

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LENGUAJE Y PODER EN PEDRO PARAMO

TESIS DE MAESTRIA  
EN LETRAS HISPANICAS

PRESENTA:

VITAL DIAZ DOMINGO A.

MEXICO, D.F.

1986

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

01068

LIBRARY OF THE  
UNIVERSITY OF  
MICHIGAN

I N D I C E

LENGUAJE Y PODER EN PEDRO PÁRAMO

INTRODUCCION	I
CAPITULO I.- HABLA Y ESCRITURA EN <u>PEDRO PÁRAMO</u>	1
II.- OBRA ABIERTA EN AMBITO CERRADO	27
III.- LOS DIÁLOGOS DE JUAN PRECIADO	39
IV.- LOS DIÁLOGOS DE PEDRO PÁRAMO	72
V.- LOS DIÁLOGOS DEL PADRE RENTERÍA	97
VI.- UNA INTERPRETACIÓN DE LA NOVELA	125
CONCLUSIONES	150
NOTAS	159
BIBLIOGRAFÍA	175



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
ESTUDIOS DE INVESTIGACION

## **INTRODUCCION**

¿Por qué nos ocupamos del lenguaje y del poder en Pedro Páramo? Creemos descubrir en esa obra la expresión literaria de un mundo en el cual precisamente el lenguaje y el poder son los dos elementos decisivos, pues en ellos se cifran el desarrollo y la consumación del argumento. Continuamente nos hemos interesado por los mecanismos de dominación de que dispone el ser humano para alcanzar el poder público, y hemos advertido que justo a través del habla se producen innumerables y sutiles medios que permiten a un individuo situarse por encima de un semejante o de una comunidad determinada.

Ahora bien, Pedro Páramo despierta en nosotros una admiración profunda, y ésta se basa ---entre otras cosas--- en la manera como Juan Rulfo torna verosímil el surgimiento de un cacicazgo que es la forma extrema, y en muchos aspectos arcaica, de la dominación. El poder de Pedro Páramo ---su ascenso y su derrumbe--- es un ejemplo extraordinario de cómo se puede controlar a los hombres siguiendo estrategias en las cuales el lenguaje es vehículo esencial e incluso en ocasiones el único instrumento para quien, como el cacique de la novela, levanta su imperio a partir de una hacienda en ruinas. La obra literaria tiene la virtud de que un proceso tan delicado y tan lleno de matices puede narrarse en unas cuantas páginas, si bien es

cierto que ese proceso no es evidente como tal a la simple lectura, menos aún si se considera que Pedro Páramo es una novela de tiempo fragmentado y de secuencias rotas.

En términos generales, entendemos la presente tesis como una contribución al conocimiento de mecanismos lingüísticos que, en la historia y la literatura mexicanas, han sido útiles a tipos humanos para apropiarse del poder y dirigir de ese modo el destino de una colectividad. Por supuesto, nos concentramos en las circunstancias que caracterizan al cacicazgo de la Media Luna y entendemos que no todas esas circunstancias pueden generalizarse hasta convertirse en un concepto de validez universal. Aun así, una revisión de las mismas puede otorgarnos un mejor conocimiento de esa forma de dominio que por mucho tiempo ha sido habitual en nuestro país ---particularmente en regiones o entidades de la República---, mientras que la reflexión sobre el lenguaje y el poder en una obra literaria tan representativa puede enriquecer de algún modo la reflexión sobre el lenguaje del poder y sobre el poder del lenguaje en nuestra vida política, en nuestra vida social.

Así, nuestro análisis contempla dos perspectivas complementarias; una lingüística y otra que de manera general podemos llamar sociológica. A ellas se suma un constante ejercicio de crítica literaria, pues en ningún momento queremos olvidar que Pedro Páramo es literatura y que en el libro los móviles lingüísticos y políticos se ordenan conforme a recursos e imperativos propios de una obra de ficción, esto es, una obra de imaginación. Asimismo, cuando hallamos similitudes entre algún tópico de la novela y algún giro o alguna frase en tex-

tos como Cien años de soledad, Los de abajo, Al filo del agua, intentamos ubicar a Pedro Páramo en el contexto de la literatura mexicana y más ampliamente de las literaturas hispanoamericana e universal.

La Pragmalingüística se encarga de analizar los actos de habla y es un instrumento muy interesante en el estudio de los diálogos entre seres vivos o entre personajes literarios. Esa disciplina lingüística agrega a los niveles fónico, sintáctico y semántico un nivel pragmático, sin el cual es imposible comprender innumerables conductas o reacciones en los hablantes y oyentes ordinarios. Definido con palabras llanas, omitiendo múltiples matices, el nivel pragmático es el contexto que rodea la producción de un mensaje oral (en la narrativa, ese contexto se representa por medio de las acotaciones del autor; el capítulo I de nuestra tesis retoma este punto). El contexto —que puede dividirse para su análisis en una serie; desde el contexto universal hasta el gestual— es determinante en la resonancia y en el sentido que todo mensaje comporta, y a su vez éste puede sufrir la influencia decisiva de un aspecto contextual o extralingüístico. En un libro clásico de tal disciplina, John R. Searle utiliza el siguiente ejemplo: a un hombre se le coloca una pistola entre los ojos y se le dice:

— Si no refutas la veracidad de esta frase: "Ningún soltero es casado", te volaré la cabeza. (1)

Ni la información sintáctica ni la semántica o fónica que podamos obtener de las palabras anteriores nos explicarán

por qué el interlocutor está dispuesto a responder negando lo irrefutable. Por cierto, la pistola no es aquí sino un ejemplo in extremis de hasta qué punto lo inmediato y lo ineludible pueden ejercer una influencia capital sobre los hablantes. Pero justamente un apremio similar sufren los individuos que ---su jetos a la ilegalidad de un cacicazgo--- pueden hallarse en cualquier momento frente a las palabras de un hombre totalmente impune.

Aparte de la noción de contexto, otros temas esenciales de la Pragmalingüística son particularmente provechosos para nuestro análisis de la relación entre el poder y el lenguaje en Pedro Páramo. Tales temas son por ejemplo la asimetría o simetría en un diálogo, esto es, la presencia o ausencia de una jerarquía como la que se produce cuando hablan un almirante y un simple teniente de corbeta; también suele ser una cuestión jerárquica la diferencia que nace cuando una persona deja de tratar de tú o de usted a un interlocutor, sea por petición o mandato de éste e bien porque ella misma así lo exige, como ocurre cuando Pedro Páramo obliga a Fulgor Sedano a cambiar un trato de tú excesivamente familiar (más aún, évido de hacer sentir inferior al entonces joven e inexperto hacendado) y a adoptar un usted que para siempre se convierte en una marca lingüística de la sumisión de Sedano frente al cacique (frag. 20) (ii). Por lo demás, es evidente que en un mundo como el de Comala la jerarquía es un factor crucial, que en el habla se manifiesta de distintas maneras: en palabras donde se cifra una reverencia inmutable (patrón, padre, señor, don, etc.) o en contextos en los cuales un individuo se halla investido

de una superioridad explícita o implícitamente admitida; el púlpito, el confesionario, el casco de la hacienda donde acontecen los sucesos y los diálogos más importantes, etc.

A partir de los conceptos anteriores, puede aclararse una observación como la siguiente: todos los diálogos de la novela son asimétricos; dicho de otra manera, todos ellos padecen una jerarquía que no es sino la manifestación palpable de la influencia del poder público sobre el habla. De esto puede deducirse que en Pedro Páramo no está presente la amistad, que se basa justamente en la simetría del trato. Tampoco existe un solo diálogo donde prive la solidaridad; por el contrario, lo jerárquico se exagera en conversaciones donde invariablemente un interlocutor se halla por encima del otro: madre e hijo, patrón y siervo, sacerdote y fieles, anfitriona y huésped, nativa y forastero, vieja conocedora y joven desubicado, etc. En ninguna de esas parejas desaparece el rigor de una estratificación que reproduce en el lenguaje y en el espíritu la inamovible estratificación social, política e ideológica de Comala. Incluso, ni siquiera entre hermanos aparece la igualdad que podría esperarse: Donis, el incestuoso, llama "mujer" a su hermana, y en ello se sugiere la jerarquía que sitúa por encima al marido, y en general al hombre:

—¿Crees tú?

—Ya cállate, mujer (frag. 31) (111).

Por lo demás, otra noción pragmalinguística resulta muy útil en el análisis de los parlamentos en Pedro Páramo; el con

cepto de cooperación en el diálogo. Por medio de esta noción, es posible preguntarse cuánto permite un hablante que su interlocutor le comprenda y en general adquiera de él la información buscada. También en este aspecto se distingue la novela; abundan las conversaciones en las cuales la falta de cooperación es notoria, al tiempo que asimismo resulta patente el fracaso del empeño por ser cooperativo (véase la actitud de Juan Preciado, en el capítulo III de la presente tesis).

Por último es interesante el concepto de estrategia lingüística, que sintetiza los dos elementos básicos de nuestro análisis: efectivamente, las estrategias presentes en Pedro Páramo se proponen alcanzar el poder a través del lenguaje. Un modelo es el primer diálogo que sostienen el cacique y Fulger Solano, durante el cual es obvio que este último se ha previsto de una serie de tácticas que astutamente mezclan las revelaciones, las advertencias y las amenazas:

---¿Cómo anda aquello?  
Sentí que llegaba su oportunidad. "Ahora me toca a mí", pensé.  
---Mal. No queda nada. Hemos vendido el último ganado. (frag. 24).

En ese justo instante, Fulger cree que la realidad se amolda por entero a su estrategia, y esa es la causa de que actúe lentamente:

Comenzó a sacar los papeles para informarle a cuánto ascendía todavía el adeudo. Y ya iba a decir: "Debemos tanto", cuando oyó:

Sin embargo, impensadamente irrumpe la personalidad de un estratega verbal muy superior a Sedano:

—¿A quién le debemos? No me importa cuánto, sino a quién.

La estrategia lingüística de Fulgor fracasa porque no prevé un <sup>dato o hecho</sup> imperdible fundamental: la aparición de una inteligencia que con unas cuantas frases desmorona el plan del interlocutor. Por añadidura, éste continúa absolutamente fiel a su proyecto original y con ello sólo consigue facilitar las maniobras de su contrincante.

Ahora bien, seguir la secuencia de los diálogos nos conduce prácticamente a glosar fragmentos enteros de la novela. En realidad, nuestros capítulos IV y V se construyen a partir de diversas glosas, mientras que el III y el VI aprovechan en algunas instancias las posibilidades de ese tipo de comentario. Y es que, como apuntaremos en el capítulo I, Pedro Páramo es un diálogo de diálogos, y éstos deben observarse paso a paso si no se desea perder muchos de sus matices. La glosa posee así mismo la ventaja de que el lector compulsa muy fácilmente el texto original y el comentario crítico, de manera que a este último le es casi imposible divagar en exceso o permitirse inexactitudes que de inmediato saltarían a la vista.

Y no obstante la glosa concede también la oportunidad de mezclar los argumentos críticos con aquellas intuiciones

que surgen en el comentarista gracias a la lectura y que son las consecuencias que él cree encontrar en la obra cuando vincula a ésta con la realidad histórica y con la tradición literaria pero también con su propia sensibilidad. La glosa es así un ejercicio de lectura que se vuelve intensamente activo al manifestarse a través de la escritura.

La presente tesis se divide en seis capítulos. El primero de ellos se ocupa del vínculo entre la lengua oral y la escrita en Pedro Páramo, y se basa en una simple observación: muchos críticos destacan el papel del habla en la novela, pero ninguno advierte que dicho papel crea una dialéctica si se le relaciona con esa escritura que es en último término Pedro Páramo (iv). Dato fundamental es aquí el siguiente: Comala es el mundo de la oralidad absoluta, en el cual la escritura es un vacío, una ausencia que para los pobladores equivale a una falta de posibilidades existenciales en torno a la legalidad, la crítica y el pensamiento, tres factores que requieren de la escritura. La absoluta oralidad se liga con el discurso ideológico hegemónico y con la proliferación de testimonios verbales que nunca refieren una experiencia directa ---más o menos contemporáneas del acto de habla y por lo tanto susceptible de ser verificada, cuestionada y aun descartada por el oyente---, sino que aluden a hechos lejanos, muchas veces transmitidos a su vez por medio de otros testimonios. Ello se asocia profundamente con la abundancia de dos elementos decisivos en la suerte de Juan Preciado: las ánimas y los murmullos (éste sobre

viven a quien los pronunció y son capaces de matar a quien los escucha).

¿Con qué efectos y recursos inventa Rulfo ese orbe oral a través de la escritura? Para contestar, el primer capítulo se detiene en el análisis del diálogo de diálogos que es la novela; en las acotaciones y en la casi absoluta supresión del narrador; en la fragmentación del argumento; en el lenguaje poético, que normalmente se vincula con la escritura y que sin embargo no rompe una atmósfera de oralidad sin resquicios; en el modo como Rulfo disimula ciertas convenciones literarias; en los símiles y los puntos suspensivos; en la confusión y la mentira como extremos exacerbados de los poderes y los peligros del habla.

El segundo capítulo estudia la circunstancia de que Pedro Páramo es una obra abierta y aun así se construye por medio de un ambiente cerrado y hermético que es responsable de la tragedia total en que concluye la novela. El poder y el lenguaje están presentes en este capítulo porque el primero es la causa primordial del encierro, y el segundo sufre directamente las consecuencias del mismo; el contexto lingüístico se empequeñece y se torna más denso, y todas las palabras pronunciadas adquieren un mayor relieve e incluso una suerte de inmortalidad, como si no existiera un sitio por donde pudieran dispersarse. Pues muchos de los caciques mexicanos han intentado alcanzar y ejercer una influencia política nacional (v); en cambio, Pedro Páramo es un ser radicalmente circunscrito en sus límites, en

las condiciones y los imperativos de una sola región; el símbolo de la piedra vale también como la imagen de una inmovilidad perpetua. Y por la voluntad de un solo hombre la región de Comala se cierra aún más en sí misma, y ello provoca que cuanto sucede ahí adquiera un carácter absoluto, total, irreparable. El concepto de totalidad es por cierto básico en el análisis que ensaya nuestro segundo capítulo; detengámonos en él un instante.

Algunas obras en la historia de la literatura han forjado civilizaciones, y en su creación pudo existir más o menos consciente ese propósito: la Ilíada, la Odisea, la Eneida, la Divina Comedia se convirtieron en surtidores inagotables no únicamente de nuevas expresiones literarias sino de modos de convivencia y de sensibilidad. Pues en ellos el universo parecía cifrarse y organizarse de una manera coherente y total. Las jerarquías en el poema de Dante reflejaban por ejemplo el orden de un mundo terrenal comprensible gracias al estricto orden del mundo ultraterreno. En El Quijote se vislumbra ya, por el contrario, con toda gravedad, el indicio de una vida rota, de una moral imposible o al menos mucho más ardua en la vida cotidiana que en los libros, de una idealización peligrosa en tanto que debe confrontarse sin remedio con la realidad. El Quijote es aún una summa al modo de la Divina Comedia, y sin embargo en él ya no se alcanza esa conclusión que hace posible la fe y la esperanza en el poema dantesco. Pedro Páramo también resume un universo, esto es, una concepción orgánica del universo dentro de un espacio y un tiempo específicos. Y, no obstante, precisamente en esa hora y en

ese lugar, y conforme a esa concepción cristiana pero asimismo sincrética, heterodoxa, original y abigarrada, los muertos están perdidos en el universo o más exactamente en aquel caos que nace de la incongruencia entre lo visible y lo invisible, entre el espacio y tiempo locales y la concepción del universo que acomoda a ese tiempo y a ese espacio en una jerarquía, en una comprensión, en una imagen orgánica. Y Pedro Páramo es por ello la radical ausencia de organización, la falta incisiva de una propuesta de civilización y de porvenir, así sea tan sólo en el ámbito donde la novela se origina. A diferencia de las almas con quienes Dante conversa, hay muertos aquí que ni siquiera se saben muertos y menos aún son capaces de ubicarse en su realidad de acuerdo con una ideología o una cosmovisión. El anhelo de totalidad que cobija a Dante únicamente puede atribuirse aquí a la tragedia, que es absoluta, aun cuando ese mismo absoluto se oculta al lector por obra de las ánimas y los murmullos que con tenacidad perviven. En suma, existe una Weltanschauung en Pedro Páramo que gobierna las vidas de los personajes y sin embargo denuncia su propio socavamiento a causa de los actos de los hombres.

El tercer capítulo analiza los diálogos de Juan Preciado, y descubre, entre otras cosas, que para éste la tumba es el contexto dialógico menos aterrador, aquel en el cual las condiciones ya no son tan apremiantes ni tan difíciles como en la superficie de la tierra. Decíamos que los murmullos son cruciales en la muerte de Preciado, y es que la extinción de la co-

munidad se resuelve ---entre los sobrevivientes y las ánimas de Comala--- en una actitud que ya es por lo demás habitual desde tiempos antiguos en el pueblo; una verbalización sin reposo que involuntariamente repite y aun multiplica la inseguridad colectiva, que a su vez empieza a subyugar así a la realidad auténtica y a imponer, por encima de ésta, otra realidad hecha con base en las proyecciones de los miedos, los ideales, los imperativos, los ideales que en el caso de Dolores únicamente ocultan la desazón de un espíritu ya para siempre desarraigado. Porque la palabra es lo último que resta a los despojados de todo, y ellos la usan sin descanso para inconscientemente afianzar y testimoniar ese despojo, para hundirse en él definitivamente. La hermana incestuosa, verbo puro, parleteo, es el prototipo de semejante verbalización, y cuando dice: "Eso nos traerá el mal a la larga" (frag. 31), resume con exactitud inmejorable su temperamento esencial de mujer en exceso previsora; precisamente ese rasgo de su carácter es la causa más directa de la muerte por asfixia de Juan Preciado (frags. 35 y 36).

El capítulo IV estudia los parlamentos de Pedro Páramo y advierte cómo también se evidencia el yugo del poder sobre el lenguaje en un diálogo como aquel al cual nos referíamos páginas arriba; el que sostienen Fulgor Sedano y el joven Pedro Páramo (frag. 20). Fulgor golpea la puerta y está seguro de que cuando salga por esa misma puerta será ya el propietario de la Media Luna. Empieza hablando de tú a su interlocutor,

y éste termina humillándolo en pocos minutos y lo guía hasta el umbral de la abyección. Pedro Páramo es de hecho el dueño de las palabras, el usufructuario de un don que él aprovecha íntegramente para el engrandecimiento de su voluntad de poderío, y por ello resulta muy significativo el hecho de que con Susana no pueda hablar, de manera que le es imposible ejercer sus formas de dominio sobre la única criatura que le importa. Y la demencia de aquélla es entonces, en términos narrativos, el coto a un poder que muchas veces se valió simplemente de la palabra; mientras el cacique no sabe cómo convertirla en oyente de sus mensajes, ella dialoga eternamente con un ser de su fantasía y en un plano para todos inalcanzable.

La concepción del lenguaje que se desprende de Pedro Páramo es a tal punto escéptica y desengañada que ella sola explicaría muy bien por qué motivo Rulfo renunció prácticamente a su voz creativa y personal. Para construir un diálogo como el de Fulgor y Pedro y para concebir una frase como "Me mataron los murmullos" (véase capítulo I) se requiere de una comprensión tan profunda de los mecanismos interiores del habla, que no nos parece inaudito ver a Pedro Páramo como el testamento del lenguaje, así sea sólo dentro del mundo que el novelista jalisciense recreó. También se aclararía de ese modo la causa por la cual Rulfo se convirtió en un cultivador de la fotografía y de la música clásica, dos artes espléndidas que prescinden justamente del idioma articulado (vi).

El capítulo V discute la actuación del padre Rentería en Comala, a través del estudio de sus conductas en los parlamentos donde interviene. El análisis de los diálogos de Juan Preciado y los de Pedro Páramo no parece exigir mayor justificación: se trata de los dos protagonistas, de aquellos en quienes se centran la narración y el argumento. Pero también es importante un sacerdote en el cual los habitantes de Comala creen descubrir la última posibilidad de redención. Lo trágico del destino de Rentería se cifra en la incapacidad de éste para darse cuenta de que la única esperanza del pueblo se apuesta de algún modo en la manera como el sacerdote sepa sortear los embates del poder impune. Pues él es el único poder real al margen de Pedro Páramo, y el cacique intentará por todos los medios reducirlo y subordinarlo. El éxito de tal estrategia será la razón del desmoronamiento moral que habrá de sufrir el sacerdote. Y cuando éste se decida al fin a actuar, únicamente un bandolero como el Tilcuete se resolverá a acompañarlo:

---Entonces vete a descansar.

---¿Con el vuelo que llevo?

---Haz lo que quieras, entonces.

---Me iré a reforzar al padrecito. Me gusta cómo griten. Además lleva una ganada la salvación (frag. 67). (,)

mientras el pueblo permanece distante del guía cristero:

---¿Qué no fuiste a ver al padre Rentería?

---Fui. Pero me informaron que andaba en el cerro.

---¿En cuál cerro?  
---Pos por esos andurriales. Usted sabe que andan en la revuelta.  
---¿De modo que también él? Pobres de nosotros, Abundio (frag. 69).

Por último, el capítulo VI compromete y expone nuestra interpretación de Pedro Páramo. No ensayaríamos esta tesis si no creyéramos que es original dicha interpretación, la cual se atiene al análisis de la cadena de causas y efectos que es determinante en la tragedia, así como al estudio de cinco elementos simbólicos que son básicos en la trama del texto. Por cierto, el crítico Jorge Ruffinelli desvirtúa aquella lectura que halla símbolos relacionados con mitos y arquetipos universales; "Una empecinada lectura académica ubica a Pedro Páramo en el concierto de los mitos universales. (...) La verdad es que ni por alusión ni por sistema literario, la novela convoca estos arquetipos, y es el lector culto, en todo caso, quien los proyecta sobre ella" (vii). En el artículo periodístico del cual forma parte esta cita, Ruffinelli resume ---entendemos que con poca fortuna, acaso por razones de cierta urgencia--- el método que ha empleado en un texto más exhaustivo y considerable, en el cual escribe: "Si bien la obra literaria posee autonomía, no pueden olvidarse sus vínculos con la realidad" (viii), frase con la que inicia el cuestionamiento de la "lectura mítica" de la obra rulfiana. El análisis de Ruffinelli se ocupa justamente de situar esa narrativa en su contorno social y político. Sin embargo, muchas conductas de los personal

jes no se explican sólo con la lógica de ese contorno, y la realidad no es el único lazo entre el universo y los seres, entre el mundo y el hombre. En el capítulo I observamos cómo el habla esconde la realidad a los personajes, y podemos adelantar aquí que la vida se apodera del sitio que la realidad no puede aprehender.

Si ---así sea momentáneamente--- un individuo abstrae y separa su vida de su percepción, y percibe el mundo, entonces podrá contemplar en éste la realidad objetiva que es común a todos los hombres; se hallará ubicado en la actitud científica y apelará a la racionalidad y a sus horizontes de coherencia, de justicia, de acuerdo entre los humanos conforme a un principio lógico de realidad, conforme al más saludable sentido común. No obstante, si ese individuo no separa su vida de su percepción (su vida con su carga de emociones, de imágenes, de fuerzas psíquicas en pugna), entonces el mundo se le presentará bajo una mezcla confusa de realidad y de proyecciones, de realidad y de irrealidades como las sufridas por Juan Preciado con cada vez mayor vehemencia, irrealidades reales para quien las sufre sin saber que son sólo figuras proyectadas a partir de una subjetividad rota, vencida, socavada. Como la mayoría de los hombres, pero a la vez en un nivel exacerbado, los personajes de Pedro Páramo únicamente contemplan la vida, en tanto que la realidad comunitaria y razonable se enmascara justo detrás de los imperativos vitales o de lo poco que queda de ellos. Precisamente, la existencia de las ánimas, la vivificación de los muertos, es en

último análisis la victoria de la vida aun en la muerte, la vida sin freno ni cauces que derrota a una realidad rechazada, negada, destruida finalmente porque los personajes no pueden mirarla y menos aun transformarla, esto es, rescatarla de las manos del cacique. Pues una realidad como la de Pedro Páramo se desmorona antes que consentir transfigurarse. Más fácilmente admite su propia devastación que su metamorfosis. Y es que, ¿cómo cambiarla si entre ella y los ojos se interpone la vida como delirio, como verbo que en un juego incommensurable de reflejos termina apoderándose de los hombres y matándolos, como ocurrirá paradigmáticamente con Juan Preciado (frag. 37)? Así, son los mismos personajes quienes efectúan esas proyecciones que Ruffinelli achaca equivocadamente al lector. Y tan poco la obra de Rulfo pierde autenticidad o verosimilitud por la presencia de esos símbolos míticos y arquetípicos que pertenecen también a la vida cotidiana, sólo que en ésta son aún más imperceptibles que en Pedro Páramo, cuyo título entraña por cierto una serie de símbolos que todos los lectores conocen y que el propio Rulfo ha explicado.

Para concluir, veamos un ejemplo de cómo los objetos son, en la novela, parte de una trama de signos anímicos:

—¿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 corrida hacia el techo, larga, desdoblada. Y las vigas del techo la devolvían en pedazos, despedazada.

—Me siento triste —dijo.

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

El reloj de la iglesia dio las horas, una tras otra, como si se hubiera encogido el tiempo (frag. 8).

La sombra domina a la mujer; el aspecto oscuro y perturbador es más alto que la estatura física. La sombra es por excelencia lo ignoto de la personalidad; los arcanos, el inconsciente, la muerte. La sombra envuelve a la madre de Pedro, y ambas están rotas. La preponderancia de aquélla es indicio de que la conciencia no ejerce ya un control sobre su propio mundo anímico, el cual se disuelve en sollozos. La ruptura indica además que incluso el universo inconsciente ha sufrido un colapso. La vela es la guía en la penumbra y no obstante se le apaga como en un resignado símbolo. La puerta es siempre posibilidad de escapatoria, de salvación; al cerrarse se levanta en cambio como una vía clausurada y como un obstáculo.

## NOTAS

- (i) Searle, John R., Les actes de langage. Essai de philosophie du langage, p. 44.

Cuanto podamos saber en torno a la Pragmalingüística lo habremos aprendido en el excelente Seminario de Lingüística que la Dra. Marlene Rall dictó durante el semestre 1980-1 en la Facultad de Filosofía y Letras. En ese Seminario obtuvimos también la bibliografía de referencia.

- (ii) A fin de evitar un volumen excesivo de notas, prescindimos de aquellas que únicamente remiten a alguna página de Pedro Páramo. Para conseguir esto, apuntamos entre paréntesis el número del fragmento que aparece en la edición española de Cátedra, según la división propuesta por José Carlos González Boixo. Por lo demás, en cuanto al texto de la novela nos basamos en la segunda edición de Letras Mexicanas, publicada por el Fondo de Cultura Económica en el año de 195 . De cualquier modo, intentaremos identificar brevemente cada fragmento, de manera que <sup>el</sup> lector de Pedro Páramo lo recuerde con facilidad, al margen de la edición que maneje.

- (iii) Paradójicamente, en una de las pocas ocasiones en que la

la presencia de la jerarquía hubiera sido lo más prudente ---cuando los revolucionarios cenan en casa de Pedro Páramo (frag. 54)---, entonces hay más bien, entre los guerrilleros, una igualdad de la que hábilmente se aprovecha el cacique. Glosamos íntegro ese fragmento en el capítulo IV de nuestra tesis.

- (iv) El ejemplo más ilustre de una ponderación de la cultura oral que no considera la dialéctica con la lengua escrita, lo constituye sin duda Carlos Monsiváis en su artículo "Se nos regatea hasta la sombra y a pesar de todo, aquí seguimos", Punto, 13 de enero de 1986, p. 17.
- (v) Mencionemos, tan sólo en un estado como San Luis Potosí, a Saturnino Cedillo, a Gonzalo N. Santos y, más recientemente, a Carlos Jonguitud Barrios, todos ellos ansiosos de un poder más vasto que el regional. El semanario Proceso se encarga continuamente de revisar pormenores de los cacicazgos potosinos: por ejemplo, en el número 514 aparece un artículo titulado "El juego sucio de la sucesión presidencial. Las memorias de Gonzalo N. Santos" (pp. 14-20, 8 de septiembre de 1986). Por cierto, también Jalisco ha sido un gran semillero de prohombres.
- (vi) Resultará asombroso advertir, en el capítulo VI, cómo concilia Rulfo su visión tan escéptica del lenguaje con un empleo profuso de esa potencialidad del idioma literario

que consiste en admitir y promover múltiples interpretaciones con base en un solo vocablo, en un giro, en una connotación, etc.

(vii) Ruffinelli, Jorge, "El hijo del desaliente", p. 2.

(viii) Ruffinelli, Jorge, El lugar de Rulfo, p. 10.

**CAPITULO PRIMERO**

**HABLA Y ESCRITURA EN PEDRO PARAMO**

## I

Se ha valorado el rescate de la cultura oral que Juan Rulfo lleva a cabo, pero éste no es el más grande ni el más moderno de los hallazgos del autor; a principios de siglo, un realista clásico, Victoriano Salado Álvarez, recreó tan bien como aquél el habla de Jalisco, y en realidad el oído curioso y exacto es una de las características de la literatura de esa región (1). Más importante es un aspecto que los ya múltiples críticos de la obra rulfiana no parecen haber considerado; la compleja relación entre la lengua oral y la lengua escrita; esta relación, en el ámbito de Pedro Páramo, será el tema de nuestras reflexiones iniciales porque en ella se expresa mucho de lo más original y más rico de semejante obra.

La escritura y el habla no son sólo dos manifestaciones del lenguaje; son de hecho dos formas disímiles de valerse de éste para interpretar y experimentar el mundo. En términos meramente lingüísticos, una y otra no difieren tanto como en términos sociales; el habla se emplea en circunstancias que en ocasiones pueden ser muy distintas a aquellas en las cuales se usa la escritura. El habla, que requiere de la presencia viva del hombre, suele involucrar un número mayor de elementos extralingüísticos que la escritura; la voz, el tono, la personalidad, el contexto físico, etc. Todos ellos acostumbra-

ejercer una influencia subconsciente, y por ello podría admitirse que los factores emotivos y subliminales son por lo general más importantes en el habla. Ahora bien, no sería posible ensayar un catálogo de oposiciones inequívocas entre una manifestación y otra, en parte porque la primera toma de la segunda bastantes recursos y viceversa; además, hay tantas variedades de habla y escritura que sería en extremo difícil matizar todos los puntos de la línea que va de uno a otro extremos. Sin embargo, es prudente hacer una diferenciación a partir de los usos fundamentales, sobre todo en cuanto al papel de cada una en el conocimiento, en la ideología, en la historia y en la literatura.

El habla se distingue porque se produce en lo inmediato, y los recursos de cada hablante deben ser útiles en un lapso muy breve. El habla es casi instintiva, pues apenas se puede pensar lo que se dice; si acaso se anticipan los conceptos, las palabras, no así el contexto preciso donde se producirá el mensaje, ni las minuciosas circunstancias que influyen en el diálogo en pro de uno u otro interlocutor. La escritura en cambio participa de la mediación del tiempo, de la corrección que permite construir con mayor lentitud los efectos que el individuo persigue.

El habla propende más hacia la inexactitud si se le juzga desde el punto de vista del raciocinio; no está obligada a la argumentación salvo en contextos donde el análisis es fundamental; el aula universitaria, la discusión política, etc. Y aun allí la presencia de la persona fortalece aspectos no lingüísticos tales como la forma física, el sexo, el origen

social, o bien los gestos, el timbre, el carácter. La escritura no posee estos atributos, que tal vez sólo en una manifestación literaria pueden representarse (vid. infra, pp. 15-26).

