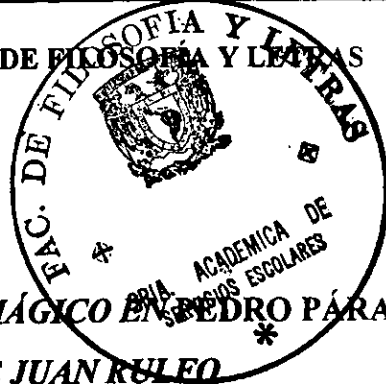


51
2ej.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



*EL SIMBOLISMO MÁGICO EN PEDRO PÁRAMO,
DE JUAN RULO*

*LA TEORÍA DE LAS BEHINOT DE BLOOM, COMO
PARADIGMA EN LA CREACIÓN DE PEDRO PÁRAMO*

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LIC. EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS,

PRESENTA:



CELIA VALERA VARO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

DIR. DE TESIS: MTRO. JOSÉ ANTONIO MUCINO RUIZ



Ciudad de México, 1998.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

260325



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

A quien, sino a Pepe.

*A mi director de tesis,
Mtro. José Antonio Muciño Ruiz,
en cuyas cátedras, hallé el gusto
por la carrera de Letras Hispánicas.*

A mis padres.


A mis hermanos.


*A mis Sinodales,
a quienes, expreso mi gratitud, por
disponer parte de su valioso tiempo,
para la lectura del presente estudio.*

**El simbolismo mágico en
Pedro Páramo, de Juan Rulfo.**

**La Teoría de las *Behinot* de Bloom,
como paradigma en la creación de
Pedro Páramo.**



Por Celia Valera Vargas

Í N D I C E

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I, EL DESARROLLO DE LA CÁBALA.....	9
A. EL ORIGEN DE LAS BEHINOT.....	19
B. LA DIALÉCTICA DE LAS BEHINOT.....	21
CAPÍTULO II, LA CÁBALA Y LA CRÍTICA LITERARIA.....	24
A. LA TEORÍA BLOOMFIANA DE LAS PROPORCIONES DE REVISIÓN O BEHINOT.....	40
B. LA SECUENCIA DE LAS PROPORCIONES DE REVISIÓN O BEHINOT.....	42

1. LA PRIMERA BEHINAH.....	42
2. LA SEGUNDA BEHINAH.....	44
3. LA TERCERA BEHINAH.....	45
4. LA CUARTA BEHINAH.....	46
5. LA QUINTA BEHINAH.....	47
6. LA SEXTA BEHINAH.....	48

**CAPÍTULO III, LA TEORÍA DE LAS BEHINOT DE BLOOM,
COMO PARADIGMA EN LA CREACIÓN**

DE PEDRO PÁRAMO.....	50
-----------------------------	-----------

A. LA INCIDENCIA DE LA PRIMERA BEHINAH.

¿Heathcliff, Catalina Earnshaw e Isabel Linton “ocultos” en Pedro Páramo, Susana San Juan y Dolores Preciado?.....	56
---	----

B. LA INCIDENCIA DE LA SEGUNDA BEHINAH.

Textos que profetizan la creación de <i>Pedro Páramo</i>	63
--	----

1. EL <i>GÉNESIS</i> Y LA PAREJA INCESTUOSA.....	63
--	----

a. Donis y el mito griego de Adonis.....	66
--	----

b. El anacronismo entre Donis y la Edad del Toro.....	70
---	----

2. COMALA, PROFETIZADA EN EL INFIERNO DE DANTE.....	71
---	----

3. EL PARAÍSO DE DOLORITAS Y EL MITO ROSACRUZ.....	84
a. Susana San Juan y la <i>Shejiná</i>	91
b. El retorno de Juan Preciado y el concepto de “los tres mundos” de Pico de la Mirandola.....	97
c. Juan Preciado y el concepto del <i>tikkun</i>	101
d. El descenso de Juan Preciado en Comala y “1a gradación del calor”.....	102

C. LA INCIDENCIA DE LA QUINTA BEHINAH

¿Existe una escuela rulfiana?	105
-------------------------------------	-----

CONCLUSIÓN.....

111

APÉNDICE. La literatura nórdica como precursora

de la obra de Juan Rulfo, según Wolfgang Vogt.....	123
--	-----

BIBLIOGRAFÍA.....

128

Los textos no *tienen* significados, salvo en
sus relaciones con otros textos...

Harold Bloom

Introducción

La novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, a pesar de ser una obra narrativa breve, comparada con otras novelas narrativas de gran relevancia como *Al filo del agua* o *La región más transparente*, ha generado una literatura crítica muy abundante, cuya reseña bibliográfica puede verse en el libro *Toda la obra*.¹ Lo cual, de entrada daría la impresión de que un trabajo de interpretación abundaría sobre lo ya dicho. Sin embargo, *Pedro Páramo* es una obra que puede considerarse según el punto de vista de Umberto Eco, una obra abierta, lo cual significa que el trabajo crítico sí no infinito, sí es inagotable. Y aunque se han hecho muchos trabajos de interpretación, el propósito aquí es seguir algunas ideas que relacionan la novela de Juan Rulfo con el trabajo crítico orientado por la cábala. Tal como lo señala el estudioso Harold Bloom en su libro *La cábala y la crítica*.²

La cábala, al ser reconocida por Harold Bloom como poesía “única entre los sistemas religiosos de interpretación” y al mismo tiempo, como “una teoría de la escritura”, se convierte así, en un paradigma de interpretación para la crítica literaria. La simbología atribuible al árbol sefirótico –que en esencia, constituye el meollo de la hermenéutica cabalística–, se transforma en un sistema dialéctico de interpretación. De este modo, cada *Sefirah* representa para Bloom, un “texto” o “poema”, en cuyo interior interaccionan dialécticamente seis “aspectos” o

¹ Juan Rulfo, *Toda la obra*.

² Vid. Harold Bloom, *La cábala y la crítica*.

“*behinot*”. Estas seis “*behinot*” o “tropos” formulan un “lenguaje figurativo” que “casi” –escribe Bloom–, es poesía. Con ello, el crítico cree haber descubierto “la estructura normativa de las imágenes” que hay en la poesía de la revisión.³

El funcionamiento dialéctico que hay en el interior de cada *Sefirah* se rige al mismo tiempo por el “proceso de la influencia” de origen gnóstico, pues Bloom considera a la cábala como una “teoría de la influencia”. De ahí, que llame la atención sobre los conceptos de “influencia benigna” o “mapa de la mala interpretación”. Tales conceptos lo llevan a considerar que, ningún epígono puede evitar ser influido por su precursor. Esto significa que todo poeta, al crear un poema, participe de la “angustia de la influencia”. Para Bloom, todo poeta intuye que su obra obedece a cánones de creación cabalística. Su intención, al crear la teoría de las *behinot* o *modos de interpretación*, es construir una “crítica práctica”.

Con base en lo anterior, este trabajo tiene como objetivo, establecer la *incidencia de las proporciones de revisión o behinot de Bloom*, en la creación de la novela *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo.

El objetivo se fundamenta en las hipótesis de:

1. Las *proporciones de revisión o behinot* de Bloom, cumplen la función de *paradigma* en la creación de la “novela poemática”,⁴ *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo.
2. *Pedro Páramo* antes de manifestarse se halla oculto en *Cumbres borrascosas (Wuthering Heights)*.

³ Respecto al concepto de revisión, escribe Roland Barthes: “Desde la Liberación se emprendió (cosa perfectamente normal) cierta revisión de nuestra literatura clásica al contacto de nuevas filosofías, hecha por críticos muy diferentes y conforme a monografías diversas que terminaron por abarcar el conjunto de nuestros autores, de Montaigne a Proust.” En *Crítica y verdad*, p. 9.

⁴ Así la denomina Carlos Fuentes. “Rulfo, el tiempo del mito”, en Juan Rulfo, *Toda la obra*, p. 833. Con toda certeza, *Pedro Páramo* sería para Ramón Xirau, una “novela poética”, según dice al respecto: “El desarrollo de la poesía contemporánea conduce, cada vez más a una suerte de subjetivización. Los poetas de nuestro siglo escasamente parecen remitir a referentes precisos: grandes novelas tienden a ser poéticas –*A la recherche du temps perdu, Ulises, Finnegans Wake* por sólo citar tres ejemplos ejemplares. Por otra parte, los poetas (Eliot, García Lorca, Huidobro, Gorostiza, Paz...) escriben poemas extensos. Novelistas y poetas parecen hoy en día poseedores de lo que me gusta llamar épica de la subjetividad.”, *Poesía y conocimiento*, p. 25.

3. La *Biblia*, el “Infierno” de Dante, los manifiestos rosacruces, los conceptos cabalísticos de la *Shejiná* y del *Tikkun*, los conceptos de “los tres mundos” y la *gradación del calor* de Pico de la Mirandola, establecen su *contemporaneidad* en *Pedro Páramo*.

