y se podía incorporar a la narrativa y al ensayo ciertos temas puestos en evidencia por la epistemología etnológica: tales como el empleo de ciertos procedimientos estilísticos que dieran indirectamente una garantía de validez discursiva, la adopción de un modelo narrativo por razones de método, y la posibilidad de ofrecer al lector un sentimiento de totalidad y de coincidencia entre el discurso y el objeto, a la vez que la construcción de ejemplos tipo dotados de un nivel de representatividad y generalidad suficientes: la retórica de la ficción viene así a garantizar, de otro modo, el contenido de verdad del recuento etnológico. De este modo, mientras la historia de vida fidedigna de *Juan Pérez Jolote* –publicada por el antropólogo mexicano Ricardo Pozas en 1952– se apoya en un orden narrativo tradicional, la historia ficticia de Pedro Páramo y Juan Preciado nos ofrece otra versión, la de la etnografía imaginaria, no menos dotada de representatividad, tipicidad, totalidad, bajo la forma de un viajero que no acaba nunca de llegar, de un Juan Preciado que no acaba de encontrar a quien busca y de un patriarca que no acaba de morir, y en el final se desmorona como un montón de piedras: también nosotros, los lectores, cuando creíamos haber atravesado el umbral, quedamos atrapados entre dos espejos que se miran sin encontrarse del todo.

Es entonces importante recordar que por esos mismos años en distintos lugares de América Latina la ficción –tan ligada hasta ese momento al discurso de la historia–, empieza a acercarse a la etnografía. En buena medida además, por influencia de las vanguardias, se estaba dando un nuevo giro estético que superaba la visión de la alteridad planteada por los ensayos de interpretación de Gilberto Freyre o Fernando Ortiz, con la presencia, por ejemplo, de las operaciones antropofágicas de Mário de Andrade, autor de *Macunaíma* y de *O turista aprendiz*, a la vez que gran estudioso del folklore, viajero y fotógrafo de mirada etnográfica él mismo, como lo fue también Rulfo<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> MÁRIO DE ANDRADE (São Paulo 1893, *id.* 1945), autor de *Macunaíma: Aheroi sem nenhum carácter*, ed. de T. PORTO ANCONA LÓPEZ, *Archivos-Fondo de Cultura Económica*, México, 1996 [1928], a la vez que poeta, crítico literario, teórico de arte, musicólogo, folclorista y fotógrafo, no sólo fue admirado por Rulfo, sino que fue notoriamente coincidente con él en cuanto fotógrafo e interesado en la etnografía. Además fue uno de los organizadores de la Semana de Arte Moderno de 1922, divulga-

De Andrade, como el joven Carpentier de *Ecué yamba ó* y de su ensayo sobre “La música en Cuba”, estaba recuperando de manera original y sin la vieja distancia de la novela realista ciertos mecanismos creativos del imaginario popular, la tradición oral, las operaciones mágicas, como instancias inaugurales de un nuevo modo de aproximación estética a sus propias experiencias escriturales, aceptando además “modos de concebir el espacio, el tiempo y la corporalidad ajenos [al reduccionismo propio] del racionalismo lógico y a la tradición representacional de Occidente”, en una audacia creativa nunca antes igualada. Así, las andanzas de Macunaíma, ese “hijo del miedo de la noche”, nacido en un momento en que el silencio era tan intenso que sólo se escuchaba el cuchicheo del río, se organizan narrativamente de acuerdo con un modelo musical, culto y popular a la vez. En su obra, como en la de Rulfo, el mundo de lo visto rivaliza con el mundo de lo oído, las referencias cultas con las de tradición oral, pero además, y esto es fundamental, el contacto con lo popular no se da sólo como reproducción de temas o contenidos, sino sobre todo, como recuperación de mecanismos creativos y memorísticos propios de la tradición oral.

Por otra parte, Rulfo era particularmente sensible a los hallazgos de la antropología: así lo muestra su propio desempeño como fotógrafo —que logra recorrer el país mientras trabaja como viajante para compañías llanteras privadas— o como funcionario del Instituto Nacional Indigenista. El surrealismo etnográfico francés y la filosofía de las religiones habían dado lugar a una renovada preocupación por la conciencia mítica —con las ideas de calificación y participación— y habían comenzado a cruzarse ya con el quehacer creativo mismo de las vanguardias, cansado de las viejas convenciones realistas, como lo muestra ese tan temprano ensayo de Paz que es “Poesía de soledad y poesía de comunión” (1942) o su poema “El cántaro roto” (1955).

Pienso que en la puesta en relación entre en las fotografías de Rulfo y de las de Mário de Andrade, con sus respectivos textos, puede resultar un camino enormemente productivo para repensar tanto el modo en que tratan de dar una reinterpretación plástica, creativa, de estilo original, dentro de los límites impuestos por la película en blanco y negro, una visión nueva, pues, pero que se nutre del registro de paisajes, de ambientes, de estampas y figuras populares, con sus usos y costumbres, con el desgarrado vínculo entre

---

dor de la nueva objetividad planteada por Man Ray, quien había realizado entre 1927 y 1928 una serie de ensayos en sus visitas a las regiones del Norte y Nordeste, las cuales sirvieron de base para la elaboración del libro póstumo *Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz*, editado por el Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de Sao Paulo, 1993. En 1943 inició el libro, *O turista aprendiz*, cuya publicación es de 1977.

modernidad y tradición que da, por ejemplo, el tren, tarea que me propongo realizar en el futuro. Si los cielos de Rulfo dan a su vez cuenta de su homenaje a la mirada de Gabriel Figueroa o las tomas experimentales de Mário de Andrade entran a su vez en diálogo con Man Ray, existe una común voluntad por registrar el mundo que les tocó vivir, y una común percepción de la importancia de la toma fotográfica, de la mirada que da una perspectiva para ver lo real.

Por lo pronto, en los límites de este trabajo quiero indagar algunas de las operaciones que se despliegan en *Pedro Páramo*, las cuales concilian cuestiones de avanzada en el orden de la ficción, con otras, del recuento etnográfico y folklórico. Esto se hace particularmente notable en una de las operaciones dominantes en la obra de Rulfo: el anuncio, a la vez que el borramiento, de una dimensión mítica y arquetípica nutrida a su vez en un vasto imaginario culto y popular. Como lo dije en otra oportunidad a propósito de “El cántaro roto” de Paz, se trata de una operación estética por la que se nos entrega el símbolo de un símbolo roto. *Se trataría aquí de dar cuenta de un mito que se anuncia en el momento mismo en que se quiebra.*

En primer lugar, ya desde el umbral de entrada de *Pedro Páramo* nos encontramos ante la fundación de un mundo literario presentado ya como fundado. Juan Preciado ha llegado a un mundo dado ya como preexistente, y, al igual que la presencia del coronel ante el pelotón de fusilamiento, los personajes atestiguan y anuncian la existencia real de lugares imaginados, hasta lograr el efecto de reafirmar esos lugares y de hacerlos pasar, de fundados por el relato, en fundadores del relato y garantes de él. Algo por el estilo decía Francisco Ayala respecto del *Quijote*, cuando afirmaba que la grandeza de la obra consiste en haber inventado dos personajes que la preexisten<sup>8</sup>. La fundación mítica de Comala, dueña de un nombre potente, marcada como lugar y tiempo calificado, se da entonces como anterior a la novela, y queda a la vez puesta dentro y fuera de ella, aunque a la vez la “garantía” de existencia de la misma quede desdibujada, amenazada, dentro y fuera del texto, por otro mito inverso, que se constituye como horizonte amenazante: el de la destrucción de Comala, y a cuya construcción, aunque presentada de manera fragmentaria, asistimos cautivados los lectores.

Ahora bien: Comala, como Macondo, como la Santa María de Onetti, resultan a la vez universos faulknerianos, puntos de apoyo de un mapa de la

<sup>8</sup> “La invención del *Quijote*”, en MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del IV Centenario preparada por F. RICO, Real Academia Española, Madrid, 2004.

imaginación<sup>9</sup>. Además, en el caso de Comala, se trata, como se dijo antes, de un sitio matriz, potente, fundante y fundado a la vez, sorbido por sus propias leyes, por sus propios afanes, por sus propias reglas de tiempo, de vida, de muerte, por redes de historias previas, muchas de ellas ya conocidas y contadas, que consumen, determinan, deciden la vida de los personajes que representan seres de verdad. Se enlazan mediante la fundación de ese lugar de articulación de aquello que Benjamin denominaba lo poético y lo poetizado. Podemos decir que esta forma de fundación de un sitio imaginario dado como fundado –mecanismo a la vez de la novela de avanzada y de la larga tradición mítica–, nos preanuncia un sentido fuerte, que hemos llamado el de la fundación mítica de Comala. Y esta “fundación mítica” tiene tanto de regreso a los orígenes como de construcción vanguardista: “a mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires...”, anota Borges en su recordado poema<sup>10</sup>.

Para que se hiciera posible el magistral trabajo de Rulfo era preciso además que se diera otro salto fundamental en la novela contemporánea, un salto al cual el propio Rulfo a su vez contribuye, que consiste en la incorporación del tiempo presente en todas sus modulaciones, así como la posibilidad de presentación ostensible del vínculo con el momento de la enunciación; un vínculo que hace que la novela de avanzada se toque con los más ancestrales mecanismos de la oralidad: el carácter actuante, potente, de la palabra que nombra y que hace: “Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre”, dice Pedro Páramo. Y con otro de los más característicos mecanismos de la tradición, que era ya por entonces también preocupación de los escritores de avanzada: la relación de la narración con la memoria voluntaria e involuntaria, la evocación y fijación del recuerdo, a la vez que de los borramientos que ejerce el olvido.

Rota la convención de la narrativa realista, se rompe con el efecto de recuento lineal, sucesivo y causal de los acontecimientos, que es también la línea que estructura la narrativa histórica canónica. La organización textual a partir de fragmentos yuxtapuestos resulta así un nuevo modo organizativo que da lugar a nuevas combinatorias y constelaciones de sentido.

Comala se va construyendo entonces a partir de evocaciones presentes en el propio relato, pero a la vez se anuncia como previamente existente.

<sup>9</sup> A este respecto, y aun cuando es posible que Rulfo no hubiera leído a Faulkner antes de escribir *Pedro Páramo*, no cabe duda que esa nueva mirada de época podía traducirse ya como faulkneriana, del mismo modo que se puede ser kafkiano sin haber leído a Kafka.

<sup>10</sup> “Fundación mítica de Buenos Aires”, en *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1993, t. 1, p. 81 [1929].

Su propio nombre, el nombre propio de Comala –como se ha repetido ya muchas veces– remite a un símbolo construido a partir de *comal*, “rueda de barro donde calientan las tortillas” sobre unas brasas, sitio que localiza un calor intenso y concentrado, lugar infernal y quemante, y en cuanto tal, portador de rasgos que lo convierten en un sitio calificado, potente<sup>11</sup>. Cuando Juan Preciado ingresa a Comala traspone un umbral que lo hace ser tragado por el lugar; al hacerlo, anuncia la condición potente de Comala.

Pero además, en el momento de enunciar (¿en el momento de fotografiar?) se instaura un mundo. Ese momento de mediación fundamental que es el acto enunciativo se hace ostensible en la narrativa contemporánea. A ese mundo instaurado nos remite el comienzo de la novela, en la voz de Juan Preciado, aunque pronto caigamos en la cuenta (y he aquí el genial doble salto mortal de Rulfo) de que quien habla e instaura ese más acá del nuevo mundo narrado es un muerto, a la vez que apunta a un más allá de un paraíso anunciado que resulta ser un paraíso desmoronado. Inversamente, los hechos de Pedro Páramo lo van convirtiendo, de personaje evocado, en un rencor vivo, en la personificación del exceso de poder y en la instauración del mal que se anuncian en la novela, a la vez que se instituyen como instituyentes, como la ley detrás de la ley del texto, como clave última de los adioses, las vidas secas y los desencuentros, como cifra que explica ese diálogo vivo entre muertos, y ese diálogo muerto entre vivos que atraviesan la obra, donde las palabras se borran, se silencian, se disuelven y mueren apenas se las intenta pronunciar.

En el siglo xx, la revolución en la organización de tiempo, espacio e individuo que vive la novela permite romper con las viejas convenciones narrativas y explorar territorios ignotos: *asomarse al presente intemporal del relato mítico a la vez que tocar el frágil presente del momento de la enunciación*. Todo esto marcha de manera paralela a las fuertes transformaciones en la estructura de la obra y su apertura a una pluridimensionalidad que evidencia, como dice Josefina Ludmer a propósito de la obra de Onetti, la matriz productiva del texto. No encuentro manera más afortunada que la siguiente cita de Ludmer, para referirme al sutil trabajo de Rulfo:

[...] el texto no esconde nada: todo es legible, todo está allí, en el espacio aparentemente lineal de la escritura. La matriz no ocupa una zona “profunda”; ni siquiera se sitúa en una región “mental” previa (idea, sentimiento, intención) que preexistiría como causa del texto; no es tampoco su origen, su centro ni la

<sup>11</sup> “Comala es un símbolo. Es una rueda de barro donde calientan las tortillas. Ponen esas ruedas sobre unas brasas. El comal y el pretil están juntos siempre”, en *Toda la obra*, p. 454.

clave-llave para descifrarlo. Es un efecto de la pluridimensionalidad del texto; está redistribuida en toda su superficie; cada elemento (y la matriz en su conjunto) resuena, diseminado, en registros múltiples: insiste a todo lo largo del relato [...]. El relato rompe y germina cada uno de los elementos que conforman la matriz, los reitera y desdobra: se muestra como la expansión dilatada-relatada (todo relato es dilatación) de las funciones significantes del núcleo. Pero ese núcleo-matriz no es una referencia absoluta, un texto originario del cual el otro, el que se lee, sería la traducción: el relato visible produce el núcleo, éste, leído en su reconstrucción, aparece como productor; genera sin cesar esa escena (la de contar un cuento), que es la escena de su propia producción y, atrapado por ella, la repite y la hace circular<sup>12</sup>.

Pero, además, la novela contemporánea hace también ostensible la firma de nuevos contratos de intelección con el lector, a quien se deja como responsabilidad la muy activa tarea de “ir encontrando los hilos” (así lo dice el propio Rulfo) que dotan de sentido al texto.

Una serie de hilos que ese autor tan poco autoritario deja particularmente sueltos. A la vez, las obras contemporáneas establecen nuevas y muy activas formas de integración de voces y dialectos, modos y géneros discursivos.

De allí que se haga posible entender el lirismo radical de la obra de Rulfo y su vínculo con la tradición oral y la memoria.

Uno de los grandes protagonistas de la novela es también –signo de los tiempos– el lenguaje mismo, con los múltiples registros de la oralidad (recordemos que la plática misma es fundamental), pero también del discurso del deseo y el discurso del poder, el discurso pronunciado y el discurso evocado, el discurso de la lírica y el discurso de la técnica.

Quiero ahora regresar a otra nota que caracteriza la novela, ya advertida por García Márquez y por muchos otros lectores: la posibilidad de convivencia de vivos y muertos en una Comala dada además como infierno presente y como paraíso evocado.

Como observa Jean Franco<sup>13</sup>, la misma topografía sirve a la vez de cielo, de infierno, de purgatorio y de mundo real. Los límites entre los espacios se borran y los muertos invaden el territorio de los vivos, a la vez que los vivos invaden el territorio de esa ciudad construida sobre una tumba.

<sup>12</sup> “Contar el cuento”, en J. C. ONEITI, *Los procesos de construcción del relato*, Sudamericana, Buenos Aires, 1977, p. 149.

<sup>13</sup> JEAN FRANCO, “El viaje al país de los muertos”, en JUAN RULFO, *Toda la obra*, ed. cit., pp. 774-869.

Así Comala es “*la mera boca del infierno*” y al mismo tiempo “*una llanura verde; es una tierra de miel y de leche*” [sic] que la madre de Juan Preciado recuerda con ternura, y “*un horizonte gris*”; un lugar en el cual “*todo parecía estar como en espera de algo*” y al mismo tiempo un lugar de abundancia o un oasis de luz “blanqueando la tierra iluminándola, durante la noche”. Sin embargo, se ve vacío, abandonado...” (*ibid.*, p. 767).

Otra observación fundamental de Jean Franco: “Comala, que se identifica con el paraíso, se percibe por los oídos. Juan Preciado lo oye, descrito por la voz de la madre”, a la vez que “la aldea arruinada por el padre. Los ojos y los oídos no perciben la misma calidad” (*id.*)<sup>14</sup>.

El “Vine a Comala”, umbral narrativo y mítico a la vez, es enormemente eficaz en muchos sentidos y niveles, y da también la clave de la novela. Como dice Martin Lienhard, el texto remite imaginariamente tanto a las condiciones de su propia producción como a las condiciones propias de la oralidad y “lo hace además con un ‘truco’ espectacular: el lector del inicio de la novela lee el discurso de Juan Preciado como si se tratara de un discurso narrativo tradicional que carece de interlocutor y que se supone por convención “escrito”; la irrupción de un interlocutor (Dorotea) hace aparecer retrospectivamente todo lo leído como “oral”, como si el texto dijera al lector: “te equivocaste: estabas convencido de leer pero, en realidad, estabas escuchando”<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Dice allí también que “Desprovisto de la esperanza de la salvación eterna, el escritor contemporáneo contempla el viaje al mundo de los muertos con algo del patetismo elegíaco del mundo pagano [...], tres obras contemporáneas que tratan sobre el tema han sido escritas por escritores de culturas aisladas o minoritarias [...]. Las calles del pueblo se llenan de muertos que piden silenciosamente la intercesión y sus murmullos matan por fin a Juan Preciado [...]. Esta invasión de los muertos señala una ruptura entre el orden moral y social del pasado (de las sombras) y el del presente. El orden social muerto era paternalista, basado en relaciones de consanguinidad y en la pirámide feudal que investiga al cacique con su supremo poder. El orden moral del catolicismo corresponde a este orden social porque se centra en el poder del padre y la obediencia de los creyentes. Juan Preciado busca un padre, pero el padre que encuentra a través de las voces de los muertos es muy distinto del padre con quien se puede establecer una relación humana, lo que era la meta original de Juan Preciado. Al que encuentra es al *cacique*, un hombre que ha subvertido los valores que Juan Preciado busca [...]. En la novela, este paraíso se asocia con la imagen de la madre y con la plenitud materna. La confusión surge porque el paraíso terrestre ha existido en el recuerdo, en el pasado y por tanto es fantasmal. Hay una sección que sirve de micro-modelo de la relación entre pasado/paraíso y presente. Juan Preciado está en la calle viendo pasar las carretas de bueyes en un viaje que se parece a la vida misma: ‘Vi pasar las carretas. Los bueyes moviéndose despacio. El crujir de las piedras bajo las ruedas. Los hombres como si vinieran dormidos’ (p. 60) El lector percibe únicamente los *sonidos* del tránsito como si el tiempo se *oyera* [...]. Las carretas que crujen sobre las piedras *despiertan* a la gente [...], lo que Juan Preciado *oye* es muy diferente de lo que ve [...]. El lector percibe el vacío del presente por comparación con la plenitud del pasado”.

<sup>15</sup> “El sustrato arcaico en Pedro Páramo: Quetzalcóatl y Tláloc”, en *Toda la obra*, p. 946.

Regresando a la cuestión de la convivencia entre vivos y muertos, clave en la novela y uno de los núcleos principales para su interpretación, anotada como se dijo por García Márquez, pero también por el propio Rulfo y por una gran parte de lectores y críticos, recordemos que uno de los primeros en señalar la importancia de la relación vivos y muertos para la propia estructura narrativa, ha sido Jorge Ruffinelli.

Y esta fluidez en la presencia de vivos y muertos nos remite también al “tono” de la novela (“tono” a la vez musical, pictórico, literario), y de sus propios mecanismos de evocación y asociación con la memoria. Ese tono sombrío de Rulfo que tanto lo acerca a los autores nórdicos, tales como Knut Hamsun, con la posibilidad de creación de una atmósfera sombría. Como un ejemplo de esta memoria de una melodía, de un acento, de un tono, de una voz, quiero concluir con la mención de una lectura rara vez mencionada por los especialistas: la del poeta simbolista belga Georges Rodenbach, autor además de una novela poética, *Brujas la muerta*, que Antonio Alatorre recuerda como lectura de su generación. La ciudad es para Rodenbach una geografía del alma (lo es también la “toponimia” imaginaria de Rulfo). El protagonista llega a Brujas para evocar el recuerdo de su amada muerta y recorre una ciudad ensombrecida, que yace sobre una tumba. Llega, como Juan Preciado, a un cruce de caminos donde muchas direcciones se enredan, y la única forma de recorrer el espacio es seguir el rumbo que permite evocar a la mujer muerta. El silencio del aire, la inmovilidad de una ciudad dormida sobre la muerte, donde lo vivo no es sino memoria, nos hacen pensar en el recuerdo cuasi musical que permite que un escritor deje teñir de ciertas tonalidades su obra.

En cuanto a la posible dimensión mítica de la obra, se trata de un tema que ha sido tratado ya por varios lectores, en dos líneas principales. Por una parte, Carlos Fuentes y Ariel Dorfman<sup>16</sup>, por ejemplo, tienden a asimilar la

<sup>16</sup> Varios agudos lectores lograron entrever en la figura de Pedro Páramo cierta aura mítica, y llegaron a compararlo con otros personajes potentes. Así, para Carlos Fuentes Pedro Páramo evoca a un Ulises de piedra y barro, y para Ariel Dorfman es un Lucifer que aspira a ser Dios. Pero en general la crítica tocó este tema de manera rápida, y en lo que sigue queremos recuperarlo a la luz de ciertas estructuras míticas profundas. Por una parte, se puede atender a los rasgos de ese personaje que manifiesta como su condición un algo extraño, sobrenatural, potente, calificado, excesivo, que lo distingue de su contexto. En el momento histórico en que la comunidad descubre la rareza y el poder extraordinario de un ente, lo elige como hierofánico; si bien esta elección está históricamente circunscrita, lo que se reconoce, dialécticamente, es la cualidad de potencia universal y eterna que encarna en esa hierofanía. Uno de los ejemplos que cita Eliade a propósito de la hierofanía es el de la piedra sagrada —y, curiosamente, Pedro significa etimológicamente piedra—; no todas las piedras del mundo son veneradas, sino sólo aquellas que manifiestan algo fuera de lo común (su tamaño, su forma anormales).

novela al modelo de la mitología clásica o del horizonte bíblico. Por otra, los estudios de Martin Lienhard o de Anthony Stanton apuntan a la necesidad de buscar las claves sobre todo en la tradición mítica y en las leyendas americanas o en los arquetipos antropológicos. De allí que una línea enormemente productiva se haya ocupado de la vinculación con la tradición prehispánica y con la tradición folklórica. Así, por ejemplo, y al recordar que uno de los primeros títulos pensados por Rulfo para su novela era “Una estrella junto a la luna”<sup>17</sup>, Alberto Vital dice, citando a Víctor Jiménez, “que en la tradición náhuatl, la estrella junto a la luna al caer la tarde no es sino Xólotl, una de las encarnaciones de Quetzalcóatl. La luz de la estrella vespertina es la única que permite a los muertos salir y confundirse con los vivos”<sup>18</sup>. Gracias a este primer título, concluye el crítico, “es válida la hipótesis de que el núcleo originario de la novela tal vez sea el mito indígena de la presencia de los muertos entre los vivos, amparado por la figura de Xólotl y confirmado y revitalizado por la riquísima tradición oral sobre difuntos y aparecidos en el centro y el occidente de México”<sup>19</sup>. Por su parte, Martin Lienhard evoca diversos mitos, como el del viaje de Quetzalcóatl al país de los muertos en busca de su padre; Comala como país de los muertos (Mictlán); Comala y el paraíso terrenal (Tlalocan); la identidad funcional entre Pedro Páramo y Tlaloc, dios de la lluvia y, finalmente, la irrupción del tiempo mítico, semejante al que predomina en las sociedades agrícolas arcaicas, que llegarían al conocimiento de Rulfo no sólo por lecturas especializadas sin por tradición oral, a través de relatos y decires anónimos y colectivos<sup>20</sup>.

Estarse en un lugar que sabemos fue fundado, tiene existencia en el mapa y vida, y que, sin embargo es vivido como un mito caído, un mito roído. ¿Qué queda cuando el esplendor es roído por el calor y la sequía, el tiempo mejor es roído por el tiempo caído, el sonido es roído por el silencio, la conversación fluida por voces, palabras entrecortadas y graznidos, la escu-

<sup>17</sup> Existía otro título anterior a *Pedro Páramo*, “Los murmullos”.

<sup>18</sup> ALBERTO VITAL, *Noticias sobre Juan Rulfo*, Editorial RM-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004, p. 119.

<sup>19</sup> Ahora bien, el manuscrito para el Centro Mexicano de Escritores no tiene aún el segmento “del atardecer”, que Rulfo agregó más tarde, de su puño y letra, en la página 6 del original para el Fondo de Cultura Económica, texto este último que Alberto Vital considera fundamental para estudiar la génesis y la composición de cada pasaje de la obra de *Pedro Páramo*. Véase ALBERTO VITAL, *Noticias sobre Juan Rulfo*, ed. cit., p. 120. Quiero añadir aún otro párrafo de VITAL: “Acto seguido surge la primera figura espectral, ‘una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera’. Rulfo revisó y retocó todo el pasaje después de julio de 1954 [...]. Es dable suponer que ese posible núcleo originario sufrió la superposición de otras capas lingüísticas, simbólicas, míticas y narrativas, y que Rulfo lo recuperó y fortaleció en el último momento” (*id.*).

