

Nº 10  
REV.

Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras



Una lectura Simbólica en *Pedro Páramo*  
de Juan Rulfo

Tesis que para obtener el título de  
Licenciado en Lengua y Literaturas  
Hispánicas presenta  
Roberto García Bonilla  
México 1992

TESIS CON  
FALLA DE CRITERIO



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.

## INTRODUCCIÓN

*Pedro Páramo* exige gran participación del lector; sin ella, el libro pierde mucho.<sup>1</sup>

Quizás toda la problemática de la novela podría distribuirse en las relaciones establecidas entre las diversas instancias de la narración. ¿En qué consiste la riqueza de un texto? En la multiplicidad y complejidad de las relaciones sutilmente establecidas entre categorías. ¿En qué consiste la riqueza de una lectura? En la multiplicidad y complejidad de las relaciones establecidas entre el lector y las diversas categorías narrativas. Quedarían, pues, de una parte las relaciones inherentes a la *lectura*. Relaciones que podríamos llamar horizontales, entre el lector y el autor, el lector y el narrador, el lector y los personajes. Y de otra, las relaciones que podríamos llamar verticales, inherentes a la *creación*, entre el autor y el narrador, el narrador y los personajes, y entre el autor y los personajes.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Carlos Morales, "Entrevista a Juan Rulfo", en "El búho" de Excélsior, citado por Yvette Jiménez de Báez, en *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza*, El Colegio de México y FCE, México, 1990, p. 24.

<sup>2</sup>Oscar Tacca, *Instancias de la novela*, (p.11).

*Pedro Páramo* (1955) es el título de una de las novelas más importantes en la historia de la literatura mexicana; considerada, además, una de las obras más relevantes de la literatura occidental en este siglo.<sup>3</sup> Este hecho ha generado un abundante trabajo crítico, sorprendente si se compara con la extensión de la novela. Esta actividad crítica, que continúa sin cesar, es evidencia de la importancia que la obra de Rulfo tiene dentro de la cultura mexicana.<sup>4</sup>

Al menos como observación, es necesario tener presente cuál ha sido la recepción de la novela de Rulfo desde su aparición (además de su extrañeza y rechazo iniciales) y el posterior reconocimiento. Este hecho sin duda es significativo en la *imagen* que el autor de *El gallo de oro* posee dentro de la cultura mexicana. En consecuencia sería necesario un replanteamiento de los productos artísticos al paso del tiempo. Por sólo dar un ejemplo, ¿qué representan para las nuevas generaciones el muralismo, el nacionalismo y la identidad nacional en las distintas manifestaciones del arte mexicano?

La crítica entendida como reflexión -estudio e interpretación-, se ha orientado hacia el horizonte social para mayor comprensión de la obra: la Revolución mexicana, el cacicazgo, el problema agrario, el movimiento cristero, etc. y una suma de hechos y tradiciones donde la literatura mexicana -novela de la Revolución- se funde con la literatura norteamericana y la europea. Con todo, no se ha dado importancia real a la recepción de la obra de Rulfo: su lectura.

El propio autor señaló varias veces la importancia de la lectura para la comprensión de su novela; intentó -al decir de Sommers- sugerir ciertos aspectos, pero no darlos. Si bien la novela no es "...de lectura fácil", puede considerarse una vía para la interpretación de la novela. En esta relación texto-lector están presentes elementos culturales, políticos, sociales religiosos; es decir, un entorno cultural conformado de muchos códigos, desde donde se realiza la lectura.

---

<sup>3</sup>Jorge Luis Borges declaró, "incluyo a *Pedro Páramo* entre las cien obras más importantes de la literatura universal". *La jornada*, enero 9 de 1986.

<sup>4</sup>Todavía están por escribirse la historia de la literatura de la crítica literaria en México y la historia de la cultura en México, y como parte de éstas, el papel de la obra de Rulfo y la crítica a ésta, dentro de la literatura y la cultura mexicana. Historias que permitirían una interpretación más cabal de *Pedro Páramo*. Un ejemplo que apunta en este sentido es el ensayo de Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX", incluido en la *Historia general de México de El Colegio de México*, que parte de la cultura generada durante la Revolución Mexicana.

El presente trabajo se orienta dentro de una perspectiva poco , dentro de la crítica de la obra de Rulfo; como tesis, se propone evidenciar que *Pedro Páramo* es una novela cuya interpretación depende de la lectura que de ella se haga, y no sólo de los códigos lingüísticos que la teoría literaria emplea para explicarla. Se desea, aquí, investigar distintas miradas posibles en la lectura de *Pedro Páramo*, cuya complejidad le ha llevado al lugar de la incomprensión. El propio autor llegó a decir que la dificultad de la novela se supera después de una segunda lectura; él recomendó tres, "termina resultando sencilla."<sup>5</sup> Y en otro momento señaló que quiso "sugerir ciertos aspectos no darlos y cerrar los capítulos de una manera total".<sup>6</sup> Tal vez la dificultad manifiesta en la estructura, es la solución formal que encontró para dar cuenta con extrema elaboración y condensación de la vida de los hombres y mujeres que describe. Hay desnudez en el habla de los personajes; no es una traslación directa de la realidad, es una asimilación de rasgos esenciales de modos de hablar y vivir específicos.

Se desea, entonces, dar señales para una lectura más directa y a la vez global, capaz de abarcar la imaginación del escritor y los contenidos en *Pedro Páramo*. La división en unidades agrupa apartados afines entre sí, aunque, como se verá, pudieron tener otra distribución. Es evidente que todos los incisos aquí descritos tienen relación entre sí; ésta es una de las propuestas del presente trabajo: ningún elemento de análisis es inseparable del resto. La literatura como proceso de gestación, estructura (forma y contenidos) y estilos es total. Una obra artística se percibe globalmente; su división es necesidad de los teóricos y especialistas, aceptada a condición de ser mediadores entre el autor, su obra y los lectores no especializados. En esta afirmación se basa parte del criterio interpretativo del presente trabajo.

Ahora, ¿cuáles son los principios metodológicos utilizados aquí? La respuesta no es precisa al no haberse utilizado ninguna teoría y método lingüístico. El análisis aquí partió del principio de una lectura y explicación simultánea de los distintos elementos que conforman el discurso literario. Para ello fue necesario determinar distintas enfoques de *Pedro Páramo*, que pueden leerse dentro de la línea secuencial de una lectura.

---

<sup>5</sup>Ernesto González Bermejo, "La literatura es una mentira que dice la verdad", entrevista con Juan Rulfo, en *Los murmullos*, (antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo), selec. de Alejandro Sandoval, Delegación Cuauhtémoc, 1986, p.91.

<sup>6</sup> Joseph Sommers "Juan Rulfo. Entrevista", en *Hispanamérica II*, 1973, citado por Yvette Jiménez de Báez, *op. cit.*, p. 51.

Historia, creencias, habla, religión, se unen a la biografía del escritor que a su vez se expresa con toda una influencia de técnicas literarias específicas.

Situar, penetrar y reflexionar en algunas de estas partes, al mismo tiempo (y con todos los sentidos perceptibles), unificadas por la lectura es un fin cuyo modo de análisis es la desintegración e integración sucesivas de distintos pasajes del texto; de ahí su fragmentación. Pero de nuevo, ¿qué sentido tiene este trabajo, si de cualquier forma hay tantas interpretaciones a un texto como lecturas y lectores? Tendrá que responderse que un objetivo más de este texto es dar señales, motivos, referencias a lectores despreocupados por aspectos formales de la literatura pero interesados en conocer o reconocer una novela de la que se ha hablado y escrito tanto.<sup>7</sup> Y este último hecho representa un problema para quien desea abordar analíticamente el texto. La bibliografía utilizada aquí, como se ve, es mínima; sólo así pudo aspirarse a llegar a conclusiones propias, sin desconocer que no pocos ya la expresaron de otra manera y por distintos caminos. En el mayor de los casos los textos utilizados refieren palabras del propio Rulfo, que opina y abunda sobre algunas ideas aquí expuestas; así mismo se consultó bibliografía que explica y quiere dar un sentido conceptual o reflexivo a determinados pasajes; de este modo se intentó un enfoque particular a alguna cita de la novela comentada.

Si hubiera necesidad de especificar más aún de lo expuesto en las siguientes unidades, sólo habría que añadir que al fragmentarse la novela en la selección de citas manejadas se quiso mostrar como un texto literario es indivisible, aunque de ningún modo lineal en su contenido y sentidos. La mayor evidencia de esta afirmación se encuentra en el desarrollo de los apartados que, independientemente de su reiteración en muchos casos deliberada, encuentran convergencia y relación directa. Así, un enfoque del estilo no puede eludir la crítica ideológica por ejemplo.

Se evitó en este trabajo las metodologías teóricas para no caer en el otro extremo: el texto literario vuelto objeto "necesario" para explicar los sustentos y posibilidades epistemológicas de una teoría. Es necesario recordar, además, que el manejo de una

---

<sup>7</sup>Hace unos cuatro años se calculó que existían más de cuatrocientos estudios en distintos países; tan sólo en Estados Unidos se cree que había más de cuarenta tesis doctorales. Así mismo Dante Medina anota que la obra de Rulfo ya alcanzó 70 lenguas como el ucraniano, el chino, el servo-croata y, también, el náhuatl, el purepecha, y el maya entre las lenguas de nuestro país. Véase, Dante Medina, "Me van a perdonar, pero a Juan Rulfo", en *Homenaje a Juan Rulfo*, (Recopilación, revisión de textos y notas del mismo autor), edit. Universidad de Guadalajara, México, 1989, p. 350.

metodología con sustentos teóricos exige práctica, que es casi imposible que un estudiante de letras de nivel licenciatura posea. Así mismo se ha querido mostrar que desde el texto mismo, la novela que nos ocupa, puede interpretarse. La riqueza de una obra literaria es suficiente para explicar a los lectores todo cuanto su autor quiso decir, aunque no siempre lo haya hecho conscientemente. Es cierto que son necesarios ciertos elementos analíticos -como la delimitación del proceso creador y el reconocimiento de un estilo dentro de corriente y época dada- pero su obtención no significa el conocimiento especializado.

Aquí aparece un aspecto que ha llevado a la polémica entre la crítica literaria académica y la crítica impresionista; está última se caracteriza, precisamente por la ausencia de principios teóricos. Se distinguen así las "posturas científicas" de las "impresionistas" para decirlo con palabras de Antonio Alatorre\*. Si se menciona esa querrela -sólo de paso aquí- es para justificar (en todos los sentidos posibles que el término abarque y el lector desee) la ausencia de una añorada metodología "científica" con todo y el cúmulo de tecnicismos que la proveen.

En ese sentido, y no más, habría que aceptar que este análisis es "impresionista"; aunque sin admitirlo a bien -porque en todo caso no corresponde a quien esto escribe determinarlo con todo y el carácter académico del trabajo-. La ausencia de metodología, quiso evitar que el medio (la teoría) se convirtiera en el fin, como sucede con gran frecuencia en este tipo de investigaciones.<sup>9</sup>

Los lectores deseables podrán encontrar que la literatura es algo más que reproducción de historias y conflictos de personajes. Énfasis particular se dará al estilo de Rulfo.

---

\*"A mí me alarma la desconfianza que ciertos críticos muestran por lo que debiera ser la fuerza del crítico, a saber, la experiencia. Y me preocupa que ciertos profesores trasmitan a los inocentes alumnos esa actitud de apocamiento y desconfianza frente a las reacciones personales de lectura so pretexto de implantar lo que llaman "posturas científicas" y eliminar lo que llaman impresionismo". Véase, Antonio Alatorre, "Crítica literaria tradicional y crítica neo-académica", texto leído a su entrada al Colegio Nacional, el 28 de junio de 1981. Revista de la Universidad

<sup>9</sup>Para dejar al lector que, ya desde el inicio, interprete Pedro Páramo, se añaden, -no sin abuso de las licencias que dan las notas de pie de página, y, para algunos, con gratuidad- palabras del mismo Antonio Alatorre para ser leídas "entre líneas": "El crítico neo-académico tiene mucho de apóstol. En el trabajo semestral que les pide a los alumnos, sobre Pedro Páramo, pone como obligación citar a Tzvetan Todorov, a Lucien Goldmann, a Julia Kristeva y a otros veinte críticos de hoy, y citarlos de tal manera que la cita quede bien zurdica en el trabajo [...], lo que menos cuenta en tan tremenda hazaña es la lectura personal de Pedro Páramo. El estudiante estrella, el que promete ser el mejor "profesional" es el que más íntimamente se ha identificado con esa clase de sustitutos de la experiencia literaria". *Ibidem*.

Podrá advertirse la prosa poética oculta entrelíneas; escritura plena en alusiones, imágenes y significaciones. En la belleza estilística adjudicada a esta obra están inmersas las claves de su condensación que en muchos momentos, contradictoriamente, le hacen ver escueta.

Es verdad, se llegarán a conclusiones de ningún modo nuevas, pero se intenta ejemplificar su integridad y homogeneidad en los distintos enfoques analíticos; el lector podrá advertir que los elementos literarios y formales son inseparables. De este modo, cualquier fragmento seleccionado acepta variadas interpretaciones que, a su vez, se complementan e integran al conjunto de la obra.

La presente tesis está dividida en seis unidades temáticas. Al establecerse el vínculo ambiental entre "Luvina" y *Pedro Páramo*, en la primera unidad, se tienden los orígenes de la novela partiendo de las distintas realidades que la rodearon: el pasado del escritor; su realidad histórica y la imaginación que pudo crear la otra realidad, la de la novela. Así mismo se describe como a partir de un ambiente, gestado en el cuento, se desarrolla un mundo aparte e insólito en Comala (centro protagónico de la novela), gracias fundamentalmente a una con-fusión y permutación entre realidad e irrealidad, así como a una compleja asimilación y unificación del habla cotidiana de una región con el lenguaje literario que alimentó a escritor.

En esta primera unidad se describe el proceso creador con opiniones del propio escritor sobre la ruptura de un tiempo convencional, así como el simbolismo ya presente en "Luvina" en la descripción del ambiente y las percepciones sensoriales, aunados a su intensa carga anímica. Al establecer las semejanzas entre el cuento y la novela se anuncia la muerte como representación asible en el paisaje; se observa como las funciones de los sentidos se mezclan [la sinestesia<sup>10</sup>]. Así se pueden palpar al tacto y degustar en el paladar de la mirada, que se detallan en medio de una vaguedad visible.

Las palabras y sus representaciones poseen una fuerza indecible. Lo anterior se ejemplifica con "Luvina", donde la voz del profesor semeja la de un predicador que lleva "la palabra de Dios". El poder de la palabra vinculado a la relatividad de la existencia.

---

<sup>10</sup>La sinestesia (o transposición sensorial) es un "tipo de metáfora -o grado de la metáfora, [...] que consiste en asociar sensaciones que pertenecen a distintos registros sensoriales, lo que se logra al describir una experiencia en los términos en que se describiría otra percibida mediante otro sentido". Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, edit. Porrúa, México, 1985, p. 466.



Para realizar esta unidad se relaciona el pasado vivencial del escritor con un habla inventada y expresada por los personajes.

El análisis de *Pedro Páramo*, así, sería como seguir una línea sin fin, o un mar sin fondo, sólo visible en la mirada de cada lector.

La segunda unidad "La pasión en los protagonistas", presenta la trayectoria y recorridos de Pedro Páramo y Susana San Juan; para él la vida fue una pasión contenida y en ella la pasión condujo una vida precaria, hecha de pecado. Se describen sus contrastes personales y sus significaciones. Esta pareja protagónica se evidencia como una honda representación del mundo con sus contradicciones. Se explica como en estos personajes hay dos "muertes" simbólicas; una individual y otra colectiva. En "Susana San Juan, un paradigma de la subversión" se apunta sobre el personaje que encarna la libertad en la novela; el único capaz de enfrentar un mundo censurado por la moral religiosa en un ambiente puritano. Para ella no hay más salvación que la alcanzada en la consumación de cada instante. Ella pudo trascender la culpa y la pasión, que agobiaron hasta el final a los personajes y al protagonista respectivamente; se despoja de la culpa, (aceptando que la vida es un pecado) y nombra al deseo físico con naturalidad, lejos del idealismo que en ella concentró Pedro Páramo, que se deja ver como un adolescente en la nostalgia del deseo. Esta unidad finaliza con la visión que de los personajes femeninos tuvo esta lectura de *Pedro Páramo*.

En "Percepción sensorial: realidad e irrealidad", se observa como a través de los sentidos, sobre todo el oído y la vista, los personajes pueden pasar indistintamente del mundo de los vivos al de los muertos. La realidad no está en lugares precisos sino en el sentido que las palabras adquieren. Al observar el paisaje sonoro en la novela, el oído, como ningún sentido, calcula espacios y, gracias a la memoria, tiempo y espacios se unifican. Juan y Dolores Preciado, al ser cronistas y mensajeros de un pueblo, comparten lo tangible -evocado- con el presente eterno, donde la mayor señal de vida, son las voces que son los verdaderos personajes. Los sentidos perceptibles se tornan una especie de cartógrafos de la memoria. En esta tercera unidad se señala, también, como el ambiente físico, en *Pedro Páramo*, puede ser descrito como una galería de cuadros cuyos esbozos son una "multitud de caminos". Puede entenderse que la novela forma parte de la iconografía literaria del campo mexicano (el Bajío).

A partir de cuatro personajes, fundamentales en la narración, se delimitan las geografías recorridas, casi ignotas. Dolores y Juan Preciado representarán la búsqueda

colectiva, de los orígenes de un pueblo; son a la vez la memoria perdida y recuperada. Pedro Páramo y Susana San Juan simbolizan la búsqueda individual, en su ambición y anhelos del poder y el amor.

La cuarta unidad, "tiempo, espacio, memoria y sueño", observa como tiempos y espacios se fusionan en la conciencia del escritor. Una búsqueda del pasado desde la memoria: encuentro del ser y el estar. Así mismo, se reitera sobre una evidencia sin discusión, la sucesión irreconstruible de la novela. La realidad cotidiana sólo existe durante el trayecto de Juan Preciado y sus encuentros -con Abundio Martínez, Eduviges y la pareja agobiada por el pecado del incesto-, antes de morir por el efecto de los murmullos. La irrealidad se sitúa en la tumbas de las ánimas que platican y evocan su existencia física. Se puede entender, entonces, que el tiempo en la historia es pluridimensional. Así, "antes" puede ser un lapso de horas o decenios, y "ahora" es un instante eternizado.

Y si la búsqueda de los personajes se sitúa en la memoria, el sueño será la memoria perdida en el espacio. En "El sueño en los protagonistas" se habla de los sueños como frontera y límite de dos mundos; espacios en metamorfosis. La memoria es reminiscencia e historia ante la inevitable presencia del olvido, que conduce a un horizonte: la eternidad, lugar sin territorios abarcables; lugar del *ahora* y *siempre*. El instante eterno en Pedro Páramo, es la imagen anhelante de Susana San Juan.

Es necesario recordar, dicho sea de paso, que ningún acercamiento a la novela puede dejar de lado el estilo de Rulfo, que alcanza la llamada "prosa poética". Eludir este aspecto sería negar la novela en su esencia; si bien es cierto que su riqueza admite muchos enfoques interpretativos, no es menos claro que *Pedro Páramo* es un texto cuya complejidad se sustenta precisamente en el habla -el estilo- creada tras una asimilación vivencial y literaria insospechadas.

La quinta unidad, "Religión, poder e ideología" se introduce a los asideros que sostienen a los pobladores de Comala: la fe "fanática", que para Rulfo "...produce precisamente la antife, la negación de la fe". La fe también es advertible como imagen de la ideología. El autor tuvo presente, aquí, el sincretismo religioso "que nos dejó a medias entre el cristianismo y la otra religión". En consecuencia, la resignación en un mundo degradado hasta la miseria, se resiste con la esperanza de redimir sus culpas. Aunque en la vida terrena no hay "Dios inexorable"; está el cacique sin misericordia, que se apropia de las tierras de los pobladores, que tienen en ellas su única sobrevivencia.

Él paga sus pecados con limosnas a la iglesia. La vida en Comala manifiesta fe, creencias, atavismos, supersticiones que son, un rostro de la ideología. Se observará, en esta unidad, la crítica de Rulfo al clero como institución; desde este enfoque la novela tiene rasgos realistas, entiéndase socio-históricos innegables. Se muestra por qué el escritor es fatalista -nunca tremendista-: la realidad simplemente no tiene señales promisorias ante la condena de los pecados y la consecuente culpa. En esta novela los personajes "viven" en el conflicto de la culpa y la esperanza del perdón; no quieren ser errabundas "ánimas en pena". La desesperanza y desasosiego de los personajes de la novela reside en la lucha entre los instintos, la moral, y la razón.

La culpa, inserta dentro del pensamiento cristiano, confronta una fe ancestral con una realidad insalvable; los "vientos raros" que "soplaban" en la novela, es la presencia de una guerra o varias guerras, como señala el propio Rulfo, respiradas y padecidas por los personajes. El cacique, Pedro Páramo, será visto, en un apartado más de este trabajo, y aparece una oposición entre la imagen del hombre poderoso que todo lo posee, incluso el temor y desprecio de sus hijos ilegítimos, como Abundio Martínez que lo llama "el rencor vivo". Sin embargo queda inerte al punto de desmoronarse por la presencia de una mujer. A través del poder que emana toda una simbología, no simplemente política o histórica; se confronta a la esterilidad de la fe, cuyo mayor ejemplo en la novela será el padre Rentería.

Y un elemento que permite la consecución y permanencia del cacique, es la violencia que rodeó al pueblo este tema se incluye en la sexta unidad, "Representaciones de la muerte". Se señala como la muerte es más que el detenimiento de la vida física; en la novela hay toda una simbología que no excluye su representación "visible" en los caminos abandonados, donde todo ha quedado en ruinas. Para las sociedades civilizadas, o no, la muerte todavía representa un misterio y un temor apremiante; de ahí la ambición de tantos deseos en una vida efímera.

Ya es un lugar común, hablar de la convivencia juguetona del mexicano con la muerte; este hecho es observable en *Pedro Páramo* a la muerte de Susana San Juan, y las significaciones no son tan directas como parece. En esta unidad la muerte se ve, también, como una serie de representaciones en la novela: creencias, religión, historia, filosofía, mitología convergen al intentar explicar algo "inexplicable", que en Rulfo es una sombra viva. Al recordar como los familiares más cercanos del escritor murieron en forma cruenta, se evidencia como la realidad del escritor de una u otra forma, está

presente. Así mismo la presencia de la violencia será el signo distintivo de la literatura que generó la Revolución mexicana al decir de Max Aub; en Rulfo la muerte de sus personajes, en muchas ocasiones, está rodeada de violencia. En esta sexta unidad se observa como las representaciones de la muerte en la novela configuran los rasgos de un rostro por descubrir, enmedio de una realidad por reconocer y recuperar. Y una significación más del protagonista, Pedro Páramo, es la presencia sostenida de la muerte durante el trayecto de la vida con sus promesas finitas e infinitas; esperanzas vueltas eternidad.

En un inciso independiente, "A manera de epílogo" se comenta un tema que recorre toda la novela, la búsqueda de los personajes, que también es la "búsqueda del escritor a través de la escritura"; es la conciencia de una pérdida irremisible y la fusión de espacios anhelados desde el abandono, recorridos entre pletoras y oquedades. El escritor de identifica con las palabras que le pertenecieron y le da pertinencia a su origen. Aunque la búsqueda no deja de ser un gritar a ciegas; gritar sordo. La búsqueda con todo y su incertidumbre y fragilidad es signo de vitalidad, y la posibilidad para el escritor de encontrar la individualidad y transfigura la fatalidad en la creación.

Al final se incluyen dos apartados más como apéndice: El primero "En torno al Realismo mágico y al Realismo maravilloso", quiere resumir algunas ideas que, en su momento, provocaron polémica y discusión; a distancia se observará como la atribución dentro de una u otra vertiente nombradas por la crítica no altera de ningún modo la obra rulfiana. Lo mismo sucederá cuando se quiera incluir *Pedro Páramo* dentro de la narrativa de la Revolución mexicana. En este segundo apartado se presentan distintas opiniones, que servirán al lector en la llamada contextualización de la obra literaria dentro de una época determinada. Con estos apartados se ha querido abarcar dos temas inevitables en el análisis de *Pedro Páramo*, se desea, más que ahondar y concluir, complementar el resto del trabajo.

Antes de hablar sobre la novela que ocupa este trabajo habrá que aceptar que, en toda observación o crítica de una obra literaria, hay parcialidad. Ya la simple elección de los pasajes analizados determina un enfoque, y por más acertada que sea ésta no desaparece la oblicuidad. La objetividad en el análisis no asegura, tampoco, la neutralidad y el absoluto. ¿Cómo lograr la fidelidad al texto literario en el proceso de su análisis? La respuesta se liga a otra pregunta: ¿cómo asume la llamada crítica impresionista un texto a diferencia de un investigador académico?, por sólo confrontar dos

posiciones divergentes entre sí. Uno de los objetivos implícitos de este trabajo es mostrar precisamente que una y otra posiciones son válidas; los resultados dependerán de la profundidad alcanzada en cada caso.

Se ha repetido que una obra literaria se entenderá mejor si se conocen elementos sobre su gestación y elaboración; también se ha dicho que una comprensión más objetiva se encuentra en la conformación estructural del texto. Y no deja de ser cierto que la riqueza de una lectura tiene que ver con la experiencia y el bagaje cultural del lector, aunque la solvencia de estos aspectos tampoco asegura una lectura total. Hay lectores despreocupados en análisis estructurales o formales, que, sin embargo, encuentran placer y entretenimiento en la historia y su anécdota, sin más. Al respecto, es curioso comprobar cómo los mismos escritores quedan -con frecuencia- sorprendidos por todo cuanto sus textos dicen: mitologías, representaciones, símbolos y valoraciones. Una de las discusiones en torno al arte ha sido su explicación precisa. Se acepta la existencia de variadas explicaciones sobre un objeto artístico. Es comprensible que cuanto más intrincada es la estructura, y menos las señales lineales para situarla -como sucede en la obra de Rulfo-, mayor es el número de interpretaciones, aún más si se acepta de antemano que *Pedro Páramo* es una obra excepcional.<sup>11</sup>

Una interrogante más aparece cuando se intenta responder cuál es opinión y crítica más fidedigna sobre la obra del escritor de San Gabriel. Cualquiera acepta que Rulfo es una "...estrella polar: nos alejamos de él o nos acercamos a él, no deja de ser un punto de referencia". Pero a estas palabras siguen otras que parecen explicar la mayor complejidad para quienes han intentado desentrañar algunos de los "misterios" que encierra esta obra: "... y no es lo menos misterioso que ese punto de referencia deslumbre por su literalidad. Por encima de los símbolos y las interpretaciones de todo tipo que se le atribuyen, su obra sigue empeñada en expresar sólo lo más inmediato de la realidad: a pesar del

---

<sup>11</sup> "Cuando algo está verdaderamente bien escrito, no importa cuántas veces lo leas: no puedes saber cómo está hecho. La razón es que hay un misterio en cualquier gran escrito y que el misterio no se puede di-seccionar. Continúa y es válido siempre. Cada vez que lo lees, percibes o aprendes algo nuevo." Ernest Hemingway, citado por Larry W. Phillips, en *Sobre el oficio de escribir*, Publicgrafics, México, 1989, p.4.

poder de la crítica, todavía no hay quien le haga decir a *Pedro Páramo* otra cosa de lo que literalmente dice".<sup>12</sup> Se sobreentiende que Aguilar Mora observa la síntesis y el estilo tan sencillo; de ahí el "misterio" que oculta en las variadísimas posibilidades del enfoque. Pero cuando afirma que todavía no hay nadie que "le haga decir a *Pedro Páramo* otra cosa de lo que literalmente dice", no habla en sentido lato; para Aguilar Mora nadie ha dicho con exactitud la *literariedad* de la obra. De acuerdo con el crítico, se infiere que el lector no adiestrado tendrá que conformarse con el sucinto contenido del texto, porque aun los especialistas en el tema han sido incapaces de alumbrarnos. Es innegable que cuando un lector logra captar la literariedad de una obra, habrá logrado un gran avance. Pero, de acuerdo a una escueta definición de literariedad,<sup>13</sup> es casi imposible obtener una comprensión total tanto de esta novela como de cualquier obra literaria consumada.

#### UNIDAD UNO

##### "LUVINA" O LA ANUNCIACIÓN; RELACIÓN ENTRE EL CUENTO Y LA NOVELA.

###### a) De la realidad histórica a la *realidad* del escritor.

La visión del mundo de los personajes va a provenir de una realidad física existente, o al menos incidir en ella, aunque en muchos momentos también la niegue. En la novela el realismo -entendido como los hechos, y circunstancias verosímiles dentro de un tiempo y espacio determinados-, está flanqueado por espacios tangibles y otros inaprehensibles "maravillosos" y entre unos y otros no hay una mediación perceptible.

---

<sup>12</sup>Jorge Aguilar Mora, "Once narradores opinan: Juan Rulfo, estrella polar", en *Rulfo en llamas*, Fernando Benítez ( y otros autores) Universidad de Guadalajara y Proceso, segunda edic., México, 1988, pp. 27, 28.

<sup>13</sup> "Literariedad: carácter específico de la obra literaria, aquello que hace que una obra dada sea una obra literaria y no una obra de otra clase". Helena Beristáin, *op.cit.*, p.301.

En *Pedro Páramo* el realismo se precisa en el tiempo en que sucede el movimiento cristero, con lastres seculares no resueltos, tan sólo encubiertos, durante la Revolución:<sup>14</sup> cacicazgo, tenencia de la tierra, e improductividad.

Aquí se establece un vínculo entre historia y literatura, y con ello el tangencial punto, no pocas veces central, del realismo en la literatura.<sup>15</sup> Rulfo acepta que pueda haber cierta relación entre hechos biográficos y obra pero: "...no utilizo nunca la *autobiografía directa*... Es simplemente porque los personajes conocidos no me dan la realidad que necesito, y que me dan los personajes imaginados ... *Tal vez en lo profundo haya algo que no esté planteado con claridad en la superficie de la novela*. [...] Yo no reflejo los problemas de mi país, aunque si toco los problemas sociales, el tema del campesino, del fanatismo, de la superstición, un poco de la magia y de la mitología y del sincretismo religioso".<sup>16</sup> La precisión de estas palabras se advierte en cualquier fragmento de su obra; historia, evocación, imaginación, se entrelazan y se insertan en la compleja estructura, y funden en un solo discurso: la literatura.

Así se entiende la significación que para Rulfo tiene la literatura que no es, "...como creen algunos, un elemento de distracción. En ella hay que buscar la certeza del mundo que las restricciones nos han vedado". El escritor tampoco cree en la literatura que pretenda un mensaje. "Hay que temerle a las novelas que se *empeñan* en darnos un mensaje. 'Mensaje' ha llegado a ser una palabra enfadosa. Toda obra que tiene un *punto de vista* nos lo comunica. *Porque toda obra es total de la vida de un ser humano*".<sup>17</sup> Se ve como el rasgo realista en la novela no es testimonio e inmediata reproducción de la

---

<sup>14</sup> [La guerra cristera, para Rulfo fue una guerra "estúpida"]; "... es que hubo un decreto donde se aplicaba un artículo de la revolución, en donde los curas no podían hacer política en las administraciones públicas, en donde las iglesias eran propiedad del Estado, como son actualmente. Daban un número determinado de curas para cada pueblo... Claro, protestaron los habitantes: empezaron a agitar y a causar conflictos [...] La guerra de los cristeros me tocó a mí, parte en mi pueblo y parte en Guadalajara, entre el 26 y el 28 [...] yo nací en la época de la Revolución, es decir en la época de las revoluciones, Reina Roffé, *Juan Rulfo, autobiografía armada*, ediciones Corregidor, B. Aires, 1973, pp. 33, 34, 38.

<sup>15</sup> "Tuve que *inventar situaciones*, porque no podía siquiera tomar algunas cosas de la realidad que me pudieran ayudar como apoyo. Por eso en algunas partes *he usado símbolos*... Muchos personajes tienen nombres simbólicos. Juan E. González, "Entrevista con Juan Rulfo", en "Sábado" del *Uno más Uno*. (No 98, 1979), citado por Yvette Jiménez de Báez, *op. cit.*, p.66.

<sup>16</sup> *Ibidem*. p.35.

<sup>17</sup> José Emilio Pacheco, "Juan Rulfo en 1959", "México en la Cultura" de *Novedades* (20 de julio de 1959), citado por Yvette Jiménez de Báez, *op. cit.*, p. 29.

realidad; es una metáfora de ella para expresar la visión del escritor. La diferencia entre mensaje y punto de vista establece el compromiso cabal e íntimo del escritor con su trabajo. Del pasado vivenciado por Rulfo queda la esencia.<sup>18</sup>

El movimiento en la novela, a partir de acciones físicas, gira en torno a Pedro Páramo, desde el manejo de tierras, con Fulgor Sedano como intermediario y ejecutor, hasta la Revolución. En este último caso la presencia del protagonista es fundamental. Se puede concluir que además de los estadios realidad e irrealidad, los hechos y menciones sobre la Revolución confieren mayor realismo a la novela. La crítica más directa del autor se dirige a la falsedad de principios transformadores. Se cuestiona el poder del cacicazgo, pero no aparece como un aspecto fundamental, porque pese a sus iniquidades, Pedro Páramo trasciende a Susana San Juan por su pasión, aunque también ésta lo lleva al desmoronamiento paulatino. Así como la vela por apagarse simbolizó la agonía terminante de ella, en él, la desintegración fue la pérdida de la esperanza, si bien la sostendría por muchos años. En la figura del protagonista hay un mundo onírico, en la transformación de imágenes que conforman y deforman el ideal, opuesto al del hombre temido, que incluso hizo su propia Revolución y ganó la salvación para su hijo Miguel Páramo, extorsionando al padre Rentería con limosnas a la iglesia. Pero esta dualidad no opaca el énfasis del protagonista como el personaje con más verosimilitud cotidiana, social, e incluso histórica.

A Rulfo se le ha situado dentro de los autores de la Revolución, y por el habla particular de su personajes se ha considerado regionalista; él repone "...no me interesa que lo digan. En primer lugar, todos los escritores son regionales. Cada uno expresa su región, Tampoco cuadra eso de rural porque yo utilicé personajes del pueblo o campesinos. Eso no implica exactamente que vivan en el campo. Pueden vivir en una población grande pero estar en contacto con el campo".<sup>19</sup>

¿Y qué significó para Rulfo un personaje tan complejo como el cacique de su novela? "Pedro Páramo no estaba situado en una época, estaba ubicado en una región. Es difícil

---

<sup>18</sup> Recuerdos *simplemente* no los hay, lo único que hice fue ubicarme en esa región [...] Conservé intacto en la memoria el medio en que vivía, la atmósfera en que se desarrolló mi infancia, el aire, la luz, el calor del cielo.; la tierra fue fundamental en mi infancia [...] Lo que la tierra me devuelve son esas sensaciones, ¿entiendes... esas sensaciones... la memoria no me devuelve hechos". Juan Cruz, "El silencio de Juan Rulfo", *Últimas Noticias*, sept., 1979, y Joseph Sommers, "Los muertos no tienen tiempo ni espacio", *Hispanamérica II*, (1973), citados por Yvette Jiménez de Báez, *op. cit.*, pp. 32, 59.

<sup>19</sup>Reina Roffé, *op. cit.*, p. 70.



saber en qué época sucede [...] En realidad no era tratar de involucrar ninguna época, ni revolución, ni nada.... Simplemente involucrar los hechos que habían pasado ahí. Y nunca se menciona una fecha".<sup>20</sup>

Rulfo ha asimilado la historia cuya esencia es el poder, aquí representado por el cacique, un hombre tan común -por otra parte- como los cientos de peones que él tuvo a su disposición. Esta imagen expresa que el poder es una mitología más del hombre; su engrandecimiento es proporcional al abandono y el confinamiento de la soledad. La historia de la novela da su propia explicación en distintas figuras que han ostentado el poder en México, pero ésta sólo es una explicación entre tantas, y por cierto no la más importante, si se recuerda todos los elementos formales y estructurales que conforman su obra. Lo anterior no significa que el aspecto social sea desdeñable en la gran literatura. Pocos escritores como Rulfo han conocido el país, y palparon la miseria de la población rural. Al aceptar que la Revolución no hizo justicia a los vencidos, Rulfo habla de los indios con Fernando Benítez,

Mira, yo creo que si hay una constante en la historia de México, esa constante a partir de la Conquista está caracterizada por una lucha de los pocos contra los muchos, por una guerra contra el pueblo [...] No es la miseria la que les confiere su condición de indios [...]; ha perdido su integración su sentido de la comunidad, sus patrones culturales, su identidad, en una palabra. Debe incorporarse a un mundo cuyas claves desconoce. Lo poco que pueda ganar no compensa el desarraigo. En nuestra época los encomenderos tienen otros nombres pero la lucha es la misma en el fondo. [...] Los antropólogos dicen que el indio debe decidir acerca de su destino pero ¿cuál es el destino que le depara la realidad nacional? ....<sup>21</sup>

#### b) Orígenes de la novela.

Pedro Páramo tuvo una gestación interior en el escritor. Rulfo asume un compromiso y establece la relación entre la imaginación, la ficción y la realidad asimilada tras una observación acumulada desde la infancia. La memoria del autor tuvo que liberar recuerdos aciagos que marcarían su vida. Las sucesivas muertes trágicas del padre y parientes cercanos están presentes en casi toda la obra. Hay una síntesis de todos los elementos. Historia, realidad, ficción, discurso, conforman un habla particular. Pero, además, los

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>21</sup> Fernando Benítez., "Los mexicanos indígenas" (diálogo entre Juan Rulfo y Fernando Benítez.), *op. cit.*, pp. 13, 14, 15.

símbolos reflejan una realidad precisa que coexiste con la condición humana; sus aspiraciones, condicionamientos sociales, instintos; mitologías, contenidas en una moral religiosa implícita que rebasa su espacio, manifestándose en muchas de las acciones y en la propia vida de los personajes.

El autor no quiso ser testimonial, fue mucho más lejos. En distintas ocasiones señaló que la intuición es fundamental en la creación. "Quizá no haya deliberadamente una intención, sino más bien es la intuición que lo lleva a uno a seguir al personaje".<sup>22</sup> Pero esta intuición requiere de una o distintas técnicas que permiten una pluralidad de sentidos y de espacios conceptuales (estéticos, formales, sociohistóricos, religiosos, etc.). Al referirse a la técnica Rulfo dice: "técnica no tengo ninguna, simplemente hablo de mi gente, mis sueños y mi tierra. Mi gente habla así, y yo los entiendo; supongo que otros me entenderán a mí en la misma forma [...]. Sólo se trata de decir lo que se siente y lo que se vive".<sup>23</sup> Este comentario en su llaneza parece decir, "él se puso a escribir" sin más; aunque se contradice al responder qué es ser escritor: "Hay que cultivarse, leer, estudiar hasta encontrar su propia obra".<sup>24</sup> Significa que él pasó por un largo proceso que le llevó a la escritura. En un artículo para la agencia EFE, Rulfo escribió: "En mayo de 1954 compré un cuaderno escolar y apunté el primer capítulo de una novela que durante muchos años había ido tomando forma en mi cabeza. Sentí por fin haber encontrado el tono y la atmósfera tan buscada para el libro que pensé tanto tiempo. Ignoro todavía de dónde salieron las intuiciones a las que debo *Pedro Páramo* [...] Dejaba párrafos a la mitad, de modo que pudiera dejar un rescoldo o encontrar el hilo pendiente del pensamiento al día siguiente. En cuatro meses, de abril a agosto de 1954, reunía trescientas páginas".<sup>25</sup>

Dos años antes había publicado *El llano en llamas*, en cuyos cuentos estaban todos los gérmenes que luego desarrollaría condensadamente en la novela: emigración de los pueblos; violencia en distintas formas; superstición, una especie de sincretismo, que alcanza la

---

<sup>22</sup> María Helena Ascanio, "Juan Rulfo examine su narrativa", en *Escritura* (Venezuela), num. 2 (1976), citada por Yvette Jiménez de Báez, *op. cit.*, p. 25.