4. Juan Rulfo es un *poeta fuerte*, ya que sus epígonos al enfrentarse a lo estéril de su intento por escribir como él, terminan por evitarlo.

Estas hipótesis quedan de algún modo confirmadas, con la incidencia de las *behinot* primera, segunda y quinta, respectivamente.

El principio que rige a la quinta *behinah*: “Aspecto que da poder al *poema* para emanar de sí otros *poemas*, aun ocultos en el anterior”, proporcionaría la pauta para la tesis que aquí se sustenta:

El esoterismo que hay en la “novela poética”, *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, emana de la *Biblia* y la *Divina Commedia*, de Dante Alighieri.

Esta tesis se apoya en los criterios de Yvette Jiménez de Báez y Sergio Fernández.

Sobre la *Biblia*, refiere Yvette:

...en Rulfo, el libro principal, el que realmente vertebraba todo el texto, en última instancia, cuando uno se mete en los símbolos de la escritura, es la *Biblia*. [...] el intertexto principal [de *Pedro Páramo*] es la *Biblia*. En la *Biblia* hay mucho de esoterismo, por favor.⁵

En cuanto a la vinculación entre la *Divina Commedia* y la *cábala*, aduce Sergio Fernández:

⁵ Según parece, hasta el momento no existe indicio de que Rulfo haya leído *cábala* directamente. Yvette, quien es gran conocedora de la obra del escritor, cree “muy probable” que haya lenguaje cabalístico en *Pedro Páramo*. Por lo que se refiere a la brujería y espiritismo que hay en la novela, dice Yvette: “creo que Rulfo asume todos esos discursos espiritualistas, en función de una visión cristiana.” Yvette Jiménez de Báez: “Erotismo y mística en Juan Rulfo”, Conferencia en el Colegio de Bachilleres, Plantel 4, “Culhuacán”, 23 de mayo de 1995. En la opinión de Wolfgang Vogt, durante los años treinta y cuarenta, Rulfo mostraba un especial interés por la narrativa nórdica, sobre todo, por los escritores premiados con el Nobel. A juzgar por las descripciones que hace Vogt, de cada una de las obras de estos autores, no hay en ellas ningún nexo con la *cábala*. En *Juan Rulfo y el Sur de Jalisco*.

El viaje dantesco, tal como ha sido visto a través de sus exégetas, se reduce a un esquema geométrico, de la misma manera en que los qabalistas lo hacen –debidamente organizados–, con la *Torah* y el judaísmo tradicional interpretados a su modo. [...] no es ocasional que los más importantes momentos de expresión qabalística sean contemporáneos de Dante y que ambas mentes, medievales, hayan sido uno de los primeros pasos a la modernidad.⁶

Para el método que aquí se sigue, se toma como base el principio de Bloom: “Los textos no tienen significados, salvo en sus relaciones con otros textos”. Lo cual, permite hacer una propuesta de las posibles lecturas (o intertextos) de Juan Rulfo. A la vez, se procura que tal propuesta sea acorde con los principios que rigen a las *behinot* primera, segunda y quinta. Esto, contribuye a asumir la lectura de *Pedro Páramo*, como un texto sinécdoquico.

Este trabajo se divide en tres capítulos. El primero, “El desarrollo de la cábala”, expone el origen y la evolución de la cábala.

El segundo, “La cábala y la crítica literaria”, explora –en parte– el aparato conceptual de las doctrinas filosóficas del neoplatonismo y gnosticismo, (de ellas derivan los conceptos de “teoría de la influencia”, “influencia benigna”, “mapa de la mala interpretación”, “concepto gnóstico del acontecimiento”), y de las cábalas de Moisés Cordovero e Isaac Luria, (el primero proporciona su concepto de las ‘seis proporciones de revisión’ o “las seis *behinot*”; y el segundo, su “dialéctica del modo de revisión”), en que se funda la teoría de “las seis *behinot*” o “proporciones de revisión” de Harold Bloom, teoría que instituye él mismo como una crítica literaria “práctica” de la creación poética. Asimismo, se especifica el significado de cada *behinah*.

El tercero, expone en primera instancia, los criterios que fundamentan la incidencia de la teoría bloomfiana de las *proporciones de revisión* o *behinot*, en la creación de *Pedro Páramo*.

De este modo, se aplica la primera *behinah*, según la cual, “El poema antes de manifestarse se halla escondido en el precedente”.⁷ Así, una de las obras que se propone como precedente de *Pedro Páramo*, es *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*) de Emily Brontë.⁸

⁶ Sergio Fernández, *La copa derramada*, pp. 6-8.

⁷ Sergio Fernández, *Op. cit.*, p. 42.

La incidencia de la segunda *behinah* en la creación de *Pedro Páramo*, la cual instituye que: “el poema oculto en el poema anterior emerge de su ocultamiento.”⁹ permite proponer aquí, una secuencia de textos de donde emerge la “novela poemática” de Juan Rulfo. De esta manera, la pareja adánica del texto de Rulfo, ya se profetiza en la segunda versión de la creación, que revela el Génesis, 2:17.¹⁰ Al mismo tiempo, que el personaje de Donis, emerge en el mito griego de Adonis.

El descenso de Dante, junto con su guía Virgilio, en el *Infierno*, de la *Divina Commedia*, predice el descenso de Juan Preciado, junto con su guía, Abundio, en el infierno de Comala. Tal predicción, quizá lleva al crítico Rodríguez-Alcalá, a concebir el *Infierno* de Dante, como “el arquetipo configurador” de Comala.¹¹

Si Comala, se revela como *un símbolo dialéctico*, en tanto que, para unos personajes significa el infierno, y para otros el paraíso, por qué no pensar que el paraíso de Doloritas, emerge del paraíso de los manifiestos rosacruces (*Fama y Confessio*, 1614 y 1615), si en ambos, se intenta “llevar a la humanidad al estado en que estaba en el Paraíso, antes de su caída.” Podría decirse, que en el personaje de Doloritas y en los autores de la doctrina rosacruz

⁸ Aunque la investigadora Yvette Jiménez de Báez cree que el texto “mediador inicial” de Pedro Páramo, es un cuento de Revueltas, “muy faulkneriano”. Refiere además, que Rulfo aún no había leído a Faulkner, cuando escribió *Pedro Páramo*. Así que no podría hablarse de una presencia directa de la obra de Faulkner, en *Pedro Páramo*. Arguye Yvette: “Que en su biblioteca está Faulkner, sí. Que lo leyó, sí, pero no fue el texto directo [de Pedro Páramo]”, en “Erotismo y ...”. Al respecto, aduce Wolfgang Vogt: “En el fondo la pregunta de si Rulfo ya había leído a Faulkner antes de escribir sus dos grandes libros, es secundaria. Además es difícil resolverla. El hecho de que un libro se encuentre en la biblioteca de un autor, no es prueba de que lo haya leído. Lo que nos interesa saber es cuáles son los modelos que les enseñaron a los dos autores [Rulfo y Faulkner] estas nuevas técnicas.” Vogt se refiere a los “elementos comunes” entre ambos autores, que encuentra Carballo en la tesis de James East Loby: “estructura caótica, uso de un narrador testigo, revisión fatalista del pasado y selección de un fragmento arcaico, decadente de la sociedad para basar la obra literaria”, *Op. cit.*, pp. 38 y 39. Por la secuencia de sacerdotes atormentados que Yvette encuentra en los textos de *El resplandor*, de Mauricio Magdaleno, “un texto muy importante para entender a Rulfo” —refiere Yvette—, *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, *El luto humano*, de José Revueltas, figurarían éstos como textos predecesores de *Pedro Páramo*. Es decir, el padre Rentería, se halla oculto en sus homólogos que lo preceden. En “Erotismo y...”.

⁹ Harold Bloom, *Op. cit.*, p. 67.

¹⁰ *Vid. infra*, p. 64.

¹¹ *Vid. infra*, p. 81.

alemana, hay “el Sueño de una sociedad ideal”.¹² A su vez, el ideal utópico que expresa Doloritas, establece un nexo con “el nuevo tiempo” que da la posibilidad de resurrección, en la “novela poemática” misma, según atisba Yvette Jiménez de Báez.¹³ La resurrección tendría lugar, en el momento en que Juan Preciado va a acostarse con la mujer-hermana de Donis. Tal hecho, le permite a la investigadora Yvette, inaugurar su ingenioso concepto de la *liberación del incesto fundador*, que pone fin al “poder absoluto” de Pedro Páramo que impera en Comala.¹⁴

El concepto cabalístico de la *Shejiná*, predice al personaje simbólico de Susana San Juan. Este personaje, considerado por Yvette, como “la madre tierra que deviene a principio telúrico, genérico”, se remite de este modo, a una de las tantas funciones que desempeña la *Shejiná*, la de “Madre Originadora” que es su “Manifestación primordial”. Así, Susana San Juan o la *Shejiná*, cumple una trayectoria dialéctica en el texto, y en otra de sus funciones simbólicas, la del “Árbol de la Muerte”, termina por destruir el “poder absoluto” de Pedro Páramo y destruirse a sí misma. Esta autodestrucción de Susana San Juan o la *Shejiná*, ocurre porque ella se niega al poder de Pedro Páramo, ya que es “el alma de la tierra”. A la vez que, Juan Preciado asume la función de la “superación de los contrarios” (Pedro Páramo vs. los habitantes de Comala), lo cual, hace posible la apertura de futuro, (o continuidad histórica) para la comunidad comalense.