<sup>20</sup> Cf. M. LIENHARD, art. cit., pp. 843-850.

cha por el diálogo de sordos? ¿Qué queda en este ambiente que se da como orden inestable, siempre al borde del caos?

Y llego aquí al infalible tema al que prometí referirme: el viaje de Juan Preciado (al que Martín Lienhard compara certeramente con el viaje de Quetzalcóatl al mundo de los muertos en busca de los huesos de su padre) es un viaje de regreso a un mundo preexistente de origen desconocido, sobre el que se tiene unas pocas menciones (Comala, lugar al que la madre evoca como un Paraíso) y un solo talismán positivo: el retrato ajado de la madre, al que se suma un segundo talismán, en este caso negativo: el nombre del Padre asociado a Comala como el infierno. Es el viaje a una memoria perdida: es un viaje de ida pensado ya como viaje de regreso, y en él se funden los elementos de un mito, pero de un mito borrado, fracturado, hecho pedazos, vuelto solamente eco: se trata así de *una historia fragmentada contada por un muerto*. Un muerto terrible, además, porque mientras que para muchas culturas primeras los muertos son los garantes absolutos del sentido, en este caso se trata de un muerto roído por un tiempo inusualmente largo que no es, sin embargo, la eternidad, y que sólo cuenta con fragmentos borrosos de certezas a medias; un muerto que no garantiza el sentido total, sino que examina todo de manera sesgada, parcial, desgarrada, fragmentada.

Existen sin duda en *Pedro Páramo* resabios míticos y arquetípicos: en efecto, la presencia de temas y motivos como el del viaje, asimilable a un proceso iniciático de enlace de mundos diversos; la presencia de figuras con fuertes evocaciones míticas como la del propio Pedro Páramo, la pareja incestuosa, el parricida o la mujer estéril; el continuo pasaje del umbral que comunica el mundo de los vivos y el de los muertos; las gigantes resonancias del mal, el pecado, el perdón, el paraíso y el infierno; el crecimiento desmedido del poder y del mal, convertidos en leyes últimas, así como la posibilidad de permanente comunicación entre la dimensión narrativa y la dimensión mítica en tiempo y espacio son algunos de los rasgos que nos podrían conducir a la fácil conclusión de que estamos en presencia de una novela que traduce un mito.

Sin embargo, los lectores sabemos también que se puede atisbar en la textura de la novela, y a través de la alternancia entre tiempo presente y tiempo pasado, un mito de origen caído, estrellado en mil pedazos. O tal vez un mito de la caída que se va dibujando poco a poco. O tal vez un mito presente que se va desdibujando y del cual sólo nos quedan las resonancias o los rumores, como el hueco de una ausencia. O tal vez un mito ausente que se tiende como el hueco de una presencia, como “el eco de las sombras”, para apelar a una imagen de la propia novela. O tal vez se trate de un mito

viejo, desgastado, que cruje como la tierra sobre sus propios goznes vencidos. O tal vez de un mito en construcción, que se atisba pero no acaba nunca de llegar, o que no habrá de llegar nunca, anunciado y cancelado a la vez, como el camino que lleva al paraíso. O tal vez, por qué no, de la tensión entre la mirada y el oído, porque como bien observan varios críticos, en *Pedro Páramo* los ojos y los oídos no perciben lo mismo.

Ese fino y torturado trabajo de edición (no sólo de escritura) a que Rulfo sometió su propia obra<sup>21</sup>, sobre la que ejerció muchos borramientos a la vez que introdujo precisiones y matices, en una sutil orfebrería que buscaba economizar para intensificar, permitió haber ido también puliendo las trazas de toda presencia fuerte del mito hasta dejarla convertida por fin, como se dijo, en anuncio de algo que no acaba de llegar, o en la llegada de algo que nunca veremos claramente. Otro tanto ha sucedido con el contraluz de la memoria. El propio Rulfo lo ha dicho en cierta oportunidad a propósito de la redacción de la obra: “Entonces no había más que recordar el pasado y reconstruirlo de tal manera que no se pudiera borrar al mismo tiempo el recuerdo; pero tampoco fuera una cosa perdurable... Es paradójico esto”<sup>22</sup>. Me interesa resaltar aquí ese otro ingrediente del trabajo del escritor que es la edición, la corrección, el reordenamiento de los materiales. Este hecho es evidente en el caso de Rulfo, lo cual ha interesado a muchos estudiosos de su obra, y tiene que ver con otro rasgo de la estética contemporánea: la materialidad y el trabajo, la secreta carpintería, que dejan su huella también en la obra.

Todos estos elementos contribuyen a que, así como el mundo de palabras de Rulfo se resuelve muchas veces en voces quedas, murmullos, resonancias, rumores, silencios, se haga posible también descubrir que el mito se anuncia en el preciso momento en que se desdibuja, se pronuncia en el momento en que se vuelve un eco apenas, se nos muestra como una totalidad rota en fragmentos, en un equilibrio inestable entre la memoria y el olvido. En un permanente tironeo entre vidas secas y rencores vivos, entre la escritura y su propio borramiento, se produce una manifestación más de esa combinatoria que no tiene fin.

Me parece notable en la obra de Rulfo que coexistan operaciones que anuncian el mito, y otras que conducen a su sagaz difuminado. Fragmentación, yuxtaposición, ambigüedad, labilidad de fronteras entre vivos y muer-

<sup>21</sup> “Creo que en mi lucha por apartarme de las complicaciones verbales he ido a dar a la sim- pleza”, en ELENA PONIAKOWSKA, “¡Ay vida, no me mereces! Juan Rulfo, tú pon la cara de disimulo”, en *Toda la obra*, p. 921.

<sup>22</sup> Véase “Entrevista”, en A. VITAL, *op. cit.*, p. 205.

tos, entre presente y evocación, entre relaciones de parentesco y relaciones de poder, quedan así, no sólo traducidas en marcas estilísticas y expresivas, sino puestas en evidencia como rasgos de la matriz productiva del texto. Se trataría aquí de dar cuenta de un mito que se anuncia en el momento mismo en que se quiebra.

Insisto en que me parece encontrar en *Pedro Páramo* la construcción, a la vez, la fractura de un mito; su representación a la vez que su disolución; la construcción de una arquitectura, a la vez que su demolición y fragmentación, en piezas sueltas –aun cuando cada una de ellas tiene, de todos modos, un enorme valor simbólico y significativo–. En dos líneas narrativas coexistentes, en estructura especular; se da por una parte el relato de un hombre aparentemente vivo [que va en busca de su padre] aunque en verdad está muerto (Juan Preciado), y por otro, las imágenes y recuerdos de un hombre vivo –aunque en el relato de Juan Preciado se lo dé por muerto desde tiempo atrás–, hasta el momento de su verdadera extinción, en las últimas líneas de la novela [víctima de un acto parricida a la vez que del deseo no cumplido por Susana San Juan], acuchillado por su hijo Abundio, y desmoronándose “como si fuera un montón de piedras”.

Así es como la vida del hijo que busca al padre y del padre que ignora al hijo, del joven muerto y del viejo vivo, se van entrelazando en distintos cuadros de la novela y adquiriendo resonancias y tonalidades míticas, el relato de caída de un paraíso perdido y el relato del ascenso del poder omnímodo; las vidas muertas y los rencores vivos; el pasado fértil y el presente exhausto, la sonoridad de lo vivo y la visión de lo muerto, se entrelazan gracias a un recurso genial: su convivencia en un complejo presente fragmentado y en un espacio liminar entre el cielo y la tierra, déicticos de referencia que a la vez conviven con un tiempo y lugar lejanos, apuntados también en la obra.

El mito y su disolución atraviesan la obra, se hacen presentes en los elementos que conforman una matriz a la vez que, simultáneamente, la borran, la multiplican, la disuelven. Estamos ante el mito de un mito quebrado: un espejo roto en mil pedazos. Así opera también la memoria.

El tiempo y el espacio paradisiacos terminan en todas las culturas cuando se introducen personajes que los modifican, en muchos casos demiurgos o héroes prometeicos, positivos, y en otros personajes que inducen a la caída. En nuestra novela, a la vez que Juan Preciado va, como Quetzalcóatl, en busca de su padre, Pedro Páramo se convierte en aquel demiurgo en negativo que introduce el mal en la comunidad. Ésta inicia su caída, en un principio lenta, como un corrosivo proceso de desgaste, que se acelera y desemboca en la caída final, conforme el poder de Pedro Páramo se magnifica.

La muerte de Pedro Páramo es la muerte de Comala, y el pueblo actual está muerto, desahuciado. Y es también la muerte del mito y la fractura de la memoria. Las pocas personas exánimes que aún deambulan por allí se confunden con los muertos y aparecidos. Los personajes dotados de carne y hueso no pueden luchar contra los de la fantasmagoría, y sus voces no pueden sobreponerse a los ecos y a los silencios:

—Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen (p. 218).

Así también, un mito anunciado y que deja algunas marcas de inscripción en el texto, levantado y desmoronado a la vez, debe luchar con su doble que lo borra, lo difumina, lo convierte sólo en eco de sí mismo. Entre ecos y certezas desdibujadas transcurre nuestra propia condición, y se construye a la vez que se disuelve, nuestra propia memoria.

LILIANA WEINBERG  
Universidad Nacional Autónoma de México

3.1. *PEDRO PÁRAMO*  
Y LOS LENGUAJES DE LAS ARTES



UNA DANZA DE FORMAS EFÍMERAS.  
APUNTES SOBRE LA IMAGEN VISUAL  
EN PEDRO PÁRAMO

1. En 2005 se cumplieron cincuenta años de la publicación de *Pedro Páramo*. Los estudios sobre esta novela breve y magistral se han multiplicado, y no faltan quienes hablan de lo que a mí me ocupa, su fuerte componente visual<sup>1</sup>; están, también, los que se han detenido en la imagen acústica<sup>2</sup>. La percepción se construye en la concurrencia de los sentidos y la escritura de Rulfo apela incansablemente a todos ellos.

Cada época marca sus pautas de lectura y cada lector incorpora las suyas propias; la ambigüedad de Rulfo llena de sugerencias una prosa que completamos con nuestra propia experiencia. Saer afirma que toda lectura es interpretación, no en el sentido hermenéutico del término, sino en el musical, y añade: “Lo que el lector ha vivido le da al texto su horizonte, su cadencia, su *tempo* y su temperatura”<sup>3</sup>.

En estas páginas me acerco a *Pedro Páramo* con ese ánimo. Escribo sobre unos cuantos pasajes desde la propensión a ver lo que leo, tendencia de nuestra era, y me detengo sobre todo en la imagen cinematográfica que me evocan.

Concluyo con una brevísima nota sobre el humor, a mi parecer un elemento importante de la configuración visual de la novela.

<sup>1</sup> Véanse, entre otros, “Historia y sentido en la obra de Juan Rulfo”, donde YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ señala la relación que hay entre las fotografías y los textos de Rulfo (en Juan Rulfo, *Toda la obra*, coord. C. Fell, Archivos-Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, pp. 583-608), o la temprana reseña de SALVADOR REYES NEVÁREZ a *El llano en llamas* en la que habla del paralelismo entre Rulfo y Orozco (“Los cuentos de Juan Rulfo”, *México en la Cultura*, 22 de noviembre de 1953, núm. 244, p. 2).

<sup>2</sup> Me refiero, en particular, a JULIO ESTRADA, *El sonido en Rulfo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990.

<sup>3</sup> JUAN JOSÉ SAER, “Santuario, 31”, *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires, 1997, p. 42.

2. En el espacio rural de Comala abundan los animales: toros, bueyes, lombrices desenterradas por la lluvia, gallinas que se las comen, el rondín de gatos tras Doloritas, infinidad de pájaros que varían según se trate de la Comala edénica anterior a la Revolución o de la infernal que vino luego. La presencia de esta fauna responde a distintas necesidades de la historia, así que pueden ser elementos secundarios que dan al cuadro alguna tonalidad o movimiento, o actores imprescindibles para el retrato de un personaje. El caballo de Miguel Páramo, el *Colorado*, tiene un papel de primera importancia como signo de vida antes y después de la muerte.

Cuando Comala es un pueblo de palabras sin sonido, el *Colorado* tiene la apariencia de animal desesperado y lleno de remordimientos que lo hacen adoptar posiciones antinaturales:

Un caballo pasó al galope donde se cruza la calle real con el camino de Contla. Nadie lo vio. Sin embargo, una mujer que esperaba en las afueras del pueblo contó que había visto al caballo corriendo con las piernas dobladas como si se fuera a ir de bruces. [...]. Luego vio cuando enderezaba el cuerpo y, sin aflojar la carrera, caminaba con el pescuezo echado hacia atrás como si viniera asustado por algo que había dejado allá atrás (p. 32)<sup>4</sup>.

El pasaje modifica nuestra idea del *Colorado*, al que ya no percibimos como caballo brioso sino como bestia apocalíptica. La descripción remite a múltiples representaciones plásticas, pero yo pienso en Fuseli, porque veo los ojos no descritos del *Colorado* llenos del horror que el pintor puso al testigo mudo de *La pesadilla*. El piafar que decide su fin a manos de uno de los hombres de Pedro Páramo, se transforma en el galope interminable que Eduviges Dyada escucha en el tiempo sin horas de su existencia en el sepulcro, fantasmagoría que invade el espacio ultraterreno.

Llenamos nuestras lecturas con otras lecturas, ya se sabe. Cuando encontré el primer pasaje de Jewel con su caballo en *Mientras agonizo* recordé a Miguel Páramo con el suyo; cuando releí *Pedro Páramo*, la simple afirmación del mozo, “usted sabe cómo se querían él y el caballo” (p. 27), me llevó a construir este lazo con mucho de lo que me dejó sentir el texto de Faulkner. La liga intensa y estrecha entre caballo y hombre, que Faulkner describe con respingos nerviosos y mayor demora, surge con fuerza en las palabras del mozo de Pedro Páramo y cobra mayor peso con la estampa del animal “despedazado y carcomido por dentro”. Imaginamos a dos personajes, Jewel y Miguel, con rasgos diferentes que comparten el mismo apego, casi salvaje,

<sup>4</sup> Cito por la edición que el Fondo de Cultura Económica sacó en 1973.

por sus caballos, sus *semblables*. Las pinceladas de Rulfo se cargan del poder, el amor, el erotismo, que impregnan la escena del establo de Faulkner. Con una diferencia notable: Faulkner tiende a la distancia afectiva y Rulfo, a la calidez. En el mexicano, el engarce de emociones apuntala el carácter espectral de la imagen del caballo, alma en pena que busca al muerto: “es el caballo que va y viene. Ellos eran inseparables. Corre por todas partes buscándolo y siempre regresa a estas horas”, le dice Eduvigés a Juan Preciado (p. 25). Miguel y el *Colorado* se completan, son las dos mitades de un todo con una animalidad que contrasta con la inhumanidad de Pedro, capaz de sentir sólo a Susana, su obsesión irremediable.

En *Pedro Páramo* no hay mediación entre la vida corporal y la fantasmal. Miguel busca a Eduvigés cuando es incapaz de encontrar el camino a Con-tla: “Sólo brinqué el lienzo de piedra [...]. Hice que el *Colorado* lo brincara [...]. Sé que lo brinqué y después seguí corriendo; pero [...] no había más que humo y humo y humo” (p. 26). La muerte como brinco. No hay violencia, sólo el salto que transforma el viaje de Miguel y con ello su condición. Para Eduvigés, y para nosotros con ella, el cuerpo que velan después en la Media Luna no importa porque lo que cuenta es la visita que le hizo el ánima. La descripción que hace el fantasma parece concretar la evanescencia. Entre el Miguel con vida que ordena al *Colorado* que brinque y el Miguel muerto que sigue a galope, hay pérdida de color y de peso, se destruye toda la superficie de la imagen para quedar en un contorno etéreo, uno más en la danza de formas efímeras de *Pedro Páramo*.

3. Juan Preciado llega a Comala guiado por el ánima de Abundio. En su recorrido por las calles desiertas, con el sonido de sus pisadas huecas como única compañía, tropieza con una mujer que desaparece como si no existiera, la misma que luego le indica la dirección de Eduvigés con voz “hecha de hebras humanas”. Intenta tocar pero no puede porque cuando acerca la mano ya no hay puerta, “como si el aire hubiera abierto”; ve a Eduvigés y va tras ella por una larga serie de cuartos apenas vislumbrados por el delgado hilo de luz que los sigue. Así lo describe Juan, sin asombro a pesar de que no hay nadie para llevar esa luz. Entonces, dice, “vi crecer sombras a ambos lados y sentí que íbamos caminando a través de un angosto pasillo abierto entre bultos” (p. 13). La narración se construye a partir de percepciones cargadas de una afectividad que transforma la realidad: Juan *siente* que caminó por un pasillo, como antes *sintió* vida en el pueblo yermo por el que transitaba.

Estamos en la Comala fantasmal, desolada pero llena de los murmullos que Juan todavía no aprende a identificar y de unas presencias ambiguas que comparten rasgos de vida y muerte. Eduviges, que refiere sus conversaciones con difuntos, tiene un aspecto que contribuye al efecto irreal de la novela: “Su cara se transparentaba como si no tuviera sangre, y sus manos estaban marchitas; marchitas y apretadas de arrugas. No se le veían los ojos. Llevaba un vestido blanco muy antiguo, recargado de holanes, y del cuello, enhilada en un cordón, le colgaba una María Santísima del Refugio” (p. 20).

A diferencia de la mujer que señala la casa de Eduviges, cuyos ojos son como los de “la gente que vive sobre la tierra”, los de Eduviges, como los del *Colorado*, no se ven, subrayando la apariencia sobrenatural de la cara como sin sangre. Los claroscuros y la antigüedad del vestido vuelven incierta la temporalidad de la escena y contribuyen al efecto de irrealidad. A diferencia de lo que hizo antes, ahora Juan no muestra ninguna emoción al retratar a Eduviges en una pausa entre los recuerdos de su madre que le vienen a la cabeza y la voz de la mujer que cuenta los suyos. Conversan cuando la noche ya está avanzada y la luz de la lámpara está por apagarse, poco antes de que Juan tenga que buscar a tientas el cuarto donde escuchará el grito que sólo puede describir por contraste con la hondura del silencio que le sigue; es un alarido que se repite largo rato, hasta que Damiana abre de par en par la puerta y explica que se trata de un eco de Toribio Aldrete, ahorcado mucho tiempo antes en esa misma habitación.

Veo estos pasajes como escenas de películas europeas en blanco y negro, con los contrastes y matices obtenidos por el empleo expresivo de una iluminación, fundamental para la intriga, que distorsiona las sombras proyectadas sobre muros y rostros. El pasaje en el que la madre de Pedro Páramo le habla de la muerte de su padre puede servir de ejemplo. Adormilado en su cuarto, Pedro se despierta por el sonido de un llanto suave y delgado. Entonces

Se levantó despacio y vio la cara de una mujer recostada contra el marco de la puerta, oscurecida todavía por la noche, sollozando.

—¿Por qué lloras, mamá? —preguntó; pues en cuanto puso los pies en el suelo reconoció el rostro de su madre.

—Tu padre ha muerto —le dijo.

Y luego, como si se le hubieran soltado los resortes de su pena, se dio vuelta sobre sí misma una y otra vez, una y otra vez, hasta que unas manos llegaron hasta sus hombros y lograron detener el rebullir de su cuerpo [...].

Afuera en el patio, los pasos, como de gente que ronda. Ruidos callados. Y aquí, aquella mujer, de pie en el umbral; su cuerpo impidiendo la llegada del día; dejando asomar, a través de sus brazos, retazos de cielo, y debajo de sus

pies regueros de luz; una luz asperjada como si el suelo debajo de ella estuviera anegado en lágrimas. Y después el sollozo. Otra vez el llanto suave pero agudo, y la pena haciendo retorcer su cuerpo (p. 28).

De carácter abiertamente fantasmal si concedemos que la descripción de los pies de Pedro Páramo en el suelo descarta lo onírico, en el pasaje los contrastes de luz y oscuridad se conjugan con los volátiles giros de la madre detenidos por unas manos sin propietario, salidas como de la nada<sup>5</sup>. Como en toda la novela, las marcas temporales se desdibujan y el amanecer de la escena se confunde con un anochecer sin estrellas. El cuerpo de la mujer (término del narrador que dice mucho sobre el carácter de Pedro Páramo) impide el paso de la luz, salvo en los huecos que dejan brazos y pies. En contraste con el ruido callado de la gente de la casa, el llanto de la madre parece tener cuerpo; es el que termina por despertar a Pedro, el que crea la impresión extraña del reguero de luz en el suelo, el que surge de una pena que retuerce a un cuerpo quizá muerto, como deja adivinar la pregunta final, de una ambigüedad que cobra mayor fuerza en el mundo de la novela, sin divisiones entre la vida y la muerte: “¿Y a ti quién te mató, madre?” (p. 28).

Aunque la escritura de Juan Rulfo carece de rasgos distintivos del movimiento expresionista, como la hiperbolización de la sordidez que evita los tonos medios, toca temas y utiliza técnicas que hacen pensar en esa estética. En *Seespeck*, novela expresionista de 1915, Barlach describe la experiencia de un hombre que se identifica con su sombra: “Tú te extiendes sobre todo; te dejas deformar por la pared, por el techo, por cada mueble [...] todo es acogido en ti y todo te hace nueva y distinta”<sup>6</sup>, palabras que el lector ha visto recreadas en el cine, en escenas donde las sombras adquieren el papel principal, como la del homicidio del sonámbulo del *Gabinete del doctor Caligari* (Wiene), la de la garra de Orlok que estruja el corazón de Ellen en *Nosferatu, el vampiro* (Murnau) o la del asesino de niños de *M* (Lang). El otro episodio en que la madre de Pedro le habla de la muerte, ahora la del abuelo, también

<sup>5</sup> La presencia de las manos sin cuerpo hace pensar en el *close up* cinematográfico. Se ha escrito mucho sobre la utilización de recursos del cine en la literatura, así que sólo me concreto a mencionar a LISA BLOCK DE BEHAR, quien hace una analogía muy significativa: la aparición del cine representa para el mundo de la representación un giro tan importante como el descubrimiento de la perspectiva en el Renacimiento. La lectura del pasaje de Rulfo me hizo pensar en Felisberto Hernández, en la cena de “El balcón” y los ejercicios sensuales en la cueva oscura de “Menos Julia”. El artículo se ocupa justamente de la obra del escritor uruguayo (“Familiaridad y extrañeza: la repetición-fragmentación narrativa de Felisberto Hernández”, en *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión*, sel., pról. y notas S. SOSNOWSKI, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1997, pp. 205-215).

<sup>6</sup> Citada por A. PLEBE, *Qué es verdaderamente el expresionismo*, Doncel, Madrid, 1971, p. 30.

recuerda al expresionismo. Pedro, de nuevo en su cuarto, oye el final de los rezos del novenario y la partida de la gente, a los que sigue el sonido de la puerta que se atranca. La madre va a verlo cuando sólo queda la luz de la noche: “Allí estaba su madre, en el umbral de la puerta, con una vela en la mano. Su sombra corrida hacia el techo, larga, desdoblada. Y las vigas del techo la devolvían en pedazos, despedazada” (p. 19).

La vela, que la madre apaga antes de romper en sollozos, es la fuente de luz que da a su presencia el aspecto de una aparición, efecto que se agudiza por lo que dice el narrador luego, cuando habla del reloj de la iglesia que marca una hora tras otra “como si se hubiera encogido el tiempo”.

Pienso sobre todo en Murnau, que en *Nosferatu* introdujo elementos reales en una historia fantástica, potenciando su veracidad. Rulfo crea una historia de fantasmas que, sin embargo, resulta estremecedoramente real, a pesar del trastocamiento sustancial que supone la representación de la vida a través de la muerte. Relaciono las dos obras en el plano de recursos concretos, como la iluminación y la disolución de la temporalidad, de particular eficacia para recrear realidades de otro mundo.

En su *Historia del cine*, Gubern<sup>7</sup> señala la fuerza expresiva e innovadora de Murnau, que en vez de seguir con la tendencia expresionista de filmar todas las escenas en estudio, con decorados de atmósfera inquietante y amenazadora, eligió escenarios naturales para *Nosferatu*. Esto lo llevó a buscar otros procedimientos para configurar lo ultraterreno, como la utilización de película negativa, y del acelerado y el ralenti. “Y cuando cruzó el puente, los fantasmas vinieron a su encuentro”, dice el letrero de la película y vemos aparecer la diligencia del conde, que en cámara rápida lleva al personaje al castillo de Nosferatu, una ruina con puertas que se abren por sí solas, perdida en medio de un paisaje devastado y blancuzco. En *Pedro Páramo*, a la estructura fragmentaria que disloca la temporalidad de la historia, se añaden descripciones, como la del reloj de la iglesia, que transforman de manera radical la percepción del tiempo. La del lector y la de Juan Preciado, que refiere momentos que parecen escenas de película vistas al revés: “Como si hubiera retrocedido el tiempo. Volví a ver la estrella junto a la luna. Las nubes deshaciéndose. Las parvadas de los tordos. Y en seguida la tarde todavía llena de luz” (pp. 58-59).