<sup>23</sup> Enrique Vázquez, "Una entrevista con Juan Rulfo", en *Somos*, B. Aires, (dic. 1976), citado por Yvette Jiménez de Báez, *op. cit.*, p. 26.

<sup>24</sup> *Ibidem.*, p. 21.

<sup>25</sup> Juan Rulfo, "*Pedro Páramo*, treinta años después" (artículo escrito para la agencia EFE, en marzo de 1985), Alejandro Sandoval (y otros autores). *Los murmullos*, (Ant. periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo) p. 70.

magia. El deseo físico con pasión concentrada encuentra variantes en la novela; en algunos casos la sexualidad, en su impulso y desesperación, alcanza la transgresión que lleva culpa y remordimiento. Es significativo cómo la aridez, aparece en distintos cuentos, y crea no sólo una descripción de los lugares, sino un ambiente que junto al pesimismo de los personajes llevan a la desolación. Sin embargo, al recordar cuentos como "Nos han dado la tierra" y "Talpa", hay una lejana esperanza. En el primero, por la sobrevivencia física, aunque se sabe que los cuatro campesinos no podrán hacer nada con ese llano que les dieron por tierra para sembrar; esa tierra "dura y deslavada", una "costra de tepetate". Al menos tienen la esperanza de que volverán "abajo" y sentirán de nuevo la vida, "...junto a nosotros, y es que el viento que viene del pueblo retacha en la barranca y llena de todos sus ruidos",<sup>26</sup> mientras la tierra estéril que les han dado quedó "allá arriba".

En "Talpa" la aridez acentúa la atmósfera trágica de la historia. El viaje es una procesión que conduce al moribundo a la salvación, gracias a los milagros de la virgen de Talpa; quienes lo llevan, su esposa Natalia y el hermano del flagelado, por el dolor físico y la pena, saben, sin embargo, que Tanilo no se salvará; él mismo "dijo cuánto miedo sentía de no tener ya remedio" (p. 57). El ambiente físico y psíquico se vuelven asfixiantes. El largo peregrinar de tantas semanas que el hermano y la esposa propiciaron; "habíamos estado muchas veces juntos; pero siempre la sombra de Tanilo nos separaba" (p. 58). Después de casi tres semanas de travesía encontraron el camino a Talpa, parecido,

... a la corriente de un río que nos hacía andar a rastras, empujados por todos lados como si nos llevarán amarrados con hebras de polvo. Porque la tierra se levantaba, con el bullir de la gente, un polvo blanco como tamo de maíz que subía muy alto, y volvía a caer [...]. Y arriba de esta tierra estaba el cielo vacío sin nubes sólo el polvo que no da ninguna sombra. (pp. 61, 62)

La tierra, que naturalmente puede simbolizar la fertilidad y la vida, en "Talpa" es su negación. En este cuento la esperanza es la resignación al pago de la culpa, con el costo del remordimiento.

---

<sup>26</sup> Juan Rulfo, "Nos han dado la tierra", en *El llano en llamas*, edit., FCE, col. Popular. No. 1, Duodécima reimpresión, 1989, p. 15. En lo sucesivo para referir cualquier cuento incluido en este título se anotará la paginación junto a la cita, ya sin la nota de pie de página.

En "Luvina" la naturaleza es la protagonista, si bien no realiza acciones, determina el movimiento del lugar, donde el viento es un emisario de presagios fatídicos o un representante del destino inevitable de un pueblo abatido. La desolación y la pobreza llevan a sus habitantes a la emigración.

El viento es elemento ambivalente, dualidad expresada por el narrador omnisciente y el narrador en el relato; el profesor que "alecciona" al futuro profesor de Luvina. En rigor es un monólogo, porque el profesor que "escucha" nunca habla. En un momento de la narración el esposo de Agripina repite una supuesta pregunta hecha por su interlocutor "¿Me parece que usted me preguntó cuántos años estuve en Luvina, verdad...?" (p. 120). Los puntos suspensivos marcan la reiteración de la interrogante, pero también denotan la pregunta y respuesta sucesivas del soliloquio. Así se explica que el profesor, que se emborracha poco a poco mientras habla, funja como el cronista de un pueblo donde los hechos están dominados por la naturaleza; fuerzas inauditas en medio de un realismo aprehensible.<sup>27</sup> El viento es una plaga en vendaval que arrasa con todo, pero antes lo desintegra (sin duda aquí el polvo tendrá connotaciones religioso-cristianas). Su color pardo revela aún más el ambiente, y es observable como Rulfo se refiere al viento, e inmediatamente nombra al aire, que semánticamente designarían el mismo elemento. En este caso podría entenderse como una sinonimia, pero no es así: "Dicen que [es pardo] ... porque arrasa arena de volcán; pero lo cierto es que es un aire negro" (P. 113). No significa que sean categorías conceptuales distintas; el viento es símbolo y representación del mal, la degradación y esa dualidad muerte latente y vida inmutable que terminan por mezclarse. Este es un signo que prefigura a Comala. El aire, según puede inferirse aquí, es un elemento físico que produce el desastre del lugar y la vida aciaga de los habitantes de Luvina, donde "sólo viven los puros viejos y los que todavía no han nacido, como quien dice ... Y mujeres sin fuerzas, casi trabadas de tan flacas" (p. 121). Son viejos en el ocaso de sus vidas, niños por venir al mundo y mujeres estériles. Recuérdese que Agripina va a buscar la sobrevivencia inmediata al llegar a Luvina, un lugar inhóspito y desconocido. Sólo sobrevive una esperanza representada por quienes "no han nacido"; es decir algo, alguien, algunos que llegarán a transformar ese "lugar muy triste

---

<sup>27</sup> "...el realismo consiste en añadir algo o sembrar en el movimiento que podríamos llamar poético -ya que es necesario llamarlo de alguna manera. Consiste en nombrar circunstancias un poco inesperadas, que dan la impresión de realidad...". Georges Charbonnier, *El escritor y su obra*. (entrevista con Jorge Luis Borges), Siglo XXI, edits., México, 1967, p.55.

[...] donde anida la tristeza [...] Y usted si quiere ver esa tristeza a la hora que quiera" (p. 115). La realidad es aplastante; el viento y el aire no tiene la fuerza para llevarse la tristeza. "El aire que allí sopla la revuelve, pero no se la lleva nunca. Está allí, como si allí hubiera nacido" (p. 115). Al viento,

...uno lo oye rasguñando el aire con sus ramas [las del chicalote] espinosas. [Plaga que se transforma en huracán]; ...uno lo oye a mañana y tarde, hora tras hora, sin descanso, raspando las paredes, arrancando las teclas de tierra, excavando con su pala picuda por debajo de las puertas ...; [y en la gente tiene los efectos de un sismo] ...hasta sentirlo bullir dentro de uno como se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos ... (p. 113).

El viento tiene efecto en los sentidos, permite el manejo retórico de la sinestesia: a través de este elemento natural se puede oír, ver, sentir, tocar, y al tacto se prueba con amargor. Y dentro de su plural significación, también es señal de presagios fatídicos evidenciada por el efecto de su movimiento; el viento anuncia un porvenir sin futuro.

Aquella noche nos acomodamos para dormir en un rincón de la iglesia, detrás del altar desmantelado. Hasta allí llegaba el viento, aunque un poco menos fuerte. Lo estuvimos oyendo pasar por encima de nosotros, con sus largos aullidos [...]; golpeando con sus manos de aire las cruces del viacrucis [...] los niños lloraban porque no los dejaba dormir el miedo. Y mi mujer, tratando de retenerlos a todos entre sus brazos [...] y yo allí, sin saber qué hacer. (p. 119)

El viento aparece como un siniestro que alcanza las entrañas del profesor y su familia; él aparece atónito. ¿Cómo enfrentar a la naturaleza, y más aún, lo sobrenatural? Valores, creencias, fe, miseria, sincretismo, se funden.

La anécdota de este cuento es elemental: dos hombres sentados ante la misma mesa dialogan sobre el lugar del que uno ha vuelto y al que el otro irá, San Juan Luvina. El conocedor del lugar habla sin cesar. Su monólogo revela -además- los ideales que, usualmente, todo hombre tiene en un momento de su vida, pero de igual modo esas ilusiones se disipan al paso del tiempo. La vida misma, con precariedades sobre todo, "Allá (en Luvina) dejé la vida ... Fui a ese lugar con mis ilusiones cabales y volví viejo y acabado. Y ahora usted va para allá..." (p. 116). Este enunciado se puede interpretar como "ahora usted va a hacer lo mismo"; es decir la repetición de un ciclo.

Nada es fortuito en un texto, aunque en ocasiones sus autores no lo acepten; algunos admiten que a partir de cierto momento los personajes y sus acciones asumen individualidad fuera de su control. Así, el altar desmantelado y el sacudimiento de las cruces no es una descripción más que intensifica la imagen de derrumbamiento. La idea de desmoronamiento existe, pero la fe es lo último que mantienen los creyentes devotos antes de doblegarse. Aquí, entonces, no puede dejarse de lado una interpretación plural y simultánea.

La trayectoria de todo individuo está predeterminada por sus circunstancias históricas. En este sentido se evidencia una crítica de Rulfo a la miseria de los campesinos en la región que él conoció, y que en general así sucede en todo el país, donde incluso hay zonas donde la depauperación es mayor. Más adelante se verá que en "Luvina" al igual que en *Pedro Páramo* la fertilidad de las tierras existe.<sup>24</sup> En Comala a través del recuerdo, la evocación -leída en cursivas- en la primera parte del texto, es descrita por Dolores Preciado: " *...Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con la lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y de pan. Un pueblo que huele a miel derramada ...* ".<sup>25</sup>

Al principio y al fin del cuento, el narrador omnisciente menciona un ambiente donde la naturaleza es plena:

...el sonido del río pasando sus crecidas aguas por las ramas de los camichines; el rumor del aire moviendo suavemente las hojas de los almendros, y los gritos de los niños jugando en el pequeño espacio iluminado por la luz que salía de la tienda" (p.113) [...]. Afuera seguía oyéndose como avanzaba la noche. El chapoteo del río contra los troncos de los camichines. El griterío ya muy lejano de los niños. Por el pequeño cielo de la puerta se asomaban las estrellas (p. 124).

El agua, las hojas de los árboles en movimiento, y la presencia de los niños jugando, son elementos que muestran la vitalidad del lugar desde donde se cuenta la historia sucedida al narrador en "Luvina". Estas imágenes son más contrastantes frente a la des-

---

<sup>24</sup> " El pueblo de Comala -refiere el propio Rulfo- es un pueblo progresista, fértil. Pero la derivación de comal -comal es un recipiente de barro, que se pone sobre las brasas, donde calientan las tortillas-, y el calor que hay en ese pueblo, es lo que me dio la idea del nombre. Comala: lugar sobre las brasas." Reina Roffé, *op. cit.*, p. 61.

<sup>25</sup> *Pedro Páramo*, edit., FCE, col. Popular, Décimo tercera reimpresión, México, 1975, p. 2. En lo sucesivo al citar fragmentos de esta novela se anotará la paginación junto a la cita, ya sin la nota de pie de página.

cripción física y anímica del lugar, y pueden verse como una representación de vida plena, ante un mundo en desintegración. Asimismo hay una asociación de elementos: el hombre que va a Luvina con deseos de una mejor vida personal y alicientes de cambio colectivo a través de la enseñanza, se relaciona con la naturaleza y la vida en efervescencia de los niños. Por otra parte, Comala es la visión de otro mundo, donde el patetismo sobresale, aunque curiosamente toda la descripción de la novela es a través de la memoria; esa intensa recuperación de espacios ya "muertos", los torna más vivos que la propia realidad.

Esta sucesión de imágenes dejan de serlo para superponerse; la descripción espacial-temporal ya no es lineal en "Luvina"; incluso aquí se anuncia la idea de la ruptura de un tiempo específico, que se logra al saltar a distintos momentos de la narración sobre hechos que no acontecieron como la descripción los hila. De esta forma, el relato alternado se conduce con un discurso que semeja imágenes cinematográficas en secuencia, con amplia temporalidad contenida en un instante. El mismo hombre al hablar del tiempo en Luvina se mantiene en la ambigüedad:

¿...usted me preguntó cuantos años estuve en Luvina, verdad...? La verdad es que no lo sé: perdí la noción del tiempo desde que las fiebres me lo enrevesaron; pero debió haber sido una eternidad [...] allá [...] nadie lleva la cuenta de las horas ni a nadie le preocupa como van amontonándose los años (p. 120).

Y en el comentario siguiente pasa de la ambigüedad temporal a la pérdida de un orden preestablecido, que normalmente ocupan las horas: día y noche, masa de espacio por recorrerse con la ilusión de una vida después de la vida: "Los días comienzan y se acaban. Luego viene la noche. Solamente el día y la noche hasta el día de la muerte, que para ellos es una esperanza" (pp. 120, 121).

La fragmentación del tiempo conduce, en parte, a su petrificación y la dinámica existe por el efecto de la sucesión de imágenes que al superponerse producen un contrapunto visual. Y en "Luvina" empieza a crearse este ambiente; las ánimas en pena como identidades individuales también se esbozan. El hombre recuerda que les dijo a los habitantes que dejaran el lugar, para no padecer más, "hambres sin necesidad [...]; pero si nosotros nos

vamos, ¿quién se llevará a nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos (p. 123)"; ellos son sombras que, también, padecen la pobreza del lugar.<sup>30</sup>

La obra de Rulfo es en muchos momentos profundamente fatalista, pero si se sitúa dentro del contexto religioso cristiano, se entenderá que el fatalismo es un sinónimo de resignación de las "pruebas" que el hombre recibe; ya en una comprensión global, la esperanza se opone a la vida cotidiana: "Salió fuera y miró el cielo. Llovía estrellas. Lamentó aquello, porque hubiera querido ver un cielo quieto. Oyó el canto de los gallos. Sintió la envoltura de la noche cubriendo la tierra. La tierra, 'este valle de lágrimas' " (p. 35), es preparación para una mejor vida, y para los personajes la aceptación; visto así no es la negación de la vida, sino su prolongación. Al abundar sobre el fatalismo en su obra el propio escritor comentaría:

Intento mostrar una realidad que conozco y que quisiera que otros conocieran. 'Esto es lo que sucede y lo que está sucediendo' y 'No nos hagamos ilusiones. Vamos a ponerle el remedio si acaso es una cosa fatal'. Pero en realidad, no tiendo al fatalismo. No creo ser fatalista. Simplemente conozco una realidad que quiero que otros conozcan. [...] *Lo que hago es una trasposición literaria de los hechos de mi conciencia.*" [Pablo, hijo del escritor esboza el ánimo de su padre:] Vio la vida melancólicamente. Con tristeza y algo de pesimismo. Fue así por su infancia y por la clara descripción que hizo del mundo hay poco de qué alegrarse. Dan ganas de esconderte en un rincón y darte cuenta de que imaginas un mundo mejor.<sup>31</sup> [El propio autor llegó a afirmar] "-sí. Yo soy un hombre triste por naturaleza, pero yo no sabía a que se debía esa tristeza. Ese querer aislarse de la vida, ¿por qué? Eran consecuencia de aquellos tiempos. Venían como las enfermedades, como los polvos de aquellos lodos, y aparecieron tardamente pero aparecieron".<sup>32</sup>

En "Luvina" se pueden apreciar varias de las ideas centrales que su autor desarrollará en la novela; una visión del mundo que abarca muchos planos; esta cosmovisión no elude

---

<sup>30</sup>"En la actualidad los pequeños agricultores de Jalisco ya no tienen medios de vida. Viven en una forma muy raquítica. Se van a la costa o se van de braseros. Regresan en la época de lluvias a sembrar algún terrenito allí. Pero los hijos, en cuanto pueden se van. [...] Los antepasados son algo que los ligan al lugar, al pueblo. Ellos no quieren abandonar a sus muertos. Llevan sus muertos a cuestras". Reina Roffé, *op. cit.*, p. 38.

<sup>31</sup> Reina Roffé, *op. cit.*, p. 72.

<sup>32</sup>Armando Ponce, "Pablo lo evoca: mi padre Juan Rulfo", en *Rulfo en llamas*, p. 158.

<sup>33</sup>Armando Ponce, "Juan Rulfo, 'mi generación no me comprendió'", en *Rulfo en llamas*, p.62.



la magia, que a la mirada de un pensamiento racional queda entre la superstición, el rito, el culto religioso sincrético; hay elementos de una tradición.

Hay en "Luvina" un pasaje revelador que precede al conocido diálogo sobre el ruido que produce el silencio; el viento se "tranquiliza", deja de oírse y aparece el silencio "hubo un momento en esa madrugada en que todo se quedó tranquilo, como si el cielo se hubiera juntado con la tierra aplastando los ruidos con su peso..." (p. 119). Las cursivas, que no son del autor, poseen la imagen<sup>14</sup> que llevó al silencio instantáneo porque "después regresó". La alusión física de la unión del mundo de los vivos con el de los muertos. Al juntarse el cielo y la tierra, los hombres vivos entran al mundo de las ánimas y viceversa. Pareciera, en hipótesis, la clave que anuncia los diálogos entre vivos y muertos, y su entrelazamiento en un espacio compartido. Los nombres de los lugares, por momentos, aparecen como referencia en el discurso. Si se desea situarlos en un espacio, la geografía de Luvina y de Comala, podrían ser como incomensurables desiertos, pero si esta delimitación desaparece, el espacio será el vacío, el infinito.

El silencio asumirá importancia particular; hay un instante en que Agripina pregunta "¿-Qué es? [...] -Eso, el ruido ese". (p. 119). El silencio se relaciona con el viento, que por su naturaleza es ante todo movimiento. Si se parte de esta idea, el silencio bien podría ser una representación crepuscular: límite en condición de perderse; espacio en metamorfosis. Así, el silencio que desconcierta a la mujer en "Luvina" es una consecuencia de todos los efectos del viento; una dualidad unificada, vida y muerte en coexistencia. Habrá que entender aquí la muerte, no como ausencia de vida -que sólo es física- sino como presencia vital en espacio intangible. En una perspectiva religiosa, el silencio puede ser una imagen de la eternidad, del mismo modo que día y noche se asocian a la vida y a la muerte respectivamente; "...solamente el día y la noche hasta el día de la muerte" (p. 121).

---

<sup>14</sup> "Imagen: término genérico bastante impreciso que se utiliza desde el siglo XIX para designar especialmente los tropos que se basan sobre la relación de analogía (comparación, metáfora, personificación, etc.), pero también los otros tropos, ciertas figuras y numerosas anomalías semánticas". Georges Mounin, *Diccionario de Lingüística*, edit. Labor, Barcelona, 1979, p. 95.

"La imagen dice lo indecible [...] Hay que volver al lenguaje para ver cómo la imagen puede decir lo que, por naturaleza, el lenguaje parece incapaz de decir. [...] la unidad de la imagen debe ser algo más que la meramente formal que se da en los contrasentidos y, en general, en todas aquellas proposiciones que no significan nada, o que constituyen simples incoherencias". Octavio Paz, *El arco y la lira*, FCE, cuarta reimpresión, México, 1982, pp. 106, 107.

El silencio indica la aparición de la muerte como pluralidad significativa. Hay un fragmento donde se juntan el cielo y la tierra, el mundo de los vivos se encuentra con el inframundo, y la eternidad. Luego al volver el viento, el silencio ha quedado y podrá escucharse, al igual que puede verse la tristeza "a la hora que (se) quiera" (p. 115). El viento es eje y conductor de las distintas vertientes simbólicas en el cuento. Se ha dicho que este elemento natural es el protagonista en "Luvina", y lo es porque en torno a éste se crea la descripción física. Ya se ha señalado la importancia que adquiere en la conformación de la atmósfera física y psíquica. Así mismo, el autor menciona la importancia que tienen los sentidos perceptuales; el oído será fundamental. El viento posee en la narración una amplia simbología que abarca a la sociedad del pueblo. La miseria, por lo tanto, además de ser una imagen que indica el abandono de la tierra y pérdida de los orígenes, existe como un hecho físico, no simple testimonio o crítica; si esta última está presente es a través de un discurso, donde Rulfo asimiló y depuró los elementos de la realidad y los transformó, filtrados por la imaginación.

El escritor asume su compromiso pero no como un mero testimonio y al expresarlo en sus personajes y su crítica es mordaz, la expresión lacónica, no sin humor, tan proverbial en nuestro lenguaje cotidiano. El narrador recuerda que intentó convencer a los habitantes de "Luvina" para que abandonaran el lugar en "aquella soledad"; les dijo que el gobierno les ayudaría. Ellos le preguntaron:

"¿Tú conoces al gobierno? " "Les dije que sí". "- También nosotros los conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre del gobierno". El hombre les dijo que era la Patria, pero ellos no lo creyeron: "...se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina [...] me dijeron que no, que el gobierno no tenía madre" (p. 122).

Este diálogo no puede ser más proverbial en nuestra habla, pero está dicho de tal modo que puede leerse ya sin picardía y sí con una ironía crítica, o como simple broma. Todas las posibles apreciaciones están condensadas con sencillez.

"Luvina" contiene una crítica al sistema, con más precisión a la educación. Metas por realizar, alfabetización como signo de desarrollo del país, incluso se entiende que los profesores que iban a Luvina provenían de un lugar más productivo al menos la mención de la tienda donde se realiza el "diálogo" así lo expresa. La centralización de la política y la cultura establece rangos de educación de acuerdo a la importancia de cada localidad,

no sólo por el número de habitantes, sino por la jerarquía del gobierno del lugar. Algo más grave, ¿cuánto sirve la educación escolarizada a una población que no posee los mínimos elementos de sobrevivencia, aun para discernir un conocimiento y aprenderlo? Por supuesto que la crítica de Rulfo a la educación no es tan evidente y es muy probable que sola emerja por contexto. El autor tenía una profunda conciencia sobre la relación entre la literatura como producto social y el proceso literario. Habrá que observar con más detalle la relación de la historia con la obra que nos ocupa, y el medio que conoció el escritor en su infancia.

c) Luvina y Comala, dos espacios y un origen.

En el vínculo entre cuento y novela hay detalles que parecen más ambiguos por la ruptura de la relación tiempo-espacio. El efecto del viento, en su descripción, además de los estragos que causa, supera su ocurrencia física, expresándose en distintas direcciones a partir de su contenido.

Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños; pero yo lo único que vi subir fue el viento en tremolina [...]. Un viento que no deja crecer ni las Dulcamaras; esas plantitas tristes que apenas si pueden vivir un poco untadas a la tierra, agarradas con todas sus manos al despeñadero de los montes [...]. Ya lo verá usted [el viento]. Se planta en Luvina prendiéndose de las cosas como si las mordiera [...] arrancando tecatas de tierra, escarbando con su pala picuda por debajo de las puertas... (pp. 112, 113).

La figura poética de traslación cumple distintas funciones más allá de la linealidad del texto, que así se lee como prosa poética. El viento aparece como fuerza sobrenatural que alcanza todo lo que hay en la superficie y en la profundidad de la tierra. La descripción de las Dulcamaras vuelve más patético el recorrido del viento. Este plano se entenderá en las imágenes mismas y la simbología atribuida. Aunque la mención reiterada de este elemento a lo largo del cuento deja una atmósfera que en su desintegración se vuelve irreal dentro de una geografía tangible; las descripciones se hacen brumosas en su visualización.

La relación ambiental y más, la anunciación de *Pedro Páramo* en "Luvina" está sobre todo en el ambiente; en el cuento pareciera que hay un realismo, más o menos,

aprehensible en la linealidad de la narración dentro de la recurrencia de momentos en la evocación del lugar, pero -como ya se ha dicho- la presencia y plural extensión significativa del viento, transforma ese aciago recuerdo en irreal presente. El narrador omnisciente precisa el tiempo real en la historia, narrada desde el atardecer en una tienda, perteneciente a un pueblo próspero. Pero para el lector este tiempo ya no importa, pues es una referencia a través del discurso en el escritor. En *Pedro Páramo* el tiempo está fragmentado; se detiene en imágenes y acciones que luego reaparecen seccionadas. Hay una ruptura total del tiempo. Esta técnica permitirá a Rulfo pasar libremente del mundo terreno, al inframundo. Al explicar la ruptura del tiempo y del espacio comentaría a Fernando Benítez:

Debo decirte que mi primera novela [*El hijo del desaliento*] estaba escrita en secuencias, pero advertí que la vida no es una secuencia. Pueden pasar los años sin que nada ocurra y de pronto se desencadenan una multitud de hechos. A cualquier hombre no le suceden cosas de manera constante y yo pretendí contar una historia con hechos muy espaciados, rompiendo el tiempo y el espacio.<sup>35</sup>

Comala no es representación directa de la muerte, si bien hay descripciones que son impresionantes; son emanación de la muerte asociada -aquí- a una penumbra cetrina y a la humedad del ambiente. Las ánimas, además, acentúan el ambiente misterioso, tras la desintegración del poblado. Es también, fusión del paraíso-purgatorio. Juan Preciado lo verá como el fin último de la misión encomendada por su madre, aunque decidió no cumplir la promesa; significa que el hijo buscaba el arraigo en su padre. Llegar a Comala es encontrar el paraíso. Pero este lugar "... está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno" (p. 9). Podrá entenderse, por otra parte que Comala es

"...el 'centro' [...] la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta. [...] [Y] el camino que lleva al 'centro' es un 'camino difícil'..., y esto se verifica en todos los niveles de lo real ...; peregrinaciones cargadas de peligros de las expediciones heroicas...; extravíos en el laberinto; dificultad que busca el camino hacia el yo, hacia el 'centro' de su ser etc. El camino es arduo, está sembrado de peligros, porque, de hecho, es un rito del paso de lo profano a lo sagrado; de lo efímero y lo ilusorio a la realidad y la eternidad; de la muerte a la vida; del hombre a la divinidad. El acceso al 'centro', equivale a una consagración, a una iniciación; a una existencia, ayer

---

<sup>35</sup>Fernando Benítez, "El desafío de la creación", entrevista con Juan Rulfo, *Revista de la Universidad de México*, Octubre-Noviembre, 1980.

profana e ilusoria, le sucede ahora una nueva existencia real duradera y eficaz".<sup>36</sup>

El espacio de Luvina es desolación espectral. Hay varias señales que llevan a pensar en San Juan Luvina como la representación física y espacial de la muerte: "...en Luvina los días son tan fríos como las noches y el rocío se cuaja en el cielo antes que llegue a caer sobre la tierra" (p. 112). Aunada a la descripción del lugar, la frialdad que lo cubre permanentemente simboliza la presencia de la muerte, en un tiempo donde casi no hay delimitación entre día y noche; la luz del sol parece no existir:

...todo el horizonte está desteñido; nublado por una mancha calijinosa que no se borra nunca [...] todo el calín ceniciento. Usted verá eso: aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos y a Luvina en el más alto, coronándolo con su blanco caserío como si fuera una corona de muerto ..." (p. 114) [y] "...la tierra [...] se ha llenado de rajaduras y de esa cosa que allí llaman 'pascos de agua', que no son sino terrones endurecidos como piedras filosas, que se clavan en los pies de uno al caminar, como si ahí hasta la tierra le hubieran crecido espinas" (p. 115).

En conjunto, estos detalles dejan "presenciar" y envolverse en la muerte, que bien puede ser el purgatorio o cualquier otro camino de ese vago espacio donde se represente la muerte como continente. Un detalle más será la comparación que el hombre establece del tiempo con la eternidad. Finalmente, el sonido que produce el vendaval es igual al "silencio que hay en todas las soledades" (p. 124). Aquí "soledades" es una imagen de la muerte, entendida como las "ánimas en pena" que vagan en busca de su salvación. Tiempo y espacio se petrifican en la viva eternidad; al encontrarse en un punto los planos horizontal (tiempo) y vertical (espacio) se funden y permanecen inmutables como presencia por acontecer.

"Luvina" es un cuento etéreo, donde el signo realista está determinado por el narrador omnisciente quien describe el rumor del aire, el rebullir del río y el juego de los niños: "Allá afuera seguía oyéndose el batallar del río. El rumor del aire. Los niños jugando. Parecía ser aún temprano en la noche" (p. 116). En la descripción la cotidianidad, además del monólogo, el realismo se acentúa más con los vasos de cerveza que el personaje-narrador pide y cuyo efecto aletarga más y más esa tarde, contrastante con la

---

<sup>36</sup> Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, edit. Origen/ Planeta, México, 1985, pp. 23, 24.

intensificación del recuerdo. Al final ambos ritmos se igualan, no por la conclusión de la historia, sino por la extinción de la voz: "Pues sí, como le estaba yo diciendo... (p. 124)", dice el profesor, ya borracho, y la otra voz narradora, omnisciente "termina" la parte del maestro avejentado anunciando que ya nada se escuchará, "...pero no dijo nada [...]. El hombre que miraba a los comejenes se recostó sobre la mesa y se quedó dormido" (p. 124). La borrachera, además de ser enlace de dos mundos que coexisten en el cuento, evidencia el abandono y la marginalidad de una colectividad. Los distintos planos de este cuento se abren y se cierran como la siluetas de un cuerpo en movimiento captadas por una cámara fotográfica, que deja ver contornos difusos.

El simbolismo emerge del discurso. La luna tiene una representación plural; anuncia la tierra y la madre: "...Dicen los de allí que cuando llena la luna, ven de bulto la figura del viento recorriendo las calles de Luvina, llevando a rastras una cobija negra; pero yo siempre lo que llegué a ver, cuando había luna en Luvina, fue la imagen del desconsuelo ... siempre" (p. 115).

La luna vista como enviada del tiempo; la luna como madre primigenia abandonada y perdida en su deber maternal. Recuérdese cuando el profesor y su mujer llegan al lugar, una suerte de desierto subterráneo, inmensidad grisácea, con una plaza y un esqueleto de iglesia como únicos vestigios. Luego de preguntarse por la identidad de ese "país", el hombre envía a su esposa, Agripina, a "buscar donde comer y donde pasar la noche" (p. 117). La mujer se hace acompañar del hijo menor; es ante todo madre y se infiere que lleva consigo al niño lactante, todavía "de brazos". No encuentra refugio ni alimento, y sólo es conducida por la memoria de la fe en Dios. Ahí se postra "...en un rincón de la iglesia detrás del altar desmantelado" (p. 119), ya con sus tres hijos y su esposo, quien la encuentra rezando con "el niño dormido entre sus piernas" (p. 118). Este parece ser símbolo del espacio físico donde la mujer concentra el origen de la vida. El abandono, los rezos, entre escombros de fe, no puede ser mayor. ¿Cómo eludir en este pasaje la orfandad ancestral? El mismo sentimiento de pérdida, referido a través de la figura de la mujer que parece guía sin destino, por conocer el origen. La luna y la mujer son unidad significativa que se pluraliza y diversifica en sus interpretaciones; el autor comenta su presencia en "No oyes ladrar los perros":

"ese cuento nació porque siempre me llamó la atención la luna, la salida de la luna en las tierras bajas del trópico. Una luna grande, roja. Permanece allí en las planicies. Y crece siempre, esa es la verdad [...];

yo caminé mucho por esas regiones, cuando estaba la luna en esa situación. Y nunca se borra [...]. Y la luna es como si fuera una especie de horizonte".<sup>37</sup>

La relación entre "Luvina" y *Pedro Páramo* rebasa en mucho la creación de esa atmósfera que, según el propio Rulfo, llevó un largo período de gestación. *El llano en llamas* es el punto de partida de una visión desencantada del mundo. En la novela, el amor idealizado del protagonista y la subversión de Susana San Juan, acentuada por su locura, signo de lucidez en delirio, recrean la atmósfera del abandono; hay un equilibrio sustentado en extremos anímicos. Pedro Páramo se reduce a la soledad y añoranza por Susana San Juan. Pero esta parte de la realidad está dominada por la mitología en un espacio imponente donde los ecos -sonoridad con respiros de silencio que poco a poco se apodera del espacio- anuncian la extinción. Por momentos los sonidos perdidos absorben el aire oprimido por el dolor y la desesperanza.

d) Semejanzas en el ambiente físico de Luvina y Comala.

El ambiente físico en *Pedro Páramo* y la geografía de "Luvina" son insospechados; espacios ocupados por sonidos, ruidos, murmullos, pasos, quejidos de las "ánimas en pena" que vagan errabundas por Comala. Los ecos en su recorrido atraen y abandonan su sonoridad. Una impresión general a partir de la misma lectura parece indicar que en la novela, los ecos poseen la misma pluralidad significativa que el viento, aunque las vertientes simbólicas son distintas. Los ecos en ocurrencia son más naturales en el ambiente fantasmal de la novela, aunque desde la realidad tangible son menos comunes, pero se escuchan como gaviotas en albas de mar. Su carácter sobrenatural deja de serlo, al aceptarse que la novela rompe con la referencia en la sucesión transversal de tiempo y espacio. Al admitir, la complejidad estructural, de contenido y expresión aparecerán con naturalidad señales de la novela. Se ha hablado aquí de un "tiempo instantáneo" porque la verbalización de ideas, y su ocurrencia -real o ficticia, cotidiana o mágica- tendrá que suceder dentro de esa ambigüedad sin importar los planos en que se perciban.

---

<sup>37</sup> Reina Roffé, *op. cit.*, pp. 56, 59.

"Luvina" y *Pedro Páramo* hablan de la fugacidad del hombre frente al mundo terrenal que habita. Entre tantas visiones posibles, la idea de relatividad de la vida está presente a través del destino incierto de los personajes. Acaso es la fatalidad, entendida como una realidad cíclica donde la plenitud es una utopía; sólo transferible en la interioridad como el encuentro y la aceptación de la soledad, "todas las soledades" que se singularizan en la conciencia de cada uno, para volverse a pluralizar en esos mundos paradigmáticos, que en su enigma encierran los deseos más primitivos y también los más esenciales. Se Recordará a Dorotea quien carga un bulto; el hijo que nunca tuvo y siempre deseó. Y como ella dice, la ilusión "... cuesta caro" (p. 64), a ella le costó -además de "vivir más de lo debido"- la locura.<sup>38</sup> Y la relatividad del tiempo conduce al desarraigo, un pasado, presente en un *ahora* inasible, en que el sueño, los sueños, son la única posibilidad de encontrarse con el mundo deseado, pero la misma relatividad lleva a la interrogante ¿cuál es el mundo real; cuál el irreal?

En el cuento se gesta toda la visión del desarraigo, de un edén enmedio del purgatorio; anuncia el ambiente desértico de Comala. "Usted verá eso: aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos y Luvina en el más alto coronándolo con su blanco caserío como si fuera una corona de muerto...".<sup>39</sup> Y la final extinción de Comala, por designio de Pedro Páramo: "-Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre. Y así lo hizo" (p. 121).

Dolores Preciado, por una parte, conduce al recuerdo de "Luvina", vista en plena fertilidad donde ocurre la descripción. La memoria falible niega la autenticidad de los recuerdos. "Resulta fácil ver las cosas desde aquí, meramente traídas por el recuerdo, donde no tienen parecido ninguno. Pero a mí no me cuesta ningún trabajo seguir hablándole de lo que sé, tratándose de Luvina. Allá viví. Allá dejé la vida ..." (p. 116). En este fragmento, el narrador de la historia asume el lugar de la voz omnisciente. Se sitúa "desde aquí" y se proyecta a Luvina a través de la memoria, pero la visión es simultánea. Y en la segunda parte del párrafo deja la ubicuidad, para volverse a la tienda desde donde ve el paisaje y escucha "el batallar del río; el rumor del aire [y ve a] ...los

---

<sup>38</sup> "Relacionada con el sueño, la locura es en Rulfo, como en los románticos, 'un sueño que se eterniza: desde antes de la muerte al alma ha conquistado su independencia, ha dejado de sentir que en la tierra pertenecía a su cuerpo'". Albert Beguin, *El alma romántica y el sueño*, citado por Yvette Jiménez de Báez, op. cit., p. 19.

<sup>39</sup> Véase, "Luvina", en *El llano en llamas.*, p.114.



niños jugando (p. 116). Al final menciona su vida cuando llega al lugar donde "anida la tristeza" (p. 115). Ahí "sólo se oía el viento". Al concluir diciendo, "...allá viví. Allá dejé la vida ..."; pareciera que el profesor habla desde otro mundo y esta sensación supera los límites geográficos. El paisaje es nebuloso. Los espacios se difuminan; la narración vuelve un espectro al personaje-narrador.

El cuento es esperanzador desde el lugar del narrador. Si bien el profesor vuelve acabado de Luvina, puede describir el lugar "fácil, (sin) ningún trabajo", despojado del dolor y la miseria que dejó. Es significativo que el ambiente que rodea la tienda, viva en prosperidad, simbolizada por la naturaleza fértil, el bullir del agua y el grito de los niños jugando. Se recordará que al principio de la novela esta imagen es semejante. "Era la hora en que los niños juegan en las calles de todos los pueblos, llenando con gritos la tarde" (p. 11).

La comparación entre Luvina y Comala parece obvia, si bien es menos visible de cuanto supone la inmediata comparación de los textos. En el cuento predomina una descripción tangible, de una irrealdad asible, en muchos momentos, por los sentidos; es decir es representable. De ahí la variedad de imágenes que puede producir el texto, y por lo tanto numerosas interpretaciones de éstas. Es una descripción de la naturaleza, transformada gradualmente por los detalles de la narración (aunque en muchos pasajes la desintegración del lugar parece súbita), hasta sumergirse y abandonarse en lugares ignotos, pero aprehensibles; aunque también son variaciones de la misma mirada, que en la novela parece concentrar todos los sentidos en la vista. Éstos pueden palpar al tacto y degustar en el paladar de la mirada, que ya sola detalla ante una vaguedad visible.

El lector puede advertir la visión de una especie de crepúsculo, revelándose paulatinamente en la muerte como paisaje asible. Se pensará que si la muerte permea espacios y palabras, es un abuso pretender representarla visualmente. Se admite que en la descripción física ya se explica, pero en *Pedro Páramo* se añade una representación, diríase, icónica de la muerte. El pasaje se iguala al ambiente de "Luvina", cuando "...todo se quedó tranquilo como si el cielo se hubiera juntado con la tierra, aplastando los ruidos con su peso..." (p. 119). En la novela, la imagen también se introduce por el "como", y se intensifica más la opacidad del lugar: "...se veía el amanecer del cielo. No había estrellas. Sólo un cielo plomizo, gris, aún no aclarado por la luminosidad del sol. Una luz parda, como si no fuera a comenzar el día, sino como si apenas estuviera llegando el principio de la noche".(p. 28)

- e) "Luvina" como ejemplo de las *representaciones* de la palabra (el curso de un discurso)<sup>40</sup>.