La expresión “–Hay multitud de caminos.”, que da en respuesta la mujer-hermana de Donis a Juan Preciado, cuando éste le inquiera acerca del camino por el que se iría de Comala, halla su profetización en la teoría de “los tres mundos”, de Pico de la Mirandola. De “los tres mundos” (“elemental o terrestre”, “celestes o mundo de las estrellas” y el “supraceleste”), el último, se halla regido por la voluntad del Padre, quien elige al único hijo legítimo de Pedro Páramo, para conferirle la misión de rescindir el “incesto colectivo”, que atosiga a cada uno de los habitantes de Comala.¹⁵

¹² Vid. *infra*, p. 86.

¹³ Vid. *infra*, p. 89.

¹⁴ Vid. *infra*, p. 90.

¹⁵ Al séptimo día de la muerte de la madre de Juan Preciado, éste decide ir a Comala. Si se juzga el hecho desde la simbología del número siete, el retorno de Juan Preciado, en Comala, significa por un lado, el término del dolor que genera en el submundo de Comala, la conciencia de pecado;

El concepto del *tikkun* cabalístico, cumple una función predictiva respecto a la labor de restitución de los órdenes social y moral-cristiano, que realiza Juan Preciado. Sin embargo, debido a la misma naturaleza simbólica del *tikkun*, en el paraíso que evoca Doloritas, no habrá una “corrección armónica”¹⁶ plena.

El calor gradual que experimenta Juan Preciado, durante su descenso a Comala, se remite a las teorías de la jerarquización de la luz y del calor, de Ficino y Pico de la Mirandola. Esta “idea de calor” que hay en el hijo de Doloritas y en Abundio, simboliza la inminencia del *acto liberador del incesto colectivo*.¹⁷ En el momento en que la mujer-hermana de Donis, sufre el proceso metamórfico, es decir, cuando Juan Preciado la ve “deshacerse en el agua de su sudor”, comienza al mismo tiempo, a sentir frío. Este frío que emana del interior de Juan Preciado lo purifica y purifica la atmósfera incestuosa que hay en Comala, una vez que se ha consumado el *acto liberador del incesto colectivo*.¹⁸

La incidencia de la quinta *behinah* en la creación de *Pedro Páramo*, cuyo principio establece que: “Aspecto que da poder al *poema* para emanar de sí otros *poemas*, aún ocultos en el anterior”,¹⁹ expone el modo, en que han reaccionado los epígonos del demiurgo Rulfo ante la influencia de su obra. Así, Jorge Aguilar Mora arguye que “tanto la novedad de su aportación, como la concentración de su estilo”, dio lugar a la formación de “parodiadores poco originales”, por lo que no podría hablarse de una “escuela rulfiana”. Lo cual, si se juzga desde la teoría bloomfiana de las *behinot*, significa que el escritor Juan Rulfo, es un “poeta fuerte”. Es decir, que genera sobre sus epígonos, lo que Bloom llama “fuerza de imposición”.

por el otro, el comienzo de un “nuevo tiempo” para aquella comunidad, exiliada de la historia, por causa de la “pura maldad” de Pedro Páramo. *Vid.*, Juan-Eduardo, Cirlot: *Diccionario de símbolos*, p.330.

¹⁶ Angelina Muñiz-Huberman, *Las raíces y las ramas*, p. 95. También, *Vid. infra*, p. 102.

¹⁷ *Vid. infra*, p. 103.

¹⁸ *Vid. infra*, P. 103.

¹⁹ *Vid. infra*, p. 47.

El Señor envió este mensaje a Esdrás:

“He hecho mi revelación en la zarza, y he hablado a Moisés, cuando mi pueblo estaba esclavo en Egipto. Y le he hecho subir al Sinaí, donde le he retenido junto a mí varios días. Y le he participado gran número de mis maravillas. Y le he manifestado los secretos y el fin de los tiempos. Y le he ordenado: ‘Estas palabras, decláralas; aquéllas, ocúltalas’.”

F. Secret, *La kabbala cristiana del Renacimiento*, p. 19.

Capítulo I

EL DESARROLLO DE LA CÁBALA

La cábala nace en el sur de Francia, concretamente en Provenza, en el siglo XII. En su fase incipiente, se hallaba inmersa en una atmósfera no-judía, donde prosperaba el movimiento de los cátaros o neomaniqueísmo.¹ La cábala acelera su desarrollo en España, durante el siglo XIII. Esto propicia la construcción del libro “pseudoepigráfico Zohar de rabí Moisés de León, una especie de *Biblia* para los cabalistas, que a lo largo de los siglos ha conseguido afirmar la posición casi inatacable de un texto sagrado y autoritario.”²

Harold Bloom cree que Scholem, junto con otros, han revelado –con base en sus “rastros” exhaustivos– que la fuente directa de la cábala, es, dentro del esoterismo judío más primitivo, el *Libro de Enoch*. Su contenido, hace alusión específicamente, al primer capítulo del profeta Ezequiel y al primer capítulo del Génesis. Estos dos capítulos estimularon “dos modos de reflexión visionaria, *ma'aseh merkabah* (‘la obra del Carro’) y *ma'aseh bereshit* (‘la obra de la

¹ Gershom Scholem: *La cábala y su simbolismo*, p. 98.

² *Ibid.*

creación’).³ Ambas obras se inscribirían dentro de lo que Bloom llama “cuasignosticismo rabínico”, cuyo núcleo era el “pleroma” o “el divino reino ajeno a la caída”, sin embargo, –dice Bloom–, todavía no se trata de la cábala.

El *Sefer Yezirah* (“Libro de la Creación’”), ve la luz ocho siglos después de la declinación de los gnósticos,⁴ probablemente su publicación haya sido en el siglo III.⁵ Bloom refiere que, el *Sefer Yezirah* se leía con interés por parte de los judíos cultos. Era atribuido al “gran rabí Akiba, martirizado por los romanos, lo cual explica gran parte del prestigio del libro.”⁶ El *Sefer Yezirah*, tiene la virtud de introducir, aunque “en forma muy rudimentaria”, según Bloom, “el concepto estructural central de la Cábala, las *Sefirot*.”⁷

El *Sefer ha-Bahir*, es un libro que aparece “aproximadamente” en 1180, en el sur de Francia.⁸ Al parecer de Bloom, Scholem deja entrever cierta “perplejidad”, en sus estudios, sobre los orígenes de la cábala. La razón sería, en primera instancia, el prolongado intervalo que se dio entre la hechura del *Sefer Yezirah* y la del *Sefer ha-Bahir*: mil años. Argumenta Bloom:

... Todo el medievalismo judío se convierte en un vasto laberinto en el que las ideas características de la Cábala se inventaron, se revisaron y se transmitieron en un área que de Babilonia abarca hasta Polonia. En estas dilatadas extensiones del espacio y del tiempo, hasta Scholem queda perplejo, ya que la verdadera esencia de la tradición oral reside en que ha de vencer a toda erudición histórica y crítica.⁹

Las expresiones de Scholem, ratificarían la opinión de Bloom, cuando dice que no se explica “cómo” “ni de quién” sale a la luz, el texto del *Sefer ha-Bahir*.¹⁰ El *Sefer ha-Bahir*, se considera el primer escrito cabalista. El término *bahir* quiere decir “resplandeciente”. Fue Scholem, –dice Bloom–, quien lo tradujo al alemán. A decir verdad, la traducción del texto, implica ya de por sí, cierto grado de dificultad, pues se trata de “una mezcla de hebreo culto y de

³ Harold Bloom: *La cábala y la crítica*, pp. 21 y 22.

⁴ *Ibid.*, P. 22.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Gershom Scholem, *Op. cit.*, p. 98.

⁹ Harold Bloom, *Op. cit.*, p. 23.