El habla se aproxima a la síntesis afectiva, al tiempo que la escritura cuenta con las condiciones más propicias para el análisis, puesto que no padece el apremio de lo inmediato y eternamente cambiante. El contexto físico del habla es un caleidoscopio que se transforma a cada momento; el de la escritura, el de la inmutable hoja impresa. Y en este punto podemos señalar una de las peculiaridades más auténticas de Pedro Páramo: en esta novela todo se encamina hacia la síntesis, pues cualquier tipo de análisis permanece lejos tanto del autor como del narrador y de los personajes. Rulfo ha llevado así hasta un extremo ideal una de las características del habla; la síntesis o fusión del hablante con sus palabras, sus intenciones, su entorno, etc. El habla no suele consentir un discernimiento tan claro como la escritura entre los distintos componentes de la comunicación o del acto de habla, sobre todo si pensamos en un ejemplo tan común como el siguiente: en una oficina muy concurrida, la recepcionista debe escuchar casi simultáneamente a dos o tres personas, cuyas palabras se rodean de aquellos elementos extralingüísticos que arriba enumeramos y que inevitablemente son importantes para la secretaria, pues ella debe en muchas ocasiones decidir quién merece ser atendido en primer término por el jefe. Ahora bien, decíamos "extremo ideal" porque ni siquiera en un ejemplo cotidiano como el anterior ese rasgo del habla ---la mayor dificultad para discernir factores tan disímiles y significativos--- es tan

absoluto como en la novela rulfiana; los personajes de Pedro Páramo están condenados a admitir como realidad incontrovertible a murmullos, voces, testimonios cuyo emisor ha desaparecido y frente a los cuales nadie procura ejercer la crítica ni el discernimiento analítico. Así, Rulfo ha idealizado una simple tendencia del habla, y ello ha ocurrido en el territorio de la escritura; tal paradoja es otro de los hallazgos de la novela.

El estilo sustantivo del autor jalisciense y la ausencia casi total de palabras abstractas en su obra se vinculan también con esa vocación de síntesis afectiva. El narrador y los personajes de Pedro Páramo captan los fenómenos del mundo como apariciones visibles y no como relaciones más o menos genéricas. Esa concreción otorga riqueza a la novela, pero estrecha el campo intelectual de los personajes. Dice Damiana Cisneros; "Cada suspiro es como un sorbo de vida del que uno se deshace" (frag. 25); "suspiro" es en este caso la metáfora de un concepto como el que se encierra en el sustantivo abstracto "resignación" o bien "frustración". Ahora bien, ¿no esconde precisamente "suspiro" el concepto que "frustración" o "resignación" hacen patente? ¿No se halla en la aptitud para el lenguaje concreto y metafórico una ineptitud para capturar aspectos de la vida más genéricos pero igualmente importantes? ¿No disimula Damiana en la belleza de su símil la resignación de saber que no vale la pena o no es posible empeñarse en el esclarecimiento de las causas de cada suspiro, esclarecimiento que se facilitaría con la ayuda de un sustantivo abstracto, más propio del lenguaje analítico? Pero Comala nunca tra

Por otra parte, el habla manifiesta de manera más explícita y decisiva los aspectos paralingüísticos del lenguaje, aquellos aspectos por medio de los cuales se expresa una jerarquía entre los interlocutores; así, por ejemplo, en la escritura no suele ser tan importante la elección entre

ta de efectuar un análisis, sino que vive una síntesis en la cual los elementos involucrados se funden al punto de que nadie puede elaborar la reflexión que lo conduciría a conocer los motivos de los sucesos trágicos de Comala. Y, elevada a la altura de recurso literario, esa ineptitud se traduce en la oportunidad para Rulfo de escribir con un estilo extraordinariamente sintético e imaginativo.

Una sociedad sin escritura se condena a tener en el habla la única forma de intercambiar y negociar sus intereses, sus ideas. Comala es el mundo de la absoluta oralidad, y este dato es crucial en el estudio de la forma y de los contenidos de Pedro Páramo. Cuando en un alarde de prepotencia el cacique manda quemar los papeles de sus propiedades (frag. 58), provoca que Comala retroceda hasta la prehistoria y pierda para siempre cualquier alternativa de ordenar legalmente su mundo, de acceder en suma a la justicia. Pero ya aun en ese momento los papeles carecen de toda prestancia, y el gesto de Pedro Páramo es menos útil que simbólico; sólo el abogado que lleva sus asuntos ha aludido a algún tipo de escritura, e incluso entonces el cacique se encarga de humillar un prurito legalista que no tiene sustento en la realidad.

Formalmente, Rulfo expresa la falta de escritura por medio de la ausencia de todos los recursos y géneros tradicionales de ésta; en Pedro Páramo no hay prólogo y notas del autor, epígrafes, números de capítulos, epílogo, etc. Tampoco se vale Rulfo del discurso repetido, una de las herramientas más comunes de la narrativa hispanoamericana en nuestro tiempo; un título como el de Julio Cortázar, La vuelta al día en

usted  
que  
es  
crucial  
en el  
habla  
y que  
por lo  
común  
se vincu-  
la con  
situacio-  
nes  
de  
diferen-  
cias de  
poder:  
con  
jerarquía

ochenta mundos, es inconcebible en su obra. Y ni siquiera aparece en ésta la retórica bíblica ---que es fundamental en Agustín Yáñez y en José Revueltas---, aun cuando Pedro Páramo posee un plano de significación religiosa. Y es que la novela está cerrada en sí misma, y cualquier alusión al acto de escribir, como ocurre tan insistentemente en otros novelistas, conduciría sin remedio hacia el autor, esto es, hacia el mundo externo, extraño al mundo de Comala.

Más aún, en Pedro Páramo no está presente una intención que es notoria en algunos personajes de la novela hispanoamericana; la intención de testimoniar o incluso anticipar por escrito la historia de los pueblos. El novelista puede enfrentarse a la obligación de adoptar una postura frente al acto de escribir, frente al mundo autónomo que él mismo está levantando, y uno de los tópicos más antiguos de la literatura consiste en atribuirle a un narrador ficticio la redacción o invención de la historia; <sup>en Utopía de Hombres,</sup> Augusto Roa Bastos engendra a Miguel Vera y justo en la última página del texto le imputa la experiencia y la recreación de los hechos. El párrafo final del libro explica cuál fue el propósito de ese narrador al dejar por escrito su historia, y ahí sobresale el deseo de enriquecer la comprensión hacia un pueblo "que durante siglos ha oscilado sin descanso entre la rebeldía y la opresión, entre el eprobio de sus escarnecedores y la profecía de sus mártires..." (2). También Manuel Scorza establece en La tumba del relámpago una dialéctica explícita entre vida y escritura, entre oralidad y memoria escrita, a través de una anciana ciega que en el hilo de los ponchos teje la historia

de su región. Otro ejemplo es Cien años de soledad, donde vida y testimonio se encuentran y se abrazan en las últimas páginas y finalmente coinciden en la simultánea destrucción. En cambio, Comala desaparece sin dejar ni aun la huella de la posibilidad de un testamento escrito.

En Pedro Páramo no hay libros ni discusiones, no hay foros ni escuelas ni periódicos, elementos decisivos en la vida urbana. La única referencia a un periódico se asocia significativamente con Susana y es irónica; el periódico sirve por su material y no por su contenido informativo e ideológico, pues sin darse cuenta Susana se envuelve los pies con él a fin de vencer el frío (frag. 56). Sin embargo, también se dice que ella ha estado leyéndolo, y ello convierte a Susana en el único personaje que está en contacto con la cultura escrita, como indicio de todo cuanto distingue a esa mujer frente al resto de Comala. El padre Rentería es asimismo un lector, pero el catálogo de santos de cuya posesión él se enorgullece no es sino el símbolo de la estrechez espiritual del sacerdote;

(...) Y sin embargo, él, perdido en un pueblo sin nombre, sabía los que habían merecido el cielo. Había un catálogo. Comenzó a recorrer los santos del panteón católico comenzando por los del día; (...) "Estoy repasando una hilera de santos como si estuviera viendo saltar cabras." (frag. 17)

Por todo lo anterior resulta frágil la interpretación de José Carlos González Boixo en torno al fragmento 13, en el cual Pedro Páramo se entera de la muerte de su padre y, en lugar de lamentarse, formula una pregunta: "—¿Y a ti quién te mató,

madre?" González Boixo supone que se trata de "una reflexión de P. Páramo ya viejo, que se superpone en este momento de la narración, como si el personaje hubiese tenido opción a la propia (sic) lectura de estos fragmentos e incluyese sus pensamientos sobre ellos" (3). La pregunta es efectivamente enigmática y permite creer en una distancia temporal en tanto que su tono expresa una distancia afectiva, como si la muerte de Lucas Páramo no importara a su hijo. No obstante, en el capítulo acerca de los diálogos de Pedro Páramo describiremos cómo distingue a éste la actitud de replicar preguntando, de eludir el cerco de su interlocutor por medio de interrogantes. Además, la presencia de una lectura y por tanto de una escritura en la novela es, como estamos viendo, extraña y difícil de comprobar, pues rompe una atmósfera hermética al consentir el surgimiento de una alternativa diferente a la absoluta oralidad; esta última se liga con otro elemento, el ámbito cerrado, que detallaremos en el segundo capítulo y que se relaciona a su vez con el carácter de la tragedia total, también por cierto determinante en la novela. Así, la oralidad pura no es sólo un intento de reproducir el habla de una región del país —como en cierta estética que proviene del naturalismo y del costumbrismo y que en México encuentra en Ricardo Garibay y en Gustavo Sainz a dos famosos exponentes contemporáneos—, sino que se enlaza con las leyes internas del mismo texto, con una estructura que subordina el lenguaje, la atmósfera y el argumento a una intención sustantiva (4).

Un aspecto básico en la oralidad de Pedro Páramo es el concurso

del testimonio ajeno, el cual transmite por medio del habla una experiencia no siempre verídica. Los parlamentos de la novela cumplen en buena medida la tarea de referir un testimonio o de indicar que se ha recibido alguno. De hecho, las primeras líneas de la obra señalan hasta qué punto es importante este factor: la repetición en sólo dos renglones del verbo decir pondera desde un principio la relevancia de la oralidad en la trama y en el ambiente de Pedro Páramo: "Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo."

Comentaba Juan Rulfo que la gente de la región donde se ubica Comala "es hermética. Tal vez por desconfianza no sólo con el que va, con el que llega, sino entre ellos. No quieren hablar de sus cosas, de lo que hacen. Uno no sabe a qué se dedican. (...) La gente allí no habla de nada. Arregla sus asuntos en forma personal, muy particular, secreta casi" (5). Sin embargo, los diálogos predominan en Pedro Páramo, e incluso parecería que los personajes únicamente existen en sus palabras, como efecto de la exteriorización de sus conflictos por medio del acto verbal y al grado de que importa más éste que quienes lo producen (6). También los cuentos de El llano en llamas narrados en primera persona se alejan de ese mutismo del que Rulfo prescindió muchas veces por razones expresivas, por necesidad del argumento. En "¡Diles que no me maten!", el mismo clamor del título entraña ya una invocación al poder persuasivo del lenguaje; en ese cuento, el coronel relata la muerte de su padre con base en testimonios ajenos. Ciertamente,

hay silencios en Pedro Páramo, y la novela lleva a su plenitud una de las características de la narrativa contemporánea: la abundancia de contenidos implícitos, de manera que la superficie del texto es un cristal traslúcido debajo del cual se sugiere un cúmulo de significaciones. Pero es indudable que los personajes hablan, y en su comentario Rulfo tal vez proyecta una circunstancia personal o familiar de su niñez hacia toda una geografía, acaso cumpliendo su advertencia de que los escritores son mentirosos. Si los protagonistas de Pedro Páramo y El llano en llamas se sometieran a la observación arriba expuesta, entonces novela y cuentos serían muy diferentes o incluso no existirían. Más aún, la frecuencia de los diálogos es fundamental en el estilo del autor, quien al dar voz a sus criaturas gana también objetividad, quitándose a sí mismo la tentación de intervenir por medio de digresiones.

El argumento de Al filo del agua, otra novela jalisciense, se basa sobre todo en la repercusión de las palabras ---maldicciones, amenazas, sermones, consejos---, y resulta asombrosa la credulidad de los personajes, para quienes una plática iniciada con "dicen que" ---en cuya sintaxis falta significativamente el sujeto--- es más verosímil que la más estricta demostración lógica. Algunos percances sobrevienen incluso a raíz de sucesos que jamás ocurrieren o que se manifestaren de un modo muy distinto al que pretenden suponer palabras históricas, excesivas, inútilmente precautorias.

En Pedro Páramo, la creencia en ánimas y fantasmas principia por ser el fruto de la creencia en el testimonio ajeno sin el obstáculo del escepticismo. Así, es exacta la metoni-

mía que en el fragmento 16 atribuye a la carreta el traslado de los chismes; éstos son mensajes que siempre parecen existir más allá de los hablantes. Ese mismo fragmento permite observar un mecanismo que la literatura más compleja comparte con la plática más ordinaria; personajes anónimos, trabajadores de la hacienda del cacique, comentan permenores del entierro de Miguel Páramo. Alguno hace notar que se ha visto el ánima del joven ma logrado y agrega un detalle que vuelve más digna de crédito su versión; el muerto llevaba chaparreras. Y entonces el ánima, que podía parecerse a cualquiera otra o resultar excesivamente fantástica, cobra veracidad por medio de lo visible y fácilmente comprensible. Inmediatamente después, otro hombre de Pedro Páramo adereza el asunto con más detalles, y el principio fantástico se cuestiona aún menos, pues la conversación se pierde en discutir o rememorar lo concreto. Lo fantástico se puede convertir de ese modo en la fuente de intrigas, charlas, peli gros, como si cada quien hubiera verificado en persona la presencia del ánima.

En el sepulcro, Dorotea expone ante Juan Preciado el poder del habla cuando comenta que el padre Rentería no debió ha berle dicho que nunca conocería la gloria (frag. 39); así, la vieja delata cómo la frase rencorosa del sacerdote es definitiva en su cambio de actitud frente al cielo, aun cuando ella misma podría haber supuesto que por sus pecados estaba ya condenada. Y jamás se explican los personajes ese poder del habla, aunque es capital en su condenación; tampoco reparan en que ciertos mensajes ---por ejemplo, los del padre desde el púlp te o el confesionario--- adquieren una fuerza privilegiada gra

cias a circunstancias extralingüísticas, tales como la preeminencia pública de quien los emite, su situación de algún modo destacada, etc.

También los murmullos expresan tal poderío; son de hecho una forma muy original en que Rulfo pone en juego la fuerza del habla. Los murmullos son las voces susurradas como un ejemplo de todo cuanto no se dice con claridad, son los dictados del inconsciente, son la estructura profunda y por lo tanto invisible debajo de una superficie verbal aparentemente clara. Los murmullos son las mismas palabras, que empero no llegan con plenitud a la conciencia. Y en el mismo vocablo murmullos se oculta esa condición paradójica de las palabras. Como sus personajes, Rulfo también sugiere y a la vez esconde la realidad y la posibilidad de un análisis por medio del lenguaje. En el vocablo murmullos predomina el rasgo semántico siguiente: "palabras dichas en voz baja y solapada"; en cambio, palabras comporta rasgos más genéricos y abstractos y en cierta medida más neutros y por ello mismo más fácilmente aprehensibles. Ya en la tumba, Juan Preciado explica:

---Sí, Dorotea. Me mataron los murmullos. (frag. 37).

¿No habrían percibido con mayor claridad los lectores el poder del habla si Juan hubiera dicho: "Me mataron las palabras"?

Cuando los murmullos se enfrentan en el campo de batalla de un individuo (guerra inevitable, pues en ellos hay impulsos opuestos y contradictorios), entonces él debe decidirse por un camino o de lo contrario se sumirá en la perplejidad, luego en

la parálisis y por último en la muerte; eso sucede a Juan, atrapado entre los imperativos de Dolores, la realidad abandonada y las fantasías delirantes de Eduviges, Damiana y Dorotea. Y resulta por lo demás irónico que las voces de la madre persigan al hijo hasta el sepulcro aun cobijadas por la ilusión de que pueden asociarse con la vida:

(...) donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida (frag. 37).

Ahora bien, el predominio absoluto de la oralidad tiene un riesgo: si un poder como el representado por el padre Rentería utiliza el lenguaje para prodigar su dominio sobre el pueblo, este último se condena a recibir y reproducir un discurso hegemónico. Como apuntábamos, en el habla se cifra una condición de la existencia de las ánimas, las cuales nacen concretamente de ciertas nociones del dogma católico, sólo que llevadas por el pueblo hasta vértices existenciales y míticos en verdad asombrosos. Pues en aquella región del país ---como remoto fruto de la catequización católica, que en su afán didáctico y persuasivo divulgó y aún divulga leyendas de ánimas para siempre perdidas en la tierra por sus pecados---, los habitantes y en especial las mujeres se empeñan en la credulidad de esos relatos, cuya verosimilitud enriquecen con detalles, precisiones, circunstancias; en la novela, son mujeres, investidas de cierto hábito materno, quienes introducen a Juan Preciado en la atmósfera insólita donde habrá de morir.

Pero cuando aquel discurso hegemónico se torna negativo,

por obra del rencor del sacerdote (véase capítulo V) y de la estrechez física e ideológica de la comarca (véase capítulo II), entonces el pueblo queda en el filo del desencanto y de la desesperación. Así, el discurso totalitario tiene dos efectos importantes en la novela: propone la existencia de las ánimas y provoca en su derrumbamiento la desazón de quienes fueron consecuentes con él. Ambos efectos recaen sobre Juan y explican esa muerte suya que, en un mundo de violentos, ocurre sin que nadie le ponga una mano encima. Por otra parte, únicamente Susana San Juan se libra de la influencia de la ideología dominante en la que el propio Pedro Páramo está hundido (7). Y ella sola demuestra de ese modo que ningún discurso puede dominar a todos los individuos de un lugar, por más que éste sufra un encierro absoluto.

Lo anterior aclara por qué los pocos sustantivos abstractos de la novela se vinculan significativamente con el discurso religioso; los personajes sólo cuentan con las categorías conceptuales del cristianismo para explicarse los fenómenos del mundo. Así se comprende que alguien como la hermana incestuosa relacione todos los hechos con el mal, la culpa, el pecado, y eso la lleve a suponer que su huésped, Juan Preciado, es responsable de algún delito, pues se revuelca en el sueño como ella misma (en el capítulo III analizamos con minuciosidad todo este pasaje). Tal mujer está condenada a mirar el universo únicamente a través de los esquemas impuestos a su comunidad y a su espíritu desde siempre (8). En ese punto, tienen razón los críticos que la han asociado con la imagen de la mujer original, abierta al cielo (9). Pero como ello sucede

por un aislamiento que le impide sopesar otras fenomenologías y como ocurre también por el incesto, entonces el símbolo se invierte y cobra un valor negativo, lo cual permite entender la frase de "El techo en el suelo" inscrita en el fragmento 30:

Entré. Era una casa con la mitad del techo caída. Las tejas en el suelo. El techo en el suelo. Y en la otra mitad un hombre y una mujer.

El techo vale como símbolo de lo alto, que sin embargo en casa de los incestuosos ---últimos sobrevivientes de la comarca--- se encuentra ya en el suelo, en lo bajo, como indicio último de que todos los valores se han desplomado en la región (10).

## II

Al inicio de este capítulo, decíamos que tal vez sólo la literatura enlaza características esenciales del habla y de la lengua escrita; a continuación describiremos recursos narrativos con los que Juan Rulfo transmite a sus páginas el efecto de un mundo enteramente oral.

Pedro Páramo es un diálogo de diálogos, en el cual los testimonios se superponen hasta el infinito y ---puesto que el habla no padece la exigencia de la exactitud--- crean una atmósfera irrespirable, irreal por influjo de las ánimas, la superstitión y los equívocos. Todas las conversaciones de Juan Preciado se insertan en el diálogo de éste con Dorotea, diálogo

go que cubre casi toda la primera parte de la novela. Y así, por ejemplo, las siguientes palabras del fragmento 12:

"---¿Qué pasó ---le dije a Miguel Preciado---.  
¿Te dieron colabazas?  
"---No. Ella me sigue queriendo ---me dijo---.  
Lo que sucede es que yo no pude dar con ella. Se me  
perdió el pueblo. (...)" (,)

arriban al lector únicamente tras la mediación de Eduviges, pero las de ésta sólo tras la mediación de Juan Preciado en el sepulcro, y las de éste tras la sutil intervención de Rulfo. También los fragmentos 26, 27 y 28 ---donde algunos personajes secundarios aparecen ante los ojos asombrados de Juan y donde Rulfo aprovecha para expresar cómo nadie puede escapar de Comala (Chona se resiste a huir con su novio en el fragmento 28) o bien cómo la solidaridad colectiva se ha roto por efecto de la impunidad del cacique (un hombre se entera de que ya no es dueño de sus tierras porque su cuñado le viene a decir que oyó decir que las vendió ya a Pedro Páramo, frag. 27)--- consienten un sucesivo juego de diálogos. Y si a todo ello se agregan los contenidos implícitos, que son como diálogos entre líneas, se reconocerá cuántos planos de significación y cuántos testimonios se acomodan en cada parlamento. Y de ese modo hasta el lector llegan los murmullos tal como éstos se presentan en la vida; hasta él llega la expresión literaria de un mundo creado por veces vertiginosas.

En el lenguaje oral, mucha información se transmite por medio de los gestos, el tono, la postura, el contexto mudo y sin em-

bargo siempre expresivo. Por ejemplo, en una discusión los hablantes se enfrentan sin cesar a una fuente de mensajes que ellos mismos intercambian y que sin embargo no pueden hacer del todo explícita a través de las palabras. Se trata de una fuente inagotable de signos que se articulan y actúan al margen de una gramática, una sintaxis que exigiría de esos signos coherencia, continuidad discursiva, de manera que una falsedad fuera ahí susceptible de objeción. De hecho, el habla tiene dos cauces paralelos; el propiamente verbal y el gestual (llamémoslo también contextual, porque se vale no sólo de los gestos sino de todos los elementos y circunstancias que rodean al hablante; en la Introducción de nuestra tesis ya consideramos este punto). En los diálogos de un relato, la acotación permite al escritor volver explícito justamente ese nivel contextual, que se complementa con el nivel verbal transcrito en las palabras dichas por el personaje. En la historia literaria, la acotación ha sufrido un enriquecimiento que manifiesta hasta qué grado se ha vuelto indispensable para <sup>el escritor</sup> ahondar en ese ámbito claroscuro del lenguaje; compárense las acotaciones meramente indicativas del Don Quijote con las acuciosas y pertinaces de un Juan Carlos Ozetti, cuyas novelas se reducirían considerablemente si el autor retirara de ellas todas sus observaciones en torno a la actitud de sus personajes en el diálogo, actitud que denuncia muchas veces cómo es pobre y aun áulico el nivel verbal frente al contextual, que por lo común contradice a aquél:

---Aunque se me destrece a pedacitos el corazón, le juro ---dijo la vez de la mujer, cantando un

pose, cortándole el aliento al final de cada frase, como si un empecinado obstáculo surgiera cada vez para impedirle confesar algo---. (...) (11)

La acotación en el texto teatral o cinematográfico apenas puede sugerir un contexto que únicamente el director lleva a su plenitud gracias a la presencia íntegra del personaje en el escenario; el director exige entonces al actor que sea especialmente hábil para expresar también el nivel contextual: tono, gesto, etc. Las acotaciones, engrandecidas por la destreza de actores y director, se restituyen así a su fuente original: el hombre y el espacio donde él habla y habita. La novela y el cuento carecen de la presencia íntegra del personaje y suplen esta falta con una exacerbación de los poderes representativos de la palabra; en efecto, el teatro es representación, pero asimismo la palabra es dueña de poderes tan altos que han hecho posible a la literatura permanecer por milenios como una representación de la vida.

Ahora bien, Pedro Páramo despliega aquí una rara destreza; los diálogos casi nunca tienen acotaciones del narrador, y aun así los personajes quedan perfectamente caracterizados. Y es que a Rulfo le bastan las palabras directas de éstos para unir en un solo discurso los dos niveles del habla (el verbal y el gestual). Por eso mismo las películas basadas en relatos del autor jalisciense experimentan una suerte de redundancia que se deja explicar del siguiente modo: las palabras tomadas por ejemplo de Pedro Páramo contienen ya la presencia íntegra del personaje (el lector imagina tono, gesto, superioridades e humillaciones que ninguna acotación torna explícitos), y por lo tanto el actor no puede sino repetir en el mejor de los casos

esa presencia ya tan intencionalmente representada por la literatura (12). Y de ese modo, al restarle tanta fuerza a su narrador, Rulfo retira al más literario de sus personajes, al que más inevitablemente se vincula con el acto de escribir o de contar.

Por otra parte, ¿no contribuyen los lectores a situar a ciertos protagonistas en el ámbito que les corresponde por medio de un recuerdo más o menos consciente de la narrativa que de un modo más explícito ha recreado el contexto que enmarca a los caciques, los provincianos, los indígenas, etc.? Así, a Rulfo le es innecesario redundar en ambientaciones y en acotaciones descriptivas que ya ensayaron otros novelistas (pertenecientes a la narrativa anterior: el regionalismo, el realismo español y americano, el indigenismo, la novela de la Revolución Mexicana), y sólo le basta sugerir una atmósfera a través de una evocación, una frase concisa. En el otro extremo del continente y de una concepción literaria, Jorge Luis Borges aprovecha también sus propios antecedentes en cuentos como "El Sur" y como "Hombre de la esquina rosada". La forma se depura y se abre via en estos cuentos, lo mismo que en la obra de Rulfo; el estilo se vuelve evocativo antes que descriptivo.

Ahondemos en el punto anterior con la ayuda de una comparación. Al principio de Doña Perfecta, de Benito Pérez Galdós, el protagonista exclama:

¡Mis tierras! (...) Es la primera vez que veo el patrimonio que heredé de mi madre. La pobre hacía tales ponderaciones de este país, y me contaba tantas maravillas de él que yo, siendo niño, creía que estar aquí era estar en la gloria. Frutas, fle-

res, caza mayor y menor, montes, lagos, ríos, poéticos arroyos, otros pastoriles, todo lo había en los Alamillos de Bustamante, en esta tierra bendita, la mejor y más hermosa de todas las tierras. (...) Si en mi niñez, y cuando vivía con las ideas y con el entusiasmo de mi buena madre, me hubieran traído aquí, también me habrían parecido encantadores estos desnudos cerros, estos llanos polvorientos o en charcados, (...) esta desolación perezosa y miserable que estoy mirando (13).

Formalmente, son notables las diferencias entre este texto y los murmullos que Dolores Preciado deposita en la mente de su hijo. Y, aunque los contenidos se asemejan (lo cual también es significativo), justamente por aquellas diferencias uno y otro pasajes terminan cumpliendo funciones distintas. Galdós pone en la conciencia de su protagonista la disimilitud entre el pasado mítico y el áspero presente, y abundan las palabras que marcan el contraste y el desengaño del joven; por eso mismo no es necesario volver al asunto, pues en un solo y largo pasaje se le trata y agota. Rulfo en cambio ha fragmentado y resumido el tópico, así como las marcas narrativas que permiten a los lectores averiguar quién es el emisor, quién el receptor de los murmullos. De esa forma, en la primera aparición del monólogo materno ---distinguido por comillas y cursivas, dos recursos que no maneja un novelista del siglo XIX para ese fin (frag. 2)--- es imposible saber quién habla:

El camino subía y bajaba; "sube e baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja."

Para el lector, la incógnita se despeja sólo algunas páginas después:

(...) "Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. (...)" (frag. 3).

Y desde entonces ya no será absolutamente indispensable decir que es la madre quien pronuncia esos murmullos. Pero, ¿qué sentido profundo guarda la fragmentación rulfiana, si admitimos que no es un simple juego formal? Creemos que la fragmentación del tópico del pasado mítico cumple en Pedro Páramo la tarea de volver más real la presencia de la madre como un super ego impositivo en el espíritu de su hijo. Pues en la vida esa presencia nunca brota de un modo continuo, evidente y resuelto durante un solo lapso de conciencia; más bien, se torna visible o audible y luego sin embargo puede ser borrada y arrasada por las proyecciones inconscientes de la persona, como en el fragmento 30 ocurre con Juan Preciado:

Vi pasar las carretas. Los bueyes moviéndose despacio. El crujir de las piedras bajo las ruedas. Los hombres como si vinieran dormidos.

"...Todas las madrugadas el pueblo tiembla con el paso de las carretas. (...)"

Los bueyes, las carretas, los sonidos, los hombres y más abajo los pases y la lluvia impien a Juan comprender que únicamente son visiones, manifestaciones de un idealismo donde paradójicamente se concentró y se refugió una vida despojada de sus tierras y de su destino. En suma, Pérez Galdós es más explícito;

Rulfo, más expresivo (14). Y, así, por la fragmentación el texto escrito se aproxima a la vida, a los mecanismos propios de los murmullos interiores.

La fragmentación del argumento y de los temas provoca a su vez el peligro de que el texto se disperse, y ese riesgo es una de las características de la narrativa moderna (véase el final del capítulo II). El propio autor lo produce y exige de esa manera a sus lectores repasar una y otra vez el texto, al grado de que por ejemplo Pedro Páramo se convierte a la larga en una lectura circular. Modelo de ello son los dos fragmentos en los cuales se empieza narrando el instante en que Fulgor Sedano llega a tocar la puerta del cacique; ambos, el 20 y el 24, pertenecen a una misma escena, aun cuando entre los dos interfieren el 21, 22 y 23, que relatan sucesos sólo indirectamente relacionados con la llegada de Fulgor a la hacienda de Pedro Páramo. Y palabras tan ordinarias como "nuevamente" y "chicote" se llaman de relieve, pues comportan una información primordial al ser las únicas que enlazan los dos fragmentos:

Tocó con el mango del chicote la puerta de la casa de Pedro Páramo. (frag. 20)

Tocó nuevamente con el mango del chicote, nada más por insistir, (...) (frag. 24).

Y de esa forma el lenguaje prosístico consigue superar lo prosaico de sus inevitables especificaciones y logra acercarse al lenguaje poético, más denso en cada palabra, menos reto.

Por cierto, el lenguaje poético, tradicionalmente asociado a la escritura, no rompe en la novela la atmósfera de oralidad. ¿Por qué no resultan inverosímiles los pasajes donde personajes como Dolores, Pedro Páramo y Susana San Juan asumen un tono poético? Un recurso rulfiano es la mediación del tiempo y la del testimonio ajeno: en el fragmento 56, Susana es la autora de imágenes y sensaciones extremadamente líricas, pero no es ella quien las transmite al lector; asimismo, el paso de lustros y décadas otorga a la escena un hálito que consiente evocaciones y nostalgias. Otra herramienta es la índole de las comparaciones, próximas siempre a las costumbres comunes y los objetos cotidianos: horno, pan, clavo (frag. 56); lluvia, papalotes, tierra (frag. 6), etc. También es oportuna la repetición de ciertos lexemas, repetición que recrea un aire de plática; "abría", "abierto" (15).

La famosa treta de ocultar el hecho de que Juan no se dirige al lector sino a Dorotea, es otro recurso que permite disimular las convenciones literarias y llenar la obra de una atmósfera verosímil. Sólo a partir del fragmento 37, Rulfo emplea en el relato de Juan Preciado el vocativo o nombre del interlocutor y el guión inicial, dos marcas inequívocas de que se trata de un diálogo entre su narrador y otro personaje:

—¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo,  
Juan Preciado? (...)

Hasta entonces, el lector se había mantenido en la creencia de que Preciado se dirigía a él y de que la novela se conformaba

así a una convención literaria que ocurre cuando se narra en primera persona; el narrador puede elegir entre señalar explícitamente que está escribiendo o bien valerse de un tono y una sintaxis orales y no hacer ninguna alusión a la escritura. En este último caso debe admitirse como una convención el hecho de que en realidad se escribe aquello que aparentemente se charla. Los lectores conservaron durante la mitad de la novela la suposición de que Rulfo se había acogido a ese recurso, y hasta el fragmento 37 no descubren que el autor utilizó más bien la convención del diálogo entre personajes, convención no menos literaria pero mucho más afín al cosmos verbalizado de Comala, convención que al disimularse por tanto tiempo, oculta en otra convención, aparece de pronto como original y sorpresiva (16).