"Luvina", como todos los textos de Rulfo, admite una variedad casi ilimitada de interpretaciones; véase -por ejemplo- el uso imperativo del narrador de la historia, quien prepara la acción de la partida del otro profesor.

...ya mirará usted ese viento que sopla en Luvina [...] (p. 113); cuando vaya [...] usted las verá ahora que vaya...las mirará pasar como sombras (pp. 116, 123). Me salí de Luvina y no he vuelto ni pienso regresar... (y) usted que va para allá, comprenderá pronto lo que le digo... (pp. 123, 124)

El énfasis, además de ubicar la narración en un presente inmediato, le confiere anunciación profética (¿premonitoria?), cumpliendo con una de las funciones de profesor de los pueblos y las provincias pequeñas; el maestro como extensión y sucesión del cura. Esta anunciación es una equivalencia de la voz del predicador que lleva "la palabra de Dios"; así mismo el lugar por conocer es una mezcla de lejana tierra prometida, distante como el amor añorado, alimentado con su respiración cada día. Este es uno de los rasgos que caracterizan a Pedro Páramo.

La reiteración del encuentro próximo con lo desconocido, por otra parte, es un ejemplo del poder de la palabra; a través de ésta se revela la suma del acontecer del hombre:

---

<sup>40</sup> El discurso entendido como, "la realización de la lengua en las expresiones, durante la comunicación. Es el habla de Saussure, pero en un sentido más amplio, que abarca lo hablado y lo escrito." [...] Cada "práctica discursiva", por su parte, es un conjunto de reglas anónimas, históricas que han definido en una época dada (por lo que están determinadas en el tiempo), y dentro de un área social o geográfica o lingüística dada (por lo que están determinadas en el espacio), las condiciones en que se ejerce la función comunicativa". Helena Beristáin, *op. cit.*, p.135.

historia, tradición, mito. Los recursos expresivos de la palabra sostenidos en métodos, técnicas, "acerca" al individuo en su realidad, aquella que recoge su pasado y lo integra al presente, *anunciando* al mismo tiempo su futuro. Sin embargo, desde una perspectiva cotidiana, el poder de la palabra, -como el poder en abstracto- nos deja ver un mito más de la cultura: el caos de la realidad física que intenta el orden a través de los signos que "contienen" ideas. En "Luvina", este poder se presenta vinculado a la relatividad de una existencia y una verdad únicas. La palabra expresa abstracciones en metáforas de la realidad, sin necesidad de llegar al discurso poético; esta realidad transforma los contenidos mediante la condensación en una línea enunciativa. Con frecuencia, las entrelíneas -aunque sea de modo instantáneo- son más vigorosas que la misma capacidad cognoscitiva del lector. No pocas veces aparece, como ya se ha repetido, la pregunta ¿cuál es la auténtica realidad? Realidad y ficción se desplazan, se funden, y se ocupan mutuamente. Para Rulfo la palabra es "un instrumento para construir un lenguaje y contar una historia. La novela, su nombre lo dice: 'señores, yo les traigo a contar esto'". Habrá que distinguir: se está ante un producto literario que comparte lo real y lo irreal en simple relación significado- significación, esta última entendida como las distintas formas de interpretar contenidos.

Vista con superficialidad, la literatura es una manifestación artística cuya mayor valoración reside en lo estético. Esta apreciación elude a menudo los contenidos, e incluso la relación del texto con una realidad que permitió y determinó su gestación y su historia. Para Rulfo la literatura es "...una mentira que dice la verdad. Pero hay una diferencia importante entre mentira y falsedad. Cuando se falsean los hechos se nota en seguida lo artificioso de una situación: pero un libro es una realidad en sí, aunque mienta respecto a la otra realidad específica".<sup>41</sup>

Desde una mirada superficial, estas dos realidades se oponen en su discurso, porque en su interior se establece el vínculo. Las palabras del escritor precisan esa "mentira" que será auténtica si en verdad encuentra asimilación en el escritor; esa "traducción" de la que se habló antes. Pero en el proceso de la escritura hay más:

...creo yo que, precisamente, uno de los principios de la creación literaria es la invención... Como ya se ha dicho, todo escritor que crea es un mentiroso [...] pero de esa mentira sale una recreación de la

---

<sup>41</sup> Ernesto González Bermejo, "La literatura es una mentira que dice la verdad", Véase, *Los murmullos*, pp. 90, 95.

realidad: recrear la realidad es, pues uno de los principios fundamentales de la creación.<sup>42</sup> [y añade] ...Solamente puedo ver hacia adentro. No tengo esa virtud de ver hacia fuera ...; [Para ejemplificar ambos casos señala] ... para mí no hay diferencia entre el periodismo y la literatura, sólo que el periodista está narrando y el literato está imaginando. El periodista es un testigo y el escritor es un pasajero<sup>43</sup>.

Uno de los problemas en la valoración de la literatura surge al distinguir el testimonio -una crónica por ejemplo- de la creación propiamente dicha. Es cierto que para escribir una crónica se requieren medios formales literarios. Pero el escritor va mucho más lejos, al punto que su referencia anecdótica pueda ser imperceptible, después del proceso de recreación.

f) Habla, escritura y realidad.

Sobre el estilo en la novela Rulfo señala: "La intuición moldea la forma, y el escritor se ejercita en un trabajo del lenguaje que le permita mostrar el 'mundo' intuido e imaginado: 'traté (de) ejercitar un estilo, de hacer una especie de experimento; tratar de evitar la retórica, matar el adjetivo'".<sup>44</sup> "Claro que [con *Pedro Páramo*] fui a dar al otro lado, hasta la simpleza total, pero es que usé personajes como el campesino de Jalisco, que habla un lenguaje castellano del siglo XVI. Su vocabulario es muy escueto. Quería no hablar como se escribe, sino escribir como se habla".<sup>45</sup>

Yo digo que él inventó el lenguaje -sostiene el escritor Salvador Elizondo- [...] es imposible que las gentes hablen naturalmente con una afinación literaria tan marcada que no se nota. Yo he estado en Jalisco y nunca he oído hablar a nadie como en los cuentos (y la novela) de Rulfo, lo que pasa es que él trata la esencia de ese lenguaje y puede transcribirla a la escritura, que es el problema más difícil que existe, el de transcribir una habla a un lenguaje

---

<sup>42</sup> Gabriel Azpeitia, "Arriba un cielo azul, y detrás de él tal vez haya canciones", en *Homenaje a Juan Rulfo*, p. 104.

<sup>43</sup> Armando Ponce, "Mi generación no me comprendió", en *Rulfo en llamas.*, p. 53.

<sup>44</sup> Yvette Jiménez de Báez, observa y cita a María Helena Ascanio, *op. cit.*, p. 25.

<sup>45</sup> Reina Roffé, *op. cit.*, p. 54, 55.

literario escrito y que conserve su condición de habla, y creo que Rulfo lo ha conseguido como nadie.<sup>46</sup>

De esta observación de Elizondo se infiere, además, que realidad, técnica e intuición se conjugan, aunque para el escritor lo más importante es la parte *humana* del creador: "Al escribir debe haber una dosis de sentimiento; se puede ser muy técnico, pero si no se siente todo lo que se escriba (en literatura) queda reducido a la nada".<sup>47</sup>

Por otra parte la intuición, tan comentada en el proceso de creación, evidentemente tiene vínculos con una realidad cotidiana, aunque mayor o menormente el escritor *transfigura*. "Conservé intacto en la memoria el medio en que vivía. La atmósfera en que se desarrolló mi infancia, el aire, la luz, el color del cielo, el sabor de la tierra, eso yo mantuve [...] lo que la memoria me devuelve son esas sensaciones".<sup>48</sup>

La crítica ha reiterado sobre el tono "arcaico" con que hablan los personajes en *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*. Las palabras del propio escritor sobre la novela son esclarecedoras:

*Pedro Páramo* es un lenguaje hablado. Tuve que echar fuera más de 150 páginas antes de dejarla como quedó [...] A veces pienso que no se debe creer que el lector razona igual que uno y que se le ponen muchas trabas para su comprensión. Ahí ya fue, simplemente el lenguaje que hablaba la gente no es un lenguaje captado, no es que uno vaya allá con una grabadora a captar lo que dice esa gente, es decir, a observar: 'A ver como hablan. Voy a aprehender su forma de hablar'. Aquí no hay eso. Así oí hablar desde que nací en mi casa, y así hablan las gentes de esos lugares.<sup>49</sup>

Para revelar todos los aspectos posibles de este discurso habrá que diseccionar las partes que conforman el todo. Esto no implica que se vaya a destazar el texto

<sup>46</sup>María Esther Ibarra, "Once narradores opinan: 'Juan Rulfo, una estrella polar'", en *Rulfo en llamas*, pp. 33, 34.

<sup>47</sup>Manuel Roberto Montenegro, "Juan Rulfo de carne y alma", en *Diorama de la Cultura*, suplemento cultural de *Excelsior*, 3 de octubre de 1976, citado por Yvette Jiménez de Báez, *op. cit.*, p.25.

<sup>48</sup>Eric Nepomuceno, "Conversaciones con un gigante silencioso", en *Sábado*, suplemento cultural de *Uno más Uno*, 19 de junio de 1983, citado por Yvette Jiménez de Báez, *op. cit.*, p. 27.

<sup>49</sup>Reina Roffé, *op. cit.*, p. 69.

inútilmente, aunque habrá que admitir que hay ejemplos donde el desmenuzamiento puede opacar el análisis.

Comala, representa una realidad fantaseada y transformada por el deseo; posee una vitalidad palpable en las expresiones verbales de sus pobladores, donde los juegos de palabras alcanzan el doble sentido; estados de ánimo donde la ironía lúdica se confunde con la desolación; la esperanza con la tragedia; la venganza con la culpa.

Dentro de estas dualidades hay innumerables pasajes donde, al confrontar las acciones, se advierte la crítica a la moral, desnuda de norma y deshecha por el deseo. La pasión se presenta sola, sin sujeciones y termina por oprimir a los personajes: castigo que no pagarán con la penitencia inmediata. La culpa perseguirá como sombra a los habitantes que llegan y huyen de Comala. La novela, en su conjunto, apunta hacia una crítica siempre subyacente, si se exceptúan las menciones directas al cacicazgo y la Revolución. La religión y el poder unívoco son incapaces de controlar impulsos y sentimientos. La violencia aparece como hecho cotidiano; el incesto, sobrentendido entre el minero Bartolomé San Juan y su hija, explícito entre -los personajes incidentales- Donis y su hermana.

Si se ve el contenido global de la novela, habrá que mencionar su carácter subversivo en la crítica a la moral y al sistema. No se habla sólo de un posible enfoque sociológico sino de la imbricación de todos los elementos estructurales del discurso, que permite amplias perspectivas en el texto literario. La degradación de una sociedad, el cacicazgo, la fe religiosa, la transgresión de la moral, alcanzan la subversión a través de un hablar llano. En ese ideal rulfiano de "escribir como se habla" reside parte de la originalidad asignada al escritor, así como la fuerza y estructuración de los distintos niveles de contenido: "El abandono en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro" (p. 7) [...] "¡ay vida, no me mereces!" (p. 36); [...] "Tal vez [murió] de tristeza. Suspiraba mucho... Eso es malo. Cada suspiro es como un sorbo de vida del que uno se deshace" (p. 46). Rulfo describe con una sencillez que encierra expresividad y pluralidad de imágenes, muy importante para el acercamiento poético. Asimismo, hay una conformación del estilo que supera en mucho el "escribir como se habla"; es el reflejo del habla "doméstica" de una comunidad.

La realidad histórica, ficción, y la realidad creada por el escritor convergen y expresan en el estilo, el "habla" de los personajes en la historia. La búsqueda de uno y otros también se unifican en el mismo espacio, la novela:

¿Será casual o metafórico que el espacio que se le prometía al lector quede también reducido, tiene forma rectangular, y en él se supone que encontraremos una comunicación real, cuando lo que sólo escuchamos son murmullos de los personajes. Con ello se nos demuestra que la comunicación es una ilusión y el libro un fracaso. Pero el fracaso de la búsqueda de la comunicación realizada supone la muerte de la comunicación. El libro tiene éxito porque no agota la comunicación -no la agosta. El secreto de la novela *Pedro Páramo* es [...] que es el objeto del deseo de sí misma.<sup>40</sup>

Esta observación es significativa y es otra manera de explicar como, en apariencia, *Pedro Páramo* es "intraducible" por lo tanto incompañible en su totalidad por su autor. Pero sucede lo contrario; la novela dice mucho más de lo que los personajes en su parquedad cuentan. Aunque son tantos los caminos "posibles" por recorrer (lecturas e interpretaciones que hacer) que las explicaciones son interminables para los lectores.

Mientras tanto el escritor se aísla y se vuelve una especie de imagen de sus personajes. Hay murmullos de que volvería a publicar; pero con el tiempo esos murmullos se tornan balbuceos inteligibles: el escritor alcanza el silencio árido de los personajes, mientras la obra publicada comunica y es objeto de más, y más, valoraciones por las alusiones y elusiones de sus diálogos. El escritor sostendrá el silencio creador hasta el final. Las razones no son pocas. John Hupton, investigador estadounidense, anota que a la eterna pregunta de "¿por qué dejó usted de escribir?" [...] el personaje tan huraño se veía obligado a contestar: 'Pos se me secó el manantial. Hay que darle paso a los pobres. Yo sufro mucho cuando escribo', posteriormente agregó: 'Después de la salida de *Pedro Páramo* vinieron muchas fiestas, muchos cocteles, muchas desveladas; este ritmo se me fue convirtiendo en un problema y, más tarde, después de una cura antialcohólica, dejé de escribir. Se me fueron las ganas'.<sup>41</sup>

La dialéctica entre creador-vida, vida-imaginación, creador-ficción, y creador-obra-medio ambiente es observada y sintetizada por Marta Portal: "No solamente hay ... una coherencia total entre el modelo axiológico de la sociedad y el universo representado en la narrativa rulfiana, sino que esta coherencia explica, más allá del análisis, el

---

<sup>40</sup>Marta Portal, *Rulfo: dinámica de la violencia*, edic., Cultura Hispánica, Madrid, 1984, p. 298.

<sup>41</sup>John Hupton, "Faulkner y Rulfo: dos regionalismos", en *Homenaje a Juan Rulfo*, pp. 171, 172.

silencio editorial posterior del escritor, interpretado ... como [...]: violencia → desesperanza → apatía.<sup>52</sup>

Abordar una novela como *Pedro Páramo* plantea introducirse a un espacio que en su amplio horizonte puede llevar a una línea sin fin, o, a un mar sin fondo, sólo comprensible en la visión de cada lector.

## UNIDAD DOS

### LA PASIÓN EN LOS PROTAGONISTAS

#### a) Trayectoria de Pedro Páramo y Susana San Juan.

*Pedro Páramo* es la historia de un paradigma del poder; el cacique de Comala que lo maneja todo a través de la extorsión, el engaño y la intimidación. Sus palabras son decisión omnipotente; hace su propia revolución y se casa con Dolores Preciado para evitar el pago de la mayor deuda que tiene en el pueblo. Será Susana San Juan el único deseo no realizado; el anhelo desde su infancia cuando los dos jugaban. Pedro Páramo logrará retenerla en la memoria -espacio que sirve al novelista para separar la espacialidad en tiempos sin frontera-. Ese recuerdo es tan contrastante como las descripciones de Comala: una, en plena fertilidad donde la naturaleza impone vitalidad al lugar; otra,

---

<sup>52</sup>Marta Portal, *op. cit.*, p. 304.



la creciente depauperación de los habitantes que abandonan el lugar por falta de alimentos, ante la amenaza del arrasamiento total. La fertilidad convertida en calor calcinante que se confunde con los susurros. Al final sólo hay en el pueblo, niños y viejos.

Los extremos de la existencia física son como ese crepúsculo que confunde la vida y la muerte: ánimas en pena<sup>53</sup> redimidas por la memoria de momentos sin espacio. Y cuando los personajes se hacen "tangibles" será desde sus tumbas -por ejemplo- donde Juan Preciado y Dorotea platican con parsimonia y desenfado sobre la muerte de Miguel Páramo, hijo del cacique, bandolero sin consecuencias punitivas, aun ante la propia Iglesia, representada por el padre Rentería, quien es el mayor ejemplo de la culpa personificada en la novela; padecerá en el cuerpo de su sobrina una de las tantas violaciones del hijo del detentor de Comala. Y si Eduviges Dyada no tuvo salvación ante el cura de Comala sólo por ser pobre, Miguel Páramo logra la expiación, con todo y los remordimientos que ha de cargar el mismo "enviado" de Dios, que además perderá sus derechos como confesor.

Si se distingue la pasión en Pedro Páramo y en Susana San Juan, se verá que él transformó la vida en pasión y ella trazó su vida con impulsos. La pasión como vida -y no la vida como pasión- es seguir los rumbos insondables de Susana San Juan, quien no esperó nada ni a nadie como objeto. Lo buscó todo con vehemencia, sin atributos conocidos. Sabía que nada había que seguir, además del ímpetu vital.

Pero la pasión en sí misma aparece tan primitiva como estéril; requiere de un objeto. Ella pagó su pronunciada sensibilidad con enfermedad y dolor: Susana San Juan, ideal de un hombre y ejemplo de una comunidad. Él llevó siempre los sueños engendrados en la infancia, alimentados en su juventud con obcecación. Pero, ¿la tuvo en verdad? ¿Fueron los años de infancia cuando jugaban los niños en los que nace la pasión de Pedro Páramo? ¿Qué representaba él para Susana San Juan? En toda la novela no hay menciones ni alusiones directas de ella hacia él. El padre es mandado llamar por el cacique para que se encargue de la minas de *La Andrómeda* aunque él sabe que "esto que nos daba no es gratuito" (p. 87); Pedro Páramo confirmará que no había nada que agradecerle por haberles

---

<sup>53</sup> A lo largo de la novela la denominación "ánimas en pena" es explícita, se entiende que Rulfo alude a la conocida creencia religiosa; se sabe del estado de pecado en que mueren los hombres y la mujeres que no se confiesan antes de morir. También se sabe que el perdón en vida se alcanza a través de la confesión y la comunión -el sacramento de la eucaristía-. Y no es desconocido que la misma expresión de las ánimas conlleva una forma de ver el mundo; visión que sólo es una variante o expresión de la ideología, es una esperanza vital, también aceptación de sacrificio en este "valle de lágrimas": la esperanza de la "mejor vida" justifica cualquier sacrificio en la tierra.

ofrecido su casa, a la hija y al padre: "Bartolomé San Juan, un minero muerto. Susana San Juan, hija de un minero muerto en las minas de *La Andrómeda*. Veía claro. 'Tendré que ir allá a morir'..." (p. 88). El mismo recordó como Pedro Páramo le aseguró: "No me interesa su mina, Bartolomé San Juan. Lo único que quiero de usted es a su hija. Ese ha sido su mejor trabajo" (p. 87).

Pedro Páramo planea la desaparición del padre de la mujer que quiere, pero en la narración no es explícito: "-Tu padre ha muerto, Susana. Antenoche murió, y hoy han venido a decir que nada se puede hacer; que ya lo enterraron; que no lo han podido traer aquí porque el camino es muy largo" (p. 94). Se infiere que el traslado del muerto se impidió, para ocultar las señales del crimen.

Cuando Susana San Juan vuelve a Comala, Pedro Páramo intensifica su esperanza: "...llegué a creer que la había perdido para siempre. Pero ahora no tengo ganas de volverla a perder" (p. 89). La existencia de Pedro Páramo es la búsqueda de lo inalcanzable, pero, en verdad ¿qué deseaba él? ¿qué fue lo que no alcanzó de ella? "...Supe que te habías casado y pronto me enteré que te habías quedado viuda y le hacías otra vez compañía a tu padre" (p. 86). ¿Cómo explicar el fragmento? De inmediato la ambigüedad de realidad-irrealidad; el lector aceptará que Susana San Juan puede seguir viviendo con su marido, aunque él haya muerto. El siguiente comentario es más ambiguo. Se sobreentiende que -en apariencia- ella siguió llevando vida marital; se explica como una protección ante Pedro Páramo, quien nunca fue aceptado por Bartolomé San Juan por ser "la pura maldad" (otra forma de decir "el rencor vivo", en palabras de Abundio Martínez).

Este triángulo es significativo en la interpretación de las personalidades interiores de los dos personajes masculinos, que entre sus rasgos sobresalen, una especie de abandono y alejamiento de hechos relacionados con Susana San Juan. Aunque no podía ser de otra forma: ella representa la certeza de un ideal asible, pero también es una mujer "fuera del mundo".

A ella la consume la enfermedad y la "locura" le lleva a un estado donde el dolor permanente se integra a las evocaciones de placer. El deseo físico se confunde con la fiebre de la enfermedad en una vigilia delirante y un entresueño que no alcanza el sueño profundo. Al afirmar "...yo no sueño nunca" (p. 92), Susana San Juan revela la inexistencia de una vida en vigilia. Ella se mantiene en un estado intermedio: el entresueño, espacio cercano y colindancia entre dos mundos. La conciencia no siempre es capaz de

precisar los encuentros de espacios y voces en peregrinaje sin principio y cuyo fin se unifica en todos los personajes.

El pueblo sabía de ese amor imposible que fue "la última esposa de Pedro Páramo" (p. 82). Significa que él esperó treinta años y la reencuentra enferma, acaso sin que ella lo reconociera. Y en esta relación Justina Díaz será un personaje más que enlaza a los protagonistas, y en ciertos momentos parecer ser el *alter ego* de ella y la conciencia de él.

La deuda a tantos crímenes cometidos, se explicará desde una visión religiosa. "Estoy comenzando a pagar" (p. 72), dijo Pedro Páramo cuando su hijo Miguel murió. De nada le habría servido empezar "temprano"; no pudo terminar "pronto" de pagar el costo de sus atrocidades. Con excepción de Susana San Juan, siempre se mostró indolente ante quienes le rodeaban. Cuando murió su hijo, la mayor impresión fue el recuerdo del asesinato de Lucas Páramo, su padre; "...nunca quiso revivir ese recuerdo porque le traía otros. Como si rompiera un costal repleto y luego quisiera contener el grano" (p. 71). Desde los años de infancia, desea soterrar el pasado. Tampoco le preocupó el asesinato de Fulgor Sedano acometido por los cristeros, al fin y al cabo ya estaba "más para la otra que para ésta" (p. 98).

Pedro Páramo se mantuvo inflexible; no sentía culpa por sus actos, sabía que, como dice el dicho popular, "en el pecado se lleva la penitencia". La esperanza, con todo, siempre le acompañó. El recuerdo que tiene del regreso de Susana San Juan no puede ser más emotivo y pueril: "Sentí que se abría el cielo. tuve ánimos de correr hacia ti. De rodearte de alegría. De llorar. Y lloré, Susana, cuando supe que al fin regresarías" (pp. 86-87).

El se muestra al final como el creyente de una divinidad, más que como el amante de una mujer idealizada. Nunca se comporta como esposo frente a ella. La evoca poco antes de su propio desmoronamiento. La descripción del ambiente es difuminado, envuelto en una bruma:

Hace mucho tiempo que te fuiste, Susana. La luz era igual entonces que ahora, no tan bermeja, pero era la misma pobre luz sin lumbre, envuelta en el paño blanco de la neblina que hay ahora. Era el mismo momento. Yo aquí, junto a la puerta mirando el amanecer y mirando cuando te ibas, siguiendo el camino del cielo; por donde el cielo comenzaba a abrirse en luces, alejándote, cada vez más desteñida entre las sombras de la tierra (p. 122).

El momento de partida es el mismo de la evocación; todo se paralizó con la muerte de ella y él vivió muchos años "como un espantapájaros" (p. 84). "Y ya cuando le faltaba poco para morir vinieron las guerras esas de 'cristeros'..." (p. 85). Las menciones del tiempo, como se ha visto, sostienen la narración.

Hay un sincretismo, donde los elementos cristianos son evidentes. "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;'" (p. 122).

Esa desmesurada añoranza de Pedro Páramo por Susana San Juan es el complemento del otro Pedro Páramo; el inmisericorde que no cedió ante nadie, y se sirvió de todos sus allegados, desde el padre Rentería -quien se levantó en armas apareciendo poco después con una pistola en las manos-, hasta el licenciado Trujillo, a quien no pudo dar más de mil pesos, de cinco mil que le pidió, y en cambio pudo regalar cien mil pesos a los rebeldes por dejar de serlo. En ese instante eterno, en la narración antes de que él mismo anuncie su fin, termina rememorando a Susana San Juan. En sus palabras hay una vívida ternura, al punto que puede dejarse de lado la mención de sus crímenes, o -mejor- reparar que él fue un hombre consecuente con su destino:

Yo te pedí que regresaras... [...] Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan." (p. 128).

Las imágenes intensifican la condición inalcanzable de Susana San Juan, que por otra parte, tuvo una actitud frente al mundo terrenal poco idealizable; sus virtudes están ahí donde la moral censura.

Una variante de esta mirada ve a Pedro Páramo transformado; ahora es él quien se acerca a esa representación simbólica del pueblo de Comala, siendo la Media Luna un espacio sagrado. Él da vitalidad al lugar y también decide que el pueblo morirá de hambre. El detentor del espacio y sus habitantes se funden en una metamorfosis hasta representar el tiempo y su acontecer. La vida: "De pronto su corazón se detenía y parecía como si también se detuviera el tiempo y el aire de la vida" (p. 128).

Si la pareja Pedro Páramo-Susana San Juan sólo fuera el encuentro de la pasión con muchos rostros, sería suficiente para sostenerse como una honda representación del mundo

con sus propias contradicciones. Esta unión manifiesta la imposibilidad de un encuentro, como los sueños perdurables: esbozos de esa silueta que Pedro Páramo labró en su memoria y selló con sus pasos sobre superficies deleznales.

En ambos casos hay dos "desapariciones físicas". La partida simbólica de Susana San Juan está narrada por él mismo, quien la describe celestial; la muerte física sucede en su lecho, rodeada de presencias cercanas a ella y fundamentales en la historia.

b) Susana San Juan, un paradigma de la subversión.

Si pudiera definirse la memoria emotiva, se diría que es una suma de historias donde el amor se deja ver -antes del florecimiento y después de su extinción- en imágenes, rescatadas muchas veces sin vida. Entre esta idea y la representación pasional de Susana San Juan hay una gran semejanza. Es un enigma en un ambiente espectral donde la vida no tiene fronteras y la muerte, por ende, carece de límites; es descrita como "una mujer que no era de este mundo" (p. 113). Quienes la conocen hablan de ella con extrañeza. Juan Preciado y Dorotea se preguntan por qué se quejaba tanto: "...tal vez Pedro Páramo la hizo sufrir. -No creas. El la quería. Estoy por decir que nunca quiso a ninguna mujer como a ésa. Ya se la entregaron sufrida y quizá loca..." (p. 84).

Susana San Juan representa la libertad en la novela junto al idealismo del protagonista. Ella transgrede los atavismos y trasciende las ideas sustentadas en los extremos del bien, del mal, y del dolor, como camino a la mejor vida, justificados a través de la moral religiosa: "¿Tú crees en el infierno, Justina? -Sí, Susana. Y también en el cielo. -Yo sólo creo en el infierno- dijo. Y cerró los ojos" (p. 114). Al decir "¿Y qué crees que es la vida, Justina, sino un pecado?" (p. 113), niega el bien y la posible salvación ante los pecados y la culpa que éstos dejan. Si se elimina la ambigüedad espacial de la novela y se aceptan por vivos a los personajes en el instante en que hablan, tendrá que entenderse que el pecado se concentra sobre todo en las acciones que ella observó y padeció. La significación de la protagonista, de algún modo, reside en su enfrentamiento al poder inamovible: ante Bartolomé San Juan y también cuestiona al padre Rentería, si bien acepta que la encamine hacia el sueño final: "Sentirás como si tú misma te arrullaras. Y ya que te duermas nadie te despertará ...Nunca volverás a despertar. -Está bien, padre. Haré lo que usted diga" (p. 117). Pero en otro pasaje ella recuerda a Florencio inmediatamente después de recibir la hostia: "...semidormida, estiró la lengua

y se tragó la hostia: después dijo: 'Hemos pasado un rato muy feliz. Florencio.' Y se volvió a hundir entre la sepultura de sus sábanas" (p. 115). Ella cumple con un sacramento, pero también añora el placer físico; una pasión muy distinta de la que Pedro Páramo sintió por ella. Compárese, por ejemplo, la imagen de los labios, en cada uno tiene connotaciones distintas. En ella la carga no puede ser menos erótica, mientras que en Pedro Páramo el deseo, en su abstracción, se confunde.

Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. [...] El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento. [...] Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío (p. 16).

La descripción de la naturaleza subraya más la anhelante ilusión, a través de la evocación. Susana San Juan, en cambio, deja brotar y envolverse por la pasión, a su vez, agazapada y justificada por la moral. Para ella la plenitud de la pasión es la unión física consumada. En su dormitar agónico, deja salir el último suspiro por Florencio, confrontado con la preparación del padre Rentería, al otro mundo. "Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados, duros como si mordieran oprimiendo mis labios..." (p. 118). Entretanto se escucha el discurso del padre Rentería, que recuerda la letanía oída en "Talpa", en el momento en que Natalia y su cuñado entran en la iglesia a ver a la virgen que salvará a Tanilo ya agónico; la verdad es distinta: morirá entre vacías plegarias del oficiante de la misa.

Aún falta más. La visión de Dios. La luz suave de su cielo infinito. El gozo de sus querubines y el canto de sus serafines. La alegría de los ojos de Dios, última y fugaz visión de los condenados a la pena eterna. Y no sólo eso, sino conjugado con un dolor terrenal... (p. 118).

El pasaje conduce al arrepentimiento, ante la inexorabilidad del Dios. Pero Susana San Juan está lejos de ese arrepentimiento; para ella la vida es un pecado, entonces, sus actos, liberados de esa opresión, le salvarán de la culpa. El discurso religioso censura la pasión de Susana San Juan que en su delirio final balbucea "El [Florencio] me cobijaba entre sus brazos. Me daba amor" (p. 118). Ella lamenta que Dios se preocupe por la salvación de las almas y no por el placer corpóreo. El cuestionamiento que subyace, es

la liberación del pecado. La blasfemia, más que negación al Dios, es una recuperación del cuerpo, que debe alcanzar la misma plenitud de las almas en el camino a su integridad que lleve a la salvación y a la trascendencia.

...!Señor, tú no existes; Te pedí tu protección para él. Qué me lo cuidarás. Eso te pedí. Pero tú te ocupas nada más de las almas. [...] ¿Qué haré ahora con mis labios sin boca para llenarlos? ¿Qué haré de mis adoloridos labios?... (p. 105).

En ella el reproche es rebeldía liberadora de culpas, y se absuelve. Al aceptar la comunión, al final, su actitud se mantiene intacta; cuestiona a los vivos, el olvido por el cuerpo y la preocupación excesiva por las almas en la vida terrenal; ante la fe, sin embargo, parece indiferente. Es natural que el dolor para ella tampoco sea purificación. Susana San Juan camina sola con la evocación de sus deseos satisfechos.

Las imágenes descritas por Susana San Juan van del sensualismo, hasta alcanzar un erotismo que en la narración cumplirá distintas funciones. La más inmediata es la vehemencia de la protagonista que en la sensualidad y sexualidad -aquí inseparables- encuentra plenitud.

En la intensidad de imágenes confluye la naturaleza a través de la calidez del ambiente. El mar posee variadas significaciones: el tiempo inabarcable y por venir que contiene la vida en su movimiento permanente; es también una imagen de la virilidad y la posesión.

Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena. Tenía los ojos cerrados, los brazos abiertos, desdobladas las piernas a la brisa del mar. Y el mar allí enfrente, lejano, dejando apenas restos de espuma en mis pies al subir de su marea..." (p. 99) [...] "-En el mar sólo me sé bañar desnuda -le dije. Y él me siguió el primer día, desnudo también, fosforescente al salir del mar. No había gaviotas; sólo esos pájaros que les dicen 'picos feos', que gruñen como si roncaran y que después de que sale el sol desaparecen. Él [...] se sintió sólo a pesar de estar yo allí. "-Es como si fueras un 'pico feo, uno más entre todos -me dijo-. Me gustas más en las noches, cuando estamos los dos en la misma almohada, bajo las sábanas en la oscuridad. "Y se fue. "Volví yo. Volvería siempre. El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza de mi cuello, aprieta mis hombros [...]Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo."- Me gusta bañarme en el mar -le dije. "Y al otro día estaba otra vez en el mar, purificándome. Entregándome a sus olas (pp. 99, 100).

La entrega del cuerpo aquí no admite el cuestionamiento moral, aparece con naturalidad, en la misma desnudez del cuerpo la entrega y seducción llevan un ritmo donde forma

(descripción) y contenido (mar y cuerpos en movimiento) se anudan. Aquí las palabras cumplen una función poética, donde la naturaleza -el mismo mar- revitaliza el cuerpo; al poseerlo y al despojarlo de su extravío lo purifica. Una mujer en la plenitud del deseo que se rehusa a la noción del mal porque ella lo conoce como prohibición y pecado. En ella la fe y el dogma quedan inermes.

Susana San Juan alcanza subvertir el pecado, y -con su propia rebelión- la voluptuosidad se mantiene libre de condenas. Esta realidad, no es desconocida, pero sí cubierta o transfigurada por el resto de los personajes. Ella tiene una visión más que pesimista del mundo, pero lo enfrenta con naturalidad; sus pronunciamientos indómitos parecen alejados de la terrenalidad. Su comportamiento le confronta consigo misma y critica a otros personajes. La ambigüedad temporal-espacial permite que cualquier vertiente temática en su interpretación adquiriera complejidad, lo cual no significa reducirlo todo a una escueta y ambigua "pluralidad significativa", donde cualquier conclusión es válida. De nuevo la pregunta ¿cuál es la interpretación justa o al menos la más cercana y aceptada?; ¿quién puede determinarlo? En este caso la pluralidad significativa encuentra explicaciones, precisamente en la relación a los distintos niveles o enfoques dentro de los cuales se sume y consume el texto.

Pedro Páramo visto como hombre apasionado -si acaso se puede separar del hombre poderoso- se ve como un adolescente en la nostalgia del deseo aun sin culminar. A lo largo de la novela él permanece en la contemplación como en el momento en que Susana San Juan sabe de la muerte de Florencio y se consume en la desesperación: "Pedro Páramo la miraba y contaba los segundos de aquel nuevo sueño que ya duraba mucho" (p. 105). La imagen del cacique y la del hombre apasionado, son inconciliables; habrá que recoger sus propias palabras: "Esperé 30 años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedaría ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti" (p. 86). Pero este "deseo de ti", por supuesto, rebasa el objeto amoroso de Pedro Páramo. Todas sus consecuciones fueron sólo un acercamiento a Susana San Juan. Se concentra en su objeto hasta erigirse como el poder, y en el momento de alcanzarlo lo abandona para revelar, ya sublimados, algunos de los hilos de la pasión.

El sueño es un lugar donde la conciencia de ella se manifiesta con la misma intensidad que la pasión. En sus conversaciones con Justina Díaz, la tristeza no puede ser mayor; el desencanto es comparable a la desasosegada rebeldía. Ya su padre le advierte, "...hay



pueblos que saben a desdicha. Se les conoce con el sorber un poco de su aire viejo y entumido, pobre y flaco como todo lo viejo. Éste es uno de esos pueblos, Susana" (p. 87). Cuando muere Florencio, ella se va con su padre al abandono que eran las minas de La *Andrómeda*. Ella lamenta la pérdida de su esposo y también sufre al recordar cómo la tisis consumió a su madre. Pero sus reflexiones son lúcidas y libres de culpa:

En febrero, cuando las mañanas estaban llenas de viento, de gorriones y de luz azul. Me acuerdo ... Mi madre murió entonces. [...] ¿Pero acaso no era alegre aquella mañana? Por la puerta abierta entraba el aire, quebrando las guías de la yedra. En mis piernas comenzaba a crecer el vello entre las venas, y mis manos temblaban tibias al tocar mis senos. [...] Me dio lástima que ella no volviera a ver el juego del viento en los jazmines; que cerrara sus ojos a la luz de los días. ¿Pero por qué iba a llorar? (p. 80).

En este pasaje se confronta el ambiente vital compartido por la naturaleza, y la muerte, que sin remedio siempre va a alterar a los vivos al saber de la pérdida no sólo como presencias físicas. Pero este hecho contrasta más con la transformación de la niña en mujer. Pareciera que en este momento ella también pierde la inocencia. Ella desea el placer, comparable a la intensidad del dolor. La ausencia de la madre y el despojo de su propio cuerpo mancillado en medio de la bruma, que recordará en otro momento de la narración. De ahí que ella crea sólo en el pecado. Duda que Bartolomé San Juan sea su padre. ¿A qué momento la llevaron las ideas en su detención?

...comenzaron a caminar las ideas, primero lentamente, luego se detuvieron, para después echar a correr [...]" (p. 88). Estaba colgada de aquella sogá que le lastimaba la cintura, que le sangraba sus manos; pero que no quería soltar: era el único hilo que la sostenía al mundo de afuera. -No veo nada, papá... (p.94).

Este fragmento es uno de los más complejos de interpretar en la novela. Más allá de la linealidad anecdótica que muestra a la niña penetrando en una especie de caverna estrecha donde su cuerpo se mantiene suspendido. Luego se lee como el padre sostiene a la niña, con una cuerda, desde afuera; él busca "algo" y le grita "dame todo lo que encuentres". Ella alcanza entre sus manos una calavera ya desmoronada, pero nunca las ruedas de oro que el padre le pide. El pasaje se vuelve más ambiguo al final: "Entonces ella no supo de ella, sino muchos días después entre el hielo, entre las miradas llenas de hielo de su padre" (p. 95). ¿Cómo se relacionan ambos pasajes? La mirada fría parece ser reproche de él; esta última afirmación se relaciona con las ideas que "corrieron".

Ella niega la paternidad de Bartolomé San Juan, a quien tutea. El pregunta -en sentido figurado-: "¿Estás loca?" Ella contesta categórica: "Claro que sí, Bartolomé. ¿No lo sabías?" (p. 88). Esta locura, supera el sentido peyorativo con que el pueblo murmura, aunado al respeto expresado en frases de conmiseración.