En la novela el tiempo también sufre transformaciones de otra índole, construidas con base en la afectividad de los personajes, como cuando Damiana Cisneros, caporal de las sirvientas de la Media Luna, ve en medio

<sup>7</sup> ROMAN GUBERN, *Historia del cine*, Lumen, Barcelona, 1989.

de la oscuridad de la noche a Pedro Páramo frente al cuarto de una de las muchachas. Piensa en lo que estaría pasando a la chacha Margarita y evoca una situación similar con ella como protagonista:

-¡Damiana! -oyó.

Entonces ella era una muchacha.

-¡Ábreme la puerta, Damiana!

Le temblaba el corazón como si fuera un sapo brincándole entre las costillas (p. 110).

La figura vieja de Damiana se transforma en el cuerpo casi infantil que era la noche en que Pedro Páramo quiso hacerla mujer. El lazo entre los dos momentos es el corazón que le brinca como sapo (“el sapo es todo corazón”, escribe Arreola), signo de emociones encontradas, miedo y gusto, tan intensas que llenan la inmaterialidad del recuerdo. Con la representación del corazón se da la sobreposición de dos imágenes y la apariencia juvenil del personaje cubre la imagen de la mujer vieja; con una sola frase, se nos lleva de un momento a otro, separados en el tiempo pero unidos por el *pathos*.

De igual manera, *Pedro Páramo* hace pensar en algunas películas del cine danés, nutrido de expresionismo pero con rasgos propios, como el refinamiento plástico y la maestría en el manejo de la luz artificial, pero sin la desarticulación característica del movimiento alemán. En sus películas, Carl Th. Dreyer sigue la tradición cultural nórdica, inclinada por el romanticismo negro y por lo desconocido, para tratar temas de inspiración religiosa<sup>8</sup>. En películas como *Ordet*, de un realismo cargado de misticismo, el final sorprende por su carácter sobrenatural: el loco que se cree reencarnación del Mesías consigue lo inesperado, resucitar a la muerta que veía la locura de su redentor como una marca de cercanía con Dios. En varias secuencias de *Días de ira*, Dreyer emplea el contraste entre la luz y la oscuridad para subrayar la diferencia entre la culpa y el amor. Mientras que el pastor se debate internamente por la conciencia de haber mentado a Dios, su nueva esposa y el hijo de su primer matrimonio, recién llegado, descubren en la luminosidad del campo primaveral el nacimiento de su amor. El realismo sombrío de una existencia inmersa en el temor por el pecado y la culpa tiene su contraparte en el vigor de una naturaleza que parece latir al ritmo de los amantes. La atmósfera densa de esta historia en que se persigue a brujas que cumplen sus promesas de venganza después de la hoguera, parece aligerarse con tomas que muestran la disposición de los enamorados para oír el canto de árboles y manantiales. Se trata de una oposición como la que hay entre

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 72.

la Comala de Dolores, llena de vida y color, y la que conoce Juan Preciado, seca y desolada. La luminosidad de las espigas movidas por el viento, de las tardes rizadas por la lluvia en un pueblo que huele a miel, se transforma en el páramo que Abundio compara con la boca del infierno. Pero tanto en Rulfo como en Dreyer, aun en la claridad de la vida encontramos imágenes que preludian lo sombrío. Si el hijo del pastor habla de muerte en medio de la manifestación del amor, en *Pedro Páramo* la lluvia, elemento esencial de distinción entre las dos Comalas, parece preñada de tristeza: “Los vidrios de la ventana estaban opacos, y del otro lado las gotas resbalaban en hilos gruesos como de lágrimas” (p. 19).

4. En mi imagen de Comala predominan las tonalidades grises, con figuras evanescentes y murmullos que llenan un aire inserto en la intemporalidad. Pero el “universo helado y, al mismo tiempo, incandescente” del que habla Roa Bastos, tiene una asombrosa corriente subterránea que incluye al humor<sup>9</sup>. Los ejemplos en que oímos la risa parecen desprenderse de una fuerza que circula como a escondidas, cubierta por capas monocromáticas que por momentos dejan ver un colorido diferente, vivo y brillante. En cada relectura de *Pedro Páramo* creo discernir más toques de humor solapados entre los otros, poderosos, que conforman una visión del mundo marcada por el pesimismo. En Rulfo se percibe la risa reducida de la que habla Bajtín<sup>10</sup>, sin expresión inmediata pero con una huella permanente. Es una risa invisible, como la campana que retrató Eugen Bavcar para captar a su sobrina: la fotografía en blanco y negro muestra en el costado izquierdo a una niña rubia con vestido vaporoso que corre por el campo y el suave desnivel de la colina ocupa el resto de la foto. El fotógrafo ciego explicó en una entrevista que pudo captar la imagen de la niña gracias a la campana que le puso: la fotografía como la imagen invisible de lo que el artista escuchó<sup>11</sup>.

Aunque muchos de los ejemplos de Rulfo son muestra de humor negro, su presencia contribuye a los matices de la novela. La muerta Eduviges, vestida con el tono festivo de los grabados de Posada, pierde otro tanto de su aire macabro por el ninguneo de Juan: “yo estuve a punto de ser tu madre.

<sup>9</sup> AUGUSTO ROA BASTOS, “Los trasterrados de Comala”, en *Toda la obra*, pp. 801-808.

<sup>10</sup> RUFFINELLI y JIMÉNEZ DE BÁEZ han hablado de la veta popular del humor de Rulfo y aunque ninguno de los dos menciona a Bajtín, sus lecturas coinciden con el enfoque del ruso. Véanse Y. JIMÉNEZ DE BÁEZ, art. cit. y JORGE RUFFINELLI, “La leyenda de Rulfo; cómo se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo”, en *Toda la obra*, pp. 447-470. Véase también el artículo de MARTHA ELENA MUNGUÍA, “La risa inaudible en *Pedro Páramo*”, incluido en este volumen.

<sup>11</sup> En el documental *Ventana al mundo*, de JOÃO JARDIM y WALTER CARVALHO, distribuido por Zafra Video, 2001.

¿Nunca te platicó ella nada de esto? / –No. Sólo me contaba cosas buenas” (p. 19), uno de los muchos guiños de humor irreverente que tienen su mejor manifestación en los indios anónimos de Rulfo, que no paran de soltar risas con chistes que nunca oímos, como desde la conciencia de una eternidad llena de vida y fantasmal al mismo tiempo, de una vida que surge de la muerte, como todo en *Pedro Páramo*.

ELIZABETH CORRAL PEÑA  
Universidad Veracruzana



## PEDRO PÁRAMO Y EL LENGUAJE FÍLMICO

Iba con Rulfo; me acuerdo muy bien de que caminábamos por el Paseo de la Reforma, en la noche, y de pronto llega del otro lado un señor (yo no sabía entonces quién era), así, como una bomba, sin hacer caso de que Juan Rulfo iba con una señora. Y le dice: “Juan, yo voy a hacer tu *Pedro Páramo*”. Era Buñuel.

MARIANA FRENK

### EL TIEMPO DE *LA FÓRMULA SECRETA*

Ustedes dirán que es pura necedad la mía,  
que es un desatino lamentarse de la suerte,  
y cuantimás de esta tierra pasmada donde  
nos olvidó el destino...

Así se inician las líneas que Juan Rulfo escribió para acompañar dos de los episodios de *La fórmula secreta*, medimetroraje dirigido por Rubén Gámez, considerado uno de los experimentos más audaces en la historia del cine mexicano.

El “exasperado” texto de Rulfo, en la voz de “reverberaciones minerales” del poeta Jaime Sabines, en medio de un incesante resoplar del viento, servía de fondo a una serie delirante de imágenes igualmente exasperadas, relata Jorge Ayala Blanco. Puesto que esta irresumible película “rompía con todos los hábitos de intelección fílmica en México”, se repartió a los asistentes al estreno, en el cine Regis, en noviembre de 1965, un programa de mano con unas líneas sin firma, más o menos explicativas. El texto escrito por Rulfo, ha sido incluido en el volumen *El gallo de oro y otros textos para cine*, presentado por el crítico<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> JORGE AYALA BLANCO, “Presentación y notas”, en JUAN RULFO, *El gallo de oro y otros textos para cine*, Era, México, 2000, pp. 117-120.

El mediometraje registra las visiones de un hombre que agoniza mientras le hacen una transfusión de Coca-Cola, la fórmula secreta. Visiones oníricas y deshilvanadas que exploran en la identidad de lo mexicano.

*La fórmula secreta* ganó el Primer Concurso de Cine Experimental, promovido por la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana, en 1964. El certamen dio la oportunidad a un inquieto grupo de intelectuales y artistas, marginados por la industria establecida del séptimo arte, de participar en un intento de cambio en el cine nacional, que consideraban estancado<sup>2</sup>.

Los interesados en la convocatoria del STPC, en su mayoría pertenecientes a la Generación del Medio Siglo, que protagoniza y aglutina la renovación en las artes y la crítica a partir de la década de los cincuenta, respondieron entusiastas, generando una auténtica fiesta de talento y creatividad. Entraron al concurso escritores como Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Sergio Magaña, Emilio García Riera, José Emilio Pacheco; directores como José Luis Ibáñez, Juan José Gurrola, Juan Ibáñez, Héctor Mendoza, Alberto Isaac, Manuel Michel, Juan Guerrero, Salomón Laiter, Sergio Véjar, Ícaro Cisneros, Rubén Gámez; artistas plásticos como Vicente Rojo, José Luis Cuevas, Leonora Carrington.

La película que obtuvo el segundo lugar, *En este pueblo no hay ladrones*, dirigida por Alberto Isaac, ostentaba un insólito reparto. El guión había sido elaborado por el propio Isaac y Emilio García Riera sobre un relato de Gabriel García Márquez, y Vicente Rojo diseñó los títulos sobre fotografía de Carlos Payán. En la nómina de actores se cuentan Julián Pastor, Luis Buñuel, José Luis Cuevas, Luis Vicens, Luis M. Rueda, Leonora Carrington, Carlos Monsiváis, Ernesto García Cabral, María Luisa Mendoza, Amparo Dávila, Abel Quezada, Héctor Ortega, Arturo Ripstein, Alfonso Arau y Juan Rulfo.

<sup>2</sup> JOSÉ DE LA COLINA, entrevistado por MARGARITA GARCÍA FLORES en 1965, opina sobre el concurso: "Creo que es la mejor idea que ha aparecido en el cine mexicano quizá desde que existe. Esto porque ha permitido que en un medio cerrado y asfixiado por la misma gente que viene haciendo el mismo cine desde hace 20 o 30 años, entre por primera vez una generación nueva con ideas, nueva sensibilidad y una manera de hacer cine" (citado por VIRGINIA MEDINA ÁVILA, "Influencia de los escritores en la renovación y búsqueda del cine mexicano de los sesenta y setenta", tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 162). A su vez, JORGE AYALA BLANCO cuenta: "Todos los aspirantes a camarógrafos, argumentistas, actores, músicos y directores que rehusaban entrar en la industria cinematográfica o que habían sido rechazados por ella, se constituyeron en equipos y buscaron financiamiento en sus ahorros, amigos y particulares o en productores independientes. Se recibieron más de treinta inscripciones" (*La aventura del cine mexicano*, Ed. Posada, México, 1985, p. 327).

Muchos de los participantes venían manifestando desde la década anterior sus críticas al cine nacional, tanto como su urgencia renovadora, a través de diversas actividades. Así, son antecedentes imprescindibles al concurso, la producción mexicana de Luis Buñuel, a partir de la visita del neorrealista Cesare Zavattini, la fundación de los primeros cineclubes en el país —el del Instituto Francés de la América Latina (1948), el cine club Progreso (1952), el de la Universidad Nacional Autónoma de México (1955)—; la fundación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, la revista *Nuevo Cine* y el espacio concedido a artículos sobre el tema en otras publicaciones, las notas sobre cine de Carlos Fuentes en la *Revista de la Universidad de México* y la formación de críticos especializados como Jomi García Ascot, Emilio García Riera, Jorge Ayala Blanco, Gabriel Ramírez, Tomás Pérez Turrent en los sesenta. Importan también certámenes anteriores como el de cortometraje experimental organizado por el mismo Sindicato, en 1953, y el Primer Concurso de Cine Amateur, convocado una década después por la asociación de Periodistas Cinematográficos de México. La sensibilidad cinematográfica mexicana se enlazaba con las nociones desarrolladas por la crítica europea<sup>3</sup>.

Pese a que Juan Rulfo no pertenece a la Generación del Medio Siglo —y no obstante su conocida tendencia al aislamiento— coincide con sus integrantes en diversas aventuras relacionadas con el séptimo arte<sup>4</sup>. Está vinculado a varias actividades precedentes al Primer Concurso de Cine Experimental. Así, forma parte del brillante grupo de intelectuales y artistas que, encabezados por el neorrealista italiano Cesare Zavattini, elaboraron en 1955 el guión de la que iba a ser la gran película nacional, *México mío*. Lamentablemente este proyecto colectivo que reunió a escritores, pintores músicos, filósofos y científicos, en torno al argumentista de *Ladrón de bicicletas* y *Milagro en Milán*, no llegó a culminar. También participó el narrador de Jalisco en el cortometraje *El despojo* (1960), dirigido por Antonio Reynoso, como responsable de la línea argumental y los diálogos que tenían como escenario el Valle del Mezquital.

<sup>3</sup> La tesis doctoral de V. MEDINA ÁVILA (cit. *supra*, n. 2) ofrece un seguimiento muy completo de la renovación cultural y en especial cinematográfica del país en las décadas mencionadas. El ensayo, de gran utilidad para el tema de este trabajo, presta especial atención al concurso de 1964 y sus antecedentes.

<sup>4</sup> La “Generación del 50”, también llamada “del Medio Siglo”, comprende a aquellos intelectuales y artistas nacidos entre 1921 y 1935; quienes empiezan a dejar su impronta, como grupo o grupos, en la cultura nacional en la década de 1950, que se abre con *El laberinto de la soledad*, de OCTAVIO PAZ, y continúan en la siguiente. Rulfo nace en 1917 y comparte sólo parcialmente los presupuestos ideológicos que unen al grupo (ARMANDO PEREYRA, “La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”, *Literatura Mexicana*, 6, 1995, núm. 1, pp. 187-212).

En 1962 Rulfo colabora como guionista con Emilio Fernández en la película *Paloma herida*, si bien minimiza su participación —recuerda Juan Ascencio<sup>5</sup>.

Además de las mencionadas intervenciones personales del autor, a mediados de la década de los cincuenta empieza asimismo a surgir el interés de otros realizadores por llevar a la pantalla los textos rulfianos. En 1955, Alfredo B. Crevenna dirige “Talpa”, basada en el cuento del mismo nombre.

Cuando llega el tiempo de *La fórmula secreta*, es indiscutible y reconocida la compenetración de Juan Rulfo con las posibilidades expresivas del oficio del siglo xx.

Por otra parte, las inusitadas imágenes de Buñuel, en el rol de cura, y de Rulfo caracterizado como un campesino en la producción de Isaac sugieren múltiples vasos comunicantes entre ambos actores diletantes; coincidencias, que tienen como trasfondo el surrealismo mexicano.

A partir del Primer Concurso, abundan los testimonios sobre la relación entre el narrador y el cinematógrafo. Una trayectoria que incluye dos adaptaciones de *Pedro Páramo*, la de Carlos Velo en 1966 y la de José Bolaños, titulada *El hombre de la Media Luna*, en 1976; diversas versiones sobre los relatos de *El llano en llamas*, por citar alguna, *El rincón de las vírgenes* (1972) de Alberto Isaac; las dos películas basadas en ese curioso guión cinematográfico llamado *El gallo de oro* (1964), la homónima, dirigida en 1963 por Roberto Gavaldón y *El imperio de la fortuna* que Arturo Ripstein rueda en 1985. En 1990, el Departamento de Televisión y Video de la Universidad de Guadalajara y la Unidad de Producciones Audiovisuales del Consejo Nacional para la Literatura y las Artes, en la Primera Bienal México 90, otorgó un premio especial al mejor video inspirado en la obra del autor. El premio lo obtuvo *Rulfo aeternum*, de Rafael Corkidi, quien ha filmado otros dos videos sobre narraciones rulfianas, armando una trilogía. La revisión más completa de la trayectoria filmica del escritor es la de Gabriela Yanes Gómez, quien se refiere asimismo al documental *Los murmullos* (1974) y al largometraje *Tequila* (1992) de Rubén Gámez, que al igual que *La fórmula secreta*, si bien no son adaptaciones estrictas de textos de Rulfo, son el más cercano equivalente cinematográfico de su prosa<sup>6</sup>. En esta línea de coincidencia con el espíritu profundo del universo rulfiano, habría que agregar la producción documen-

<sup>5</sup> En *Un extraño en la tierra. Biografía no autorizada de Juan Rulfo*, Debate, México, 2005, p. 286.

<sup>6</sup> GABRIELA YANES GÓMEZ, *Juan Rulfo y el cine*, Universidad de Guadalajara-Instituto Mexicano de Cinematografía-Universidad de Colima, México, 1996. La estudiosa incluye también opiniones de los directores Antonio Reynoso, Carlos Velo, Rafael Corkidi, Rubén Gámez y Mitl Valdés que permiten atisbar las dificultades de traducir al cinematógrafo el universo rulfiano.

tal de Juan Carlos Rulfo: el cortometraje *El abuelo Cheno y otras historias* (1995) y el largometraje *Del olvido al no me acuerdo* (1999).

Ya en la madurez, gozando de prestigio en el campo cultural, en la década de los 80, Rulfo alude a veces al cine; se refiere casi siempre a su labor como guionista o a las películas inspiradas en sus relatos, en un balance más bien negativo. Así, en una entrevista sintetiza a Cristina Pacheco sus actividades después de haber publicado *El llano en llamas*: “durante veinte años escribí libros de antropología social. Pero antes hice otras cosas; viajé por toda la República como representante de la Goodrich Euzkadi; después me metí a hacer dizque argumentos de cine, con muy mala suerte...”. En otra charla, certifica a Elena Poniatowska su decepción con las adaptaciones cinematográficas de sus textos, “ninguna de las películas que se han hecho sobre mis cuentos han sido buenas, y lo acepto. Alfredo B. Crevenna hizo ‘Talpa’ en película y le salió mal. John Gavin hizo con Pilar Pellicer el *Pedro Páramo* y es pésimo”<sup>7</sup>.

Además de los numerosos trabajos dedicados a comentar la mayor o menor fortuna con la que fue llevada a la pantalla tal o cual narración de Rulfo, la crítica ha apuntado la calidad cinematográfica de su novela, publicada nueve años antes que el certamen del STPC tuviera lugar.

#### PEDRO PÁRAMO: DE IMÁGENES, ESTRUCTURAS Y PROVOCADORES DE SUEÑOS

Doy por sabida la profunda interrelación entre cine y literatura, y por supuesto su respectiva especificidad. Ciertamente, el discurso novelístico es más apto para representar el *continuum* del pensamiento, en tanto que el discurso cinematográfico, se ve obligado a traducir el pensamiento en imágenes, a través de incidentes físicos, u objetos que se relacionan con él<sup>8</sup>. Es cierto asimismo que la imagen en movimiento, propia del cine, es irreproducible por el resto de las artes<sup>9</sup>. Sin embargo, en tanto formas de representación narrativa, cine y literatura tienen denominadores comunes. De hecho, la definición de

<sup>7</sup> “Juan Rulfo” (entrevista, 1983-1986), en *Al pie de la letra*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, p. 379. La entrevista de ELENA PONIATOWSKA, publicada en 1980, citada por J. ASCENCIO (*op. cit.*, p. 289).

<sup>8</sup> SIGFRID KRACAUER, citado por V. MEDINA ÁVILA, *op. cit.*, pp. 37-38.

<sup>9</sup> Es indudable el predominio de la imagen en movimiento como el medio de representación por excelencia del arte cinematográfico. No obstante, el semiólogo CHRISTIAN METZ hace notar que el filme considerado como un lenguaje tiene soportes sensoriales de cinco órdenes: la imagen, el sonido musical, el sonido fonético del diálogo, el ruido y el trazado gráfico de las menciones escritas (*Lenguaje y cine*, trad. J. Urrutia, Planeta, Barcelona, 1973, p. 37).

*forma fílmica* como un sistema —es decir, un conjunto unificado de elementos relacionados e interdependientes<sup>10</sup> es aplicable a una obra literaria. Gracias a este paralelismo estructural entre los elementos que integran la realización de una película y la escritura de una novela, cabe explicar narrativamente un filme y fílmicamente una novela<sup>11</sup>.

En un sentido muy laxo, entendemos por literatura cinematográfica la que imita los recursos y técnicas características del cine<sup>12</sup>. Revisando la recepción de Rulfo, encontramos que muchos de los mejores estudios, interesados en la estructuración y en el clima afectivo de *Pedro Páramo*, no en su relación con el séptimo arte, ofrecen sin embargo resultados que sustentan la presencia del lenguaje fílmico en la novela.

Así, los ya canónicos comentarios de Carlos Blanco Aguinaga, recién publicada la novela, en la *Revista Mexicana de Literatura*, y de Mariana Frenk en la *Revista de la Universidad*, en 1961, coinciden en destacar el rompimiento en el uso convencional del tiempo y el espacio que define la estructura del segundo libro de Juan Rulfo<sup>13</sup>.

La subjetivización de los planos tempoespaciales, de acuerdo con las voces y las perspectivas de los personajes, se vinculaba en esos primeros estudios a la atmósfera de onirismo e irrealidad que signa la narración.

Blanco Aguinaga explica que la tradicional estructuración novelesca en capítulos, convención simbólica del orden cronológico de la narración, es sustituida en la obra rulfiana por la fragmentación de la escritura, dado que el mencionado orden cronológico pierde toda razón de ser en un mundo de fantasmas. De ahí que pueda hablarse de la indefinición del tiempo y el espacio.

<sup>10</sup> Definición de DAVID BRODWELL y KRISTIN THOMSON, *El arte cinematográfico*, trad. Y. Fontán Rueda, Paidós, Barcelona, 1995, p. 55.

<sup>11</sup> SAGRARIO RUIZ BAÑOS, VICENTE CERVERA SALINAS y AURELIO RODRÍGUEZ MUÑOZ, *El compás de los sentidos (cine y estética)*, Universidad, Murcia, 1998, pp. 135-136.

<sup>12</sup> J. PATRICK DUFFEY define como literatura cinematográfica tanto la que tiene la intención consciente de imitar las técnicas propias del cine, que es la que me interesa en el caso de *Pedro Páramo*, como la que presenta temas cinematográficos. Este estudioso clasifica las técnicas “ya sea como espaciales (primer plano, plano de conjunto, montaje, proyección de fondo) o temporales (cámara lenta y cámara rápida, *flashback*, *flashforward*). Los temas cinematográficos se definen como alusiones a filmes, actores, actrices o escenarios fílmicos específicos, o empleo de arquetipos cinematográficos con el fin de descubrir personajes o lugares” (*De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo XX*, trad. V. Quirarte, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, pp. 7-8).

<sup>13</sup> CARLOS BLANCO AGUINAGA, “Realidad y estilo de Juan Rulfo” (1955), y MARIANA FRENK, “Pedro Páramo”, en *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, ed. F. CAMPBELL, Era-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003, pp. 19-43 y 44-60, respectivamente.

Mariana Frenk, por su parte, describe los recursos que permiten la disolución de la antigua estructura novelística en las obras de autores como Proust, Faulkner, Joyce, Hemingway, Kafka, con los que asocia al jalisciense. La estudiosa se refiere, entre otras características, a los saltos de tiempo hacia adelante y hacia atrás; a la dislocación de las secuencias temporales y la simultaneidad a que da lugar, cuya consecuencia es la espacialización de la novela. Apunta la relativización de los hechos al ser presentados desde diferentes perspectivas. Menciona la alteración de la lógica sintáctica, el énfasis en detalles aparentemente insignificantes y la omisión de hechos espectaculares. Subraya también el papel activo asignado al lector, quien debe ordenar los fragmentos.

Carlos Blanco menciona la dimensión interior hacia el misterio que caracteriza al protagonista de la historia, siempre sumergido en el sueño de su amor, y de la difusa presencia de los demás personajes. Mariana Frenk describe la atmósfera densamente poética de la novela, su mundo extraño e inquietante donde la inserción de pasajes cercanos a la realidad aumenta el temple irreal del conjunto; habla textualmente de coloridos distintos en las dos partes que conforman la novela.

A lo largo de medio siglo, una proliferación de estudios de toda índole sobre *Pedro Páramo* ha reiterado, complejizado y enriquecido las observaciones de Blanco Aguinaga y Frenk sobre la novela. Sin duda, tanto la experimentación tempoespacial, como la narración desde distintos puntos de vista, lo mismo que la atmósfera de onirismo e irrealidad de la historia, a que aluden los estudiosos, son cualidades que la novelística moderna occidental ha desarrollado en buena medida gracias a su relación con el arte cinematográfico.