¹⁰ Gershom Scholem, *Op. cit.*, p. 98.

arameo vernáculo”. Resulta interesante la impresión que dejó el *Sefer ha-Bahir*, en el ánimo de Scholem. Dice él mismo: “[es] una colección de exposiciones teosóficas inimaginablemente mal escritas e inconexas, en forma de explicaciones bíblicas [...] Se trata de un libro muy pequeño, de tan sólo 30 a 40 páginas; pero en dichas páginas se encierran los documentos que acreditan una irrupción en el mundo del judaísmo”.¹¹ A pesar de los aspectos desfavorables del *Sefer ha-Bahir*, señalados por Scholem, no son menos sus méritos. A saber, hay en él “cierto valor literario” –dice Bloom–, pues inaugura “el estilo cabalístico” con el empleo de la “parábola” y el “lenguaje figurativo”.¹² Hay que recordar que en el *Sefer Yezirah*, aparece el concepto de las *Sefirot*, en el rango de “los diez números primordiales, lo cual constituye un concepto neopitagórico”¹³; en cambio, en el *Sefer ha-Bahir*, las *Sefirot* se revisten del poder divino, y se constituyen en “principios”, los cuales participan gradualmente, en el proceso de la “obra de la creación”.¹⁴

El *Sefer ha-Zohar*, “esplendor”, es el texto de la “verdadera” cábala, según Bloom. Bloom gusta de ser más específico, que Scholem, por lo que a fechas y lugares se refiere. Así, Scholem dice que, el *Safer ha-Zohar*, aparece en el siglo XIII, en el sur de Francia; mientras que, Bloom, –aunque que también lo dice– precisa los años de 1280 y 1286 ya dentro del territorio español, en Guadalajara, ya que la cábala “se extendió, cruzando la frontera, hasta encontrar su sede entre los judíos de España”.¹⁵

El *Zohar* se escribe en arameo, casi en su totalidad, sólo que, el uso que hace de la lengua, es en su modalidad literaria, “superficial”, y no “vernáculo”, comenta Bloom. El *Zohar* no constituye del todo, un libro, porque su estructura interna se presenta disímil, pues los manuscritos que lo integran, resultan distintos uno de otro, por lo que dice Bloom “parece más bien una colección de libros o una pequeña biblioteca que lo que, de ordinario, describiríamos como una obra autónoma.”¹⁶ De esta manera, el *Zohar*, se convierte así, en el texto básico de la cábala pero, –según Bloom–, de la cábala “clásica”, es decir, aquella cábala engendrada en la teoría de las *Sefirot*. Sin embargo, refiere Bloom, que la cábala, se torna con un matiz diferente, a

¹¹ *Ib.*

¹² Harold Bloom, *Op. cit.*, p. 23.

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Ib.*

¹⁵ *Ib.*, pp. 23-24.

¹⁶ *Ib.*, p. 24.

partir del siglo XVI “hasta hoy”, por lo que, le confiere las categorías de cábala “segunda” o “moderna”, creada, en buena parte, por Isaac Luria de Safed, en Palestina.¹⁷ Con relación a este viraje dado por la cábala en el siglo XVI, explica Scholem, que ésta resurge como “una potencia histórica y espiritual de primer rango dentro del judaísmo”.¹⁸ Este interés especial por la cábala, se debía –según Scholem–, a que ésta proporcionaba una respuesta “a los excitados ánimos de los judíos españoles, afectados por la catástrofe de la expulsión de 1492, en relación con la cuestión –cuyo planteamiento resurgía sin cesar– del sentido del exilio.”¹⁹



De Gershom Scholem, escribe Harold Bloom: “La Cábala es un cuerpo extraordinario de lenguaje retórico o figurativo y, de hecho, una teoría de la retórica, y el logro formidable de Scholem es tan retórico o figurativo como histórico. En este hondo sentido, Scholem ha escrito una explicación verdaderamente cabalística de la Cábala...”

En el siglo XVII, la cábala reaparece “Rebosante de energías mesiánicas”²⁰, a propósito de la irrupción del “falso Mesías”²¹ *Savetai Zevi*, de quien dice Esther Cohen: “estuvo

¹⁷ *Ib.*

¹⁸ Gershom Scholem, *Op. cit.*, p. 98.

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ *Ib.*

²¹ Cohen D, Esther: *La palabra inconclusa*, p. 16.

asociado a las especulaciones cabalísticas de su época, principalmente con Isaac Luria; concepciones, por otro lado, siempre mediadas por su profeta Nathan de Gaza.²² Esther Cohen es de la idea, de que en la historia de la cábala, no se ha dado el caso, de que haya sido “abiertamente considerada como una práctica herética”²³ sólo, en el lapso en que participó Savetai Zeví, cuyo movimiento, aun antes de declinar, contribuía a un revestimiento herético-místico-judío de la cábala. La cual, resulta así, una cábala herética, “que en sus impulsos y movimientos evolutivos ha jugado paradójicamente un papel muy importante en el nacimiento del judaísmo moderno”.²⁴

¿Y, qué es la cábala? Atendiendo a los estudios de los autores más versados en ella²⁵, coinciden en que el significado de la cábala, es igual a *tradición*. Sin embargo, sucede que entre ellos, le otorgan al término tradición, matices diferentes, que ponen de manifiesto la perspectiva desde la cual, abordan a la cábala. En primera instancia, se sitúa Gershom Scholem, quien ha consagrado “toda su vida”, al estudio de la cábala.²⁶ En la consideración de Bloom, Scholem goza de gran prestigio dentro de la investigación cabalística: “El logro imponente de Scholem puede juzgarse como algo único en la moderna erudición humanista, pues se ha hecho indispensable para todo estudioso racional de su tópico.”²⁷ Dice Scholem, acerca de la cábala:

La Cábala –al pie de la letra: tradición, y en particular, tradición esotérica– es el movimiento en el que las tendencias místicas del judaísmo, principalmente entre los siglos XII y XVII, han encontrado su sedimentación religiosa en forma de múltiples ramificaciones y con frecuencia en el curso de un desarrollo accidentado.²⁸

²² *Id.*

²³ *Ib.*

²⁴ Scholem, Gershom: *Op. cit.*, P. 98.

²⁵ Destacan Gershom Scholem, Harold Bloom, F. Secret, Frances A. Yates, Esther Cohen, Moshe Idel, Elliot R. Wolfson, entre otros.

²⁶ Bloom, Harold: *Op. cit.*, p. 17.

²⁷ *Ib.*

²⁸ Gershom Scholem, *Op. cit.*, p. 97.

Scholem discute el hecho, de que se hable de “la doctrina de los cabalistas”, puesto que la cábala, no es “un sistema unitario de ideas místicas y en especial teosóficas.”, sino que, se trata de “un proceso frecuentemente asombroso por la multiplicidad y abundancia de sus motivos, el cual ha decantado en sistemas o semisistemas totalmente diferentes.”²⁹

Scholem establece seis fases en la historia del misticismo judío,³⁰ —explica Esther Cohen—, y cita la obra de Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*. Así, el Merkabah y gnosticismo judío, corresponden a la primera fase, y comprende los siglos del I al X; “el jasidismo medieval alemán”, de 1150 al siglo XVI; la cábala española, de 1200 a 1500; la “cábala posterior palestina”, de 1500 a 1650; “el movimiento Sabatiano”, de 1665 a 1800; y la fase sexta, “el jasidismo de Europa oriental”, que es “a partir” —dice la autora—, de 1750.³¹ Ahora bien, esta división de la historia del misticismo judío, revela, en parte, lo “accidentado” del tránsito cabalístico, en su afán por “comprender la relación que existe entre Dios y el hombre.”³²

F. Secret, recurre a la *Apología*, de Pico de la Mirándola, porque, cree, que es el mejor testimonio para comprender los orígenes de la cábala, aparte de que, califica a Pico, de “héroe de la kabbala cristiana”.³³ F. Secret cita algunos fragmentos de la *Apología*, en donde Pico busca argumentos convincentes, que avalen en defensa de la cábala. De esta manera, Pico se apoya en personajes como Rabi Eleazar, Rabi Moisés de Egipto, Rabi Simeón ben Lagis, Rabi Ismael, Rabi Jodah y Rabi Nachiman “y otros innumerables sabios hebreos” —dice Pico—, quienes dan crédito, de que:

Dios dio en el monte a Moisés, además de la Ley que fue recogida por escrito en el Pentateuco, la explicación verdadera de la Ley, con la manifestación de todos los misterios que se contienen bajo la corteza y el haz grosera de las palabras. Respecto a esta doble ley literal y espiritual, Moisés recibió de Dios la orden de recoger por escrito la primera y de comunicársela al pueblo, pero que se guardase de escribir la segunda, y que la confiase sólo a los sabios en número de setenta, escogidos por Moisés por orden de Dios a fin de guardar la ley. Moisés hizo a estos

²⁹ *Ibidem*, pp. 97-98.

³⁰ Esther Cohen, *Op. cit.*, p. 47.