Al recordar ese momento de su niñez Susana San Juan ríe; se entiende la confusión entre el dolor de la realidad y sensaciones del entresueño. En un instante se funden los tiempos: en la medianoche, ella escucha unos pasos: "Allí estaba otra vez el peso, en sus pies, caminando por la orilla de su cuerpo..." (p. 93). En la narración sigue la visita de Justina Díaz quien anuncia la muerte de su padre, dos noches atrás: "Entonces era él - y sonrió-. Viniste a despedirte de mí" (p. 94). Luego vendrá el recuerdo de la infancia - ya anotado-, vuelto tinieblas en un ambiente difuminado con el agolpamiento del aire húmedo que dejaron las lluvias. En esta incesante sucesión de imágenes, y el sonar del viento, se oye un golpear de puerta: "¿Eres tú, padre? -Soy tu padre, hija mía" (p. 96). Condescendiente, ella advierte a su padre que ya sabe de la muerte de Florencio, y agrega: "...no te apures por mí. Yo tengo guardado mi dolor en un lugar seguro. No dejes que se te apague el corazón." (p. 96). ¿Cómo entender, en conjunto, estas citas? La imagen del padre se trueca con la del esposo; la muerte de ambos -al aparecer sucesivas- no es fortuita, aunque se sabe que Florencio murió antes. Ella volvería con el padre, y en la narración se aludirá a que parecían marido y mujer: "¿Han venido los dos? -Sí. él y su mujer [...] -¿No será su hija? -Pues por el modo como la trata más bien parece su mujer" (p. 85). La relación incestuosa aquí se infiere. Susana San Juan niega al padre como tal; aunque al final lo acepta, admitiendo que sólo cree en el infierno y en la vida como pecado, así manifiesta autenticidad transgresora. Se podrán encontrar semejanzas de personalidad entre Bartolomé San Juan Y Florencio; su presencia es importante, si bien la intervención con voz propia -en ambos- es casi incidental. Los dos son pasionales, sin embargo parecen distantes; ausentes.

La visión del mundo de Susana San Juan no difiere a la de otros personajes, pero en ella supera con mucho el conflicto de fe y pecado del padre Rentería. No carga la culpa con la angustia de morir sin perdón. Si recibe la comunión no es por temor, sino por abandono de sí misma. Al aceptar que todo es pecado, admite que la culminación del deseo físico es salvación.

Cabe preguntarse si en el momento en que "comenzaron a caminar las ideas", se gestó en la memoria este deseo de salvación "...no supo más de ella" (p. 95). Al volver la con-

ciencia en vigilia, Susana San Juan sólo tuvo la mirada inquisitoria del padre. En el velorio de su madre, Justina se arrodilla a besar el rostro del cadáver; al observarla dice "Vámonos; Justina, ella está en otra parte, aquí no hay más que una cosa muerta" (p. 81). El dolor para Susana San Juan, es natural e íntimo, lejos de las creencias y la culpa, susurradas ante los atrios; lo enfrenta cada instante, igual que la idea de la muerte, pero no se diluye al compartirse. Susana San Juan rechaza que el padre Rentería quiera tranquilizarla por la muerte de Florencio. Al explicar que nadie fue al velorio de su madre afirma: "La muerte no se reparte como si fuera un bien. Nadie anda en busca de tristezas" (p. 81).

Un rasgo revelador en este personaje es la serenidad con que sobrelleva el sufrimiento; al eliminar su peso religioso: "...yo tengo guardado mi dolor en un lugar muy seguro. No dejes que se te apague el corazón..." (p. 96), dice a su padre. Qué diferencia con Pedro Páramo quien manda plañideras a Fulgor Sedano para informarle: "-El patrón don Pedro le suplica. El niño Miguel ha muerto. Le suplica su compañía. -Ya lo sé -le dije. ¿Te pidieron que lloraras?" -Sí, don Fulgor me dijo que se lo dijera llorando..." (p. 26), aunque ya en el velorio, Pedro Páramo exige "... a esas mujeres que no armen tanto escándalo, es mucho alboroto por mi muerto. Si fuera de ellas, no llorarían con tantas ganas" (p. 72). Es observable la importancia y significación de la culpa en la novela. Ella pregunta y luego afirma: "-¿Verdad que la noche está llena de pecados...? -¿Y qué crees que es la vida, Justina, sino un pecado?" (p. 113). Para Susana San Juan no hay más salvación que la alcanzada en la consumación de cada instante inaprehensible dentro de un tiempo asible en la memoria.

Ella niega la culpa como parte de una deuda que se paga a lo largo de la vida terrenal, para alcanzar la salvación y la "mejor vida"; redime sus pecados con acciones.

La sensibilidad extrema es uno de los rasgos sobresalientes de la protagonista; sus afirmaciones -en apariencia- están fuera de la "realidad". Otra visión habla, también, de su intuición, expresada en percepciones inusuales, "¿No oyes como rechina la tierra?" (p. 113), es un presagio del fin de un mundo. Monólogos y diálogos desarticulados ocultan lucidez, y las percepciones sensoriales son permanentes, aunque en la narración, las percepciones son ambiguas en la relación de planos espaciales y temporales.

[Justina]...limpió el agua del florero roto. Recogió las flores. Puso los vidrios en el balde lleno de agua.-¿Cuántos pájaros has matado en tu vida, Justina? -Muchos, Susana. -¿Y no has sentido tristeza? -Sí, Susana.

-Entonces ¿qué esperas para morirte? -La muerte, Susana. -Sí es nada más eso, ya vendrá. No te preocupes (p. 113).

Este diálogo no puede ser irrelevante: el florero roto es la ausencia de un espacio que da vida a las flores. Por otra parte, un hecho natural es disparar a los pájaros, pero para Susana esta acción adquiere otro sentido; el ánimo que produce es de dolor suavizado. Para ella no es admisible el dolor como camino a la eternidad; en un mundo sin salvación prefiere la muerte a la tristeza. Resiste el dolor porque es irremediable; forma parte del pecado. En ella no parece haber más vida que el momento aspirado, con la aceptación del dolor ante la pérdida.

Esas febriles noches sin anuncio de días, gestan -entre delirios- visiones de aguda claridad sensorial. Ella se guía con vigor a lo largo de la narración, entre otras razones, por la demencia que le lleva a transgredir con lo preestablecido. Hay, por otra parte, una especie de conmiseración hacia ella: la locura la exculpa. Fausta le dice a Angeles: "...dicen los zahorinos que a los locos no les vale la confesión, y aun cuando tengan el alma impura son inocentes. Eso sólo Dios lo sabe..." (p. 116). En opinión del narrador, "...quizá ella no tenía nada de qué arrepentirse" (p. 119).

El arrepentimiento aparece cuando el pecado se absuelve mediante la penitencia. Y no es excesivo afirmar que al no creer en el "cielo", ella ha decidido estar al borde del abismo; pero si se es consecuente con la creencia religiosa, también llegará a un espacio propio. Este rasgo le confiere una virtud que ningún otro personaje posee; virtud que a su vez depura más la idealización de Pedro Páramo. Con su locura Susana San Juan pasa por un ser estrambótico, de comportamiento *contra natura*, pero sus palabras terminan siendo tan auténticas y verosímiles como las del resto de los personajes.

En esa elementalidad de voces secas, las palabras de Susana San Juan pueden escucharse como invocaciones o imprecaciones, salidas del ensueño hacia una realidad aplastante, donde adquieren un sinfín de miradas interpretativas en la amplitud de los espacios abarcables por los sentidos.

Cuando agónica dice: "Tengo la boca llena de tierra" (p. 118), ella no quiere ninguna confesión ni ninguna *nada*. Pero la ambigüedad se sostiene al chocar lo real y lo irreal: "-¿Cómo está la señora? [...] -¿Se queja? [...] no se queja de nada; pero dicen que los muertos ya no se quejan. La señora está perdida para todos (p. 114)". Esta doble condición de la presencia de los personajes, permite que la protagonista pueda verse como un ser espectral, capaz de expresarse desde la evocación, mientras los otros la sitúan

postrada en una cama o en un cajón de muerto. ¿Cómo explicar "los terrones plagados de gusanos que me anudan en la garganta y raspan la pared del paladar..." (p. 118). Ella no puede controlar las convulsiones y el efecto de los ataques que la flagelan: "...Mi boca se hunde, retorciéndose en muecas, perforada por los dientes que la taladran y la devoran. La nariz se reblandece. La gelatina de los ojos se derrite. Los cabellos arden en una sola llamarada". (p. 118). Si se observa, la descripción es comparable al "cuadro" que plasma a la madre de Susana San Juan, después de morir de tisis: "...mi madre sola, en medio de los cirios; su cara pálida y sus dientes blancos asomándose apenas entre sus labios morados, endurecidos por la amoratada muerte... . (pp. 80, 81). Las imágenes al sucederse, se deforman poco a poco; especie de litografía expresionista, intacta en su verosimilitud (por no recordar las de Posada, aunque esta asociación puede caer en el lugar común). Justina supone que "...ves visiones, Susana, eso es lo que pasa [...]. Más adelante le recuerda "...no todos son maniáticos como tú" (p. 92). Las fijaciones en Susana San Juan son parte de su naturaleza, pero sin dejar de ser anormal, incluso para Justina que "...la había enseñado a andar. A dar aquellos pasos que a ella le parecían eternos" (p. 92).

En la demencia se engendran las imágenes delirantes del enfermo, y en Susana San Juan alcanzan una especie de clarividencia regresiva; en la víspera del fin las imágenes son apocalípticas. La vida se detiene a poco; y "los goznes de la tierra ... giran enmohecidos ..." (p. 113). El fin de ella es el de un mundo en pecado en: "...esta tierra vieja que vuelca su oscuridad" (p. 113).

En Susana San Juan la desesperación fue permanente al abarcar todos los espacios de la realidad (tangible) y la irrealidad (inaprehensible), que no se entienden con la sola separación vida-muerte, ya que estos planos coexisten, pudiendo negarse uno al otro e invertir sus contenidos.

La representación física del infierno está en el calor asfixiante y la aridez del pueblo en erosión también da cuenta de una geografía y de la improductividad de la tierra que ha mantenido a sus pobladores en la inopia; de ahí la explicación de los que se van y del abandono al cual alude con frecuencia Rulfo.

## c) Rasgos y dinámica en los personajes femeninos.

Una observación analítica de los personajes femeninos en la obra de Rulfo, y más precisamente en la novela, dejan ver a la mujer como un ser herméticamente activo. "... es un ser secreto y pasivo [...] depositaria de ciertos valores [...]; no los crea..."<sup>54</sup> Esta impresión es fiel en la figura de Susana San Juan. Ella es indómita, pero en su aparente pasividad determina la dinámica de la historia y marca el destino y delinea los sueños del protagonista. Ya Rulfo señala la importancia de la mujer en la cristiada;<sup>55</sup> parece ocultar su dominio, pero en su anonimato revela su influencia y predominio, siendo mediadoras entre distintos estratos y vertientes del poder establecido y alterado por el hombre.

... la mujer hizo la Cristiada porque obligaba a los hombres a ir a pelear, al marido, a los hijos. Los acicateaba: 'si tú no vas es que no eres hombre'. [Y en una entrevista Elena Poniatowska, inquiriere -no sin mofa- al escritor:] "Es que tú tratas mal a las mujeres, Juan [...]; todas son encarnaciones de alguna debilidad humana, estériles como Doro-tea, chismosas como Eduviges, arrepentidas como Natalia, locas como Susana San Juan, o bigotona como Pancha. [...] Ninguna mujer para tí funciona como una mujer de a deveras, ninguna dice esta boca es mía, ninguna es fresca como la fresca mañana, sólo Natalia tiene las piernas redondas y duras al sol pero para qué le sirven, se las llenas de pústulas y de llagas como el cerebro, la corroe el remordimiento... [...]. No sería temerario afirmar que la literatura de Rulfo se basa en el rencor. O en los rencores. [...] Las mujeres sólo están para dejarse tronar la nuez, los hombres para tronarla, los perros para ladrar...."<sup>56</sup>

Con la única excepción de Susana San Juan, las mujeres en la novela aparentan pasividad; insinúan más que afirmar; aceptan antes que rechazar; se quejan sin rebelarse, y

<sup>54</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, FCE y SEP, col., "Lecturas Mexicanas", No 27, México, 1984, pp. 32, 33. El mismo autor afirma: "entre la mujer y nosotros se interpone un fantasma: el de su imagen que nosotros nos hacemos de ella y con la que ella se reviste" (p.177). [...] La mujer ... es figura enigmática. Mejor dicho es un enigma. A semeja ... incita y repele. Es la imagen de la fecundidad, pero así mismo de la muerte". *op. cit.*, p.60.

<sup>55</sup> (En los Altos de Jalisco), "...la mujer es la que manda. Justamente una de las cosas en que se notó el poder del patriarcado fue durante la revolución cristera, en donde fue la mujer la que hizo la revolución. ('guerra intestina que se desarrolló en los estados de Colima, Jalisco, Michoacán, Nayarit, Zacatecas y Guanajuato contra el gobierno federal' ...; me tocó a mí, parte en el pueblo y parte en Guadalajara, entre el 26 y el 28'). Reina Roffé, *op. cit.*, pp. 33, 34 y 38.

<sup>56</sup> Elena Poniatowska, "Ay vida, que mal me pagas!", en *Ay vida, no mereces!*, cuadernos Joaquín Mortiz, México, 1985, pp. 148, 161, 162, 163.

afirman, interrogando, pero en este último hecho reside su poder persuasivo pero, como ya se ha dicho, es sobre todo hermetismo. Los personajes femeninos en la novela (y en general en toda la obra de Rulfo), con todo, son más emprendedores que los masculinos, quienes no asumen sus roles sociales directamente; recuérdese que Pedro Páramo y Florencio parecen estar ausentes, distantes. "...Somos un pueblo sin compasión y sin ternura...";<sup>37</sup>

En la obra de Rulfo, apenas si se encuentran pasajes donde el amor se verbaliza, aunque al final de "El llano en llamas", el narrador, y personaje, el *pichón* que fue encarcelado por robar mujeres, recuerda como al salir de la cárcel lo espera una de ellas con un niño que es de él. La escena es conmovedora: el encuentro de los tres; padre e hijo reconociéndose. Al hombre le sorprende la fidelidad de la mujer; la reconciliación con el mundo enmedio de la guerra muestran como para Rulfo, como para cualquier gran escritor, el amor nunca está oculto, pero su hermético carácter impide la extroversión. Desazón, incertidumbre; sentimientos y realidad encontrados se confunden.

#### UNIDAD TRES

#### PERCEPCIÓN SENSORIAL: REALIDAD E IRREALIDAD

##### a) Los sentidos, vínculos entre mundos distintos.

Al principio de la novela, Juan Preciado dice a Eduviges que su madre ha muerto. Esta, -que al inicio de la plática aseguró que Dolores Preciado le avisó ese mismo día que Juan Preciado llegaría a su casa- señala que "...ésa fue la causa de que su voz se oyera tan débil, como si hubiera tenido que atravesar una distancia muy larga para llegar hasta aquí. Ahora lo entiendo..." (p. 14). La anécdota pierde su "real" contenido al ser envuelta por la atmósfera sensorial, no conceptual, y las palabras se evaporan. La realidad no está en lugares precisos sino en el sentido que las palabras adquieren; más que informar, anuncian y guían en la percepción de las voces que las portan.

Si los muertos pueden ir y venir, alejarse y volver a la tierra, también poseen plena libertad de observar la vida ya concluida. Los personajes aprehenden todos los mundos posibles. Se desplazan en un espacio dual y desde otro enfoque se crean universos

---

<sup>37</sup> *Ibidem.*, p. 163.

autónomos: microcosmos. Este último término aquí se despoja de la explicación enciclopédica universalista que determina al hombre y a la tierra como la única evidencia de vida inteligente y, por ende, se deduce que su pensamiento es universal.

La fusión o inmutabilidad de los espacios -tierra y ultratumba-, relaciona los momentos del relato y su interpretación que se unifica en un vaivén pendular de imágenes. La dinámica espacial en la novela se complementa, más allá de su apariencia real o irreal, Juan Preciado y Dorotea comentan:

Me enterraron en tu misma sepultura y cupe muy bien en el hueco de tus brazos. Aquí en este rincón donde me tienes ahora. Sólo se me ocurre que debería ser yo la que tuviera abrazado a ti. ¿Oyes? Allá afuera está lloviendo. ¿No sientes el golpear de la lluvia? -Siento como si alguien caminara sobre nosotros. -Ya déjate de miedos. Nadie te puede ya dar miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados (p. 65).

Este pasaje muestra una realidad fuera del tiempo, pero su verosimilitud la deja ver como un *hecho* sin discusión, donde los personajes, además, tienen conciencia de la muerte, tal como cualquier viviente la concibe y la frase: "nadie te puede ya dar miedo", expresa la inafectabilidad de las ánimas en el mundo de los vivos.

Es observable como la lectura de los diálogos difiere de la crónica, que algunos personajes mantienen a lo largo de la novela; su presencia corpórea permite que el lector identifique personalidades en las voces, aunque a lo largo de la novela no es evidente una distinción singular en cada personaje, con excepción de las descripciones físicas en algunos de ellos. Hay un ritmo sostenido que imbrica la fusión de elementos coloquiales y el habla creada por el escritor. El resultado -como ya se ha visto- es un habla que no puede ser usada por gente de ningún lugar ni estrato en la región donde se ubica la novela.

Las voces además de referir un espacio hecho de espectros -descritos sobre todo desde el oído- son las auténticas representantes de los personajes. Se puede advertir que en *Pedro Páramo*, las voces escuchadas son *vivientes*. En este trabajo la comparación realidad-irrealidad es convencional y fragmentaria. Pero si se pretende "alinearse" la historia -volverla sucesión de hechos cronológicos- sería como armar un detallado rompecabezas del mapa a escala de una ciudad. En este trabajo se ha partido de la confusión aparente de la novela, ante la ausencia de cronología y su relación con el espacio.



Esta relación quiere mostrar la complejidad y riqueza del texto, a partir de una interpretación simultánea. En la conversación entre Juan Preciado y Damiana Cisneros, por ejemplo, ella habla de su hermana Sixtina -la mayor, de una familia de dieciséis- muerta a los doce años. "Y mírala todavía vagando por este mundo. Así que no te asustes si oyes ecos más recientes..." (p. 46). Se sobreentiende que las resonancias, provienen del inframundo: los ecos son los murmullos de los muertos, y su reverberación se puede oír como el prolongado hablar, que no es otra cosa que un instante sonoro petrificado; es el tiempo lineal diluido por la distancia, que media entre los dos mundos. Pero esos mundos -ahora separados arbitrariamente- también se vuelven uno solo. Realidad e irrealidad campean juntas y la señal de encuentro y fusión son las palabras. Las voces. En la misma plática, Juan Preciado pregunta a Damiana: -¿También a usted le avisó mi madre que yo vendría? -le pregunté. -No. Y a propósito, ¿qué es de tu madre? -Murió- dije. [...] ¿De modo que murió? [...] ... -¿Está usted viva, Damiana? ¡Dígame, Damiana! Y me encontré de pronto solo en aquellas calles vacías. (p. 46).

Más adelante, en su trayecto, al encontrarse a la pareja de hermanos que vivían ocultos por el temor del pecado, les preguntó en la entrada de la casa, "con la mitad del techo caído [...] -¿No están ustedes muertos?... (pp. 50, 51)". La ambigüedad de los mundos es permanente; los mismos personajes se preguntan sobre su presencia física al advertir que su interlocutor es una ánima. Eduviges recuerda a Juan Preciado la víspera de la noche en que murió Miguel Páramo en su caballo. El relato es simbólico porque antes de saber de él, ella vio pasar a su caballo solo, "... que galopa por el camino de la Media Luna" (p. 25). Luego se apareció y le dijo que aquella noche no había encontrado a su novia,

...esa muchacha que le sorbió los sesos"; [...] Había mucha neblina o humo o no sé qué [...] Si se lo dijera a los demás de Comala dirían que estoy loco [...] -"No. Loco no, Miguel. Debes estar muerto. Acuérdate que te dijeron que ese caballo te iba a matar algún día..." (p. 26).

Si se visualizaran diálogos como éste, sería a partir de la voz, porque en el mayor de los casos objetos y señales físicas están ausentes, sobre todo, cuando en la narración la lectura remite a diálogos entre los personajes. Así, anécdotas y señales de los personajes, adquieren rasgos propios. Recuérdese, por ejemplo, cómo describe Dorotea la ilusión de ser madre, y la esterilidad que, se infiere, le llevó a la locura.

Ahora que estoy muerta me ha dado tiempo para pensar y enterarme de todo. [...] [recuerda dos sueños; uno gromisórico] ...el que me hizo soñar que había tenido un hijo.... [y le hizo creer que siempre lo llevaba consigo, envuelto en un reboso, y que de pronto lo perdió. El otro sueño manifiesta su esterilidad]. En el cielo me dijeron que se habían equivocado conmigo. Que me había dado un corazón de madre, pero un seno de una cualquiera [...]. Llegué al cielo y me asomé a ver si entre los ángeles reconocía la cara de mi hijo. Y nada. Todas las caras eran iguales, hechas con el mismo molde. Entonces pregunté. Uno de aquellos santos se me acercó y, sin decirme nada, hundió una de sus manos en mi estómago como si la hubiera hundido en un montón de cera. Al sacarla me enseñó algo así como una cáscara de nuez: "Esto prueba lo que te demuestra" (p. 64).

La narración es onírica, y desde esta perspectiva contiene un simbolismo donde la ilusión vuela a obsesión -y termina por trastornar a la mujer-, sin dejar de lado la superposición de dimensiones entre vida y muerte.

"Todo hace creer ... que existe un cierto punto del espíritu desde el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, dejan de ser percibidos contradictoriamente".<sup>54</sup>

Es importante señalar como Dorotea, tras la muerte, adquiere conciencia de que todo fue producto de la ilusión. El relato de su llegada al cielo más que tener matiz religioso al evidenciar fe, parece el pasaje de un texto surrealista. Pero si el lector se quiere remitir al contexto, la interpretación conduce a la búsqueda del origen también referida a Juan Preciado. Al hablar de "una cualquiera", Dorotea estigmatiza la frase; una mujer indecente no tiene derecho a ser madre.

La conjunción de elementos que rondaron y resonaron en el interior del escritor, son un producto de la imaginación y la realidad que le alimentó. Mucha gente que convivió con Rulfo en San Gabriel, presencié y vivió una vida semejante a la de él, incluso en su propia familia, pero sólo él pudo conjugar vivencias, historia, idiosincrasia, paisajes físicos y tragedia familiar.

La memoria es más fiel a través de los sentidos que detallan el pasado, pero entre el recuerdo y su verbalización se crea una bruma que no borra la descripción; la torna más fina y precisa. La alteración del color es paulatino y natural como el cambio cromático del horizonte en la naturaleza.

Juan y Dolores Preciado son una suerte de cronistas del mundo de los muertos que recuperan la historia de los habitantes de Comala, aunque, sobre todo, vuelven a un *ahora*

<sup>54</sup> André Breton, citado por Carlos Fuentes en *Tiempo Mexicano*, edit., cuadernos Joaquín Mortiz, 7a. edic., México, 1978, p. 12.

Ahora que estoy muerta me he dado tiempo para pensar y enterarme de todo. [...] [recuerda dos sueños; uno promisorio] ...el que me hizo soñar que había tenido un hijo, ... [y le hizo creer que siempre lo llevaba consigo, envuelto en un reboso, y que de pronto lo perdió. El otro sueño manifiesta su esterilidad]. En el cielo me dijeron que se habían equivocado conmigo. Que me había dado un corazón de madre, pero un seno de una cualquiera [...] Llegué al cielo y me asomé a ver si entre los ángeles reconocía la cara de mi hijo. Y nada. Todas las caras eran iguales, hechas con el mismo molde. Entonces pregunté. Uno de aquellos santos se me acercó y, sin decirme nada, hundió una de sus manos en mi estómago como si la hubiera hundido en un montón de cera. Al sacarla me enseñó algo así como una cáscara de nuez: "Esto prueba lo que te demuestra" (p. 64).

La narración es onírica, y desde esta perspectiva contiene un simbolismo donde la ilusión vuelta obsesión -y termina por trastornar a la mujer-, sin dejar de lado la superposición de dimensiones entre vida y muerte.

"Todo hace creer ... que existe un cierto punto del espíritu desde el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, dejan de ser percibidos contradictoriamente".<sup>58</sup>

Es importante señalar como Dorotea, tras la muerte, adquiere conciencia de que todo fue producto de la ilusión. El relato de su llegada al cielo más que tener matiz religioso al evidenciar fe, parece el pasaje de un texto surrealista. Pero si el lector se quiere remitir al contexto, la interpretación conduce a la búsqueda del origen también referida a Juan Preciado. Al hablar de "una cualquiera", Dorotea estigmatiza la frase; una mujer indecente no tiene derecho a ser madre.

La conjunción de elementos que rondaron y resonaron en el interior del escritor, son un producto de la imaginación y la realidad que le alimentó. Mucha gente que convivió con Rulfo en San Gabriel, presenció y vivió una vida semejante a la de él, incluso en su propia familia, pero sólo él pudo conjugar vivencias, historia, idiosincrasia, paisajes físicos y tragedia familiar.

La memoria es más fiel a través de los sentidos que detallan el pasado, pero entre el recuerdo y su verbalización se crea una bruma que no borra la descripción; la torna más fina y precisa. La alteración del color es paulatino y natural como el cambio cromático del horizonte en la naturaleza.

Juan y Dolores Preciado son una suerte de cronistas del mundo de los muertos que recuperan la historia de los habitantes de Comala, aunque, sobre todo, vuelven a un *ahora*

---

<sup>58</sup> André Breton, citado por Carlos Fuentes en *Tiempo Mexicano*, edit., cuadernos Joaquín Mortiz, 7a. edic., México, 1978, p. 12.

la voz de Susana San Juan. Ellos saben del lugar preciso en que se encuentran -uno y ninguno- y de la prosperidad y decadencia de Comala. Juan Preciado como enviado de su madre está dotado de una sensibilidad que el resto no poseen; él mismo les confiesa a Donis y a su hermana: "Veo cosas y gentes donde ustedes quizás no vean nada. Acaba de estar aquí una señora. Ustedes tuvieron que verla salir " (p. 58). Esta percepción "extrasensorial" -por así llamarla en la realidad cotidiana- le vuelve visionario. Este don es compartido por Susana San Juan: "...¿no oyes como rechina la tierra? [...] ...te asombrarías [-Justina-] de oír lo que yo oigo" (p. 113). En ambos casos, los sentidos rebasan su percepción asible en la realidad y esos espacios semejan microcosmos, entendidos superficialmente dentro del mundo de los muertos.

Hay señales de un tiempo como *ser*, y ya no como *acontecer*. Así mismo las descripciones aparecen etéreas; inasibles. "El reloj de la iglesia dio las horas, una tras otra, una tras otra, como si se hubiera encogido el tiempo" (p. 19).

#### b) Paisaje sonoro en la novela.

En *Pedro Páramo* el oído es uno de los sentidos más importantes, significativos por las funciones que cumple. Tiende lazos en un espacio por el cual se propagan sonidos y ruidos en diversas resonancias. A través del oído se vislumbran distancias, se sitúan lugares, y se definen espacios y ambientes transitados por personajes incorpóreos: "Rumor de voces. Arrastrar de pisadas despaciosas como si cargaran algo pesado. Ruidos vagos" (p. 70).

El ambiente sonoro en la novela alcanza la lejanía espectral de los personajes. La lectura deja tras de sí un ambiente donde todos los elementos se diluyen, con excepción de los momentos en que se mencionan hechos específicos del pasado (en el mayor de los casos serán las voces de Pedro Páramo y Dolores Preciado recordando momentos de prosperidad en el pueblo). Lo mismo sucede en el relato de acciones en un ambiente realista, como la cena que Pedro Páramo ofrece a los rebeldes. La descripción no rompe con el ritmo que rodea a la escena. Este es uno de los fragmentos más "terrenales" de la novela, que recuerda, *Los de abajo*, de Mariano Azuela.

Nos hemos rebelado contra el gobierno y contra ustedes, porque ya estamos aburridos de soportarlos, al gobierno por rastroero y a ustedes porque no son más que unos móndregos bandidos y mantecosos ladrones. Y del señor gobierno ya no digo nada porque le vamos a decir a balazos lo que le queremos decir. -¿Cuánto necesitan para hacer su revolución -preguntó Pedro Páramo ... (p. 101).

Al retomar el momento de la algarabía que produjo la muerte de Susana San Juan, la narración adquiere matiz de crónica. Pero en la fiesta de Comala el simbolismo, plural en su irrealidad, opaca el naturalismo del ambiente.

Y de día y de noche las campanas siguieron tocando, todas por igual, cada vez con más fuerza, hasta que aquello se convirtió en un lamento rumoroso de sonidos. Los hombres gritaban para oír lo que querían decir [...] A los tres días todos estaban sordos. Se hacía imposible hablar con aquel zumbido de que estaba lleno el aire ... (p. 120).

El bullicio de la gente y el repique de campanas, se convierte en "un lamento rumoroso de sonidos". Fiesta y dolor se reúnen. Y esta impresión surge del mismo detalle, hecho del ambiente físico, donde las sonoridades son tan importantes como los lugares y los objetos.

Susana San Juan evoca el día de la muerte de su madre; recuerda a Justina Díaz: "Tú y yo allí rezando rezos interminables, sin que ella oyera nada, sin que tú y yo oyéramos nada, todo perdido en la sonoridad del viento debajo de la noche" (p. 81). Más adelante se sabe que nadie llegó al velorio; puede ingerirse que la mención incluye a vivos y muertos, por lo tanto no excluye a la misma madre de Susana San Juan. Se observa cómo los sentidos -sobre todo el oído- calculan espacios, descubren presencias en un mundo donde realidad e irrealidad son tan ambiguas, que pueden producir -en su contacto- la impresión de que los objetos están a punto de explotar en su inmovilidad contenida. Y la aguda percepción de los sentidos, que también conforma el ánimo de quienes hablan. Por ejemplo, cuando el padre Rentería acude a tranquilizar a Susana San Juan agónica; ella luego de rechazarlo "...oyó cuando se alejaban los pasos que siempre le dejaban una sensación de frío, de temblor y miedo" (p. 97). "-¿Para qué vienes a verme, si estás muerto? El padre cerró la puerta y salió al aire de la noche. [...] El viento seguía soplando..." (p. 97).

Si se habla de un tiempo y espacio posibles en la novela habrá que mencionar a la memoria, que puede asir las dos dimensiones a través de las imágenes esbozadas o descritas. La memoria unifica tiempo y espacio, en una dimensión infinita, y en

apariciencia inmutable, porque la secuencia cronológica lineal del tiempo es inexistente. La memoria le confiere vitalidad al pasado petrificado de las voces, también entendible, como el peregrinaje de "ánimas". En consecuencia, la presencia del sueño sólo vuelve más ambiguas las dimensiones tiempo y espacio, que alcanzan su desintegración al mezclarse con las reminiscencias.

"¡Despierta!", le dicen. Reconoce el sonido de la voz. Trata de adivinar quién es; pero el cuerpo se afloja y cae adormecido, aplastado por el peso del sueño. [...] La voz sacude los hombros. Hace enderezar el cuerpo. Entreabre los ojos [...] Se oyen pasos que se arrastran... Y el llanto. Entonces oyó el llanto. Eso lo despertó: un llanto suave, delgado, que quizá por delgado pudo traspasar la maraña del sueño, llegando hasta el lugar donde anidan los sobresaltos (pp. 27, 28).

Juan Preciado comparte lo tangible y lo inasible desde los sentidos. Este pasaje está precedido por un diálogo que él tiene con doña Eduviges -la mujer que pudo haber sido su madre, por haber sustituido a Dolores Preciado la noche de bodas- que le pregunta: "-¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto? (p. 27)". Si se sigue linealmente la lectura, se supondrá que el diálogo es el de dos vivos. Este último comentario parecerá inútil, cuando ya se ha observado la coexistencia de los dos mundos (el de los vivos y el de los muertos) en la novela, pero es importante señalar como ambas dimensiones pierden su especificidad gradualmente, además el relato pasa indistintamente de una a otra, compartiéndose y complementándose -incluso- sin que los personajes lo insinúen. El personaje advierte entre la vigilia y el sueño una presencia viva y escucha el ambiente exterior: "...las gotas de agua que caen de la destiladera sobre el cántaro..." (p. 27). Pero el llanto parece más una imagen que un elemento natural. Y enseguida adquiere distintas sentidos, que van de la realidad a la nubosidad del sueño, sin que abarque necesariamente el espacio inasible del inframundo. Y el espacio donde "anidan los sobresaltos" parece la vuelta a la terrenalidad. Renglones abajo se lee, "-Han matado a tu padre. -Y a ti quién te mato, madre?" (p. 28). Una lectura esquemática notaría a Juan Preciado y su madre, con el don de compartir tierra y ultratumba. Son, como ya se ha dicho, mensajeros y enviados; una suerte de cronistas del mundo de los muertos que recuperan la historia de los habitantes de Comala. Esta oposición, no es sólo un recurso estilístico; representa la búsqueda y síntesis de individualidad e identidad de la comunidad. La búsqueda de Juan Preciado a su padre y el amor deseado entre Pedro Páramo y Susana San Juan tienen, en esencia, el mismo fin.

c) Representación de los personajes a través de las voces.

Las voces cruzan trechos invisibles; son susurros y alaridos que semejan el crepitar alado de seres omniscientes. El énfasis de la percepción del oído acentúa más el realismo del texto, pero también puede lograr percepciones sobrenaturales, propias del "otro" mundo. Recuérdese, por ejemplo, cuando una voz le pide a Justina Díaz dejar sola a Susana San Juan, a quien siempre había cuidado, "...ya no te necesitamos". Justina respondió, "... Yo me quedaré aquí a cuidarla". Y enseguida pregunta si la voz de la orden era de Bartolomé, y antes de escuchar la respuesta oyó cómo,

... aquel grito que bajó hasta los hombres y mujeres que regresaban de los campos y que les hizo decir: " Parece ser un aullido humano; pero no parece ser de ningún ser humano." [Después la propia Susana San Juan diría] -¿Que te pasa, Justina? ¿Por qué gritas? [...] -Yo no he gritado, Susana. Has de haber estado soñando. (pp. 91, 92).

Las palabras se desvanecen con las interrogantes que dejan los diálogos y sus resonancias. En este caso, con la suposición sobre el sueño, el diálogo vuelve al "realismo" necesario para que las palabras justifiquen su linealidad: el grito, que semeja un aullido, adquiere distintas interpretaciones.

Los diálogos que sostienen los muertos corren libres porque las palabras se confunden con los personajes en su pronunciamiento; éstas son su representación, al menos para el lector, que les nombrará "espíritus", "presencias fantasmales", o "ánimas en pena".

El sueño permanente de Susana San Juan parece lógico, por la enfermedad que le mantiene postrada; su voz va del quejido imperceptible al grito: la voz que irrumpe, sin señales de procedencia, bien puede ser la voz de la enferma, vuelta quejido. Y la ubicuidad le da ambigüedad terrena. Ella le pregunta a Justina: "¿No oyes como rechina la tierra? -No, Susana, no alcanzo a oír nada. Mi suerte no es tan grande como la tuya. [...] -te digo que te asombrarías de oír lo que yo oigo" (p. 113). Susana San Juan parece tener el don que le permite oír más que cualquiera, pero además parecen privilegiar en ella un fino desarrollo de los sentidos, que se oponen -por otra parte- a su debilidad física.

Las voces que dialogan establecen distancias de otras presencias audibles, abriendo y cerrando los espacios, pasando de un mundo a otro; los personajes se transfiguran en

hombres y mujeres vivientes o se reducen a voces. Dorotea y Juan Preciado escuchan desde la tumba a alguien que detalla a Dolores Preciado recién muerta "sola, en medio de los cirios" (p. 80); esa voz es de Susana San Juan. "Esta aquí enterrada a nuestro lado. Le ha de ver llegado la humedad y estará removiéndose entre el sueño". Luego comentan: "-¿Oyes? Parece que va a decir algo. Se oye un murmullo. -No, no es ella. Eso viene de más lejos, de por este otro rumbo. Y es voz de hombre. Lo que pasa con estos muertos viejos es que en cuanto les llega la humedad comienzan a removerse. Y despiertan" (pp. 82, 83). Ese "despertar" parece indicar los rumbos que siguen los muertos. Todos buscan el "sueño eterno", pero no todos lo alcanzan; sin salvación es imposible gozar de este sueño. Por otra parte la humedad, aquí, es un signo inherente a la muerte.

En el relato los espacios son la única muestra de esos mundos, creados por las voces y los sentidos perceptibles (vista, oído, gusto, tacto, y olfato). El espacio no es una excepción de la ambigüedad en la historia y la mayor certeza está en los trazos delineados por las voces observadoras, que cuentan con sencillez todo cuanto ven, oyen, huelen y palpan. Los sentidos perceptibles, en su singularidad, se enriquecen con la pluralidad de sus funciones. "Hay pueblos que saben a desdicha. Se les conoce con sorber un poco de su aire viejo y entumido, pobre y flaco como todo lo viejo. Este es uno de esos pueblos... [...] Y este es un pueblo desdichado; untado de desdicha" (p. 87).

La pronunciación de voces, gritos, "murmullos", suspiros, y las exhalaciones de moribundos, sitúan al lector en espacios que terminan por adquirir naturalidad cotidiana. Las palabras se tornan individuos; personajes, creadoras de esos espacios físicos, al menos en su descripción son testimonio del pronunciamiento de voces, y sus ecos en sordina. Una sonoridad desvanecida en impulsos de queja y desesperanza de ánimas, provenientes de lugares intangibles.

Y si se habla de submundos, habrá que aclarar que el término no debe entenderse como la correspondencia a estratos menores; es imposible reducir y minimizar este mundo cuando su ambiente domina la novela.

La descripción sensorial apunta a distintos espacios donde la ausencia de luz, y el silencio están marcadas por las voces; "... yo no tendré manos para taparme los ojos y no verlo. Tendré que oírlo; hasta que su voz se apague con el día, hasta que se le muera su voz." (p. 129).



Las voces, al escucharse, no se suceden como hechos en un tiempo cotidiano, sino como en devenir, -entendido como "...el proceso o, si se quiere el ser como proceso-<sup>59</sup> Seres latentes; voces que fueron hombres y mujeres; son los auténticos personajes, al manifestarse a través de las palabras; las voces de los personajes parecían "...abarcarlo todo. Se perdía(n) más allá de la tierra" (p. 60). El oído va más lejos, capta todo lo audible en espacios infinitos; no se remite a la escueta separación hecha del mundo de los vivos, y el otro, el de los muertos.

A través del oído Dorotea y Juan Preciado se enteran de la existencia de Susana San Juan, y de todos lo muertos que les rodean. En el caso de Susana San Juan la frontera entre la realidad terrena -el pasado de los vivos- y la existencia de los muertos, parece más imperceptible, ya que todo lo que ella vivió forma parte de la vida en vigilia, con la agonía en el entresueño del recuerdo y sus quejidos en la tumba.

Las voces y sus resonancias delínean los caminos. Los sentidos se vuelven una especie de cartógrafos de la memoria que trazan espacios exteriores. Y sus mapas -esa "multitud de caminos"- son fidedigna representación de Comala, al punto que las presencias, existen: *son* por la manifestación de su huella audible. "Carretas vacías remoliendo, el silencio de las calles. Perdiéndose en el oscuro camino de la noche. Y las sombras. El eco de las sombras." [...] "Eran voces de gente, pero no voces claras, sino secretas, como si me murmuraran algo al pasar, o como si zumbaran contra mis oídos" (pp. 50, 62).