De Comala advertíamos que es una comunidad ágrafa. Y tal vez precisamente en la locura de Susana el poder de manipulación del habla logra su mayor estatura; eso ocurre también gracias a que las palabras representan al mundo con mayor vehemencia muchas veces que el mundo a sí mismo. Dos personas muy cercanas a la mujer, Bartolomé San Juan y Justina, delatan en sus diálogos hasta qué punto uno y otra se defienden de ella ---a quien dicen cuidar--- atribuyéndole la locura. Susana les responde palabras excepcionales, y ellos no pueden sino recurrir al castigo que Comala entera parece estar de acuerdo en imponerle. Porque, si se les analiza con mayor cuidado, los parlamentos de Bartolomé y Justina son incluso más incoherentes y delirantes que los de Susana:

---Este mundo, que lo aprieta a uno por todos lados, que va vaciando puños de nuestro polvo aquí y allá, deshaciéndose en pedazos como si rociara la tierra con nuestra sangre. ¿Qué hemos hecho? ¿Por qué se nos ha podrido el alma? Tu madre decía que cuando menos nos queda la caridad de Dios. Y tú la niegas, Susana. ¿Por qué me niegas a mí como tu padre? ¿Estás loca?

---¿No lo sabías?

---¿Estás loca?

---Claro que sí, Bartolomé. ¿No lo sabías?

(frag. 46)

Bartolomé exagera, incluso delira, pues su hija no ha negado explícitamente la caridad de Dios, y aunque lo hubiera hecho eso no acredita la idea de que esté loca. Y si bien ella misma admite tal condición, eso permanece aún en el plano del habla; no existe hasta ese momento una evidencia que confirme su estado. Ciertamente, la locura de Susana es real, pero ---como veremos en el capítulo VI--- no es fruto de las manipulaciones verbales de su padre y de su criada, sino de hechos sumamente significativos.

A su vez, Justina insinúa a Susana que está loca como una manera de ensayar una defensa contra los embates de su ama, ataques por cierto basados en un grito que Justina efectivamente emitió, aunque lo niegue:

---¿Es usted, don Bartolomé? ---y no esperó la respuesta. Lanzó aquel grito que bajó hasta los hombres y las mujeres que regresaban de los campos (...). (frag. 48)

Susana le pregunta por qué grita, comienzan a discutir y luego

la criada le replica; "Estás otra vez soñando mentiras, Susana." Con esta frase, Justina alcanza la cúspide de su mentalidad, tan representativa de la mentalidad del pueblo; esa consciencia católica que incursiona aun allí donde ni verdad ni mentiras cuentan del mismo modo que en la vigilia. Pues reprochar que se sueñen mentiras equivale a pedir que se sueñe únicamente lo verdadero, aquello tan poco respetado por la propia Justina. Así, en su estructura profunda, los mensajes de ésta asumen exigencias que ella misma no obedece. Y eso pasa también porque ninguna estructura lingüística profunda comina moralmente al hablante, salvo si el oyente sabe elevar a la superficie esa estructura y la expone de un modo insoslayable ante la vista de aquél. Susana no quiere o no puede hacer esto, y aquí se asemeja a todos los personajes de la novela, excepto Pedro Páramo (véase capítulo IV). Más aún, Justina agrava sus acusaciones cuando dice francamente que Susana está loca. Y, sin embargo, cuando ello anuncia lógicamente el inicio de la separación, entonces de pronto el compromiso afectivo se impone por encima de cualquier otra realidad y mantiene juntas a las dos mujeres, así sea a costa de mutuas contradicciones orales que interminablemente generan realidades superpuestas, al extremo de que podría pensarse que la realidad en sí, pura, carece de deseos, mentiras, intenciones, valores, juicios que sólo se transmiten a través del habla, reino supremo de la subjetividad.

**CAPITULO SEGUNDO**

**OBRA ABIERTA EN AMBITO CERRADO**

El tema fundamental del segundo capítulo es la relación entre esa obra abierta que es Pedro Páramo ---rica en significaciones y posibilidades de interpretación--- y una atmósfera y un argumento cerrados. ¿Cómo se concilian apertura simbólica y clausura física? ¿Cómo es posible que personajes sujetos a un ambiente que los asfixia sean capaces de portar signos y matices en los cuales los lectores pueden encontrar una gran gama de sentidos? Por otra parte, este capítulo sirve de antecedente al III, al IV y al V; el contexto de los diálogos analizados en tales capítulos se determina intensamente por la clausura de Comala.

La novela construye su apertura a partir paradójicamente del encierro. La atmósfera dibuja por ejemplo un espacio hermético; el lenguaje sirve para el dominio o para la transmisión de una ideología que suprime, a pesar de sí misma, toda esperanza. La sordera de Abundio es también el símbolo de que se ha roto la comunicación entre Comala y el mundo. Los caminos no están hechos para dirigirse a otras tierras, sino para sufrir y morir. El pensamiento ---alternativa para crear un mundo interior o para criticar el exterior--- es extraño e despreciable. Las guerras sólo aceleran el abandono definitivo del pueblo. Analicemos con detalle todos estos puntos.

El fragmento 2 cumple dos tareas; junta a Juan con Abundio y comienza a levantar una atmósfera que es básica en el texto. El aire es ánima, vida; su ausencia es el calor, el infierno (véase capítulo VI). En las brasas del comal los seres se calcinan para que el destino los devore. Y cuando Abundio dice: "Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno", emplea símiles que se hallan a un paso de ser literales; no meras comparaciones, sino escueta descripción geográfica; según la cual no existe frontera entre la tierra y el mundo inferior. La boca engulle todo cuanto se calienta en el comal. Y la imagen de la cobija ("muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija") es oportuna porque (en el contraste con el infierno, prototipo del fuego que consume) magnifica lo insoportable del clima sobre la tierra. El aire es el territorio de la palabra, y la canícula y las saponarias lo vuelven denso y difícil; las voces se desplazan en esas condiciones: "Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto so pla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias." En este aspecto, Rulfo pertenece a una tradición de novelistas que sitúan a sus personajes en una temperatura quemante; sólo que él lleva esta circunstancia hasta el extremo de convertirla en uno de los factores que más dañan a Juan Preciado: "Camínabamos cuesta abajo, oyendo el trote rebotado de los burros. Los ojos reventados por el sopor del sueño, en la canícula de agosto."

El sopor contribuye a perder la noción del tiempo; recuérdese "La cena", de Alfonso Reyes, precursora del género fantástico moderno en nuestro continente; el protagonista se extravía en el laberinto de tiempos cuando no evita dormirse en el jardín

de sus anfitrionas. El sueño es varios tiempos ensimismados. El calor adormece y el sueño confunde. Dos participios con función adjetiva ayudan a crear en la cita anterior el eco de un sonido entre la somnolencia y la vigilia: "rebotado", "reventados"; el trote de los burros, el tamborileo monótono contra las piedras. La ausencia de verbo en el segundo enunciado fortalece el aire de inmovilidad.

El infierno de Comala es un ámbito tan cerrado como un monasterio, una cárcel, una tumba, aunque tenga la apariencia de un sitio abierto. En ocasiones la narrativa se ambienta en lugares herméticos para dar forma al argumento y dificultar al protagonista cualquier escapatoria. Por ejemplo, en Cien años de soledad Macondo se levanta entre mar, selva y pantano. La trama de El nombre de la rosa depende en buena medida del espacio elegido por el autor. Y las novelas sobre Sherlock Holmes ocurren en una Inglaterra donde la exactitud de los trenes permite al detective moverse como en una casa. Rulfo extrema de tal modo este recurso que hace de Comala un sitio total, junto al cual casi no existe ningún otro sitio. Más aún, la geografía de la novela apunta hacia el cosmos antes que hacia los puntos cardinales de la tierra. Ello expresa que una obra abierta no es necesariamente cosmopolita. De hecho, Pedro Páramo no menciona un solo sitio extranjero, y esto equivale a una negación práctica y simbólica, pues para los personajes el mundo no va más allá de los lugares que se nombran: Comala, Sayula. Ni siquiera México y Guadalajara existen, y nuestro país prácticamente no se menciona en la obra de Rulfo, tal vez como una manera de expresar que esa región no posee una imagen de nación (17).

Cuando la hermana incestuosa describe los caminos ("Hay uno que va para Comtla; otro que viene de allá. Otro más que enfila derecho a la sierra", etc., frag. 31), formula los <sup>punto</sup> parámetros que conforman su visión del universo; significativamente no aparecen ahí las ciudades mayores, el país, el extranjero. Y si bien la geografía de la obra enfrenta a los hermanos más directamente con el cosmos, ese encuentro se hace invisible para los mismos seres humanos por culpa de las circunstancias terrenas. Incluso, no son los personajes quienes buscan ese acceso, sino que éste los asalta como consecuencia paradójica de un empobrecimiento y un abandono colectivos. Por ejemplo, desvirtuado en Comala el discurso religioso y muerto el pueblo por falta de habitantes, Juan Preciado se halla de golpe frente a la experiencia descarnada del cosmos (frag. 34):

---¿No me oyes? ---pregunté en voz baja.

Y su voz me respondió;

---¿Dónde estás?

(...)

Su voz parecía abarcarlo todo. Se perdía más allá de la tierra.

Así, la soledad y otras condiciones negativas conceden a Juan una fugaz apertura hacia lo superior y lo trascendente. Sin embargo, él quiere más bien un acercamiento con el mundo y no con el cosmos.

La intención rulfiana de quitar a Comala todo contacto con otras regiones se denuncia en la sordera del arriero Abundio (frag. 9). El autor no recurre a los meros accidentes (todo sucede como consecuencia de los actos del hombre y adquiere así un peso más gra

ve), y aunque esa sordera aparece como tal para los personajes en el interior del texto, ante los lectores es más bien un nuevo indicio de la suerte que ha tocado al pueblo como espacio hermético (18).

En el primer capítulo hablábamos del discurso ideológico único; éste es también decisivo en la clausura de Comala. En el fragmento 46 (que ya revisamos en el capítulo I y que retomaremos en el VI), Bartolomé San Juan se pierde asimismo --- como Preciado, como Dolores, como Susana y como el propio cacique cuando evoca a esta última--- en la nostalgia de otro tiempo. Pero, ¿por qué Comala sabe a desdicha? ¿No es claro que la degradación espiritual del pueblo es una de las causas del odio de Susana hacia él (frag. 10) y que esa degradación nace del sometimiento rígido que el cacicazgo efectúa en su avidez de acumulación? Y el catolicismo como discurso hegemónico, ¿no conduce a Comala hacia la pérdida de toda energía y toda fuerza histórica, y no condena de ese modo al pueblo a la parálisis?

El único lugar que importa como un contraste frente a Comala es Sayula. De ahí proviene Juan Preciado, y por la falta de costumbre que él muestra frente a las ánimas en pena podemos deducir que su educación fue laica o al menos más libre y abierta que aquella que pudieron recibir mujeres como Eduviges y Damiana. Una y otra admiten calmadamente a las ánimas porque ellas mismas le son y porque ellas se formaron en una atmósfera ideológica sin resquicios, donde la muerte departió desde siempre con la vida. Y es que el fallecimiento de Juan Preciado sólo podía

ocurrir por obra de un choque emotivo excepcional, como el que le produjo la creciente certidumbre de que se hallaba entre difuntos; por lo tanto, él debía venir de fuera, pues de lo contrario habría tenido ya el hábito de la convivencia con los fantasmas y nunca se habría aterrorizado (tal vez los límites de la credibilidad en el hombre no son por fuerza el resultado del sentido común, sino de la educación y las costumbres adquiridas en la infancia). Aun así, Rulfo no convierte a Sayula en una alternativa de salvación; por el contrario, la ubica en un ayer irrecuperable (frag. 3), y cuando Juan voltea hacia el lugar de donde vino ya únicamente vislumbra la total presencia de una oscuridad donde es muy difícil identificar la región de origen; <sup>(14)</sup>

Pensé regresar. Sentí allá arriba la huella por donde había venido, como una herida abierta entre la negrura de los cielos (frag. 30).

Tampoco hacia el mundo interior tienen salida los personajes de Pedro Páramo. Ya escribimos sobre la ineptitud para el análisis entre los habitantes de Comala (véase capítulo I); agreguemos que el verbo "pensar" alcanza un uso curioso en la novela: la sobrina del padre Rentería deja de pensar para morirse (frag. 15); Pedro adolescente dice a su madre que está pensando, y ella le replica con desdén (frag. 6); Juan Preciado nunca puede organizar sus ideas, pues lo vence el apremio de lo inmediato (frag. 5); el anciano e inmóvil cacique se resigna al pensamiento como a una fatalidad (frag. 68). En suma, Comala no es un mundo en el cual sea posible pensar.

Ahora bien, no todos están ciegos frente a los signos que

engendran los personajes; en realidad, los más humildes en la obra suelen exhibir ante los más pederosos los trasuntos de su intimidad, al extremo de que ésta no puede ser un refugio contra los embates del cacique y de sus aliados o subordinados: por ejemplo, frente a Fulgor, la transparencia de los sentimientos (hechos signos visibles en el rostro) traiciona a Dolores:

Fue muy fácil encampanarse a la Dolores. Si hasta le relumbraron los ojos y se le descompuso la cara.

---Perdóneme que me ponga colorada, don Fulgor.  
(...) (frag. 22)

Semejante visibilidad adquiere tintes patéticos cuando la hermana incestuosa dice a Juan que los jotes son señales del pecado en la cara (frag. 30).

Y nadie puede escapar de ese sitio hermético; Juan lo intenta, pero sus amfitriones lo estorban y él obedece (frag. 31). Chona, la joven del fragmento 28, desiste de huir con su novio a fin de permanecer junto a un padre que simboliza un compromiso afectivo insoslayable (20). Miguel Páramo no puede saltar el cerco que el propio cacique plantó como una manera de exacerbar la evidencia de su dominio sobre la comarca. Gerardo, el abogado, vuelve sobre sus pasos y se humilla pidiendo al patrón un préstamo a cuenta de lo que ya debería ser suyo (frag. 59). Así, factores tan disímiles como la obediencia, el compromiso afectivo, el lienzo de piedra y la humildad frente a quien manda por encima de toda ley, cumplen una idéntica intención sustantiva en la novela.

El camino es siempre un estado intermedio y provisional; pero la

obra empieza en un camino y concluye en un fallido "intento de caminar" del moribundo Pedro Páramo (frag. 70); Miguel muere en un camino cuando quiere evitar una vuelta muy larga (frag. 12), y Susana se va "siguiendo el camino del cielo" (frag. 68). En el cuento "Talpa", el camino es la coartada perfecta para asesinar a un hombre, y el homicidio es ideal salvo por el recordamiento que captura para siempre a los amantes, impulsados desde entonces como caínes a caminar sin rumbo. Por lo demás, en ellos la coartada nunca aparece como una racionalización suficientemente sopesada, sino como un impulso muy poco reflexivo y como un aprovechamiento instintivo de las circunstancias. Confusa y a la vez en apariencia idónea, esa coartada no contempla los detalles visibles, este es, la realidad que habrá de nacer con la muerte de Tanile; esa realidad es el sepelio de éste y el subsecuente contagio moral y casi físico que sufren los amantes y que se manifestará como impetencia para consumir el deseo que los condujo al crimen. Esa coartada tampoco considera la vida interior de ellos mismos, vida llena de moralidad católica que se expresa más intensamente justo en Talpa, donde toda la colectividad quiere redimirse de sus pecados y donde sólo ellos son capaces de valerse de la fe para cumplir un homicidio. Natalia y el hermano de Tanile quedan de ese modo al margen de la realidad, de la vida interior y de la fe comunitaria, y el recordamiento es la manera como una y otras cobran venganza. La condena a caminar sin repese significa que ellos ya no merecen ninguna realidad ni vida estables, y el camino es a un tiempo huida y búsqueda de algo que no fuera ni realidad ni vida interior ni fe comunitaria; los amantes quedan así expulsados de todo lo posible y existente.

Y  
En "No oyes ladrar los pe<sup>Y</sup>ñeros", todo el relato es un camino obligado por la carencia de médico en el pueblo de origen, con lo que que una crítica a los gobiernos posrevolucionarios ---supuestamente comprometidos con un régimen de seguridad social--- se une al argumento de una forma imperceptible. En la obra de Victoria-  
no Salado Álvarez, los caminos jaliscienses padecen inseguridad y bandolerismo; en la de Rulfo están llenos de peregrinaciones, fantasmas y mitos, y nunca son la vía hacia cualquier otro mundo. De hecho, toda la narrativa rulfiana es una literatura de caminos: diáspora, exilio, persecución y huida.

Comala no vive la Revolución Mexicana porque Pedro Páramo sabe alejar su espectro cuando sufre su cercanía con la muerte de Fulgor (frag. 52). El cacique efectúa así prácticamente la última de esas acciones cuyas capacidades de influir en la vida de todos. Cuando ya no le importe el destino de Comala, los federales podrán vaciar el pueblo con la leva contra los cristeros (frag. 43). El poblado de Al filo del agua experimenta una conmoción decisiva con la sola proximidad del rumor de los combates, con el surgimiento de un nuevo sistema de valores aún confusamente representado por la sobrina del cura, antipática por cierto de Ana Rentería. En cambio, Pedro Páramo puede todavía impedir<sup>que</sup> el impulso sangriento y revolucionario ---renovar desde todo punto de vista--- inunde a Comala y transfiera el transcurso de cientos de existencias. Paradójicamente, sólo la guerra cristera, inútil en términos sociales e históricos, interviene de algún modo en el pueblo, de un modo que únicamente acelera el abandono definitivo. Esta guerra nunca alcanza un primer plano en el texto y aun así es importante porque ensaya una apertura en Comala; ju<sup>Y</sup>

tifica el regreso de Susana, que de otra manera sería imposible (frag. 10). Y ese regreso es indispensable para la consumación de la tragedia total. Así, toda apertura en Comala es útil para la totalidad del argumento.

Incluso, la proliferación de hijos de Pedro Páramo ---date prudente en la caracterización del personaje--- no provoca que la trama se disperse; sólo tres hijos son primordiales en la obra y ellos resumen la esterilidad esencial del cacique, a despecho de la voluntad sin freno y del ansia de posesión de éste. Juan es débil, tímido, y es la antítesis de ese padre que interrumpe y maneja a los demás con la ayuda casi exclusiva de la palabra. Miguel muere demasiado pronto, y Abundio es el asesino del cacique. Por otra parte, la presencia de personajes secundarios, que aumentaría las posibilidades de dispersión, se produce pocas veces en Pedro Páramo. Una diferencia básica con La feria de Arreola consiste justamente en que Rulfo siempre orienta esa vez colectiva y anónima hacia la intención central de la novela, mientras que Arreola apunta hacia distintas direcciones, casi ninguna de ellas relacionada con el argumento, que por lo mismo se diluye bajo el peso de la colectividad sin restricción (21).

Mencionábamos en el capítulo precedente los riesgos de la fragmentación del argumento; ésta se opone a la atmósfera de clausura total. ¿Cómo resuelve Rulfo tal problema? Aparte de la concentración del lenguaje, es también provechosa la confluencia del argumento en una sola cadena de causas y efectos que analizaremos en nuestro capítulo de interpretación. De esa manera, hay dos movimientos en la estructura de Pedro Páramo: fragmenta

ción e bifurcación de tiempos y convergencia de argumento. Por la primera surge una superposición de memorias y de voces, de testimonios y de imágenes. Por la segunda se evita la disgregación y se construye la trama de la tragedia total. Ahora bien, la bifurcación es necesaria porque Pedro Páramo no solamente narra el mundo de los hechos sino que expresa el de la memoria y porque la novela no podría comprenderse de igual forma si se contara según una cronología lineal; puesto que ésta se altera, el tiempo y el recuerdo adquieren un relieve que asalta al lector a cada pase (22). Y la convergencia es necesaria porque sólo así la novela configura un argumento, es decir, la unidad narrativa que permite seguir el hilo histórico que es la esencia de la vida comunitaria de un grupo humano.

El doble movimiento de Pedro Páramo es indicio de su modernidad; permite unir una estructura viva (los tópicos que Rulfo maneja se convierten en expresión y no únicamente en mención de ciertas experiencias psíquicas y anímicas) con un argumento en el cual se inscriben una concepción del mundo y el derrumbe de un lugar convertido en universe.

Efectivamente, Rulfo crea en Pedro Páramo la paradoja de un universo local. Artemio Cruz es heredero del cacique rulfia no en lo que respecta a ambición de poder, pero es muy distinto a su antecesor porque, en una sociedad ya integrada a la escritura y a la historia, sus recursos deben ser más diversos y oblicuos; no obstante, sobre todo es distinto porque él no arrastra a todo un pueblo a la catástrofe; la suya es justo La muerte de Artemio Cruz, en tanto que la de Pedro Páramo es la muerte de todo un lugar, de un espacio que a su vez ---gracias

und.  
supra,  
p. 16,  
pp. 22

a la estructura, al lenguaje y a la atmósfera--- se ha transfigurado en un universo, en el universo que es al mismo tiempo uno entre otros, universo único para quienes lo experimentan como personajes y sin embargo asimismo uno entre varios para el espectro general de nuestra civilización. Y, comparados con los infinitamente más sutiles de Artemio Cruz, los recursos de Pedro Páramo son pocos y elementales porque Comala es un universo que aún puede temerse en el puño y levantarse y derrunbarse con el poder épico de un solo individuo (véase capítulo VI):

---Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre (frag. 66).

Pocos recursos de dominación, concentrados en sólo dos manos, equivalen a la posibilidad literaria de un universo susceptible de experimentar una tragedia absoluta, esto es, una tragedia de todos muera. La riqueza de recursos de Artemio Cruz es el signo de una sociedad que ya no consiente la consumación de un abandono tan definitivo como el que podrían observar quienes hoy visitaran muchos pueblos fantasmas de Jalisco.

**CAPITULO III**

**LOS DIALOGOS DE JUAN PRECIADO**

Estudiaremos con algún detenimiento los diálogos que sostiene Juan Preciado a lo largo de la obra, pues el peregrinaje del protagonista y narrador es un peregrinaje a través de sucesivos intercambios dialógicos que lo conducen a un desenlace singular; su muerte es el resultado nítido de la presión que las palabras y los testimonios ajenos ejercen sobre su espíritu, sumados a la presencia de muertos que le hablan desde el pasado, desde la proyección anímica de la cual <sup>ellas</sup> forman parte y que es en gran medida un producto verbal e ideológico. Y tal vez la cuestión más interesante para el análisis consiste en describir un proceso de degradación que culmina con el fallecimiento del último vástago de la estirpe de Pedro Páramo, aun cuando los actos de éste son la causa de que ese último heredero ni siquiera lleve el apellido que le correspondería, lo cual acaso hurta a los lectores la conciencia de que el señor de un pueblo se apaga para siempre en un hijo casi anónimo, en un hijo en quien el nombre es tan poco distintivo que ninguno de sus interlocutores se lo pregunta mientras <sup>él</sup> vagabundea por Comala.

Con Juan hablan Dolores, Abundio, Eduviges, Damiana, los hermanos incestuosos y Dorotea (ésta es la última y a la vez la primera interlocutora del viajero). Todos ellos tienen un punto en común: establecen con Juan una relación fuertemente

teñida de vínculos familiares. Pero veamos a cada uno en un apartado distinto.

### Dolores

El lazo con la madre es el más profundo en Juan Preciado. No obstante, madre no es sólo Dolores sino asimismo la naturaleza (véase capítulo II). Y casi cualquier mujer que se atraviesa en su camino se transfigura ante él en una imagen del arquetipo materno. Esto ocurre quizás porque Dolores dejó en su hijo una impronta que puede deducirse ---la deducción es un ejercicio indispensable frente a una novela como la de Rulfo--- del hecho de que el protagonista permaneció siempre con su madre: desde el día en que Pedro Páramo los echó de las tierras de los Preciado hasta la hora de la agonía de Dolores. Otro indicio es la obediencia del hijo en el momento inicial de Pedro Páramo: aquél promete que cumplirá el deseo materno, aunque más abajo resulta claro que éste no es su propio deseo. Otra prueba, acaso más sutil, es la educación del joven, una formación donde es fácil percibir el predominio absoluto de una mano femenina.

Por otra parte, Juan Preciado se halla siempre en un comtexto verbal desventajoso; a su madre no le replica porque ella está a punto de morir; a los demás, porque en Comala él es un forastero, y esta condición lo persigue al extremo de no dejarle emplear algún mecanismo lingüístico que disminuya esa situación desfavorable.

Y Dolores hereda a su hijo dos mensajes contradictorios:

Estoy segura de que le dará gusto conocerte.

El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.

Y Juan no cree hallarse en condiciones de exigir que ella corrija esa contradicción que define para siempre a sus palabras finales. Y es que en semejante ambigüedad Dolores disimula su auténtico propósito: exaltar a Juan (el vocativo "mi hijo" fortalece la seriedad de ese deseo) hasta la estatura de Pedro Páramo; hacer de él un carácter épico, un héroe que restituya a los Preciado cuanto se les arrebató. Sin embargo, él se niega a asumir su destino:

Pero no pensé cumplir mi promesa.

Juan tiene toda la estructura de un personaje épico ---despojo, incitación a la venganza--- y no obstante se contiene, como si no bastara el impulso materno. Aun así, tal impulso existe, aunque no es la venganza sino la ilusión, la imagen, la visión íntima, el empeño de ofrecer fundamento a un mundo:

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.

Juan Preciado actúa conforme a una necesidad de la especie humana, la milenaria solicitud de un padre, y no bajo el título individual o familiar de la reivindicación. Por ello imagina a Pedro Páramo como esperanza, y a las ilusiones les da vue-

lo. <sup>y</sup> Los sueños ---la profundísima vida del inconsciente colectivo--- son capaces de ordenar y construir un mundo de una manera que la razón vigil ya no concibe. El espíritu de Juan se dispone así a hundirse en una experiencia psíquica y no en una batalla; la oportunidad de un argumento épico se perdió en definitiva, y ahora sólo queda la conciliación con el origen. Por lo tanto, Juan no cumple verdaderamente su promesa. Y si no hay batalla en él, esto lo distingue de todos sus interlocutores, para quienes el diálogo no es conciliación sino guerra y cuchillo.

Ahora bien, el protagonista confiesa en el fragmento 2:

Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver; (...)

De esa manera, Juan experimenta el impulso hacia el padre y no se mueve por el afán vengativo de Dolores; en cambio, sus ojos son los de ella y se resisten a admitir "esto tan triste" (una de las escasas locuciones desdeñosas en el habla del narrador). He aquí en suma la contradicción de Juan Preciado; se oponen en él impulso y mirada, energía y sentido. Y esa contradicción le impide analizar el contrapunto entre la realidad paterna y la imaginación materna, y el personaje permanece en todos los diálogos sujeto a las desventajas que provoca una antítesis no reflexionada y superada. Y por eso padre y madre se convierten dentro de su espíritu en dos impulsos que se debilitan mutuamente. Y la debilidad es a causa de ello la marca distintiva de Juan Preciado como hablante. (23).

Pero si Dolores no sufrió en la agonía las réplicas de Juan, eso no significa que sus palabras de entonces fueran realmente las últimas. De hecho, únicamente en ese momento ella comienza a hablar, y el hijo no la deja de oír ni siquiera en la tumba. Sólo que cuando él intenta cuestionarla, ella no puede ya escucharlo:

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." (frag. 3)

De esa forma, se produce una asimetría que invariablemente resulta desfavorable al hombre.

Por otra parte, cuando en el fragmento 9 Eduviges Dyada le cuenta intimidades de la vida marital de Dolores y le describe el cinismo con que Pedro Páramo expulsó a ésta, Juan no puede sino sentir cómo se ahonda la contradicción entre impulso y realidad. Pues mientras la madre es sumamente impositiva sobre él, ante Pedro Páramo tiene una conducta endeble. Los diálogos entre Juan y Dolores son por esa razón antípodas de los diálogos entre Dolores y el cacique: si con su hijo ella usa el imperativo, con respecto a su esposo emplea acentos sobre vocales débiles, adverbios como "acaso", subjuntivos y construcciones condicionales que regalan a Pedro Páramo la decisión sobre el destino de los Preciado (frag. 9). Incluso, cuando años antes recibe de labios de Fulgor la propuesta matrimonial de Pedro Páramo (frag. 22), ella parece entregar a

éste sus tierras junto con su persona, como si tal persona no fuera obsequio suficiente para alguien tan importante (24).

Por último, el sucinto fragmento 34 reproduce el diálogo donde se establece el matiz final en la relación entre madre e hijo:

---Estoy aquí, en tu pueblo. Junto a tu gente.  
¿No me ves?  
---No, hijo, no te veo.

Pervive la fuerza del arquetipo, ya que Dolores aún puede hacerse oír por encima de las leyes de la naturaleza. Pero ese arquetipo ya no ve, no protege ni vigila a un Juan Preciado que se perdió en un pueblo y entre una gente que no eran los suyos.

### ABUNDIO

La nota singular en el diálogo de Juan y Abundio es una fraternidad consanguínea que se revela en el camino y que ninguno de los dos personajes acepta; cuando se despiden aún se hablan de usted y además Abundio no tiene la cortesía de esperar a que terminen las palabras de su hermano (frag. 4); éste a su vez lo llama "aquel fulano" en la narración que hace para <sup>Don-</sup>~~Don-~~tea (frag. 3).

Todo el diálogo es insólito; la probabilidad de que en un camino se encuentren dos hermanos y durante la plática se reconozcan es sumamente baja y más bien se asocia con un tópic<sup>o</sup> muy antiguo de la literatura fantástica, de las leyendas que se valen de anagnórisis fraternales. No obstante, Pedro

Páramo no deriva en un relato a la manera de aquellos que sin vacilación se orientan por encuentros improbables y se sostienen en una atmósfera de magia muy poco interesada en una crítica social; la improbabilidad rulfiana tiene un trasfondo de verosimilitud incluso irónica, pues refleja la subversión de la estructura familiar que llevó a cabo el cacique. Aparte, la anagnórisis no es útil a ninguno de los dos personajes; más aún, si algo la distingue es su nula influencia sobre los destinos de Juan y de Abundio.

También se trata de un diálogo de revelaciones. Pero la actitud del arriero no es la de quien se anticipa a comunicar todo lo que sabe; antes bien, él sólo parece algo curioso del nombre del padre de su interlocutor, y si no existe una pregunta completamente explícita a ese respecto es porque Abundio se apoya en formas indirectas, en circunloquios que intentan sin recurrir a la franqueza romper el tímido mutismo de Juan Preciado. De hecho, las revelaciones son el propósito de Rulfo, no el de sus personajes; ellos se proporcionan los datos con recelo, y aun las confesiones más fuertes se pierden en un contexto para ellos casi anodino e insignificante. Decimos para ellos porque para el lector el contexto se completa con algunas de las más sutiles burlas de Rulfo. Así, cuando Abundio declara que él es otro hijo de Pedro Páramo, el narrador interviene y da la respuesta no a Juan sino a los cuervos;

Una bandada de cuervos pasó cruzando el  
cielo vacío, haciendo "cuar, cuar, cuar".  
(frag. 2) (25)

Gabriel García Márquez celebra la onomástica de Juan Rulfo, y sin embargo ésta comienza en Pedro Páramo con su negación: con un silencio en torno a los nombres que es asimismo un silencio en torno a toda identidad, pues ésta se cifra en aquéllos, y Juan y Abundio no reciben nombre por parte de Rulfo o de ellos mismos al comenzar su diálogo: de pronto, en el fragmento 2, el autor los pone a hablar sin haberlos presentado, con lo que resalta aún más el contraste entre la indeleble personalidad del cacique ---todavía claramente identificado--- y la un tanto anónima de los hijos. Y es como si a éstos sus propios nombres no les pertenecieran, como si la falta de reconocimiento al nacer los determinara en el diálogo; al contrario, del padre conocemos en principio precisamente el nombre, emblema que lo identifica ante el mundo aun después de muerto. Y si bien Juan y Abundio podrían aproximarse por la similitud de su condición, ésta es de tal índole que más bien los aleja. Y, en todo este contexto, se comprende que desde el primer intercambio verbal entre ambos (primero en el sintagma de la novela, no en la cronología "real" del diálogo) se manifiesten ambigüedades sugestivas:

---¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?