³¹ *Ib.*

³² *Ib.*

³³ F. Secret, *La kabbala cristiana del renacimiento*, p. 18.

sabíos la misma recomendación de no escribirla, sino de revelarla de viva voz a sus sucesores a fin de que éstos, a su vez, hiciesen otro tanto."³⁴

El fragmento en sí, da el significado concreto de la palabra cábala: "recepción". De ahí que Pico diga, "Por haber sido transmitida a manera de herencia, es decir, recibéndola de un maestro, se le ha dado a esta ciencia el nombre de kabbala, que significa recepción...".³⁵ Pico, en procura de que sus argumentos sean todavía más contundentes, respecto al origen de la cábala, rastrea en los testimonios de algunos personajes bíblicos, a saber "Esdrás, Pablo, Orígenes, Hilario y el Evangelio."³⁶ Ahí mismo, Pico cita un fragmento del texto de Esdrás, el cual, no deja de sorprender, por el alto grado de coherencia que tiene con la prohibición de Dios, de escribir la segunda ley:

<<He hecho mi revelación en la zarza, y he hablado a Moisés, cuando mi pueblo estaba esclavo en Egipto. Y le he hecho salir de Egipto. Y le he hecho subir al Sinaí, donde le he retenido junto a mí varios días. Y le he participado gran número de mis maravillas. Y le he manifestado los secretos y el fin de los tiempos. Y le he ordenado: 'Estas palabras, decláralas; aquéllas, ocúltalas'.>>³⁷

Pico toma la "autorizada opinión de Orígenes", según dice, "cuyo testimonio respecto a los asuntos en que la Iglesia lo acepta es muy poderoso, porque allí donde es bueno no hay nada mejor."³⁸ Orígenes, se plantea algunas interrogantes, cuando hace la lectura de la Epístola a los Romanos, 3:1, escrita por Pablo: "¿Cuál es pues la ventaja de los judíos, o cuál es la utilidad de la circuncisión?", él mismo se responde, diciendo que la supremacía de los judíos se debe, a que ellos recibieron los "oráculos de Dios". Es decir, los judíos no sólo recibieron la "Ley literal", sino además, --según Pablo--, los oráculos de Dios:

...de los que con todo derecho se glorían, y que no son sino aquello que los hebreos llaman cábala, es decir, el verdadero sentido de la ley

³⁴ *Ibidem*, p. 19.

³⁵ *Ib.*

³⁶ *Ib.*

³⁷ *Ib.*

³⁸ *Ibidem*, p. 20.

recibido de boca en boca. La expresión de “Torah scelealpe”, que se encuentra en ellos, significa ley de boca, la cual, por ser recibida a manera de herencia, se denomina cábala.³⁹

Respecto al hecho, de que Moisés haya confiado la Ley “secreta” a los setenta sabios, Pico procura apoyarse en el testimonio del padre Hilario, cuando éste explica el salmo II:

<<Ya desde Moisés había setenta doctores antes de la institución de la Sinagoga. Pues el propio Moisés, que había consignado por escrito las palabras del Antiguo Testamento, confió aparte algunos de los más secretos misterios de los secretos de la Ley a los setenta ancianos y a sus sucesores. El propio Señor recuerda esta doctrina, cuando dice: ‘Los escribas y los fariseos se han sentado en la silla de Moisés. Haced, pues, y observad todo lo que dicen, pero no imitéis sus acciones.’>>⁴⁰

Según el fragmento, el padre Hilario da fe, de cómo Moisés no sólo lega el Antiguo Testamento, éste sí, en forma escrita, sino que, aparte, revela la misteriosa “Ley secreta” a los setenta sabios, dando origen con ello, al nacimiento de la cábala. Pero, tal revelación, la realiza Moisés, en forma oral. De esta misma forma, Moisés solicita que los setenta sabios la transmitan a sus sucesores. Quizá la expresión: “Haced, pues, y observad todo lo que dicen, pero no imitéis sus acciones.”, signifique el deber de guardar el conocimiento secreto, es decir, colocar una valla, para que lo proteja, ya que de otra manera, se vería profanado, o mejor dicho, desvirtuado de su cualidad sacra.

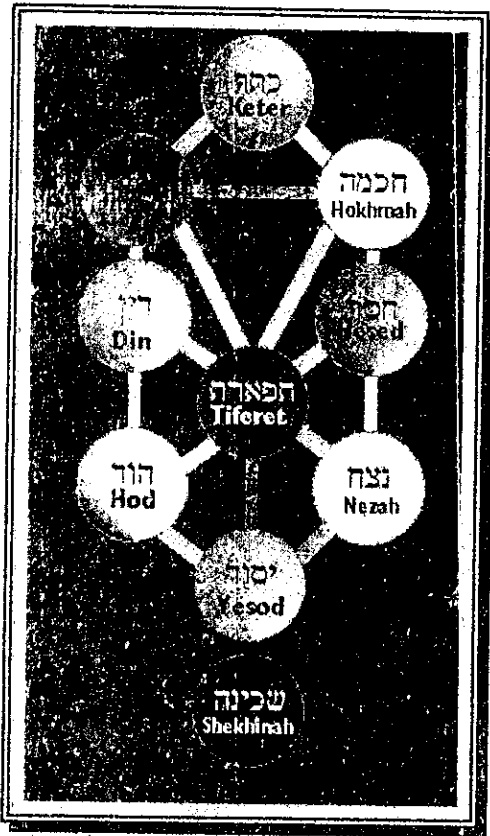
F. Secret explica que los setenta sabios constituyen, lo que los hebreos denominan Senedrín, cuya función, cree F. Secret, correspondería a la que hoy desempeñan los cardenales de la iglesia. Se establece una correspondencia entre el número setenta de los sabios elegidos por Moisés, con el número setenta de los libros destinados a albergar “los misterios de la kabbala”⁴¹, esto sucedía, —dice F. Secret—, en vida de Esdrás. Esto significa, que por vez primera, la cábala incursiona en el mundo de la escritura, pues, hasta ese momento, nada se había escrito con

³⁹ *Ib.*

⁴⁰ *Ib.*

⁴¹ *Ibidem*, p. 21.

respecto a ella. Sólo se tenía conocimiento de la misma, a través de una “recepción hereditaria”, lo cual, le valió el nombre de cábala.



Para Harold Bloom, las *Sefirot*, constituyen una interpretación “audaz” de la *Biblia*.

A. EL ORIGEN DE LAS BEHINOT

En la opinión del ensayista norteamericano, Harold Bloom, Moisés Cordovero (1522~1570), es quien estructura la teoría de las *behinot*, a partir de los reflejos que generan las *Sefirot* “de unas a otras dentro de sí mismas.”⁴² Para Bloom, las *Sefirot* constituyen el grupo de categorías que da inicio a la invención cabalística. De las diez *Sefirot*, refiere que seis de ellas “son activas en el mundo y estas seis proporcionan el modelo de las seis *behinot* de Cordovero y reaparecen como los seis principios activos en el cuarto *parzufim* de Luria.”⁴³ Estas seis *Sefirot*, junto con la última *Sefirah*, *Malkhut* o la *Shekhinah* forman las siete *Sefirot* inferiores, denominadas las *Sefirot* de la “construcción”, cuyas funciones tienen lugar cuando inician los siete días del proceso de la creación, en adelante.

Respecto a la última *Sefirah*, *Malkhut* o la *Shekhinah*, dice Bloom:

... Pero la última *Sefirah*, *Malkhut* o la *Shekhinah* es totalmente pasiva recibe la influencia de las seis "direcciones" de las seis *Sefirot* activas: *Hesed* [amor], *Din* [Juicio], *Tiferet* [Belleza], *Nezah* [Victoria], *Hod* [Majestad], *Yesod* [fundación].⁴⁴

Las tres primeras *Sefirot*, *Keter*, *Hokmah* y *Binah*, por ser exclusivas de la creación primordial –pues se trata de las potencias latentes de Dios–, no tienen “análogos reales” en la creación humana, –al parecer del ensayista.⁴⁵

⁴² Harold Bloom: *La cábala y la crítica*, p. 32.

⁴³ En cuanto al concepto de los *parzufim*, Bloom explica: "Scholem llama a los *parzufim* "configuraciones" o *gestalten*, Pero al igual que las *behinot* parecen ser a la vez psíquicos y lingüísticos, mecanismos de defensa y tropos retóricos. Como patrones de imágenes, los *parzufim* organizan el mundo destrozado después de la separación de los recipientes, y como principios de organización sustituyen u ocupan el puesto de las *Sefirot*.[...] El *Ze'ir Anpin* [cuarto *parzuf*] sustituye a las seis *Sefirot* inferiores, de *Din* a *Yesod*, las seis que fueron más terriblemente destrozadas." Bloom, *Op. cit.*, p. 42.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 54 y 55.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 54.