Los suspiros, murmullos y gemidos son exhalaciones naturales de los moribundos que sitúan al lector en espacios, cuya única delimitación en la historia es Comala. Son las palabras y no los sujetos que avisan geografías en el recorrido; asibles a través de los sentidos que perciben y recuperan la vitalidad de un pueblo ya sin habitantes visibles pero existentes. Las palabras adquieren pluralidad no sólo por sus significación y contextualización sino por las funciones que desempeñan en su camino dentro de la historia. "...las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces los supe, no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido, como las que oyen durante los sueños" (p. 51).

El habla es medio de comunicación inmediata, y también es un elemento discursivo que expresa esa "mentira que dice la verdad". Es significativo, como el habla de los

---

<sup>59</sup>José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía abreviado*, edit., Sudamericana, B. Aires, 5a edic., 1970, p. 111.

personajes mantiene un registro, aunque adquiere matices particulares en cada personaje. De ahí proviene parte de la autenticidad psíquica y espacial, que al expresarse en un estilo homogéneo en la austeridad de su sencillez; el cacique no habla diferente a su administrador, y éste no se distingue en su hablar del cura o del licenciado Trujillo.

d) Esbozos y murales de una "multitud de caminos".

Al detallar la geografía de Comala, Rulfo supera la simple ambientación; la trayectoria de hombres y mujeres; sus voces, murmullos, adquieren matices propios. "Salió fuera y miró el cielo. Llovía estrellas. Lamentó aquello porque hubiera querido ver un cielo quieto. Oyó el canto de los gallos. Sintió la envoltura de la noche cubriendo la tierra. "La tierra, 'este valle de lágrimas'" (p. 35).

Las descripciones poseen un simbolismo, donde las imágenes aluden a otras, podría decirse se vuelven metáforas de sí mismas ("Sintió la envoltura de la noche..."). El encubrimiento no es sólo la descripción del firmamento, es la densidad de la atmósfera acumulada. Todo es pesimismo, inmerso en el pensamiento religioso. Pero este paisaje no se queda en la pintura realista, impresionista o expresionista, según la asociación que se le quiera dar a la galería de bocetos y cuadros que Rulfo deja en *Pedro Páramo*. El lector encuentra "caballetes" o "murales" más que "esbozos naturales". La expresividad del habla y el ambiente de la naturaleza se conjugan y se enriquecen más desde los sentidos, alcanzando plasticidad insuperable. Los personajes, o sus espectros, son voces que permean y moldean los trazos de los paisajes y les confieren autenticidad, al orientar color y expresión que luego podrá designarse ya en el naturalismo o el realismo. Distintas vertientes plásticas -para seguir esta figuración pictórica- se suceden, entremezclándose unas y otras en formas que se despojan a través de las líneas y volúmenes que les dan los sentidos perceptibles, inseparables a los paisajes. Desde una óptica fotográfica, y aun cinematográfica, esta adherencia de sentidos, geografías y colores se tornan iconogramas, donde los personajes en sus pronunciamientos pueden describir los lugares sin definirlos. O a la inversa, el dibujo de las atmósferas permite delinear la presencia física y caracterológica de los personajes. Así mismo, es visible la desfiguración de líneas en sinfín de puntos diseminados entre el "polvo de los caminos":

Por la puerta se veía el amanecer en el cielo. No había estrellas. Sólo un cielo plomizo, gris, aún no aclarado por la luminosidad del sol. Una luz parda, como si no fuera a comenzar el día, sino como si apenas estuviera llegando el principio de la noche. Afuera en el patio, los pasos, como de gente que ronda. Ruidos callados. Y aquí, aquella mujer, de pie en el umbral, su cuerpo impidiendo la llegada del día; dejando asomar, a través de sus brazos, retazos de cielo, y debajo de sus pies regueros de luz; una luz asperjada como si el suelo debajo de ella estuviera anegado en lágrimas. Y después el sollozo. Otra vez el llanto suave pero agudo, y la pena haciendo retorcer su cuerpo (p. 28).

La precisión de este pasaje es típica en *Pedro Páramo*. Colores diluidos gradualmente se mezclan con el parpadeo y sobresalto anímicos, perceptibles para el lector. La transfiguración de la madrugada está lejos del desvanecimiento crepuscular; sus colores se transforman al sucederse el tiempo. A este cambio se añade la presencia de la mujer [Dolores Preciado] que observa el trayecto de su hijo en busca del padre; ella se le aparece mientras él percnota en casa de Eduviges Dyada a quien llegó por recomendación de Abundio Martínez, el arriero con quien conversa en el inicio de su travesía que le llevará al encuentro ignoto. La mujer y el paisaje son contornos de espectros por definir su forma; siluetas diluibles en sombras perdidas entre la oscuridad o el rocío de la luz en claroscuro.

Al final todos los elementos visuales y anímicos se unen, sobresaliendo el dolor expresado en el llanto. Si se sigue la comparación pictórica, el puntillismo de este cuadro prefigura también la visión impresionista, y alcanza rasgos expresionistas, cuyos "trazos", se ha repetido, vinculan a Rulfo con José Clemente Orozco<sup>60</sup>. Esta imagen "pictórica" trasciende sus proporciones y comparaciones en paisaje y colorido. Estos elementos por sí solos son importantes. *Pedro Páramo* forma parte de la iconografía literaria del campo mexicano en una región determinada (el Bajío).

---

<sup>60</sup> "... Ni Rivera ni Siqueiros me dicen nada. [...] Orozco lo siento. [...] le admiro mucho, sobre todo sus frescos de Guadalajara...", en *Homenaje Nacional a Juan Rulfo*, citado por Yvette Jiménez de Báez, op. cit., p. 41.

## UNIDAD CUATRO

## TIEMPO, ESPACIO, MEMORIA Y SUEÑO.

## a) Tiempos y espacios fusionados en la conciencia.

Lejos de explicar la complejidad del estilo y la conformación del tiempo y el espacio en la novela, Rulfo llegó a comentar su preferencia por los textos *humanos*, sobre los textos provenientes de la literatura de oficio; "... el escritor no debe desvelarse por tener un oficio; el oficio es para los carpinteros".<sup>61</sup>

El tiempo, desde el inicio de la novela, parece remitirnos a la búsqueda del pasado; es decir el *ser* y el *estar*, y no el transcurrir cronológico: "Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre..." (p. 7). Aquí, el tiempo no está en movimiento, aunque aparentemente el traslado de Juan Preciado lo indique. A lo largo de la novela se comprueba que el tiempo inmutable se vive en la eternidad, definida como algo que no puede ser medido por el tiempo, pues lo trasciende. "La eternidad es la posesión entera, simultánea y perfecta de una vida interminable".<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p.26.

<sup>62</sup> "La eternidad para Plotino, es el 'momento' de absoluta estabilidad de la reunión de los inteligibles en un punto único". [Y para San Agustín] "La eternidad no puede medirse por el tiempo ... 'La eternidad no tiene en sí nada que pasa, en ella está todo presente, cosa que no ocurre con el tiempo, que no puede estar jamás verdaderamente presente'. Por eso la eternidad pertenece a

Podría hablarse de un presente prolongado; vivo al existir un pueblo que respira en la conciencia (un modo más de entender las voces de los personajes muertos), a través de la cual persigue el *antes* y el *después* desde un *ahora* delimitador ya no de su ocurrencia sino de su presencia. Según la "concepción cristiana" el tiempo -en San Agustín- es una paradoja, no puede detenerse; de ser así no sería tiempo porque,

...el tiempo no tiene dimensión; cuando vamos a apresararlo se nos desvanece [...] el tiempo (dice el filósofo) no es, pues, un "ahora", lo que ahora mismo pasa, o lo que ahora mismo estoy viviendo, pues, como vimos no hay justamente tal "ahora". No hay presente; no hay ya pasado; no hay todavía futuro; por lo tanto no hay tiempo. [Y según esta concepción cristiana el tiempo no es externo como los objetos tangibles:] ...lo radicamos en el alma: el alma es la verdadera "medida" del tiempo. El pasado es lo que se recuerda; el futuro lo que se espera; el presente, aquello a que se está atento; pasado, futuro y presente aparecen como memoria, espera y atención. Las cosas futuras no son todavía pero la espera de ellas está en nuestro espíritu. Lo mismo ocurre con las cosas pasadas y presentes.<sup>63</sup> Lo que ahora es ya claro y manifiesto es que no existen los pretéritos ni los futuros, ni se puede decir propiamente que son tres los tiempos: pretérito, presente y futuro; tal vez sería más propio decir que los tiempos son tres: presente de lo pasado, presente de lo presente y presente de lo futuro.<sup>64</sup>

Si por otra parte se relaciona la idea del tiempo inmutable -que corresponde a una referencia física- con la inexistencia del tiempo como presencia externa, se coincide con el tiempo como "ser" que equivale al espíritu {con mediación ideológica, en este ejemplo}. Y el alma como "medida" del tiempo se puede relacionar con el "ser" y su conciencia, entendida como la observación racional del pasado.

La novela se refiere a la conciencia histórica, que implica la búsqueda del origen. Esta indagación tiene señales en la memoria de los personajes. Los recuerdos dan cuenta de un pasado físico; de una experiencia cotidiana. La vida adulta del escritor está

---

Dios". Véase, José Ferrater Mora, *op. cit.*, pp.153, 154.

<sup>63</sup> *Ibidem.*, pp. 409, 410.

<sup>64</sup> Gregorio Kaminsky, "El tiempo en el pensamiento cristiano medieval", en *Del tiempo*, Cronos, Freud, Einstein y los Genes, Fanny Blanck de Cerejido, Folios ediciones, México 1983, p. 140.

marcado por el pasado que no sólo son recuerdos.<sup>65</sup> Se sabe, sin embargo que "hay muchos pasados, en particular un pasado fechado-eternizado con el que se relacionan memoria e historia y un pasado hecho olvido".<sup>66</sup> Significa que la infancia del escritor se confunde con un pasado no necesariamente existente en vigilia. Y en este espacio donde, se infiere, se originan las fantasías que llevarán a la creación. Entonces, la trayectoria de un hombre se relaciona con el proceso creativo de un escritor excepcional, que semeja a sus personajes por la simpleza expresada: "El mérito no es mío. Cuando escribí *Pedro Páramo* sólo pensé en salir de una gran ansiedad. Porque para escribir se sufre en serio. [...] *Pedro Páramo* nació del corazón y del cerebro. ¡Oh qué diablos sé yo de dónde! Pero *ese es un texto de un hombre, no de un escritor ...*".<sup>67</sup>

Si se advierte, la ausencia de la memoria es el vacío. Y la memoria es también una presencia monstruosa en los personajes, porque el recuerdo -única constancia de existencia manifestada por las voces que hablan- recupera y "actualiza" todos los sufrimientos, aceptados dentro de cierta cultura, que como tal posee mitos. Y hablar del mito exige contextualizarlo y definirlo como "un relato de algo fabuloso que se supone acontecido en un pasado remoto y casi siempre impreciso ... ", y como un "...modo de ser o forma de una conciencia... "; es decir modos y representaciones de supuestos culturales. Significa, la sustitución de las formas primitivas, por la ideología, "que es la forma mítica moderna, de las sociedades civilizadas".<sup>68</sup> La memoria retiene, deforma, transforma y prolonga los mitos. Ya sea la memoria colectiva, ligada a la conciencia

---

<sup>65</sup> "Yo tuve una infancia muy dura, muy difícil. Una familia que se desintegró muy fácilmente en un lugar que fue totalmente destruido. Desde mi padre y mi madre, inclusive todos los hermanos de mi padre fueron asesinados. Entonces viví en una zona de devastación. No sólo de devastación humana, sino de devastación geográfica.", Joseph Sommers, "Juan Rulfo. Entrevista", citado por Yvette Jiménez de Báez, *op. cit.*, p.35.

<sup>66</sup> Pierre Bertrand, *El olvido, revolución o muerte de la historia*, Siglo XXI edits., México, 1977, p. 8.

<sup>67</sup> Véase, Yvette Jiménez de Báez, *op. cit.* pp. 22, 26.

<sup>68</sup> José Ferrater Mora, *op. cit.*, pp. 283, 284.

marcado por el pasado que no sólo son recuerdos.<sup>65</sup> Se sabe, sin embargo que "hay muchos pasados, en particular un pasado fechado-eternizado con el que se relacionan memoria e historia y un pasado hecho olvido".<sup>66</sup> Significa que la infancia del escritor se confunde con un pasado no necesariamente existente en vigilia. Y en este espacio donde, se infiere, se originan las fantasías que llevarán a la creación. Entonces, la trayectoria de un hombre se relaciona con el proceso creativo de un escritor excepcional, que semeja a sus personajes por la simpleza expresada: "El mérito no es mío. Cuando escribí *Pedro Páramo* sólo pensé en salir de una gran ansiedad. Porque para escribir se sufre en serio. [...] *Pedro Páramo* nació del corazón y del cerebro. ¡Oh qué diablos sé yo de dónde! Pero ese es un texto de un hombre, no de un escritor ...".<sup>67</sup>

Si se advierte, la ausencia de la memoria es el vacío. Y la memoria es también una presencia monstruosa en los personajes, porque el recuerdo -única constancia de existencia manifestada por las voces que hablan- recupera y "actualiza" todos los sufrimientos, aceptados dentro de cierta cultura, que como tal posee mitos. Y hablar del mito exige contextualizarlo y definirlo como "un relato de algo fabuloso que se supone acontecido en un pasado remoto y casi siempre impreciso ...", y como un "...modo de ser o forma de una conciencia..."; es decir modos y representaciones de supuestos culturales. Significa, la sustitución de las formas primitivas, por la ideología, "que es la forma mítica moderna, de las sociedades civilizadas".<sup>68</sup> La memoria retiene, deforma, transforma y prolonga los mitos. Ya sea la memoria colectiva, ligada a la conciencia

---

<sup>65</sup> "Yo tuve una infancia muy dura, muy difícil. Una familia que se desintegró muy fácilmente en un lugar que fue totalmente destruido. Desde mi padre y mi madre, inclusive todos los hermanos de mi padre fueron asesinados. Entonces viví en una zona de devastación. No sólo de devastación humana, sino de devastación geográfica.", Joseph Sommers, "Juan Rulfo. Entrevista", citado por Yvette Jiménez de Báez, *op. cit.*, p.35.

<sup>66</sup> Pierre Bertrand, *El olvido, revolución o muerte de la historia*, Siglo XXI edito., México, 1977, p. 8.

<sup>67</sup> Véase, Yvette Jiménez de Báez, *op. cit.* pp. 22, 26.

<sup>68</sup> José Ferrater Mora, *op. cit.*, pp, 283, 284.

histórica,<sup>69</sup> conocida naturalmente en las voces de los personajes que allanan, aprehenden, y actualiza las revelaciones

b) Sucesión irreconstruible en la novela.

Entre Susana San Juan y Comala hay semejanzas simbólicas. Protagonistas y representaciones se oponen; capacidades y atributos están rodeados por la vitalidad y la muerte. Comala tuvo momentos de fertilidad donde nada faltó para que sus pobladores vivieran en la prosperidad.

En Comala el tiempo no existe como cronología que da cuenta de la existencia. Las referencias sobre los personajes son indirectas: agosto, mes de la canícula mencionado por Juan Preciado; el ocho de abril fecha del casamiento entre Pedro Páramo y Dolores Preciado; un ocho de diciembre muere Susana San Juan. También se recuerda que Eduviges le pregunta a Juan Preciado "¿cuánto hace que murió? Dolores su madre, -hace ya siete días..." (p. 14). Se tienen, así mismo, algunas referencias históricas indirectas como la guerra Cristera, sucedánea a la muerte de Pedro Páramo. Si bien hay elementos que podrían llevar a la delimitación de un tiempo cotidiano, estas menciones no aclaran nada sobre un tiempo recorrido en la novela, ni sobre la esencia del pueblo y sus personajes. Juan Preciado es un personaje ejemplar en el vínculo realidad-irrealidad. Él inicia la travesía después de la muerte de su madre; al encontrar a doña Eduviges, ella le pregunta cuánto hace qué murió Dolores Preciado y él responde, "...hace siete días" (p. 14). Ya antes se había encontrado al arriero Abundio Martínez, su hermano, quien le comenta, "-Pedro Páramo murió hace muchos años (p. 11)." Más adelante, en la lectura, se sabe que él platica con Damiana Cisneros, mientras atraviesan el pueblo.<sup>70</sup> Al final llegará a la casa de Donís y su hermana, cerca de donde él muere, y es levantado por Donís y Dorotea. Estos serán los puntos más importantes en el trayecto de Juan Preciado, "en vida". Las demás apariciones lo sitúan en la plática con Dorotea, en la tumba, y desde

<sup>69</sup> "La memoria posee ciertas características no importa donde se encuentre, en el nivel de la historia individual o colectiva [...] Cada memoria se relaciona con un pasado, la memoria mítica con un pasado preciso que ella eterniza (la divinización del padre y, ... todo lo que es objeto de mito) [...]. Así, la memoria mítica eterniza al 'padre' haciendo de él un Dios. Pero el padre no se eterniza solamente en tanto Dios, sino también como padre, padre temporal..." Pierre Bertrand, *op. cit.*, pp. 7, 20, 24.

<sup>70</sup> Véase, Juan Rufo, *Pedro Páramo*, FCE, Décima tercera reimpresión, México, 1975, p.45.



el recuerdo de su madre. Esta sucesión lineal, claro, no corresponde a la fragmentación de la novela que sigue movimientos aparentemente concéntricos. Si se observan los momentos en que este personaje camina por Comala, se sobreentenderá que llega cuando todos han muerto o han dejado el lugar. Podría aceptarse, por convención necesaria aquí, que la "realidad" en la novela, es el recorrido de Juan Preciado antes de morir por efecto de los murmullos. La "irrealidad" se centra, no en el lapso sino en el espacio donde Do-rotea y él platican de algunos habitantes del pueblo.

La fragmentación del relato y la ruptura de la relación tiempo-espacio, son parte del mismo proceso; tendrá que observarse que esta ruptura es producto de ausencia de fronteras entre los mundos de vivos y muertos; así, la complejidad de la narración parece reducirse.

Al principio de la novela, Eduviges Dyada y Juan Preciado platican de Abundio Martínez; ella lo recuerda como "un gran platicador" que dejó de serlo por la sordera causada por los cohetones; Juan Preciado repuso: "—Éste del que le hablo oía bien. —No debe ser él. Además, Abundio ya murió. Debe haber muerto seguramente [...] no puede ser él...", concluyó Eduviges. Pero el asentimiento de Juan Preciado, vuelve más ambiguo el diálogo: "—estoy de acuerdo con usted" (p. 20). Cómo situar espacialmente estas palabras si se recuerda el final de la novela, cuando Damiana pide auxilio. "¡Están matando a don Pedro!" (p. 126); sus gritos, acosan a Abundio Martínez, que borracho implora auxilio para el entierro de su mujer, Refugio. "—¡Ayúdenme! —dijo—. Denme algo. Pero ni siquiera él se oyó. Los gritos de aquella mujer lo dejaban sordo" (p. 127). Si se pretende establecer una sucesión de hechos, la ilación no es lineal. Si Abundio Martínez pudo decir que su padre había muerto mucho tiempo atrás significa que pudo sobrevivir muchos años al asesinato cometido (aunque no se excluye la posibilidad de que todas las referencias sean de las ánimas). Significa que Dolores Preciado murió después. Pero, entonces, ¿cuánto tiempo dista entre el momento en que Juan Preciado se encuentra a Abundio Martínez y a Eduviges Dyada? ¿Significa, también, que Juan Preciado caminó años entre uno y otro encuentro? Pareciera que cuando él habla con su medio hermano, Abundio, éste todavía oía. Aunque Eduviges insiste en que había muerto. Por otra parte se infiere que cuando Abundio mató a su padre todavía no estaba sordo. Se deduce que es hiperbólica la expresión "los gritos de aquella mujer lo dejaban sordo" (p. 127).

Es imposible establecer una sucesión lineal de hechos en la novela. Si la ruptura tiempo-espacio sólo fuera alteración en el orden preestablecido del tiempo, sería tanto

como encontrar la solución de un rompecabezas en dos planos, sin perspectiva (la cual proporciona el volumen). Pero, además de la fragmentación, aquí se observa que la relación espacial entre sucesos no es proporcional al tiempo real, convencional. "Antes", puede ser un lapso de horas o de decenios, y el "ahora" puede ser un instante eternizado. Desde este enfoque es más comprensible (aunque no deja de ser esquemático) ver la "realidad" en el peregrinaje y los encuentros de Juan Preciado, y la "irrealidad" en el espacio de los muertos en sus tumbas desde donde evocan la historia del pueblo. Sin embargo habrá que aceptar estas separaciones -se repite- sólo por necesidad en este trabajo.

### c) El tiempo en el relato.

El tiempo como elemento estructural<sup>71</sup> en el discurso narrativo es fundamental, su ocurrencia determina los movimientos, la celeridad y lentitud de los personajes; sitúa el espacio donde las acciones se realizan, en el ahora descrito y el presente leído, hacia "el futuro [que si] bien no ocupa el primer plano, orienta la escritura y hace del pasado y del presente tiempos simultáneos que facilitan la aparición del sentido".<sup>72</sup> En el análisis lingüístico se habla de relaciones temporales en tanto oposiciones sintácticas, formales, o sistemáticas; tradicionalmente se han reconocido tres oposiciones: pasado, presente, y futuro. Y al hablar de temporalidad, como una instancia que permite el discurso y la historia, ésta sitúa una espacialidad y una temporalidad con personajes. Este proceso es evidente casi para cualquier lector, "...pero mientras el tiempo discursivo se desarrolla linealmente, el tiempo de la historia es pluridimensional".<sup>73</sup> La correspondencia entre el tiempo lineal, aquel en que la historia transcurre y el de

---

<sup>71</sup> "La capacidad de experimentar el transcurso del tiempo es semejante a la capacidad de ver u oír; es ... una función sensorial, un sentido". Véase, Augusto Fernández Guardiola, "El sentido del tiempo o el tiempo subjetivo", en Fanny Blanck de Cereijido, *op. cit.*, p. 109.

<sup>72</sup> Yvette Jiménez de Báez, *op. cit.*, p. 49.

<sup>73</sup> Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 479.

la historia propiamente dicha, se desfasa cuando el relato desintegra la cronología sucesiva.

Hay un artículo interesante, "La Cronología en *Pedro Páramo*. Una estimación", donde su autor se aproxima a un tiempo histórico-cronológico a partir de las mínimas referencias presentes en la novela. Rubén Martínez González señala que el punto de partida de su cronología fueron las alusiones sobre la Revolución. En un monólogo ambiguo donde Pedro Páramo habla a Susana San Juan, recuerda "Ya para entonces soplaban vientos raros. Se decía que había gente levantada en armas. Nos llegaban rumores" (p. 86). Y ya antes en la narración Dorotea platica a Juan Preciado que la muerte del cacique siguió a la lucha de los cristeros "... ya cuando le faltaba poco para morir vinieron las guerras esas de los 'cristeros'..." (p. 85). En el artículo mencionado se infiere que esta plática entre Dorotea y Juan Preciado sucede después de 1929; este diálogo es muy importante estructural y anecdóticamente: se vinculan dos narradores omniscientes y protagonistas. Aunque la delimitación hipotética o "reconstructiva" del tiempo en *Pedro Páramo* aquí no alumbra sobre el manejo del tiempo en la novela, si acerca a un análisis histórico. Aquí se reproduce la cronología -de Martínez González- sobre hechos esenciales en *Pedro Páramo*; de cualquier modo podrá dar señales si acaso se quiere relacionar sucesos o descripciones segmentadas a lo largo de la novela.

1834	Nace Fulgor Sedano.
1869	Nacen Pedro Páramo y Susana San Juan.
1869-1881	Muere de tisis la madre de Susana. Pedro y Susana juegan.
1881-1888	Susana baja a la mina de la <i>Andrómeda</i> . Pedro piensa en Susana. Pedro y su abuela. Pedro y el niño. Lucas Páramo habla con Fulgor Sedano.
1889	Muere Lucas Páramo. Pedro Páramo da muerte a los asistentes a la boda. El 31 de marzo conoce a Fulgor Sedano. El 3 de abril se casa con Doloritas. El 10. ó 2 de abril, muere Toribio Aldrete.
1890	Nace Juan Preciado. Doloritas se va a Colima.
1891-1892	Nace Miguel Páramo.
1908-1909	Muere Miguel Páramo.
1911	Regresa Susana San Juan. Muere Fulgor Sedano.

- Pedro Páramo platica con los revolucionarios y enrola al "Tilcuate".
- 1917-1920 En la lucha de la Revolución Mexicana, el "Tilcuate" pasa de un bando a otro. Susana vive enferma en la Media Luna.
- 1921-1926 Muere Susana San Juan un 8 de diciembre. Pedro Páramo se sienta en el equipal.
- 1926-1929 Comala está casi abandonada. Muere Refugio, mujer de Abundio Martínez. Abundio mata a Pedro Páramo.
- 1929... En año impreciso, Juan Preciado llega a Comala. Permanece ahí día y medio y muere.<sup>74</sup>

d) El espacio a través de cuatro personajes.

Juan Preciado recuerda a su madre; "...comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones [...] se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala" (p. 7).

La conciencia matriarcal presente en el hijo que a lo largo de su peregrinaje camina abrumado por el encargo de Dolores Preciado y el deseo de conocer su origen consanguíneo "...Vine a buscar a mi padre" (p. 50), al mismo que nombra al inicio de la novela como "aquel señor". En su encuentro con la pareja, acosada por el pecado, Juan Preciado llama a su madre: " -¿No me oyes? -pregunté en voz baja. [...] Y su voz me respondió: -Dónde estás? [...] Estoy aquí, en tu pueblo. Junto a tu gente. ¿No me ves? [...] -No hijo, no te veo" (p. 60). La voz de Dolores Preciado es dual. Habla del pasado próspero de Comala: "...Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada..." (p. 22). Parece oírse como los coros al unísono en una tragedia. Parece hablar la conciencia colectiva que se proyecta hacia un futuro desde el pasado evocado por su hijo. Esta temporalidad superpuesta confunde la voz de Dolores Preciado con la del narrador omnisciente. Para

<sup>74</sup>RuBen Martínez González, "La cronología en *Pedro Páramo*, Una estimación", en Dante Medina, *op. cit.*, pp. 115-119.

Juan Preciado la voz de su madre es la presencia perenne de la idealización, acentuada en las palabras de Eduvigés. "Tu madre era tan bonita, tan, digamos, tan tierna, que daba gusto quererla. Daban ganas de quererla" (p. 15). "Si algo tenía bonito tu madre, eran los ojos. Y sabían convencer." (p. 22).

Las palabras de Dolores Preciado parecen disolverse al ser reiteradas por su hijo. Ella es la conciencia de la mujer con dominio subyacente; para su hijo es perdurable más allá del horizonte espacial, pues al escucharla él piensa "...su voz parecía abarcarlo todo. Se perdía más allá de la tierra" (p. 60). Juan y Dolores Preciado son la memoria perdida y recuperada.<sup>75</sup> Los recuerdos de ella, además, aparecen como la crónica del paisaje natural de Comala.

*Mi pueblo levantado sobre las llanuras. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás [dice a su hijo] que allí uno quisiera vivir para la eternidad [...] Allí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida..." (p. 62).*

Aquí aparece un tema clave en la obra de Rulfo: la pérdida, entendida como la falta de raigambre ancestral. Si los Preciado representan la búsqueda de una colectividad del origen familiar a través de una simbología religiosa y jerarquía social, Pedro Páramo y Susana San Juan representan la búsqueda del individuo; en él es la realización del amor ideal, aunque al final, representa su negación, y ella el deseo físico que necesita liberarse.

La búsqueda de estos cuatro personajes ocurre desde la memoria. Pero si se toma en cuenta la misma espacialidad entre vivos y muertos, la recuperación de la imagen aparece más nítida. Y esta idea bien puede sustentar el simbolismo y la mitología contenidos en la novela.

La convivencia de vivos y muertos -o si se quiere- la de los muertos como presencia viviente, explica también la ruptura del tiempo convencional: Rulfo observa que Comala "es un pueblo muerto donde no viven más que ánimas, [...] y aun quien narra está muerto.

---

<sup>75</sup> "La memoria constituye el 'sujeto' cuyo 'objeto' es el pasado eternizado no hay sujeto sin objeto, no hay objeto sin sujeto. La memoria como sujeto, corresponde a la 'persona humana'; o por lo menos contribuye en gran parte a forjar su identidad". Pierre Bertrand, *op. cit.*, p. 46.

Entonces no hay límite entre el espacio y el tiempo: Los muertos no tienen ni tiempo ni espacio. No se mueven en el tiempo ni en el espacio, [...] así como aparecen se desvanecen...".<sup>76</sup>

Esta convivencia de los muertos no excluye la representación visual, es decir, la teatralidad. Recuérdese el repique de campanas y la algarabía que produjo al pueblo la muerte de Susana San Juan, y la opresión final de Pedro Páramo: "Hasta acá llegaba la luz del pueblo, que parecía una aureola sobre el cielo gris. Porque fueron días tristes para la Media Luna" (p. 121).

¿Qué implica la evocación de la memoria en esta novela, donde la vida deja de ser aliciente, tornándose suplicio, pero, donde la esperanza pervive siempre?

Si se parte de los cuatro personajes en dualidades en la historia se distingue, a los Preciado y el amor de Pedro Páramo por Susana San Juan. Así, la memoria está en Comala, cuya postración se confunde con la añoranza de tranquilidad y paz final.

Comala por instantes se convierte en un paraíso. Dorotea recuerda "... días en que Comala se llenó de 'adioses' y hasta nos parecía cosa alegre ir a despedir a los que se iban..." (p. 84). Pero al seguir la remembranza se advierte que el pueblo necesita salvarse en la reunión familiar. Quienes huyen primero -es notable- son los hombres en edad procreadora. Con su partida se anulan el pasado y borran su genealogía; esposas e hijos, quedan sin futuro. En un enfoque sociohistórico la emigración sólo es una necesidad de sobrevivencia inmediata y salvación de la familia. " Y es que se iban con intenciones de volver [...] Luego algunos mandaban por la familia aunque no por sus cosas, y después parecieron olvidarse del pueblo y de nosotros... (p. 84)".

Ya viejo, Pedro Páramo pide a Fulgor Sedano que lleve al minero Bartolomé San Juan, y a su hija a vivir en su casa; el padre dice a Susana que a Pedro Páramo ya no le interesa que se salven las minas abandonadas de la *Andrómeda*, "...lo único que quiero de usted es a su hija" (p. 87). La evocación siempre es desde un presente petrificado, pero vivo en la medida en que seguirá un espacio narrativo. Las acciones o evocaciones leídas, no acontecen contiguamente -ni siquiera en el caso del narrador omnisciente, que se somete a la dinámica espacial, oceánica, de la narración-; sin embargo el texto exige movimiento. Las palabras de Pedro Páramo se escuchan siempre idénticas desde el recuerdo, porque al decir las el tiempo está detenido, y se puede hablar de una

---

<sup>76</sup> Joseph Sommers., "Juan Rulfo. Entrevista", citado por Yvette Jiménez de Báez, *op. cit.*, p. 60.

omnisciencia desplazada en los personajes. La unificación de los recuerdos, da vitalidad a los personajes y expectativas a sus deseos, aunque también negarán "un pueblo lleno de desdicha".

La narración, no sólo es plural por la ruptura de la temporalidad en hechos sin sucesión; las mismas acciones, al ser plurisignificativas, crean -en apariencia- espacios y momentos distintos a la descripción. Al final de la novela, por ejemplo, los pasajes se complementan en fragmentaciones alusivas y -también- elusivas:

La cara de Pedro Páramo se escondió debajo de las cobijas, como si se escondiera de la luz, mientras que los gritos de Damiana se oían salir más repetidos, atravesando los campos: "¡Están matando a don Pedro!" [...] Damiana Cisneros dejó de gritar. Deshizo su cruz. Ahora se había caído y abría la boca como si bostezara. [...] Apareció la cara de Pedro Páramo, que sólo movió la cabeza. [...] Desarmaron a Abundio, que aún tenía el cuchillo lleno de sangre en la mano [...] Pedro Páramo, sentado en su equipal, miró el cortejo que se iba hacia el pueblo, sintió que su mano izquierda, al querer levantarse, caía muerta sobre sus rodillas; pero no hizo caso de eso. Estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos. Vio como se sacudía el paraíso dejando caer sus hojas: "Todos escogen el mismo camino, todos se van." Después volvió al lugar donde había dejado sus pensamientos (pp. 126, 127, 128).

En el primer fragmento se sabe del asesinato de Abundio Martínez y Damiana Cisneros es la voz que intercede entre la realidad física, el mundo de los vivos y las voces de los muertos en cuyo espacio cualquier hecho es posible; hablan y actúan fuera del tiempo, que no exige ninguna referencia espacial comprobable. La agitación en grito de alarma de Damiana connota,<sup>77</sup> además de informar, un ambiente de realismo aprehensible en la narración; equilibra la atmósfera plural, pero siempre difuminada, gracias a un depurado manejo de los sentidos perceptibles. En el segundo fragmento se podrá explicar la muerte paulatina, "a pedazos", de Pedro Páramo. En el contexto<sup>78</sup> general de la novela

<sup>77</sup> "Connotación: propiedad que poseen los signos de agregar un segundo (o tercero, etc.) significado al significado denotativo que es inmediatamente referencial: el de las palabras en los diccionarios [...] La connotación a diferencia de la denotación aparece en el proceso discursivo". Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 110.

<sup>78</sup> "Por contexto se entiende el contorno que enmarca a una unidad lingüística en el sitio concreto de su actualización (es decir de la realización concreta del valor de una palabra, al pasar de su existencia abstracta dentro de un sistema al habla donde el contexto selecciona algunos de sus rasgos semánticos". *Ibidem.*, pp. 28, 112.

Georges Mounin señala la distinción entre el contexto, que es el lingüístico, y la situación que es la experiencia vivida no lingüística. Sin embargo el contexto puede ser considerado como la traducción, por medios propiamente

se sobreentiende que el esposo de Dolores Preciado empezó a morir desde el momento en que los recuerdos de Susana invadieron su memoria.

e) El sueño en los protagonistas.<sup>29</sup>

En la novela, el sueño puede verse como la memoria perdida en el espacio que ocupa la muerte. Las memorias anímicas ahondan ese presente prolongado y futuro inmutable, pero las delimitaciones temporales no aparecen sucedáneas en la novela. Los diálogos de los muertos pueden interpretarse como sueño en delirio. Ensueños: frontera necesaria entre vivos y muertos, que por momentos se diluye.

La estructura del texto abarca distintos planos espaciales superpuestos, y si bien no es evidente un deslindamiento a lo largo de la narración; el lector podrá ordenar la lectura fragmentada, al deslindar y darle un sentido propio de acuerdo a la orientación interpretativa deseada.

El sueño se sitúa en un espacio imaginable. La vida en vigilia apenas si da cuenta del sinfín de señales que la memoria guarda. Además de los recuerdos de Dolores Preciado -como ya se ha visto- los de Pedro Páramo, y los monólogos en delirio o entresueños de Susana San Juan, aparecen entrecomillados en el texto. En el caso de Dolores Preciado las cursivas parecen indicar el carácter onírico de la narración. Al inicio de la novela Juan Preciado platica con Abundio Martínez -también hijo Pedro Páramo- y recuerda palabras de su madre Dolores:

Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver: "Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista más hermosa de una llanura más verde, algo amarillo por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche." Y su voz era secreta, casi acabada, como si hablara consigo misma... Mi madre (p. 8).

---

lingüísticos, de lo que es pertinente. Véase, Georges Mounin, *op. cit.*, p. 45.

---

<sup>29</sup>"Somos de la misma sustancia de la que están hechos los sueños y nuestra breve vida está encerrada en un sueño".

W. Shakespeare.



Por su parte Pedro Páramo recuerda la infancia, y su exaltación, a Susana San Juan, parece salir de una ilusión repetida en los sueños. La infancia de Pedro Páramo transcurre del ensueño al hastío de la contención familiar. A lo largo de la novela sus recuerdos con la mujer deseada, que al estar "fuera del tiempo" se sabe que se refiere a la niñez del protagonista. Esta exaltación funde el ideal con la conciencia; encontrar la imagen en los resquicios de las nubes no puede ser más onírico.

El sueño es clave en la novela, sobre todo si se pretenden distintos enfoques interpretativos, o por lo menos distintas vertientes dentro de la linealidad aparente - en este caso- de los fragmentos citados. La traslación de sentidos alcanza la pluralidad significativa a lo largo del texto:

...un llanto suave, delgado que quizá por delgado pudo traspasar la maraña del sueño, llegando al lugar donde anidan los sobresaltos [...] Fui caminando a pasos cortos, tanteando la oscuridad, hasta que llegué a mi cuarto, allí me senté en el suelo a esperar el sueño (pp. 28, 36).

La mezcla de función de sentidos perceptibles, como parte del discurso en la novela, es muy importante en esos inmensos paisajes del ambiente, envuelto en el abandono de los lugares y sus habitantes; "...durante mucho tiempo conservé en mis dedos la impresión de sus ojos dormidos y el palpar de su corazón... (p. 64). [Damiana Cisneros dice...:] "Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuviéramos encerrados en los huecos de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas sientes que te van pisando los pasos" (p. 45). Y esta traslación, que normalmente incide sobre imágenes, aquí torna ambigua la natural percepción (de los sentidos físicos) de los muertos, quienes platican y lo sienten todo desde sus tumbas. Al fundirse la realidad cotidiana con la del mundo de los muertos, el texto se lee como prosa poética: "La lluvia amortigua los ruidos. Se sigue oyendo aún después de todo, granizando sus gotas, hilvanando el hilo de la vida" (p. 91).

Creo sentir todavía el golpe pausado de su respiración; las palpitaciones y suspiros con que ella arullaba mi sueño. Creo sentir la pena de su muerte [...] ...Pero esto es falso. Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada sólo por rato. Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta (p. 79).

Susana San Juan se observa, desde su viva inmaterialidad, al estar en "un cajón negro"; un ánima revela su ausencia física. Ya al inicio de la historia en el trayecto

donde Abundio Martínez conduce a Juan Preciado por el camino a Comala le advierte del abandono del lugar: "Aquí no vive nadie", dice el arriero. Y cuando el hijo de Dolores inquiera sobre su padre, Abundio contesta, "-Pedro Páramo murió hace muchos años" (p. 11).

Si se vuelve al final de la novela, que anuncia el derrumbe literal del protagonista, éste se mantiene en silencio al ver morir a Susana San Juan. Pero casi al "mismo tiempo", él maldice Comala y anuncia su fin, como castigo a sus habitantes que no respetaron, ni asistieron el duelo, y en cambio hicieron repicar las campanas como en día de fiesta. "Pedro Páramo estaba sentado en un viejo equipal, junto a la puerta grande de la Media Luna. [...] "No tarda ya. No tarda" (p. 122).