---Comala, señor.

---¿Está seguro de que ya es Comala?

---Seguro, señor.

---¿Y por qué se ve esto tan triste?

Abundio habla respetuosamente, y su insistencia en decir "se

her" puede significar que él percibe alguna superioridad en Juan Preciado, de quien empero ignoramos si tiene experiencia de terrateniente o de peón, si es joven o ya adulto, y no sabemos en qué se basa el respeto del otro, que tal vez sea una forma de ironía. Juan únicamente pregunta, pues le domina el descontento, y la última respuesta de Abundio es ambigua luego de dos contestaciones concretas; la vaguedad de "los tiempos" (¿el clima, la estación o la época?, ¿un aspecto social e psicológico?) sirve para producir una imprecisión que Juan ya no exige aclarar; en el diálogo, ocurre que sólo quien siente en sí bastante superioridad e confianza ante el interlocutor ejerce el derecho de pedir siempre claridad y de provechar tal vez él mismo ambigüedades que le sean provechosas (véase capítulo IV). Y Juan nunca obliga a sus interlocutores a explicar todas esas crecientes inconcordancias que le van matando y que se transmiten en el diálogo, el cual deja de ser un instrumento de comunicación y se vuelve un mecanismo intenso y riesgoso.

Aunque en todo acto verbal ---puesto que existe un mínimo propósito de intercambiar información--- se presupone un grado de desconocimiento en torno a algunos hechos por parte de por lo menos uno de los hablantes, aun así en el diálogo de Juan y Abundio la ignorancia del primero alcanza una magnitud que sin duda es muy superior a la magnitud de la ignorancia que padece cualquier hablante en una charla ordinaria; Juan no sabe que Comala, Pedro Páramo y el propio Abundio están muertos; también desconoce que Abundio mató al hombre que él apenas va a buscar; y no está al tanto de quién fue y cuánto hizo Pedro Páramo. Ignora en suma las cuestiones esenciales.

Por otro lado ---y ello también vuelve insólito este diálogo, aun cuando sus palabras son comunes y aun sin contar que el lector tampoco sabe todavía que para colmo uno de los interlocutores es un ánima---, Abundio parece dispuesto a no descubrir el velo de los ojos de Juan, pues incluso cuando hace revelaciones éstas no se desgranen conforme a la secuencia lógica, conforme a la importancia que suponemos debe otorgarles un hablante normal; por ejemplo, cuando Juan dice que va tras Pedro Páramo, Abundio no le responde que Pedro Páramo ya murió y menos aún le confiesa que lo asesinó él mismo. Abundio comienza más bien sugiriendo ---pero de una forma extremadamente sutil, tan indirecta que ni el lector en un primer acercamiento a la obra ni mucho menos Juan podrían comprenderlas como tales--- las causas de un parricidio que por lo demás nunca aparece bajo la forma del acto de una voluntad consciente, bajo la forma de un parricidio ni aun en el momento de producirse; completamente borracho, Abundio no muestra lucidez ante las dimensiones de su acción, en tanto que Pedro Páramo no reconoce a su hijo (frag. 69); además, el pajuelazo de rabia que Abundio da a los burros en el fragmento 2 ---después de responder que el cacique es un rencor vivo--- exhibe quizá una impotencia; el hijo no quedó saciado con las puñaladas que dio a un padre tal vez no reconocido.

Y casi al final del diálogo brota a la superficie de las palabras una tensión que en el contexto es ya notoria e inevitable;

---No me acuerdo.

---;Váyase mucho al carajo!

Abundio expulsa verbalmente <sup>simbólicamente</sup> ---ritualmente--- a su hermano por que éste es la evidencia para sí misma no consciente de una ignorancia y de una frustración que ya desde mucho tiempo antes alcanzó a todos en Comala. Y las siguientes palabras de ambos son también significativas;

---¿Qué dice usted?

---Que ya estamos llegando, señor.

Juan no se defiende del insulto y Abundio ya no se anima a repetirlo. El diálogo expresa así la ignorancia de Preciado (la eterna desubicación, la pregunta, el titubeo) y la frustración de Abundio, quien no tiene la fuerza para romper la falsa apariencia de cooperación en un acto verbal extraordinariamente insatisfactorio.

Pero la mayor ironía de todo el parlamento se la guarda para sí Juan Rulfo; un segundo antes de que Abundio se confiese hijo de Pedro Páramo, Preciado observa;

Después los dos íbamos tan pegados que casi nos tocábamos los hombros.

"Pegados" porque a pesar de sus disensiones son dos seres idénticos, idénticos por un origen que en sus vidas es todo, por un origen que los hermana para siempre y no les deja seleccionar cualquier otra forma de vida. Origen que sin embargo no los une y antes bien insinúa frente a Juan las condiciones

riesgosas y extrañas de su peregrinaje, la inoportunidad de su espíritu de <sup>conciencia</sup> ~~conciencia~~ conciliación.

### EDUVIGES

En su proceso de incorporación al mundo verbal de las ánimas, Juan Preciado encuentra en Eduviges Dyada a la exacta medida para que le enseña cómo puede oírse la voz de los muertos, cómo pueden oírse simultáneamente los dos ámbitos, el de los vivos y el de los difuntos. Esa macabra pedagogía ciertamente jamás asume un carácter explícito y analítico; Juan debe deducirla a costa de su consternación, su desconcierto y su muerte.

---Soy Eduviges Dyada. Pase usted.

Parecía que me hubiera estado esperando (...) (frag. 5).

Desde el principio, todo es sugerencia y ambigüedad en la mujer, quien desliza en Juan la sospecha de que es un ánima con el simple detalle de recibirlo sin sorpresa y aun con disposición. Así, basta esa minucia para seguir rompiendo la cordura del hombre, incluso conservando una apariencia de normalidad, apariencia fragilísima pero suficiente para impedir que Juan adquiriera la clara conciencia de que debe evadirse.

Débil frente a Dolores, ignorante frente a Abundio, Juan sólo puede ver cómo Eduviges se aprovecha de su ignorancia y de su debilidad en el diálogo. Y al asumir sin ninguna duda el plano de la comunicación con los muertos, la mujer ---quien no se reconoce a sí misma como ánima--- se apodera de una fuente de información que Juan no le cuestiona y que a ella la sitúa en un estado de superioridad definitiva ante su

huésped, pues éste no cuenta con un surtidor tan profuso de mensajes.

Perteneciente a un mundo en verdad distinto, Juan Preciado quiere descubrir la posible coherencia de las palabras de Eduviges, pero ella consigue con el rápido cambio de temas un recurso que quita al hombre cualquier respiro de reflexión;

---¿Quién? ¿Mi madre?

---Sí. Ella.

Yo no supe qué pensar. Ni ella me dejó en qué pensar;

---Éste es su cuarto ---me dijo. (frag 5)

El cambio de tema es también lo distintivo del largo parlamento donde la mujer revela a Juan la intimidad amistosa que la unió con Dolores. Y precisamente ese pasar de un asunto a otro evita que Preciado pueda exigir a Eduviges congruencia en sus razones. Rulfo caracteriza a sus personajes a través del habla, y cada habla se distingue por uno o dos rasgos: Fulgor por ejemplo es el hombre del "¡Vaya!", vocablo que es expresión pura, caracterización sin semántica (frag. 20); Rentería es el eclesiástico de los circunloquios torturados (frag. 14). La hermana de Donis es la mujer de las palabras inútiles pero insidiosas (frag. 31); Eduviges, la de los bruscos cambios de tema. Y la de los recursos narrativos orales;

(...) Después te diré por qué. (...)  
(frag. 5)

Asimismo es la mujer que niega de golpe la existencia de Juan

como emisor cuando éste se presta comedidamente a seguir el relato de la propia Eduviges acerca de la salida de Comala de los Preciado; el "¿Cuándo descansarás?" inhibe a Juan porque éste descubre que su supuesta receptora no lo escucha.

Y la única réplica del viajero es interior: llama loca a Eduviges como una defensa del sentido común frente al embate de lo sobrenatural. Pero esa defensa es muy frágil; ni siquiera se dice en voz alta (frag. 5). Rotos los esquemas, sólo resta volverse incrédulo. Sin embargo, el recurso del escepticismo no ayuda a quien viajó impulsado por una ilusión conciliadora, por una búsqueda anímica. Entonces Juan desciende otro peldaño, y lo abandonan las fuerzas con que el alma mantenía en pie al cuerpo;

Yo creía que aquella mujer estaba loca.  
Luego ya no creí nada. Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar. Mi cuerpo, que parecía aflojarse, se doblaba ante todo, había soltado sus amarras y cualquiera podía jugar con él como si fuera de trapo.

Frente a tales sensaciones ("se doblaba ante todo" es el reconocimiento de que no hay cosa en ese mundo que Juan no sienta superior a él), es notoriamente pobre lo que Preciado hace explícito;

---Estoy cansado ---le dije.

Justamente, uno de los rasgos distintivos del habla de este

protagonista son la timidez y la parquedad de lo dicho, siempre muy pobre si se le compara con lo que se calla. Ese rasgo es en general propio de quien se sabe menos importante que su interlocutor; así actúa Sedano junto a Pedro Páramo (véase capítulo IV).

Después, Eduviges estrecha el cerco al asumir ambiguamente el rol materno, del que por lo demás ya se había apropiado al decir a Juan que ella pudo ser su madre:

---Ven a tomar antes un bocado. Algo de algo.

---Iré. Iré después.

Ella se comporta atenta y solícita; adopta el cuidado del hijo y el esmero por la alimentación cotidiana. Y de ese modo disimula detrás de la imagen materna la magnitud del daño que causó al hombre.

Y Eduviges pone en juego un recurso que Juan nunca hubiera podido descubrir; muerta, ella puede hablar desde el pasado absoluto, desde una atemporalidad definitiva que conoce y sitúa todos los hechos en el ayer. Eduviges empero no hace explícito ese poderío suyo al no admitir que ya es un ánima. Y puede ser entonces una profetisa del pasado:

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.

Dos fórmulas meramente rituales colocan cierta ironía en es-

tas palabras: "Dios mediante" permanece como una frase sin contenido, pues Eduviges aclara que quita a Dios el papel de mediador; además, puesto que ya ocurrió el suicidio, el "Dios mediante" está aún más vacío. "Si tú quieres" entrega al interlocutor por cortesía la voluntad o el deseo de una suposición que realmente asume la propia Eduviges.

Todas las mujeres de la obra giran en torno a la maternidad o en torno al sexo. Y esa Eduviges que en el fragmento 9 se disfraza de Dolores para dormir con el cacique, provoca la mezcla ya indeleble de sexo y maternidad ante los ojos de Juan, quien así ve cómo empieza a diluirse y a ser insostenible la imagen ideal de la tierra/madre/Dolores, sin la cual el viaje a Comala pierde su sentido. (Por lo demás, Juan se asemeja en esto a su padre: ambos idealizan una figura femenina que en la realidad se derrumba fragorosamente.) Y tal vez lo más grave es que Eduviges efectúa ese socavamiento a través de un testimonio sumamente dudoso:

"Claro que yo era mucho más joven que ella.  
Y un poco menos morena; pero esto ni se nota en  
lo oscuro (frag. 9).

"Claro que"; la frase tiene la sintaxis de la evidencia incuestionable; pero, ¿dónde está esa evidencia, más allá de la estructura sintáctica? Pues no existe en el texto ni el diálogo de ambos personajes un precedente que haga indiscutible el hecho de que Eduviges "era mucho más joven" que Dolores. Pero Juan no es una persona capaz de poner en crisis argumen-

---Es el caballo de Miguel Páramo, que galopa por el camino de la Media Luna.

---¿Entonces vive alguien en la Media Luna.

---No, allí no vive nadie.

---¿Entonces?

---Solamente es el caballo que va y viene. Ellos eran inseparables. Corre por todas partes buscándolo y siempre regresa a estas horas. Quizá el pobre no puede con su remordimiento. ¿Cómo hasta los animales se dan cuenta de cuando cometen un crimen, no?

---No entiendo. Ni he oído ningún ruido de ningún caballo (frag. 11).

Todo este intercambio verbal se funda en un equívoco causado por la vaguedad de la primera pregunta del hombre; "lo que pasa" puede referirse al motivo del brusco silencio de Eduviges o a la percepción ultramundana de ella misma. El equívoco es un desfase de la comunicación y en esta novela sólo viene a fortalecer la imagen de un mundo que se rompe (26). El caballo equivale a una fuerza inconsciente que al desatarse es vehículo de muerte violenta; y "lo que pasa" no es para Eduviges sino esa energía sin control, esa energía que resulta lógica si se le mira, desde fuera, como consecuencia de los actos humanos. Y que sin embargo es absolutamente irreflexiva y extraña si se padecen sólo sus efectos, su visión. Y Rulfo se vale del equívoco para permitir que sea paulatino el ingreso de Juan Preciado al diálogo de las ánimas, al mundo de los muertos.

Las palabras finales de Eduviges ---dichas en el cuarto donde ahorcaron a Toribio Aldrete, hasta el cual ella ha con

ducido a Juan como a la última estación de un viaje a través de la creciente voz de los sepulcros--- rematan y resumen un diálogo del todo favorable a la mujer, cuyo "Más te vale, hijo. Más te vale" (frag. 18) sostiene en el vocativo la maternidad de la que Eduvigés se apoderó, al tiempo que exhibe la ironía de quien es ya un muerto que se queja.

### DAMIANA

Glosemos ahora el diálogo que llevan a cabo Juan y Damiana Cisneros inmediatamente después:

Entonces abrieron de par en par la puerta.

---¿Es usted doña Eduvigés ---pregunté---. ¿Qué es lo que está sucediendo? ¿Tuvo usted miedo?

---No me llamo Eduvigés. Soy Damiana. Supe que estabas aquí y vine a verte. Quiero invitarte a dormir a mi casa. Allí tendrás donde descansar.

Rulfo cuida siempre dos aspectos en la caracterización de Juan Preciado; que éste nunca acierte en sus preguntas y que invariablemente la cambiante realidad lo abrume y al fin lo destruya. Y, mientras aquí aún no se menciona el nombre de Juan, Damiana pronuncia el suyo de inmediato, como también lo hizo Eduvigés (frag. 5). Este dato y la familiaridad del tú por parte de Damiana son evidencias del contraste entre la tranquila seguridad de las mujeres y la incertidumbre del forastero.

---¿Damiana Cisneros? ¿No es usted de

las que vivieron en la Media Luna?

---Allá vivo. Por eso he tardado en venir.

---Mi madre me habló de una tal Damiana que me había cuidado cuando nací. ¿De modo que usted...?

---Sí, yo soy. Te conozco desde que abriste los ojos.

Sobre Preciado pesa siempre la abrumadora superioridad del conocimiento de los otros, antítesis de su ignorancia. "Te conozco desde que abriste los ojos" comporta una ambigüedad, pues puede referirse a la mera contemplación del recién nacido tanto como a una comprensión que abarcara absolutamente todos los instantes y aun tal vez los propósitos de la vida de Juan. Aparte, Damiana ni siquiera necesita de la pequeña anagnórisis presente en Preciado, a quien aquélla y Eduviges reducen invariablemente hasta la condición de hijo, como si él sólo fuera eso. Y es que la existencia de Juan se atiene únicamente a la búsqueda del padre y al imperativo de la madre.

---Iré con usted. Aquí no me han dejado en paz los gritos. ¿No oyó lo que estaba pasando? Como que estaban asesinando a alguien. ¿No acaba usted de oír?

---Tal vez sea algún eco que está aquí encerrado. En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo. Luego condenaron la puerta, hasta que él se secara; para que su cuerpo no encontrara reposo. No sé cómo has podido entrar, cuando no existe llave para abrir esta puerta.

## Los HERMANOS

La fragmentación del tiempo y del argumento tampoco impide la continuidad de un proceso de degradación en el espíritu de Juan Preciado. Si ese proceso se hubiera roto, la novela habría exigido mayor tamaño y mayor complejidad psicológica. Por el contrario, la devastación interna de Juan es un continuo descenso que acumula los estragos producidos por los diálogos anteriores. Por eso el protagonista llega a la casa de los hermanos incestuosos bajo un estado de ánimo que paradójicamente lo orilla a ser él quien promueve un mensaje insólito, causante a su vez de una situación equívoca:

---¿No están ustedes muertos? ---les pregunté (frag. 30).

En otros términos, Juan aparece ahora como el extraño, como el emisor de un mensaje incoherente, de un mensaje cuya explicación no tiene por qué ser clara para los hermanos, pues ellos no asistieron a los anteriores diálogos y percances de Juan, y aunque lo hubieran hecho sin duda tampoco habrían visto ahí motivos para entender ese titubeo que él sufre entre la vida y la muerte. Y la pregunta de Juan ---con todo y ser tan atípica--- posee un matiz significativo que se confirma con la actitud y con las palabras posteriores del propio personaje: éste quiere ser cooperativo en el diálogo, a despecho de todas las extrañezas. Y puede presentirse que si pregunta a los otros si están muertos es únicamente para aprender las circunstancias contextuales en que se efectuará el diálogo, esto es,

para saber en suma con quién habla. Esta actitud de Preciado se vuelve totalmente explícita cuando él dice más adelante:

---Yo lo decía en un plan de entendimiento. No por otra cosa (frag. 31).

Pero ese "plan de entendimiento", ese deseo de cooperación en el diálogo queda también explícitamente invalidado en la réplica inmediata de los dos hermanos:

---¿Qué entiende usted?

Ella se puso a su lado, apoyándose en sus hombros y diciendo también:

---¿Qué entiende usted?

Y el sentido de la palabra "entiende" ni siquiera es en ellos idéntico al sentido en que Juan empleó el vocablo "entendimiento". Y eso no hace sino expresar con mayor vehemencia justamente las poquísimas probabilidades de entendimiento que siempre tuvo Juan en Comala. Pues, como apuntábamos, su "entendimiento" es cooperación en el diálogo; "plan de entendimiento" es, en términos lingüísticos, la búsqueda de un contexto mínimo de acuerdo, ~~a partir del~~ <sup>desde el</sup> cual sea posible construir un diálogo donde se produzcan tanto la información que él requiere como la corriente afectiva mínima indispensable para Juan y de hecho para cualquier individuo en un intercambio dialógico. En cambio, el "entiende" de los hermanos ---por añadidura ellos sí aliados y conformes con un idéntico sentido de la palabra--- no sólo cierra la posibilidad del "entendimiento", si

no que se refiere más bien a una comprensión del entorno social y vivencial. Y para llegar a ella Juan hubiera debido conocer la historia de Cemala, historia de la que los hermanos son los únicos sobrevivientes, si es que en realidad sobrevivieron (27).

Juan Preciado y los hermanos asisten al diálogo comprendidos con sus circunstancias afectivas, con sus antecedentes personales. Su comprensión de las palabras del interlocutor se determina asimismo por las circunstancias físicas; desubicación e inquietud en aquél; pobreza, abandono y desesperanza en éstos. Y esas peculiaridades tan disímiles hacen extremadamente difícil la comunicación. De hecho, el ánimo de los incestuosos es exactamente el opuesto de aquel que llevó a Juan hasta Cemala, y también por ello la comunicación auténtica es imposible entre uno y otros. Por el contrario, sólo es posible un mero intercambio verbal que agrava la incertidumbre y la angustia de Preciado. Ese intercambio y el que sostiene tan morosamente Domis y la hermana, inducen en el protagonista una culpa pecaminosa que en realidad no debería atribuirsele:

---Mira, se mueve. ¿Te fijas cómo se revuelca? Igual que si le zangolotearan por dentro. Lo sé porque a mí me ha sucedido (frag. 31).

La hermana razona así: el acto incestuoso la condujo a ella hacia la culpa moral, y la culpa la llevó al dolor físico y al dormir inquieto. Puesto que Juan se revuelca en el sueño ---ahí donde el inconsciente se libera de los embalses con

que la conciencia suele protegerse del remordimiento---, entonces la hermana supone que Juan padece un dolor y por tanto una culpa como efecto de un pecado. Sólo el lector sabe que la tortura del protagonista es más bien la manifestación de la angustia de hallarse entre seres quizás muertos. Pero dentro de la novela lo único importante es que la incestuosa visualiza a Juan ya únicamente como pecador, es decir, tan culpable como ella. Y el hombre no puede desasirse de este nuevo prejuicio que más tarde alcanzará la dimensión de un acto trágico cuando la mujer invite a Preciado a subir a la cama y a situarse en el espacio justo del pecado y por tanto del castigo.

No obstante, antes de llegar a esta consumación, Juan ha sufrido ya otros golpes en el diálogo; una actitud común en los hermanos es hablar de su huésped como si no lo tuvieran frente a ellos:

---Está borracho ---dijo el hombre.  
---Solamente está asustado ---dijo la  
mujer (frag. 30).

Un ejemplo similar, aunque más agresivo, ocurre cuando Juan les revela que una mujer entró en el cuarto y lo atemorizó:

---Vente ---le dijo él a la mujer---. Dé  
jalo solo. Debe ser un místico.  
---Debemos acostarlo en la cama. Mira cómo  
tiembla, de seguro tiene fiebre.  
---No le hagas caso. Estos sujetos se  
ponen en ese estado para llamar la atención.  
Conocí a uno en la Media Luna que se decía

adivino. Lo que nunca adivinó fue que se iba a morir en cuanto el patrón le adivinó lo chapucero. Ha de ser un místico de esos. Se pasan la vida recorriendo los pueblos "a ver lo que la Providencia quiere darles"; pero aquí no va a encontrar ni quién le quite el hambre. ¿Ves cómo ya dejó de temblar? Y es que nos está oyendo.

Ahora el hermano ve con escepticismo ese pánico auténtico, y al comparar a Juan con un pícaro desestima totalmente la persona de éste y expresa su propia postura recelosa, como efecto de los daños que él mismo ha sufrido. Y nuevamente la interpretación de los hermanos se equivoca al sopesar los signos de Juan.

Por cierto, la mujer aquella es la otra hermana de los incestuosos:

---Son cosas que le pude conseguir ---of que me decía desde arriba---. Se las cambié a mi hermana por dos sábanas limpias que yo tenía guardadas desde el tiempo de mi madre. Ella ha de haber venido a recogerlas. No se lo quise decir delante de Donis; pero ella fue la mujer que usted vio y que lo asustó tanto.

Como antes Eduviges, la incestuosa quiere procurar los alimentos a su huésped. Lo mismo hará Damiana con Pedro Páramo al concluir la novela, y González Boixo ve en ese acto una invitación a comulgar con el mundo de los muertos (28). Juan recibe la comida en ambas ocasiones luego de haber padecido los estragos de las palabras de las mujeres. Aquí mismo la hermana le confiesa que no lo defendió cuando la aclaración lo

habría aliviado, la aclaración que ella se guardó por vagos motivos.

Y los parlamentos finales de la incestuosa están hollados por la ambigüedad;

---Donis no volverá. Se lo noté en los ojos. Estaba esperando que alguien viniera para irse. Ahora tú te encargarás de cuidarme. ¿O qué, no quieres cuidarme? Vente a dormir aquí conmigo.

---Aquí estoy bien.

---Es mejor que te subas a la cama. Allí te comerán las turicatas.

Entonces fui y me acosté con ella (frag. 35).

El paso del usted al tú en el trato de ella equivale a una insinuación, asimismo contenida en la repentina familiaridad que a su vez se asocia con el verbo "dormir": éste mantiene en sus penso, ni invalidada ni explícita, su connotación menos literal y más sugestiva, reforzada aparte por las palabras "aquí conmigo". Y la insinuación se disimula en el cuidado precavuto e histérico de la mujer ("Allí te comerán las turicatas"), cuidado que conduce a Juan hacia la muerte. Las insinuaciones y las ambigüedades convienen por lo demás a una hermana anónima que es la mujer póstuma y primitiva, fundida plenamente al pecado y a la sexualidad, mujer en quien se cumple la muerte hecha de tierra (frag. 36) y en quien <sup>se</sup>unen los opuestos supremos; la vida y la muerte, la posibilidad de reproducción redentora y la culpa que estraga y carcome. Juan ha ocupado impensa

un pueblo sometido por voluntad y por condición histórica a la oralidad sin resquicios (30).

Por otra parte, el diálogo bajo tierra del viajero y la loca es un ejemplo de cómo los símbolos literarios se prodigan en la novela, a partir en ocasiones de algo tan ordinario como un lapsus linguae:

---Tienes razón, Doroteo. ¿Dices que te llamas Doroteo?

---Da lo mismo. Aunque mi nombre sea Dorotea. Pero da lo mismo..

El simple lapsus de Juan se erige en un nuevo símbolo que fortalece la ambigüedad, el juego de múltiples ambivalencias por las cuales se hace posible la variedad de lecturas y de interpretaciones. La insistencia de Dorotea en restar relevancia al equívoco puede significar que en el sepulcro la sexualidad ya no importa. O que Dorotea lleva en sí la doble carátula del andrógino. Por lo demás, ni aun en la tumba Juan abandona su cortesía, su respeto a las razones del interlocutor.

El fragmento 43 establece al parecer la relación entre Juan Preciado y la segunda parte de la novela;

→ A su vez,

---¿Eres tú la que me ha dicho todo eso, Dorotea?

---¿Quién, yo? Me quedé dormida un rato. ¿Te siguen asustando?

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

El hombre y Dorotea asistirían a todas las escenas finales.

como oyentes desde la tumba. Pero entonces un narrador escueto y objetivo debería hallarse de todos modos entre ellos y los demás difuntos, pues de lo contrario, ¿quién diría las acotaciones que abundan en los diálogos del último tercio de la novela? Habría sido muy difícil para Rulfo sostener el tono y la mediación de Juan y Dorotea a lo largo de escenas que piden un narrador apenas perceptible pero constante. De hecho, uno y otra escuchan únicamente las palabras de Susana y las del hombre asesinado por el cacique (frag. 43). Incluso, sólo Susana entre los personajes importantes alcanza a hacerse oír bajo la tierra. Y Dorotea aprovecha esto para empobrecer con la ironía la delicada experiencia de aquélla ante la muerte de la madre:

---Eso dice ella. Que nadie había ido a ver a su madre cuando murió.

---¿Pero de qué tiempos hablará? Claro que nadie se paró en su casa por el puro miedo de agarrar la tisis. ¿Se acordará de eso la indina?

Nombrar la tisis otorga a esa muerte un tono muy distinto al que tuvo en labios de la hija (frag. 42). En realidad, Comala entera efectúa contra Susana una constante descalificación a fuerza de no comprender lo que ella representa, aun al margen del cacique. Y es que el pueblo no podía comportarse de otra forma, hundido en un discurso ideológico temeroso, dentro del cual Susana es inconcebible: por eso sólo halla sitio entre los locos, entre aquellos cuyas palabras y acciones carecen

de sentido para la ideología hegemónica.

Y también con respecto a Pedro Páramo Dorotea presenta los hechos desleídos a través de sus palabras y su memoria:

(...) Desalojó sus tierras y mandó quemar los enseres. Unos dicen que porque ya estaba cansado, otros que porque le agarró la resiliación; lo cierto es que echó fuera a la gente y se sentó en un equipl, cara al camino.

La mujer expone su dependencia de los testimonios ajenos; "Unos dicen" (...), "otros que porque" (...). Y por eso sus frases resumen (pero restándole valor) la escena final de la obra, vivida por Pedro Páramo <sup>y recordada directamente por el narrador.</sup> ~~sin la mediación de testimonio alguno.~~ Pues todo testimonio verbal está tal vez condenado a abolir un sinnúmero de detalles que ---a los ojos del individuo que actúa--- explican hechos incomprensibles para quien únicamente testimonia, narra o escucha. La novela utiliza testimonios de personajes y asimismo una relación directa por medio del narrador, y eso le permite establecer perspectivas o juicios diferentes de un mismo hecho, así como expresar hasta qué punto sólo quien vive las circunstancias posee la totalidad afectiva y cognoscitiva de ellas, aun cuando esa aptitud puede ser derrotada por las circunstancias mismas, puestas por lo general en el vértigo y el caos de la existencia y aun en el filo de la muerte. Y, no obstante, los testimonios de los personajes rulfianos no pierden validez precisamente porque manifiestan el temperamento de esos personajes, además de que hacen de la obra un tejido de voces colectivas y abren un abismo entre la experiencia inte-

rior del cacique y la del resto de Comala.

En términos narrativos, el relato de Dorotea complementa la escena final de la obra, si bien ofrece acerca de ésta la versión del pueblo, versión que caricaturiza al cacique (lo mira como espantapájaros; remedo de hombre, exánime figura sin ser) y que por lo tanto habría sido poco pertinente si se la hubiera mezclado con el tono dramático de la última página. Y, en suma, así sea desde el sepulcro, Dorotea se convierte en la dueña de la única interpretación que persiste en torno a los últimos días de Pedro Páramo: mujer ínfima en vida, ella otorga a los hechos el tono y la atmósfera verbales que desvirtúan a Susana y al cacique, al extremo de que Preciado termina por llamar a éste por su nombre, como si no mereciera ser padre:

---Se queja y nada más. Tal vez Pedro Páramo la hizo sufrir (frag. 43).

También Susana llama a su padre por el nombre (frag. 51), salvo que ella lo hace en la propia cara de Bartolomé, y ello provoca una discusión que evidencia la gravedad del parentesco en una vida como la de Comala. Ahora bien, debe reconocerse que Juan no alienta la rebeldía o transgresión de Susana cuando elige ese uso verbal; él emplea el nombre únicamente como un nuevo ejemplo de su carácter cooperativo en el diálogo; ha visto que no se llama padre a Pedro Páramo, y él está de inmediato dispuesto a adecuarse a la norma. Pues ni siquiera Abundio ha dicho "Pedro Páramo es mi padre", sino frases con un sentido muy diferente: "Yo también soy hijo de Pedro Páramo",

(...) "aunque éramos hijos de Pedro Páramo" (frag 2). No hay en efecto simetría ni correspondencia, pues sólo los hijos han de vivir conforme a un rol familiar, que surge como una marca desde las páginas iniciales y que únicamente se borra en la tumba.

Por último, digamos como resumen que quien habla de un modo más convincente es capaz de influir en los otros y depositar una determinada comprensión en la atmósfera, en el contexto. Todos sus interlocutores son en este punto más hábiles que Juan Preciado, y ni siquiera como narrador puede él construir la mediación del tono y del ambiente; Rulfo es quien domina en verdad uno y otro por medio de acotaciones que sólo por una convención plenamente literaria atribuimos a Preciado; breves ironías y matices marcan el sentido aun en <sup>aquella</sup> esa primera parte donde éste es el narrador. Y por ese motivo tal parte se narra prácticamente en tercera persona. Ello resulta verosímil porque Juan Preciado es el menos fuerte de los caracteres de la novela; es en cierto modo el menos personal, y por eso la primera persona se desvanece sin que el lector perciba alguna in concordancia narrativa. De hecho, Juan Rulfo hace con Preciado lo que hicieron todos aquellos personajes que hablaron con él; le arrebató la voz y el dominio en el diálogo. Aun así, el narrador (identificado solamente por la conjugación en primera persona hasta el fragmento 25) no deja de ser reconocido por los lectores como una persona, gracias a la unidad y secuencia de la acción, gracias a las características psicológicas y a las constantes lingüísticas que distinguen a Juan Preciado.