En cuanto a las categorías de las *behinot*, Bloom explica la conveniencia de abordar la teoría de la jerarquización de las ideas, –que él relaciona con los poemas– del pensador norteamericano, Peirce. Aunque Bloom reconoce la complejidad de tal teoría, –sobre todo, cuando Peirce habla de las ideas de la Terceridad– fundamenta en ella su concepto de las “proporciones de revisión” o de las *behinot*. Así, las ideas de Peirce, se distribuyen en tres niveles: Primeridad, Secundidad y Terceridad. El de la Terceridad le da la pauta a Bloom, para la teorización de sus “proporciones de revisión” o *behinot*. De este modo interpreta la Terceridad de Peirce:

Vamos, por la mala interpretación a traducir a Peirce dentro del dominio de la poesía. Un poema es una idea de la Terceridad o una relación *triádica*, porque el signo es el nuevo poema, su objeto es el texto precursor (por más combinado o imaginado que sea) y el pensamiento interpretante es la lectura del poema, pero esta lectura es en sí misma un signo. En la visión de Peirce, un poema es un proceso de mediación entre sí mismo y un poema anterior, pero la mediación siempre pertenece al acto de interpretar que, pienso yo, Peirce habría considerado siempre como un acto *evolutivo*. Un poema como tríada es una dialéctica de esfuerzo, resistencia y evolución hacia un futuro que jamás puede convertirse en parte del pasado.⁴⁶

Esto último implica –según Bloom–, una “brecha insalvable” entre la poesía y la historia de la poesía, entre una “tríada” y una “díada”.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 57 y 58.

B. LA DIALÉCTICA DE LAS BEHINOT

Después de consultar las tríadas neoplatónicas de Proclo en sus *Elementos de Teología*, Propositiones 35-39, Bloom arguye que, aunque la formulación neoplatónica pone a salvo la brecha entre la poesía y la historia de la poesía, convierte así a los poemas en “mónadas cosificadas”.⁴⁷

Aparte del nivel de la Terceridad de Peirce, en que se apoya la teoría bloomfiana, ésta se alimenta específicamente de dos principios básicos, según confiesa el propio ensayista:

En términos de mi propia teoría, Cordovero proporciona el modelo de mis seis “proporciones de revisión” con sus seis *behinot* o aspectos de cada *Sefirah*. Pero Luria proporciona el modelo de mi dialéctica del modo de revisión y las *Sefirot* mismas, las seis *Sefirot* de la “dirección”, proporcionan el modelo de mi Escena de Instrucción en sus seis fases.⁴⁸

Así, el proceso de la creación, tal y como lo concibe Luria,⁴⁹ fundamenta la dialéctica del modo de revisión de Bloom:

El proceso triádico de la limitación [*Zimzum*], la sustitución [*Shevirat ha-kelim*] y la representación [*tikkun*], que propondré como la dialéctica que rige la poesía de la revisión o posterior al Siglo de las Luces, es lo que Hans Jonas llama el concepto gnóstico del acontecimiento, en contraposición al concepto más ortodoxo o platónico del ser.⁵⁰

⁴⁷ *Ibidem.*, pp. 57 y 58.

⁴⁸ *Ibidem.*, p. 62.

⁴⁹ Bloom pondera la originalidad de la doctrina de Isaac Luria en la historia total de la cábala: “Antes de Luria, toda la cábala vio la creación como un proceso progresivo que se movía siempre en una sola dirección, emanando de Dios hacia el hombre, gracias a las *Sefirot*, movimiento en que cada etapa se incorporaba estrechamente a la etapa subsiguiente, sin saltos ni retrocesos enormes. En Luria, la creación es un proceso asombrosamente regresivo, en que el abismo puede separar a cualquier etapa de otra y en que la catástrofe es siempre un acontecimiento principal. La realidad, para Luria, consiste siempre en un triple ritmo de contracción, ruptura y enmienda, ritmo que está constantemente presente en el tiempo casi desde que primero puntualizara la eternidad.” *Ibidem.*, p. 39.

⁵⁰ *Ibidem.*, p. 61.

Retomando los conceptos de las *Sefirot*, Bloom advierte que es Cordovero “quien ve primero que las *Sefirot* son conceptos del acontecimiento más bien que conceptos del ser.”⁵¹ Esto es, un *concepto del acontecimiento*, ocurre cuando se conoce la relación de influencia que hay entre dos poetas, es decir, entre el precursor y el epigono. Este conocimiento es una “conceptualización” o “mala lectura” que “es, de por sí, un acontecimiento en la historia literaria que uno escribe.”, según Bloom.

La definición de las *behinot* depende del modo en que Bloom asume a cada una de las *Sefirot*, pues al considerarlas como “poemas” o “textos”, las *behinot*, se convierten por ende, en “tropos”. Pero, ocurre que:

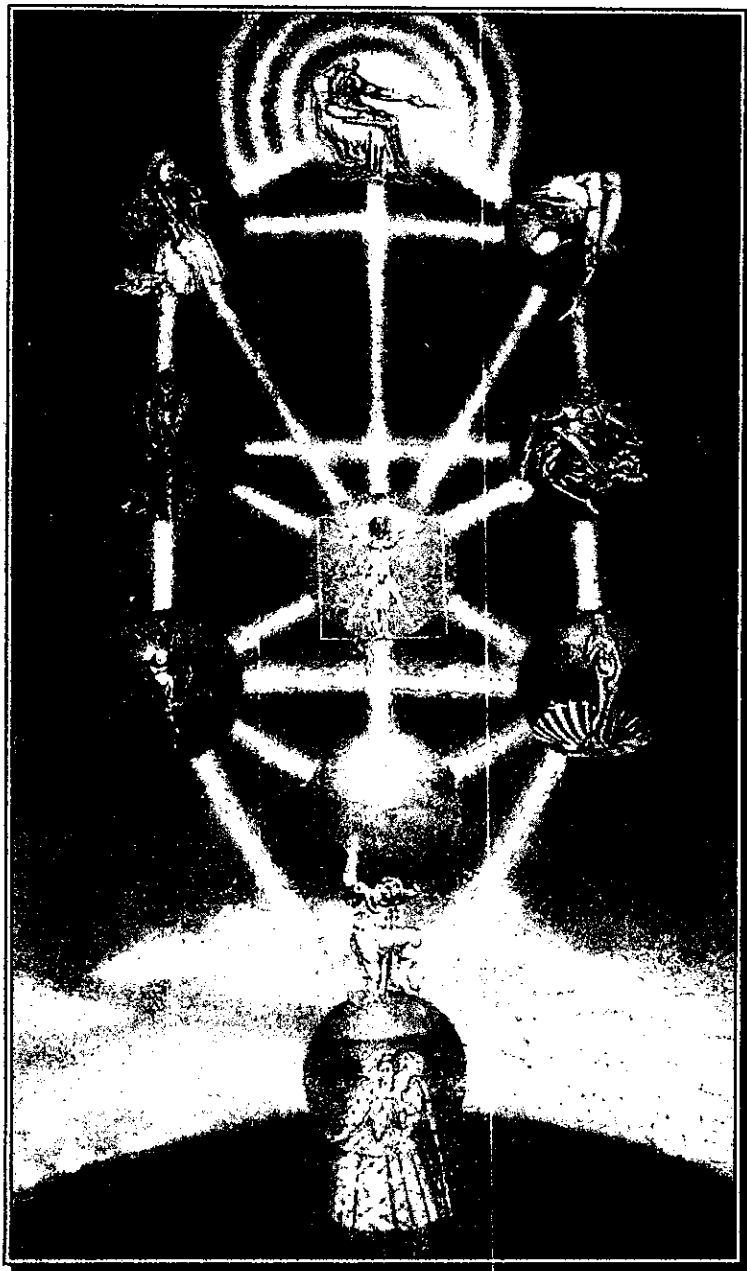
Si variamos la identificación analógica y decimos que cada *Sefirah* es una sola mente o conciencia, las *behinot* entonces funcionan como defensas psíquicas.⁵²

Así, el tropo y la defensa psíquica se unen en la imagen verbal, la cual, constituye para Bloom, su “proporción de revisión”.

Para el ensayista, las *proporciones de revisión* o *behinot*, configuran una “estructura normativa” que regula el proceso de la creación poética posterior al Siglo de las Luces.

⁵¹ *Ibidem*, p. 65.

⁵² *Ibidem*.



“En verdad, puede decirse que las *sefirot* son como poemas por el hecho de que son nombres que implican comentarios complejos que los transforman en textos. No son personificaciones alegóricas, que es a lo que las reducen todos los manuales populares de la Cábala, y aunque tengan una potencia extraordinaria, constituyen un poder de significación ajeno a lo que habitualmente pensamos como magia.”

Harold Bloom

¡En cuántos aspectos los cabalistas tocan la sensibilidad contemporánea!, ¡en cuántos sentidos la Cábala del *Zohar* se acerca no sólo a lo que podríamos considerar como la crítica y la hermenéutica modernas, sino a la vanguardia literaria de nuestro siglo!

Esther Cohen D.