La anunciación implica un movimiento, un tiempo que al transcurrir agota la existencia física: "...su tiempo [el del hombre] es infinito e incontrolable, noción ligada a su certeza de que morirá inevitablemente [...] el sujeto reconoce los límites posibles tanto de su vida como de sus logros".<sup>80</sup> Ante la muerte inminente "se había olvidado del sueño y del tiempo..." (p. 122). Se explica, así, la pérdida de los recuerdos y por lo tanto del ideal, aunque ¿cómo se explica el olvido del tiempo, además del insomnio? Es esta la extinción de una memoria colectiva, aprehendida en las anécdotas e historias de los otros: la Media Luna en silencio. Y la memoria singular es conciencia de los individuos: la historia del sueño de un hombre poderoso y su pueblo. Él vivirá evocando y añorando un ideal, que no son necesariamente recuerdos nombrables porque éstos -por lo general- son imágenes asibles de un pasado real: "...era la mañana del 8 de diciembre..." (p. 120) del día en que murió Susana San Juan. Aquí no se precisa una relación entre tiempo y espacio. La ausencia de recuerdos es también la pérdida de la memoria, es el olvido como expresión del arrasamiento de un pasado colectivo (histórico). El olvido individual, como ya se ha advertido, se recupera con la imagen y representación de los protagonistas. Puede aducirse que ese pueblo de habitantes anónimos sea un personaje en sí mismo; de ser así se verá como una individualidad. Entonces su memoria por desaparecer se manifiesta en esa búsqueda incesante de los orígenes ancestrales, de las familias y los territorios.

Aquí aparece la relación memoria-olvido; aquella en su negación posibilita a éste. La memoria se ve desde distintas posiciones: reminiscencia, búsqueda, historia. Pero el

---

<sup>80</sup>Fanny Blanck de Cerejido, "El psicoanálisis y el tiempo", en *op. cit.*, p. 116.

encuentro del origen a través de la historia no puede ser tan lineal y sucedáneo. La memoria es el pasado recorrido por distintos caminos. El olvido en una novela como *Pedro Páramo*, conduce a un horizonte: la eternidad, lugar sin territorio totalizador, donde el binomio tiempo-espacio, vuelve paralelos sus sentidos y, al reiterarse, se torna un círculo recorrido *ad libitum*. Y la eternidad es lugar del *ahora* y *siempre*. En su matiz religioso es el lugar de los elegidos, que tras la expiación de sus culpas, son merecedores de la *vida eterna*.

Se sobreentiende que la muerte acaba con el dolor físico; es natural que Pedro Páramo y Susana San Juan esperasen su propio fin. Aunque cabe preguntarse, de nuevo, en verdad ¿qué deseaba él de ella? "...Nada puede durar tanto..." (p. 99), significa que la vida física es efímera. Otra interpretación supone la pérdida de la memoria, la presencia del olvido al señalar la fragilidad de los recuerdos, que al rescatarse y revivir expresan la memoria dentro de la fugacidad de la vida. Pero la mención del recuerdo "intenso" expresa la pasión de Pedro Páramo más que el dolor extremo de Susana San Juan. Páginas antes, que en realidad corresponden al mismo momento -se diría a la misma escena-, el narrador describe la inquietud de ella; ambos iluminados por una lámpara de aceite que "chisporroteaba"; "...cada vez más débil su parpadeo. Pronto se apagaría" (p. 105). Esa llama por extinguirse expresa, como ya se vio antes, el fin de los protagonistas -vistos convencionalmente-; y el mismo narrador se pregunta qué pasará cuando aquella luz se consuma por completo. Este supuesto fin de los protagonistas sólo intensifica la narración, al asumirse desde las primeras páginas que la historia es vivida desde la ultratumba. Esta reiteración, desea relacionar la eternidad como fin último de los personajes en la novela, que en este caso abarcará la trascendencia, al menos desde la superficialidad de un enfoque religioso.

El instante eterno en Pedro Páramo es la imagen<sup>81</sup> deseada de Susana San Juan. Su cuerpo se vuelve polvo y él se reduce a la *nada*; ella en cambio, con toda y su temeridad, alcanza la eternidad entendida como "...la 'vida infinita'; por lo tanto la vida

---

<sup>81</sup> "...mi subjetividad finita es potencialmente infinita puesto que pienso, vivo, actúo, deseo y amo como si fuera inmortal. Mi voluntad, mi vida, mis proyectos, mis deseos, mi sueños desbordan constantemente mi subjetividad finita... el deseo del todo es una constante del hombre, pero ninguna vida humana agota la totalidad de los 'posibles', ninguna satisface el deseo del todo. Sólo la complementariedad entre todas las subjetividades incompletas entre todos los hombres implicados, presentes, muertos y por venir crea la realidad social total". Jean Ziegler, *Los vivos y la muerte*, Siglo XXI edits., México, 1976, p. 20.

total que nada pierde de sí misma. Y de ahí que el ser eterno se halle [...] cerca de lo Uno, hasta el punto de que [...] puede decirse que 'la eternidad permanece en lo Uno'<sup>2</sup>. Ella evoca su infancia con un padre imponente, y no olvida como la tisis mató a su madre a quien acompañó en su lecho mortuario. Podría interpretarse, además, como ya se vio, que Susana San Juan nunca se levantó de esa cama agónica. Desentrañar si ella murió en el mismo lecho de su madre o cerca de Pedro Páramo no añade mucho sobre la protagonista, sólo muestra ambigüedad si se pretende situar hechos cronológicos. En medio de los dos fragmentos reunidos, ella rememora a su madre: "Creo sentir todavía el golpe pausado de su respiración; las palpitaciones y suspiro con que ella arrullaba mi sueño. Creo sentir la pena de su muerte..." (p. 79). Pero de inmediato la niega, "...Porque estoy muerta".<sup>3</sup>

Y en la siguiente línea hay una frase que explica esa especie de ubicuidad instantánea. A través del ensueño todos los momentos se vuelven un hilo fino adelgazándose imprevisiblemente en cualquiera de sus partes. "Siento el lugar en que estoy y pienso". En realidad ella ya estaba en el cajón, pero "siento" significa ese instante trasladado al momento que describirá; el ambiente que rodeó la muerte de su madre. La ambigüedad de la narración no opaca estos detalles. La intensidad de las evocaciones le dan una fuerza desmedida a Susana San Juan, comparable con la presencia de su esposo Florencio; los enfrentamientos con el padre Rentería; las conversaciones con Justina y, el delirio que

---

<sup>2</sup>"Locke indica ...que la idea de la eternidad procede de la misma impresión original de la que surge la idea del tiempo (idea de sucesión y duración) pero procediendo al infinito [...]; la eternidad como una *idea de tiempo sin principio ni fin...*". Así se podrá entender lo eterno "como una ampliación hasta el infinito de lo temporal", José Ferrater Mora, *op. cit.*, p. 154, 155.

<sup>3</sup>Habría que reiterar que si en *Pedro Páramo* los muertos hablan sin más, se aceptará su vitalidad, como a cualquier terreno. De este modo "...nada prohíbe creer -dice Platón- que los discursos que ahora hacemos se hayan realizado en sueños y cuando en sueños creemos contar un sueño, la semejanza de las sensaciones en el sueño y en vigilia es, por lo demás, maravillosa". La frontera entre sueño y vigilia, se sobreentiende, sólo son tajantes en función al espacio situado en la vida cotidiana, de no ser así, lo dicho en uno y otro ámbitos podría no tener diferencias en sus valoraciones. "El tiempo en el que dormimos -señala también el filósofo ateniense- es igual al tiempo en que estamos despiertos y en uno y en otro nuestra alma afirma que sólo las opiniones que tiene en ese momento presente son verdaderas y, así, por un espacio igual de tiempo decimos que son verdades unas y otras y las sostenemos, tanto a unas como a otras, con el mismo vigor". Véase, Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, FCE, novena reimposición, México, 1992, p. 1101.

la agobia. Susana San Juan sufre porque vive a la vez muchos instantes, ya sea desde la evocación, las conversaciones o las blasfemias por la muerte de su esposo Florencio:

!Señor, tú no existes! Te pedí tu protección para él [...] Pero tú te ocupas nada más de las almas. Y lo que yo quiero de él es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor; hirviendo de deseos [...] Si al menos fuera dolor el que sintiera ella, y no esos sueños sin sosiego, esos interminables y agotadores sueños, él podría buscarle algún consuelo. Así pensaba Pedro Páramo... (p. 105).

Ella lo vive todo desde los sueños, de ahí la quietud y sobresaltos permanentes que le rodean. El ideal<sup>84</sup> de la novela, como se ve, posee rasgos propios. Los recuerdos para ella se vuelven una obstinada pesadilla, aun si las imágenes reiterantes son placenteras. El sueño es signo de vitalidad, manifiesto con hechos, pronunciamientos o, en la impasividad del ensueño. "Esa noche volvieron a sucederse los sueños. ¿por qué ese recordar intenso de tantas cosas? ¿Por qué no simplemente la muerte y no esa música tierna del pasado?" (p. 104). Esa "música tierna" representa las evocaciones felices, y también dolor dulcificante. Los recuerdos de plenitud que Susana San Juan vivió con Florencio se mezclan con la noticia de la muerte de él. El olvido -inherente a la memoria- es parte de la salvación que conduce a la eternidad; "...el olvido no es portavoz, es silencio mudo".<sup>85</sup>

El sueño es el lugar de contemplación para dos personajes femeninos incidentales; Fausta dice a Angeles al despedirse, "Voy a dormir llevándome al sueño estos pensamientos. Dicen que los pensamientos de los sueños van derecho al cielo. Ojalá que los míos alcancen esa altura (p. 117)". También es purificación, y sus imágenes, camino a la salvación que se alcanza en el lugar de la eternidad. De este modo el sueño representa, transición entre vida y muerte. Dormir es un descanso eterno: "...sólo vine [...] a prepararte para la muerte" [...] "Tengo ganas de descansar. Le han de haber encargado que viniera a quitarme el sueño [...] ¿Por qué mejor no se va y me deja tranquila? Ella en el último instante acepta la presencia del clérigo: "-Está bien, padre. Haré lo que usted diga" (p. 117). El padre Rentería debía dar los santos óleos pero "no podía

---

<sup>84</sup> "Susana San Juan fue siempre el personaje central. [...] era una cosa ideal, una mujer idealizada a tal grado, que lo que yo no encontraba era quien la idealizaba [...] Susana San Juan, tampoco sé [al igual que Pedro Páramo] de dónde salió. Tal vez sea alguna novia que me imaginé alguna vez. Y construí Pedro Páramo alrededor de ella ... alrededor del pueblo". Reina Roffé, *op. cit.*, pp. 66, 69.

<sup>85</sup> Pierre Bertrand, *op. cit.*, p. 29.

entregar los sacramentos a una mujer sin conocer la medida de su arrepentimiento" (p. 119); el narrador señala que "Tal vez él no tenía nada de qué perdonarla" (P. 119).

"-Vas a ir a la presencia de Dios. Y su juicio es inhumano para los pecadores. [...] -¡Ya váyase, padre! No se mortifique por mí. Estoy tranquila y tengo mucho sueño" (p. 119); aquí se advierte el matiz religioso.

El narrador omnisciente trae recuerdos y deja, a través de su memoria, la otra historia, la de un tiempo absoluto; la de un destino predeterminado; o tal vez sólo el reiterante retorno, que aprehende por segmentos la imagen de Pedro Páramo (Susana San Juan): mutismo viviente que en el embelesamiento del ideal se regocija en la contemplación. De ahí la esterilidad de su amor, incapaz de perturbarla a ella; imagen que en ella engendró sueños sin frutos. Y hasta el final se mantuvo rodeando su halo:

...abrió la puerta y se estuvo junto a ella, dejando que un rayo de luz cayera sobre Susana San Juan. Vio sus ojos apretados como cuando se siente un dolor interno; la boca humedecida, entreabierta, y las sábanas siendo recorridas por manos inconscientes hasta mostrar la desnudez de su cuerpo que comenzó a retorcerse en convulsiones. Recorrió el pequeño espacio que lo separaba de la cama y cubrió el cuerpo desnudo, que siguió debatiéndose como un gusano en espasmos cada vez más violentos. Se acercó a su oído y le habló: "Susana" Y volvió a repetir: "Susana" (pp. 114, 115).

En este pasaje, Pedro Páramo da la impresión de estar frente a una virgen y no frente a la mujer que fue el mayor motivo de su existencia. Las manos que descubren el cuerpo desnudo son de Susana San Juan, que padeciera una suerte de ataques de epilepsia (es curioso cómo quienes sufren de este padecimiento son hipersensibles) y le cubre el cuerpo para no manchar la imagen que con obcecación mantuvo toda su vida. Al ver su desnudez ella dejaría de ser Susana San Juan, y se convertiría en una mujer más. Al final le habló como si recitara una plegaria o una salmodia.

Sin pretender la ambigüedad, este ejemplo muestra la relatividad de cualquier acercamiento interpretativo. Es inexplicable cómo un hombre que pudo tenerlo todo, no pudiera intentar diversas formas de persuasión para atraer a Susana San Juan. Si se observa la trayectoria de él es impensable que no manejara, aquí también, la imposición -en caso extremo. Significa, entonces, que fue suficiente para Pedro Páramo, llevar consigo la imagen intacta; la pureza en un mundo cubierto de desdicha y culpa, enjugadas con más dolor. Esta imagen erigió aún más la figura de Pedro Páramo como paradigma vivificado en su propia mitificación, no sólo por las acciones del cacique, sino por toda la

simbología que contiene el desmoronamiento. Semejó a un dios despojado de sus virtudes y poder omnímodos, como castigo a sus abusos.

El lector observa cómo la memoria del narrador persigue los recuerdos de esta pareja. Pedro Páramo se reduce a un ángel caído al abismo cuando estaba cerca del paraíso. La riqueza de este personaje, puede representar figuras tan disímolas como el mismo tiempo, incluso en la observación de un instante específico. El anuncio al final -que no sólo se

anuncia con el fin de la novela- es impresionante por la fuerza descriptiva, visual y complejidad retórica:

Esta es mi muerte", dijo. 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 (p. 128).

La conciencia de Pedro Páramo se expresa en el movimiento de los ojos; es la visión de la razón. Los recuerdos en ráfaga alteran el presente; éstos aparecen sin cesar y se vuelven presencias latentes. Así, la memoria visualizada choca con el presente instantáneo; se confunden y se fusionan, ante la desintegración del presente. En ese momento todo se inmoviliza. La descripción compara hipotéticamente, la suspensión del tiempo, que es el pasado perdido y el presente ignoto, ya sin huellas. Las dos temporalidades al detenerse se truecan en un *ahora* eterno. Pero en otro sentido, el tiempo en relación al aire y la vida, es presente histórico, aunque también tiempo real -dijérase- cotidiano, por pertenecer al movimiento que nunca cesa en la vida. Y aquí de nuevo los términos parecen invertirse en sus contenidos. El aire semánticamente cumple las mismas funciones de la vida adoptando la imagen del presente cotidiano, que además es el destino inexorable y cíclico. En síntesis, Pedro Páramo también representa "de pronto" al tiempo y a la vida dentro del instante supuesto.

El tiempo cumple distintas funciones dentro de la narración de la novela más allá del rompimiento con una cronología sucesiva. Para Pedro Páramo el deseo se mantiene en la evocación; nunca se realiza, sólo se vuelve hacia atrás en el pensamiento. La realidad

deseada<sup>86</sup> y el tiempo por fructificar no superan a la memoria. En cambio las acciones realizadas en Comala -tan tenue e implacable como un segundo en repetición *ad finitum*- sólo se expresan simbólicamente e interpretables desde distintas configuraciones conceptuales que orienten la novela.

## UNIDAD CINCO

### RELIGIÓN, PODER E IDEOLOGÍA

#### a) La religión como imagen y crítica de la ideología.

Si los personajes de *Pedro Páramo* expresan sus creencias religiosas, no es para producir, ni para ambientar el relato en cierto costumbrismo. No, Rulfo da cuenta de un mundo envuelto en la religión que lo alimentó, pero de ningún modo lo reproduce. Dorotea platifica a Juan Preciado:

Le perdí todo mi interés [al cielo] desde que el padre Rentería me aseguró que jamás conocería la gloria: Que ni siquiera de lejos la vería ... Fue cosa de mis pecados, pero el debía habérmelo dicho: Ya de por sí la vida se lleva con trabajos. Lo único que la hace a uno mover los pies es la esperanza que al morir la lleven a una de un lugar a otro; pero cuando a uno le cierran la puerta y la que queda abierta es nomás la del infierno, más vale no haber nacido ... El cielo para mí [...], está donde estoy ahora, [la sepultura] (pp. 69, 70).

Fragmentos como el anterior llevan a la pregunta que hizo Joseph Sommers al autor de *Pedro Páramo*: ¿ésta es una novela de negación?:

---

<sup>86</sup>"Hay que desear para poder destruir el deseo, al fin y al cabo, nunca se destruye. Está allí -es como el ego-, siempre permanece con nosotros ...". Christian de Bartillat, *Conversaciones con Henry Miller*, edit. Gedisa, México, 1977, p. 117.



No, en lo absoluto. Simplemente se niegan algunos valores que tradicionalmente se han considerado válidos. En la novela están satirizados [...] por ejemplo, en cuestión de la creencia, de la fe. Yo fui criado en un ambiente de fe, pero sé que la fe ahí ha sido trastocada a tal grado que aparentemente se niega que estos hombres crean, que tenga fe en algo. Pero en realidad precisamente porque tienen fe en algo, por eso han llegado [...] a un estado casi negativo. Su fe ha sido destruida. Ellos creyeron alguna vez en algo. Los personajes de *Pedro Páramo*, aunque siguen siendo creyentes, en realidad su fe está deshabitada. No tienen un asidero, una cosa de donde aferrarse. Tal vez en este sentido se estima que la novela es negativa ... en estos casos la fe fanática produce precisamente la anti-fe, la negación de la fe.<sup>87</sup>

Es significativa la ausencia de fe en Pedro Páramo, no invoca a Dios, pero tampoco blasfema contra Él. Las plegarias de Pedro Páramo se dirigen a Susana San Juan. "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" (p. 122). Las hojas caídas en su liviandad son un estremecimiento hacia el vacío donde sólo pueden acceder los privilegiados, tras un doloroso peregrinar. El paraíso como representación de la eternidad -tiempo vivo e inmutable, donde la existencia sólo es emanación- se enlaza a la imagen de las hojas, que expresa la naturaleza y por lo tanto vida física; pero al caer están muertas. En esta frase se unen todos los espacios y -aunque imperceptible- está presente la relación del tiempo. Es una plural singularidad, dar cabida al encuentro entre el día y la noche; perdurable retorno de la vida y la muerte. En ese instante de la narración Pedro Páramo es arrojado del paraíso donde con seguridad Susana San Juan sí llegó, con todo y su demencia.

[Ya] se había olvidado del sueño y del tiempo [...] "...pero sin dejar de pensar. Eso es lo único que me queda por hacer." [...] Y siguió: "Hace mucho tiempo que te fuiste, Susana. La luz era igual entonces que ahora, no tan bermeja [...] Yo aquí [...] mirando cuando te ibas, siguiendo el camino del cielo; por donde el cielo comenzaba a abrirse en luces, alejándote, cada vez más desteñida entre las sombras de la tierra. "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..." (p. 122).

Tras ese instante "...volvió al lugar donde había dejado sus pensamientos" (P. 128); mención que confirma un necesario espacio para la memoria y en consecuencia la existen-

---

<sup>87</sup> Joseph Sommers, "Juan Rulfo. Entrevista", citado por Yvette Jiménez de Báez, *op. cit.*, pp. 64, 65.

cia de un tiempo: vida acontecida o existencia por venir.<sup>88</sup> Sin duda en esta partida se encuentra, también, el camino de Susana San Juan al paraíso.

Rulfo observa la presencia del sincretismo religioso en la novela; la abstrae pero no como un costumbrismo o conjunto de creencias, sino en la integración de elementos culturales de distintos orígenes: "Yo busqué [...] el sincretismo entre lo español y lo indígena [...] el sincretismo en que nos dejó España, que nos dejó a medias entre el cristianismo y la otra religión. Así como quedamos a medias en la religión, también nos quedamos en la cultura..."<sup>89</sup>

En Pedro Páramo el devenir es el encuentro de la memoria -refugio de los personajes- con la fe; devenir entendido como un futuro (tiempo por acontecer) consumido en el deseo; expectativas de un presente inmóvil. Fe y resignación, por otra parte, se enlazan al dolor por disipar en un futuro que es el instante eterno de la salvación. El tiempo representa, también, el dolor en el mundo.

Un ejemplo en la relación temporal, muestra como el simbolismo de la religión se entrelaza con las representaciones míticas en la novela. La memoria parece ser la brújula que sigue los instintos de sobrevivencia y deseos de salvación de los personajes. Visto desde otro enfoque, Pedro Páramo sobrevivió, incluso a su progresivo desmoronamiento, con la esperanza de ser aceptado por Susana San Juan y así salvó y justificó su existencia. Pedro Páramo es la conciencia que sabe de su decadencia y, en su lenta agonía, anuncia el fin irreversible de Comala. Y de la memoria sólo quedan rastros de sus cenizas -estériles deseos- aunque resisten a borrarse; al regresar "al lugar donde había dejado sus pensamientos", todavía expira el último aliento:

Yo te pedí que regresaras [...] Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transportándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan." (p. 128).

---

<sup>88</sup> En *Pedro Páramo* "...todos esos diferentes pretéritos, pluscuamperfectos, esos futuros vistos desde un pasado, pasados vistos desde un presente, que a su vez ya es un pasado, todo está absorbido por el espacio ...". Mariana Frenk-Westheim, "Rulfo releído y repensado", en *Juan Rulfo, un mosaico crítico*, UNAM, México, 1988, p. 156.

<sup>89</sup>Véase, "Mesa redonda", "Diorama de la Cultura" de Excélsior (Juan Rulfo, Juan José Arreola, Héctor Azar), 28 de junio de 1981, p. 9), citado por Yvette, Jiménez de Báez, *op. cit.*, p. 32.

Esta memoria, deja la imagen intacta del duelo en la descripción del ideal perdurable. El cuerpo reflejado con diáfandad en el agua -enmedio de la oscuridad- se puede entender dualmente; además de la pureza de Susana San Juan, la noche en una de sus imágenes más lineales expresa la muerte como fuerza inexorable; aquí no como negación de vida, sino como sombra acompañante de todo viviente. La boca abullonada, expresa el deseo físico, pero no deja de ser una representación de plenitud, donde sensualidad y sexualidad quedan inhibidas por la imagen casi virginal que Pedro Páramo mantuvo hacia la hija de Bartolomé San Juan. Aunque la misma voz omnisciente se pregunta "¿... cuál era el mundo de Susana San Juan? Esa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber" (p. 99). Y líneas arriba se lee "... él creía conocerla. Y aun cuando no hubiera sido así, ¿acaso no era suficiente saber que era la criatura más querida por él sobre la tierra?", pero el siguiente pasaje muestra como el protagonista alimentó un ideal, que "...le serviría para irse de la vida alumbrándose con aquella imagen que borraría todos los demás recuerdos" (p. 99).

Fragmentos como el anterior niegan la impresión fatalista y desencantada en la obra de Rulfo. Habrá que acercarse, en lo posible, a una interpretación dentro del contexto de la cita, esperanzadora, sin duda, pero entonces surge la pregunta ¿qué significa el pesimismo y el vacío que rodean las descripciones físicas y sensoriales? Un texto como *Pedro Páramo* se explicará en su pluralidad significativa; aunque unas y otras significaciones pueden oponerse, y en algunos casos serán expresión de las mismas contradicciones de la realidad.

Pedro Páramo pregunta a Justina por el padre Rentería, que confesó a Susana San Juan pero no le dio la comunión "...dijo que lo haría a hora temprana, y ya ve usted, el sol ya está aquí y no ha venido. No debe estar en gracia [...] de Dios, señor". [El contestó] "No seas tonta, Justina" (p. 114). La respuesta parece indicar que Pedro Páramo está lejos de la fe, o bien no cree que ella estuviera "fuera" de la religión. El padre Rentería, que -contradictoriamente- libera del pecado a los creyentes con la penitencia, concentra en sí mismo la culpa que no puede liberar en los otros; o bien -como sucede con Miguel Páramo- el clérigo tiene que someterse al poder establecido, y al aceptarlo, carga pecados ajenos. Nadie -tal vez sólo Justina- pudo entender a Susana San Juan; al padre Rentería lo acosa la duda ¿Cómo entender a una mujer fuera de la fe, y lejos del mundo de las normas, que además no estaba en sus cabales? "No podría entregar los sacramentos a una mujer sin conocer la medida de su arrepentimiento" (p. 119). Pedro

páramo quería al padre Rentería para cumplir con un sacramento de la religión, pero no por devoción. Una de las constantes en la novela es la lucha del pueblo de Comala por redimir sus pecados.

b) La culpa y sus complementos.

El comportamiento de Susana San Juan es una evidencia más de su negación a la moral existente. Contrastante con el del padre Rentería, crítico de la iglesia como institución que él representa; carga la culpa de todo el pueblo. Dorotea es un ejemplo más; también parece estar loca, y resiste la culpa pero no logra sacudírsela; se siente avergonzada de sí misma e indigna hija de Dios; dice a Juan Preciado:

Hacia tantos años que no alzaba la cara, que me olvide del cielo. Y aunque lo hubiera hecho, ¿qué habría ganado? El cielo está tan alto, y mis ojos tan sin mirada, que vivía contenta con saber dónde quedaba la tierra. Además, le perdí todo mi interés desde que el padre Rentería me aseguró que jamás conocería la gloria [...] Fue cosa de mis pecados... (p. 70).

Dorotea ha descreído del cielo, porque no habría tenido salvación, a pesar de haber cumplido las penitencias. Quizá la fe le hubiera sostenido, aunque de ningún modo alcanzará absolución. Entonces, ¿para qué vivir?

Ya de por sí la vida se lleva con trabajos. Lo único que la hace a una mover los pies es la esperanza de que al morir la lleven a una de un lugar a otro; pero cuando a uno le cierran una puerta y la que está abierta es nomás la del infierno, más vale no haber nacido. El cielo para mí, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora. (p. 70).

Susana San Juan y Dorotea tienen semejanzas; en las dos hay ideales, lejanos a la fe en el Dios; ésta enloquece por su infertilidad, pierde la voluntad y la consciencia, hasta tener que vivir de la caridad. Se le conoce en el pueblo por traer "...un molote en su rebozo y lo arrulla diciéndole que es su crío..." (p. 67). La locura, como a Susana San Juan, le libera del pecado. "No te confieses, Dorotea, nada más vienes a quitarme el tiempo. Tú ya no puedes cometer ningún pecado, aunque te lo propongas" (p. 77). El padre Rentería le advierte que no podrá ir al cielo, lugar donde ella cree que está el hijo que nunca tuvo. El clérigo la perdona en nombre de Dios y de él mismo. "-¿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 más al cielo. Pero que Dios te perdone. -Gracia, padre. -Sí. Yo también te perdono en nombre de él" (p. 78).

Dorotea lucha por aceptar su esterilidad; no deja descendencia al mundo. Susana San Juan es distinta en el pueblo por ser la única mujer que quiso Pedro Páramo, aunque sólo hay un diálogo en que ella lo menciona indirectamente "...así que te quiere a ti, Susana. Dice [...] qué llegaron a bañarse juntos en el río cuando eran niños. Yo no lo supe [...] -¿De manera que estás dispuesta a acostarte con él? ... -Sí, Bartolomé..." (pp. 87, 88). Este pasaje muestra la rebeldía de la hija frente al padre que la reprende. Al adoptar la doble condición de padre-esposo frente a su hija: "-Le he dicho [a Pedro Páramo] que tú, aunque viuda, sigues viviendo con tu marido, o al menos así te comportas; he tratado de disuadirlo..." (p. 88). A su vez, Pedro Páramo quiere que Bartolomé vaya a trabajar las minas inhóspitas de la *Andrómeda* donde lo desaparecerá. Comenta a Fulgor Sedano su deseo encubierto de sarcasmo, "...ella tiene que quedarse huérfana. Estamos obligados a amparar a alguien. ¿No crees tú?" (p. 89).

Es significativo que el último momento de Susana San Juan estuviera compartido, entre otros, con Pedro Páramo quien la auxilió para tomar la hostia. Por otra parte es natural un rasgo ambiental de los pueblos son los cuchicheos que dejan correr las noticias: una muerte más en el pueblo; voces que a distancia detallan un lugar.

Susana San Juan, una mujer siempre enferma y delirante. Pedro Páramo, su esposo, hombre desdichado al tener que soportarla, sin la recompensa del amor. La extinción de la luz, que estuvo prendida noche tras noche durante tres años, indica la muerte de la protagonista de la novela. "¿-Ve usted aquella ventana [...], allá en la Media Luna, donde siempre ha estado prendida la luz? [...] Dicen los que han estado allí que es el cuarto donde habita la mujer de Pedro Páramo..." (p. 115). En ese momento el realismo del relato es total, sin embargo las alusiones del exterior hechas por el narrador omnisciente vuelven más difusa la personalidad y la realidad tangible en cada personaje. Las voces de las mujeres hablan de la protagonista como "...una pobrecita loca que le tiene miedo a la oscuridad. Y mire: ahora mismo se ha apagado la luz. ¿No será un mal suceso?" (p. 115). Una mirada sesgada verá a Susana San Juan como un ánima en pena con arraigo a la tierra que le confieren su pasionalidad y rebeldía. Con todo, esta ánima deambula en busca de luz en una travesía, que no es -sin embargo- el de los privilegiados tras el cumplimiento de su penitencia.

El pecado en la novela, no sólo se inscribe al pensamiento cristiano, que conlleva una explicación ideológica; aparece como la transgresión del orden divino y sometimientos sociales, encubiertos desde el ámbito religioso; pero esta transgresión también es signo de liberación. En ese sentido todo ser "social" posee un instinto impugnador que le lleva superar y romper con lo establecido, como consecuencia, carga con una culpa, diríase, ancestral. La lucha entre la moral y el instinto, la razón y el deseo. Los personajes en la novela cargan el pecado al establecerse la línea norma-transgresión. Todos son pecadores -como cualquier humano dentro de un orden ético y moral-, pero necesitan cumplir con la ley divina que les absuelva del abandono que sufren las ánimas en Comala. "Después de todo lo que ha sufrido en este mundo, nadie desearía que se fuera sin los auxilios espirituales, y que siguiera penando en la otra vida" (p. 116). Es curioso cómo quienes padecen mayormente el pecado son quienes ejercen las leyes terrenas; el padre Rentería, la ley divina, y Pedro Páramo la ley "natural", del cacique. Recordar la significativa frase de Pedro Páramo a la muerte de su hijo, "Estoy comenzando a pagar..." (p. 72). La culpa además de ser una expresión de la ideología y simiente de la religión, es la sombra de los personajes; no es sólo la lucha por la salvación ante el Dios o el dogma, es, así mismo, la búsqueda de la integridad, conciencia y trascendencia de ellos. En *Pedro Páramo* se desea liberar la culpa con la penitencia de la vida aunque desde su anonimato los personajes aceptan, como dice Bartolomé San Juan, "...somos infortunados por estar aquí, porque aquí no tendremos salvación ninguna...". (p. 87). "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?" (p. 88).

La salvación no sólo representa aspirar a la "mejor vida"; es el encuentro con la esencia; la conciencia. Es la búsqueda del hombre mismo, entendida desde otra óptica como el reconocimiento de una identidad añorada, sintetizada en el conocido fragmento de "Diles que no me maten", "Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta" (p. 109).

Es importante repetir cómo el pensamiento religioso lleva implícita una moral, sustentada por la ideología, que en su extremo acusa rigidez de principios y comportamientos. Así el incesto, una práctica ancestral rodeada de mitologías, está presente en la novela -como ya se ha comentado- de manera directa en Donis y su hermana, e indirecta entre Bartolomé San Juan y su hija. No deja de ser "un hecho sorprendente, señala

Mariana Frenk, en vista de la austeridad puritana de Rulfo, para quien el sexo como tema literario es casi tabú".<sup>90</sup> Significa que este tema en Rulfo forma parte del encubrimiento del deseo; pero más que puritanismo podría entenderse que el autor asimiló el pensamiento religioso, no sin sus costumbres, valores y por tanto prejuicios.<sup>91</sup>

La excepción, como ya se ha visto, es Susana San Juan; ella es el único personaje en la novela que transgrede el puritanismo; es el único personaje que alcanza libertad en la novela.

---

<sup>90</sup>Véase, Mariana Frenk Westheim, *op. cit.*, p.160.

<sup>91</sup> Al hablar de "Talpa" -uno de sus cuentos preferidos- Rulfo afirma que quiso ironizar sobre los milagros: "el fanatismo es terrible y naturalmente es falta de cultura"; agrega que las danzas -presentes en la historia- le evocaban su infancia, y el sonido de las campanas le producían mucha alegría, pero "... la historia del hombre que comete un acto incestuoso con la esposa de su hermano, pues ... es para ponerle un poco de picante la historia ¿no?, y al mismo tiempo para más o menos decir que los milagros no existen, claro sin decirlo directamente." [Véase, María Helena Ascanio, citada por Yvette Jiménez de Báez, *op. cit.*, p.45.] Por su parte, el compositor Blas Galindo -también oriundo de San Gabriel, compañero y amigo de la infancia del escritor- que compuso el ballet, "La manda", basado en este cuento, señaló en una conversación "...todo lo que dice Juan [Rulfo] en "Talpa" es verdad; así eran las caminatas; los amoríos entre familiares ..." (Pauta, No 41, México, enero-marzo, 1992, CENIDIM, INBA)

## c) El poder de un cacique.

Un análisis exclusivo sobre el poder en *Pedro Páramo*<sup>92</sup> encontraría en el protagonista y sus acciones modelos insuperables. Las leyes son parte de un sistema, en este caso el poder que legisla; nacido en medio de la desigualdad, vigila el cumplimiento de la supuesta ética del Estado. Leyes catalizadoras de un orden; agotadas e impotentes en su veracidad moral frente a su propia decadencia. Las alusiones sociológicas aquí apuntan a la crítica social de Rulfo. Es necesario repetir que el escritor está lejos de la literatura testimonial y de la creencia de que la literatura es un objeto artístico, por ende "bello" donde el ambiente en el relato del escritor sólo es paisaje regional, y cuyo grado poético alcanzado engrandece la obra artística por inefable.

Desde otra perspectiva, puede verse la obra de Rulfo, como ya se ha visto antes, dentro de la literatura sobre la Revolución. En la novela se observa como los logros del movimiento armado fueron manipulados. En una conversación se recuerda como el administrador de la Media Luna, acusa a Toribio Aldrete de "usufruto".<sup>93</sup> Ya borracho, este último dirá "Con ese papel nos vamos a limpiar usted y yo; Don Fulgor [Sedano], porque no va a servir para otra cosa. Y eso usted lo sabe". Y más adelante, en la lectura, el diálogo anterior se esclarece:

...irás con Aldrete. Y le dices que recorra el lienzo. Ha invadido tierras de la Media Luna. [...] -El hizo bien sus mediciones. A mí me consta. -Pues dile que se equivocó [...]. Derrumba los lienzos si es preciso. -¿Y las leyes? -¿Cuáles leyes Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros. ¿Tienes trabajando en la Media Luna a algún atravesado?... (p. 44).

Las leyes se harán por la fuerza; los "atravesados" se encargan de desaparecer al dueño de las tierras, acusado de "usufruto".

---

<sup>92</sup> "El personaje de Pedro Páramo no sé de dónde salió; yo nunca conocí una persona así. Yo no lo considero de fácil clasificación. Creo que es el cacique. Abundan, abundaron los caciques en México. Pero las actitudes que él tomó, sus actos son milagritos que uno les cuelga. Digo; yo no sé si hubo un cacique que hizo su propia revolución. [...] Forma, con los otros, parte de una conciencia, de un modo de pensar, de una mentalidad que tal vez existe. Pero no logró localizar bien". Reina Roffé, *op. cit.*, p. 65.

<sup>93</sup> Cf. *Pedro Páramo*, FCE Decimo tercera reimpresión., 1975, p. 38.



Pedro Páramo también protege a sus hijo Miguel; dirá a Fulgor Sedano "'la culpa de todo lo que él haga échamela a mí'" (p. 68). El administrador comenta cómo intentó resolver el asesinato de un hombre, ofreciéndole a la viuda "cincuenta hectolitros de maíz para que se olvidara del asunto; pero no los quiso. [...] -Es gente que no conozco. -No tienes pues por qué apurarte, Fulgor. Esa gente no existe (pp. 68, 69).

Las acciones del cacique vuelven alegoría las decisiones de un dictador. Los hechos históricos se petrifican, y se reducen a una ambientación. Así, el mediador entre las leyes, su cumplimiento, y el orden social -el abogado- es un símbolo de dignidad perdida, incapaz de realizar sus objetivos. Recuérdese cómo Toribio Aldrete enfrentó al dueño de la Media Luna, quien se apropió de los terrenos de aquél. Por una plática entre Damiana y Juan Preciado se sabe que Pedro Páramo mandó matar a Aldrete para evitarse reclamos. "¿No oyó lo que estaba pasando? Como que estaban asesinando a alguien.[...] - Tal vez sea algún eco que está aquí encerrado. En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo" (p. 37).

Si las leyes son eludibles los papeles que las legitiman parecen negativos de una fotografía. Pedro Páramo comenta al licenciado Trujillo, "-Ustedes los abogados tienen esa ventaja, pueden llevarse el patrimonio a todas partes, mientras no les rompan el hocico" (p. 106). La ironía no puede ser más cínica, aunque deja de serlo al final de la cita. Los mismos abogados quedan inermes ante los "hombres fuertes". El licenciado responde con respeto, aunque al final externa su crítica. "Ni crea, don Pedro, siempre nos andamos creando problemas [...] Vivimos rompiendo nuestro mundo a cada rato..." (p. 106). Las palabras del dueño de la Media Luna, revelan el poder sin concesiones: "Con papeles o sin ellos, ¿quién me puede discutir la propiedad de lo que tengo?" (p. 106).

Y si "la tierra no tiene divisiones" (p. 41), la Constitución es un logro simbólico que igualmente representa instituciones fantasmales. De este modo una revolución pierde los motivos que la originaron. Pedro Páramo, pregunta a los "rebeldes" el costo de su revolución. Por supuesto que el poder no se limita a la apropiación de tierras, sus raíces son muchas. La presencia del cacique en Comala fue posible gracias a circunstancias específicas. Pero todo proceso sociohistórico tiene momentos culminantes para debilitarse por el mismo agotamiento de su uso. La Hacienda como institución económica tendría un fin paulatino; "...ya para entonces soplaban vientos raros. Se decía que había gente levantada en armas" (p. 86). Se infiere que la novela abarca los

últimos veinte años del siglo pasado y alcanza el primer tercio del presente. Esta observación muestra un enfoque histórico de la novela, aunque hay que ver este aspecto - como parte de la literatura- y no como el mayor objetivo, de ser así los textos de Rulfo serían historia novelada.

La intervención del licenciado Trujillo en la historia es breve pero importante; él justifica y oculta todos los crímenes de los Páramo. Y, junto con Fulgor Sedano, resolverá las apropiaciones de tierras del cacique. El licenciado recordaría sus servicios a los Páramo -Lucas, Pedro, y Miguel- para librarlos o encubrirlos de sus abusos, extorsiones y crímenes; de cualquier modo impunes. El pueblo temía al cacique. Las mujeres comentaban la agonía de Susana San Juan, cuando se aproximó la navidad. "-Con tal de que no sea de verdad una cosa grave. Ojalá todo salga bien. Imagínese en que pararía el trabajo que nos hemos tomado todos estos días para arreglar la iglesia y que luzca ahora bonita ahora para la Natividad..." (p. 116).