En análisis recientes, parece darse por sentada la presencia del lenguaje fílmico en las estrategias de la novela. Luz Aurora Pimentel –en su trabajo sobre el valor simbólico del espacio en *Pedro Páramo* (2001)– afirma que el texto constituye “una totalidad significativa a partir de lo fragmentario y lo discontinuo”<sup>14</sup>. Los 70 fragmentos de que consta la novela, explica, “se construyen sobre el principio de la yuxtaposición y del montaje espaciotemporal, para crear intensos efectos de *discontinuidad*, de *traslapes* y de *retornos* en el flujo espaciotemporal del relato”.

<sup>14</sup> En su trabajo sobre el valor simbólico del espacio en *Pedro Páramo*: “‘Los caminos de la eternidad’ el valor simbólico del espacio en *Pedro Páramo*”, *El espacio en la ficción*, Siglo XXI Editores-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 135-164.

La estudiosa habla también del “mundo inasible, como el del sueño” en que nos atrapa la narración; un mundo en el que los datos históricos irrumpen –en forma fantasmagórica, irreal. Y reitera el rol del lector, que tiene que reconstruir no sólo la cronología, sino la topografía de la historia a partir de indicadores narrativos precisos<sup>15</sup>.

Reitero que apuntes como fragmentación, dislocación de las secuencias temporales, yuxtaposición, montaje, repetidos una y otra vez en los análisis de textos de Rulfo se asocian con procedimientos cinematográficos, aunque no se emplee el término.

Por otra parte, algunos estudiosos sí han vinculado explícitamente con el lenguaje fílmico, esa organización novelística en fragmentos, cuadros y secuencias, con cierta autonomía significativa; organización que no obedece a un orden cronológico lineal de los acontecimientos de la historia, o a una lógica de causa y efecto, sino que sugiere simultaneidad<sup>16</sup>.

Así J. Patrick Duffey, afirma que en *Pedro Páramo* Rulfo crea un montaje de escenas desde distintas perspectivas temporales y remite a la definición canónica del concepto<sup>17</sup>. Según Sergei Eisenstein, el montaje se suscita cuando dos “fragmentos fílmicos de cualquier tipo se unifican y combinan para dar lugar a un nuevo concepto, una nueva calidad, derivada de esa yuxtaposición”. Para el teórico ruso, todo el cine es de montaje, dado que “el fenómeno cinematográfico básico –el hecho de que la imagen se mueve– es el fenómeno del montaje”<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> L. A. PIMENTEL reconstruye la cronología y la topografía de la obra, valiéndose de la narratología, con resultados esclarecedores (art. cit., pp. 135-138).

<sup>16</sup> SEBASTIANO GUILHERME ALBANO DA COSTA centra su tesis en los procedimientos cinematográficos en la novela. Fundamenta la idea de montaje fílmico como estructurante de *Pedro Páramo*. Ejemplifica asimismo cómo en los fragmentos del texto, el equilibrio entre descripción y narración lo acercan a la dinámica del cine y muestra cómo, en cada fragmento se yuxtaponen con frecuencia varios puntos de vista y varios planos temporales (“La inspiración cinematográfica en la obra de Juan Rulfo”, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001).

<sup>17</sup> J. PATRICK DUFFEY, *op. cit.*, p. 64.

<sup>18</sup> Para S. M. EISENSTEIN, los fotogramas –fotos fijas de diferentes fases de un único movimiento–, se ponen en serie y se conectan, por medio del montaje. Cuando la serie se proyecta a una velocidad determinada, se reducen a un proceso unificado que la percepción humana interpreta como movimiento. Esta fase elemental podría llamarse “micromontaje”. También puede considerarse micromontaje la composición de planos. En una fase avanzada, el montaje ensambla planos. Y en una aún más compleja, que podría considerarse “macromontaje”, enlaza escenas separadas (cf. *Hacia una teoría del montaje*, eds. M. GLENY y R. TAYLOR, trad. J. García Vázquez, Paidós, Barcelona, 1991, t. 1, pp. 139-140).

Las yuxtaposiciones de perspectivas temporales en *Pedro Páramo*<sup>19</sup>, se combinan para formar un montaje que cumple tres funciones, de acuerdo con Duffey. La primera, describir a los personajes en forma gradual e indirecta. Por ejemplo, la complejidad de Miguel Páramo se sugiere a través de las voces de Eduviges, el padre Rentería y su sobrina Ana, quienes hablan de él después de su muerte, introduciendo una serie de flashbacks. Se presentan asimismo varias escenas fugaces correspondientes a diversos tiempos que dan a conocer diversos aspectos de la vida del hijo de Pedro Páramo.

Una segunda función del montaje temporal es establecer una relación entre los numerosos fragmentos del texto. Así por citar un caso, en el momento en que Fulgor Sedano llama a la puerta del cacique y recuerda la ocasión anterior que había llamado a la misma:

Tocó con el mango del chicote la puerta de la casa de Pedro Páramo. Pensó en la primera vez que lo había hecho, dos semanas atrás. Esperó un buen rato del mismo modo que tuvo que esperar aquella vez. Miró también, como lo hizo la otra vez, el moño negro que colgaba del dintel de la puerta. Pero no comentó consigo mismo: “¡Vaya! Los han encimado. El primero está ya descolorido, el último relumbra como si fuera de seda; aunque no es más que un trapo teñido”.

La primera vez se estuvo esperando hasta llenarse con la idea de que quizá la casa estuviera deshabitada. Y ya se iba cuando apareció la figura de Pedro Páramo (p. 46).

Aquí mediante la “disolvencia”, es decir, un cambio de escena que entremezcla las imágenes de una con las de la siguiente, se pasa al *flashback* de la primera entrevista entre Pedro Páramo y Sedano. Después de un espacio en blanco se pasa a varias escenas, la más remota, aquella en la que Sedano conversa con Lucas Páramo. A continuación otras en las que el administrador visita a visita a Dolores Preciado siguiendo las instrucciones del cacique. Cuatro segmentos después, de la escena citada primero, vuelve a ella: “Tocó nuevamente con el mango del chicote, nada más por insistir, ya que sabía que no abrirían hasta que se le antojara a Pedro Páramo. Dijo mirando hacia el dintel de la puerta: ‘se ven bonitos esos moños negros, lo que sea de cada quien’” (p. 57).

La tercera y más importante función del montaje temporal es la forma en que mediante la constante superposición de *flashbacks* y *flashforwards* el

<sup>19</sup> JUAN RULFO, *Pedro Páramo*, 2a. ed. revisada por el autor, 3a. reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1984 (Col. Popular, 58). Indicaré sólo la página o páginas en que se encuentra la cita.

narrador va construyendo Comala, un lugar donde las categorías temporales normales de presente, pasado y futuro carecen de validez. En este pueblo fantasmal los sucesos no se enlazan por un orden cronológico sino por una serie de imágenes recurrentes. Por ejemplo, las imágenes del agua que enlazan tres *flashbacks*, sumamente distanciados entre sí sobre la niñez de Pedro Páramo:

El agua que goteaba de las tejas hacía un agujero en la arena del patio. Sonaba: plas plas y luego otra vez plas, en mitad de una hoja de laurel que daba vueltas y rebotes metida en la hendidura de los ladrillos.

[Pedro en el excusado contempla la lluvia, habla con su madre y recuerda a Susana, pp. 17-18];

Por la noche volvió a llover. Se estuvo oyendo el borbotar del agua durante largo rato; luego se ha de haber dormido, porque cuando despertó sólo se oía una llovizna callada. Los vidrios de la ventana estaban opacos, y del otro lado las gotas resbalaban en hilos gruesos como de lágrimas. “Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana”.

La lluvia se convertía en brisa [...] Sólo quedaba la luz de la noche, el siseo de la lluvia como un murmullo de grillos...

—¿Por qué no has ido a rezar el rosario? Estamos en el novenario de tu abuelo.

Allí estaba su madre en el umbral de la puerta, con una vela en la mano. Su sombra descorrida hacia el techo, larga, desdoblada. Y las vigas del techo la devolvían en pedazos, despedazada (pp. 21-22).

En el hidrante las gotas caen una tras otra. Uno oye, salida de la piedra, el agua clara caer sobre el cántaro. Uno oye. Oye rumores; pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen. Las gotas siguen cayendo sin cesar. El cántaro se desborda haciendo rodar el agua sobre un suelo mojado.

“¡Despierta!”, le dicen [La madre de Pedro le comunica la muerte del padre, p. 32].

En los tres casos hay una toma de *fade in*; cada vez la escena emerge desde la penumbra hasta llegar a la definición total. La segunda cita es más extensa para que pueda apreciarse este efecto. La sombra de la madre “despedazada” por la luz de la vela, de gran fuerza plástica, implica la destrucción de la propia mujer ante la noticia. De ahí que en una recreación de la misma escena (al final de la tercera cita, que se inicia con “En el hidrante...”), Pedro pregunta: “—¿Y a ti quién te mató, madre?” (p. 34).

La influencia del lenguaje cinematográfico en *Pedro Páramo* también se expresa en los acercamientos (*close-ups*) que destacan algún objeto o alguna parte del cuerpo dotándolo de significación. Un ejemplo de este acercamiento se encuentra en los fragmentos citados en torno a Fulgor Sedano: el mango del chicote, el moño negro, enlazan los tiempos.

Otro ejemplo es el acercamiento a las manos de Juan Preciado y su madre al inicio de la novela. Cuenta Preciado “Le apreté sus manos en señal de que lo haría, pues ella estaba por morir y yo en un plan de prometerlo todo” (p. 7); y unas líneas más adelante: “de tanto decírselo se lo seguí diciendo aun después que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas” (*id.*). Al decir de J. Patrick Duffey, el acercamiento augura el papel que la muerte tendrá en el viaje del narrador a Comala. Genera la sinécdoque en el sentido que apunta Jakobson: una parte cobra el significado del todo. Juan Preciado apenas pudo librarse de las manos muertas de su madre, pero no podrá escapar de la muerte en Comala<sup>20</sup>.

Muchos estudios han señalado la abundancia de elementos visuales y la frecuencia del verbo “ver” y sus sinónimos que presenta la obra. Rulfo señaló, más de una vez, que el origen de la novela fue una imagen: “En lo más íntimo. *Pedro Páramo* nació de una imagen y fue la búsqueda de un ideal que llamé Susana San Juan. Susana San Juan no existió nunca: fue pensada a partir de una muchachita a la que conocí brevemente cuando yo tenía trece años”<sup>21</sup>.

Las alusiones a la vista y la mirada confieren a la prosa una extraordinaria calidad plástica de la que encontramos ejemplos en casi cada fragmento. Ya hemos mencionado la “despedazada” sombra de la madre de Pedro, a la luz de la vela. Podemos recordar también la imagen colorida del pueblo, en la voz de su madre que Juan Preciado recuerda, y que contrasta con el sombrío entorno que va a encontrar: “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*’” (p. 8).

Otro ejemplo de focalización en un objeto, preñado de afectividad, es la fotografía de su madre que Juan Preciado guarda en la bolsa de su camisa: “Era un retrato viejo, carcomido en los bordes; pero fue el único que conocí de ella [...]; estaba lleno de agujeros como de aguja y en dirección del corazón tenía uno muy grande donde bien podía caber el dedo del corazón”

<sup>20</sup> *Op. cit.*, pp. 67-68.

<sup>21</sup> JUAN ASCENCIO, *op. cit.*, p. 218.

pp. 10-11). Es evidente también cómo, los sentimientos de Pedro, ante el asesinato de Lucas Páramo generan visiones: “La muerte de su padre que arrastró otras muertes y en cada una de ellas estaba siempre la imagen de la cara despedazada; roto un ojo, mirando vengativo el otro” (pp. 86-87).

La repetición de figuraciones destrozadas es otra de las formas de sugerir también el descuartizamiento de la escritura, y del mundo. Precisamente esa estructura fragmentada y en apariencia caótica es generadora de significaciones. Gabriel García Márquez relata que, como parte del proceso de adaptar la novela para una versión cinematográfica, “Carlos Velo había hecho algo sorprendente: había recortado los fragmentos temporales de Pedro Páramo y había vuelto a armar el drama en un orden cronológico riguroso”. Aunque se trataba de un procedimiento “legítimo” y “útil”, “el resultado era un libro distinto: plano y descosido”<sup>22</sup>.

Juan Rulfo estaba consciente de que el montaje de la novela era el adecuado a sus propósitos. Así, dijo alguna vez a Fernando Benítez: “Sí hay en *Pedro Páramo* una estructura, pero es una estructura construida de silencios, de hilos colgantes, de escenas cortadas, donde todo ocurre en un tiempo simultáneo que no es el tiempo. También perseguía el fin de dejarle al lector la oportunidad de colaborar con el autor y que llenara él mismo esos vacíos” (pp. 545-546). Y Juan Ascencio transcribe una entrevista con el jalisciense dónde, a la pregunta acerca de qué pasaría si a la novela “se le diera un orden cronológico”, responde “sería algo muy plano y sin chiste, no habría dicho nada. Póngale orden temporal y le da en la pura chapa”<sup>23</sup>.

Al escritor le interesaba conseguir y mantener un efecto generador de sentido, la ambigüedad. La ambigüedad entre uno y otro punto de vista, entre el presente y el pasado, entre el interior y el exterior, entre la vigilia y el sueño, entre la vida y la muerte. Cada uno de estos temas ha sido objeto de detenidos análisis<sup>24</sup>. Los términos como extraño, alucinante, onírico, fantas-

<sup>22</sup> GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, “Breves nostalgias sobre Juan Rulfo”, en *La ficción de la memoria...*, p. 451. Lo que había hecho Carlos Velo es la práctica llamada “ensamblaje” por Eisenstein. Según GEOFFREY NOWEL-SMITH, estudioso del cineasta ruso, el *ensamblaje* (*assembly*), es la fase en que el material rodado de una película se agrupa según el orden de la acción antes de empezar el corta y pega de verdad, es decir el *montaje*. Y ambos, *montaje* y *ensamblaje*, describen cómo los materiales procedentes de distintas fuentes se agrupan para producir un objeto. (“Eisenstein y el montaje”, en S. M. EISENSTEIN, *op. cit.*, t. 1, p. 17).

<sup>23</sup> JUAN RULFO, “Conversaciones con Juan Rulfo” (entrevista con FERNANDO BENÍTEZ), en *La ficción de la memoria...*, pp. 545-546; ASCENCIO, *op. cit.*, p. 218. La circunstancia de esta última entrevista no está muy clara.

<sup>24</sup> Para tener una idea del número y la diversidad de trabajos que ha acumulado la crítica de Rulfo, puede verse la ficha correspondiente en el *Diccionario de Escritores Mexicanos. Siglo XX*, ed. A. OCAÑO, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004, t. 7, “R”. Ya en especial,

magórico, misterioso, sobrenatural, fantástico se leen innumerables veces en la crítica rulfiana. La oscilación entre la vigilia y el sueño, así como la confusión entre la vida y la muerte, que son núcleos proliferantes de significación en la novela, sugieren la penetración del inconsciente y, podrían vincularse con la estética surrealista. Así asevera Norma Klahn:

El surrealismo privilegia, desde un discurso irracional espacios ignorados o censurados del ser humano y su inconsciente. La narrativa de Rulfo subvierte los presupuestos lógico-racionalistas del positivismo. Rulfo profundiza en el yo individual, abre paso hacia espacios existenciales insólitos del ser humano y desde allí toca el tema de la angustia frente a la soledad y la muerte<sup>25</sup>.

Opino que una lectura surrealista de *Pedro Páramo* es sustentable; no necesariamente en la línea de la fidelidad a la escuela francesa, sino, como lo hace Gerald J. Langowski, tomando en cuenta el efecto de extrañeza que una obra artística despierta en los receptores. El estudioso se basa en las teorías de Paul Ilie que destacan el papel importante de la técnica de irracionalidad; es decir, la lógica basada en la libre asociación:

...las “formas tradicionales de significación son reemplazadas por la ilimitada yuxtaposición de palabras, ideas e imágenes. Estas relaciones fortuitas producen una realidad ya no confinada por las leyes de la lógica, causalidad y sintaxis. El resultado es una obra de arte llena de encuentros extraordinarios, disímiles planos de realidad y disociaciones psicológicas de toda clase<sup>26</sup>.”

Langowski describe “una concepción surrealista del mundo, es decir, una creencia en la fusión de los elementos realistas y fantásticos de la existencia humana”. A partir de esta amplia premisa, dedica un capítulo de su libro *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, a la obra de Rulfo. El ensayista ofrece algunos indicios históricos sobre la asimilación en México del movimiento surrealista y estudia sus manifestaciones en la prosa rulfiana, a la cual considera una especie de escritura automática pero que pasa por un cierto control consciente del narrador<sup>27</sup>.

---

sobre la novela, es de gran interés, asimismo, el estudio de JORGE ZEPEDA, *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, Editorial RM-Fundación Pedro Páramo, México, 2005.

<sup>25</sup> “La ficción de Juan Rulfo: nuevas formas del decir”, en *Toda la obra*, de JUAN RULFO, coord. C. FELL, *Archivos*-Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, p. 424.

<sup>26</sup> GERALD J. LANGOWSKI, *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Gredos, Madrid, 1982, p. 12.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 9-10.

Para los surrealistas el cine ofrecía la mejor posibilidad de traducir los impulsos subconscientes y los sueños. Más allá del surrealismo, el cine se suele asociar con el sueño. Las estructuras del filme son mágicas y responden a las mismas necesidades imaginarias que las del sueño; sin embargo, lo más próximo al cine es el sueño despierto, a caballo entre la vigilia y el sueño —explica Edgar Morin<sup>28</sup>.

El sueño y los sueños, en todas las connotaciones, son una constante en la novela. Al inicio, Juan Preciado recuerda una vez muerta su madre, “comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones” (p. 7). La primera vez que aparece Pedro Páramo en la novela, en el sexto fragmento, cuando su madre le reclama pasar tanto tiempo en el excusado, se implica que el niño cae en una especie de ensoñación recordando a Susana. El entorno fuera de la caseta, el sonido de las gotas de lluvia, los efectos de luz sobre el campo, van preparando el recuerdo lleno de sol, viento, colores y ruido, de cuando ambos niños eran más pequeños y el pueblo aún estaba vivo: “Pensaba en ti Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo...” (p. 18).

En el fragmento antes citado, cuando el niño Pedro va a enterarse de la muerte de su padre, el sonido del agua en el exterior —“en el hidrante las gotas caen una tras otra”— precede el de “un llanto suave”, y ambos traspasan “la maraña del sueño” y lo traen a la realidad (p. 32).

Cuando Preciado entra en el refugio de los hermanos incestuosos, cae en un sueño profundo: “Oía de vez en cuando el sonido de las palabras, y notaba la diferencia. Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido; se sentían, no sonaban; pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños” (p. 62). Mientras Juan duerme, la mujer comenta que el visitante se revuelca “igual que si lo zangolotearan por dentro” (p. 63). El sueño del viajero es el punto de partida de una serie de vivencias que señalan su tránsito al mundo de los muertos.

Por su parte, Susana San Juan, hacia el final de su vida, pasa sus noches en “sueños sin sosiego”, “interminables y agotadores sueños” (p. 129).

Las situaciones en que los personajes de *Pedro Páramo* sueñan o tienen visiones de ensoñación son múltiples. Puede decirse que el narrador implícito de la novela, como el personaje Inocencio Osorio, es un “provocador de sueños” (p. 31)<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> EN *El cine o el hombre imaginario*, trad. R. Gil Novales, Paidós, Barcelona, 2001, pp. 136-137.

<sup>29</sup> CHRISTIAN METZ, que analiza la diferencia y la cercanía entre el mundo onírico y el cinematográfico, observa que “Entre los diversos regímenes del velar, el estado fílmico es uno de los que menos

## RULFO FRENTE A LA PANTALLA: HIPÓTESIS Y CONJETURAS

Aunque el dominio de los recursos fílmicos que Rulfo evidencia en los cincuenta, sería impensable sin una trayectoria de intensas experiencias como espectador, Juan Rulfo, descendiente de un “linaje de lacónicos y enigmáticos”, al decir de Ángel Rama, apenas ofrece testimonios de su relación inicial con el cinematógrafo<sup>30</sup>. Valdría la pena rastrear esa relación, sin olvidar que al autor la experimentación en los recursos novelísticos le llegó asimismo por la vía de la lectura de autores como William Faulkner o John Dos Passos, por citar algunos.

Juan Ascencio, biógrafo del narrador, relata: “Rulfo desde pequeño se fascinaba con el cine. Rulfo recordaba que cuando ingresó en el orfanatorio llamado Instituto Luis Silva en Guadalajara, salía de un cine para entrar a otro”<sup>31</sup>. Tratándose del autor de *El llano en llamas*, la información biográfica tiende a ser imprecisa. El propio Ascencio, representante legal, cercano amigo e interlocutor del jalisciense por muchos años, deja constancia de que éste acostumbraba, como muchos otros artistas, practicar un “ejercicio fabulador” de sus memorias, ofrecer distintas versiones de sus experiencias. Puesto que el adolescente Rulfo estuvo en el Colegio Luis Silva de los 12 a los 15 años de edad –de 1927 a 1932–, y en una situación de relativa penuria, tal vez podamos poner en duda la exactitud del detalle anecdótico. Pero lo incuestionable es la sincera asociación del espectáculo cinematográfico, a sus años adolescentes, en la memoria del escritor.

De acuerdo con el mismo biógrafo –otros testimonios varían ligeramente– hacia la segunda mitad de los treinta, ya en el Distrito Federal, Rulfo inicia sus labores en la Secretaría de Gobernación. Asiste como oyente a los cursos en Filosofía y Letras, invitado por sus compañeros de trabajo Jorge Ferretis y Efrén Hernández, lee vorazmente y va al cine (*ibid.*, pp. 128-141). También, recuerda Ascencio, más adelante, hacia el inicio de la década de los cuarenta, Rulfo tenía la posibilidad de entrar “gratis al cine con su credencial de agente de gobernación”, lo que me parece un dato relevante (p. 136).

En cuanto a películas específicas, el estudioso se detiene en una: “*Los de abajo* de Chano Urueta, basada en la novela homónima de Mariano Azuela,

---

difieren del dormir y del soñar, del dormir soñando” (*Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, trad. J. Elías, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, pp. 91-113).

<sup>30</sup> ÁNGEL RAMA, “Una primera lectura de ‘No oyes ladrar los perros’ de Juan Rulfo”, en *Toda la obra*, p. 791.

<sup>31</sup> *Op. cit.*, p. 284.

causó en 1936 un impacto emotivo en Rulfo. Era la primera vez que, en un lenguaje diferente, veía una de sus lecturas en la pantalla. No hacía falta ninguna descripción, y el movimiento de las masas era asombroso” (*id.*). A su vez, el cineasta Carlos Velo comenta:

Descubrí que cuando Pedro Páramo habla de la tierra se hace un homenaje al principio de *Lo que el viento se llevó*, cuando el padre de la chica le dice: ‘la tierra es lo único que vale’. También la muerte del padre ocurre en un sillón. Rulfo no hace estas referencias intencionalmente –es un poeta–, pero al hacer la puesta en escena me di cuenta de que remitía a otra película. Yo ya sabía que Rulfo adoraba *Lo que el viento se llevó*<sup>32</sup>.

Por lo que hace a la voz del autor, hay unas cuantas pistas. En la colección publicada de las cartas que el enamorado Rulfo envía desde el Distrito Federal a Guadalajara a su novia Clara Aparicio, contándole sus actividades cotidianas, entre 1945 y 1948, hay algunas menciones a filmes. En una carta del 20 de agosto de 1946, dice el escritor: “Te recomiendo que veas una película que se llama *La escalera de caracol*, allí sales tú dando unos gritos muy fuertes”. Las notas del editor explican que se trata de una película de horror dirigida por Robert Siodmak, con un reparto que incluía a Dorothy McGuire, George Brent y Ethel Barrymore<sup>33</sup>.

En otra misiva, del 21 de julio de 1947 menciona dos películas que califica de “a todo dar”. *¡Qué bello es vivir!* dirigida por Frank Capra, y protagonizada por James Stewart y Donna Reed; y *Larga es la noche*, dirigida por Carol Reed y estelarizada por James Mason y Robert Newton<sup>34</sup>.

Por último, en una carta fechada el 4 de agosto del mismo 1947, relata Rulfo: “Ayer fui al cine a ver *Siempre te he querido*; es una película con mucha música y muy bonita, pero muy larga”. Este filme, dirigido por Frank Bors-

<sup>32</sup> G. YANES GÓMEZ, *op. cit.*, p.54.

<sup>33</sup> JUAN RULFO, *Aire de las colinas*, pp. 43, 319. Al margen, ANTONIO ALATORRE cuenta que, a principios de los cuarenta, Rulfo tenía en su modesta habitación una foto enmarcada de Dorothy McGuire (ASCENCIO, *op. cit.*, p.160). *La escalera de caracol* (*The Spiral Staircase*, 1946), película norteamericana, se proyectó el mismo año, por cinco semanas, en el cine Olimpia (MARÍA LUISA AMADOR y JORGE AYALA BLANCO, *Cartelera cinematográfica, 1940-1949*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, p. 240).

<sup>34</sup> JUAN RULFO, *Aire de las colinas*, pp. 134, 324. *Larga es la noche* (*Odd Man Out*), película inglesa filmada en 1947, se exhibió ese mismo año, durante cuatro semanas en el cine Olimpia. *¡Qué bello es vivir!* (*It's a wonderful life*), norteamericana, se rodó en 1946 y se proyectó en 1947, durante siete semanas en el Cine Alameda (M. L. AMADOR y J. AYALA BLANCO, *op. cit.*, pp. 265, 273).

ge, nombraba en su nómina de actores a Catherine McLeod y Philip Dorn. Artur Rubinstein ejecutaba la música<sup>35</sup>.