Capítulo III

LA CÁBALA Y LA CRÍTICA LITERARIA

La revisión del *Génesis* y la revisión del Neoplatonismo, fueron las tareas a las que la cábala se abocó, en su comienzo.¹ El Neoplatonismo constituye el origen pagano de la cábala. La emanación, es un concepto que adquiere un matiz diferenciador entre la cábala y el Neoplatonismo. Así, para Plotino, la emanación es un proceso “a partir de Dios”; en cambio, para la cábala, este proceso debe tener lugar “dentro’ de Dios mismo.”² Bloom refiere que todas las teorías cabalísticas que derivan de la emanación, se traducen en teorías del lenguaje, y cita a Scholem: “el Dios que Se manifiesta es el Dios que Se expresa”,³ lo que lo motiva a afirmar que “las *Sefirot* son fundamentalmente ‘lenguaje’, atributos de Dios que necesitan ser descritos por los varios nombres de Dios cuando se entrega a la obra de la creación.”⁴ De este modo, las *Sefirot* se convierten en “figuraciones complejas de Dios”, “tropos” o “giros del lenguaje”, cuyo fin, es realizar un acto sustitutivo de Dios. Para Bloom, las *Sefirot* tienen la categoría de poemas, pues

¹ Harold Bloom, *La cábala y la crítica*, p. 25.

² *Ibid.*

³ *Idem.*

⁴ *Ib.*

los nombres de Dios, estimulan el ejercicio de “comentarios complejos”, que los convierten en textos.

Bloom delimita con precisión, los fines de las teorías cabalística y mística. Pone de relieve “la meditación intelectual” que caracteriza a la cábala; mientras que, la mística “cristiana u oriental”, busca a Dios, a través de la vía unitiva.⁵ La búsqueda del conocimiento resulta común entre la cábala y el gnosticismo, sólo que la cábala lo busca –dice Bloom–, en el *Libro*. Lo anterior se menciona, porque, llama la atención, el hecho de que la cábala se haya concentrado en la *Biblia*, y ésta, haya estimulado “la meditación intelectual”, de la que habla Bloom, y que, gracias a lo cual, asumiera la categoría de “tradición crítica”, en su momento de esplendor “aunque –según Bloom–, caracterizada por un mayor grado de invención del que suelen mostrar dichas tradiciones.”⁶

Bloom reconoce que la misión de la cábala es “darle sentido al sufrimiento”,⁷ no, sin provocar estremecimiento, en el lector. Son las *Sefirot*, las que constituyen una interpretación “audaz”, de la *Biblia*, –dice el ensayista–. Cita a Nietzsche, quien expresa en su *Genealogía de la moral*, –sabedor, por su puesto, del deseo vehemente de la humanidad de darle sentido al sufrimiento– “insistió –observa Bloom–, con elocuencia en que el único sentido que hasta ahora se le ha dado al sufrimiento era el ‘ideal ascético’”.⁸ Gracias al “ideal ascético”, se ha evitado que el hombre se precipite en el nihilismo, lo cual ha puesto en resguardo la voluntad, –prosigue Bloom–. En consecuencia, el hombre ha tenido que adjudicarse la culpabilidad como tributo. Se trata de una culpabilidad cimentada en el odio “a la humanidad común (junto con todo lo que es placer natural).”⁹ El ideal ascético es una “interpretación” que estimula un cambio “en el proceso de volición.” Es un cambio precipitoso hacia “una voluntad de la nada, una aversión hacia la vida”.¹⁰ Pero, la voluntad expresada en estos términos, por el ascetismo, no significa más que, una lucha contra la muerte, al parecer de Bloom. El autor argumenta:

⁵ *Ibidem.*, p. 47.

⁶ *Ib.*

⁷ *Ib.*, p. 51.

⁸ *Idem.*

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibid.*

Nietzsche, espléndidamente contrapuntístico, logra un triunfo de pensamiento antitético al declarar que ser ascético es ser entonces un afirmador de la vida. El artista especialmente transforma el ideal ascético al encarnar “el deseo de ser diferente, de estar en otro lugar”.¹¹

Las *Sefirot* y la teoría cabalística manifiestan de manera análoga, –piensa, Bloom–, “el deseo de ser diferente”, que aquel Exilio que da muestra de ser sempiterno, termine. El autor enfatiza:

“Ser diferente, estar en otro lugar”, es una magnífica definición del móvil de la metáfora, del móvil profundo, afirmador de la vida, de toda poesía. Digamos ‘(con Vico)’ que toda la religión es una letanía apotropaica contra los peligros de la naturaleza y así toda poesía es una letanía apotropaica que resguarda, que protege contra la muerte. A partir de nuestra perspectiva, la religión es poesía derramada.¹²

Con base en los cuestionamientos que plantea este fragmento, Bloom establece el principio de que la cábala es poesía, a su parecer, “única entre los sistemas religiosos de interpretación...”.¹³ Como tal, la cábala constituiría un “modelo” que muestra “los procesos de la influencia poética”, que Bloom compara con los “mapas”, ya que éstos funcionarían como guías, dentro de “los problemáticos derroteros de la interpretación.”

Otro principio que instituye Bloom referente a la cábala, es reconocerla como “una teoría de la ‘escritura’”, con la doble peculiaridad de que se trata de una teoría “que niega la diferencia absoluta entre la escritura y el habla inspirada”, y “niega los distingos humanos entre la presencia y la ausencia.”¹⁴ Fundándose Bloom, en la *Gramatología* de Jacques Derrida, refiere que la cábala, concibe la existencia de una escritura que precede a la escritura, dicho esto, sobre la teorización del concepto “‘rastros’”, propuesto por Derrida.¹⁵ Del mismo modo, la cábala concibe un habla, anterior al habla, “de una Instrucción Primordial que precede a todos los rastros del habla.”, –dice Bloom–. Siguiendo a Derrida, Bloom llama la atención, sobre los aspectos externo

¹¹ *Ib.*, p. 52.

¹² *Ib.*

¹³ *Ib.*

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Raymundo Mier, “Incidencias: el desconstruccionismo en juego”, en *Acta poética*, p. 236.

e interno de la escritura: la escritura no expresa “la imagen del habla”; en cambio, el habla, “en si ya es escritura, ya que el rastro que sigue ‘ha de concebirse como anterior al Ser.’”¹⁶

Dice Raymundo Mier a propósito de la particular concepción, que tiene Jacques Derrida, de la escritura:

La escritura, en la concepción derridiana, es la marca de un puro vacío sin la garantía final de una presencia.¹⁷

Es posible que Bloom, se haya hecho esta misma reflexión que Raymundo Mier, cuando expresa que la cábala “interrumpe el movimiento del ‘rastro’ de Derrida”, pues hay en ella “un ‘punto’ de lo primordial” que propicia un cruce de la presencia y la ausencia a través de una “interacción continua.”¹⁸ En consecuencia, la concepción de la escritura propuesta por Derrida, no es del todo aplicable dentro del espacio cabalístico, ya que el “punto de lo primordial” del que habla Bloom, obstaculizaría la continuidad del “rastro” de Derrida. Si se observa, hay un enfrentamiento desigual entre las categorías: ausencia vs. presencia y ausencia.

En un fragmento de su ensayo,¹⁹ Bloom da un giro interesante a la teoría de las diez *Sefirot*, pues son éstas las que marcan la apertura de la “invención cabalística”, –según él–. Construye una nueva teoría de las *Sefirot*, a partir de las “*behinot*” de Moisés Cordovero. De las diez *Sefirot*, considera que seis de ellas “son activas en el mundo”, y constituyen un “modelo” para la formulación de “las seis ‘*behinot*’” de Moisés Cordovero, además de que “reaparecen como los seis principios activos en el cuarto ‘parzufim’ de Luria.”²⁰ Uno de los principios que rige la teoría de las *Sefirot* de Bloom, consiste en que él aplica su propio criterio para la distribución de las diez *Sefirot*, de acuerdo al funcionamiento específico de cada una. Así, *Keter* (la Corona), *Hokmah* (Sabiduría) y *Binah* (conocimiento), participan en “la creación primordial”, a la vez que “manifiestan las potencias latentes de Dios”, este doble privilegio les concede que no tengan “análogos reales” dentro del espacio que corresponde a la “creatividad humana.” Las otras siete

¹⁶ Harold Bloom, *Op. cit.*, pp. 52-53.

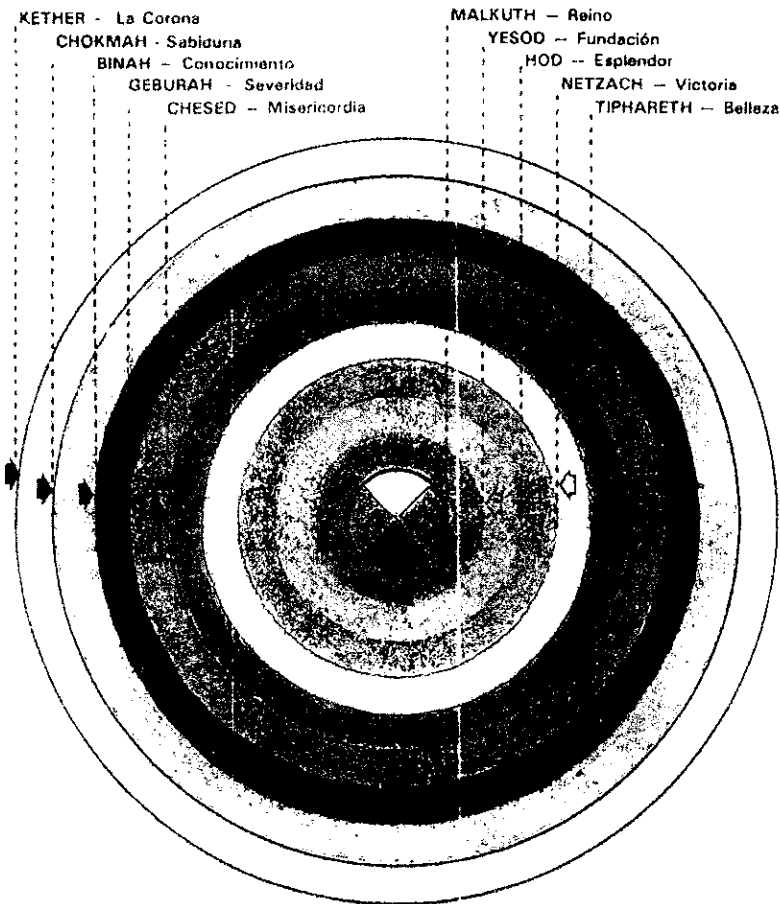
¹⁷ Raymundo Mier, *Op. cit.*, p. 217.