(subtiles)

**CAPITULO IV**

**LOS DIALOGOS DE PEDRO PARAMO**

El presente capítulo glosará tres fragmentos de la novela (20, 54 y 55), aquellos en las cuales el cacique pone en juego una estrategia política a través de una serie de estrategias verbales. Así, los tres se ligan porque nos ofrecen el perfil de Pedro Páramo como un personaje en quien se funden habla y poder. En el primero, Fulger Sedano supone que pedrú arrebató al entonces joven hacendado los restos de sus propiedades;

Tocó con el mango del chicote la puerta de la casa de Pedro Páramo. Pensó en la primera vez que lo ha bía hecho, dos semanas atrás. Esperó un buen rato del mismo modo que tuvo que esperar aquella vez. Mi ró también, como lo hizo la otra vez, el meñe negro que colgaba del dintel de la puerta. Pero no comentó consigo mismo: "¡Vaya! Los han encimado. El primero está ya descelerido, el último relumbra como si fuera de seda; aunque no es más que un trapo teñido."

La primera vez se estuvo esperando hasta llevarse con la idea de que quizá la casa estuviera deshabitada. Y ya se iba cuando apareció la figura de Pedro Páramo.

Toda la obra está llena del tema del poder; el chicote de Fulger representa un cetro y es el símbolo-utensilio del sometimiento a la ley individual por la fuerza. Este fragmen-

to inicia un pasaje que concluye en el 24; el lector debe co-  
tejar ambos fragmentos para comprender que la memoria de Ful-  
gor se impone al presente y comienza una larga retrospectiva  
que iluminará la forma como Pedro Páramo doblega y subyuga  
las pretensiones de Sedano. Y se asocian de tal modo la pri-  
mera y la segunda vez en que éste visitó al cacique, que a  
los lectores les resulta forzoso establecer un paralelismo,  
una comparación; así advierten cómo tras de la batalla verbal  
la apariencia de las relaciones entre los dos hombres pervi-  
ve casi idéntica (el único cambio visible es la obligación  
de hablar de usted a Pedro Páramo), mientras el trasfondo de  
las mismas se ha transformado sustancialmente. Y Fulgor está  
satisfecho con la preservación de un poderío que lo humilla,  
si a cambio él puede someter a los otros, al resto de Comala,  
valiéndose de los recursos que en este fragmento Pedro Páramo  
emplea contra él.

---Pasa, Fulgor.

Pedro Páramo no es un gran orador; sus parlamentos son más  
bien breves y poco enfáticos. En su habla no abundan los gri-  
tos ni las frases que intentan convencer por medio de la emo-  
ción. Aun así, él es el propietario de los recursos verbales  
más sólidos en la novela. El habla de Pedro Páramo es exacta  
y cortante; con pocos vocablos introduce en el interlocutor  
una cadena de condiciones irreversibles.

Era la segunda ocasión que se veían. La primera nada más él lo vio; porque el Pedrito estaba recién nacido. Y ésta. Casi se podía decir que era la primera vez. Y le resultó que le hablaba como a un igual. ¡Vaya! Lo siguió a grandes trancos, chicoteándose las piernas: "Sabrá pronto que yo soy el que sabe. Lo sabrá. Y a lo que vengo."

Aparece una circunstancia similar a la de páginas arriba entre Damiana Cisneros y Juan Preciso (frag. 18); el más viejo conoce al más joven desde el nacimiento de éste. La costumbre otorga al mayor una jerarquía que el menor por lo común respeta; a esa nunca escrita jerarquía se remite Sedano cuando en su interior, y sólo ahí, protesta por el trato simétrico que le otorga Pedro. Calla en espera de poner más tarde en práctica un saber, un conocimiento que Damiana utiliza de inmediato, sin vacilaciones, y que Fulgor jamás aprovechará, luego de que desperdició los primeros segundos del diálogo ---cuando se fijan las nuevas jerarquías--- y permitió que Pedro Páramo se impusiera. El único signo del visitante en esos segundos fue la acción de chicotearse las piernas; de esa forma mantuvo implícita pero audible su convicción de dominio; sin embargo, puesto que esos chicotazos no fueron signos verbales, Pedro Páramo pudo desentenderse de ellos.

---Siéntate, Fulgor. Aquí hablaremos con más calma.

En este momento, el cacique cuenta sólo con su seguridad, manifiesta en el verbo imperativo y a la vez oculta en el he-

cho de que ese imperativo aparece en una fórmula de cortesía. Pedro Páramo puede obedecer a un pragmatismo absoluto mientras no se toque el amor que colma su inconsciente. Puede reunir sus fuerzas y destinarlas a la consecución del requisito para él necesario antes de alcanzar a Susana; la posesión de todo (frag. 45). Por eso se vuelve un individuo tan imponente aun sin haberse apoderado todavía del oro y de la violencia. El pragmatismo absoluto rige sus actos en la medida en que el amor y sus desvaríos se hallan lejos. Advierte C. G. Jung que "un Eros inconsciente se manifiesta siempre como poder. (...) Esta afirmación se basa en la reiterada experiencia de que donde falta el amor, el poder ocupa el lugar vacío" (31). A cambio de ese dominio, Pedro Páramo debe efectuar actos donde sólo puede existir cálculo, no entusiasmo ni felicidad.

Estaban en el corral. Pedro Páramo se arrellanó en un pesebre y esperó;  
---¿Por qué no te sientas?  
---Prefiero estar de pie, Pedro.  
---Como tú quieras. Pero no se te olvide el "don".

Con disgusto, Sedano habrá de entender que el "don" implica por fuerza el "usted" y por lo tanto una jerarquía en beneficio de Pedro Páramo. Ahora bien, muy raras veces alguien es capaz de exigir con franqueza un cambio de trato; por lo común, un pronombre personal inoportuno se corrige con el tiempo y con observaciones indirectas. Por ello es aún más sorprendente la energía del futuro cacique.

Y, ¿aparte de la seguridad tiene Pedro Páramo alguna ventaja previa? ¿Puede suponerse que sobre Fulgor cae de golpe, tras los primeros vocablos del otro, el peso de la costumbre, el hábito de la inferioridad? La tierra proporcionará el poder que por lo pronto Pedro Páramo y Fulgor Sedano buscan a través casi tan sólo de las palabras. Quien venza, será el amo; quien pierda, el sirviente. Aquél mandará y permanecerá oculto, protegido; éste ejecutará, se manchará las manos, morirá finalmente como un siervo. Pedro Páramo será el padre de muchas desgracias en el pueblo, y no obstante será su criado quien fallezca cuando ese pueblo se levante como un impulso que <sup>habrá de ser</sup> será la suma de fuerzas reprimidas y aparentemente muertas. Y es que sólo los padres harán daño a Conala; el cacique, el sacerdote, Bartolomé; los demás errores serán consecuencia de aquéllos en verdad originarios. Fulgor será apenas el brazo ejecutor, perfectamente puntual, y ser brazo significa ser parte y no individuo; la muerte espero demostrará a Sedano que si bien su entrega incondicional a otro hombre le robó en vida la ~~insuperable~~ individualidad, ésta se recobró justo con la muerte (frag. 52).

¿Quién era aquel muchacho para hablarle así? Ni su padre don Lucas Páramo se había atrevido a hacerlo. Y de pronto éste, que jamás se había pasado en la Media Luna, ni conocía de oídas el trabajo, le hablaba como a un gañán. ¡Vaya, pues!

Para Fulgor, el advenedizo no tiene derecho a la tierra, aun cuando posea antecedentes familiares. Esto se liga con el

desprecio a dos defectos que Sedano ya no padece; la juventud y la ignorancia de la habilidad agrícola. Por eso resulta más significativo y extraño que el hombre no reaccione y se atenga a la espera de una oportunidad cada vez más lejana, conforme a un plan que en la práctica debió modificarse.

Pedro Páramo es muy distinto a su padre; eso se transparenta también al compararse su diálogo con Fulgor y el de éste con don Lucas (frag. 21), quien trata de usted a su empleado, el cual se muestra más desenvuelto y malicioso que años después ---páginas antes--- con Pedro.

---¿Cómo anda aquello?

Sintió que llegaba su oportunidad. "Ahora me toca a mí", pensó.

---Mal. No queda nada. Hemos vendido el último ganado.

Comenzó a sacar los papeles para informarle a cuánto ascendía todavía el adeudo. Y ya iba a decir: "Debemos tanto", cuando oyó:

---¿A quién le debemos? No me importa cuánto sino a quién.

Por un momento el plan pareció ajustarse a los hechos, al transcurso previsto del diálogo. Así lo vislumbra Fulgor. Pero esa concordancia es precisamente sólo un fulgor, un brillo que se apagará de inmediato cuando Pedro Páramo aproveche el silencio del otro ---ocupado en seguir lentamente su estrategia, con lo que pierde segundos valiosos y abandona el verdadero campo de batalla, el lenguaje--- e imponga a su vez un proyecto original que romperá los esquemas de Se-

dano y hará de éste un siervo.

Le repasó una lista de nombres. Y terminó:

---No hay de dónde sacar para pagar. Ése es el asunto.

---¿Y por qué?

---Porque la familia de usted lo absorbió todo. Pedían y pedían, sin devolver nada. Eso se paga caro. Ya lo decía yo: "A la larga acabarán con todo." Bueno, pues acabaron. Aunque hay por allí quien se interesa en comprar los terrenos. Y pagan bien. Se podrían cubrir las libranzas pendientes y todavía quedaría algo; aunque, eso sí, algo merzado.

Fulgor lanza aquí su ofensiva final, basada en revelaciones entre las cuales se disimula una maliciosa insinuación de salvamento. Hasta ahora, mientras tanto, Pedro Páramo no ha hecho sino preguntar (aparte de algunas órdenes de cortesía: "pasa", "siéntate"), actitud defensiva que abre el juego del enemigo y permite luego construir un contraataque.

---¿No serás tú?

Bajo la misma forma de pregunta, Pedro Páramo esconde una réplica formidable; ésta vulnera la susceptibilidad de Sedano y la apariencia de honestidad que es importante para <sup>(Casi)</sup> todo individuo, aunque no corresponda a la realidad.

Por otra parte, el cacique se reserva algunas veces sus contestaciones como una forma de ejercer su poderío (frag. 34 y 40). Incluso niega toda vez y existencia a la mayoría de sus interlocutores (frag. 38) y de ese modo no parece la

coerción verbal que los seres humanos se imponen unos a otros. Si un individuo incurre constantemente en un hábito que su comunidad reprueba pero que no se contempla como una falta digna de pena legal, entonces la comunidad ---acaso conuista en cierto caso por tan sólo un círculo de amigos, la familia, el centro de trabajo, etc.--- únicamente por medio de la coerción verbal puede controlar a ese individuo. Muchas conversaciones no son, en efecto, sino vehículos a través de los cuales A comunica a B que un tercer individuo, C, ha cometido una falta. Desde entonces, B puede tornarse receloso ante C, muchas veces sin haber comprobado la verosimilitud del testimonio de A, verosimilitud que sólo se sustenta gracias al talento con que A desplegó sus argumentos y sus presuntas pruebas verbales. Luego B puede contar a D el relato de A, y como ni la palabra ni la memoria son perfectas acaso la versión de B contenga un mayer énfasis en el reproche contra C, quien así sucesivamente comienza a configurar en torno suyo una reputación que tarde o temprano ---al llegar a sus oídos una insinuación contra su mala conducta, por lo común velada y un tanto casual--- le obligará a desistirse de su hábito, a menos que, como en el caso de Pedro Páramo, la coerción verbal de todos los interlocutores juntos sea muy inferior a la fuerza pública y personal de ese individuo. Así, la palabra cumple un papel muy serio en la moral colectiva, y es <sup>una</sup> casi el único medio por el cual los intereses individuales transgresores suelen inhibirse y atenerse a las normas. Los intereses comunitarios se defienden de esa manera gracias al poder de difusión y persuasión de la palabra, aun cuando la inexacti-

tud propia del lenguaje puede conducir a circunstancias injustas. Este uso verbal puede ser útil también para difundir ideologías aberrantes, que en cuanto se apoderan de la colectividad y se disfrazan de moralidad se vuelven sumamente peligrosas para el ser humano.

---¿Cómo se pone a creer que yo!

Aunque envuelta en signos de admiración, esta pregunta marca el inicio del retroceso de Fulgor, luego del golpe de Pedro Páramo.

---Yo creo hasta el bendito. Mañana comenzaremos a arreglar nuestros asuntos. Empezaremos por las Preciados. ¿Dices que a ellas les debemos más?

La astucia verbal de Pedro Páramo alcanza aquí una de sus cimas: el cacique hace profesión de escéptico, lo que conviene a su imagen; luego emite un par de órdenes (aunque el verbo está en indicativo, la resolución con que Pedro organiza el futuro es imperativa), y después: remata con una pregunta que cancela ---puesto que exige ser respondida de inmediato--- toda posible discusión en torno a aquellas órdenes.

---Sí. Y a las que les hemos pagado menos. El padre de usted siempre las pospuso para lo último. Tengo entendido que una de ellas, Matilde, se fue a vivir a la ciudad. No sé si a Guadalajara o a Colima. Y la Lola, quiero decir, doña Dolores, ha quedado como dueña de todo. Usted sabe:

---Con ninguno, don Pedro.

---Pues prométeselo. Dile que en teniendo se le pagará. Casi estoy seguro de que no pondrá dificultades. Haz eso mañana mismo.

El tipo psicológico del cacique consiente el uso de promesas, deudas y créditos, tres modos de comprometer la palabra propia y el futuro en aras de la salvación así sea momentánea del presente. Pedro Páramo busca un plazo y no le importa que la promesa incumplida atente contra la credibilidad del lenguaje. Y es Fulgor quien debe dar la cara y la voz a fin de convencer a Dolores y al sacerdote, pues Pedro Páramo se apropió ya del ingenio que aquél utilizó en un principio contra su persona.

---¿Y lo del Aldrete?

---¿Qué se trae el Aldrete? Tú no mencionaste a las Preciados y a los Fregosos y a los Guzmanes. ¿Con qué sale ahora el Aldrete?

Fulgor pregunta por Aldrete para calar más profundamente en los métodos y en la determinación de quien comienza a erigirse como su amo. Se trata de otra prueba, y Pedro Páramo recurre a su habitual interrogatorio antes de comprometerse con una táctica.

---Cuestión de límites. Él ya mandó cercar y ahora pide que echemos el lienzo que falta para hacer la división.

---Eso déjalo para después. No te preocupen los lienzos. No habrá lienzos. La tierra no tiene divisiones. Piénsalo, Fulgor, aunque no se lo des

a entender. Arregla por de pronto lo de la Lola.  
¿No quieres sentarte?

La apropiación de las leyes colectivas como un bien de uso y de consumo personal afilia definitivamente a Pedro Páramo en la categoría de los caciques. Éste es el instante de la novela ---junto con "¿Cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros" (frag. 24)--- en que el hombre manifiesta su resolución de ser latifundista y de convertir en su beneficio a las leyes comunes, las cuales carecen de poder porque no hay gobierno que exija a los terratenientes mantenerse en sus límites. Un cacique ocupa entonces el vacío que ningún otro poder ocupa. En varios cuentos de Rulfo, el gobierno, aunque existe, se halla decididamente en favor de las fuerzas oligárquicas.

---Me sentaré, don Pedro. Palabra que me está gustando tratar con usted.

Completamente subyugado, Fulgor acepta entregarse. Al tomar asiento en el pesebre, se incorpora con plenitud a las condiciones impuestas por Pedro Páramo.

---Le dirás a la Lola esto y lo otro y que la quiero. Eso es importante. De cierto, Sedano, la quiero. Por sus ojos ¿sabes? Eso harás mañana tem pranito. Te reduzco tu tarea de administrador. Ol vídate de la Media Luna.

El despojo a través de artimañas amorosas es un tópico lite

el hábito de pactar con los bandidos para no sufrir molestias (32). Pedro Páramo posee un modelo ancestral y por eso instintivamente indaga en los rostros; busca a los antiguos asaltantes de siempre, los ademanes de quienes aguardan el secreto momento del trato. Los bandoleros son casi los propietarios de los caminos, y resulta consecuente su acuerdo con los propietarios de las tierras.

"Pardeando la tarde, aparecieron los hombres." Esta oración tiene en sus sílabas un aliento épico, alimentado por el ritmo, el gerundio inicial, el genérico "los hombres" (abierto a varias posibilidades de significación), la presencia de la tarde parda.

Y, como único recurso defensivo, el Tilcuate es la sombra que cuida la espalda del estratega.

---Patrones ---les dijo cuando vio que acababan de comer---, ¿en qué puedo servirlos?

A pesar de sentirse "viejo y abrumado" (frag. 52), el cacique muestra aún algunas de sus mejores habilidades políticas. Habla en el momento justo; después de hacer cenar a sus interlocutores. Él mismo preparó ese momento, sabiamente seguro de que no tiene la misma vehemencia un individuo hambriento que uno saciado; seguro de que, aunque no lo sepa, el comensal queda agradecido con su anfitrión. Otro artificio consiste en recurrir a una humildad aparente llamando a los revolucionarios con el apelativo que Comala reservó para él. (Padre, Pedro y patrón reúnen en sus sílabas y en sus rasgos

fonológicos y semánticos una similitud que conviene al cacique; éste es indisolublemente el padre desde la línea inicial de la novela; a partir de algún momento es asimismo el patrón, vocablo que esconde una reverencia tal vez inconsciente hacia la imagen del padre, a causa de una misma raíz léxica.)

---¿Usted es el dueño de esto? ---preguntó uno abanicando la mano.

En cambio, este anónimo personaje evidencia un candor extremo, una ingenuidad hilarante con una pregunta muy poco pertinente si se considera el contexto, que hace obvia la contestación.

Pero otro lo interrumpió diciendo:  
---¿Aquí yo soy el que hablo!  
---Bien. ¿Qué se les ofrece? ---volvió a preguntar Pedro Páramo.  
---Como usted ve, nos hemos levantado en armas.  
---¿Y?  
---Y por eso es todo. ¿Le parece poco?  
---¿Pero por qué lo han hecho?  
---Porque otros lo han hecho también. ¿No lo sabe usted? Agúardenos tantito a que nos lleguen instrucciones y entonces le averiguaremos la causa. Por lo pronto ya estamos aquí.

La incapacidad de explicar los motivos de su levantamiento por parte de los propios protagonistas es uno de los tópicos de la novela de la Revolución, tal vez decepcionada de que los mexicanos despertaran impulsivamente y de cara a injusticias visibles y no por ideas y planes. Con su costumbre

---¿Cuánto necesitan para hacer su revolución?  
---preguntó Pedro Páramo---. Tal vez yo pueda ayu-  
darlos.

---Dice bien aquí el señor, Perseverancio. No  
se te debía soltar la lengua. Necesitamos agenciar-  
nos un rico pa que nos habilite, y qué mejor que el  
señor aquí presente. ¿A ver tú, Casildo, como cuán-  
to nos hace falta?

A través de una pregunta clave, como en el diálogo con Seda-  
no, el cacique produce un modelo de la manipulación que los  
intereses antiguos, por viejos más astutos, ejercen sobre las  
fuerzas vivas, contradictorias por su misma energía y por su  
diversidad de orígenes. Pedro Páramo sabe orillar a los otros  
hacia el perpetuo dilema de los movimientos revolucionarios;  
o aliarse al capital o mantener la pureza de clase. Y lo pri-  
mero, ¿es traición a los principios o estrategia oportuna?  
De hecho, la Revolución fue un levantamiento general que tam-  
bién incluyó a clases medias y aun a sectores capitalistas,  
y los campesinos debieron ceder al pacto no sólo por las ar-  
gucias de sus enemigos históricos, sino porque la complejidad  
de la lucha requería de combatientes pero asimismo de caudi-  
llos y de legisladores, caudillos que pudieran concentrar en  
sí una imagen de nación (eso faltó por ejemplo a Emiliano Za-  
pata, quien al retirarse de la ciudad de México evidenció la  
carencia de un proyecto que conjuntara a todo el país, mosai-  
co de etnias, de intereses, de vínculos laborales, etc.) y  
legisladores que llevaran los ideales y los triunfos al pla-  
no del derecho, pues todo propósito humano, todo ímpetu de  
clase y todo impulso renovador aspiran a convertirse en ley.

sulto impotente de Perseverancio, quien al referirse al raíz intenta abolir el agradecimiento que obliga y debilita a los huéspedes. Pedro Páramo se educó en un ámbito que le permitió armarse de herramientas lingüísticas; Perseverancio no pudo sino acumular rencor que ahora estalla a través de los vocablos y en el umbral mismo de la violencia. Perseverancio es el revolucionario puro cuya premura y pureza deben empero disolverse ante las ingenuas tácticas de sus colegas.

---Cálmate, Perseverancio. Por las buenas se consiguen mejor las cosas. Vamos a ponernos de acuerdo. Habla tú, Casildo.

"Por las buenas" es el imperativo verbal inteligentemente construido por el cacique. En efecto, la cena, el instante seleccionado para hablar, el tono atento y humilde; todo configura un contexto lingüístico que exige reciprocidad, que propicia el deseo de responder en un mismo plano y de alcan<sup>zar</sup> ~~un~~ <sup>el</sup> acuerdo y no la discordia. Y la división que produce en el grupo de revolucionarios es el mejor de los frutos de la estrategia de Pedro Páramo.

---Pos yo ahí al cálculo diría que unos veinte mil pesos no estarían mal para el comienzo. ¿Qué les parece a ustedes? Ora que quién sabe si al señor éste se le haga poco, con eso de que tiene sobrada voluntad de ayudarnos. Pongamos entonces cincuenta mil. ¿De acuerdo?

---Les voy a dar cien mil pesos ---les dijo Pedro Páramo---. ¿Cuántos son ustedes?

---Somos trescientos.

que el revolucionario jamás percibió o jamás pudo abolir la superioridad verbal y política de Pedro Páramo. El grado de conciencia en el escritor al usar sus recursos es un dato irrelevante para el estudioso, pero el grado de conciencia

en el personaje es muy significativo para el escritor; si éste se impone demasiado sobre aquél (aprovechando que escribe, esto es, que vive las cosas de una manera oblicua), entonces el personaje ostentará una conciencia, una distancia acaso excesiva si se consideran su origen social, su pobreza, la vorágine misma de los acontecimientos. En general, la conciencia entre los seres rulfianos no es reflexiva; antes bien, se demora en los hechos inmediatos o se hunde en un recuerdo que prefiere las imágenes y las sensaciones, no las ideas.

En el fragmento 55, se definen aún más los rasgos de la estrategia política de Pedro Páramo, un hombre de intenciones siempre secretas, aun cuando sus palabras son lapidarias;

---¿Quién crees tú que sea el jefe de éstos? ---le preguntó más tarde al Tilcuate.

---Pues a mí se me figura que es el barrigón ese que estaba en medio y que ni alzó los ojos. Me late que es él... Me equivoco pocas veces, don Pedro.

---No, Damasio, el jefe eres tú. ¿O qué, no te quieres ir a la revuelta?

---Pero si hasta se me hace tarde. Con lo que me gusta a mí la bulla.

---Ya viste pues: de qué se trata, así que ni necesitas mis consejos. Júntate trescientos muchos de tu confianza y enrólate con esos alzados.

Diles que les llevas la gente que les prometí. Lo demás ya sobrá tú cómo manejarlo.

Pedro Páramo es el hombre que delega poderes o más bien acciones: Pulgor se convierte en su mensajero dentro de su estrategia latifundista; el Tilcuate, <sup>su su delegado, la</sup> dentro de ~~su~~ estrategia que define una estructura agrícola y social. El cacique se aísla así de los demás, y por eso los demás no pueden conocer sus motivaciones más íntimas ni la parte aún viva de su persona. No existe en él un puente hacia los otros, y los otros no pueden sentir cercana la tragedia de Pedro Páramo, salvo en cuanto ésta influye en toda Comala. Y es que de por sí cada criatura vive el mundo de distinta forma y conforme a un ritmo que los otros pueden oír desacompañado, excesivamente lento o rápido. Cada palabra resuena de muy distinta manera en cada espíritu; cada experiencia se aprehende de acuerdo con la historia personal, con la formación, con las ideas adquiridas y acaso petrificadas en la mente. Tal vez sólo el amor y la violencia son lenguajes universales, es decir, quizá sólo ellos funden a dos seres en un ritmo, en un horizonte. Y aun en esto la novela resulta excepcional; recuérdese cuán tímida y atípica es la reacción del hombre baleado por Pedro Páramo, del hombre que Dorotea y Juan escuchan a través de los sepulcros (frag. 43). Ni aun la violencia consigue aquí aproximar a uno y otro individuos; ni aun por medio de la extrema violencia logra Pedro Páramo obtener la respuesta que tal vez esperaba. Nadie en Comala vive con el ritmo, la intensidad y los imperativos del cacique, y tampoco el amor

salvará a éste de la soledad absoluta, precisamente porque sólo concibe el amor detrás del cristal de la violencia posesiva. Y ya que no el amor, en el cacique no existe ni siquiera el afecto o al menos la disposición hacia los otros.

---¿Y del dinero qué les digo? ¿También se los entrego?

---Te voy a dar diez pesos para cada uno. Ahí nomás para sus gastos más urgentes. Les dices que el resto está aquí guardado y a su disposición. No es conveniente cargar tanto dinero andando en esos trajines. Entre paréntesis: ¿te gustaría el rancho de la Puerta de Piedra? Bueno, pues es tuyo desde ahorita. Le vas a llevar un recado al licenciado Gerardo Trujillo, de Comala, y allí mismo pondrá a tu nombre la propiedad. ¿Qué dices, Danasio?

---Eso ni se pregunta, patrón. Aunque con eso o sin eso yo haría esto por puro gusto. Como si usted no me conociera. De cualquier modo se lo agradezco. La vieja tendrá al menos con qué entretenerse mientras yo suelto el trape.

Ahora es evidente que Pedro Páramo tenía una estrategia completa cuando invitó o recibió a cenar a los revolucionarios; ellos en cambio aparecieron desprovistos de todo plan, puestos a la defensiva por su propia imprevisión. El cacique utiliza a gente del pueblo contra el pueblo mismo, y éste es un antiguo tópico de la literatura americana. Al regalarle el rancho, Pedro Páramo convierte al Tilcuate en uno de los suyos; será cabecilla de una guerra cuyos postulados no podría defender auténticamente, en tanto que sus condiciones reales son ya las del propietario. "Como si usted no me conociera", dice el hombre, ignorante de la muy honda astucia

de su patrón.

Ahora bien, esa estrategia sólo se cumple cabalmente en el fragmento 61, y la fragmentación de la novela expresa aquí con exactitud cómo los demás no pueden ver una estrategia que ante ellos se presenta en pedazos y que sólo es coherente y visible para quien la ejecuta. Pues su fragmentación en el tiempo es una de las claves del buen logro de una estrategia como la de Pedro Páramo: así, los demás no la advierten ni pueden contrarrestarla. (En el fragmento 61, Pedro Páramo pone en evidencia su propósito central: convertir a los revolucionarios en bandoleros, en ladrones a quienes él ha robado todo su impulso reivindicador.)

---Y mira, ahí de pasada arréate unas cuantas vacas. A ese rancho lo que le falta es movimiento.

---¿No importa que sean cebuces?

---Escoge de las que quieras, y las que tantees pueda cuidar tu mujer. Y volviendo a nuestro asunto, procura no alejarte mucho de mis terrenos, por eso de que si vienen otros que vean el campo ya ocupado. Y venme a ver cada que puedas o tengas alguna novedad.

---Nos veremos, patrón.

Por lo pronto, Pedro Páramo transforma a los revolucionarios en sus guardias personales, como ocurrió muchas veces en la historia de las haciendas mexicanas, cuyos propietarios eran patrones de pequeños ejércitos ilegales.

En suma, puede constatarse cómo los revolucionarios exhiben una profunda desorganización que en términos pragmalingüís-

**CAPITULO V**

**LOS DIALOGOS DEL PADRE RENTERIA**

Existe una larguísima tradición de sacerdotes en la literatura hispanoamericana, y ello se explica por la importancia del clero en la vida de nuestros países. La Iglesia ha sido por mucho tiempo una casta gobernante en el ámbito hispánico, y el padre Rentería no es sino el humilde depositario de un enorme poderío. Por eso, a despecho de su pequeñez, y aunque él preferiría renunciar a la guerra y entregarse al paso de los acontecimientos, al oculto acumularse de las ignominias, el sacerdote está condenado a luchar con el cacique, con el dueño de un poderío que actúa como si quisiera ser el único de la comarca. Este conflicto hace crisis en la misa por Miguel Páramo, un individuo que torna más fuerte el vínculo tenso y trágico entre el cacique y el sacerdote. La contradicción entre la grandeza de Rentería como sacerdote y su pequeñez como hombre es fundamental para la novela; glosemos pasajes del fragmento 14, pues de ese modo analizaremos de cerca esa contradicción:

(...) El padre Rentería dio vuelta al cuerpo y entregó la misa al pasado. Se dio prisa por terminar pronto y salió sin dar la bendición final a aquella gente que llenaba la iglesia.

---¡Padre, queremos que nos le bendiga!

presente, se suma y clama por hacer más abrumador ese compromiso. Y el sacerdote se desdice y renuncia a todas las prerrogativas que le ofrecía un contexto favorable (el templo, el poder de negar el perdón, etc.), a fin de no contradecir a esa multitud unánime. Y el poder es para sí la soledad (solo más que nunca porque Miguel era su obra), el abandono aun entre la muchedumbre y en medio de las formas solemnes y de las flores que son representaciones de una vegetación que, en muerte y renacimiento perpetuos, quisiera investir al cadáver del don de la vida eterna.

El padre Rentería pasó junto a Pedro Páramo procurando no rozarle los hombros. Levantó el hisopo con ademanes suaves y roció el agua bendita de arriba abajo, mientras salía de su boca un murmullo, que podía ser de oraciones. Después se arrodilló y todo el mundo se arrodilló con él:

---Ten piedad de tu siervo, Señor.

---Que descanse en paz, amén ---contestaron las voces.

La aclaración entraña una ironía en aquel "que podía ser de oraciones". Y es que Rulfo se vale de un solo sintagma para producir significaciones en distintos niveles. Desde "El padre Rentería" hasta "un murmullo" predomina un nivel descriptivo y objetivo (en cuanto que carece de un tono emotivo particular); sin embargo, en "que podía ser de oraciones" el narrador ---por cierto anónimo y prácticamente invisible--- aparece de pronto y transmite un dato apenas virtual, no real, y sobre todo expresa una ironía que matiza todo el

párrafo.

Y cuando empezaba a llenarse nuevamente de cólera, vio que todos abandonaban la iglesia llevándose el cadáver de Miguel Páramo.

Pedro Páramo se acercó, arrodillándose a su lado:

---Yo sé que usted lo odiaba, padre. Y con razón. El asesinato de su hermano, que según rumores fue cometido por mi hijo; el caso de su sobrina Ana, violada por él según el juicio de usted; las ofensas y falta de respeto que le tuvo en ocasiones, son motivos que cualquiera pueda admitir. Pero olvídense ahora, padre. Considérelo y perdónelo como quizá Dios lo haya perdonado.

Puso sobre el reclinatorio un puño de monedas de oro y se levantó:

---Reciba eso como una limosna para su iglesia. (...)

El poderoso habla a cada quien con su lenguaje. Tres recursos emplea Pedro Páramo para desarmar al sacerdote: la humilde genuflexión, las palabras más pulidas que de costumbre ("según el juicio de usted", etc.) y ante todo la argumentación estrictamente cristiana, con su referencia al olvido magnánimo que hace al hombre semejante a Dios. Es cierto que de estas líneas no puede deducirse que Pedro Páramo sea hipócrita ni que sus frases sean sólo recursos, pero su actitud ante la iglesia y la religión puede constatarse sin asomo de duda en el diálogo que él sostiene con Justina (frag. 62). En ese diálogo, el cacique califica de tonta a la mujer porque ella supone que la moribunda Susana no está en gracia de Dios. Debe reconocerse empero que él podría hallarse en un

Entró en la sacristía, se echó en un rincón, y allí lloró de pena y de tristeza hasta agotar sus lágrimas.