A mediados de los treinta, cuando Juan Rulfo viene a estudiar a la capital, el séptimo arte ya dejaba sentir su presencia en la sociedad mexicana. Incluso en Guadalajara, donde el escritor pasó su infancia, el cine tuvo una temprana influencia social<sup>36</sup>.

Habría que buscar los rastros de diversos tipos –técnico, anecdótico, histórico– procedentes de estas películas que puedan apreciarse en *Pedro Páramo*. Habría que investigar asimismo las huellas en la novela de algunos de los filmes mexicanos de Luis Buñuel. En este trabajo me limito a aventurar algunas observaciones sobre el vínculo de la novela con *Los de abajo*, de Chano Urueta y, muy brevemente, con *Lo que el viento se llevó*.

El título completo de la realización de Chano Urueta es *Los de abajo/ Con la División del Norte*. A diferencia de la fecha que recuerda Ascencio, la película se filmó en 1939 y se exhibió en el cine Regis en 1940<sup>37</sup>. Sin entrar a discutir la calidad del filme, quisiera subrayar que ha sido asociado con los recursos heredados de las películas de Serguei Eisenstein. El propio Mariano Azuela, autor de la novela inspiradora de la película, la elogia y afirma que “la plasticidad” de esta última le evocaba *Tormenta sobre México*, la inconclusa realización del cineasta ruso<sup>38</sup>. El crítico Jorge Ayala Blanco concuerda implícitamente con la observación de Azuela, salvo que considera este “abuso de lo plástico” eisensteiniano –nopales, rebozos, nubarrones y magüeyes– como algo engañoso y negativo<sup>39</sup>. Estos comentarios nos obligan a repensar cómo se sitúa en realidad la novela de Juan Rulfo frente a las tradiciones cinematográficas sobre la Revolución.

<sup>35</sup> JUAN RULFO, *Aire de las colinas*, pp. 142, 324. *Siempre te he querido (I've always loved you)*, 1946), película norteamericana, se presentó en 1947 en el Palacio Chino, durante cinco semanas (M. L. AMADOR y J. AYALA BLANCO, *op. cit.*, p. 275).

<sup>36</sup> AURELIO DE LOS REYES explica que tanto los gobernantes mexicanos –Porfirio Díaz, Victoriano Huerta, Venustiano Carranza– como los caudillos revolucionarios usaron el cine como un medio de propaganda. Y a partir de 1922 arte se emplearía intensivamente con propósitos educativos (cf. *Cine y sociedad en México 1896-1930*, t. 2: 1920-1924, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993). A su vez, JULIA TUÑÓN documenta la influencia del séptimo arte en la capital tapatía. Ubica las primeras exhibiciones con sonido hacia 1926, y comenta que éstas suscitaron desconcierto, admiración y aun rechazo (*El hollywood tapatío*, p. 34).

<sup>37</sup> M. L. AMADOR y J. AYALA BLANCO, *op. cit.*, p. 27.

<sup>38</sup> La opinión de Azuela es citada por EMILIO GARCÍA RIERA, quien opina que la mencionada “plasticidad de *Los de abajo*, más se debió a la fotografía de Figueroa que a la dirección de Urueta, y si contó para lograrla la influencia de Eisenstein, más visible resulta la de John Ford” (*Historia documental del cine mexicano*, t. 2, 1938-1942, Universidad de Guadalajara-Conaculta-Gobierno de Jalisco-Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1992, p. 125).

<sup>39</sup> J. AYALA BLANCO, *La aventura del cine mexicano*, p. 28.

Si algo rescata la novela de Rulfo de la versión de Chano Urueta es, en términos generales, la experimentación con el montaje. Hay, no obstante, diferencias fundamentales entre ambas lecturas del movimiento revolucionario.

La versión filmica de *Los de abajo*, en mi opinión, pone el acento en la textura épica de la gesta de 1910 en mucha mayor medida que la narración de Mariano Azuela. La película se rodó en la etapa en que el cardenismo apoyaba decididamente el rescate cinematográfico de la Revolución como un movimiento libertario inspirador. En la Comala de *Pedro Páramo*, el heroísmo de las masas campesinas está ausente, toda épica se ha vuelto imposible. Los revolucionarios llegan y se van, dejando apenas una estela de polvo: “Pedro Páramo miró cómo los hombres se iban. Sintió desfilar frente a él el trote de caballos oscuros, confundidos con la noche. El sudor y el polvo; el temblor de la tierra” (p. 138).

Tanto por su páramo desolado –metafórico paisaje después de la batalla– como por la visión desencantada del movimiento revolucionario, la novela de Rulfo recuerda más bien las clásicas cintas de Fernando de Fuentes *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935), consideradas por la crítica entre las mejores en el cine nacional. El guión de la primera fue elaborado por el escritor Mauricio Magdaleno, basándose en su novela del mismo nombre. El guión de *Vámonos con Pancho Villa* fue escrito por Fernando de Fuentes y Xavier Villaurrutia, sobre la novela homónima de Rafael F. Muñoz.

Ambas películas comparten con las novelas el tema del pesimismo. Ambas excluyen las visiones folklórica y romántica del paisaje y de las relaciones humanas que el mismo De Fuentes desarrollaría posteriormente en cintas como *Allá en el rancho Grande* (1936), fundadora de la comedia ranchera.

Parece evidente que cuando Pedro Páramo reitera a Damasio “Ya te he dicho que hay que estar con el que vaya ganando” (p. 137), está repitiendo el modelo de Rosalío Mendoza, el oportunista compadre Mendoza, quien intentaba mantener relaciones amistosas con los representantes de los diversos bandos en pugna. La insensibilidad casi total frente al sufrimiento del cacique de Comala evoca asimismo la crueldad del dirigente de la División del Norte en *Vámonos con Pancho Villa*.

La imposibilidad de la épica en *Pedro Páramo* debilita asimismo el nexo de la novela con *Lo que el viento se llevó*, independientemente de que el narrador de Jalisco haya hecho explícita su fascinación por el largometraje norteamericano de Victor Fleming. Éste se rodó en 1939, y fue exhibido en México, al mismo tiempo, en dos salas: el Cine Alameda y el Teatro Iris, con gran

éxito, a inicios de 1941<sup>40</sup>. Sin duda, la tierra es uno de los elementos fundamentales en *Pedro Páramo*. El cacique afirma: “la tierra no tiene divisiones” (p. 54). El narrador informa: Fulgor Sedano “le tenía aprecio a aquella tierra; a esas lomas pelonas tan trabajadas y que todavía seguían aguantando el surco, dando cada vez de sí” (p. 55). El cuerpo “hecho de tierra” (p. 78) de la mujer que se deshace junto a Juan Preciado es una imagen de gran fuerza simbólica, que señala el tránsito del hijo de Dolores al mundo de los muertos. La imagen se corresponde con la de la tierra “baldía y como en ruinas” (p. 105) en que se convierte Comala a la muerte de Susana San Juan. Tal vez en efecto pueda leerse en alguno de esos fragmentos un tributo del escritor a la película de Fleming: el padre de la protagonista habla de la importancia fundamental de la tierra para los irlandeses, y la propia Scarlett O’Hara hace de Tara el centro de su vida. Sin embargo, creo que es más fuerte la influencia del elemento tierra que llega al autor a través de películas y textos mexicanos. La tierra es el gran símbolo de todo el ciclo de la narrativa de la Revolución y del periodo posrevolucionario, concluye Yvette Jiménez de Báez en su recorrido novelístico<sup>41</sup>.

Es innegable la huella del séptimo arte en *Pedro Páramo*, huella que tiene que ver con apenas una parte de la riqueza sensorial y sinestésica de la prosa rulfiana. No extraña que la novela de Comala haya tenido y continúe teniendo un carácter seminal de nuevos filmes, como de pinturas, grabados, fotografías, danza, música. Con razón dijo en 1993 el poeta Alí Chumacero “Para JR escribir fue una fiesta de los sentidos”<sup>42</sup>.

EDITH NEGRÍN

Universidad Nacional Autónoma de México

<sup>40</sup> En el Cine Alameda, la película duró cinco semanas, y en el Teatro Iris, ocho (M. L. AMADOR y J. AYALA BLANCO, *op. cit.*, p. 53).

<sup>41</sup> *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza*, Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, México, 1990, p. 88.

<sup>42</sup> “Para Juan Rulfo escribir fue una fiesta de los sentidos: el poeta Alí Chumacero”, *Unomásuno*, 7 de junio de 1993, p. 24.



## MISCAST O CÓMO UN MITO NACIONAL SE CONVIRTIÓ EN EMBAJADOR

*Para Sara Poot Herrera*

Nunca fui actor y ahí están mis películas para probarlo.

JOHN GAVIN, citado por EMILIO GARCÍA RIERA

Dos años antes de morir, en 1986, entrevistado por *Revista de revistas*, Carlos Velo reiteraba, veinte años después, su lamento frente al resultado de su versión filmica, la primera y la única homónima, de la novela de Juan Rulfo.

El papel estelar en *Pedro Páramo*, para mi desventura y frustración lo lleva John Gavin, mal actor por los cuatro costados; el mismo que hace poco estuvo de Embajador de EU en México. Gavin mismo tuvo el detalle de haber declarado ante el Senado de su país que después de 40 películas se daba cuenta que no tenía madera de actor.

Uno de los fragmentos más memorables de la película es el de la secuencia de créditos, con el collage de Vicente Rojo, donde se presenta a los actores y actrices de la película en una suerte de altar de muertos, con reminiscencias de José Guadalupe Posada, y un sabor de principios del siglo pasado; todo termina con un epígrafe de Calderón de la Barca, lo cual resulta irónico, dado lo que sucedió con las interpretaciones y las caracterizaciones en la película.

¿Son los inmensos errores en la elección del reparto lo que lleva a la primera adaptación de la novela de Rulfo al estrepitoso fracaso? Escuchemos al propio Carlos Velo:

*Pedro Páramo* fue una película especial, “de aliento”, para reanimar el cine, un gran proyecto. [...] Manuel Barbachano era el productor. [...] renunció porque se pasó a la televisión. Yo me quedé solo [...]. Por eso, entre otras cosas, algunos



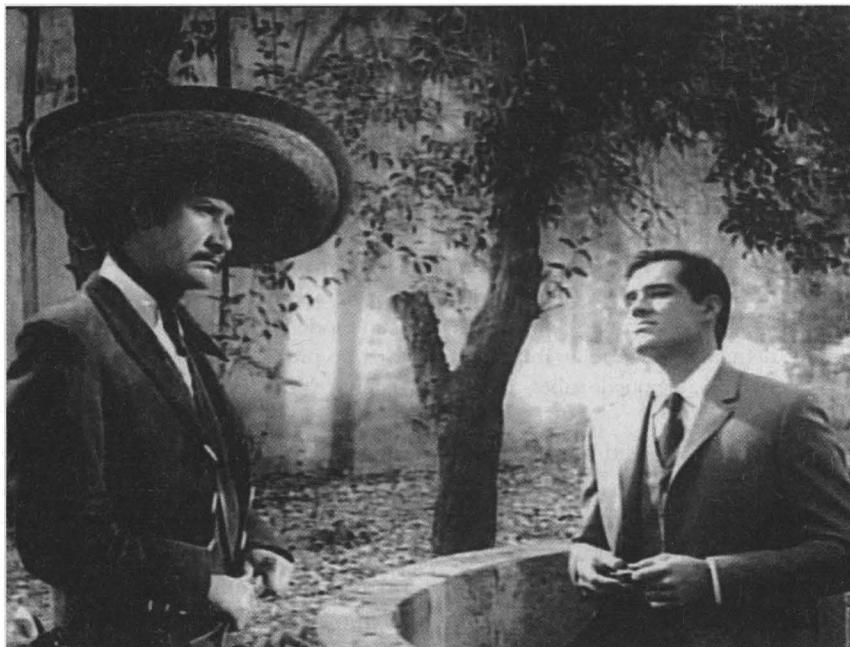
actores eran un obvio *miscasting*, es decir, hacían una mala interpretación de los personajes.

La película era de Pedro Amendáriz. Rulfo va a decir que no, pero siento que pensaba en Pedro Armendáriz como el intérprete. Bueno, él ya había muerto, no podía ser. ¿Quién lo podía sustituir? Para mí Pedro Páramo era Anthony Quinn. Yo iba a ir a Italia a convencerlo. [...] Pero producción [...] me dijo: [...] no puede. No acepté que Pedro Páramo fuera López Tarso, quien tiene un papel importante en la película y muy bien hecho. Con John Gavin yo luché mucho y él hizo todo lo posible, pero llegó un momento en que se vio que no podía con el personaje. [...] Como él era el actor principal, pues es suficiente que él esté *miscast* para que le dé en la torre a la película<sup>1</sup>.

La entrada en escena de Pedro Páramo, se hace mediante un *flash-back* que Eduviges Dyada introduce con una frase en presente: “Hoy llegó a la Media Luna. Iba muy catrín con su traje inglés”, debería ser impactante, y lo es.

No es sólo que Gavin sea actor; se acumulan también otros detalles. En primer lugar, el acento norteamericano, que no logra controlar. En

<sup>1</sup> GABRIELA YANES GÓMEZ, *Juan Rulfo y el cine*, Universidad de Guadalajara, México, 1994, pp. 55-56.



segundo, la caracterización: un niño bonito, peinadito, planchadito, así, en diminutivo, que lo único que comparte con el de la novela es que es enorme. ¿No pensaron los productores en la posibilidad del doblaje, por ejemplo?

Velo se queja de Gavin. Pero no toda la culpa es de él. También Jorge Rivero necesitó siempre del doblaje y siempre fue un pésimo actor, a pesar de su cuerpo de místico México. ¿Cómo asociar a este héroe de barracudas y balazos con Miguel Páramo? ¿Peor aún cuando se ve de la misma edad que su padre?

Y, luego, ¿cómo escindir al personaje de su caracterización? En el caso de los femeninos, salvo por Eduviges o Damiana Cisneros, el resto está signado por la época extra textual y resultan inverosímiles. Por ejemplo, Doloritas Preciado, con su pelo corto; Susana San Juan, moribunda, pero impecablemente maquillada.

El caso más elocuente es el de Ana Rentería, interpretada por Julissa, que más que la sobrina solterona de un cura del primer tercio del siglo xx parece lo que entonces era: una estrella *agogó*, del rock de los *covers* de los años sesenta, las que bailaban en cine y televisión con hot-pants, botitas blancas, peinadas con crepé, gatito y grueso delineador negro.

A petición de Velo y Carlos Fuentes, García Márquez hizo una lectura crítica de la adaptación de la novela y, entre otras cosas, señaló:

Había dos problemas esenciales en la adaptación de *Pedro Páramo*. El primero era el de los nombres. Por subjetivo que se crea, todo nombre se parece de algún modo a quien lo lleva, y eso es mucho más notable en la ficción que en la vida real. [...] No hay nombres propios más propios que los de la gente de su libro. A mí me parecía imposible —y me sigue pareciendo— encontrar jamás un actor que se identificara sin duda con el nombre de su personaje.

El otro problema —inseparable del anterior— era el de las edades. [...] En *Pedro Páramo*, donde es imposible establecer de un modo definitivo dónde está la línea de demarcación entre los muertos y los vivos, las precisiones son todavía más quiméricas. Nadie puede saber, en realidad, cuánto duran los años de la muerte<sup>2</sup>.

Podríamos considerar que una adaptación es una traducción, aunque autores como Sergio Wolf afirman que esto es injusto, pues “supone un vínculo irremediamente sumiso con el libro original, que consiste en mantener hasta donde se pueda la letra preexistente”<sup>3</sup>. La fidelidad es imposible en tanto reproducción del texto literario. Pero, además, una adaptación o transposición implica la interpretación que cualquier lector hace de una obra, con la diferencia de que, en el caso de la filmica, ésta queda capturada en imágenes. Es por ello, tal vez, que cuando nos apasiona una novela difícilmente nos satisface su versión filmica.

Pere Gimferrer señala que, en las que resultan exitosas, “se trata de introducir en la imagen filmica la noción de ambigüedad que, [...] ha presidido cierta zona de la narrativa moderna”<sup>4</sup>. De esa ambigüedad, proveniente, entre muchos otros elementos narrativos, de la no linealidad del tiempo, no queda rastro en la película. Carlos Velo, tal como lo cuenta García Márquez, “había hecho algo sorprendente: había recortado los fragmentos temporales de *Pedro Páramo* y había vuelto a armar el drama en un orden cronológico riguroso. Como simple recurso de trabajo me pareció legítimo aunque el resultado era un libro distinto: plano y descosido”<sup>5</sup>. Sobre esta resolución, Velo comenta:

<sup>2</sup> “Breves nostalgias sobre Juan Rulfo”, Dossier de *Toda la obra*, de JUAN RULFO, coord. C. FELL, Archivos-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo de Cultura Económica, México, 1996, pp. 902-903.

<sup>3</sup> *Cine/literatura. Ritos de pasaje*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 30.

<sup>4</sup> *Cine y literatura*, Seix Barral, Barcelona, 1999, p. 28.

<sup>5</sup> Art. cit., p. 901.

[...] mi continuidad era distinta a la de la novela. Rulfo se irritó mucho y dijo que eso no era *PP*. Para mí lo que importaba era la parte de Telémaco; es decir, yo quería contar la historia del hijo que busca a su padre, y no sólo la de *PP*. Por eso armé una continuidad diferente a la del libro. [...] Empecé como la novela: la historia de Juan Preciado buscando a su padre, que se encuentra a gente que le habla de *PP*. [...] No inventé nada, pero el hecho de que trastocara la continuidad con Carlos Fuentes le pareció a Rulfo una agresión a su obra.

Otra cosa que falló fueron los cambios de tiempo, el pasar de lo real a lo irreal. Como el tema era largo y el ritmo de la edición bastante rápido, los cambios de tiempo no estaban logrados<sup>6</sup>.

Cuando hay que referirse a ese tiempo mítico, no cronológico, la solución simplista es que los personajes introduzcan el flash-back en tiempo presente, con lo cual nosotros tendríamos que sobreentender que el presente de la narración, en el que Juan Preciado anda buscando a su padre, es intemporal y por ello se confunde con el pasado donde se nos va narrando la vida de Pedro Páramo. Así es como se nos presenta al personaje, cuando acaba de regresar a la Media Luna; así es como se nos presenta, también, a Susana San Juan, en relación con Bartolomé y las minas; y también como Damiana hace saber a Juan Preciado que Pedro Páramo sigue habitando la Media Luna.

José Luis Sánchez Noriega quien, para referirse a la relación entre cine y literatura, la denomina la “fértil bastardía”, señala que el error que cometemos en el juicio comparativo entre película y obra literaria radica en aplicar un criterio exclusivamente literario al análisis de la película adaptada<sup>7</sup>.

Puede que tenga razón, pero lo cierto es que el aliento del que hablaba Carlos Velo debería estar allí, aparte de la fuente novelística. El aliento que haría que el texto filmico fuera una obra independiente y valiosa, no un texto subsidiario del original. Y eso, en el “Pedro Páramo” de Velo no sucede. Los diálogos de la novela están insertos en la película de manera casi textual. Y segmentos que son muy fuertes leídos como parte de la narración, resultan falsos y acartonados cuando salen de la boca de un actor. Un ejemplo evidente es la frase “todos somos hijos de Pedro Páramo”, repetida como una sentencia recitada por Abundio; si la frase resulta ineficaz cuando Abundio se encuentra con Juan Preciado, es peor cuando la repite mientras apuñala a Pedro Páramo; incapaz de comunicar emoción alguna, con un efecto obvio de falsedad.

<sup>6</sup> Citado por G. YANES GÓMEZ, *op. cit.*, pp. 56-57.

<sup>7</sup> Véase *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Paidós, Barcelona, 2000.

La impecable fotografía de Gabriel Figueroa (al detener las imágenes, los juegos del claroscuro resultan impactantes por su belleza) pudo haber ayudado a que se creara un espacio que como espectadores pudiéramos identificar con lo rulfiano. En cambio, el espacio preciosista y frío, de impecables composiciones no se presta a estar habitado por murmullos.

La ambientación, que a veces es muy adecuada –como en el caso del velorio de Miguel Páramo, donde están las tablas de la cama desnuda, sin colchón, y el cadáver amarrado con costales, o en el de la entilichada casa de Eduviges quien, además, lleva como un collar la marca de su sogá en el cuello–, en otras no lo es tanto, como en las secuencias de una próspera Media Luna, más cercana a las escenografías del cine ranchero que a los ambientes rulfianos.

En otras escenas, la interpretación que se hace está excesivamente apegada al espíritu de la época actual, que el contexto extratextual lo sentimos mucho más cerca de películas contemporáneas que de la novela fuente. Dos ejemplos, que tienen ciertos tintes grotescos, son la violación en el campo-santo de Ana Rentería por Miguel Páramo –la cual sucede fuera de campo, mientras la Cuarraca se retuerce vicariamente de placer sobre una de las

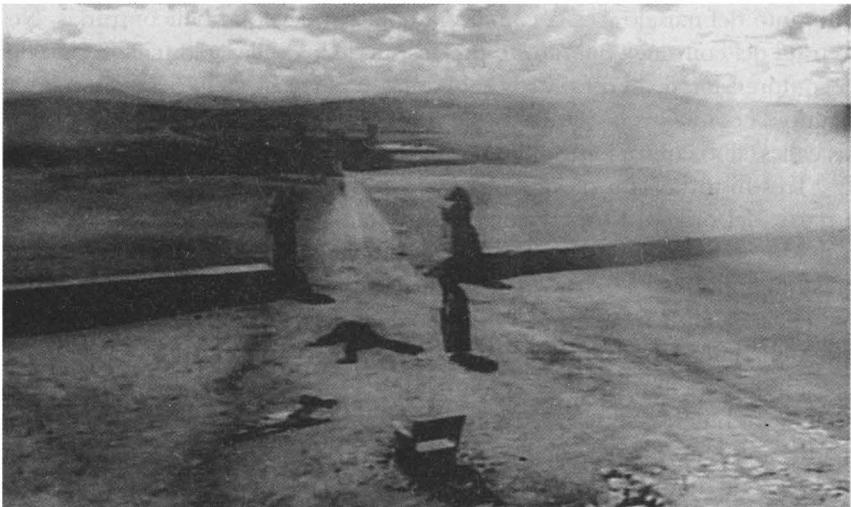


tumbas— y la escena de las campanas el día de la muerte de Susana San Juan —que se inicia con varios *close-ups*, entre ellos el de la misma Cuarraca, y sigue con una confusa procesión con campesinos, mariachis y la presencia de saltimbanquis y toreros—, lo cual nos hacen recordar la secuencia del burlesque en *Los caifanes*.

García Riera señala:

Una versión válida de *PP* solicitaba una mirada cinematográfica autónoma, como lo era la literaria de Rulfo, pero se optó por una preparación tan cautelosa y tan atendida a diversos criterios que acabó por hacer imposible la adopción de cualquier punto de vista [lo cual] dio por resultado una película inanimada: las imágenes no están mal y aun algunas de ellas se ven muy bien, pero falta entre ellas la articulación que da el estilo, el punto de vista que dota de vida a lo mostrado. Los fantasmas de la novela están vivos; los de la película, del todo muertos, y entre ellos, quien más parece un zombie es el apuesto y despistado intérprete de PP<sup>8</sup>.

Despistado también parece el mismo Velo cuando afirma que una de las mejores escenas de Gavin es la de la muerte de Pedro Páramo, porque, con el maquillaje, había dejado de ser un niño bonito. Vemos a Gavin caminar, con los brazos extendidos hacia el frente. Más que a Pedro Páramo, la imagen nos acerca a los pasos de un Frankenstein, y a su caída definitiva:



<sup>8</sup> *Historia documental del cine mexicano*, 2a. ed., Universidad de Guadalajara-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1992, t. 13, pp. 22-23.

Pero como, afortunadamente, “todos somos hijos de Pedro Páramo”, el cine mexicano ha dado por aquí y por allá, en los albores del siglo XXI, obras que en su aliento son, en verdad, mucho más cercanas a la fuente que la que lleva su nombre. Ilegítimos hijos, de los que duermen en el petate y que, por ello, son sus reales herederos.

Tres de las más prominentes son el documental *Del olvido al no me acuerdo*, dirigido por Juan Carlos Rulfo, y las películas *Cuento de hadas para dormir cocodrilos*, de Ignacio Ortiz y *Japón* de Carlos Reygadas.

¿Qué tienen en común estas películas? Que buscan reencontrarse con un México no urbano, donde las historias adquieren sentido en relación con el espacio retratado y los personajes se incorporan a estos paisajes como fundidos con ellos.

En las tres, la trama está íntimamente relacionada con la construcción de un espacio no determinado y, sin embargo, identificado como mexicano; la creación de ambientes a partir de la localización de los personajes en pueblos pequeños, donde no hay monumentos arquitectónicos identificables, donde los referentes geográficos son ambiguos, donde la cartografía no es trascendente, pues la construcción del espacio tiene más que ver con el discurso que con lo extra textual, nos remite a esa Comala que no podemos encontrar en la geografía nacional con certeza y que, a pesar de ello, está en toda ella.