El cura de Contla confiesa al padre Rentería y se invoca la presencia sagrada: "Vivimos en una tierra en que todo se da, gracias a la Providencia, pero todo se da con acidez. Estamos condenados a eso" (p. 76). Y más adelante el cura cuestiona al padre Rentería, atribuyendo al cacique de la Media Luna la esterilidad del pueblo. -Ese hombre de quien no quieres mencionar su nombre ha despedazado tú iglesia y tú lo has consentido (p. 75). [...] 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 ahí lo reconocen (p. 76).

La fe en Dios se opone a la realidad que viven los pobladores de Comala. El cacique pudo ganarse los favores del representante de la iglesia. Pero este hecho le costó perder sus poderes clericales ante el cura de Contla. El padre Rentería inerte dice "-Yo soy un pobre hombre dispuesto a humillarse mientras sienta el impulso" (p. 76). Él se entregó ante el poder del cacique, muy probablemente por temor. Incluso aceptó la violación de Miguel Páramo a su sobrina.

En el padre Rentería se concentra el conflicto ante el poder; él quiso ser íntegro pero los Páramo le hicieron desistir de su empeño. Los pensamientos lo flagelan; de la creencia pasa al escepticismo. Duda de la existencia de Dios. Al final se rebela, ante la indiferencia de Pedro Páramo quien sólo se preocupa por la suerte de los vencedores. Damasio, el *Tilcuate* anuncia, "-Se ha levantado en armas el padre Rentería...", y por

instinto desea explicar su posición en la lucha -la de toda la "bola" en la Revolución-. Sabe qué es la rebeldía por su condición social de marginado. Sin embargo se impone la lógica marrullera de su patrón: "¿Nos vamos con él o contra él? -Eso ni se discute. Ponte al lado del gobierno. -Pero [...] nos consideran rebeldes. -Entonces vete a descansar" (p.121).

Al padre Rentería lo atormenta su conciencia; "... se acordaría muchos años después de la noche en que la dureza de la cama lo tuvo despierto y después lo obligo a salir" (p. 72). Este pasaje encarna el pecado. Si todos los personajes llevan auestas la culpa, en él es indecible, sencillamente porque es trasmisor de la fe, que él mismo cuestiona y necesita. El temor lo lleva a la duda. Y en el cura de Contla el escepticismo se concentra; fe ancestral y realidad se confrontan. La ideología del poder se opone a la ideología de la religión. Durante la confesión al padre Rentería, el diálogo entre los confesores -que no es absuelto- es uno de los más reveladores y directos en la crítica de Rulfo al clero como institución. La lógica sostiene el pretendido discurso racionalista. Las palabras, más cercanas a un ateo que a un clérigo, terminan conflictuando aún más al padre Rentería.

Quiero convencerme de que eres bueno y de que allí [en Comala] recibes la estimación de todos. [...] Quiero creer que todos siguen siendo creyentes; pero no eres tú quien mantiene su fe; lo hacen por superstición y por miedo [...] Sé lo difícil que es nuestra tarea en estos 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... (p. 75).

Rulfo es escéptico, aunque no niega la sobrevivencia con esperanza. Pero por otra parte, el escritor y sus personajes -que son menos devotos de cuanto se cree usualmente- a poco, reiteran "estamos condenados"; creen vivir, como se dice, "de milagro" y por gracia divina pero aceptan vivir "... en una tierra en que todo se da gracias a la Providencia; pero todo se da con acidez" (p. 76).

Además, existe una culpa distinta al pecado aceptado dentro de la religión. Esa culpa es producto de la conciencia -debilitada precisamente por valores acuñados al individuo- lleva al cuestionamiento de los personajes como el padre Rentería y Susana San Juan. Es el enfrentamiento hacia la autoridad o las instituciones; jerarquías que "rigen" un sistema. Es la culpa arrastrada que oculta el instinto de búsqueda en la deseada singularidad de una comunidad o de un individuo. Al enfrentar la culpa se

transgrede el orden establecido: libertad gestada en la conciencia, ya sin velos que simulan decoro.

Al final, la representación del poder -Pedro Páramo- se impuso a la representación de la fe -el padre Rentería-. Y si el poder en sí mismo es una abstracción, igualmente la religión, con sus prédicas y normas, posee un control ideológico que supera en mucho la fe y el cumplimiento del dogma.

## UNIDAD SEIS

## REPRESENTACIONES DE LA MUERTE

## a) La muerte, dolor y celebración.

Ya se ha mencionado la proverbial cercanía y carácter festivo del mexicano al ver y convivir con la muerte; rasgo que no disminuye el dramatismo que Occidente le confiere. Duelo y fiesta, euforia y tragedia son dualidades características en la vida interior y exterior del mexicano. Se ha repetido que este hecho tiene distintos orígenes y causas; el comportamiento ante la muerte en particular se ha vinculado al sincretismo religioso. El dolor, cercano a la tragedia, se confunde con el júbilo, la mañana de un 8 de diciembre, al saberse que ha muerto Susana San Juan. En Comala empezó el repique de campanas, aumentando conforme el día avanzaba, y la gente llegaba de distintos lugares, incluso,

...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. {...}. Las campanas dejaron de tocar; pero la fiesta siguió. No hubo modo de hacerles comprender que se trataba de un duelo, de días de duelo. No hubo modo de hacer que se fueran; antes, por el contrario, siguieron llegando más. La Media Luna estaba sola, en silencio. Se caminaba con los pies descalzos; se hablaba en voz baja {...} fueron días grises, tristes para la Media Luna. Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala: -Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre (pp. 120, 121).

El duelo se alía a la fiesta. Como se sabe, en distintas regiones del país todavía es común que se reciba a los dolientes con alimentos y bebidas.

Es observable la distinción entre Comala y la Media Luna; contrasta el pesar de Pedro Páramo con la agitación festiva del pueblo. Tras la muerte de Susana San Juan, Pedro Páramo sólo esperaba su propio fin.

Pero el duelo deja de serlo, si se piensa que el final en la tierra es el camino a una mejor vida. Esta conciencia permite convivir con la muerte, ironizar e incluso jugar

con ella. Un ejemplo donde ironía y temor se conjugan está en el último recuerdo de Juan Preciado antes de morir. Su cabeza se perdió entre brumas enmedio de nubes espumosas. Pero Dorotea, su compañera de tumba, responde incrédula,

Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado como mueren los que mueren muertos de miedo [...]. [El añadiría]... alcance a distinguir unas palabras casi vacías de ruido: "Ruego a Dios por nosotros." [...] Entonces se me heló el alma. Por eso es que ustedes me encontraron muerto (pp. 61, 62, 63).

La expresión "hacerse el muerto" tiene distintas acepciones, y una es de burla. Aquí se une a una frase típica del habla coloquial que significa el miedo ante la muerte, y es precisamente la fuerza de sus significaciones que lleva al uso figurado; así, se puede estar "muerto" de frío, de calor, o de risa. La frase, aquí en cursivas, indica como la audición apenas si es perceptible, con un juego de palabras, que deja la impresión de letanía en murmullo. La "falta" de ruido también expresa el vacío del contenido de la letanía, perdido en su reiteración y agotamiento invocador, volviéndose resignación casi sin esperanza: "Ruego a Dios por nosotros" (p. 63). El alma se asocia al corazón, que en su frialdad expresa la ausencia de vida. De inmediato la frase es comprensible en todos sus detalles y direcciones porque el fragmento tiene origen en elementos coloquiales.

Para un lector ajeno a nuestra idiosincrasia la presencia de ánimas como personajes podría ser una confirmación de esa cercanía con la muerte, sin embargo, en *Pedro Páramo* la religión y la interpretación de la muerte -y por lo tanto, de la vida y de un mundo que lleva a otros mundos visibles- se unifican.

La muerte tiene un sinfín de visiones, algunas palpables y otras imperceptibles, tanto como la sombra que acompaña al hombre en vida. Y no es precisamente un inefable; supera el mismo momento "final" y rebasa las explicaciones teóricas.<sup>94</sup> La presencia de

---

<sup>94</sup>"Entre la visión objetiva y la visión subjetiva, hay una brecha que la muerte abre hasta el desgarramiento y que llenan los mitos y los ritos de la supervivencia, que finalmente integran la muerte. Con los *sapiens* empieza, pues, la dualidad del sujeto y del objeto. Lazo indestructible, ruptura insuperable que más tarde, de mil maneras, todas las religiones y filosofías van a intentar superar o profundizar." Edgar Morin, *Le paradigme perdu*, citado por Jean Ziegler, op. cit., p. 146.

un vivo que deja de serlo, perturba a sus allegados hasta el sacudimiento; más allá del dolor por la pérdida, admite que "tarde" o "temprano" estará en ese lugar.

En *Pedro Páramo* La sola pronunciación de las voces de los muertos representa y anuncia el temor a ese espacio. Aunque paradójicamente son las voces de ellos quienes se expresan. "Has oído alguna vez el quejido de un muerto? [...] -No Doña Eduvigés. -Más te vale" (p. 27). La partida del mundo de los vivos sólo es una versión más de la muerte: término tan elemental y devastador. La representación física de la madre de Susana San Juan es dramática: "... sola, en medio de los cirios; su cara pálida y sus dientes blancos asomándose apenas entre sus labios morados, endurecidos por la amoratada muerte. Sus pestañas ya quietas; quieto ya su corazón" (pp. 80, 81).

Sin duda esta es la muerte que remueve y sacude al hombre cristiano. Aquí la madre, representa la ruptura con el origen propio, y además la conciencia de la muerte (o su agudización) como parte de la existencia física. La vida y la muerte son ciclos en devenir. Al complementarse, la primera cede su lugar a la segunda; se entenderá como resultado de su propia descomposición. Pero si se le ve lejos de la descripción de los hechos y la reiteración anafórica, habrá que remitirse al suceso: el instante en que un viviente deja de serlo, al cesar su respiración.

#### b) La violencia en torno a la muerte.

En *Pedro Páramo*, la muerte como hecho físico es impredecible, accidentada, y su origen violento emerge de los instintos, que permanecen -incluso- en las sociedades llamadas civilizadas. "La violencia engendra violencia", dice el dicho popular. Y explicar los orígenes de la lucha entre los hombres, es aceptar la existencia del poder desde sus raíces, donde la supremacía se sostiene como hecho elemental e inherente al hombre. Las descripciones de la muerte en la novela, oscilan entre el desesperado deseo salvación y el impune asesinato.

Rulfo llegó a señalar que al hacer hablar a los muertos resolvió un problema estructural, el de la relación y ruptura convencional entre tiempo y espacio ("los muertos...").

no se mueven en el tiempo ni en el espacio"). Aunque es evidente que la estructura de la novela no se reduce a este hecho.<sup>45</sup>

La muerte como suceso es representable en una galería de cuadros con rostros macilentos donde cada uno es distinto del resto; aunque el tema es uno, se enlaza con imágenes del deseo, la búsqueda, el poder, la culpa, la violencia y la pérdida.

Se sabe que Juan Preciado busca a su padre por encargo de su madre, por deseo propio y por idealización a ella añora el lugar donde nació. A él lo mataron los murmullos: las resonancias de culpa de los arrepentidos que encontró en el pueblo. Él es una especie de redentor de Comala. Donis y Dorotea lo encontraron "ya bien tirante, acalambado como mueren los que mueren muertos de miedo..." (p. 61, 62). María Dyada lleva el pecado insalvable a la tumba al haberse suicidado. Por su parte Dorotea muere enloquecida por su esterilidad y con ello, la imposibilidad de dejar descendencia. A estas muertes se añaden las surgidas en la violencia. Bartolomé San Juan y Lucas Páramo mueren asesinados; el primero, se infiere que muere por decisión de Pedro Páramo. La segunda muerte es producto de la violencia del poder que "...arrastra otras muertes, [y] en cada una de ellas estaba siempre la imagen de la cara despedazada; roto un ojo, mirando vengativo el otro [...]. Pedro Páramo recordaría, "la muerte de su padre, también en un amanecer como éste [el de la muerte de su hijo por el caballo]: "oyó a su madre que le decía 'Con aquella voz quebrada, deshecha, sólo unida por el hilo del sollozo" (p. 71). El destino parece determinar la muerte de Miguel Páramo; el azar confundido con la irreversibilidad de la naturaleza se representa en el animal.

Fulgor Sedano, el administrador de la Media Luna, y el cura del pueblo morirán, también, en medio de la violencia. Es imposible saber si cada uno muere "a tiempo". Aunque Dorotea dice que el costo de su ilusión fue "vivir más de lo debido" (p. 64). Y la vida de la madre de Susana San Juan -como ya se ha visto- termina "naturalmente" consumida por la tisis. Ya se ha observado la muerte de Susana San Juan y Pedro Páramo cuya explicación observa la inmediata ausencia física sin dejar de verse su rostro mitológico: deseo vivo y perdurable. Simbolismo, esencia de la historia ya sin anécdota ni fechas: una acumulación del pasado que expresan a Pedro Páramo y Susana San Juan.

---

<sup>45</sup> Al explicar porque el pueblo, que escenifica la historia está muerto, Rulfo observa: "imaginé el personaje, [Comala] lo vi. Después, al imaginar el tratamiento, lógicamente me encontré con un pueblo muerto. Y claro los muertos no viven en el espacio ni el tiempo. Me dio libertad eso para manejar a los personajes indistintamente. Es decir, dejarlos entrar, y después que se esfumaran, que desaparecieran". Reina Roffé, *op. cit.*, p. 63.



La violencia vivida por Rulfo es ineludible al confrontarla a sus personajes, sobre todo si se le vincula a la agitación social producida por la guerra.<sup>66</sup> Pero el propio autor se pregunta si en verdad la Cristiada explica la pérdida de su padre y parientes cercanos.

Nunca encontré ... la lógica de todo eso. No se puede atribuir a la revolución. fue más bien una cosa atávica, una cosa de destino, una cosa ilógica. Hasta hoy no he encontrado el punto de apoyo que me demuestre por qué en esta familia mía sucedieron en esta forma, y tan sistemáticamente, una serie de asesinatos y de crueldades.<sup>67</sup>

Una de las formas de la venganza es la apropiación del derecho individual (instintivo), frente al derecho institucional en manos de los legisladores y ejecutores de la ley. La venganza en *Pedro Páramo* es un hecho natural aunque no llega a ser tan cruenta como en los cuentos (en "La cuesta de las comadres" por ejemplo). En "Diles que no me maten", no parece haber culpable entre el terrateniente y el campesino cuyas tierras son el único sostén en el mundo. Es imposible. Se sabe que no hay inocente ni victimario. El bien y el mal como extremos valorables se anulan. Qué más derecho que el arrebatado con el fin último de la sobrevivencia física; por qué no defender los territorios sin reparar en los medios utilizados. Es curioso que de inmediato se invoca, por "caridad" a la Providencia. ¿Cuáles son la leyes y qué es la justicia? Ante la amenaza de la muerte, la solución es terminante. Se impondrá quien acabe primero con el contendiente, y ello conlleve la vida del perdedor -salvada con precariedad durante tantos años-. Aun así existe la esperanza a través de la caridad y la Providencia.

La violencia se bifurca con el poder y la religión que es una ideología, sustentada a su vez en el deseo en sus diversas formas. La búsqueda parece originarse en deseos -instintivos- del hombre y hacia su realización dirige sus pasos y concentra sus ideales,

---

<sup>66</sup> "... a mi padre lo mataron unas gavillas de bandoleros que andaban por allí, por asaltarlo nada más. Estaba lleno de bandidos por allí, resabios de gente que se metió a la revolución [...] A nuestra hacienda de San Pedro la quemaron como cuatro veces, cuando todavía vivía mi papá. A mi tío lo asesinaron, a mi abuelo lo colgaron de los dedos gordos [...]; era mucha la violencia y todos morían a los treinta y tres años. Como Cristo [...]. Era raro que no viéramos colgado de los pies a alguno de los nuestros en cualquier palo de algún camino. Allí duraban hasta que se hacían viejos y se arriscaban como pellejos sin curtir...". Elena Poniatowska, *op. cit.*, pp. 144, 149.

<sup>67</sup> Joseph Sommers, "Juan Rulfo. Entrevista", citado por Yvette Jiménez de Báez, *op. cit.*, p. 35.

aunque sabe que son ilusión; son augurios sin gestar....<sup>98</sup> Sueños en vigilia que llevaron a Pedro Páramo a la desintegración aunque él supuso, que después de 30 años de espera, ella no se iría más.<sup>99</sup> "Sentí que se abría el cielo. Tuve ánimos de correr hacia ti. De rodearte de alegría de llorar. Y lloré, Susana cuando supe que al fin regresarías" (p. 86).

Se sabe, más adelante en la lectura, que el narrador omnisciente directo -para distinguirlo del resto- observa la caída de Pedro Páramo; su imagen mítica así se acentúa: "...miro como los hombres se iban [...] Quedaba el solo como un tronco duro comenzando a desgajarse por dentro. Pensó en Susana San Juan... (p. 112). Y al observar la agonía en su conclusión, cuando el padre Rentería le oficia los últimos óleos, la escena semeja un ritual. El cura se debate entre el deber de su servicio y el respeto, no sin temor a Pedro Páramo, parece conducir a la moribunda a la vida nueva: "-Aún falta más. La visión de Dios. La luz suave de su cielo infinito. El gozo de los querubines y el canto de los serafines. La alegría de los ojos de Dios, última y fugaz visión de los condenados a la pena eterna. Y [...] todo conjugado con un dolor terrenal..." (p. 118). Desde la convención de una lectura lineal -puede afirmarse no sin esquematismo necesario aquí- que Pedro Páramo sufre dos muertes míticas; la "colectiva" cuando se desmorona, y la "individual", la sangrienta, acometida por Abundio Martínez.

Si se les ve desde el simbolismo, las "muertes" de Pedro Páramo fusionan al cacique en sus dominios con el hombre consumido por la pasión. Amor-muerte se vinculan una vez más. La pasión también provoca la "muerte física" de Pedro Páramo, originada por el

---

<sup>98</sup>"...El deseo es el amor de otra cosa, es transfiguración. La nota surrealista del espíritu mexicano significa que en México el deseo debe avasallar la realidad para encontrarse con su objeto, su opuesto, y reencontrar la unidad del "Edén subvertido" en la imaginación del Edén recuperado. De esta manera, la nostalgia del paraíso perdido y la imposibilidad del paraíso futuro en el presente deja a la mayor parte de los mexicanos sin más posibilidad que la del paraíso en el instante". [Habrà que observar que el deseo de "avasallar" la realidad no es exclusividad del mexicano]. Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 13.

<sup>99</sup>"Es significativo que, por una parte, en la novela se lee, "esperé treinta años a que regresaras. Susana. Esperé a tenerlo todo [...] de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti" (p.86). Y por otra parte Rulfo al hablar de la gestación de *Pedro Páramo*, señala que la planeó durante unos diez años, y hubo una cosa que me dio la clave para sacarlo [...] fue cuando regresé al pueblo donde vivía, 30 años después, y lo encontré deshabitado. Es un pueblo que he conocido yo, de unos siete mil, ocho mil habitantes. Tenía 150 habitantes, cuando llegué". [Véase Reina Roffé, *op. cit.*, p. 60.] Esta coincidencia numérica podría no serlo. De cualquier modo la cita es significativa al dar señales sobre anécdotas; muestra, sobre todo, cómo todo escritor traslada a su literatura hechos y sucesos vivenciados que lo han marcado, aunque en apariencia sean irrelevantes.

sentimiento de bastardía -ausencia de origen conocido- de Abundio Martínez. Mueren el dueño de Comalá y el hombre desdichado por la imagen (más que por la presencia) de una mujer. Sobrevive su conciencia, que no delimita ni ocupa tiempo ni espacio; sólo los concibe. El cacique a quien le perteneció todo el espacio visible desde la Media Luna, no se perteneció a sí mismo.

Pedro Páramo reconoce al hijo asesino y advierte la muerte de Abundio Martínez, pero lo desconoce. Realidad y símbolos; memoria y hechos se unifican.

"...vendrá Abundio con sus manos ensangrentadas a pedirme la ayuda que le negué. Y yo no tendré manos para taparme los ojos y no verlo. Tendré que oírlo; hasta que su voz se apague con el día; hasta que se le muera su voz". Aquí la voz más que representar a los personajes, simboliza la vida; así mismo unifica todas las voces narradoras en la historia, manteniendo su ubicuidad y omnisciencia. Hechos cotidianos se abarcan en espacios inabarcables, ante una voz que reflexiona sus propios símbolos. El tiempo, como ya se ha dicho, se entiende más como *ser* que como *acontecer*.

Sintió que una mano le tocaban los hombros y enderezó el cuerpo, endureciéndolo. -Soy yo, Don Pedro -dijo Damiana-. ¿No quiere que le traiga el almuerzo? [...] Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras (p. 129).

Las representaciones de la muerte en *Pedro Páramo*, conforman los rasgos simbólicos de un rostro por descubrir, entre realidades por reconocer. Al aceptar la presencia sostenida de la muerte, se delinea la trayectoria de la vida con promesas<sup>100</sup> finitas e infinitas; esperanzas vueltas eternidad.

---

<sup>100</sup> "La muerte de los hombres es la condición indispensable de la supervivencia de la especie [...] Una humanidad cuyos hombres, bruscamente, fueran inmortales, carecería en algunos años de aire, de energía, de alimentos y del espacio necesario para asegurar su existencia. La especie humana desaparecería del planeta [...]: sin la muerte del hombre, no habría, porvenir ni esperanza". M. Marois, "Pasé et avenir de la vie, science et responsabilité", citado por Jean Ziegler, *op. cit.*, p. 329.

## A MANERA DE EPÍLOGO

## Búsqueda del escritor a través de la escritura.

¿Cómo entender la búsqueda que a lo largo de la novela aparece como una constante? (piénsese en el caminar errabundo de Juan Preciado para encontrar a su padre, y la añoranza de Dolores Preciado por el *paraíso perdido*). Desde el anonimato, en uno de los momentos de reflexión, Juan Preciado señala: "...cada vez entiendo menos [...] Quisiera volver al lugar de donde vine". [...] "Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre". Ella rememora como los tiempos cambian "...entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala" (p. 8). Madre e hijo se reúnen en la nostalgia; Susana San Juan vuelve a la felicidad de la infancia, y todos los personajes buscan un lugar. Espacio conocible vuelto sombras. Esa búsqueda es la conciencia de una pérdida irremisible. Para Rulfo el género humano está condenado; no es la culpa que lo tortura, es su propia condición terrenal al quedar desenraizado del espacio primigenio.

Comala, paraíso terrenal y purgatorio, camino fronterizo a la "mejor vida" o al infierno. Las "ánimas en pena" representan también una imagen del hombre común - abismado- en busca de la fertilidad de la naturaleza y la plenitud del amor en el espacio infinito. Al saberse condenado necesita un asidero que le sostenga en el peregrinaje.

Pedro Páramo, ya sin ilusión, espera su muerte y Susana San Juan, que siempre supo del vacío terrenal, padeció el dolor, pero no tuvo desencanto; nunca deseó más que el momento respirado: fusión de espacios anhelados desde el abandono, recorridos entre plétoras y oquedades. Si el hombre busca su origen, quiere saberse "alguien" dentro de una comunidad cuyas raíces también desconoce. Al saberse histórico, plantador y recolector de huellas, intenta reconocer las suyas. Necesita identificarse ante los "otros"; los extraños ante quienes hallará su reconocimiento.

En *Pedro Páramo* búsqueda y pérdida, origen y encuentro, fatalidad y esperanza, destino y voluntad, júbilo y tragedia, tiempo acuñado y eternidad, vitalidad y agonía, son dualidades que se persiguen. Imposible deslindar y cruzar a voluntad estos binomios con la sola pretensión de una realidad "aprehensible". Intento inútil.

Se ha visto en la estructura y forma del relato, la historia de amor de un hombre que trascendió su pasión porque no pareció desearla terrenal como su poder y que confi-

guró su propio modelo para dejar que se derrumbara, tras la pérdida de su única razón de existir: "...el día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo".

Rulfo alcanza esa pretendida realidad con un habla que distingue a los pobladores de Comala; fue al origen, y lo recuperó de las palabras de su gente, como él decía. Voces en busca de sus "querencias" se expresan con palabras vetustas e inéditas. Así, la narración de una novela da la visión del mundo (versión irrepetible) de su autor. Y de la naturaleza, los ambientes, los espacios, los hombres y las mujeres que él conoció, algo yacerá entrelíneas. Sabedor de la fugacidad de los nombres después de la extinción de sus cuerpos, Rulfo trasciende la historia censada.<sup>101</sup> En la misma búsqueda del origen -que no del pasado anecdótico- los muertos dieron vida al relato, porque "es más dificultoso resucitar un muerto que dar la vida de nuevo".

Y desde la imagen de la muerte se recupera la vida y sus deseos (depurados en el pasado con memoria); ritos y mitos son parte de la otra historia, la del sentir de los hombres sin rostro visible, como los personajes de *Pedro Páramo*. Nombres y lugares inaprehensibles; emblemas, enigmas, símbolos. La gestación rota de Dorotea por ejemplo; el indagar los trechos para llegar a un lugar llamado los Confines, o ver Comala lleno de 'Adioses' a la partida de Susana San Juan.

Así, "esto prueba lo que te demuestra", adquiere una verdad intangible; lo inasible se aprehende; "...lo que puede ser demostrado no puede ser dicho". Y si es cierto que los límites de "mi" lenguaje son los límites del mundo, Rulfo muestra por qué el lenguaje en *Pedro Páramo* es ilimitado en significaciones y por qué Comala es un espacio inabarcable, sólo aprehensible por lo intangible de la escritura. Se identifica con las palabras que le pertenecieron, y le da pertinencia a su origen.

Con los rasgos propios de su lenguaje una comunidad enriquece su identidad y el escritor la lengua; él trascendió con las palabras la insustancialidad del hombre, quien

---

<sup>101</sup> "La libertad de hacer la historia de que se jacta el hombre moderno es ilusoria para la casi totalidad del género humano [...] le queda la libertad de elegir entre... 1a; oponerse a la historia que hace esa limitada minoría (y en este caso tiene la libertad de elegir entre el suicidio y el destierro); 2a, refugiarse en una existencia subhumana o en la evasión". Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 142.

se desea perdurable en la misma proporción en que se confina.<sup>102</sup> La "infinita finitud" del hombre vivifica y agobia más las preguntas sin respuesta sobre la fugacidad y el sentido de los caminos por recorrer; teoremas con metáforas por descifrar. El escritor para Rulfo, "... debe ser el menos intelectual de todos los pensadores; sus ideas y sus pensamientos son cosas muy personales que no tienen por qué influir en los demás...". La intuición los guía a él y a sus personajes, que meditan pero no filosofan; alcanzan la sabiduría, recogida entre "los polvos de los caminos", donde la sobrevivencia es la mayor aspiración, en un mundo donde ya la vida "...valía un puro carajo". Cargan penas y culpas heredadas con una memoria, apremiante en la reiteración de imágenes tortuosas.<sup>103</sup>

A solas el escritor persigue la "voz de la conciencia". Fantasmas, acaso, sombras de los personajes, se buscan en ese vacío; "... esa soledad lo lleva a uno a convertirse en una especie de *medium* de cosas que uno mismo desconoce, pero sin saber que solamente el inconsciente o la intuición lo llevan a uno a seguir creando".<sup>104</sup> Escribir para Rulfo es la Salvación, y las palabras único asidero, donde el mito de la razón se divide en oposiciones tajantes: abstracto y concreto; inteligencia y emotividad, aparecen inconciliables ¿Qué lugar tienen las palabras del escritor en un mundo cuantificado antes que valorado? Las aguarda el aislamiento.<sup>105</sup>

La búsqueda no deja de ser indagación a ciegas; gritar sordo; de ahí la intranquilidad y la "inconformidad" que para él es la vida, donde la fatalidad no tiene plural; la vida es una fatalidad para Rulfo y sus personajes.<sup>106</sup>

---

<sup>102</sup> Rulfo declararía, al recibir el Premio Nacional de Literatura en 1970: "por ahora no recuerdo quién dijo que el hombre era una pura nada. No algo, ni cualquier cosa. Y yo me siento así en este instante...". Véase, Felipe Garrido, prólogo a *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, Promexa edits., México, 1979, p. VII.

<sup>103</sup> Al responder qué sentía al escribir, "...casi sin levantar los ojos Rulfo gruño, 'remordimientos'.", Elena Poniatowska, *op. cit.*, p. 140.

<sup>104</sup> Juan Rulfo, *op. cit.*

<sup>105</sup> "Yo siento que soy un pobre diablo, así es el sentimiento que yo tengo, soy todo deprimido y marginado...". Elena Poniatowska, *op. cit.*, p. 138.

<sup>106</sup> "Los personajes de Rulfo, como muchos de sus lectores no alcanzan el descanso (los primeros con la liberación de sus culpas; los segundos al conducirse sin destino por un camino -la lectura- tan enigmático como real). A todos nos alcanza la fatalidad, pero "... el artista trasmuta su fatalidad (personal o histórica) en un acto libre. Esta operación se llama creación [...] Toda creación transforma las circunstancias personales o sociales en obras insólitas". Octavio Paz, *Las peras del olmo*, edit. Seix Barral, México, 1982,

Con todo y su incertidumbre y fragilidad, la búsqueda es pertinaz signo de vitalidad; para el escritor es la posibilidad de encontrar la individualidad dentro de su colectividad, entre su gente. Y "...llegamos a sospechar que la búsqueda coincide con la búsqueda de la narración, es la literatura misma".<sup>107</sup>

*Pedro Páramo* todavía conserva espacios sin descubrir; parece inédita en cada nueva lectura, como cuando el 27 de marzo de 1955 conoció la luz pública. Rulfo resistió la leyenda del silencio creador y todavía se confunde con las imágenes vivenciadas en el proceso de la escritura que "...he vivido o he creído vivir en sueños".

En esta inaprehensible irrealidad es natural que los lectores de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* confundamos la realidad al envolvernos en la ficción; una y otra palpables e inseparables como la vida y la muerte.

---

p. 7.

<sup>107</sup>Marta Portal añade, "esa búsqueda quizá se justifique -como la ilusión de todos los hombres, tan vieja como el hombre mismo -dice Borges-, de que le cuenten cuentos. Véase, Marta Portal, *op. cit.*, p. 298.

### CONCLUSIÓN

Los objetivos que originaron este trabajo, no fueron pocos; la investigación, interesante por sí misma, parecía más que estimulante, sobre todo por la identificación con la obra por analizar. La metodología teórica estuvo presente en el proyecto de investigación; pero en durante el desarrollo, sin embargo, se advirtió la imposibilidad de utilizarla cabalmente. Habría que haberla manejado no sólo en su contenido, sino también de manera práctica: como utensilio en la realización de un objetivo: observar y reflexionar en torno a un texto, revelándolo de manera directa; no significa que se pretendiera simplificarlo. Se sabe, además, que cualquier estudiante con conocimientos elementales de teoría literaria, pero igualmente motivado por los planteamientos de la teoría puede quedar sumergido en la lucidez de los teóricos y la plenitud significativa de sus frases, vueltas de inmediato aforismos o epígrafes en algún fragmento estudiado o de cualquier instante cotidiano. Así, se desea una memoria prodigiosa para dominar y manejar los diccionarios de lingüística como un litigante experimentado lo hace con sus códigos y leyes para defender legítimamente, incluso, lo ilegítimo.

La verdad es otra; en ese sumergimiento, el estudiante "olvida" su objeto y prefiere mencionar a los teóricos -seleccionados de modo circunstancial por no decir fortuito- porque las citas lo han deslumbrado por su profundidad y discernimiento, pero no cumple su cometido: compartir con coherencia su lectura a otros.

A lo largo del complejo y dificultoso proceso que es la realización de una tesis, se pudo comprobar que un texto literario como *Pedro Páramo* se sostiene solo; es decir, para explicarlo no es necesaria una teoría, si bien ésta es muy importante para un investigador o crítico con experiencia. Se supone que antes de la redacción de una tesis ya se ha estudiado y practicado una teoría específica. Y no es una tesis el espacio para iniciar la práctica; aunque a decir verdad ¿quién sabe para que sirve una tesis -más allá de la obtención de un grado y una licenciatura?

Si ha de establecerse una conclusión, se enumerará y comentarán algunos de los resultados de la lectura hecha a *Pedro Páramo*.

Se quiso dar cuenta de un texto inmerso en simbolismos. El modo de análisis fue, como ya se ha dicho, la desintegración de la obra en partes y reunificación en los temas



expuestos. Se mostró como los elementos del discurso literario son inseparables y si se deslindan sólo es por necesidades teóricas y críticas. De la fragmentación del texto se quiso emerger detalles que lo caracterizan.

La fragmentación de la novela permitió variados enfoques que van de la gestación del texto hasta su valoración antes de haberse realizado la lectura: *Pedro Páramo* posee una imagen y poder dentro de la literatura mexicana. Para algunos es la obra inalcanzable de nuestras letras; ya sola ésta designación altera la recepción a muchos de sus lectores. Se pretendió, aquí, una mirada que no excluyera la relación entre obra literaria y biografía del escritor, ni el vínculo de éste con un medio ambiente cuyas circunstancias -a su vez- lo determinaron como creador.

Al hablar de la estructura de la novela se evidencia como la separación realidad-irrealidad, también es una necesidad de los estudiosos. Esta fusión de tiempos y espacios refleja una imagen del mundo donde las ideologías y los sistemas sociales han perdido sus cimientos; la certezas y verdades son cada vez más efímeras y magras, incluso para los sentidos perceptibles. Y lo irreal -la imaginación del escritor o la especulación del teórico o el filósofo- encamina a lo tangible -la linealidad de una lectura o el contenido lato de las palabras.

Para quien escribe, la palabra, el medio navegable del escritor, es el fin último de cualquier análisis literario. A través de la retórica puede evidenciarse que el estilo de Rulfo por sí sólo justifica la trascendencia de su obra. Se comprueba que no es lo "que" se escribe sino "como" se explica. Aunque clasificar categorías de palabras y definirlas en función a una terminología que a su vez lleve a conclusiones dadas, tampoco parece un acercamiento a la literatura. Para decirlo de otra forma: si el método utilizado posee un proceso metódico y técnico, es encomiable sólo si al final se alcanza el verdadero objeto, la literatura y los elementos que la componen como actividad.

Al hablar de *Pedro Páramo* se ha repetido la "prosa poética" que la contiene, pero si se le ve en su totalidad, el logro insuperable de esta novela es la imbricación de todos los elementos estructurales, al detallar y desmenuzar el ambiente físico y sensorial de Comala y sus habitantes, narrados con un habla de apariencia desencajada, despreñida de una "desordenada composición que no ayuda a hacer de la novela la unidad", según palabras de Alí Chumacero el mismo año de su publicación (parte de la que fuera, tal vez, la primera crítica publicada sobre *Pedro Páramo*). Se ha repetido que Rulfo es

escritor para escritores; pero además él es escritor para quienes no están interesados necesariamente en la literatura como disciplina. El presente trabajo aspira alcanzar a estos lectores; con esta intención habrá que admitir que la literatura todavía pasa como un entretenimiento o un añadido cultural, y no como una disciplina que da cuenta del mundo desde una conciencia -la del escritor-, sembradora de gérmenes críticos. Los lectores, ya condenados y con-fundidos hacen suya la búsqueda del escritor; y al quedar cautivos se vuelven cómplices. Pero esta conciencia nace en los espacios abarcados por la mirada del lector -muchas veces miope, las menos clarividente. Su recepción supondrá, igualmente, una visión del mundo. Creador-escritura y obra literaria-lector son partes de un proceso mediante el cual, "...el escritor -anota Sartre- dota a la sociedad de una conciencia desgraciada". La recompensa, a su vez, es la idealizada libertad que no es tan superficial como se le designa; el propio escritor francés señala -en *¿Qué es la literatura-* que esa libertad "no existe, [...] hay que conquistarla en una situación histórica; cada libro propone una liberación concreta a partir de una enajenación particular". Y en esta lectura de *Pedro Páramo*, se inició -a la vez- una travesía prometedora e incierta donde quien escribe hizo suya la búsqueda de Juan Preciado.

Aquí se persiguió explicar un texto; acaso, un pretexto para buscar respuestas incontestables e incluso obvias. ¿Un texto literario tiene una interpretación cabal y definitiva?; ¿hay un lector total, abarcador de todas las significaciones de un texto? Una novela, como cualquier obra artística, nunca tendrán una interpretación última o absoluta; ahí reside parte de su rango artístico. Del mismo modo que una sinfonía es distinta, en cada nueva ejecución, un poema o una novela lo es en cada lectura. Así mismo el texto -en rigor- sólo existe en el momento de la lectura; por dar un ejemplo más, una partitura, como se sabe, está lejos de ser la música, tan sólo contiene los códigos que la harán traducible y representable en su interpretación.

Sería falso afirmar que antes de abordar *Pedro Páramo*, no se sabía ni se pretendía nada preciso, además del sumergimiento a la obra literaria -con seguridad- más comentada de la literatura mexicana. Se estaba condicionado a un texto literario que se compone, para decirlo con palabras del mismo Sartre, "de una multitud de hipótesis, de sueños, despertares, de esperanzas y decepciones [...], en un porvenir solamente probable que se derrumba en parte y se consolida en otra parte a medida que se avanza, en un porvenir que retrocede de página a página y forma el horizonte móvil del objeto literario". Con la última parte de la cita se quiere reiterar la diversidad -casi infinita- de

explicaciones que admite un texto literario; pero de inmediato surge una pregunta más ¿para qué explicarlo? Si al contestarse para qué sirve el arte en general, los creadores aceptan su inutilidad "objetiva", habrá que admitir, también, que su explicación con todo y el rigor que entraña el análisis, será irrelevante; más aún si al explicarla su "intérprete" está alejado de la esencia del texto. Esta interpretación de *Pedro Páramo* no está exenta de tal riesgo.

Puede aceptarse que, el artista crea porque quiere explicarse con sus propios recursos -la imaginación y el dominio de una disciplina- el mundo que le rodea y por ende él mismo. Esta huida y enajenación trascenderá cuando el objeto artístico se haga público; cuando sea representado. Cada lectura es, así, una *representación*.

El presente trabajo fue, ciertamente, un pretexto para contestar muchas preguntas sin respuesta; se intentó un orden dentro del caos y el reposo, yendo de la agitación a la pasividad al intentar un acercamiento con la novela y darle un sentido a la lectura y a la redacción del trabajo. Aunque lo deseable sería compartir la experiencia de la lectura en singular. Siempre se pensó en un lector ideal; aquel interesado en caminar -tal vez inútilmente- dentro de un texto, corriendo todos sus riesgos, sabiendo encontrar sus placeres. Habrá que aceptar que el placer aquí no fue una constante: redactar una tesis de licenciatura sobre todo es, someterse, confrontarse, y aceptar el hondo desfasamiento que existe entre los ideales de educación y formación, y la realidad existente. Si como se anotó aquí, Pedro Páramo fue una conciencia que supo de su decadencia, quien esto escribe adquirió la conciencia -y ya no por la declaración de escritores prestigiados o reiteración de profesores- de que la literatura es una disciplina compleja y la escritura una labor ardua, incluso torturante.