---Está bien, Señor, tú ganas ---dijo después.

La religión, esencia de su vida, le impide condenar. Como en la madre de Pedro Páramo (frag. 8), las lágrimas surgen cuando el conflicto hace crisis irremediable. La moral es compromiso, y la vida como impulso debe someterse al imperativo moral que la configura. El desmoronamiento definitivo del padre Rentería se origina en la derrota de éste ante Pedro Páramo.

Al terminar este fragmento, el primero donde él aparece, el sacerdote ha sufrido ya el conflicto central de su vida. Y es que Rulfo nos presenta apenas un personaje y lo sitúa ya en su más grave circunstancia. La brevedad de la novela es también posible gracias a estos saltos por encima de todo antecedente. En general, el autor emplea en su novela ciertas características del cuento moderno; dos de ellas son precisamente la parquedad de las descripciones y el salto inmediato hacia la encrucijada vital definitiva de cada personaje. Milan Kundera observa que al "escribir La insoponible levedad del ser me di cuenta de que el código existencial de tal o cual personaje se compone de algunas palabras clave" (34). Entendemos que Rulfo experimentó una intuición semejante: así, el "vaya" define a Fulgor precisamente como una palabra vacía de contenido (véase capítulo IV); el sacerdote en cambio puede tal vez cifrarse en vocablos como "Condénalo", "no", etc.

la superposición en Sedano que revisamos en el capítulo IV). Ello simboliza la gravedad del pasado, que es como un lastre para la vida presente. En Rentería, el predominio de la memoria señala la supremacía de la culpa y del remordimiento. ¿Y puede asociarse esa exageración de la memoria con la desaparición en Comala del impulso vital, que ha muerto simbólicamente en el fragmento anterior cuando Pedro Páramo ordena que se sacrifique el alazán de Miguel?

Tenia muy presente el día que se lo había lle-  
vado, apenas nacido.

Le había dicho:

---Don Pedro, la mamá murió al alumbrarlo. Dijo  
que era de usted. Aquí lo tiene.

Y él ni lo dudó, dolamente le dijo:

---¿Por qué no se queda con él, padre? Hágalo  
cura.

---Con la sangre que lleva dentro no quiero  
tener esa responsabilidad.

---¿De verdad cree usted que tengo mala sangre?

---Realmente sí, don Pedro.

---Le probaré que no es cierto. Déjemelo aquí.  
Sobra quien se encargue de cuidarlo.

---En eso pensé, precisamente. Al menos con  
usted no le faltará el sustento.

El muchachito se retorció, pequeño como era, co-  
mo una víbora.

---¡Damiana! Encárgate de esa cosa. Es mi hijo.  
Después había abierto la botella;

---Por la difunta y por usted beberé este trago.

---¿Y por él?

--- Por él también, ¿por qué no?

Llenó otra copa más y los dos bebieron por el  
porvenir de aquella criatura.

Así fue.

instintivo carácter estratégico que tenía en su padre.

Comenzaron a pasar las carretas rumbo a la Media Luna. Él se agachó, escondiéndose en el galápagos que bordeaba el río. "¿De quién te escondes?", se preguntó a sí mismo.

Creemos hallar en la pregunta de esta cita un eco de las palabras que Yavé dirige a Caín luego del asesinato de Abel (35); ciertamente, ese eco es muy tenue y no enfatiza su referencia a un texto escrito (véase capítulo I). En todo caso, la pregunta adopta la morfología de una segunda persona que increpa al sacerdote; en otros términos, la segunda persona del verbo y el pronombre tú nos advierten de la existencia de un interlocutor que nace del desdoblamiento de la consciencia moral de Rentería. De hecho, el interlocutor invisible es constante y decisivo en muchos diálogos de la novela, cuyos protagonistas continuamente hablan con un ser ausente; por ejemplo, el sacerdote escucha a Dios en el fragmento 14 ("Está bien, Señor, tú ganas"), aunque el lector no alcanza a oír las palabras que merecieron tal respuesta; Pedro Páramo se dirige a Susana a lo largo de 30 años de espera y de invocación; Juan Preciado oye ininterrumpidamente a su madre, y una vez ella le responde (frag. 34); Susana cree charlar con un Florencio inasible, y en cambio no le importan los acercamientos verbales del cacique. Incluso, en Pedro Páramo son tan significativos estos diálogos, rotos por el tiempo o la distancia, como las conversaciones habituales entre dos interlocutores

Pero si el interlocutor ausente es áspero y decisivo, los interlocutores presentes son respetuosos y aun humildes ante Rentería. Sus preguntas no son severas sino cooperativas; equivalen a un esfuerzo por abrir el diálogo en un plano de concordia, y no admiten el matiz de un interrogatorio.

Hubiera querido responderles: "Yo. Yo soy el muerto." Pero se conformó con sonreír.

En estas dos breves líneas puede cifrarse la dimensión de la responsabilidad del sacerdote en la muerte de Comala; él es quien asume la conciencia de un estar sin vida que puede empero disimularse detrás de la máscara del seguir existiendo. Semejante ocultamiento se manifiesta ante los lectores (pero no ante los carreteros, para quienes el narrador no describe el conflicto de Rentería) en la inconcordancia entre aquello que éste quisiera o debiera decir y aquello que vagamente se enuncia, o más bien se disimula, en la sonrisa. Los carreteros, interlocutores presentes, son quienes con más viveza su fren la crisis e indefinición del sacerdote, y sin embargo ellos sólo tienen derecho a asistir a esa sonrisa ambigua. (36).

Al salir del pueblo precipitó sus pasos.

Regresó entrada la mañana.

---¿Dónde estuvo usted, tío? ---le preguntó Ana su sobrina---. Vinieron muchas mujeres a buscarlo. Querían confesarse por ser mañana viernes primero.

---Que regresen a la noche.

Se quedó un rato quieto, sentado en una banca del pasillo, lleno de fatiga.

---¿Qué fresco está el aire!, ¿no, Ana?

---Hace calor tío.

---Yo no lo siento.

No quería pensar para nada que había estado en Contla, donde hizo confesión general con el señor cura, y que éste, a pesar de sus ruegos, le había negado la absolución;

---Ese hombre de quien no quieres mencionar su nombre ha despedazado tu iglesia y tú se lo has con sentido. ¿Qué se puede esperar ya de ti, padre? ¿Qué has hecho de la fuerza de Dios? Quiero convencerme de que eres bueno y de que allí recibes la estimación de todos; pero no basta ser bueno. El pecado no es bueno. Y para acabar con él, hay que ser duro y despiadado. Quiero creer que todos siguen siendo creyentes; pero no eres tú quien mantiene su fe; lo hacen por superstición y por miedo. Quiero aún más estar contigo en la pobreza en que vives y en el trabajo y cuidados que libras todos los días en tu cumplimiento. Sé lo difícil que es nuestra tarea en estos pobres pueblos donde nos tienen relegados; pero eso mismo me da derecho a decirte que no hay que entregar nuestro servicio a unos cuantos, que te darán un poco a cambio de tu alma, y con tu alma en manos de ellos ¿qué podrás hacer para ser mejor que aquellos que son mejores que tú? No, padre, mis manos no son lo suficientemente limpias para dar te la absolución. Tendrás que buscarla en otro lugar.

Una novela tiene más posibilidades que un cuento de alejarse de su trama central y enriquecer de ese modo la atmósfera, narrar otras historias, hundirse en los antecedentes más remotos que hicieron posible su argumento. Ahora bien, Pedro Páramo es una novela breve, y cada página suya es responsable de arrojar luz no sólo sobre los personajes y el tema directamen

te involucrados, sino asimismo sobre el conjunto de la obra; también esta cualidad la comparte con el cuento. Aun así, a despecho de su brevedad, la novela no carece de antecedentes capaces de tornar verosímil su trágica conclusión, sólo que esos antecedentes no se describen desde un principio, sino que se dispensan a lo largo de la obra, confundidos con otras exigencias novelísticas, como la caracterización, la recreación de la atmósfera, el avance del argumento, etc. Y, en este contexto, conviene preguntarse por qué Rulfo dedica tantas líneas a la conversación entre Rentería y el cura de Contla. En ella se manifiestan algunos de los antecedentes que contribuyen a hacer más completo el desamparo de los moradores de Comala, pues el cura niega la absolución a Rentería y éste puede entonces decidir inmiscuirse en la guerra cristera y abandonar al pueblo y liberarse de sus propias torturas por medio de la acción. El cura expresa también dos de las razones por las que Comala ha perdido su impulso vital: el predominio de un hombre y la superstición temerosa.

Ahora bien, si en el primer diálogo entre Fulgor y el cacique no existe aún una asimetría favorable a alguno de los dos interlocutores y ésta se crea en el transcurso mismo de la conversación (véase capítulo IV), aquí la asimetría es incluso condición previa del parlamento, pues Rentería ha ido expresamente a hablar con un superior suyo. Y esa asimetría jerárquica, esto es, anterior a la primera palabra, domina todo el contexto del diálogo.

---¿Quiere usted decir, señor cura, que tengo que ir a buscar la confesión a otra parte?

---Tienes que ir. No puedes seguir consagrando a los demás si tú mismo estás en pecado.

---¿Y si suspenden mis ministerios?

---No creo que lo hagan, aunque tal vez lo merezcas. Quedará a juicio de ellos.

---¿No podría usted...? Provisionalmente, digamos... Necesito dar los santos óleos... la comunión. Mueren tantos en mi pueblo, señor cura.

---Padre, deja que a los muertos los juzgue Dios.

---¿Entonces, no?

Y el señor cura de Contla había dicho que no.

No es una de las palabras que más abundan en la novela; simboliza intransigencia y desacuerdo y aparece sobre todo en los diálogos donde intervienen sacerdotes. Así, la hermana incestuosa y el obispo discuten en el fragmento 31 porque cada uno ha sido conformado por las circunstancias o por la ideología para oponerse justamente a proposiciones como las que el otro le ofrece, para hallar su propio límite en aquello que el otro representa. El obispo no podría admitir el incesto; la mujer no puede separarse de Donis porque éste es el único modo de disimular la soledad y el abandono (aparte, ella se siente unida a él por culpa del mismo pecado). (37).

Y si Rentería se negó a absolver a Eduviges Dyada y rechazará asimismo dar el perdón que le pide Dorotea, aquí el cura de Contla aumenta las dimensiones de esa negativa. Y se produce un paralelismo a través de tales rechazos, como si se tratara también de una cadena iniciada por Rentería y que a

mala; pero Juan ya no puede regresar a ella. A Contla se dirigía Miguel la noche de su accidente, y él niega la existencia de ese pueblo como una manera impremeditada de abolir toda otredad distinta de Comala; el mismo Contla es esta tierra cuyos frutos no se diferencian de los de la tierra donde manda Pedro Páramo.

---Y sin embargo, padre, dicen que las tierras de Comala son buenas. Es lástima que estén en manos de un solo hombre. ¿Es Pedro Páramo aún el dueño, no?

---Así es la voluntad de Dios.

---No creo que en este caso intervenga la voluntad de Dios. ¿No lo crees tú así, padre?

---A veces lo he dudado; pero allí lo reconocen.

---¿Y entre éstos estás tú?

---Yo soy un pobre hombre dispuesto a humillarse mientras sienta el impulso.

Luego se habían despedido. Él tomándole las manos y besándoselas. Con todo, ahora aquí, vuelto a la realidad, no quería volver a pensar más en esa mañana de Contla.

Se levantó y fue hacia la puerta.

---¿Adónde va usted, tío?

Su sobrina Ana, siempre presente, siempre junto a él, como si buscara su sombra para defenderse de la vida.

El cura descalifica todos los intentos de Rentería por parapetarse detrás de la doctrina ("Así es la voluntad de Dios") o aun de la humillación. Pero tampoco él es capaz de oponerse a Pedro Páramo, aunque tiene clara conciencia de hasta qué punto es nefasto el cacique: no propone vías por medio de las cuales pudieran ambos tal vez juntos disminuir ese poder

dro Páramo. Volvió a oír las disculpas por las inculpaciones que le habían hecho a su hijo. Lo dejó hablar. Al fin ya nada tenía importancia. En cambio, rechazó la invitación a cenar con él:

---No puedo, don Pedro, tengo que estar temprano en la iglesia porque me espera un montón de mujeres junto al confesionario. Otra vez será.

Mientras el cacique intenta reafirmar la conciliación con el poder eclesiástico por medio del acostumbrado recurso de la cena, Rentería asume una definitiva actitud de desapego e indiferencia, que ya no se romperá sino con la incorporación del sacerdote a la guerra cristera. Ahora bien, la frase "un montón de mujeres" se asemeja a aquella que aparecerá en el fragmento 48: "seguida por las miradas en hilera de aquel montón de indios". El desdeñoso colectivo en boca de un protagonista podría revelarnos una de las características de la novela, cuyos personajes pertenecen a dos categorías: la de los protagonistas (el sacerdote, el cacique, el hijo, la madre, etc.) y la de la colectividad que únicamente al hablar con Juan Preciado se individualiza y que para el propio sacerdote y más aún para Pedro Páramo permanece indiferenciada; como un simple montón. Efectivamente, sólo la presencia peregrina de Juan permite a mujeres como Eduviges, Damiana y Dorotea alcanzar un papel protagónico como interlocutores decisivos. En este mismo fragmento, Dorotea reaparece y habla con Rentería, pero exclusivamente para tornar más explícitas las causas de su propia condenación y asimismo para hundir más radicalmente al sacerdote en la conciencia del fracaso. Y si al final

resurgen Abundio y Damiana es porque representan a esa colectividad desdeñada que interviene en el asesinato del cacique; incluso, esa colectividad es la única participante en la última acción de Pedro Páramo. Por su parte, el "montón de indios", aunque desdeñado por el narrador, es tal vez el único grupo puesto realmente al margen de la tragedia total; ello se evidencia por ejemplo en el hecho de que los indios provienen de Apango, uno de los poquísimos sitios que en la geografía de Pedro Páramo no poseen una connotación de inaccesibilidad o de desastre (39).

Se vino al paso, y cuando atardecía entró directamente en la iglesia, tal como iba, lleno de polvo y de miseria. Se sentó a confesar.

La primera que se acercó fue la vieja Dorotea, quien siempre estaba allí esperando a que se abrieran las puertas de la iglesia.

Sintió que olía a alcohol.

---¿Qué, ya te emborrachas? ¿Desde cuándo?

---Es que estuve en el velorio de Miguelito, padre. Y se me pasaron las canelas. Me dieron de beber tanto, que hasta me volví payasa.

---Nunca has sido otra cosa, Dorotea.

---Pero ahora traigo pecados, padre. Y de sobra.

En varias ocasiones él le había dicho: "No te confieses, Dorotea, nada más vienes a quitarme el tiempo. Tú ya no puedes cometer ningún pecado, aun que te lo propongas. Déjale el campo a los demás."

---Ahora sí, padre. Es de verdad.

---Dí.

El respeto que Rentería muestra ante el cacique, su antagonista, a quien habla de usted, contrasta aquí con el trato que

recibe Dorotea. En términos generales, los personajes poderosos se acercan de ese modo a los miembros de aquella colectividad ya resignada a una asimetría siempre desfavorable. Y Dorotea no se perturba ni se molesta ante las frases del sacerdote, y en un momento más habrá de exhibir su lealtad a un personaje importante en el pueblo y en la novela. Por todo ello es aún más significativa la mencionada pervivencia de Dorotea como el único testigo del final de Comala (véase capítulo III).

---Ya que no puedo causarle ningún perjuicio, le diré que era yo la que le conseguía muchachas al difunto Miguelito Páramo.

El pueblo nombra siempre a Miguel Páramo valiéndose de alguna forma de respeto y de un diminutivo o un vocablo que indique su carácter de hijo de familia. En el fragmento 112 leemos: "---El patrón don Pedro le suplica. El niño Miguel ha muerto. (...)" El mozo que pronuncia estas palabras no puede mencionar a sus señores sin anteponer uno o más términos de reverencia. El "niño" que recibe Miguel es tan inadecuado como el que las beatas de "Anacleto Morones" otorgan al personaje epónimo. Victoriano Salado Álvarez tiene también alguna referencia a semejante apelativo: el "niño" es el hijo de un caballero o un hacendado (40). Y en ninguno de los casos importan la edad y las acciones del individuo, quien sólo perderá esos calificativos cuando su padre muera y él herede las propiedades. Por cierto, Pedro Páramo ha convertido a Mi

guel en nifio, esto es, en hijo de familia y en heredero, con lo cual contraviene la lógica tradicional; según ésta, el heredero es el hijo de la esposa legítima. Más aún, los destinos de Juan Preciado y de Miguel Páramo se trocaron por la voluntad del padre: el heredero era aquél, y no le queda al final ni siquiera el apellido, con lo que termina sujeto para siempre al estigma de la bastardía. Por su carácter, Juan habría hecho un uso de la herencia tal vez más sensato que el que hubiera podido esperarse de Miguel. Al invertir los destinos de sus hijos, Pedro Páramo obedeció instintivamente a lo más ilegítimo y totalitario de su carácter y de su destino, y con ello permitió que Comala se dirigiese a una tragedia definitiva y absoluta:

El padre Rentería, que pensaba darse campo para pensar, pareció salir de sus sueños y preguntó casi por costumbre:

---¿Desde cuándo?

---Desde que él fue hombrecito. Desde que le agarró el chincual.

¿Por qué es tan recurrente Miguel ante los ojos y los oídos del sacerdote? La misma condición de encierro y de rechazo al cambio ---condición que es en buena medida responsabilidad del sacerdote y de la religión--- preveca que un solo individuo reaparezca sin repese en la vida de todo un pueblo y simboli de la abrumadora tenacidad de la prepotencia, la cual es por cierto predominante en el habla de Miguel: "---Eres un imbécil, Fulgor; pero no tienes tú la culpa." (frag. 38)

te a confesar a la moribunda Susana.) Cuando Dorotea replica "Yo no, padre. Pero usted sí puede. Por eso vengo a verlo", está hablando de Rentería como si éste fuera un médico capaz de curarla sin el concurso de su arrepentimiento, de su conciencia reflexiva. A lo sumo, más abajo pedirá penitencia y reiterará así su noción del catolicismo como un ritual tal vez para ella misma profundo y auténtico pero vacío y rutinario para el sacerdote, vacío y muy lejano de aquellas sutilezas y aquellos catálogos de santos que él aprendió en el seminario (frag. 17). Más aún, ¿no podría advertirse en la paradigmática réplica de Dorotea la actitud de todo un pueblo nunca totalmente incorporado a los usos de la religión cristiana y sin embargo tampoco plenamente liberado de esos hábitos?

A su vez, Rilfo remarca el papel que la confesión cumple en la obra: la insistencia del narrador en decir "por costumbre" sitúa a la escena en un plano ejemplar (todas las confesiones de Rentería suceden así) y a un tiempo expresa el cansancio del sacerdote a causa de la rutina, de un contexto vital y dialógico ya envejecido y sin embargo de golpe socavado y roto por las revelaciones de Dorotea. De ese modo, la confesión es típica (fortalece la atmósfera de la novela) y excepcional (contribuye al desarrollo del argumento, pues debilita y humilla aún más al sacerdote, mientras explica la causa de la condenación de Dorotea).

---¿Cuántas veces viniste aquí a pedirme que te mandara al cielo cuando murieras? ¿Querías ver si allá encontrabas a tu hijo, no, Dorotea? Pues bien, no podrás ir ya más al cielo. Pero que Dios

una existencia para siempre nublada por aquello que ella representa; la conciencia y la práctica de la condenación perpetua para los pecadores.

Y todo el vértigo se resuelve irónicamente con las primeras palabras de la siguiente o idéntica mujer: "dos días" es un tiempo tan breve que de nuevo se hace notorio cuánto depende Comala de ese ritual que Rentería ya no soporta. El sacerdote no puede ni siquiera hundirse en su propia confusión porque de inmediato sus acreedoras espirituales lo devuelven de los siglos eternos al plano de la temporalidad ineludible y aun más abrumadora que la condenación.

Allí estaba otra vez. Como si lo rodeara la desventura. "¿Qué haces aquí? ---pensó---. Descansa. Ve te a descansar. Estás muy cansado."

Se levantó del confesionario y se fue derecho a la sacristía. Sin volver la cabeza dijo a aquella gente que lo estaba esperando:

---Todos los que se sientan sin pecado, pueden comulgar mañana.

Detrás de él, sólo se oyó un murmullo.

Rentería es el mediador entre Comala y Pedro Páramo, y al ser derrotado por éste ya no puede conducir el destino espiritual del pueblo. Además, debe responder de sus acciones, odios e impotencias frente al cura de Contla y frente a un supremo interlocutor ausente, y ninguno de ellos admite réplica. Su persona alcanza una dimensión trágica por obra de la magnitud de las fuerzas que se oponen en su interior y lo dejan al fin exáni-

me, esto es, sin alma.

La feria recrea una escena similar: el pueblo está ávido de culpa y confesión, y el cura recurre a la absolución colectiva (41). Pero Arreola no alcanza la vehemencia de este fragmento rulfiano porque no ha dotado a su protagonista de un carácter trágico, carácter que es la acumulación de muchos acontecimientos y su explosión en un vértigo y en la conciencia de un cansancio definitivo.

Al final del capítulo II nos referíamos al argumento de Pedro Páramo como a una cadena de causas y efectos; nuestra interpretación se ocupa precisamente de seguir esa cadena desde el principio hasta el final. Pues la novela, a pesar de la fragmentación del tiempo, cumple un ciclo absoluto que parte de un acto grave y significativo y se consume en un cúmulo de muertes que son, en último término, la consecuencia más remota de aquel acto inicial. Según nuestra exégesis, ese primer suceso se narra en el fragmento 50, cuando Bartolomé San Juan obliga a Susana, entonces una niña, a descender por una tumba donde él presume se encuentran enterradas monedas de oro. La brevedad misma del fragmento ---casi oculto entre fragmentos más largos, distante del comienzo y de la última página de la obra--- no sería sino una manera de disimular su importancia, y esto con el propósito de expresar hasta qué punto los orígenes más lejanos de una historia como la de Comala se esconden aun ante los ojos de quienes los vivieron e incluso los provocaron.

Nuestra interpretación se basa en un dato sumamente precario, pero nos apresuramos a advertir que la precariedad es uno de los elementos fundamentales de Pedro Páramo, justo por que Comala y sus alrededores son un mundo que se derrumba paulatina pero irreparablemente. La precariedad es así un va

lor expresivo que se materializa en múltiples circunstancias dentro del texto; en la fragilidad pragmatolingüística del diálogo entre Abundio y Juan (véase capítulo III); en los escasísimos datos que Juan posee para orientarse en un pueblo inhóspito; en las confusiones que sufren los personajes (Juan cree que Dorotea es Doroteo; Susana llama padre a Rentería pensando en Bartolomé); en la debilidad de la vida misma, expuesta a las arbitrariedades de un cacicazgo que es culpable de que en Comala esté ausente un orden jurídico capaz de ofrecer seguridad a los seres menos poderosos, esto es, a la inmensa mayoría de la población (92).

El fragmento 50 incluye por su parte dos ejemplos cruciales de precariedad en la novela; uno de ellos aparece a lo largo de todo el pasaje y no es sino el tenue equilibrio que mantiene a Susana unida a la superficie mientras baja hacia el tesoro:

Muchos años antes, cuando ella era una niña, él le había dicho: --Baja, Susana, y dime lo que ves.

Estaba colgada de aquella sogá que le lastimaba la cintura, que le sangraba sus manos; pero que no quería soltar; era como el único hilo que la sogá tenía al mundo de afuera.

Otros elementos se preocupan más adelante por confirmar hasta qué punto es inestable la posición de la niña:

Había entrado por un pequeño agujero abierto entre las tablas. Había caminado sobre tablones podridos, viejos, astillados y llenos de tierra pegajosa:

---Baja más abajo, Susana, y encontrarás lo que te digo.

Y ella bajó en columpio, meciéndose en la profundidad, con sus pies bamboleando "en el no encuentro dónde poner los pies".

La soga, el pequeño agujero, los tablones podridos, el columpio en el aire como una referencia lejana e irónica a una infancia feliz; todo insiste en una fragilidad que, momentánea en los hechos pero decisiva en la memoria, halla un eco definitivo en la precariedad de la psique de Susana.

El segundo ejemplo es ese dato en el cual basamos fundamentalmente nuestra interpretación; se trata de una sonrisa que se resuelve en carcajada y que aparece en los finales de los fragmentos 49 y 50. En aquél, Justina notifica a Susana que Bartolomé ha muerto, y ésta ríe en vez de llorar:

---Entonces era él ---y sonrió---. Viniste a despedirme de mí ---dijo, y sonrió.

La precariedad consiste aquí en que la sonrisa es un signo, sólo que un signo sumamente endeble ---como los tablones podridos en los cuales se apoya Susana---, y si bien su carácter de signo pide una lectura, una interpretación, su fragilidad es manifiesta en el hecho de que Justina no puede asegurar por qué la mujer reacciona así, mientras que el lector tiene un solo indicio que explique la extraña conducta de Susana; ese indicio es la frase que el narrador escribe inmediatamente después de que ha terminado de contar el descenso:

((Frag. 50))

Por eso reía ahora.

*Incluso,*  
La risa de Susana se transfigura en carcajada:

Y la pobre de Justina, que lloraba sobre su co-  
razón, tuvo que levantarse al ver que ella reía y que  
su risa se convertía en carcajada.

Y todo ello no es sino la conducta transgresora de un loco, de  
aquel que emite una reacción o un gesto en un momento en que los  
demás esperarían más bien otra reacción, otro signo. En suma, no  
nos resta sino reconocer que ella ha enloquecido por causa de  
esa experiencia, que a continuación revisaremos con algún deta-  
lle (43):

---Más abajo, Susana. Más abajo. Dime si ves al-  
go.

Y cuando encontró el apoyo allí permaneció, ca-  
llada, porque se enmudeció de miedo. La lámpara cir-  
culaba y la luz pasaba de largo junto a ella. Y el  
grito de allá arriba la estremecía;

---¡Dame lo que está allí, Susana!

Un rasgo del habla de Bartolomé en ese instante pueda reafirmar  
nuestra hipótesis sobre la precariedad de toda la escena, precariedad  
que Susana sufre por decisión de su padre: éste no ha di-  
cho hasta ese momento qué es aquello que la niña debe encontrar  
abajo, y sus referencias a ese objeto se valen de palabras y  
frases meramente gramaticales, ausentes de contenido semántico:  
"lo que te digo", "algo", "lo que está allí". Y, a propósito de  
rasgos de habla, también es significativo que ésta sea la única

ocasión en que Susana llama "papá" a Bartolomé, pues pareciera ser que a partir de aquel descenso el hombre ya no tiene para su hija el valor de un padre (44).

Ahora bien, un dato importantísimo es el contraste entre el objeto que Bartolomé pretende extraer de la tierra —el oro— y aquello que Susana le entrega parte a parte:

El cadáver se deshizo en canillas; la quijada se desprendió como si fuera de azúcar. Le fue dando pedazo a pedazo hasta que llegó a los dedos de los pies y le entregó coyuntura tras coyuntura. Y la calavera primero; aquella bola redonda que se deshizo entre sus manos.

Ese contraste es tanto más patético porque Rulfo se encarga de sugerir una semejanza entre las monedas y la calavera:

---Busca algo más, Susana. Dinero. Ruedas redondas de oro. Búscalas, Susana.

(...) aquella bola redonda (...).

Lo circular del oro se convierte en lo circular del cráneo. Lo redondo —símbolo de todo aquello que en la vida y en el espíritu es cíclico y está completo, es armónico y está perfectamente manufacturado— no será para Bartolomé el oro sino la muerte. Y el más grave de los hechos en este fragmento y tal vez en la novela consiste en que Susana lleva a la muerte hasta la superficie de la tierra, esa muerte que después se prodigará ante los ojos de Juan / disimulada bajo las formas de la vida. El

*Prende*

acto de Bartolomé y Susana es entonces el acto que condena a Comala a la confusión de la vida y la muerte, a la imposibilidad de discernir un cuerpo viviente de un ánima en pena.

Y el descenso de la niña es además una profanación que simbólicamente equivale a un hurto de aquellos valores que guarda la tierra; más aún, desde la perspectiva del inconsciente colectivo, la profanación de lo secreto siempre conlleva el altísimo riesgo de la muerte (45). Y si el oro es uno de los más elevados símbolos del ánima (de ahí el interés que por ese metal muestran los alquimistas), el cadáver es el castigo para quienes se introducen en la tierra como profanadores, como raptores (uno de ellos ni siquiera tiene madurez psíquica y vital y sirve como un simple instrumento). Por lo demás, cuando Susana es mayor, Bartolomé se queja ante ella y denuncia hasta qué punto él mismo no comprende por qué sus vidas se han derrumbado:

---Este mundo, que lo aprieta a uno por todos lados, que va vaciando puños de nuestro polvo aquí y allá, deshaciéndonos en pedazos como si rociara la tierra con nuestra sangre. ¿Qué hemos hecho? ¿Por qué se nos ha podrido el alma? (...) (frag. 46)

La respuesta a las dos preguntas de Bartolomé se halla precisamente en el fragmento 50, y la putrefacción del alma no es sino la consecuencia lógica de una profanación que por otra parte también debemos analizar desde una perspectiva moral y desde una económica y política.

El hurto de Bartolomé tiene graves efectos morales por-

que es la causa de la locura de Susana, y tal locura es a su vez el motivo de la muerte de Comala (sobre este punto esencial regresaremos más adelante). Y el hurto posee asimismo causas y efectos políticos y económicos porque ---al fracasar Bartolomé en su intento <sup>por</sup> obtener las monedas y volverse poderoso--- deja a Pedro Páramo como el único hombre que en Comala es dueño de fuerza pública y de dinero: ello permite que en manos del cacique quede el destino de Comala. Ahora bien, acaso existe una justificación del robo decidido por Bartolomé: en una comunidad totalmente arcaica, totalmente cerrada e incapaz de movimiento político y económico, él busca alcanzar su propia capitalización a través del oro, la única capitalización posible para quien como él carece de capital, de crédito y de fuerza laboral y tierras bajo sus órdenes. Y puede comprenderse por tanto que un hombre sin propiedades ni herencia ---y humilde en una sociedad donde priva el cacicazgo más opresivo--- sólo tiene acceso a la capitalización por medio del azar, la aventura, el robo o la profanación.

Entonces, ¿cuánta culpa corresponde a ese individuo que en lugar del oro recibió los símbolos y los estragos de la muerte? Hay culpa en él; sin embargo, también la hay en el férreo control que la familia Páramo representa aquí pero que en general es obra de cualquier cacique. Y por ello es muy revelador el hecho de que quienes sufren auténticamente por la locura de Susana son Bartolomé y Pedro Páramo, aun cuando a la larga todos en Comala padecen sus consecuencias.