Encontramos una manera similar de enfocar, tanto a los personajes, como al paisaje. Las figuras humanas, básicamente masculinas, se sitúan en un punto del paisaje y es la cámara la que se mueve para encontrarlas. No se trata del convencional retrato preciosista de los valles y los cielos, sino de la comprensión de lo rural y sus habitantes, a partir de su integración ininterrumpida con la arquitectura. Los cuerpos no se miden contra las bardas o las calles, sino contra los troncos desnudos o el interminable horizonte.

Tres historias con protagonistas masculinos, donde se busca un cierre a partir del origen. En el documental de Juan Carlos Rulfo, la historia de su padre se entreteje con las voces de los ancianos de la región que hurgan en su memoria, ya sea para reconstruir la historia familiar de Rulfo, ya sea para darle sentido a la propia. Los personajes se van introduciendo al cuadro gradualmente: se les retrata acercándose, como fantasmas fundidos con el paisaje que al enfocarse adquieren cuerpo y voz, murmullos vivos que hablan de los muertos. En la película de Ortiz, un hombre signado por la tragedia del asesinato y la falta de sueño, va reconstruyendo su genealogía a partir de la voz de una mujer irreal; en busca de su padre, regresa al pueblo para enterarse de que es el único sobreviviente de su estirpe maldita, destinada al fratricidio; los espacios fantasmales tienden a borrar las líneas entre la vida

y la muerte, entre la vigilia, el sueño y el despertar; las cañadas y las lomas son el refugio de estos fugitivos de sí mismos. Por último, en la película de Reygadas, donde el diálogo es escaso y la contundencia de las imágenes es lo prevaleciente, un hombre regresa a un sitio visitado en su lejana infancia para quitarse la vida; eros y tánatos se entretienen en busca de la muerte, y el protagonista redescubre el deseo.

La imagen de la provincia se transforma totalmente en estas películas, como lo afirma Rafael Aviña:

[...] más allá de los cuadros plasticistas del agro nacional [...] persiste otra mirada sobre un paisaje rural por descubrir.

En efecto, se trata de *otra* provincia mexicana observada desde una posición poco complaciente, que rechaza el plasticismo por un dramatismo social de mayor impacto: la búsqueda de una provincia desconocida por parte de cineastas que eligen el realismo en lugar del civismo o el discurso oficial, o que incluso denuncian a través de relatos a medio camino entre el documental y la ficción el abandono del campo, de sus hombres y de sus espacios domésticos<sup>9</sup>.

Es en estos parajes filmicos donde el intertexto rulfiano aparece, donde los murmullos de Comala adquieren cuerpo, se traducen en imágenes. Estos son los paisajes que, sin ser precisamente la Media Luna, Pedro Páramo nos ha heredado.

GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE  
Universidad Nacional Autónoma de México

## APÉNDICE

### FILMOGRAFÍA

*Cuentos de hadas para dormir cocodrilos* (2002)

Producción: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad-Instituto Mexicano de Cinematografía-Malayerba Producciones; dirección: Ignacio Ortiz Cruz; argumento:

<sup>9</sup> *Una mirada insólita, temas y géneros del cine mexicano*, Océano-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes- Cineteca Nacional, 2004, p. 77.

Ignacio Ortiz; fotografía: Patrick Murguía; música original: Lucía Álvarez; dirección de arte: Gloria Carrasco; edición: Ignacio Ortiz Cruz, Menahem Peña y Sigfredo Barjau; intérpretes: Arturo Ríos, Ana Graham, Mayra Serbulo, Dagoberto Gama, Miguel Santana, Baltimore Beltrán, Ari Brikman y Graham Hernández Erdely; duración 100 min; DVD Videomax Gold 2004.

*Del olvido al no me acuerdo* (1999)

Producción: La Media Luna producciones; coproducción: Instituto Mexicano de Cinematografía-Producciones x Marca-SCGEColima-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes-Rockefeller and MacArthur Foundation-Fundación Juan Rulfo; dirección: Juan Carlos Rulfo; fotografía: Federico Barbosa; música: Gerardo Tamez; edición: Ramón Cervantes y Juan Carlos Rulfo; intérpretes: Justo Peralta, Rebeca Jiménez, Los Mudos, Jesús Ramírez, Juan Jose Arreola, Manuel Cosío, Clara Aparicio de Rulfo, doña Aurora Arámula de Michel, Juan Michel, doña Eloísa Partida de Peralta, Cirilo Gallardo, doña Fausta Campos, doña Consuelo Reyes, Los Maclovios, don Víctor Perra, don Alberto “El triste”, don José González, Matías Rulfo, don Simeón Castillo y Jaime Sabines; DVD Zafra.

*Japón* (2002)

Producción: Mantarraya y Andrea, Carlos Serrano Azcona (España); coproducción Instituto Mexicano de Cinematografía-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo Hubert Bals Rotterdam, British Airways, ZDF/Arte, Foprocine, Semanart Estado Hidalgo; dirección: Carlos Reygadas; argumento: Carlos Reygadas; fotografía: Diego Martínez Vignatti; edición: Daniel Melguizo, Carlos Serrano, David Torres; intérpretes: Alejandro Ferreris, Magdalena Flores; duración: 122 min; DVD Videomax 2003.

*Pedro Páramo* (1966)

Producción: CLASA Films Mundiales y Producciones Barbachano Ponce; dirección: Carlos Velo; argumento: sobre la novela de Juan Rulfo; adaptación: Carlos Fuentes, Carlos Velo y Manuel Barbachano Ponce; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Joaquín Gutiérrez Heras; escenografía: Manuel Fontanals; supervisión de mobiliario y ornato: Julio Alejandro; títulos: Vicente Rojo; edición Gloria Schoemann; intérpretes: John Gavin (Pedro Páramo), Ignacio López Tarso (Fulgur Sedano), Pilar Pellicer (Susana San Juan),

Julissa (Ana Rentería), Graciela Doring (Damiana Cisneros), Carlos Fernández (Juan Preciado), Alfonso Arau (Saltaperico), Roberto Cañedo (Toribio Aldrete), Jorge Rivero (Miguel Páramo), Narciso Busquets (Bartolomé San Juan), Beatriz Sheridan (Eduviges Dyada), Claudia Millán (Doloritas Preciado), Rosa Furman (Dorotea la Cuarraca), Joaquín Martínez (Abundio Martínez); duración 105 min; DVD Alter Films 2005.



## PEDRO PÁRAMO: LOS RUMORES DEL SONIDO

Ahí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida [...]

JUAN RULFO, *Pedro Páramo*

### HACIA LA CONFORMACIÓN DE UN PAISAJE SONORO EN *PEDRO PÁRAMO*

El sonido en Rulfo se ha convertido en un “silencio a voces”: referencias a la oralidad como artificio narrativo; interpretaciones acerca de la riqueza semántica que cobra el silencio declarado e implícito; usos metafóricos como tono y tonalidad para interpretar ambientes, espacios y emociones en la obra de este autor, son muestra del interés constante que ha tenido la crítica por la sonoridad en la obra rulfiana. La “musicalidad” a la que remiten algunos estudiosos como característica inherente de esta narrativa, ha sido incluso tema de reflexión de compositores tan destacados como Julio Estrada o de Mario Lavista<sup>1</sup>. Se puede afirmar que la sonoridad en *Pedro Páramo* sigue

<sup>1</sup> JULIO ESTRADA publicó en 1989 un libro dedicado a *El sonido en Rulfo* (Universidad Nacional Autónoma de México, México) y, entre otros artículos, el que lleva por título “Abundio Martínez y Doloritas Páramo, músicos en la realidad: silencios y murmullos en la novela” (en *Los Universitarios* (1990), núm. 15, pp. 10-14). Además, desde 1992 comenzó a trabajar en una ópera basada en *Pedro Páramo*, que se estrenó bajo el nombre de *Murmullos del páramo* el 12 de mayo de 2006 en Madrid (cf. FIETTA JARQUE, “Llevar a Rulfo a la ópera”, en *El Ángel*, suplemento cultural de *Reforma*, 14 de mayo de 2006, p. 3). Mario Lavista por su parte, también ha tenido una fascinación por la obra de Rulfo. Así lo observa JORGE ZEPEDA: “Recuerdo, por ejemplo, que Mario Lavista usa como lema una frase del cuento *Talpa*: ‘-¿Qué es eso? -¿Qué es qué? -Eso, el ruido ése. Es el silencio’. Que un músico –consciente como pocos del valor último del silencio– haga suya una frase de un escritor como Rulfo nos habla de la aspiración máxima del arte: involucrar al receptor en la construcción de sentidos, algo que ocurre con mucha mayor facilidad en la música que en la literatura. Ya en las primeras reseñas de la novela se aludía al vínculo entre la estructura de *Pedro Páramo* y la sonoridad” (FABIOLA PALAPA QUIJAS, “La literatura de Juan Rulfo, ‘ejemplo de fidelidad a unos ideales estéticos’,” en *La Jornada*, 22 de junio de 2006; consultado en línea en [www.jornada.unam.mx/2005/06/22/a06n1-](http://www.jornada.unam.mx/2005/06/22/a06n1-)

siendo una materia inagotable. Su manifestación es a la vez abierta y velada, a través de una variedad de recursos tanto micro como macroestructurales, que en su conjunto integran el *paisaje sonoro* de Comala<sup>2</sup>.

En este estudio se expone primero un panorama general de los recursos sonoros que actúan en el texto en distintos grados de profundidad, con múltiples funciones, y que representan diferentes niveles de significación en la novela. A partir de ello, se pretende resaltar la importancia que tiene la ficcionalización de lo oral, y la necesidad de prestar *oído* al *ojo* lector de *Pedro Páramo*.

Empezaremos este recorrido por los elementos narrativos de tipo estructural, que podrían entenderse en un sentido amplio como recursos sonoros: ritmo narrativo generado por la anáfora; ritmo sintáctico producido por reiteraciones de frases, palabras o aliteraciones; y uso de onomatopeyas. Continuaremos con formas del discurso oral: la importancia del diálogo entre los personajes; la imitación del habla popular; los guiños elocutivos a partir de la dinámica y el timbre de las voces. Luego, con recursos que amplían la significación de sonoro a partir de un tratamiento semántico: el papel simbólico del silencio, las metáforas alusivas al sonido, el paisajismo sonoro, y la referencia directa a la música y al canto. Finalmente, llegaremos al papel que juega el escucha en la novela<sup>3</sup>.

El listado que aquí se presenta no pretende responder a un orden jerárquico de importancia de los recursos sonoros, ni busca demostrar que éstos operan con una función exclusiva; de hecho, varios de ellos pueden considerarse en el caso de Rulfo dentro de varias categorías.

1. El *ritmo narrativo generado por la anáfora*, forma privilegiada también en la música, y que en este texto rulfiano, además de contribuir a la complejidad en la estructura narrativa, refuerza una intención evocativa, el gesto de eco de voces que van y vienen, como llamadas por la memoria. Este recurso permite además entender la riqueza simbólica de la que se van cargando

---

col.phpphc). Zepeda reconoce con tino que la sonoridad es en Rulfo un elemento decisivo para la configuración del sentido de la obra por parte del lector.

<sup>2</sup> La noción de paisaje sonoro está inspirada aquí en el término de “soundscape”, acuñado por el musicólogo canadiense MURRAY SCHAFER, quien alude a un entorno sonoro (cualquiera que haya sido su origen y su forma de producción) como importante espacio en donde se genera una significación. La configuración de sentido en torno a sonidos característicos de un lugar y momento específicos es, en el caso que nos ocupa, generada por Rulfo, pero participa en su decodificación también el lector (cf. *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Density Books, Rochester, 1994 [originalmente publicado como *The Tuning of the World*, Knopf, Nueva York, 1977]).

<sup>3</sup> Si bien sugerentes, es pertinente recalcar que para este acercamiento no resultaron especialmente útiles las categorías de sonidos (literarias, ambientales, musicales, imaginarias) que presenta JULIO ESTRADA en su libro *El sonido en Rulfo*, pues parten de una lectura más bien impresionista o creativa.

de sentido pequeños pero recurrentes temas como el suspiro, el llanto o los murmullos, en la medida en la que avanza la narración, y cómo se van relacionando los campos semánticos en esa misteriosa visión que se nos presenta de Comala. Veamos a continuación cómo actúa la anáfora en el ejemplo de un suspiro del personaje Dolores, permitiendo intercalar en el diálogo una digresión descriptiva del paisaje, para luego volver nuevamente a él:

“Entonces comenzó a suspirar.

“—¿Por qué suspira usted, Doloritas?

“Yo los había acompañado esa tarde. Estábamos en mitad del campo mirando pasar las parvadas de los tordos. Un zopilote solitario se mecía en el cielo.

“—¿Por qué suspira usted, Doloritas? (pp. 26-27)<sup>4</sup>.

Sucede de manera similar con la explicación inicial que da Juan Preciado acerca de por qué llegó a Comala: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo.” A partir de ahí hay una digresión evocativa de la madre de Juan Preciado, mediante la que se revela la promesa, como explicación pormenorizada de esa frase. El fragmento remata con la misma fórmula con la que inició, pero ahora en un gesto de afirmación más que de explicación: “Por eso vine a Comala” (p. 7)<sup>5</sup>.

2. *El ritmo sintáctico, semántico*, y por ende también sonoro, producido por *reiteraciones de palabras y aliteraciones*. Entre estas últimas, cabe mencionar el propio nombre de Pedro Páramo. En cuanto a lo sintáctico, es notoria la insistente aparición de palabras o fórmulas que pueden entenderse como motivos (*leitmotiv*) rectores de determinados pasajes. Tal es el caso del diálogo en el que Pedro Páramo solicita a Fulgor que vaya a pedir en su nombre la mano de Lola:

—Mañana vas a pedir la mano de la Lola. [...]

—La pedirás para mí. [...] Le dirás que estoy muy enamorado de ella. Y que si lo tiene a bien. [...]

—Le dirás a la Lola esto y lo otro y que la quiero. Eso es importante (pp. 48-49).

<sup>4</sup> Tanto ésta como las siguientes citas fueron tomadas de la edición de *Pedro Páramo* de JUAN RULFO revisada por el autor en 1981, para su publicación en el Fondo de Cultura Económica en México. (Utilizo la 10a. reimpresión, 1994).

<sup>5</sup> Sobre el recurso anafórico véase el artículo de LISA BLOCK DE BEHAR, “La recurrencia anafórica de Juan Rulfo”, *Texto crítico*, 1997, núm. 5 (consultado en: [www.liccom.edu.uy/docencia/lisa/articulos](http://www.liccom.edu.uy/docencia/lisa/articulos)). Según la autora, la anáfora en la obra de Rulfo tiene una función general recapitulatoria y señaladora.

Más adelante se abundará en la importancia que tienen las repeticiones de verbos como “decir” y “oír” en la construcción narrativa.

3. Los juegos sonoros del lenguaje producidos por *onomatopeyas*, que no sólo cobran un carácter icónico, sino que revelan a la vez una prosa coloquial. Aparecen ejemplos de ello desde el inicio de la novela, como el “cuar, cuar” de los cuervos cruzando el cielo (p. 10), o el “plas, plas” del agua que gotea (p. 17).

4. El constante uso del *diálogo* entre los personajes remite a otro gesto sonoro importante, el “performativo”<sup>6</sup>, aquél en el que las voces hacen figura, saben de sí y en el acto de situarse frente al otro, actúan y se auto-caracterizan a partir de que toman la palabra en un aquí y ahora. Así, transitando entre vida (presencia) y muerte (ausencia), las almas de Comala se materializan, en algún lugar del recuerdo y la memoria, por medio de la palabra enunciada<sup>7</sup>.

A lo largo de la obra se da un especial valor al hecho de “platicar”, y se enriquece con el uso de otros verbos afines como “contar” y “mencionar”. Por otra parte, no es casual que el verbo “decir” sea el que aparece más veces en el texto, casi de manera obsesiva, adoptando múltiples formas y sentidos. Por ejemplo, algunos modismos en donde figura, pueden evidenciar el tipo de relación que se da entre los distintos personajes, esto es, las jerarquías sociales. Así sucede con la fórmula del “mandar decir”. Otros ejemplos son los giros idiomáticos en donde este verbo aparece en combinación con otros, como en el “querer decir”, o el “soler decir”. Hay también construcciones barrocas que buscan imitar el habla campesina, como “dicen por ahí los decires” (p. 57)<sup>8</sup>.

El acto del habla como acto sonoro se completa y nutre a través de la escucha que, como veremos más adelante, también es fundamental en *Pedro Páramo*. En ese sentido, puede entenderse la valiosa mención que hace Eduviges respecto al cambio de actitud de Abundio a raíz de su repentina sordera:

<sup>6</sup> Cf. PAUL ZUMTHOR, *Introducción a la poesía oral*, Taurus, Madrid, 1991.

<sup>7</sup> Para la relación de la voz con el cuerpo y con las figuras de enunciación, resultan iluminadores los ensayos de RAÚL DORRA, *Entre la voz y la palabra*, Plaza y Valdés-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 1997 y *La retórica como arte de la mirada*, Plaza y Valdés-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2002.

<sup>8</sup> Para más ejemplos en donde este verbo aparece reiteradamente en *Pedro Páramo*, véanse también, en ed. cit., pp. 52-53, 58, 62-63 y 95.

Nos contaba cómo andaban las cosas por allá del otro lado del mundo, y seguramente a ellos les contaba cómo andábamos nosotros. Era un gran platicador. Después ya no. Dejó de hablar. Decía que no tenía sentido ponerse a decir cosas que él no oía, que no le sonaban a nada, a las que no les encontraba ningún sabor (p. 23).

5. La *imitación del habla popular* es un recurso que los críticos de Rulfo han resaltado desde la aparición de la obra. Lo que generalmente se ha entendido como un “fiel” retrato del camerino mexicano, queda de manifiesto en expresiones como “ahí se lo haiga” (p. 14), “¿Qué jáiz...? [...] ansí” (p. 121), “Como usted ve [...]. Y pos eso es todo” (p.124), “Semos trescientos” (p. 125). Además, de estas particularidades de dicción que se encuentran plasmadas en los diálogos, Rulfo recoge también afasias del habla, por ejemplo, para caracterizar a un personaje tartamudo: “Quiero hablar cocon él. [...] Díle, es cocosa de urgencia. [...]. Pues, nanada más esto” (pp. 119 y ss.).

6. La *dinámica* y el *timbre* que caracterizan el tono<sup>9</sup> de voz de los distintos personajes, son elementos a los que se hace constante alusión en el texto. En muchos casos se articulan por su duración e intensidad y cobran sentido a través de un juego de contrastes: entre silencios y gritos; entre interpelaciones o exclamaciones y susurros o murmullos; y hasta entre las voces humanas y sus ecos que se confunden y pierden entre los sonidos del medio ambiente.

Los gritos van reforzados por signos de exclamación que incrementan el volumen, mismo que hace que la voz se expanda en la distancia, aunque también a raíz de ésta se puede difuminar. Así lo muestran los siguientes ejemplos. El primero es el de Damiana, a la muerte de Pedro Páramo:

La cara de Pedro Páramo se escondió debajo de las cobijas como si se escondiera de la luz, mientras que los gritos de Damiana se oían salir más repetidos, atravesando los campos: “¡Están matando a don Pedro!” (p. 155).

El segundo es el de Susana, antes de su muerte:

Lanzó aquel grito que bajó hasta los hombres y las mujeres que regresaban de los campos y que los hizo decir: “Parece ser un aullido humano; pero no parece ser de ningún ser humano”.

<sup>9</sup> Se habla de tono y tonalidad en la narrativa rulfiana, no sólo para hacer referencia a aspectos sonoros, sino también a los cromáticos.

La lluvia amortigua los ruidos. Se sigue oyendo aún después de todo, granizando sus gotas, hilvanando el hilo de la vida (p. 112).

El tercero sale de la casa materna, en la infancia de Pedro Páramo, como premonición:

-¡Pedro! -le gritaron-. ¡Pedro!  
Pero él ya no oyó. Iba muy lejos (p. 21).

En otros pasajes, la estridencia del grito contrasta con un silencio abismal, o bien con unos fragmentos hablados en voz baja:

En una de esas pausas fue cuando oí el grito. Era un grito arrastrado como el alarido de algún borracho: “¡Ay vida, no me mereces!” [...]

No, no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito. Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire. [...] Y cuando terminó la pausa y volví a tranquilizarme, retornó el grito y se siguió oyendo por un largo rato: “¡Déjenme aunque sea el derecho de pataleo que tienen los ahorcados!” (p. 43).

Todo en voz baja.

-¿Y él?

-Él duerme. No lo despierten. No hagan ruido. [...]

-¿Qué le hicieron? -gritó.

Esperaba oír: “Lo han matado.” Y ya estaba previniendo su furia, haciendo bolas duras de rencor; pero oyó las palabras suaves de Fulgor Sedano que le decían:

-Nadie le hizo nada. Él solo encontró la muerte (p. 87).

Los gritos como muestra de una presencia, alternan con ecos de ausencia, o simplemente con el silencio lanzado por respuesta:

-¡Damiana! -grité-. ¡Damiana Cisneros!

Me contestó el eco: “¡...ana...neros...! ¡...ana...neros...!” (p. 56).

-¡Ey, tú! -llamé.

-¡Ey, tú! -me respondió mi propia voz (pp. 56-57).

Siguió andando hacia la puerta, atento a cualquier llamado: “¡Ey, Gerardo! [...]”

Pero el llamado no vino (p. 132).

En este contexto, el eco es otro motivo importante, cuyas funciones van desde reforzar el aire misterioso que envuelve a Comala, significar soledad,

angustia o vacío, hasta generar presencias fantasmales, a manera de apariciones sonoras que trascienden tiempo y espacio. Estos ecos que transitan por los aires dejando una huella sonora, pueden ser evasivos, huidizos, o bien pueden ir al encuentro de quien los escucha. Así, hay ecos encerrados (p. 44), lejanos, recientes (p. 55), ecos de sombras (p. 61)<sup>10</sup>.

Cabría incluir además la reiterada mención de gestos sonoros que evocan estados de ánimo, como sucede con los suspiros, los sollozos, los susurros, los gruñidos, los quejidos, los lamentos, los llantos y sus opuestos, las risas<sup>11</sup>. En relación con los estados melancólicos y de desesperación, que por lo demás son los que marcan la tónica en la novela, se pueden encontrar fragmentos como éstos:

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros (p. 8).

Cerró la puerta y abrió sus sollozos, que se siguieron oyendo confundidos con la lluvia (p. 22).

Entonces oyó el llanto. Eso lo despertó: un llanto suave, delgado, que quizá por delgado pudo traspasar la maraña del sueño, llegando hasta el lugar donde anidan los sobresaltos. [...]

Y después el sollozo. Otra vez el llanto suave pero agudo, y la pena haciendo retorcer su cuerpo (pp. 33-34).

<sup>10</sup> Los ecos no solamente provienen de voces, sino también de otros gestos sonoros como las pisadas: “Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer” (p. 12). El tratamiento que se da a los ecos muestra cómo el sonido puede expandirse, abrirse a un espacio amplio como el de un paisaje (“Su voz parecía abarcarlo todo. Se perdía más allá de la tierra”, p. 73), o bien concentrarse en uno mínimo como el de una grieta (“de las paredes parecían destilar los murmullos como si se filtraran de entre las grietas y las descarapeladuras”, p. 76). Este tipo de descripción sonora está presente también en otros gestos. Por ejemplo, en el sonido que se aísla y concentra en el contar de unos pesos, o en el golpeteo de una pared: “Oía el tintineo de los pesos sobre el escritorio donde Pedro Páramo contaba el dinero” (p. 133). “Volvió a oír tres golpes secos, como si alguien tocara con los nudos de la mano en la pared” (p. 134).

<sup>11</sup> La risa en este contexto de la novela no suele ser signo de alegría, sino casi de su opuesto, mostrando la otra cara de esa moneda, la del dolor y del hartazgo, como lo muestran estos fragmentos: “Un pájaro burlón cruzó a ras del suelo y gimió imitando el quejido de un niño; más allá se le oyó dar un gemido como de cansancio, y todavía más lejos, por donde comenzaba a abrirse el horizonte, soltó un hipo y luego una risotada, para volver a gemir después. [...] [Poco después, Fulgencio Sedano] soltó la risa. // El pájaro burlón que regresaba de recorrer los campos pasó casi frente a él y gimió con un gemido desgarrado” (pp. 79-80); “Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír” (p. 54).

Vino hasta su memoria [...] una madre de la que él ya se había olvidado y olvidado muchas veces diciéndole: “¡Han matado a tu padre!” Con aquella voz quebrada, desecha, sólo unida por el hilo del sollozo (p. 86).

Como se ha podido notar, la voz adquiere múltiples cualidades: puede ser suave, aguda, quebrada, baja, deshilachada, arrastrada, estruendosa, y en cada caso nos habla del estado del alma de los personajes.

7. El *silencio*, actor decisivo que semantiza una parte determinante de la obra y se instala incluso en paradojas conciliadoras como la de poder escuchar sus sonidos, es resignificado constantemente: signo puro, vacío y a la vez colmado de nuevas presencias y de nuevos sentidos. Éste sale a escena, aparece y se impone de manera sutil y asombrosa, como en el fragmento arriba citado, en donde –después del grito– emerge de la caída de la polilla:

Al despertar, todo estaba en silencio; sólo el caer de la polilla y el rumor del silencio (p. 43).