Se espera finalmente que el lector deseado, se vuelva real. El crítico o investigador literario ideal, para quien esto termina, es aquel que alcanza a lectores -sobre todo- no especializados o eruditos. Después de todo, la auténtica erudición no es aquella que deslumbra sino la que revela hallazgos en los objetos más simples y conocidos.

En síntesis, se cumplieron algunos de los objetivos planeados; esta lectura de *Pedro Páramo* descubrió las posibilidades de un texto en su interpretación, con todo y los riesgos de la especulación. Fue aleccionador ordenar, es decir, redactar las reflexiones que intentaron el análisis en algunos casos; en otros sencillamente quisieron la digresión. Los objetivos por cumplirse podrán llegar en algún momento. Todos sabemos que

en ninguna universidad se aprenden actividades tan elementales y profundas como son la lectura y la escritura, aunque es innegable que si se adquieren rudimentos para sistematizar el pensamiento y el saber. Es deseable realizar no muy lejanamente una investigación, por ejemplo sobre la recepción de *Pedro Páramo*, en los distintos ámbitos, académicos o no. Una investigación así supondría una respuesta implícita ¿Qué entienden por literatura, por ejemplo, los distintos lectores de esta novela? ¿Qué esperamos ahora de la lectura de un texto literario? ¿Qué impresión o imagen se tiene ahora de la literatura mexicana? Con todo, estas preguntas son innecesarias para un lector no especializado sin por ello dejar de ser agudo y atento; aquel lector ideal que goza la literatura y comparte su experiencia. Este último deseo y objetivo vale más que muchas metodologías teóricas y tesis académicas que ahora reposan ante la ausencia de lectores y el silencio de las bibliotecas.

## APÉNDICE

Los siguientes dos apartados se incluyen al final -como ya se ha señalado en la introducción- como un complemento a la obra analizada. Los temas sobre el Realismo mágico y Realismo maravilloso, así como la discusión sobre la presencia de la obra de Rulfo dentro de la literatura de la Revolución mexicana, son inevitables. A diferencia de los apartados incluidos en las unidades, aquí no se aspira a conclusiones propias, porque se considera que los temas no son directamente parte de la misma obra. El realismo, por supuesto, es un aspecto esencial en la delimitación de la realidad y la irrealidad en *Pedro Páramo*, pero -para quien esto escribe- las designaciones teóricas no son relevantes para la revelación o alumbramiento de la novela de Rulfo. La historia de la literatura, ciertamente no puede dejar a un lado estos temas, por demás significativos para un análisis comparativo, por ejemplo.

Con este apéndice se intenta la descripción más que el análisis y de este modo añadir información que de modo indirecto, acaso, sirvan a la lectura de la tesis en su conjunto.

En el primer apartado sólo tomo la referencia de la autora brasileña Irlemar Chiampi, cuyo texto, *O realismo maravilhoso*, fue la referencia bibliográfica por estar ampliamente documentado. En el segundo apartado los autores consultados son variados; se exponen sus opiniones y criterios, se repite, para cubrir aspectos -entre tantos posibles- comentados por la crítica en torno a la obra de Rulfo; en todo caso la perspectiva del tiempo, para quien esto escribe, ya no los hace aparecer como imprescindibles en el análisis de *Pedro Páramo*.

### I) En torno al Realismo mágico y al Realismo maravilloso.

Hacia 1925, el historiador y crítico de arte Franz Roh acuñó el término realismo mágico, con una óptica fenomenológica que predominó en la crítica hispanoamericana desde los años cuarenta. Este crítico denominaría realismo mágico a la producción pictórica del pos-expresionismo alemán, afín al arte metafísico italiano de esa época; su objetivo

era alcanzar una significación universal ejemplar, nacida del proceso de generalización y abstracción, como fue el expresionismo de entreguerra.

El nuevo realismo comenzaba a experimentar distintas soluciones técnicas para construir una imagen plurivalente de la realidad. Entre las soluciones formales más frecuentes de este cambio Irlemar Chiampi menciona:

los cortes a través de la cronología de la fábula, la multiplicación y simultaneidad de los espacios de la acción, la caracterización polisémica de los personajes y disminución de la calificación diferencial de los héroes; mayor dinamismo en las relaciones entre el narrador y el narratorio, entre el relato y el discurso, a través de diversas focalizaciones, autorreferencias y del cuestionamiento de la instancia productora de la ficción.<sup>108</sup>

La misma investigadora anota que el término "realismo mágico" es un término omnipresente y de uso indiscriminado en la crítica hispanoamericana. Este término será el punto de partida de la complejidad de la novela -realista de cualquier modo-; esta transformación representó el salto de una estética naturalista a una nueva visión mágica de la realidad. Las formas renovadoras de esos años (1940-1955) contienen, en germen, las formas revolucionarias, que en los años sesenta y setenta alcanzan el cuestionamiento a través del juego y la parodia.

Y al hablar de verosimilitud Chiampi afirma que establecer homologación entre forma y expresión, y la forma del contenido, es un modo de volver verosímil lo real maravilloso:

Siendo lo real maravilloso un discurso semejante a lo real, en el hacer poético del texto él es verosomilizado por una relación simbólica de semejanza de segundo grado. O, como dice Julia Kristeva, el discurso verosímil es 'un discurso semejante al discurso de lo real'. La consideración de esta semejanza permite entender que la "verdad" del texto proviene de un efecto intersubjetivo (un querer decir lo verosímil, verdadero), que para nosotros envuelve la propia homologación de los planos de la substancia y de las formas.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Irlemar Chiampi, *O realismo maravilhoso*, edit. Perspectiva, Sao Paulo, 1980, p. 21.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 167.

Se entiende que, para Chiampi, hay una estrecha relación entre los contenidos y la manera en que están descritos; en otras palabras, es observable cómo el ambiente "mágico" se relaciona con una realidad determinada, aunque advierte que en esta asociación entre lo verosímil y lo poético se requiere de un esclarecimiento de la semiología.

Sólo se puede concluir que lo "real maravilloso" quiere conjugar hechos posibles -"verosímiles"- en la realidad palpable, con elementos mágicos. Al parecer, las distintas explicaciones y terminologías están ideologizadas. Por otra parte es imposible hablar de una independencia total de teorías o elementos europeos. Así, "lo real maravilloso", en sentido estricto, no tendría por qué oponerse al llamado "realismo mágico"; en todo caso tienen orígenes distintos pero inciden sobre literaturas que reconocen semejantes ambientes físicos, que a su vez establecieron una ruptura con la idea tradicional de realismo. Es curioso que esa ruptura se dio, gracias, entre otras razones, a la asimilación de literaturas extranjeras por parte de los escritores latinoamericanos, como se observa en el caso de Rulfo. Aquí aparece un aspecto controvertido en la literatura hispanoamericana: la legitimidad de la incorporación de las formas europeas de cultura. "Todo aislamiento es ilusorio, somos parte de la familia románica, y tenemos derecho a tomar de Europa todo lo que nos plazca: tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental".<sup>110</sup>

Entonces ¿"lo mágico" o "lo maravilloso"? Por qué rechaza Chiampi la expresión "realismo mágico", de uso corriente en la literatura Hispanoamericana?

Maravilloso es un término ya consagrado por la poética y por los estudios de la crítica, en general, y se presta a la relación estructural con otros tipos de discursos (el fantástico o el realista). Mágico, al contrario, es un término tomado de otro espacio cultural (con una naturaleza física, también, diferente). Por magia se entenderá -agrega Chiampi- el arte o saber que pretende dominar a los seres o fuerzas de la naturaleza y producir a través de ciertas prácticas o fórmulas; efectos contrarios a los naturales.

Como rama del ocultismo, la magia se sitúa sobre signos del conocimiento: la realidad se torna un símbolo, cuyo sentido se debe desentrañar; la búsqueda recorre un camino que va de símbolo en símbolo y en el cual el sujeto sufre un proceso de metamorfosis gradual hasta alcanzar la gnosis (el conocimiento). Por ser un modo de conocimiento científico del mundo y por implicar el compromiso del sujeto (que sufre una

---

<sup>110</sup>Henríquez Ureña citado por Irlemar Chiampi, *op. cit.*, p. 121.

mutación ontológica), la práctica mágica difiere del conocimiento científico.<sup>111</sup>

En *Pedro Páramo* la realidad está sostenida, en su inicio, por la narración de Juan Preciado; realidad que se desenvuelve en un espacio maldecido y arruinado por la frustración amorosa del terrateniente, que es negado en el relato conducido por fantasmas. Con todo, observa Chiampi, no hay una fractura entre la presumible realidad inicial de Juan Preciado ya la irrealidad de las voces fantasmales que exponen al lector al escalofrío de lo macabro. "Tampoco son perceptibles las transiciones entre las referidas instancias narrativas. los fragmentos van yuxtaponiendo escenas y diálogos del presente y del pasado, en un (des)-orden que intenta crear un torbellino temporal (Todos están muertos en Comala)"<sup>112</sup>. Se infiere que para la estudiosa brasileña la reiteración de las "ánimas en pena" pierde así su carga macabra indeseable. Pero es curioso que el ambiente multidimensional recorrido por personajes ubicuos puede transformarse en descripciones de los muertos como espectros, cuyas señales de vida son (como se explica en otro apartado de este trabajo) las sensaciones que las voces manifiestan.

Entonces "¿es la obra de Rulfo el momento en que una literatura transita del naturalismo a la angustia y a la subjetividad?"<sup>113</sup>; o ¿cómo explicar este recorrido de espacios y sombras? Pareciera que los pobladores de Comala actúan en un escenario sin límites; sin embargo, es un mundo identificable no sólo por su idiosincrasia sino por una realidad incapaz de repetirse: no hay tiempos que cifrar ni espacios que medir. Así,

...¿como se aplican a la obra rulfiana el "realismo mágico" o el "realismo fantástico" o "lo real maravilloso"? Nada maravilloso (concepto siempre encomiástico) puede darse en planicies calcinadas, en pueblos afantasmados por la pobreza y la emigración, en almas en escambros [...] "Di -le cuenta Rulfo a Fernando Benítez- con un realismo que no existe, con un hecho que nunca ocurrió y con gentes que nunca existieron".<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> Irlemar Chiampi, *op. cit.*, p. 44.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>113</sup> Carlos Monsiváis, "Si, tampoco los muertos retoñan, desgraciadamente", en *Para cuando yo me ausente*, (Antología sobre Rulfo), edit. Grijalbo, México, 1982, p. 305.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 306.



La delimitación y clasificación de *Pedro Páramo* dentro de una corriente específica, ya sea "realismo mágico" o "realismo maravilloso", ahora no aclara nada. Acaso, un estudio riguroso revele rasgos de la obra, pero de acuerdo con las referencias tomadas del texto de Irlemar Chiampi, la posible discusión está más cerca de los estudiosos con determinadas posiciones ideológicas que de los lectores interesados en leer e interpretar pluralmente la novela. La mención aquí, desea mostrar que las teorizaciones sobre la literatura pueden servir para revelarla, pero de ningún modo y menos aún son verdad unívoca.

## II) *Pedro Páramo* y la narrativa de la Revolución mexicana.

Situar a un autor y su obra, significa establecer sus circunstancias históricas sociales y literarias. Como se sabe, hay una serie de factores que determinan la gestación de las vertientes temáticas. La Revolución Mexicana representa el fin de una sociedad semifeudal al decir de los historiadores. El resultado fue la irrupción del país a la modernidad.

El *periquillo sarniento* (1816), de Joaquín Fernández de Lizardi se ha considerado la primera novela escrita en México. Al nacer en medio de la efervescencia de la guerra de Independencia (1810-1821) se explica como todos los movimientos sociales determinan los productos artísticos, aunque, es cierto, el reflejo mutuo no siempre es explícito, ni tampoco puede entenderse directamente.

Al inicio de este siglo, la Revolución mexicana produce una transformación social, que incluso ha sido alterada y manipulada por la representatividad constitucional y los gobiernos que de ella emanaron. Sobre pocos momentos históricos se ha escrito tanto como sobre la Revolución. El hecho ha alcanzado la mitología. Cualquiera que sea la orientación y posición, se acepta que este movimiento armado fue axial en la ulterior definición del llamado México moderno.<sup>115</sup> La cultura que se generó en torno a este movimiento ha tenido muchas aspiraciones teóricas, y ha oscilado entre un pretendido

---

<sup>115</sup>Para Max Aub "...la Revolución mexicana fue un auténtico alzamiento popular en busca de una vida mejor sin que supieran exactamente en qué consistía ni con que medios alcanzarla. La lucha de los caudillos no fue como la Francesa y en la heterodoxias surgidas de una misma base...". Véase, Max Aub, *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, FCE y SEP, col., "Lecturas mexicanas", primera serie, No. 97, México, 1985, p.8.

nacionalismo, no pocas veces oportunista, y un deseo de conciliación con comportamientos eclécticos. Es manifiesta, pues, una pugna entre "nacionalistas" y "cosmopolitas". Con todo el uso político de "la cultura de la revolución mexicana" ha utilizado elementos nacionalistas, confrontados con el imperativo del progreso como meta última del país. Este "progreso", ha sido pregonado por el Estado a lo largo de los gobiernos constitucionalistas. Con todo, en opinión de Carlos Monsiváis, esta cultura ha generado "mucho de lo mejor del país en este siglo: innovaciones precisiones, descubrimientos".<sup>116</sup> La novela de la Revolución, para el mismo ensayista, evidenció pesimismo frente a los alcances "positivos" de la transformación nacional. Entre los escritores hay una especie de consenso en el rechazo de cualquier visión promisoría y jubilosa del movimiento armado. Esta actitud ya está presente en Mariano Azuela y alcanza al Carlos Fuentes de *La muerte de Artemio Cruz* (1962).

La novela surge sobre todo de los hechos: "*Los de abajo* (1915), para ir al ejemplo máximo, no trae exclusivamente por lo que cuenta sino por como lo hace", señala Max Aub. El tema de esta narrativa se sintetiza en el proceso social sufrido por el país al concluir el porfirismo y crearse las nuevas instituciones sustentadoras de los gobiernos revolucionarios. Otras constantes serán la presencia de los indígenas, para el Estado, una problemática incapaz de solucionarse cabalmente; la guerra cristera; la Reforma Agraria; la expropiación petrolera, y la corrupción de los gobiernos posrevolucionarios que siguieron.

La novela abarca mucho más que la narración de historia y testimonios; incide sobre aspectos sociales, políticos, morales y por supuesto también literarios. Son notables las innovaciones, como el manejo de los diálogos y técnicas periodísticas. Y entre las limitaciones, Monsiváis señala su linealidad y el moralismo, con una actitud que pretende aliar "la desesperanza más honda con el impulso épico de que escribir es modificar la realidad".<sup>117</sup> En fin, se sustenta la creencia de que la literatura es elemento de integración nacional y que, a través de ésta, regiones y pueblos divergentes podrán participar de algún modo, en "... la corriente de la cultura nacional". Pero en torno a esta cultura se crean no pocos símbolos y leyendas. Los problemas sociales, por

---

<sup>116</sup>Véase, Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia General de México*, vol. IV, El Colegio de México, 2a ed., México, 1977, p. 310.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 381.

otra parte, son los de la tenencia de la tierra y la consecución del poder. El nacionalismo se fortalece y se sostiene de ideas incipientes de nacionalidad.

Martín Luis Guzmán, ha observado el papel histórico de esta narrativa, de la que él fue un insustituible representante:

Una literatura ya formada, con personalidad nacional, creo que sí existe. Es, como la pintura, producto de la Revolución. Esas características las advertimos en las obras que cuentan ese enorme drama que se inició en 1910. Hasta ese momento México no poseía una personalidad consciente de sí misma. La revolución viene a completar el impulso nacionalizador iniciado con la Independencia.<sup>118</sup>

La crítica ha repetido que la narrativa producida antes de este momento histórico, imitó los modelos europeos; hecho, por otra parte, natural en un país naciente en el contexto mundial. Y antes del surgimiento de la narrativa de la Revolución, el lenguaje literario reproduce los matices de la conversación corriente de la clase burguesa; con la novela pierde su compostura y gana en autenticidad popular. "Los campesinos, los militares, los líderes obreros admiran el bien decir pero no pueden imitarlo."<sup>119</sup>

La narrativa de la Revolución Mexicana para Max Aub es el hecho literario hispanoamericano más importante después del modernismo. El mismo autor definirá esta narrativa como "una literatura testimonial que tiene los sucesos políticos por meollo. No puede considerarse por tal a la que emplea los hechos únicamente como fondo; menos todavía a la contemporánea que los ignora ni a la que, muy posterior, viene -de hecho- a ser histórica, es decir, que los considera forzosamente como algo pasado juzgable a distancia...". Ejemplifica con *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yañez, "piedra miliar que señala el principio de un nuevo estilo novelístico: de la novela de la Revolución Mexicana a la revolución de la novela mexicana". Una muestra más es *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, "que ya es una reflexión acerca de las virtudes del sismo que dio a México su nueva fisonomía".<sup>120</sup> La novela de la Revolución debe verse como un tema y no como un género; su aparición, por otra parte -observa Aub- no implicó novedad:

<sup>118</sup>Martín Luis Guzmán citado por Vera Kuteischikova: "La novela de la revolución Mexicana y la primera narrativa soviética" en *La crítica de la novela contemporánea*, de Aurora M. Ocampo (compiladora), UNAM, México, 1981, p. 103.

<sup>119</sup> Max Aub, "Algunos aspectos de la novela de la Revolución mexicana" en, Aurora M. Ocampo, *op. cit.*, p.63.

<sup>120</sup>*Ibidem*, p. 62.

los autores de fines del siglo XIX se cansaron de denunciar las desigualdades sociales en su juventud para acabar, como Emilio Rabasa, siendo senador y gobernador durante la dictadura de Porfirio Díaz. La narrativa de la Revolución Mexicana debe su originalidad a otra cosa: a la violencia, a la extensión geográfica e histórica de los hechos, al idioma -y por consiguiente al estilo-, al estar en contra activamente del Estado de hecho imperante con el país.<sup>121</sup>

Es arbitrario establecer fechas para los procesos históricos; lo mismo sucede con los hechos artísticos. Para Max Aub el origen de la narrativa de la revolución está en *Tomochic* (1893-5), de Heriberto Frías, y designa a *Andrés Pérez, maderista* (1911) de Mariano Azuela como la primera expresión de este fenómeno que alcanzó su culminación con *Los de abajo* (1915). Entre tantas opiniones y deslindes hay quienes consideran -agrega Aub- que la novela de la Revolución Mexicana se limita a relatar los hechos sucedidos hasta 1920; de esta forma quedaría fuera la obra de Martín Luis Guzmán. Otros señalan como tope el fin de la Revolución cristera, en 1929; así no se tomaría en cuenta la obra de Vasconcelos. "Para mí, la corriente auténtica de las obras motivadas directa y subterráneamente por la Revolución da su último resplandor con *El Llano en llamas*, de Juan Rulfo, en 1953..."<sup>122</sup>

La relación entre realidad inmediata y literatura, como se ve, está presente; hay un doble fenómeno, que puede denominarse social. La ruptura que representó la Revolución Mexicana, conllevó una literatura inédita hasta ese momento. Para Carlos Fuentes hay una "nota original" en la literatura hispanoamericana provocada por la dinámica revolucionaria: los héroes pueden ser villanos y los villanos pueden ser héroes (en expresión de Salvador Novo, bandolhéroes). Esta suerte de azar y ficción mezclados, en claros oscuros existenciales, encuentran en la literatura de la Revolución la semilla novelesca: "la certeza heroica se convierte en ambigüedad crítica, la fatalidad natural en acción contradictoria, el idealismo romántico en dialéctica irónica".<sup>123</sup> El escritor añade que, sin embargo, los temas directos en la contienda no dan una perspectiva histórica de la Revolución mexicana; hay una necesidad natural por dar cuenta de los sucesos presenciados, lo cual tampoco les permitía -a los escritores- ahondar en sus propios

<sup>121</sup> \_\_\_\_\_, pp. 62, 63.

<sup>122</sup> \_\_\_\_\_, p. 67.

<sup>123</sup> Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, cuadernos Joaquín Mortiz, sexta edic., México, 1980, p. 15.

hallazgos.<sup>124</sup> Y al priorizar lo testimonial, el riesgo será que la característica de esta narrativa, -que se presupone realista-, se evapora. Y en el caso de Rulfo -como ya se ha visto- el manejo de un tiempo esencial, fuera del tiempo, mantendrá la verosimilitud de las narraciones y perspectiva histórica a la obra y a su autor.<sup>125</sup>

Es interesante notar, al menos como referencia, la clasificación de las novelas de la Revolución que hace Seymour Menton en un ensayo donde revaloriza *Los de abajo*, como la mejor novela escrita sobre el tema. Divide en cinco las generaciones de los escritores sobre la Revolución, la primera de las cuales es la más amplia; incluye a autores nacidos entre 1873 y 1890, criados durante la dictadura de Porfirio Díaz. Simpatizantes de los ideales de Francisco I. Madero y a favor de la caída de Díaz, se desilusionaron, sin embargo, con los actos de barbarie cometidos contra el pueblo. Integrantes de esta generación fueron Mariano Azuela (1873-1952), José Vasconcelos (1881-1959), Martín Luis Guzmán (1887-1976) y José Rubén Romero (1890-1952). En algunos casos llegaron a ocupar cargos importantes durante la Revolución, y su visión de los sucesos militares es oficial o de la llamada gente "decente". Una segunda generación esta integrada por autores nacidos entre 1895 y 1902. Estos autores eran niños o adolescentes cuando estalló la Revolución; ellos se formaron en los mismos campos de batalla. Su posición es la del soldado raso y destacan por su estilo espontáneo y directo. Pertenecen a este grupo Gregorio López y Fuentes (1897-1967), José Mancisidor (1895-1956). Rafael F. Muñoz (1899-1972), y Jorge Ferretis (1902-1962). Mucho más culta, la tercera generación, en la actualidad es reconocida ampliamente, sobre todo Agustín Yañez (1904-1980). Los escritores aquí designados nacieron entre 1904 y 1914; por lo que, antes de ser jóvenes, el movimiento armado había concluido. Formados en los años veinte, sus novelas se publicarán dos décadas después. Ellos sobresalen por el manejo de técnicas experimentales. Una posición más intelectual les permitió ubicar el movimiento armado desde una perspectiva más histórica. Esta generación habría de escribir novelas sobresalientes como *El resplandor* (1937) de Mauricio Magdaleno (1906), *El luto humano* (1943) de José Revueltas (1914-1976) y *Al filo del agua* (1947) de Yañez (1904-1980).

---

<sup>124</sup> *Ibidem.* p.15.

<sup>125</sup> La obra de Rulfo consigna la derrota y la corrupción de una realidad, de una retórica y de una puesta en escena. Allí se integra la "pesadilla" de la historia y se vulnera visible o invisiblemente la obligación literaria de una realidad "ortodoxa" (lineal, unidimensional,). De un tajo, Rulfo libera a la narrativa mexicana de la imposición de un realismo unívoco. Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 408.

Para Menton, Juan Rulfo representa un caso aislado en esta clasificación; según el crítico norteamericano se parece más a sus contemporáneos de otros países que a los mexicanos. Su excepcionalidad reside en que es un escritor preocupado por la experimentación de nuevas técnicas, cuya obra prioriza lo psicológico y lo estético sobre aspectos políticos y socioeconómicos. Con todo, el "poder magnético" de la temática revolucionaria está presente en *Pedro Páramo*. Al decir de este crítico la historia del paradigma del cacique prerrevolucionario se explora con una técnica comparable a la de los cuentos más laberínticos de Jorge Luis Borges.

Una quinta generación de novelistas de la Revolución Mexicana, nacida entre 1935 y 1945, incluye a los más incisivos críticos de ahora. Este grupo no sienten la obligación de justificar la Revolución; señalan las injusticias de la sociedad engendrada por el movimiento y exigen reformas, en verdad, revolucionarias. Ellos manifiestan la angustia existencialista, de moda en los años cincuenta. Utilizan técnicas experimentales para producir obras más comprometidas que sus antecesores. En este grupo se incluyen Rosario Castellanos (1925-1974), Sergio Galindo (1926), Tomás Mojarro (1932), Vicente Leñero (1933), Fernando del Paso (1935) y Carlos Fuentes (1929), considerado el portavoz de esta generación.

Menton afirma que "cada novela no debe juzgarse a priori por su tema ni por su tipo de estilo, sino por su calidad general".<sup>126</sup> A lo largo del ensayo citado explica por qué, en su opinión, *Los de abajo* supera a *Los días enmascarados* (1954), y a *Aura* (1962), de Carlos Fuentes; a *Al filo del agua* de Yañez; a *El luto humano* de Revueltas, y a *Pedro Páramo*. Por magistrales que sean estas novelas, ninguna alcanza a *Los de abajo*, "como una obra integral dedicada a captar la esencia de la Revolución".<sup>127</sup>

Las anteriores consideraciones sólo son un ejemplo de la diversidad de opiniones sobre el movimiento armado, que ha sido material para un sinfín de estudios y análisis que no han tenido repercusión más allá de las aulas e instituciones en que se concibieron; han sido el pretexto de disyuntivas ideológicas y, también, tema para varias generaciones de escritores. En todo caso las delimitaciones temáticas e incluso de géneros son convenciones necesarias para la funcionalidad descriptiva; son también el

---

<sup>126</sup> Seymour Menton, "La estructura épica de *Los de abajo* y un prólogo especulativo", en Aurora Ocampo, *op. cit.*, p. 122.

<sup>127</sup> *Ibidem.*, p. 109.

resultado de conclusiones analíticas que por lúcidas y objetivas que sean, nunca podrán ser absolutas.

Como un ejemplo más, Carlos Fuentes señala que con la mitificación de las situaciones, los tipos y el lenguaje del campo mexicano, se cierra para siempre en *Pedro Páramo* la temática documental de la Revolución.<sup>128</sup> Y sus novelas, asimismo, se han considerado una frontera en esta temática. Si es cierto que *La región más transparente* (1959), como dice Monsiváis, fue recibida como la inauguración de nuestra modernidad literaria, también es cierto, como dice Aub, que el autor de *Cambio de piel* fue influido por elementos discursivos de los novelistas que vivieron durante la Revolución.

¿*Pedro Páramo* pertenece a la narrativa de la Revolución? En la novela —cómo se observa en este trabajo—, apenas si hay referencias de un tiempo pasado, aunque las suficientes para saber que la historia estuvo presente, no como cronología vivificada, sino como la esencia de un testimonio que dejó una herida que tantas veces se ha cerrado para volverse a abrir. Y esta herida se produce cada vez que se explica, que se añaden o niegan opiniones sobre los hechos y sus personajes. Aquí es preciso ver la Revolución "como un enorme fenómeno verbal" — en palabras de Paz—; La Revolución —al decir de Martín Luis Guzmán— como la fiesta de las balas.<sup>129</sup> Si la novela de Rulfo ha de afiliarse a la narrativa de la Revolución, es sobre todo, por la significación —diríase— filosófica del movimiento. "La Revolución fue un descubrimiento de nosotros mismos y un regreso a los orígenes, primero; luego una búsqueda y una tentativa de síntesis, abortada varias veces..."<sup>130</sup> Hay una búsqueda incesante a través de los personajes al

---

<sup>128</sup> Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 16.

<sup>129</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, FCE y SEP, col., "Lecturas mexicanas" No 27, México 1984, p. 134.

<sup>130</sup> *Ibidem.*, p. 150.

rememorar, que es una forma más de *hacer* historia, la recuperación de hechos, análisis y reflexión del suceder cotidiano de un momento determinado. Tiempo por perdurar, en *Pedro Páramo*; la reflexión esta fuera del tiempo medible, porque sólo fuera de éste se puede aceptar y sobre todo asumir la fatalidad, que es el aire respirable en la novela. Esa fatalidad se encarna en la violencia y acaba con el padre y otros familiares del escritor. Signo imperante de cualquier guerra, la violencia es tan palpable que entra al tiempo real, a la *realidad*. De ahí que se hable del realismo *sui generis* en *Pedro Páramo*. Este último punto también está presente en la conformación de los rasgos de la narrativa de la Revolución.

Para finalizar sobre la filiación de *Pedro Páramo* dentro de la novela de la Revolución, habrá que recordar que se llegó a incluir los cuentos de *El llano en llamas* dentro de la literatura regionalista. Tiempo, geografía, ambiente y habla, conforman el paisaje que envuelve la novela de la Revolución; se ha dicho, también, que Rulfo es un escritor "cosmopolita"; su preocupación por la forma se evidencia en la estructura de la mayoría de sus cuentos, donde lo testimonial es aún más significativo por la depuración de su estructura; es decir por la manera en que se sustenta y expresa el discurso literario. Jorge Ruffinelli señala que la novela de Rulfo, dispó todas las dudas sobre este supuesto regionalismo; añade que no sólo Faulkner está presente, sino también autores rusos del siglo XIX, así como escritores nórdicos. Andreiev, Korolenko, Lagerloff, Björnson,



Hamsun, Laxness, Ramuz, Giono son parte de una lista que tuvieron que forjar el estilo de Rulfo. Ruffinelli destaca la presencia de C.F. Ramuz al observar que este autor suizo tiene semejanzas con el mexicano por los mundos narrativos paralelos que responden a similares bases socioeconómicas del mundo rural que ambos novelaron. Hay, incluso, un deseo de identificación: "en 1959 Rulfo le confesaba a José Emilio Pacheco: 'Quisiera haber escrito muchas obras pero entre tantas una: *Derborence*, de Ramuz, ese gran escritor..., tan despreciado, tan desconocido' ".<sup>131</sup>

La perspectiva a tiempo distante, permite establecer que al situar a Rulfo dentro de los autores de la Revolución mexicana si se enfoca la obra sociohistóricamente además de ser necesaria para fines descriptivos de la crítica literaria. Y una vez matizados rasgos propios en Rulfo, expresados a lo largo de este trabajo, su inclusión en la narrativa de la Revolución muestra como él pudo abarcar un tiempo y una región, pero la trascendió, al punto de que para cualquier lector extranjero, las referencias sobre al revolución, no disminuyen su comprensión y valoración sobre la obra, aunque, por otra parte, contextualizar la obra enriquecerá más su lectura. Las palabras de la investigadora Marta Portal sintetizan lo anterior y señala la trascendencia de la obra de Rulfo:

Además de la valoración innovadora de las técnicas expresivas a mi entender en *Pedro Páramo* asistimos a la representación mítica de los fantasmas inconscientes del mundo occidental. Rulfo transforma las condiciones históricas de un pueblo mexicano en condiciones metafísicas; el tiempo crónico, en tiempo sobrenatural. La culpa trascendental, que subyace a la anécdota, está en la base de la filosofía, de la religión y de la moral occidentales. Rulfo, con la metáfora Comala-infierno, ilustra la mitificación occidental de la culpa y el castigo. Por ello, su obra, siendo un breve trasunto de una anécdota rural mexicana, se alza a un contexto universal.<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> Jorge Ruffinelli, "El lugar de Rulfo", en *El lugar de Rulfo*, y otros ensayos, Universidad Veracruzana, México, 1980 pp. 15, 16.

<sup>132</sup> Marta Portal, *op. cit.*, p. 28

## BIBLIOGRAFÍA

- Max Aub, *Guía de narradores de la revolución mexicana*, SEP, col, "Lecturas mexicanas", No 97, México 1985, 143 pp.
- Fernando Benítez, (y otros autores) *Rulfo en llamas*, edit. Universidad de Guadalajara y Proceso, segunda edic., México 1988, 229 pp.
- Pierre Bertrand, *El olvido, revolución o muerte de la historia*, Siglo XXI edits., México 1987, 216 pp.
- Fanny Blanck de Cerejido (compiladora), *Del tiempo*, Cronos, Freud, Einstein y los genes, Folios Ediciones, segunda edic., México 1985, 169 pp.
- El Colegio de México, *Historia general de México*, Tomo IV, segunda edic., (corregida) México 1977, 505 pp.
- Irlemar Chiampi, *O realismo maravilhoso*, edit. Perspectiva, Sao Paulo, 1980, 182 pp.
- Umberto Eco, *Obra abierta*, edit. Artemisa, Col. "Obras maestras del pensamiento contemporáneo", México 1985, 311 pp.
- Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, edit. Origen/Planeta (Col. Maestros del pensamiento contemporáneo), México 1985, 164 pp.
- Julio Estrada, *El sonido en Rulfo*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México 1990, 119 pp.
- Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, séptima edic., México 1978, 193 pp.
- \_\_\_\_\_, *La nueva novela hispanoamericana*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, segunda reimpresión de la Sexta edic, México 1985.
- Helmy Giacomán, *Homenaje a Juan Rulfo*, Variaciones interpretativas en torno a su obra, edit. Anaya, Las Américas, Madrid, 1974. 394 pp.
- Felipe Garrido, (y otros autores), *Para cuando yo me ausente*, edit. Grijalbo, México 1983, 313 pp.
- Yvette Jiménez de Báez, *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza*, Una Lectura crítica de su obra, Colegio de México y FCE, México 1990, 294 pp.
- Vicente Leñero, *¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola?*, entrevista en un acto, Universidad de Guadalajara y Proceso, 81. pp., México 1988.

- Dante Medina, *Homenaje a Juan Rulfo*, recopilación de textos y notas, Universidad de Guadalajara, México 1989, 361 pp.
- Aurora Ocampo, *La crítica de la novela mexicana contemporánea* (Antología crítica), UNAM, México 1981, 310 pp.
- Octavio Paz, *Corriente alterna*, Siglo XXI edits, Decimoctava edic, México 1990, 223 pp.
- \_\_\_\_\_, *El arco y la lira*. El poema, la revelación poética. Poesía e historia. FCE, Cuarta reimpresión, México 1982.
- \_\_\_\_\_, *El laberinto de la soledad*, FCE y SEP, Col, "Lecturas mexicanas", No 27, México 1984, 191. pp.
- Elena Poniatowska, *¡Ay vida, no me mereces!* Juan Rulfo, Cuadernos Joaquín Mortiz, México 1985. pp.
- Marta Portal, *Rulfo: dinámica de la violencia*, Ediciones Cultura Hispánica (Instituto de Cooperación Iberoamericana), Madrid 1984, 309 pp.
- Reina Roffé, *Juan Rulfo, autobiografía armada*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1973, 100 pp.
- Juan Rulfo, *El llano en llamas*, Duodécima reimpresión, FCE, México 1989, 191 pp. (La paginación de las citas hechas a los cuentos de este libro, corresponden a la presente edición).
- \_\_\_\_\_, *Pedro Páramo*, FCE, col. Popular, Decimotercera reimpresión, México 1975, 128 pp. (Todas las citas del libro analizado, corresponden a esta edición).

- Alejandro Sandoval (compilador), *Los murmullos*, Antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo, México 1986, editado por DDF y la Delegación Cuauhtémoc, 260 pp.
  
- Jean Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*, edit. Losada, Buenos Aires, séptima edic., 1981, 273 pp.
  
- Edmundo Valadés y otros autores, *Juan Rulfo un mosaico crítico*, Difusión Cultural, UNAM, Universidad de Guadalajara, INBA, México 1988, 204 pp.
  
- Luis Fernando Veas Mercado, *Los modos narrativos en los cuentos en primera persona de Juan Rulfo*, Los relatos considerados como una metáfora de una visión del mundo, UNAM, México 1984. 112 pp.
  
- Jean Ziegler, *Los vivos y la muerte*, Siglo XXI edits., México 1976, 45 pp.

#### HEMEROGRAFÍA

- Antonio Alatorre, "Qué es la crítica literaria", Revista de la Universidad de México, mayo 1973.
  
- \_\_\_\_\_, "Crítica literaria tradicional y crítica neo-académica". (Texto de entrada al Colegio Nacional, junio de 1981). Revista de la Universidad.
  
- José Joaquín Blanco, "Agua fuertes de narrativa mexicana 1950-1990", Nexos No. 56, agosto de 1982.
  
- José Pascual Buxó, "Los laberintos de la memoria", Revista de Universidad de México, diciembre de 1988.
  
- Manuel Durán, "Miradas sobre *Pedro Páramo*", La jornada semanal, nueva época, No. 37, 25 de febrero de 1990.
  
- \_\_\_\_\_, "El primer cuento de Rulfo", La Jornada Semanal, nueva época, No. 78, 9 de diciembre de 1990.
  
- México Indígena, Homenaje a Juan Rulfo, (antología sobre el autor), Instituto Nacional Indigenista, número extraordinario, 1988, 88 pp.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN . . . . .	3
UNIDAD I . . . . .	14
"LUVINA" O LA ANUNCIACIÓN, RELACIÓN ENTRE EL CUENTO Y LA NOVELA . . . . .	14
a) De la realidad histórica a la <i>realidad</i> del escritor . . . . .	14
b) Orígenes de la novela . . . . .	17
c) Luvina y Comala, un origen y dos espacios . . . . .	27
d) Semejanzas en el ambiente físico de Luvina y Comala . . . . .	31
e) "Luvina" como ejemplo de las <i>representaciones</i> de la palabra (El curso de un discurso) . . . . .	34
f) Habla escritura y realidad . . . . .	36
UNIDAD DOS . . . . .	40
LA PASIÓN EN LOS PROTAGONISTAS . . . . .	40
a) Rasgos y trayectoria de Pedro Páramo y Susana San Juan . . . . .	40
b) Susana San Juan, un paradigma de la subversión . . . . .	45
c) Dinámica en los personajes femeninos . . . . .	54
UNIDAD TRES . . . . .	55
PERCEPCIÓN SENSORIAL: REALIDAD E IRREALIDAD . . . . .	55
a) Los sentidos, vínculos entre mundos distintos . . . . .	55
b) Paisaje sonoro en la novela . . . . .	59
c) Representación de los personajes a través de las voces . . . . .	62
d) Esbozos y murales de una "multitud de caminos" . . . . .	65

UNIDAD CUATRO . . . . .	.67
TIEMPO, ESPACIO, MEMORIA Y SUEÑO . . . . .	.67
a) Tiempos y espacios fusionados en la conciencia . . . . .	.67
b) Sucesión irreconstruible en la novela . . . . .	.70
c) El tiempo en el relato . . . . .	.72
d) El espacio a través de cuatro personajes . . . . .	.74
e) El sueño en los protagonistas . . . . .	.78
UNIDAD CINCO . . . . .	.86
RELIGIÓN, PODER E IDEOLOGÍA . . . . .	.86
a) La fe religiosa como imagen y crítica de la ideología . . . . .	.86
b) La culpa y sus complementos . . . . .	.90
c) El poder de un cacique . . . . .	.94
UNIDAD SEIS . . . . .	.99
REPRESENTACIONES DE LA MUERTE . . . . .	.99
a) La muerte: dolor y celebración . . . . .	.99
b) La violencia en torno a la muerte . . . . .	.101
A MANERA DE EPÍLOGO . . . . .	.106
Búsqueda del escritor a través de la escritura . . . . .	.106

CONCLUSIÓN . . . . . 110

APÉNDICE . . . . . 115

I) En torno al Realismo mágico y al Realismo maravilloso . . . . . 115

II) *Pedro Páramo* y la novela de la Revolución mexicana . . . . . 119

BIBLIOGRAFÍA . . . . . 128

HEMEROGRAFÍA . . . . . 130