En realidad, Bartolomé y el cacique se funden en un destino similar porque sus pasiones se centran en una misma su-

A su vez, cuando se entera que Susana y Bartolomé han vuelto a Comala, Pedro Páramo expone en escuetas y muy ilustrativas frases su afán de posesión:

"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. (...)"  
(frag. 45)

Él supone indispensable la posesión absoluta de objetos, tierras, seres como mercancías, antes de disfrutar de la posesión de Susana. Se equivoca, y aun así ese error es su dimensión trágica y su grandesa y originalidad como personaje literario. Se equivoca porque no es necesaria la posesión de todas las cosas para abolir el deseo de ellas y para merecer y gozar así ---sin obstáculo ni interrupción--- el amor de "la mujer más hermosa que se ha dado sobre la tierra" (frag. 47). Más aún, de esa forma se dirige inevitablemente hacia la catástrofe. Y, no obstante, esa equivocación es congruente con el carácter y la raíz social de Pedro Páramo porque la posesión sin límite es el imperativo más señalado de muchos lugares; entre hacendados de Jalisco, por ejemplo, la exigencia de la acumulación sin freno forma parte del discurso ideológico que los hombres heredan a sus hijos. Y no es insólito en esa atmósfera el nacimiento de un ser que lleve en su psique y en su conducta el extremo puro de ese imperativo, extremo que abarca no sólo el ámbito económico y político sino el de los afectos. Pues tal impulso, llevado a un extremo excesivo, exagera erróneamente

bió en herencia--- vislumbra a esa posesión como la única manera de acceso a los seres y las cosas, como la única forma de conocimiento y disfrute.

De ese modo, el imperativo ideológico de acumulación de bienes se torna aberrante justo cuando pretende dirigir los afectos, cuyas leyes son infinitamente más sutiles que aquella serie de mecanismos que un cacicazgo semejante instaure en la realidad e introduce en la psique del patrón llamado Pedro Páramo. El afán de posesión absoluta es entonces ---como el hecho mismo de concebir ese afán y experimentarlo durante tres décadas--- la eliminación de matices esenciales de la vida y del amor en beneficio de una imagen imposible que se gestó como extremo de una concepción del mundo y de las relaciones sociales y afectivas. Por último, el pragmatismo que acompaña al ímpetu de posesión se vuelve cinismo absoluto porque también absoluto es ese ímpetu. El pragmatismo total de Pedro Páramo es la praxis de una avidez posesiva que, al borrar los matices de la existencia, arroja al individuo que lo ejecuta lejos de todo posible afecto; nadie puede amar a un individuo poseído del pragmatismo absoluto, pues éste es humanamente intolerable y lógicamente incompatible (49). Por supuesto, Pedro Páramo es un pragmático absoluto únicamente ante todo aquello que no es Susana, pero la disociación de su personalidad en un inmenso campo pragmático y un concentradísimo territorio amoroso fracasa finalmente porque la locura de Susana es el efecto de una acción que también está teñida de un idéntico afán posesivo, incapaz de atender al fino equilibrio de una psique, de una frágil vida infantil, símbolo de la existencia en su más pura falta de

Más adelante, la noticia de su muerte llega a la población a través del sonido interminable de las campanas, que expresan un duelo pero no pueden decir quién ha muerto ni por qué es tan largo el repique. El aire se invade de ruidos y resonancias, que provocan nuevos diálogos equívocos:

---Se ha muerto doña Susana.

---¿Muerto? ¿Quién?

---La señora.

---¿La tuya?

---La de Pedro Páramo (frag. 66).

Y la muerte de Susana, como su vida entera, se llena de equívocos insolubles, el mayor de los cuales es sin duda la respuesta que la gente otorga a los repiques; éstos son signos ambiguos, y la gente los interpreta con suma libertad:

Comenzó a llegar gente de otros rumbos, atraída por el constante repique. De Contla venían como en peregrinación. Y aun de más lejos. 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 acercado, de manera que hasta hubo serenatas. Y así poco a poco la cosa se convirtió en fiesta. (...)

Esa fiesta es la última de las acciones colectivas de Comala. Y, aunque es fruto de un signo extraordinariamente precario, también puede tal vez verse en ella la celebración de una colectividad que no tiene por qué estar triste con la muerte de Susana. Conjeturamos incluso que la fiesta es un inmenso y multitudinario acto fallido, con el cual Comala y sus alrede-

(sus habitantes, su historia, su futuro) en una sola acción de un solo individuo. Pero la fatalidad del gesto épico es asimismo evidente en su pasividad, en el hecho de que se trata de un gesto de parálisis y acabamiento de la vida y del tiempo en Cozamal. Entonces, lo épico —la fuerza colectiva concentrada en los brazos de un hombre— se consume en lo trágico, en la imposibilidad de eludir un destino completamente catastrófico.

La muerte de Pedro Páramo tiene el claro signo de la pasividad; él la espera y la recibe sentado en un equipal frente al camino (frag. 68). Y aun entonces en el cacique sólo está viva la imagen de Susana:

"Fue la última vez que te vi. Pasaste rozando con tu cuerpo las ramas del paraíso que está en la vereda y te llevaste con tu aire sus últimas hojas. Luego desapareciste. Te dije: "¡Regresa, Susana!" (frag. 68)

En toda la escena de la muerte de Pedro Páramo hay un juego de símbolos que en la cita anterior se sugiere con la presencia de "las ramas del paraíso". Más adelante, ya muy cerca del final (frag. 70), se insiste en la mención de ese árbol:

(...) Estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedruzcos. Vio cómo se sacudía el paraíso dejando caer sus hojas; "Todos escogen el mismo camino. Todos se van."

Algún crítico ha estudiado ya la relación entre el infierno y

Ahora bien, toda la novela pone en juego cinco elementos fundamentales: tierra, agua, fuego (sol, calor quemante), aire y piedra; todos ellos reaparecen significativamente cuando se derrumba Pedro Páramo. En términos generales, podría decirse que la vida del árbol del paraíso depende de la armonía de los cuatro elementos básicos: tierra, agua, sol y aire; sin embargo, hasta la fuerza del elemento restante ---la piedra, esto es, Pedro Páramo, el mito del poder omnímodo, de la posesión absoluta y de la tenacidad ciega ((5<sup>o</sup>))--- para que aquéllos pierdan su equilibrio y el árbol se deshoje. Y, en cuanto se resquebraja la armonía, la novela parece convertirse en una especie de campo de batalla entre las fuerzas que cada uno de los elementos contiene y representa. Se advierte asimismo que de algún modo el aire y el agua se asocian con la vida y el afecto, mientras que la tierra y el fuego poseen un valor luctuoso y negativo. Así, las evocaciones que desde joven efectúa Pedro Páramo asocian a Susana con el aire y el agua:

"Pensaba en ti, Susana. En las lemas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. (...)" (frag. 6).

"Tus labios están mojados como si los hubiera besado el rocío." (frag. 6)

Y tan insistente es este vínculo que en la última página aún aparece el agua como un factor del recuerdo amoroso:

"(...) tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan." (frag. 70)

Por elle mismo, la muerte se mostrará en ocasiones como la ausencia del agua o la inmovilidad del aire; de ese modo, la agonía del hacendado se produce en estos términos:

(...) De pronto su corazón se detenía y parecía como si también se detuviera el tiempo y el aire de la vida (frag. 70).

Justamente a un valle sin aire descenderá años después Juan Preciado:

Después de trastumar los cerros, bajamos cada vez más. Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire. (...) (frag. 2)

El "aire caliente" es una mera alusión a la geografía que rodea a Comala (la tierra caliente de Jalisco); en cambio, el "puro calor sin aire" es ya un símbolo y representa esa lucha entre los elementos en la cual resulta evidente que el fuego (o el sol o el calor quemante) ha vencido al aire.

Por otro lado, ya en la agonía de Susana el agua empieza a ser derrotada frente al fuego;

*Calby*

Le pareció oír rechinar la puerta, como cuando alguien entraba o salía. Y después sólo la lluvia, intermitente, fría, rodando sobre las hojas de los plátanos, hirviendo en su propio hervor (frag. 49).

Conviven ahí el calor y el frío a través de la lluvia y de la imagen del agua que hierve una y otra vez, así sea sólo bajo

el influjo de una figura retórica; de tal convivencia surge la temperatura de la fiebre donde Susana se debate, la fiebre que estorba toda comprensión y todo acercamiento afectivo.

De hecho, la muerte de la mujer es también de alguna manera el fin del agua como símbolo de fluidos vital; más aún, puesto que en venganza contra el pueblo Pedro Páramo ha decidido abandonar la actividad agrícola, puede concluirse que el agua como recurso de cultivo desaparece de la región a raíz de la muerte de Susana. Y semejante fin es tan notorio que Juan Preciado sólo contempla el agua como un espejismo:

En la reverberación del sol, la llanura parecía una laguna transparente, deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris. (...)  
(frag. 2)

Por su parte, la tierra se vincula temáticamente con los factores de la devastación de Comala y de la Media Luna. Ya nos detuvimos en el análisis de la horadación que sufre ese elemento por la avidéz irreflexiva de Bartolomé San Juan; la tierra es profanada y por ello adquiere tal vez un sesgo tan negativo. Pero este último puede muy bien ser igualmente el efecto de las acciones que emprende Pedro Páramo para apoderarse de las tierras de sus vecinos. Acaso el matrimonio con Dolores Preciado es la menos grave de esas acciones; en cambio, el asesinato de Teribio Aldrete no es sólo el prototipo de los crímenes que ejecuta el cacique a través de Fulgor Sedano, sino que contiene en sí mismo algunos detalles de crueldad que muestran hasta dónde la tierra es el motivo de una ilegalidad

extrema, por culpa de la cual el homicidio más frío y aleveso permanece impune. Glosemos someramente el fragmento 19, justo aquel en el cual se narra ese crimen:

"Fulgor Sedano, hombre de 54 años, soltero, de oficio administrador, apto para entablar y seguir pleitos, por poder y por mi propio derecho, reclamo y alego lo siguiente..."

Eso había dicho cuando levantó el acta contra actos de Toribio Aldrete. Y terminó: "Que conste mi acusación per usufrate."

Tan jurídica presentación es una ironía si se piensa que Sedano ahorcará a Aldrete, engañará a Dolores y cometerá otras ilegalidades. Por cierto, Rulfo refiere el homicidio de aquél subvirtiendo totalmente el orden cronológico: comienza con los ecos y los pataleos de la víctima, del ánima sin reposo; continúa con el comentario de Damiana ---donde claramente se habla de un asesinato, pero donde el ejecutante del mismo no se menciona (frag. 18)---, y finalmente muestra la disputa legal y el encuentro de Toribio con quien le facilitará la muerte (frag. 19). La impunidad de Fulgor y la de su amo se evidencian en el hecho de que en ninguno de estos tres instantes se dice francamente cuál es la responsabilidad de ambos. El lector elabora esa consecuencia al reunir e interpretar los trozos de la historia, y ello únicamente puede ocurrir tras la lectura del fragmento 20. En realidad, la manera como se narra la muerte de Toribio es un ejemplo típico de cómo y por qué las causas y los efectos (los ejecutores y las víctimas) aparecen disociados o subvertidos en la obra.

---A usted ni quien le quite le hombre, don Fulgor. Sé que usted las puede. Y no por el poder que tiene atrás, sino por usted mismo.

Toribio ejercita un intento de adulación que al fin resulta fallido; peca de ingenuo al querer alejar de su amo a Fulgor. Para celmo, Sedano entiende literalmente la referencia al "poder que tiene atrás", lo que en la página siguiente hará sonreír al lector. Toribio mide mal el efecto de sus palabras; pretende enaltecer la hombría del otro y sólo consigue ---en un contexto lingüístico que ya de por sí le es adverso por las intenciones ocultas que se ciernen sobre su cabeza--- ponerla involuntariamente en duda.

Se acordaba. Fue lo primero que le dijo el Al drete, después de que se habían estado emborrachando juntos, disque para celebrar el acta;

---Con ese papel nos vamos a limpiar usted y yo, don Fulgor, porque no va a servir para otra cosa. Y ese usted lo sabe. En fin, por lo que a usted respecta, ya cumplió con lo que le mandaren, y a mí me quitó de apuraciones; porque me tenía usted preocupado, lo que sea de cada quien. Ahora ya sé de qué se trata y me da risa. Disque "usufrute". Vergüenza debía darle a su patrón ser tan ignorante.

Fulgor nunca parece dirigirle el habla a Toribio, y ello acentúa la distancia y la superioridad de quien ---por su propósito--- ve ya muerte al interlocutor. Desde esa perspectiva, las palabras de Toribio suenan tristemente premoniterias: "y a mí (usted) me quitó de apuraciones" es una alusión cristalina a la muerte, alusión imperceptible para el mismo que la prenun-

ció. Su último juicio también se revierte contra él mismo, con  
tra la ignorancia de cuanto se trama en torno suyo.

Se acordaba. Estaban en la fonda de Eduviges. Y hasta él le había preguntado:

---Oye, Vigas, ¿me puedes prestar el cuarto del rincón?

---Les que usted quiera, don Fulgor; si quiere, cóupeles todos. ¿Se van a quedar a dormir aquí sus hombres?

---No, nada más uno. Despreocúpate de nosotros y vete a dormir. Nomás déjanos la llave.

De nuevo Sedano abusa del poderío que le otorga el conocimiento del future: el "nada más uno" contiene una predicción burlana y a la vez una amenaza tan escondida que Aldrete jamás hubiera pe  
dido encontrarla. El future está en manos de Fulgor sólo gracias a la violencia; únicamente así puede él actuar con calma.

---Pues ya le digo, don Fulgor ---le dijo Toribio Aldrete---. A usted ni quien le menoscabe lo hombre que es; pero me lleva la rejodida con ese hijo de la rechintola de su patrón.

Se acordaba. Fue lo último que le oyó decir en sus cinco sentidos. Después se había comportado como un collón, dando de gritos. "Disque la fuerza que yo tenía atrás. ¡Vaya!"

El fragmento se divide entre el monólogo de Toribio y el diálogo de Fulgor con Eduviges. Este diálogo y los recuerdos de Fulgor agregan detalles y circunstancias que, si bien colocan en segundo plano el aborrecimiento, lo hacen más concreto, más cotidiano e inmediato; aparte, el diálogo transmite indirecta

mente la impresión de que Sedano es un asesino amable y tranquilamente calculador (54). (Por lo demás, ahorcar a un hombre como lo hace Fulgor ---selo frente a su víctima--- es un alarde indudable de fuerza física. Ello engrandece a su vez, de modo oblicuo, la grandeza y el poder de Pedro Páramo, amo de Fulgor.)

Otros pasajes ahondan ese rasgo negativo de la tierra (55). Un ejemplo es la eración que Rentería pretende imponer a las labias de Susana y que ella convierte en un recuerdo amoroso:

(...) encajaba secretamente cada una de sus palabras; "Tengo la boca llena de tierra." (...)  
(frag. 64).

También se vincula con aquel rasgo la resignada frase del sacerdote, luego de que ha negado el perdón póstumo a Edúviges:

(...) La tierra, "este valle de lágrimas."  
(frag. 17)

Tras  
Luego de las anteriores reflexiones, puede advertirse mejor el significado de uno de los párrafos finales de la novela:

El sol se fue volteando sobre las cosas y les devolvió su forma. La tierra en ruinas estaba frente a él, vacía. El calor caldeaba su cuerpo. Sus ojos apenas se movían; saltaban de un recuerdo a otro, desdibujando el presente. De pronto su corazón se detenía y parecía como si también se detuviera el tiempo y el aire de la vida (frag. 70).

La tierra ya está en ruinas y se encuentra vacía; el aire se detiene, y únicamente el calor y el sol permanecen en su mayor intensidad. Por su parte, Pedro Páramo sigue adquiriendo la inmovilidad de una piedra, la cual por cierto en la línea final de la obra se resquebraja, como indicio de que el símbolo y el valor fundamentales de ese elemento (la cohesión, la entereza) han dejado de existir definitivamente en Comala.

Ahora podemos redondear nuestro ensayo interpretativo. Un acto de profanación lleva la muerte a la superficie de la tierra, y esta última se colma para siempre de peligro y de negatividad, a causa también de los asesinatos y las ilegalidades que comete Pedro Páramo. La locura de Susana ---efecto del robo en la tumba--- es la razón de que el único deseo auténtico del hombre más poderoso de Comala (y el más obsesionado por la posesión) no se consume. Muere la mujer, y la impremeditada fiesta del pueblo provoca en el cacique el último de sus grandes gestos; la condena a muerte de una colectividad entera.

El anterior es un plano que involucra factores morales, afectivos, económicos y políticos. El plano simbólico de la tragedia total de Comala se pone de manifiesto en la desaparición del árbol del paraíso (al partir, Susana pasa rozándolo, lo que liga sutilmente el plano simbólico con el plano moral, afectivo y económico, frag. 68), desaparición que a su vez expresa cómo los elementos esenciales de la vida ---agua, tierra, aire y sol--- pierden el equilibrio en el cual basan su fertilidad. Tal desequilibrio es efecto de las acciones de un

afán posesivo que experimentan Pedro Páramo y Bartolomé San Juan (57). El primero de los dos es, desde su nombre, la piedra del poder, es el dominio sin límites ni contrapesos. Sin embargo, a la larga ese elemento ---síntesis de fuerza unificadora e inmovible--- se rompe al golpear contra la tierra, aquella tierra que ha sido la causa o el ámbito del asesinato y la profanación:

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

La unidad del orden y del dominio se quiebra al entrar en contacto con aquello que guarda el símbolo y la memoria de delitos esenciales. De hecho, este párrafo resume la condición última de Comala y de su cacicazgo; Pedro Páramo se apoya finalmente en los brazos de una mujer cuyo afecto despreció (frag. 60). Y esa súplica "por dentro" es el mutismo definitivo del lugar; efectivamente, Comala, un mundo en el cual el verbo ha jugado un papel extraordinario, termina y se desmorona ---a través de la muerte de Pedro Páramo, cifra de toda realidad y todo ser en la comarca--- en el silencio, suplicando sólo por dentro porque su condición ha sido la postergación perpetua de todos los afectos, la asfixia interior de los sentimientos, perdidos entre evocaciones y murmullos. Muere y no puede decir una sola palabra.

## CONCLUSIONES

## I

Algunas de las herramientas metodológicas y analíticas que propone la Pragmalingüística han sido para nosotros utensilios de valor incalculable, aun cuando hemos procurado en todo momento que nuestro texto pueda leerse sin necesidad de un vocabulario adicional sobre los conceptos básicos de esa disciplina. Consideramos que las nociones expuestas en la Introducción bastan para comprender todas nuestras referencias a aquélla, si bien debemos advertir que tales nociones no agotan ni mucho menos el corpus conceptual de la Pragmalingüística. Y entendemos que el análisis del lenguaje y el poder en nuestra literatura y en nuestra vida pública ---en diálogos entre personajes literarios o entre interlocutores vivos--- se enriquece decisivamente con el apoyo de un método semejante.

Asimismo, la glosa ha permitido seguir de cerca el proceso interior de muchos diálogos rulfianos, en los cuales el poder se manifiesta como una serie de manipulaciones instintivas, intuitivas e inconscientes, mientras que las palabras aparentan ser inocuas y sirven más bien para disimular u ocultar los verdaderos propósitos del hablante.

cuando el interlocutor ausente habla ---a través de la memoria  
o la imaginación del interlocutor vivo---, sus palabras no admiten  
réplica, pues por lo general se trata de un interlocutor de-  
mi-nante:

---Está bien, Señor, tú ganas ---dijo después  
[el padre Rentería] (frag. 14).

De esa forma, la alternativa del diálogo con un ser ausente  
---per lo común aquel que resulta más importante para el indi-  
viduo; Delores/Juan, Dios/Rentería, Susana/Pedro, Florencio/  
Susana--- vence sólo ilusoriamente la imposición del poder so-  
bre el lenguaje (a costa incluso de grandes daños, pues por ejem-  
plo ese tipo de diálogo confirma ante los ojos del pueblo la  
lecura de Susana). Además, prorroga la falsa idea de que la  
soledad y la incomunicación no son absolutas en Comala.

### III

¿Cuántas de nuestras observaciones en torno al lenguaje y al  
poder en Pedro Páramo tienen una validez general, más allá de  
las limitaciones que surgen de la circunscripción de la novela  
a una comarca, a un universo acendradamente regional? Nos pre-  
guntamos lo anterior porque nos importa pensar que nuestra te-  
sis podría permitir un acercamiento interdisciplinario entre  
la crítica literaria y las ciencias sociales que se ocupan de  
cuestiones como la práctica del poder en México, así como de

les efectos y los mecanismos de esa práctica. Pues jamás debe prescindirse del lenguaje en un análisis de las formas que adopta el poder público, sobre todo en un país todavía tan intensamente sujeto a una grave inconcordancia entre las palabras y los hechos, un país de tal modo aún atenido al poder del lenguaje que una reflexión sobre ese poder, por lo demás proteico, debe ser constante, aguda y diversa. De hecho, aun en circunstancias muy críticas, en las cuales factores extralingüísticos ---como una deuda monetaria, como las presiones de distintos y contradictorios poderes--- son ciertamente importantísimos, el lenguaje permanece como una fuerza auténtica, en particular si puede procurar verosimilitud y convencimiento, confianza y armonía. Uno de los rasgos más agudos del discurso político mexicano de hoy es justamente su ineptitud para ser digno de crédito, lo que en términos pragmalingüísticos se expresa así; quien promete o amenaza varias veces en vano termina desdeñado por todos. En general, el deterioro de nuestro discurso político ---no sólo el del gobierno, sino el de la derecha y la izquierda opositoras--- podría revisarse con la ayuda de conceptos de la Pragmalingüística, ciencia que por lo demás acaso permite un mejor análisis del vínculo entre el habla y la realidad, de manera que sea posible advertir hasta qué punto una corresponde a la otra o bien estudiar por qué el habla carece ya de toda verosimilitud y está por tanto incapacitada para influir en la realidad.

Por otra parte, si comparáramos a Pedro Páramo con el político moderno en el país, encontraríamos algunas diferencias y similitudes sumamente sugestivas. Por ejemplo, el político

adelante la vamos a hacer nosotros. (...) (frag. 23)

Con semejante fuerza en sus manos, el cacique puede crear fácilmente cualquier contexto lingüístico que le sea útil para hacerse del poder y ---por ejemplo, frente a los revolucionarios--- para mantenerlo (véase capítulo IV). De hecho, la posibilidad de crear contextos favorables pertenece en Comala sólo al cacique, a un hombre que despierta un principio de cooperación incluso en sus más enconados enemigos; un hombre que preserva ese principio aun cuando miente y engaña a aquellos interlocutores que llegaron "encarabinados y terciados de carrilleras" (frag. 54) y que, si se supieran burlados, romperían tal principio de una sola manera; matando ahí mismo al cacique.

Simultáneamente, esa ilegalidad de Pedro Páramo es la causa de que todos los sucesos se desencadenen con tanta rapidez hacia la catástrofe, y es la causa de que en el hacendado no sea indispensable un discurso sumamente complejo y persuasivo, pues a él le basta la violencia para dirimir de antemano todo desacuerdo con sus posibles interlocutores. Por el contrario, con su sola multiplicidad, las sociedades modernas exigen de sus representantes una continua negociación, que es un concepto básico de toda política (pero especialmente de la contemporánea) y que se efectúa a través del lenguaje, aunque éste, por cierto, se sustenta en condiciones reales; fracasa tanto quien no sabe hablar (negociar) como quien pretende fincar promesas, amenazas o propuestas al margen de aquellas condiciones.

Así, podríamos concluir que en la novela sobre política

y ningún contexto lingüístico serán favorables a los hombres como él, pues el poderío acumulado por sus enemigos impide cualquier acuerdo justo, esto es, cualquier acomodo equitativo de intereses a través de las palabras. Sin embargo, frente a tan claro instinto histórico, Pedro Páramo recurre a la negociación como una forma de reintegrar al plano del lenguaje una circunstancia que está a punto de resolverse en violencia.

#### IV

El cacique de la Media Luna se desmorona porque hay un poder superior a él, él que se suponía omnipotente y que creyó poseerlo todo (véase capítulo VI). Ese poder es la vida, y la locura de Susana es en último análisis el símbolo de la reacción de aquella frente a un afán posesivo que arrasa a su paso con toda consideración sobre el equilibrio psíquico de los seres.

La vida cuenta por cierto con una trama ética que es al fin una de las estructuras profundas de la novela de Rulfo, aun cuando el distanciamiento del narrador rulfiano pareciera sugerir una objetividad de la cual se hallara por completo ausente un propósito moral; por cierto, Juan Rulfo no moraliza a la manera de un Lizardi en El Periquillo Sarniento ---novela en la cual el texto narrativo debe ceder constantemente ante la digresión didáctica o amonestadora---, pero ello no significa que en él no exista una trama ética, la cual por acuidad literaria del autor jalisciense se esconde en la más profunda de las estructuras de la novela, del mismo modo que en la vida

del hombre aquella trama no es evidente por sí misma.

Por último, la ruptura de la trama ética también conduce a la ruptura del contexto general que es básico en todo diálogo. Ese contexto se produce a partir de todo aquello que es válido e indiscutible aun para aquellas personas que conversan por primera vez; dato típico de ese contexto es la certidumbre de que el interlocutor está vivo; así, nadie se dirige por primera ocasión a otro individuo con las siguientes palabras: "---¿No están ustedes muertos? ---les pregunté." (frag. 30) Cuando Juan Preciado interrrga de ese modo a los incestuosos, Comala entera alcanza el estadio último de su desequilibrio verbal, pues entonces se ha roto incluso un contexto que es una constante universal, válida para todos los seres humanos. Ello significa que el pueblo de Pedro Páramo es ya, en cuanto a comunicación, un sitio aparte del resto del mundo.

**NOTAS**

## NOTAS

- (1) Claro está que Rulfo va aún más lejos al totalizar la presencia de la voz popular incluso en las intervenciones del narrador durante la primera parte de Pedro Páramo (en la segunda, ese narrador es tan escueto que prácticamente pierde toda marca lingüística distintiva). Ahora bien, como advertiremos en la nota (15), Rulfo construye el efecto del habla popular a través de ciertas convenciones ---por ejemplo, repetición de sonidos, lexemas y palabras--- que tienen validez en el texto pero que no necesariamente reproducen con absoluta fidelidad un habla viva.  
Y, a propósito de autores jaliscienses, ¿no sería en especial interesante una comparación entre Pedro Páramo y La feria, de Juan José Arreola? Por obra de un contraste, sería factible destacar algunas de las cualidades más intensas de la novela de Rulfo, pues en Arreola están presentes muchos de los tópicos y recursos rulfianos, y sin embargo La feria no se propone alcanzar un argumento trágico que es fundamental en Pedro Páramo.
- (2) Roa Bastos, Augusto, Hijo de hombre, p. 285.
- (3) Pedro Páramo, ed. Cátedra, pp. 89-90.
- (4) Tomamos este concepto de José Revueltas, quien en El conocimiento cinematográfico y sus problemas propone un conjunto de términos provechosos para el análisis de la literatura y en general de toda expresión narrativa.
- (5) Reffe, Reina, Juan Rulfo, autobiografía armada, p. 43.

- (6) El primer título de la novela, Los murmullos, era precisamente el símbolo de esta extraña pero reveladora jerarquía.
- (7) Esa libertad se pone de manifiesto en la conducta de la mujer frente al padre Rentería:

---¿Ya me voy a morir?

---Sí, hija.

---¿Por qué entonces no me deja en paz? Tengo ganas de descansar. Le han de haber encargado que viniera a quitarme el sueño. Que se estuviera aquí conmigo hasta que se me fuera el sueño. ¿Qué haré después para encontrarlo. Nada, padre. ¿Por qué no mejor se va y me deja tranquila? (frag. 64)

Por su parte, Pedro Páramo dice al enterarse de que su heredero ha perecido: "Estoy empezando a pagar" (frag. 40), y ello parece incorporarlo a la fe católica de su pueblo; sin embargo, aun allí habla con el pragmatismo que le es propio: "Más vale empezar temprano, para terminar pronto."

- (8) Para ella, la visibilidad del pecado abarca todas las direcciones del espacio: arriba, abajo, afuera, adentro:

---¿No me ve el pecado? ¿No ve esas manchas moradas como de jote que me llenan de arriba abajo? Y eso es sólo por fuera; por dentro estoy hecha un mar de lodo (frag. 31).

Más aún, su habla no ofrece motivos de esa sensación, salvo aquella causa inscrita en el concepto de pecado.

- (9) Véase por ejemplo el artículo de George Ronald Freeman, "La caída de la gracia: clave arquetípica de Pedro Páramo, en Sommers, Joseph et al., La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas, pp. 67-75.
- (10) Observa Mircea Eliade: "Templo, casa, cuerpo ---como hemos visto--- son Cosmos. Pero todos estos Cosmos, cada cual según su modo de ser, conservan una 'abertura', cual

quiera que sea la expresión escogida por las diversas culturas (el 'ojo' del Templo, chimenea, agujer del humo, brahmarandhra, etc.). De un modo u otro, el Cosmos en que se habita ---cuerpo, casa, territorio tribal, este mundo de aquí en su totalidad--- comunica por lo alto con otro nivel que le es trascendente, (...) La imagen del estallido del techo significa que se ha abolido toda situación, que se ha escogido no la instalación en el mundo, sino la libertad que, para el pensamiento indio, representa la aniquilación de todo mundo condicionado." (Lo ungrado y lo profano, p. 149). De algún modo, los incestuosos de Pedro Páramo representan la liberación frente a todo condicionamiento, pero ello ocurre, paradójicamente, sólo tras el derrumbe de toda posibilidad de vida colectiva sobre la tierra. Lo trascendental se muestra ante ellos a causa de la extrema miseria y el abandono absoluto, y ellos no acceden a lo trascendental; permanecen en la inmediatez de un hablar sin límite (véase la p. XII de nuestra Introducción).

(11) Onetti, Juan Carlos, La vida breve, p. 11.

(12) Ignoramos si se ha hecho un paralelismo entre el cine y Pedro Páramo, novela rica en montajes, en diálogos y escenas muy visuales y en un ritmo sostenido. En realidad, también por sus características narrativas, Pedro Páramo es en especial difícil para el cine, precisamente porque se encuentra ya muy cerca del guión cinematográfico (en los largos diálogos y en las breves acotaciones, sobre todo) y al mismo tiempo se inserta de lleno en el género novelesístico, por la fuerza de sus símbolos, su lenguaje, su secuencia narrativa. Así, en todo cuanto es afín al cine, Pedro Páramo es ya insuperable; en cuanto tiene de símbolo, mito, 'secuencia', es intraducible.

Un contraste sugestivo puede por lo demás establecerse entre el cuento "Talpa" y la película homónima dirigida por Alfredo B. Crevenna: los símiles y las comparaciones juegan un papel importantísimo en el texto original, pues marcan una sutil pero demoledora crítica de las costumbres religiosas del pueblo; con pocas palabras ---valiéndose de que en una estructura semántica y sintáctica la comparación no suele ocupar el sitio decisivo (salvo

en el lenguaje literario)--- Rulfo juzga disimuladamente el hábito de la peregrinación, el de la oración colectiva, etc.: "(...) empujados por todos lados como si nos llevaran amarrados con hebras de polvo (...)" (El llano en llamas, p. 57). Por el contrario, Crevenna cae en el pintoresquismo porque no es capaz de entender y menos aun de traducir a la imagen visual los símiles verbales de Rulfo. Incluso, ni siquiera parece intentarlo, y la película traiciona al cuento al convertirse en una exaltación de ciertas atmósferas que el jalisciense se encargó de descalificar con sus ocultas ironías.

En la versión de Pedro Páramo dirigida por Carlos Velo, abundan a su vez los gestos fallidos y totalmente inadecuados por parte de John Gavin, quien confundió su propia petulancia con la infinitamente más sutil prepotencia de Pedro Páramo (véase capítulo IV). En el rol de Susana San Juan, sólo en pocas ocasiones Pilar Pellicer consigue convertirse en aquella que es síntesis de voluntad, belleza, locura y misterio; no siempre se dirigió correctamente la actuación y la fotografía de la mujer, y por ejemplo el peinado de ésta pertenece con excesiva claridad a la estética de los años sesenta, década en la cual se filmó la película. Por otro lado, los afanes incestuosos de Bartolomé ---torturadamente oblicuos y fugaces en la novela--- se tornan demasiado enfáticos dentro del filme, lo que por lo demás parece inevitable. Y, en el guión cinematográfico, Carlos Fuentes agregó frases y diálogos en los cuales no necesariamente se respeta la enjuta cohesión ---construida con pocos pero muy sugestivos elementos--- del mundo de Juan Rulfo.