Se levanta como un rumor, y se transforma en un vacío incalculablemente hondo que busca ser explicado:

Ningún sonido; ni el del resuello, ni el del latir del corazón; como si se detuviera el mismo ruido de la conciencia (*id.*).

Se vuelve paralizante:

Y cuando encontró el apoyo allí permaneció, callada, porque se enmudeció de miedo.

Cabe mencionar además algunas metáforas que significan el silencio, por ejemplo en la “llovizna callada” (p. 21), o en los sonidos o voces que se apagan (pp. 54 y 159):

Tendré que oírlo; hasta que su voz se apague con el día, hasta que se le muera su voz (*id.*).

Es también el silencio el que se vuelve súplica silenciosa, palabra no articulada, y golpe seco que anuncia el final, la muerte de Pedro Páramo:

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 (*id.*).

8. El *paisajismo sonoro*, que se logra a partir de la inclusión de *sonidos incidentales* en descripciones generalmente visuales de un paisaje. Algunos de estos sonidos son concretos, claramente distinguibles y ubicables a partir de una fuente sonora específica; otros, difusos, casi inasibles, pero igualmente presentes, evocan un escenario rural. Los sonidos en estos espacios provienen del repicar de las campanadas de una iglesia, del canto de los gallos, del gemido de algunas aves, la risa de otras, como los gorriones, del ladrido de los perros, del maullido de un gato, del trote de burros o caballos, del bramido del ganado, del canto de los grillos, del croar de las ranas, de la lluvia al caer, de rumores producidos por conversaciones callejeras, del eco de los pasos en una calle silenciosa, de los murmullos de la gente a lo lejos<sup>12</sup>. Estas menciones, ligadas a la descripción de la experiencia visual, generan, más que sinestias, imágenes multisensoriales de gran fuerza. La función que cobran en el discurso narrativo es, además, la de alternar el *allá* del paisaje —momento de calma, de introspección, o aun de expectación— con el *aquí* de la situación de los personajes y de la acción. Veamos algunos ejemplos:

Por la noche volvió a llover. Se estuvo oyendo el borbotar del agua durante largo rato; luego se ha de haber dormido, porque cuando despertó sólo se oía una llovizna callada (p. 21).

Sólo quedaba la luz de la noche, el siseo de la lluvia como un murmullo de grillos... (p. 22).

En el hidrante las gotas caen una tras otra. Uno oye, salida de la piedra, el agua clara caer sobre el cántaro. Uno oye. Oye rumores; pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen. Las gotas siguen cayendo sin cesar. El cántaro se desborda haciendo rodar el agua sobre un suelo mojado.

“¡Despierta!”, le dicen.

Reconoce el sonido de la voz. [...]

Afuera en el patio, los pasos, como de gente que ronda. Ruidos callados (pp. 32-33).

<sup>12</sup> Cabe recordar que Rulfo tuvo como una de las primeras opciones de título para la novela *Los murmullos*, bajo el que se publicó un fragmento en 1954.

Salió fuera y miró el cielo. Llovían estrellas. Lamentó aquello porque hubiera querido ver un cielo quieto. Oyó el canto de los gallos. Sintió la envoltura de la noche cubriendo la tierra. La tierra, “ese valle de lágrimas” (p. 42).

Cerró la ventana al oír el bramido de los toros [...]

Otra vez abrió la ventana y se asomó a la noche. No veía nada; aunque le pareció que la tierra estaba llena de hervores, como cuando ha llovido y se enchina de gusanos. Sentía que se levantaba algo así como el calor de muchos hombres. Oyó el croar de las ranas; los grillos; la noche quieta del tiempo de aguas. Luego volvió a oír los culatazos aporreando la puerta (pp. 135-136).

9. Las *metáforas sonoras* parten de la sonoridad y entran en relación inesperada, sorpresiva, con otros campos semánticos. Generalmente aparecen como imágenes cargadas de un profundo y complejo simbolismo, mostrando cualidades plásticas, cromáticas o kinésicas del sonido. Para ilustrar esto, se pueden retomar algunos de los ejemplos antes mencionados, como el de la voz “casi apagada” de la madre de Juan Preciado (p. 8), o el “grito arrasrado” de un borracho (p. 43). También está el “ruido de burbujas” que produce una mujer dormida (p. 74), o la voz hecha de “hebras humanas” de la señora del rebozo (p. 13).

10. La referencia, directa o indirecta a la *música*, si bien más escasa, es otro elemento presente como recurso sonoro en la novela. Su carga semántica es más bien de tipo referencial: remite a la música vocal, a sus formas de ejecución, a las funciones sociales que cumple en un contexto dado, y a un papel simbólico en el marco litúrgico:

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. 60).

Quién sabe de dónde, pero llegó un circo, con volantines y sillas voladoras. Músicos. Se acercaban primero como si fueran mirones, y al rato ya se habían avecindado, de manera que hasta hubo serenatas (p. 149)<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> En otro orden de referencialidad de lo musical, resulta reveladora la lectura de JULIO ESTRADA, quien incluso llega a establecer una relación, por cierto nada descabellada, entre algunos nombres de personajes de la novela y sus homónimos de la vida real: “No obstante las escasas referencias al cómo suena todo aquello, mis investigaciones recientes me han conducido a la hipótesis de que dos personajes de la novela podrían haber sido músicos en la vida real: Abundio Martínez (1875-1914),

Allá arriba un cielo azul y detrás de él tal vez haya canciones; tal vez mejores voces... Hay esperanza, en suma (p. 34).

—Aún falta más. La visión de Dios. La luz suave de su cielo infinito. El gozo de los querubines y el canto de los serafines. La alegría de los ojos de Dios, última y fugaz visión de los condenados a la pena eterna (p. 146).

11. Como ya se señaló al inicio, es crucial para la comprensión de *Pedro Páramo* el *acto de escucha*, o sea, la referencia constante al “oír” como forma de atención y de entendimiento de lo que se desarrolla en Comala. De hecho, ese verbo aparece más de cien veces a lo largo de una novela más bien corta. Su uso se vincula a la descripción de una impresión sonora, o a un contexto apelativo que se da entre un personaje y su interlocutor, en el que se exige atención para entrar en un diálogo. A eso se suman otras fórmulas como “poner atención” o “parar la oreja”:

Tú que tienes los oídos muchachos, ponle atención (p. 102).

—Para bien la oreja (p. 103).

Aparecen asimismo otros gestos que aluden a un acto silencioso y que involucran al oído, como: “Se acercó a su oído y le habló: ‘¡Susana!’ Y volvió a repetir: ‘¡Susana!’” (p. 141). En un gesto sinestésico determinante, el verbo “sentir” también llega a cumplir funciones de percepción auditiva, como en: “Siente pequeños susurros” (p. 118).

Si bien hay que subrayar que la construcción de lo sonoro en Rulfo no se basa exclusivamente en lo audible sino también en otros sentidos como el tacto y el olfato, pero muy específicamente en el de la vista, todos éstos crean impresiones sinestésicas en el lector, que refuerzan y enriquecen a su vez la percepción de lo sonoro. Encontramos así sonidos coloridos, nítidos, opacos, rugosos, cálidos, fríos, que erizan la piel: “los gritos de los niños revoloteaban y parecían teñirse de azul en el cielo del atardecer” (p. 12); “y aquí, donde

---

compositor hidalguense bastante conocido, autor de múltiples vales, polcas, danzas y otras composiciones cuyos títulos podrían haber atraído a Rulfo: el chotis “Frente al destino”, “Morir gozando” o el danzón “Jalisco” [...] Doloritas Páramo —a su vez hija del compositor y guitarrista michoacano Manuel Páramo— de quien gracias al hallazgo de ALBERTO NAVARRETE sabemos que es autora de un Suplemento al Método de Carulli [...] y otros datos permiten afirmar que fue una cantante del siglo XIX en Morelia [...]” (cf. “Abundio Martínez y Doloritas Páramo, músicos en la realidad: silencios y murmullos en la novela”, *Los Universitarios*, septiembre de 1990, núm. 15, pp. 10-14 y “Ópera Pedro Páramo. Oír el nuevo mundo mexicano de los muertos”, consultado en [www.prodigyweb.net.mx/julio/pedropar.html](http://www.prodigyweb.net.mx/julio/pedropar.html)).

el aire era escaso [las voces] se oían mejor” (p. 13); “la lluvia amortigua los ruidos” (p. 112); “arrastrar de pisadas despaciosas como si cargaran con algo pesado” (p. 86); “Pabellones de nubes pasaban en silencio por el cielo como si caminaran rozando la tierra” (p. 117); “sólo se oía una llovizna cálida” (p. 21); “se oía el aire tibio entre las hojas del arrayán” (p. 37); “Y oyó cuando se alejaban los pasos que siempre le dejaban una sensación de frío, de temblor y miedo” (p. 119); “Y el grito de allá arriba la estremecía” (p. 116)<sup>14</sup>.

Múltiple y polisémico, hemos visto de manera general cómo el signo sonoro en la novela se vuelve medio y fin a la vez: escenario, acto y código, que exige al lector una mirada aguda para descifrar, cual holograma acústico, el misterioso espíritu que envuelve a las almas de Comala.

Comprender el código sonoro que propone el autor de *Pedro Páramo* no es tarea fácil para el lector, quien, como para Juan Preciado, tarda en acostumbrarse a escuchar aquello que nos habla desde el fondo del de la página; tal vez porque, como la de él, nuestra cabeza viene “llena de ruidos y de voces” (p. 13).

#### ZONA LIMINAL: ENTRE ORALIDAD Y ESCRITURA

La amplia gama de recursos considerados desde el punto de vista de la sonoridad, y que están presentes en el texto, son tan sólo una parte de la ecuación. La otra parte corresponde, como se sugirió desde el inicio de este trabajo, a la forma de asimilar lo sonoro durante la lectura.

Una de las interpretaciones más frecuentes que la crítica rulfiana ha hecho del recurso sonoro, se ha basado en la oralidad, y en cómo debe ser leída y entendida. Al usar el concepto de oralidad, la crítica literaria en general ha coqueteado —y peligrosamente— con nociones como mimesis, verosimilitud, referencialidad, realidad. En el caso de la novela que nos ocupa, estos conceptos incluso se han llegado a intercambiar y a confundir, al grado de olvidar la característica primordial de toda obra literaria: su ficcionalidad. Más aún, se pierde de vista que la obra misma está sometida al rigor de la página, en donde si acaso puede llegar solamente a “simular” la oralidad. Y simular significa recurrir a signos verbales codificados dentro la escritura,

<sup>14</sup> Recordemos nuevamente lo que en términos sinestésicos sucede a Abundio debido a su repentina sordera: le resta “sabor” al diálogo. A propósito de la escucha, MIGUEL GALO INETTE BURGOS señala: “Rulfo construye su narración por medio del sentido del oído, que identifica la realidad antes que la vista, que actúa como complemento de percepción, al igual que el olfato. De esta manera el conocimiento no aparece sólo como una visión, sino preferentemente como una percepción auditiva, llegando a diferenciar las voces que se oyen a las voces que se sienten” (“El encuentro de voces en *Pedro Páramo*”, consultado en: [www.codice.unimayab.edu.mx/paramo.htm](http://www.codice.unimayab.edu.mx/paramo.htm)).

desde donde se *preparan* los efectos de oralidad que cobrarán sentido en la lectura<sup>15</sup>. Esta oralidad ficticia contempla, como señala Mauricio Ostría, que “todo elemento propiamente sonoro (timbre, duración, entonación, intensidad, altura) aparecerá traspuesto en caracteres gráficos, descrito, contado, sugerido, pero jamás en su propia realidad sustancial”<sup>16</sup>. De esta manera, alude a un acto performativo que en la lectura pareciera apelar a la palabra articulada en voz alta, pero que paradójicamente no requiere una “lectura en voz alta” para hacerse escuchar<sup>17</sup>.

La oralidad es, como se desprende de lo anterior, un proceso semiótico difícil, complicado y extremadamente rico, que requiere de una competencia de lectura muy particular. Pero la oralidad es compleja también en otro sentido, pues según Mauricio Ostría “va diseñando el perfil identitario de nuestra cultura”<sup>18</sup>. Vista a la luz de los efectos que produjo entre los críticos de *Pedro Páramo*, esta reflexión puede ayudar a entender que las características elocutivas presentes en el texto han sido leídas como signos de otros signos, esto es, que más allá de una interpretación de sus implicaciones sonoras, se han relacionado con una “realidad social”, afiliándose a distintas identidades, ya fueran estrictamente locales, regionales, o nacionales<sup>19</sup>. Más aún, la oralidad como reflejo de un “sociolecto” fue el pretexto ideal para ligar la obra a valores que se encontraban más allá de una tradición estético-literaria, en lo ideológico, lo histórico, lo social, o incluso lo político, todo ello resaltado a conveniencia por la crítica, según los distintos contextos y momentos.

Volviendo al texto mismo, los efectos de oralidad que imprime Rulfo, le permiten “materializar”, a partir de la voz, a los personajes, dar un rostro y una identidad a sus almas, confiriéndoles al mismo tiempo su carácter

<sup>15</sup> Cf. RAÚL DORRA, “¿Grafocentrismo o fonocentrismo? Perspectivas para un estudio de la oralidad”, en *Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, ed. R. J. KALIMAN, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1997, t. 1, p. 58. Obras como la de Rulfo se enmarcan en la cultura y la tradición de la escritura, si bien los personajes se basan en grupos sociales que son en su mayoría analfabetas y donde la oralidad todavía tiene un papel preponderante.

<sup>16</sup> “Literatura oral, oralidad ficticia”, *Estudios Filológicos*, 36 (2001), pp. 71-80 (consultado en: [www.screlo.cl/php.pid](http://www.screlo.cl/php.pid)). Es sin duda éste uno de los niveles discursivos más difíciles de reconstruir en las traducciones a otros idiomas, y un reto enorme para el traductor. Asombra por ello todavía más el que la obra haya sido traducida a tantos idiomas.

<sup>17</sup> Sin embargo, sería también interesante analizar con detalle la lectura en voz alta que hace el propio Rulfo de algunos de sus textos, grabados en la colección *Voz Viva de México*.

<sup>18</sup> Art. cit., p. 77.

<sup>19</sup> JORGE VOLPI se refiere a ello, pero opta al final por una visión de la obra en un contexto más amplio: “A pesar de la fidelidad de Rulfo al lenguaje de los Altos de Jalisco o a la recreación de la historia completa de un pueblo mexicano durante la época revolucionaria, Comala podría estar en cualquier parte justamente porque no está en ninguna. Su aridez y su soledad son universales” (“Prólogo” a *Pedro Páramo*, Bibliotext, Madrid, 2001, p. 8, *apud* MIGUEL GALO, art. cit., p. 2).

enigmático, espectral y hasta aterrador, pues no hay voz más estremecedora que la de los fantasmas sin cuerpo.<sup>20</sup> Y como ya se señaló, estas voces revelan, en un sentido más literal, los estados del alma, donde no media la palabra sino el gesto sonoro: los suspiros, los sollozos, los lamentos los quejidos y las risas<sup>21</sup>.

Según Paul Zumthor, es éste el tipo de voces que se constituye en la imagen arquetipo de un cuerpo vocal, que se remonta a los orígenes antropológicos de lo imaginario, y que en occidente adquiere un papel fascinante o terrorífico concretado en espíritus inasibles (fantasmas) o en fuerzas naturales (tierra, nubes, viento, etc.)<sup>22</sup>.

-¿No oyes? ¿No oyes cómo rechina la tierra?

-No, Susana, no alcanzo a oír nada. Mi suerte no es tan grande como la tuya.

-Te asombrarías. Te digo que te asombrarías de oír lo que yo oigo (p. 139).

La oralidad en Rulfo es el espacio propicio para el encuentro entre las voces de las almas; es el lugar que las convoca al diálogo y a la interacción, que las obliga a la materialización, a la figura y a la forma, con identidad y nombre propio; y luego las deja ir, para que regresen al fondo de donde vinieron, evasivas, vueltas rumor o simple recuerdo.

*“Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz”.* (pp. 13-14).

La voz, entre lo visible y lo sensible, se hace presente sin realmente estar; traspasa, aparece entre las grietas, trasciende espacios y tiempos:

[...] oyes platicar a la gente, como si las voces salieran de alguna hendidura y, sin embargo, tan claras que las reconoces (p. 55).

Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. [...] Oyes crujidos. Risas ([...] viejas como cansadas de reír [...] desgastadas por el uso). Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen (p. 54).

<sup>20</sup> Cf. HERMAN PARRET, *La voix et son temps*, De Boeck Université, Brussel, 2002. Cf. también, P. ZUMTHOR, *op. cit.*

<sup>21</sup> Las emociones más intensas “provocan el sonido de la voz pero rara vez del lenguaje. Más allá, pero sin llegar a éste, el murmullo y el grito están inmediatamente conectados con los dinamos elementales” (P. ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 13).

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 15.

De la oralidad a la identidad de los personajes rulfianos hay sólo un pequeño paso, pues éstos, como ya se dijo, se caracterizan a sí mismos a partir de sus propios discursos, y parecería que *casi* sin mediación del narrador, o, en todo caso, del autor en cuanto organizador de la obra<sup>23</sup>. La voz se vuelve metonímica, habla por el cuerpo y lo hace presente, mientras que en la narración éste aparece, si acaso, de manera parcial y fragmentada<sup>24</sup>.

Voz, identidad y personaje se funden en un nombre, de ahí que sea tan importante al inicio referir a cómo se llama, por ejemplo, Pedro Páramo: a decir de la madre de Juan Preciado, “se llama de este modo y de este otro” (p. 7).

Y de ese modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo [...].

—No lo conozco [...] sólo sé que se llamaba Pedro Páramo. [...]

—Sí, así me dijeron que se llamaba (pp. 7 y 9).

De esas voces e identidades individuales a la construcción del espacio social, el de Comala, media nuevamente tan sólo otro paso, nuevamente, articulado por el nombre:

—¿Conoce un lugar llamado Comala? (p. 9).

El nombrar el pueblo se vuelve una manera de introducirse en él. Se construye a partir de esa identidad la topografía sonora, ya no individual sino colectiva<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Incorporamos aquí un matiz que M. GALO pareciera no considerar: “En *Pedro Páramo* no encontramos un narrador omnisciente que describa situaciones o plantee comentarios. Las descripciones físicas no existen por parte del autor; los personajes rulfianos se construyen a partir de sus propios discursos, sin mediación alguna del narrador, los cuales se integran al texto desde la memoria de alguno de ellos” (*op. cit.*).

<sup>24</sup> “La parcelación anafórica, la parcialización metonímica muestran también (tan bien) los despojos de esta ciudad de muertos, de restos: ‘pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen’. ‘Unas manos estiran las cobijas prendiéndose de ellas’. ‘La voz sacude los hombros. Hace enderezar el cuerpo. Entreabre los ojos’. La cara, pies, manos, una voz, los hombros, los ojos, pasos que se arrastran. La descomposición de la figura humana en reliquias macabras acentúa la desolación de Comala, de Luvina, de los páramos de piedra donde, como únicos indicios de vida, sólo sobreviven los resabios de muerte” (L. BLOCK DE BEHAR, art. cit.).

<sup>25</sup> Recuérdese la noción de polifonía de voces acuñada por MIJAIL BAJTÍN, para designan en una narración la pluralidad de voces y conciencias independientes. (Cf. *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1984, p. 231). Esta característica es la que a su vez ha llevado a la crítica a caracterizar la novela de Rulfo como rural, revolucionaria, etc. Según M. GALO, por ejemplo, Rulfo logra la “construcción de las diversas voces que confluyen en ella y la expresión, a través de este plurilingüis-

Lo interesante es que las voces, en su alternancia contribuyen a crear el escenario del que emergen, y en el que luego se funden, como un espejismo o una ilusión, para desaparecer como habían llegado. El pueblo y los pobladores adquieren, desde ese fondo, calidad –valga aquí la analogía con la música– de “bajo continuo”, de rumor generalizado, “silencio a voces”, que puede asociarse a su vez con el “chisme” propio de los pueblos chicos como Comala, que pueden ser grandes infiernos. Ese bajo continuo, además, adopta la calidad de “ruido del silencio”, de bisbiseo apretado de rezos (p. 77), o de murmullo que mata:

–Es cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos.

[...] *Allí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida...*

–Sí, Dorotea. Me mataron los murmullos (p. 75).

La oralidad manifiesta en la obra puede ser entendida como una zona liminal, no sólo para los personajes de la novela, sino también para el lector, quien se encuentra ante un código discursivo altamente complejo, al que aprende a prestar el oído.

PARA CONCLUIR: DE LO DICHO A LO HECHO...  
Y DE REGRESO A LO OÍDO...

Lo expuesto hasta aquí respecto a las estrategias sonoras en *Pedro Páramo* muestra el papel fundamental que éstas cumplen en el discurso rulfiano. La perspectiva sonora es un asunto a todas luces pertinente para decodificar la novela, y es preciso comprender cómo esa “notación” discursiva tan particular es efectivamente leída e interpretada por quienes se acercan a la obra. La clave puede estar en una estructura apelativa implícita, que nos obliga a dar el paso entre la lectura y la escucha<sup>26</sup>. Oír y prestar oído se vuelve un acto

---

mo, de la desolación que caracterizó a la Revolución Mexicana de 1910.” Y añaden: “Comala es, más que un espacio geográfico, un coro de múltiples voces que adquiere la categoría de personaje, personaje colectivo compuesto de individualidades y marcado por el desconsuelo” (art. cit.).

<sup>26</sup> JULIO ESTRADA comenta: “Los textos de Juan Rulfo muestran su tendencia característica a convocar la presencia de lo sonoro a través de sus descripciones, sutiles sugerencias que parecen buscar un eco interior en la sensibilidad y memoria auditivas de cada lector” (ESTRADA, [www.prodigyweb.net.mx/ejulio/pedropar.html](http://www.prodigyweb.net.mx/ejulio/pedropar.html)). Cabe señalar que hablar del acto de escucha no es nada nuevo cuando se trata de la novela hispanoamericana. MARC CHARRON comenta al respecto: “En un ensayo que figura entre los primeros análisis bajtinianos del texto latinoamericano, JAVIER GARCÍA MÉNDEZ [...] sugiere –como principio heurístico– ponerse ‘a la escucha’ de la palabra popular en la novela latinoamericana contemporánea.” (“Oralidad y traducción: el caso de la no grabación de

cognitivo importante tanto para la interacción de los personajes y su ubicación en el espacio y tiempo del relato, como para los lectores, que a través de la escucha nos volvemos testigos de la trama<sup>27</sup>.

Entre las formas de escuchar y escucharse que tienen los personajes, podemos mencionar como ejemplo la manera en que Juan Preciado se somete a la escucha del espacio sonoro como si se le impusiera, volviéndose así muchas veces presa del sonido que lo parecería “sitiar”, paradójicamente, dentro de la siempre potencial indefinición de tiempo y espacio, en un momento aparentemente específico:

Oía caer mis pisadas [...]. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido [...] (p. 12).

Se estuvo oyendo el borboteo del agua durante largo rato [...] sólo se oía una llovizna callada (p. 21).

El oír una voz significa mediar la experiencia de ese encuentro no a partir de una vivencia sino a partir de la experiencia escuchada, o recordada:

[...] oí que me preguntaban. [...]. Caminábamos cuesta abajo, oyendo el trote rebotado de los burros. [...] volví a oír la voz del que iba allí a mi lado [...]. Oí otra vez el “¡ah!” del arriero (pp.8-9).

Oír, por otra parte, puede constituirse para los personajes en un acto deliberado de atención (específica o relativa):

Sin dejar de oírla, me puse a mirar a la mujer que tenía frente a mí (p. 23).

Pensé que aquella mujer me estaba oyendo [...] como si escuchara algún rumor lejano (p. 28).

Finalmente, oír el ruido informe y vago, tan recurrente en la novela de Rulfo, es también, darle un sentido, una forma a la experiencia sonora del transitar de las almas.

---

lo ‘oído’ en las versiones inglesas de *Pedro Páramo*”, *Especulo. Revista de estudios literarios*, 2003, núm. 25 (consultado en red: [www.ucm.es/info/especulo/numero25/oraltrad.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/oraltrad.html)).

<sup>27</sup> Señala M. GALO que: “La multiplicidad de voces existentes en *Pedro Páramo* permite la participación activa del lector, que, al tomar el rol de oyente dialoga con el autor y con los personajes, establece comparaciones, afirmando o negando visiones de la realidad propuestas en el texto” (art. cit.). Al contrario de lo que afirman estos autores, sostenemos que el lector no dialoga realmente con el autor ni con los personajes, sino a través de lo sonoro atestigua lo que sucede en el texto.

Sitiados o no por el sonido, para los lectores de Rulfo oír se vuelve, a pesar de todo, un acto selectivo y que, en sus diferentes niveles, requiere incluso de cierta competencia. Pero ésta también es una necesidad del autor: pensando por un momento en las estrategias de escritura, para narrar lo que se oye, el autor elige y re-crea lo que debe o puede ser escuchado, bajo la peculiar perspectiva de una fenomenología de la escucha literaria<sup>28</sup>.

La Comala literaria de Rulfo, silenciosamente abandonada –*pueblo sin ruidos*– y a la vez colmada por un silencio vivo –*un rumor viviente, murmullo que mata*–, busca todavía ser escuchada. Muy probablemente, si afinamos el oído, encontraremos nuevos caminos para comprender lo que se escucha entre líneas.

SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES  
Universidad Nacional Autónoma de México

<sup>28</sup> La pregunta es: ¿quién escucha? (cf. MERLEAU PONTY, *Fenomenología de la percepción*, 1945, citado por H. PARRET, *op. cit.*, p. 31).

### 3.2. JUAN RULFO, LA CIUDAD Y LA VOZ DEL SILENCIO



“[...] y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras”,<sup>1</sup>  
Juan Rulfo, *Pedro Páramo*. Fotografía de José Báez Esponda.

## UN AMOR CASI IMPOSIBLE: JUAN RULFO Y LA CIUDAD DE MÉXICO

Todo enclave literario es fruto de la ficción. El castillo de Drácula, no obstante su existencia históricamente comprobable, no se encuentra en los Cárpatos de Transilvania sino en la imaginación de quienes al creer en él le otorgan nueva verosimilitud. Comala existe en un lugar de Colima, pero no es el dominio creado por Juan Rulfo. En nuestra historia literaria y en nuestra mitología, Comala es el feudo de Pedro Páramo, y un lugar de México localizable y al mismo tiempo incierto, como el que Cervantes conjetura para señalar el sitio del nacimiento de su personaje. Comala, la Comala de Rulfo y sus lectores, es fruto de una paciente y prodigiosa alquimia que la vuelve única, reincente y eterna. Sin embargo, antes de la composición de *Pedro Páramo* y la forja de una realidad nueva para nuestra geografía literaria, Rulfo había explorado otro territorio: la ciudad de México. Al escribir en ella y sobre ella, construyó una urbe imaginaria a la que, por desgracia, no agotó con la energía que es posible apreciar en las breves letras que a ella dedicó.

Tres años luego de instalarse en la capital, en 1940, Rulfo escribe el relato “Un pedazo de noche”, que no será publicada sino hasta 1959 en la *Revista Mexicana de Literatura*, es decir, cuando ya han aparecido sus dos libros únicos, mayores y definitivos. “Un pedazo de noche” es, de tal modo, un texto perteneciente *al otro Rulfo*, el narrador urbano que pretendía escribir una novela titulada *El hijo del desaliento* y que, en su raíz existencialista, refleja el estado de zozobra y esperanza de quienes enfrentaban las contradicciones de la pretendida *nueva grandeza mexicana*, como llamó a aquellos años Salvador Novo. En el momento de su publicación, el texto se anunciaba como “un texto inédito de Rulfo”. Sus ya desde entonces devotos lectores prefiguraban el futuro y definitivo silencio.

Durante los casi veinte años transcurridos entre la escritura y la publicación del relato “Un pedazo de noche” tiene lugar la lenta y paciente ma-

duración de Rulfo como escritor y como hombre. Igualmente, es un lapso definitivo en la incorporación de la mitología de la Ciudad de México y su actuación protagónica en la literatura, la fotografía y el cine. El miércoles 11 de agosto del mismo 1959, en la Colonia San Miguel Chapultepec, Agustín Yáñez fecha *Ojerosa y pintada*, con el subtítulo *La vida en la Ciudad de México*. Había terminado una nueva novela cuya primera parte había sido fechada en San Gabriel de Guadalajara, en julio de 1956. Tres años después, ponía el punto final del viaje narrativo que da cuenta de un viaje concreto y simbólico: el que el conductor de un taxi realiza a lo largo de 24 horas en la vida de la Ciudad de México. Un año antes había aparecido la ambiciosa novela urbana de Carlos Fuentes *La región más transparente*. Y si bien *Ojerosa y pintada* no pretende competir con ella, ni mucho menos con el antecedente proyecto narrativo del propio Yáñez, su novela urbana tiene el inmediato mérito de utilizar, mediante la figura deliberadamente borrada del conductor de un auto de alquiler, el recurso literario del testigo callado: el oído del personaje es el caracol donde resuenan las voces de la urbe, sus pequeños cuidados, sus enormes minucias, frustraciones y alegrías.

Una ciudad cambia más rápidamente que el corazón de un hombre, escribió Baudelaire. No obstante el proyecto de desarrollo estabilizador consecuencia de la posguerra, la capital mexicana de la década del cincuenta se mantenía casi idéntica, en comparación al cambio vertiginoso de la década anterior, como lo sintetiza en 1991, Enrique Espinosa López en su revelador libro, *Ciudad de México. Compendio cronológico de su desarrollo urbano 1521-1980*. “Tres problemas graves padecía la ciudad por estos años: la insuficiencia de agua potable para una población de tres millones 800 mil habitantes; los hundimientos de la ciudad y las inundaciones de la misma en época de lluvia”. Un total de 212 264 vehículos automotores circulaban por las calles de la Ciudad de México. De ellos, 162 309 correspondían a automóviles, 6 910 a camiones de pasajeros y 43 045 a camiones de carga. Un futuro discípulo de Yáñez, veinte años menor que él, Rubén Bonifaz Nuño, ha dejado un testimonio doblemente valioso de aquella urbe y de la condición del solitario enfrentado a su ciudad en el poema 13 de *Los demonios y los días*, libro aparecido en 1956:

En muy pocos años ha crecido  
mi ciudad. Se estira con violencia  
rumbo a todos lados; derriba, ocupa,  
se acomoda en todos los vacíos,  
levanta metálicos esqueletos

que, cada vez más, ocultan el aire,  
y despierta calles y aparadores,  
se llena de largos automóviles sonoros  
y de limosneros de todas clases.

Es claro que tiene también escuelas  
que enseñan inglés obligatorio,  
y universidades en que los jóvenes  
se visten de títeres, y platican,  
mansamente agónicos y cansados,  
de enzones y tacles y fombleos.

Y lentos camiones donde los indios  
juntan el sudor y la miseria  
de todos los días, se apretujan,  
y llegan a barrios que se deshacen  
de viejos, y tiemblan y trabajan.

Y también hay bellos nadadores  
y ciclistas plácidos,  
iglesias, rincones para turistas,  
y torres de vidrio y sótanos líquidos  
y estufas y mugre y gasolina y asfalto,  
y un sol que calienta y acongoja  
más de tres millones de almas enfermas.

La ciudad nunca ha dejado de estar presente en la representación literaria de nuestro canon, desde los poemas del rey Nezahualcóyotl hasta la barda ocupada por el *grafitti* en la ciudad que lleva el nombre del propio monarca. La década de los años cuarenta vio un redescubrimiento de la ciudad en la literatura, la plástica y el cine. En 1941, José María Benítez publica *Ciudad*, testimonio de la vida urbana, con su incertidumbre y su hambruna durante la Revolución, y Mariano Azuela hace en *Nueva burguesía* un análisis de los espacios ocupados por la clase obrera en ascenso. Tres años más tarde aparece el libro de poemas de Efraín Huerta *Los hombres del alba*, las novelas *Páramo* de Rubén Salazar Mallén y *Yo, como pobre* de Magdalena Mondragón, retrato brutalmente realista del mundo de los pepenadores, con portada de José Clemente Orozco. Ese mismo año Rodolfo Usigli publica *Ensayo de un crimen*, donde el protagonista ejerce el oficio de nuevo caballero andante, criminal y dandy. Finalmente, José Revueltas publica en 1949 *Los días terrenales*, donde los obreros se enfrentan a la ciudad y a las contradicciones entre la

causa proletaria y el interés particular. Por lo que se refiere al cine, entre los numerosos títulos donde la ciudad es más un personaje que un escenario, Alejandro Galindo consume en 1948 la trilogía *Una familia de tantas*, *Esquina, bajan* y *Hay lugar para... dos*, y al año siguiente *Confidencias de un ruletero*.

Gracias a la minuciosa biografía de Juan Rulfo escrita por Alberto Vital es posible seguir los pasos de nuestro autor y ver de qué manera en los años que median entre la escritura de “Un pedazo de noche” y la publicación de sus libros mayores, Rulfo afina sus pasiones: el excursionismo, la fotografía y la literatura. En modo alguno la segunda labor mencionada constituyó el violín de Ingres de nuestro narrador. Del aprecio por su trabajo en este sentido da prueba el libro aparecido en España *Juan Rulfo, fotógrafo* que incluye, además de las imágenes tomadas por su cámara, textos de autores importantes.

La obra de Juan Rulfo es tan breve, concisa y compacta como su nombre. Esas tres características, tan hermanas de aquellas exigidas por Edgar Allan Poe, cuestionan el concepto de *obra* y obligan a pensar en el de *obra-vida* acuñado por Alain Borer para explicar el fenómeno llamado Arthur Rimbaud. Si el silencio de Rimbaud es hermano del silencio de Rulfo, algo más que esa negativa a escribir los une en su respectiva aventura terrestre. Las fotografías del joven Rulfo muestran a un muchacho de cabello indomable, delgado y triste, poderoso en su soledad inexpugnable. Si colocamos alguna de esas imágenes junto a la famosa fotografía tomada por Carjat al adolescente Rimbaud en 1871, son notables tanto el parecido físico como el lenguaje corporal. Las pasiones son, igualmente, paralelas. Rulfo amaba las caminatas, las alturas, la limpidez de las imágenes. Escalar la cima era el esfuerzo que sus músculos y su voluntad le exigían no para ponerse por encima de los demás sino para sobrepasarse a sí mismo. Rimbaud era amigo de cubrir grandes distancias, a pie o sobre el lomo de un camello, formas de comunión con una naturaleza donde no encontraría la paz, pero donde sí habría de hallar algunos instantes de comunión, que por su intensidad justificaban la pena de vivir. Tanto Rimbaud como Rulfo practicaron la fotografía y, acaso desconfiados de que otro robara su imagen al manipular el aparato, ellos mismos hicieron, como señala Frédéric-Yves Jeannet, *retratos del artista como autorretratista*, Rulfo en la cima de una montaña de Anáhuac, caballero de suéter y *piolet*, Rimbaud con la lujuria del paisaje africano a sus espaldas, convertido en *el otro* que defendió en su poesía y en su vida. La renuncia de Rimbaud a la literatura es más categórica que la de Rulfo, pero también, como Rulfo, antes de callarse y ofrendarse al silencio, modificó de una vez y para siempre la escritura y la manera de concebir el interminable oficio. Rul-

fo y Rimbaud son autores de dos estocadas que rasgan el telar de una literatura que necesita de esas violaciones que sólo saben provocar los escritores que nacen cada siglo. Como Rimbaud, Rulfo modifica nuestros conceptos de escritor y de obra, y asesta un golpe de gracia al circo de tres pistas que exige de sus actores nuevos y más sorprendentes actos de malabarismo. En su oficina del Instituto Nacional Indigenista, donde el escritor Juan aceptaba desempeñar las labores del escribiente Rulfo, evocaba al pálido oficinista Bartleby de Herman Melville, ocupado en realizar exclusivamente aquellas tareas que le interesan y respondiendo, a quienes insistían en la nueva novela o cuestionaban su bien ganado derecho al silencio, con un cortés, impecable y lacónico: “Preferiría no hacerlo”.

Si entre los años 1939 y 1959 la Ciudad de México se convierte en personaje importante de fotógrafos, cineastas y escritores, Rulfo dedica algunas de sus fotografías al análisis de la capital. Tal vez no tengan el dramatismo de imágenes captadas en su enfrentamiento con el paisaje y la realidad rural, pero son notables, nuevamente, por lo que nos dan del otro Rulfo.

Una de ellas está tomada probablemente desde la misma perspectiva utilizada por Juan O’Gorman en 1949 para ofrecer su visión de la Ciudad de México, desde la altura del Monumento a la Revolución. La Torre Latinoamericana está en su etapa casi final y la transparencia del aire aún permite apreciar el contorno de casas y montañas. La imagen tomada por Juan Rulfo reúne la nitidez, el cálculo y el ojo que permiten al verdadero fotógrafo distinguirse del disparador de instantáneas. Mientras en el cuadro de O’Gorman permanece el doble aspecto de la ciudad levítica y la que incorpora aceleradamente nuevas estructuras, en la fotografía de Rulfo se privilegia este segundo aspecto de la capital.

En su citada biografía de Rulfo, Alberto Vital habla sobre el proyecto que el escritor tenía de fundar una revista que analizara diversas expresiones de la cultura mexicana, particularmente la arquitectura. Varias fotografías tomadas por Rulfo ponen de manifiesto el interés por trascender la mera suma de edificios para centrarse en el sentido de composición. El contraste entre el león que forma parte del grupo escultórico del pedestal de la estatua a Cuauhtémoc en Paseo de la Reforma y el edificio de Mario Pani en el arranque de Insurgentes Centro forman un contraste dramático entre los dos Méxicos.

En su toma de la Catedral reaparece el fotógrafo que no se resigna a elaborar un simple y correcto catálogo de hitos urbanos. El ángulo permite apreciar el carácter monumental del edificio y su omnipresencia en el

imaginario de los habitantes de ese México donde el centro era una región accesible y teatro de los principales acontecimientos.

Hay otras fotografías donde es posible apreciar al Rulfo preocupado por el México profundo. Si bien, como él se encargó de manifestarlo, nunca padeció estrecheces en su niñez, siempre se manifestó del lado de los marginados, con toda la riqueza de significados que el término entraña. De ahí la intensidad de imágenes donde aparece el contraste entre la ciudad de nueva arquitectura y la que autoconstruyen sus habitantes.

De igual forma el patio de vecindad, tan protagónico de la época del cine de oro, reaparecerá en la adaptación cinematográfica de *Un pedazo de noche*, con un virtuosismo poético y acaso excesivo. Las tomas de Rulfo recuerdan un cuadro del siglo XIX de Edouard Pingret, donde la escalera en medio del patio marca la diferencia entre las viviendas superiores y las de la planta baja, ocupadas por inquilinos de más escasos recursos.

Igualmente notables son aquellas fotografías que establecen el contraste entre el México incorporado a la modernidad pero que aún no pierde su aspecto rural, al menos en el uso de los materiales de construcción, tal y como puede verse en *Los olvidados* de Luis Buñuel. Sólo la vestimenta de las mujeres de Rulfo afanadas en ordeñar un tren y obtener de la bestia mecánica un poco de agua nos dice que no se trata de una fotografía tomada en la Revolución. Sin embargo, la imagen es elocuente, pues los trenes detenidos, y varios de ellos para siempre, se transformaron en símbolo de la Revolución interrumpida: aquellos trenes que transportaron ejércitos rebeldes, ahora sirven como vivienda a sus derrotados, como aparecerá en los campamentos que constituyen el escenario de *José Trigo* de Fernando del Paso.

Por lo que se refiere a las fotografías que tomó tanto de vías férreas como de trenes, formaron parte de un encargo hecho por José Luis Martínez, quien entonces trabajaba en los Ferrocarriles Nacionales de México. Una de ellas acentúa el binomio tren-ciudad que tiene un papel tan importante en la antes citada novela *Nueva burguesía* de Mariano Azuela. Por la perspectiva, parece tomada desde arriba del puente de Nonoalco. El dramático juego de líneas provocado por el trazado de las líneas férreas, evocador de algunas imágenes tomadas por Tina Modotti, también parecen haber sido hecho desde ese puente, uno de los elementos más importantes de la mitología urbana de aquellos años. Desde *Victimas del pecado* de Emilio Fernández hasta *La región más transparente* de Fuentes, ha actuado como hito de separación entre la modernidad y la decadencia, entre la marginalidad y el progreso.

El dramático claroscuro de las fotografías de Rulfo parece haber inspirado lo que Rochín hará en la pantalla con el cuento de Rulfo: hacer del

clasicismo del blanco y negro un arte mayor y serle fiel a la pulcritud del enfoque y el detalle.

Algunas de las imágenes están firmadas por Pérez Vizcaíno, como entonces se conocía a nuestro autor. Su atmósfera deliberadamente antigua no evita reconocer el estilo del fotógrafo: la estatua de Beethoven y el edificio de La Nacional, primer rascacielos de Anáhuac, es fiel al sentido de composición perseguido por el autor. Igualmente la imagen de un Chapultepec siempre entre el clasicismo y el romanticismo.

En este breve recorrido del fotógrafo Juan Rulfo por la ciudad de México puede apreciarse además al autor de secuencias y rutas que le permitían hacer una anatomía del espacio donde estudiaba asimismo a los posibles personajes de sus narraciones. En alguna ocasión Rulfo se refirió a su obra en proceso *El hijo del desaliento* como una novela adjetivada y lenta, razones por las cuales la había abandonado. Sin embargo, y como bien advierte Vital, el fragmento que hasta nosotros ha llegado, precisamente “Un pedazo de noche”, no tiene en modo alguno tales características. Por el contrario, el texto es de una tensión ejemplar. Los diálogos son certeros, precisos y sobrios y los personajes logran transmitir la desesperanza y la absoluta convicción de su fortaleza.

La narración de Rulfo tiene lugar en una ruta que va de las proximidades de la Alameda, se traslada a la colonia Guerrero y llega al Jardín de Santiago Tlatelolco. La calle Valerio Trujano esta próxima a la calle del dos de abril y a la Plaza de la Santa Veracruz, donde Octavio Paz situó, casi en la misma época en que Rulfo escribe su texto, el segundo de los poemas de “Crepúsculos de la ciudad”:

Mudo, tal un peñasco silencioso  
desprendido del cielo, cae, espeso,  
El cielo desprendido de su peso,  
hundiéndose en sí mismo, piedra y pozo.

Arde el anochecer en su destrozo;  
cruzo entre la ceniza y el bostezo  
calles en donde lívido, de yeso,  
late un sordo vivir vertiginoso;

lepra de livideces en la piedra  
trémula llaga torna a cada muro;  
frente a ataúdes donde en rasos medra

la doméstica muerte cotidiana,  
 surgen, petrificadas en lo obscuro,  
 putas: pilares de la noche vana.

Gracias a una nota de Paz incluida en la edición de su obra poética reunida, sabemos que el poeta tomó el hito urbano de la Plaza de la Santa Veracruz, donde al mismo tiempo que algunos expendían ataúdes y coronas fúnebres, las prostitutas ofrecían sus servicios. En estos alrededores donde tiene lugar el encuentro entre los dos personajes del cuento de Rulfo: una prostituta y un enterrador. La combinación no puede ser más desconcertante y estimulante desde el punto de vista estético. Una innovación, anotada por Vital y muy bien interpretada en la adaptación cinematográfica de Rochín: el personaje masculino es quien lleva un niño en brazos. No es la mujer, como sucede en varias escenas del cine mexicano de la época de Rulfo. Una de las más intensas escenas tiene lugar en la película *Víctimas del pecado* cuando Ninón Sevilla cruza Insurgentes Norte con un niño en brazos, al cual ha rescatado de un bote de basura. Sube al puente de Nonoalco y es testigo tanto del amanecer como del ferrocarril que invade el cielo con su penacho denso. La escena es inquietantemente ambigua, pues el gesto trágico de la prostituta, el rebozo que cubre su cabeza y su gesto doliente parecen vaticinar un suicidio. En cambio, la escena tiene la pujanza y la biofilia proporcionadas parcialmente por el guión de la película pero sobre todo por la fotografía de Gabriel Figueroa. Son célebres las polémicas entre autor y director para que una escena tuviera el virtuosismo amado por Figueroa y que al mismo tiempo no traicionara la visión más cerril del indio Fernández.

Rulfo estuvo ligado toda su vida a las imágenes. Sin embargo, en vida suya no tuvo fortuna en el diálogo que sus palabras establecieron con las películas a las que dieron pie. En el prólogo al libro de Rulfo *El gallo de oro y otros textos para cine*, Jorge Ayala Blanco señala: “Entre adaptaciones hechas por manos propias o ajenas, argumentos originales, colaboración parcial en libretos y hasta alguna curiosa aparición incidental, la lista de los contactos que ha tenido Juan Rulfo con el cine resulta extensa. Sin embargo, en términos generales, su filmografía la integran mediocres y serviles, cuando no grotescas o muy alejadas versiones de sus obras narrativas”.

La película *Un pedazo de noche* de Roberto Rochín apareció unos años después de la muerte de Rulfo, y no es arriesgado pensar que a nuestro escritor no le hubiera disgustado la transformación de sus palabras en imágenes. La película es, entre otras cosas, un homenaje a algunos de los mejores instantes de la ciudad actuante, de la ciudad consagrada en películas que en contadas

ocasiones logran sostenerse de principio a fin, pero que en otras consiguen atrapar, fragmentariamente, el espíritu cambiante y embrujador de la ciudad. Por ejemplo, el café de chinos de esta cinta evoca su notable aparición en *Distinto amanecer*. La escena de baile en la cantina, fragmentos de *El suavecito*. Si Rochín pretende y logra ser un virtuoso en el manejo de imágenes, no otra era la intención de Rulfo al combatir el inmediato melodrama de las películas urbanas y apostar por un viaje iniciático. Al igual que los futuros cuentos de *El llano en llamas*, en éste los personajes se hallan en tránsito, van al cumplimiento de un compromiso, casi siempre fatal y, en este caso, incumplido. Se advierte ya, en los diálogos, esa brutalidad lejana del realismo, pero definitiva en su metaforización, que caracteriza al mejor Rulfo. Dos ejemplos: “Los vivos son los que son una vergüenza... Si hasta se medio matan por acabar con el corazón del prójimo... En cambio, a los muertos no hay por qué aborrecerlos. Son la gran cosa. Son buenos. Los seres más buenos de la tierra”. O esta formulación, próxima a la Susana San Juan soñada en *Pedro Páramo*: “Me haré a la idea de que te soñé... Porque la verdad es que te conozco de vista desde hace mucho tiempo, pero me gustas más cuando te sueño”. En el texto de Rulfo, los personajes navegan la noche mexicana con la mínima esperanza de tocar el alba y en esa claridad simbólica y concreta, en esa reincidencia de la vida, huir del desencanto, el abandono y el silencio en que se hallaban antes del encuentro. El pedazo de noche que parecía preludear la salvación a través de la comunión, se resuelve en frustración y desesperanza.

Juan Rulfo demostró con sus actos que el escritor es el menos intelectual de los trabajadores intelectuales. La paradoja puede sonar a falsa modestia, en el caso de aquellos que siempre están a la espera del elogio o se despojan de ellos para recibir más; en el caso particular de Rulfo, uno de sus ejemplos es habernos dado el del escritor puro. La analogía con el escribiente Bartleby puede servirnos como punto de partida para explicarnos esta nueva paradoja. Rulfo comenzó a escribir en los ratos libres que le dejaban sus labores burocráticas y construyó sus dos obras, no para buscar la fama, sino para romper el cerco que atenaza al auténtico creador. Formuló sus historias para demostrar el triunfo de la imaginación sobre la grisura de los días. Escribió para comulgar mejor con el silencio, y lo hizo con la misma pasión con que practicó otras dos formas de salvación o de pérdida: el alpinismo y la fotografía. Por eso mismo, huyó de los intelectuales con una autenticidad que en ocasiones podía ser interpretada como la voluntad de forjarse una leyenda. El tiempo es el mejor aliado de los puros y demuestra la solidez de su victoria: como Luis Cernuda, Juan Carlos Onetti o Ernesto Sábato, Juan

Rulfo perteneció a esa estirpe de seres que defiende rabiosamente su individualidad y de tal modo pone en guardia a la especie contra los señuelos del poder y la fama. Con su obra y su actitud pública, Rulfo eligió el prestigio del escritor puro, que escribe exclusivamente aquello que desea y no cede ante los clamores de las furias porque está seguro de que al hacerlo se convertirá en estatua de sal. Renunció a esa ciudad que fue su amor casi imposible, pues “Un pedazo de noche” queda como testimonio de una pasión bien correspondida con la que Efraín Huerta llamó “la parte más verde y honda de la vieja ciudad”. Por eso estamos aquí para decirle gracias y exigir cada vez nuevo fulgor a sus palabras.

VICENTE QUIRARTE  
Universidad Nacional Autónoma de México

*Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto (1955-2005)*,  
se terminó de imprimir en junio de 2008  
en los talleres de SM Servicios Gráficos,  
Lago Tláhuac 4-12, col. Anáhuac, 11320 México, D.F.  
Portada: Irma Eugenia Alva Valencia.  
Tipografía y formación: Irma Martínez Hidalgo  
Cuidaron la edición Yvette Jiménez de Báez  
y la Dirección de Publicaciones  
de El Colegio de México.





“Ruidos. Voces. Canciones lejanas: / *Mi novia me dio un pañuelo/ con orillas de llorar...*” (PP, f 29). Juan Preciado, el escogido, hacedor de una posibilidad de futuro, se sumerge en la génesis de su mundo, para encontrar los caminos de salida. La palabra se concretiza en *Pedro Páramo*, la clásica novela de Juan Rulfo publicada en 1955, que niega siempre, y cada vez, los efectos del poder absoluto sobre la vida social y humana. Para lograrlo, el ruido se ha hecho voz, y la voz canto popular, colectivo.

Cincuenta años después, en *Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto*, 26 voces nacionales e internacionales descifran esa escritura desde su presente. Buscan también los caminos y signos liberadores, inmersos en los indicios inagotables de la novela.

Fotografía de la portada: José Báez Esponda: Detalle, Convento dominicano de San Juan Bautista Coixtlahuaca, siglo xvi, Mixteca Alta, Oaxaca.

ISBN 978-968-12-1377-0