(13) Pérez Galdós, Benito, Doña Perfecta, p. 3.

(14) Hay otros puntos de contacto entre Pedro Páramo y Doña Perfecta. Por ejemplo, Galdós se vale de la fuerza ideológica que posee la palabra colectiva, la opinión mayoritaria, capaz de construir un cerco contra la legalidad y contra el sentido común. Galdós, por lo demás, no narra ciertas conversaciones entre los habitantes de Orbajosa, pero para el lector es obvio que éstas existieron y que en ella prácticamente se resolvió asesinar al hombre de ciencia. Rulfo aprovecha también ese tipo de cadena implí



en ocasiones con elementos formales, por ejemplo en refranes, dichos, albures, etc. Aparte, es cierto que el hablante común de Jalisco ---sobre todo el de más edad--- suele tener una aptitud natural para producir en el lenguaje cotidiano imágenes poéticas (en su Seminario de Historia de México, el Mtro. Arturo Azuela recordaba algunos ejemplos de lo anterior, tomados de voz viva). Pero ello no es definitivo en la creación literaria, salvo para afiliar al autor a algún tipo de realismo o de regionalismo. Las leyes internas del texto determinan si un personaje resulta falsa o adecuadamente poético.

- (16) Otros recursos ayudan a crear la apariencia de un mundo totalmente oral en Pedro Páramo. En ocasiones, los puntos suspensivos señalan cómo el pueblo está condenado, a pesar suyo, a una oralidad viva, ajena por ejemplo a los afanes de rigidez teológica del sacerdote:

"---Pero si no los perdí. Murió con muchos dolores. Y el dolor... Usted nos ha dicho algo acerca del dolor que ya no recuerdo. (...)  
(frag. 17)

Los puntos suspensivos marcan la interrupción de un impulso de elocuencia que en labios de un personaje como María Dyada empezaba a ser inoportuno. María quiere repetir algo de los sermones de Rentería, pero al callarse sólo provoca una perfecta ironía involuntaria: ella guardó la certidumbre de la gravedad del tema; en cambio, nada conservó de los conceptos. Advirtió un tono severo, no el discurso matizado y aleccionador.

Por otra parte, la alternancia en muchos pasajes de diálogos y acotaciones del narrador (sobre todo antes de que éste comience a desleírse) permite dar un ritmo simultáneamente a unos y a otras. Pues los diálogos tienen silencios, pausas que representan los silencios y las pausas de los diálogos reales y que Rulfo aprovecha para elaborar la atmósfera con el auxilio de su narrador.

Asimismo, el habla es manifestación del pensamiento y del carácter, pero existe muchas veces el riesgo de una inconcordancia entre aquello que se dice y aquello que se quiere decir. En la vida cotidiana, eso puede provocar

que se interprete a una persona por medio de una frase dicha tal vez bajo circunstancias poco propicias; en la literatura, por el contrario, estas circunstancias se incluyen en el cálculo del autor, de manera que la frase más irrelevante, confusa o ambigua configure el temperamento y el destino del personaje. Ahora bien, la confusión tiende a la discrepancia y a la divergencia en términos del habla común, y sin embargo en varios fragmentos de Pedro Páramo se torna un recurso por el cual convergen dos o más líneas argumentales y simbólicas: por ejemplo, en el 51, la ambigüedad une la muerte moral de Rentería y la muerte física de Bartolomé:

---¿Eres tú, padre?

---Soy tu padre, hija mía.

Esta confusión convergente es el modelo de una herramienta literaria importante en la novela, herramienta que se liga por lo regular con la figura paterna. No es la primera vez en efecto que el sacerdote se asocia momentáneamente con un padre consanguíneo (véanse el final del frag. 13 y el inicio del siguiente), y eso se comprende porque en Pedro Páramo las dos connotaciones de padre se funden en una sola imagen a un tiempo majestuosa y desgarrada, viviente y en ruinas.

- (17) Guadalajara se menciona una vez, pero de manera poco significativa:

(...) Tengo entendido que una de ellas, Matilde, se fue a vivir a la ciudad. No sé si a Guadalajara (...). (frag. 20)

En cambio, esa ciudad y la capital del país son referentes fundamentales en Al filo del agua: ambas funcionan como horizontes que muchos de los personajes desean alcanzar, y por obra de su recuerdo ya no es posible seguir tolerando la estrechez del pueblo. En realidad, el final de Pedro Páramo y el de Al filo del agua se consuman en direcciones opuestas: cierre y apertura, muerte total e irrupción de la guerra revolucionaria.

Y una de las poquísimas referencias a la idea de na-

ción en la obra de Rulfo es sumamente irónica; en "El día del derrumbe" se toca el Himno Nacional para un grupo de comensales borrachos (El llano en llamas, p. 140). En este sentido, es paradigmático el famoso pasaje de "Luvina":

---"¿En qué país estamos, Agripina?  
"Y ella se alzó de hombros. (Op. cit., p. 96)

Puede señalarse asimismo el revelador diálogo entre el de legado y el campesino en "Nos han dado la tierra":

---Eso manifiésteno por escrito. Y ahora váyan se. Es al latifundio el que tienen que atacar, no al Gobierno que les da la tierra.

---Espérenos usted, señor delegado. Nosotros no hemos dicho nada contra el Centro. (...) (Op. cit., p. 16)

Decir Centro en lugar de Gobierno equivale a otorgar al poder político una estatura anímica y mítico-cosmogónica. Pero al mismo tiempo eso revela qué lejos está para los campesinos ese Centro (la mayúscula, recurso exclusivo de la escritura, sirve muy bien espero para sintetizar la reverencia de los dos interlocutores), ese núcleo del cual sus vidas y sus destinos dependen. En suma, no existe entre los personajes rulfianos una imagen o idea de unidad nacional; en el peor de los casos, ellos sufren la imposición de un centro del cual han sido alejados. ¿Cuál puede ser entonces su sentido o noción de país?

En cuanto al exterior, Rulfo prescindió en ediciones posteriores de El llano... del único relato que hablaba de otro país: "Paso del Norte". Un somero análisis de este cuento nos permite advertir su atipicidad dentro de la obra rulfiana; se menciona la capital del país (incluso lugares tan específicos como la Merced), parte de ciudades del norte y de Estados Unidos. Resulta por todo ello significativo que "Paso del Norte" sea el relato más endeble de Rulfo, como si éste no conservara su destreza nrrativa al abandonar la región de sus otras narraciones. La exclusión de "Paso del Norte" contribuye por lo demás, aunque ciertamente no fuera ése su propósito, a fijar en una

región los límites geográficos de la obra de Rulfo.

(18) Eduviges Dyada se encarga de referirse a esa sordera:

(...) Fue buen hombre y muy cumplido. Era quien nos acarrea el correo, y lo siguió haciendo todavía después de que se quedó sordo. (...) (frag. 9)

(19) Y si bien Comala y Sayula contrastan reveladoramente, el suyo no es el único contraste en la obra; mencionemos por ejemplo aquél entre la poética evocación de Pedro y el sitio donde esa evocación ocurre: el excusado (frag. 6).

(20) El fragmento de Chona es en sí mismo un relato y recuerda a "Evelyne", uno de los quince cuentos de Dublinenses, de James Joyce. En alguna ocasión comentaba Rulfo que había querido "cerrar los capítulos de una manera total" (La narrativa de Juan Rulfo, p. 19); dicho fragmento podría ser un modelo del sentido que tiene en esa frase la palabra "total", pues posee todos los elementos narrativos esenciales, así sea intensamente resumidos; planteamiento del drama o conflicto, caracterización, clímax, desenlace. Ahora bien, ¿se leería de igual manera tal fragmento sin el contexto que la novela le proporciona?

(21) Muchos personajes rulfianos sólo serían su propio presente y su habla si no fuera porque en sus intervenciones se transparenta un entorno temporal, histórico, afectivo e ideológico susceptible de interpretarse. Los parlamentos en Pedro Páramo pocas veces se atienen al mero intercambio de información, y cumplen por lo común una labor adicional: sinóptica, expresiva, descriptiva de un habla, un carácter o una circunstancia. Así, la novela posee simultáneamente brevedad e intensidad.

(22) Acaso la visión o imaginación del tiempo que se bifurca fue uno de los impulsos en Gabriel García Márquez para escribir su novela más famosa, en cuyas líneas iniciales el argumento y el tiempo toman dos direcciones disímiles.

(23) Juan padece asimismo un origen contradictorio porque cada uno de sus padres pertenece a una casta diferente: Pedro

Páramo, a la de los poderosos; Dolores, a la de los humildes, la de aquellos que se dejan despojar de sus propiedades. Aquél es incluso la alegoría de un sistema feudal exacerbado y de un afán de posesión absoluta. Dolores, en cambio, sueña con un mundo sin política, una naturaleza pródiga y sin intereses mundanos, una tierra fecunda, jamás devastadora.

- (24) Esa entrega se efectúa en un pasaje deliberadamente ambiguo, en el cual no es completamente claro quién habla y en el cual la reiteración del verbo decir confirma muchos de los postulados de nuestro capítulo primero:

"Que no se me olvide decirle a don Pedro ---;vaya muchacho listo ese Pedro!---, decirle que no se le olvide decirle al juez que los bienes son mancomunados. 'Acuérdate, Fulgor, de decírselo mañana mismo.'

Y es que todo ámbito hermético repite innumerables veces las mismas palabras.

- (25) De esa forma, un tercer interlocutor ---ni Juan ni Abundio--- tiene en su poder la única contestación, la disimulada risa que desciende del cielo. Por lo demás, los pájaros son en Pedro Páramo interlocutores de los humanos, son mensajeros entre el cielo y la tierra. En el fragmento 9, Dolores elige al "zopilote solitario" como un indicio de la muerte y de la soledad que la esperan; en el fragmento 38, el gemido del pájaro evoca el lamento de Juan como un hijo abandonado, y más adelante la burla del ave hace sentir cuán estéril es la alegría de Fulgor por la abundancia de la lluvia y la fertilidad de la tierra,

- (26) En José Revueltas, los equívocos ---los errores--- asumen una estatura metafísica y fenomenológica: yerra tanto quien los provoca como quien los sufre. Además, el ser humano padece el infierno de no conocer la realidad por culpa de ellos. Y si en la comedia teatral el equívoco es un recurso básico, su aclaración feliz también resulta indispensable. Por el contrario, en Los errores y en Pedro Páramo permanece una penumbra decisiva.

- (27) Terminamos nuestro segundo capítulo con la certidumbre de que todos mueren en Pedro Páramo. En realidad, está abierta la discusión en torno a ese punto. A nuestro parecer, importa poco averiguar si por ejemplo los hermanos incestuosos están aún vivos en el centro mismo de la novela; mucho más grave es la convicción de que todo proyecto de vida se derrumba en Comala; no sobreviven ni el sueño de amor absoluto que obsesiona al cacique ni el impulso sin brida de Miguel ni el catecismo rencoroso de Rentería ni la peregrina conciliación de Juan Preciado. En suma, ninguna clase social, ningún grupo humano se sobrepone a la decisión del cacique de cruzarse de brazos (frag. 66). Como veremos en el capítulo V, acaso únicamente los indios, humildes e incidentales, se salvan de la devastación.
- (28) Pedro Páramo, ed. Cátedra, p. 195, n. 207.
- (29) Y obsérvese que la hermana oscila entre la histeria (la excesiva precaución) y la seducción. ¿Entre esos dos extremos titubea la imagen que de la mujer se guarda en la obra de Juan Rulfo? Por otra parte, a la idealización que practican los dos protagonistas de la novela ---el cacique y Juan Preciado--- se contraponen invariablemente una realidad que mira a la mujer hundida en la superstición, la sexualidad sin respiro, la avidez, la locura.
- (30) Y Juan y Dorotea no se libran ni aun en la muerte de su atención curiosa hacia los actos y los decires de sus semejantes. Incluso ya sólo les resta ser espectadores eternos de los ecos de realidad que los murmullos arrastran hasta sus oídos. Adviértase además que este pasaje es una variación del viejo tópico teatral de escuchar tras las paredes. Pedro Páramo exhibe por cierto otros recursos propios del teatro; una doble escena, como la mediación de una pared (un ejemplo es el fragmento 8, donde Pedro evoca a Susana mientras en el cuarto contiguo su abuela, su madre y otras mujeres rezan para ahuyentar las asechanzas del mal, ignorantes de que el amor que se invoca junto a ellas traerá la muerte a toda la comarca), la suplantación de personas (Eduviges por Dolores en el lecho matrimonial), etc.
- (31) C. G. Jung, Arquetipos e inconsciente colectivo, p. 81.

- (32) Salado Álvarez, Victoriano, Episodios Nacionales Mexicanos, I, pp. 48-49.
- (33) Azuela, Mariano, Los de abajo, p. 117.
- (34) Citado por González Rodríguez, Sergio, en "La levedad de plomo de la vida", artículo aparecido en Nexos, julio de 1986, núm. 103, pp. 45-46.
- (35) Génesis, 4, 9-11.
- (36) Ana Rentería prodigó frente a Miguel otra sonrisa, que és te interpretó libremente (frag. 15).
- (37) En labios de la hermana incestuosa también abundan vocablos como "nadie", "no", "nunca", etc.
- (38) El sermón o discurso religioso en contraste con el terror de la vida y de la muerte aparece también en "Talpa", justo cuando Tanilo muere frente al altar sin que el señor cura lo advierta ni guarde silencio. En las palabras del sacerdote brilla una idealidad que para Tanilo es ya eternamente inalcanzable (El llano en llamas, p. 62).
- (39) Cuando aparecen, los indios muestran un buen humor impasible, mientras que Justina y Susana experimentarán renglones abajo un continuo vaivén de sentimientos inestables (frag. 48). La historia de la región los redujo al pequeño comercio, pero en Pedro Páramo parecen gozosos de su destino. Y, a propósito de comercio, el de Melquíades en Cien años de soledad expresa un estado más actual de la realidad americana: el mestizaje de objetos y de ideas, el pochismo que se engendra cuando dos formas económicas distintas se ponen en contacto a través del mercado. Los objetos de Melquíades representan a una sociedad muy diferente de Macondo; eso produce un tono muy característico de Cien años de soledad y también de nuestra América: el contraste entre la vida local y las sorpresas muchas veces ilusorias del exterior. En cambio, la mercancía de los indios de Pedro Páramo es antigua, herbolaria, natural, e insignificante en términos económicos.
- (40) Salado Álvarez, Victoriano, Episodios Nacionales Mexicanos

nos, I, p. 61.

- (41) Arreola, Juan José, La feria, p. 86.
- (42) El grado de conciencia en un narrador es un dato irrelevante cuando el estudioso examina los símbolos y las implicaciones de una frase, de una imagen o de una escena; en nuestro ensayo interpretativo nunca suponemos una racionalidad absoluta por parte de Rulfo, pero tampoco imaginamos en éste el apremio de un éxtasis cegador que le habría impedido reflexionar sobre los laberintos de su obra. No podemos asegurarlo irrefutablemente (hacerlo querría decir que contra su costumbre Rulfo dejó aquí pistas incontrovertibles), pero intuimos que en la mente del autor el fragmento 50 fue efectivamente el origen de los acontecimientos.
- (43) Otra causa posible de la locura de Susana es la muerte de Florencio, pero éste es más bien el pretexto para que aquélla tenga un interlocutor ausente (véase capítulo V) y desdeñe los apremios verbales del cacique y del sacerdote. Lo importante es en todo caso que Susana no puede estar loca por razones externas a la novela o por mero capricho del autor.
- (44) Contra lo que se ha dicho sobre este punto, nosotros consideramos que la manera como Susana se dirige en su madurez al padre (llamándolo por su nombre) no es indicio de una relación equívoca entre ambos, sino del rechazo a la paternidad por parte de la mujer. El diálogo citado en la página 130 de nuestra tesis apunta justo en ese sentido.
- (45) En la obra de C. G. Jung, una afirmación semejante aparece en repetidas ocasiones.
- (46) Como en el caso de Abundio y Juan Preciado (véase capítulo III), los destinos de Bartolomé y de Pedro Páramo tienen muy íntimos puntos en común, aun cuando muchas otras circunstancias de cada uno son radicalmente distintas.
- (47) Esa inconcordancia es también una de las causas de que el pueblo llame loca a Susana, cuyo mundo interior --en muchos aspectos más congruente que el de sus interlocutores

(tampoco Justina Díaz, cuando discute con ella en el fragmento 48, hace gala de una gran coherencia)--- sólo se explica en retazos inconexos.

- (48) Pedro Páramo, Bartolomé y Justina se desviven por poseerla, bajo el pretexto de cuidarla. Por ejemplo, el padre la guarda y oculta mucho tiempo como un avaro a sus monedas. Quiere restituirla a su carácter simbólico de metal raro y noble:

---He repasado toda la tierra indagando el rincón donde se escondió don Bartolomé San Juan, hasta que he dado con él, allá, perdido en un agujero de los montes, viviendo en una covacha hecha de troncos, en el mero lugar donde están las minas abandonadas de La Andrómeda (frag. 45).

- (49) Un hombre poseedor de un pragmatismo absoluto es casi inconcebible, aunque precisamente con Pedro Páramo estamos a punto de obtener un retrato suyo. Y nadie puede convivir con un individuo semejante en condiciones de auténtico afecto, pues los intereses egoístas de tal individuo evitan cualquier simetría, cualquier acuerdo basado en una igualdad que respete los intereses de cada uno. Paradójico es por todo ello que el pragmático por excelencia muera trágicamente.

- (50) Damiana Cisneros sigue escuchando claramente esa fiesta, lo cual habla de su importancia en la memoria de las áni-  
mas:

---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 (frag. 25).

- (51) Ya no son épicas las conductas y las caracterizaciones de algunos de los personajes prototípicos de la literatura mexicana de los últimos años; el Doctor Parabeuf, en la novela de Salvador Elizondo; muchos personajes de José Revueltas, de Jorge Ibargüengoitia, etc. El protagonista

de Manifestación de silencios, de Arturo Azuela, parece contar con una energía vital que lo hace semejante a los seres épicos; sin embargo, es característico de su mundo, de su entorno, el hecho de que una energía semejante sólo se resuelve o se canaliza a través de un asesinato y del posterior exilio de su ejecutor. Nos referimos a José Augusto Banderas, un hombre cuya fuerza transformadora jamás encuentra una realización provechosa para la sociedad o para la clase o el grupo al que Banderas pertenece.

(52) Cfr. La narrativa de Juan Rulfo, pp. 142-143.

(53) Nuevamente es Damiana quien hace ver a Juan que el árbol ha desaparecido;

(...) Y en días de aire se ve el viento arrastrando hojas de árboles, cuando aquí como tú ves, no hay árboles. Los hubo en algún tiempo, porque si no, ¿de dónde saldrían esas hojas? (frag. 25)

(54) En el Tratado de historia de las religiones, Mircea Eliade enumera los atributos míticos, las virtudes de dominio, de la piedra (p. 201).

(55) Fulgor es incapaz de entender un nivel metafórico del lenguaje. También, cuando Dolores emplea un símil eufemístico:

(...) Me toca la luna. ¡Oh!, qué vergüenza. (...) (frag. 22) (,)

él responde:

---¿Y qué? El matrimonio no es asunto de que haya o no haya luna.

Tal vez esa incapacidad, característica del habla de Fulgor (véase capítulo III, p. 51), es propia de individuos que se saben impunes.

(56) Tampoco es difícil ampliar esta observación a los cuentos

de El llano en llamas, sólo que ninguno de ellos procura el nivel mítico y simbólico que está presente en Pedro Páramo.

- (57) Tres entidades despiertan ese afán posesivo en los dos hombres; Susana, la tierra y el oro. En esas tres entidades se cifran las causas del desastre de Comala.

## **BIBLIOGRAFIA**

## B I B L I O G R A F I A

### Libros y artículos de Rulfo

#### a) Artículos

"Cumple 30 años Pedro Páramo", en Excélsior, sábado 16 de marzo de 1985.

"Fragmento de la novela Los murmullos" / I y II, unomásuno lunes 27 y martes 28 de enero de 1986.

"Nuño de Guzmán: "El Muy Magnífico Señor de Jalisco", en La jornada semanal, domingo 12 de enero de 1986.

"Todo escritor es un mentiroso", en La jornada, jueves 9 de enero de 1986.

#### b) Libros

El llano en llamas, México, FCE, primera edición 1953.

El llano en llamas, México, FCE, décima primera reimpresión, 1973.

Pedro Páramo, México, FCE, segunda edición en la Colección Letras Mexicanas, 1959.

Pedro Páramo, Madrid, Cátedra, edición crítica de José Carlos González Boixo, 1984.

El gallo de oro y otros textos para cine, México, ERA, 1980.

Libros y artículos sobre Rulfo

a) Artículos

Azuela, Arturo, "Perfiles de Juan Rulfo", en El Búho de Excélsior, domingo 22 de diciembre de 1985, pp. 1 y 4.

Bellinhausen, Hermann, "El escritor es otro", en Punto, lunes 13 de enero de 1986, p. 19.

Blanco, José Joaquín, "Acaso él hubiera querido silencios", en Punto, lunes 13 de enero de 1986, p. 19.

Cano, David, "Homenaje a Rulfo en el Palacio de Minería con Xirau, Alf Chumacero, Carballo, Cuevas y Carlos Montemayor", en unomásuno, sábado 1<sup>a</sup> de febrero de 1986, p. 23.

Carballo Emmanuel, "El destino, único cacique al que no puede combatirse", Punto, lunes 13 de enero de 1986, p. 20.

Carballo, Emmanuel, "Rulfo y Arreola", en unomásuno, del sábado 25 al miércoles 29 de enero de 1986.

Castañeda, Antonio, "Rulfo: la fórmula secreta para hacer cine poético", en El Búho de Excélsior, domingo 2 de febrero de 1986.

Couffon, Claude, "El arte de Juan Rulfo", en unomásuno, sábado 1 de febrero de 1986, p. 23.

Cuevas, José Luis, "Los retratos de Juan Rulfo", en El Búho, domingo 19 de enero de 1986.

Chumacero, Alf, "El Pedro Páramo de Juan Rulfo", en unomásuno, domingo 12 de enero de 1986.

Edwards, Jorge, "Dos parentescos literarios de Juan Rulfo", en Vuelta N. 112, marzo de 1986. p. 55.

García Márquez, Gabriel, "Nostalgias de Juan Rulfo", en unomásuno, miércoles 29 y jueves 30 de enero de 1986.

Frassoni, Fernando, "De Juan a Juan o los adioses de Onetti", en Sábado, de unomásuno, sábado 29 de marzo de 1986, pp. 1 y 3.

Franco, Jean, "Juan Rulfo", en Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la Independencia, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 379-388.

González, Beatriz, "Estructura y significación de Pedro Páramo", en Plural N. 177, julio de 1986, pp. 12-17.

González, Otto-Raúl, "De Rulfo lo real-maravilloso", en "El Búho de Excélsior", domingo 19 de enero de 1986.

Heress, Luis, "Juan Rulfo o la pena sin nombre", en Los nuestros, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, séptima edición, 1977, pp. 301-337.

Loaeza, Guadalupe, "Nos dejó en medio de este llano en llamas", en Punto, lunes 13 de enero de 1986, p. 18.

Monsiváis, Carlos, "'Se nos regatea hasta la sombra y a pesar de todo, aquí seguimos'", en Punto, lunes 13 de enero de 1986, pp. 16 y 17.

Morales, Carlos, "Mi único compromiso es con la cultura; lo social, en mi obra, pero no es premeditado", en unomásuno, miércoles 5 y jueves 6 de febrero de 1986.

Mutis, Alvaro, "Con Rulfo en Salamanca", en unomásuno, - jueves 30 de enero de 1986, p. 23.

Pacheco, José Emilio, "Hoy todo México es Comala", en La jornada, sábado 11 de enero de 1986.

Poniatowska, Elena, "¡Ay vida, qué mal me pagas!", en la jornada semanal, domingo 12 de enero de 1986, pp. 2-7.

Rivera, Héctor, "Rulfo en el cine", en Proceso N. 480, lunes 13 de enero de 1986.

Rowe, William, "La ley, la culpabilidad y la indiferencia en Juan Rulfo", en casa del tiempo N. 60, enero de 1986, pp. 28-30.

Ruffinelli, Jorge, "Juan Rulfo, el hijo del desaliento", en Sábado de unomásuno, 8 de febrero de 1986, pp. 1-3.

Ruy Sánchez Alberto, "Las muchas muertes de Juan Rulfo", en Vuelta N. 112, marzo de 1986, pp. 54-55.

Salazar Mallén, Rubén, "La castración de Juan Rulfo", en unomásuno, sábado 11 y domingo 12 de enero de 1986.

Morales, Carlos, "'Mi único compromiso es con la cultura; lo social, en mi obra, pero no es premeditado'", en unomásuno, miércoles 5 y jueves 6 de febrero de 1986.

Mutis, Alvaro, "Con Rulfo en Salamanca", en unomásuno, jueves 30 de enero de 1986, p. 23.

Pacheco, José Emilio, "Hoy todo México es Comala", en La jornada, sábado 11 de enero de 1986.

Poniatowska, Enela, "¡Ay vida, qué mal me pagas!", en La jornada semanal, domingo 12 de enero de 1986, pp. 2-7.

Rivera, Héctor, "Rulfo en el cine", en Proceso N. 480, lunes 13 de enero de 1986.

Rowe, William, "La ley, la culpabilidad y la indiferencia en Juan Rulfo", en casa del tiempo N. 60, enero de 1986, pp. 28-30.

Ruffinelli, Jorge, "Juan Rulfo, el hijo del desaliento", en Sábado de unomásuno, 8 de febrero de 1986, pp. 1-3.

Ruy Sánchez Alberto, "Las muchas muertes de Juan Rulfo", en Vuelta N. 112, marzo de 1986, pp. 54-55.

Salazar Mallén, Rubén, "La castración de Juan Rulfo", en unomásuno, sábado 11 y domingo 12 de marzo de 1986.

Samsel, Roman, "La sensibilidad es algo que no se puede aprender. La última entrevista con Juan Rulfo", en Plural N. 177, julio de 1986, pp. 7-9.

Serur, Raquel, "Los rumores de la prosa rulfiana", en Sábado de unomásuno, 15 de febrero de 1986, p. 6.

Tcherkaski, Osvaldo, "Los secretos de un hombre que no tenía nada que ocultar", en Sábado de unomásuno, 29 de marzo de 1986, pp. 1-2.

Valadés, Edmundo, "El libro de Juan Rulfo quema las manos", en unomásuno, sábado 11 de enero de 1986.

b) Libros

Durán, Manuel, Tríptico mexicano, México, SEP setentas, 1973.

Ferrer Chivite, Manuel, El laberinto mexicano en/de Juan Rulfo, México, Editorial Novaro, 1972.

Jurado Valencia, Fabio, La narrativa de Rulfo: estructura e intertextualidad (análisis de seis cuentos y la novela), México, tesis de Maestría en la UNAM, 1985.

Leal, Luis et al., Homenaje a Juan Rulfo, Variaciones interpretativas en torno a su obra, Madrid, Anaya, Las Américas, 1974.

Roffe, Reina, Juan Rulfo, autobiografía armada, Buenos Aires, Corregidor, 1973.

Ruffinelli, Jorge, El lugar de Rulfo, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1980.

Sánchez Macgrégor, Joaquín, Rulfo y Barches. Análisis de un cuento, México, Editorial Domés, 1982.

Sommers, Joseph (antología), La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas, México, SEPsetentas, 1974.

Libros de narrativa hispanoamericana

Azuela, Arturo, Manifestación de silencios, México, primera edición en LEEGA, 1982.

Azuela, Mariano, Los de abajo, Madrid, Cátedra, edición de Marta Portal, tercera edición, 1984.

Arreola, Juan José, La feria, México, Joaquín Mortiz, primera edición en Obras de Juan José Arreola, 1971.

García Márquez, Gabriel, Cien años de soledad, Buenos Aires, Editorial Sudamericana. vigésimaprimer edición, 1971.

Ibargüengoitia, Jorge, Los relámpagos de agosto, México, Joaquín Mortiz, décima edición, julio de 1980.

Fuentes, Carlos, La muerte de Artemio Cruz, México, FCE, 1963.

Onetti, Juan Carlos, La vida breve, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, cuarta edición en la Colección Índice, 1976.

Pérez Galdós, Benito, Doña Perfecta, México, Editorial Porrúa, 1973, tercera edición en la Colección "Sepan cuantos"...  
N. 107.

Reyes, Alfonso, "La cena", El plano oblicuo, FCE, México, 1956, OC. de Alfonso Reyes, t. III, pp 11-17.

.. 7

Roa Bastos, Augusto, Hijo de hombre, México, Origen-Seix Barral, coedición mexicana, 1985, colec. Obras Maestras de la Literatura Contemporánea N.52.

Salado Alvarez, Victoriano, Episodios Nacionales Mexicanos, México, Edición facsimilar del FCE, 1984.

Yáñez, Agustín, Al filo del agua, México, Porrúa, 1965.

#### Libros acerca de narrativa hispanoamericana

Azuela, Mariano, Cien años de novela mexicana, México, Ediciones Botas, 1947.

Castellanos, Rosario, Juicios sumarios, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1966.

Diccionarios de escritores mexicanos, México, UNAM, Centro de Estudios Literarios, 1967.

Rodríguez Monegal, Emir, El BOOM de la novela latinoamericana, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1972.

#### Teoría literaria

##### a) Artículos

Valadés, Edmundo, "Pormenores teóricos sobre el cuento", en El Búho de Excélsior, domingo 16 de marzo de 1986, pp. i y 4.

b) Libros

Eco, Umberto, Obra abierta, México, Editorial Artemisa, 1985, traducción de Roser Berdagué.

Heidegger, Martin, Arte y poesía, México, FCE, segunda edición en español, 1973, traducción y prólogo de Samuel Ramos.

Pascual Buxó, José, Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiótica, México, FCE, 1985.

Raddatz, Fritz J., Georg Lukács, Madrid, Alianza Editorial, 1975, traducción de José-Francisco Ivars.

Revueltas, José, El conocimiento cinematográfico y sus problemas, México, ERA, 1981, en Obras completas de José Revueltas N.22.

Mitología y psicología

Eliade, Mircea, El mito del eterno retorno, Madrid, Alianza/Emecé, quinta edición en El libro de bolsillo, 1984, traducción de Ricardo Anaya.

-----, Herreros y alquimistas, Alianza Taurus, Madrid, 1974.

-----, Lo sagrado y lo profano, Barcelona, Editorial Labor, cuarta edición, 1981, traducción de Luis Gil.

-----, Tratado de historia de las religiones, México, Biblioteca ERA, tercera edición en español, 1979, traducción de Tomás Segovia.

León-Portilla, Miguel, La filosofía náhuatl, México, UNAM  
cuarta edición, 1974.

Jung, C. G., Arquetipos e inconsciente colectivo, Barcelona,  
Paidós, segunda reimpresión en España, 1984, traducción de  
Miguel Murmis.

-----, Tipos psicológicos, Buenos Aires, Editó-  
rial Sudamericana, tercera edición en la Colec. Piragua, 1972,  
traducción de Ramón de la Serna.

Paz, Octavio, El laberinto de la soledad, México, FCE, quinta  
reimpresión, 1977.

#### Pragmalingüística

Lorenzo, Emilio, El español de hoy, lenguaje en ebullición,  
Madrid, Editorial Gredos, Prólogo de Dámaso Alonso. Segunda  
edición actualizada y comentada, 1971, Biblioteca Románica  
Hispanica, II. Estudios y ensayos N. 89.

Searle, John R., Les actes de langage. Essai de philosophie  
du langage, Paris, 1972, traduction française par Helene -  
Pauchard, Collection Savoir.