¹⁸ Harold Bloom, *Op. cit.*, P. 53.

¹⁹ Harold Bloom, “La cábala y la crítica”, en *La cábala y la crítica*, p. 54.

²⁰ *Ibid.*

Tabla de las Sefiroth en círculos



Según Harold Bloom las Sefiroth se distribuyen en las Sefiroth de la creación primordial, Kether, Hokmah, y Binah, y las Sefiroth "interiores" o de la "construcción": Hesed, Din o Geburath, Tiferet, Nezah, Hod, Yesod y Malkuth o la Shekinah.

Ilustración tomada de Sergio Fernández, *La copa derramada*, p. 23.

Sefirot, denominadas “inferiores”, y también, las “‘*Sefirot*’ de la ‘construcción’”, de las que Bloom refiere que, “funcionan en la creación tal como la conocemos, a partir de los siete días en adelante.”,²¹ y que serían: *Hesed* (Misericordia), *Din* o *Geburah*²² (Severidad), *Tiferet* (Belleza), *Nezah* (Victoria), *Hod* (Esplendor), *Yesod* (Fundación), y *Malkhut* “o la *Shekhinah*” (Reino). Esta última *Sefirah*, que se distingue por ser “totalmente pasiva”, –al decir del ensayista–, es la que “recibe la influencia de las seis ‘direcciones’ de las seis ‘*Sefirot*’ activas”²³. El hecho de que Bloom confiera la categoría de “poemas de la creación” a las seis *Sefirot* “activas”, constituye el punto de partida de su teoría de las *Sefirot*, como se verá más adelante. Por lo pronto, surge la pregunta: ¿por qué únicamente, las *Sefirot* “activas”, asumen el rango de “poemas de la creación”, frente a las otras *Sefirot*? –responde Bloom:

...Sólo estas seis podrían llamarse poemas de la creación, puesto que cada una oculta y revela una diferencia del poder creador de Dios, diferencia que puede expresarse en términos humanamente aprehensibles.²⁴

La expresión “humanamente aprehensibles” aplicada a las seis *Sefirot* “activas”, haría referencia a aquella posibilidad de entendimiento del “poder creador de Dios”, que le es permisible al hombre. De ahí, que éste aproveche no sólo la facultad del entendimiento que le ha sido otorgada, sino también, la de la sensibilidad, y ambas le allanen el camino en procura de su intervención, en el proceso interpretativo de las seis *Sefirot* “activas”, convirtiéndolas en “poemas de la creación”. Tal vez, por eso afirme el autor:

...las seis ‘*Sefirot*’ de las direcciones son precisamente semejantes a poemas o textos imaginativos por el modo en que funcionan.²⁵

²¹ *Ib.*

²² A la *Sefirot* de la severidad o juicio, también se le designa “*Geburah*”. Vid.: Sergio Fernández, *La copa derramada*, p. 4.

²³ Harold Bloom, *Op. cit.*, pp. 54-55.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ib.*

Bloom recurre a la teoría de la división de las ideas, del norteamericano Peirce, con el objeto de concretizar la naturaleza de las ideas que emplean las, “*behinot*” de Moisés Cordovero, o “proporciones de revisión”, como las llama Bloom. La teoría de la división de las ideas, de Peirce, es la siguiente:

La Primeridad es el modo de ser de aquello que es tal como es, positivamente y sin referencia a ninguna otra cosa.

La Secundidad es el modo de ser de aquello que es tal como es, con respecto a un segundo, pero sin consideración de un tercero.

La Terceridad es el modo de ser de aquello que es tal como es, al relacionar entre sí a un segundo y a un tercero.²⁶

Dada la complejidad de la teoría propuesta por Peirce, sobre la división de las ideas, el mismo Bloom arguye:

Cuando llega a la Terceridad, confieso que no comprendo lo que dice Peirce, en sus propios términos, pero que lo encuentro sumamente útil si lo interpreto como si estuviera hablando de poemas (que en modo alguno tiene él en mente). Es decir, me ayuda a ver que los poemas son en verdad tríadas, ideas de la Terceridad, más bien que mónadas, tal como los han considerado los Nuevos Críticos, o díadas, como los llamo yo en *The Anxiety of Influence (La angustia de las influencias)*.²⁷

Bloom echa mano de otro fragmento de Peirce, el cual ahonda un tanto, en el significado del nivel de la Terceridad:

En su forma genuina, la Terceridad es la relación triádica que existe entre un signo, su objeto y el pensamiento interpretante, signo él también, considerada como constitutiva del modo de ser de un signo ‘interpretante’ y su objeto... Un ‘Tercero’ es aquello que pone en relación a un ‘Primero’ con un ‘Segundo’...²⁸

²⁶ *Ib.*

²⁷ *Ib.*, p. 57.

²⁸ *Ibidem.*

Este fragmento, le sirve de apoyo a Bloom para instaurar el postulado que especifica lo que es un poema:

...Un poema es una idea de la Terceridad o una relación triádica, porque el signo es el nuevo poema, su objeto es el texto precursor (por más combinado o imaginario que sea) y el pensamiento interpretante es la lectura del poema, pero esta lectura es en sí misma un signo. En la visión de Peirce, un poema es un proceso de mediación entre sí mismo y un poema anterior, pero la mediación siempre pertenece al acto de interpretar que, pienso yo, Peirce habría considerado siempre como un acto 'evolutivo'. *Un poema como tríada es una dialéctica de esfuerzo, resistencia y evolución hacia un futuro que jamás puede convertirse en parte del pasado.*²⁹ (La cursiva es propia.)

El poema así definido por Bloom, en estrecha conexión con las ideas de la Terceridad de Peirce, plantea, –por supuesto– “una brecha insalvable entre la poesía y la historia de la poesía, entre una tríada y una díada.”, –afirma Bloom–. Al llegar aquí, el ensayista –hay que decirlo–, se interna en una fase laberíntica, al confrontar “la visión de las tríadas que tuvo Peirce” con “las tríadas neoplatónicas de Proclo”, su intención es ver, hasta qué punto, resulta “insalvable” la brecha entre la poesía y la historia de la poesía.

Bloom cita la obra de Proclo, *Elementos de Teología*, y precisa las Proposiciones 35-39, pues es aquí, en donde Proclo expone sus tríadas neoplatónicas”, a la vez que, cita también a E. R. Dodds, quien dice acerca de las tríadas de Proclo, que son:

...los tres momentos del proceso del mundo neoplatónico, la inmanencia en la causa, la procesión a partir de la causa y la reversión a la causa –o identidad, diferencia y superación de la diferencia por la identidad.³⁰

Jámblico, otro autor que cita Bloom, refiere que “la mónada era la causa de la identidad, la díada la instigadora de la procesión y por ende de la diferencia y la tríada el origen de la reversión.”³¹ Gracias a esta última, Dodds considera que la realidad recobró su valor “que

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Idem.*, pp. 57-58.

³¹ *Ib.*, p. 58.

había perdido en la procesión, pero sin aniquilar la individualidad que la procesión, había creado.”³² Bloom no queda satisfecho con las tríadas de Proclo, pues arguye que:

...¿Cómo así?: esto es lo que quisiéramos que Proclo nos dijera, pues semejante reconciliación de la diferencia y de la repetición es la paradoja de toda originalidad en poesía y mitigaría la tensión entre la poesía y la historia de la poesía. Lo que Proclo nos dice, en última instancia, es la respuesta de Plotino: que todo efecto a la vez permanece ‘en’ su causa, procede ‘de’ su causa y revierte empero ‘sobre’ su causa.³³

Al parecer de Bloom, la tríada de Proclo, no tiene conexión alguna con la clase de ideas que corresponden a un poema, a diferencia de la de la tríada de Peirce que resulta más afin con su postulado del poema. La actitud renuente de Bloom, frente a la “fórmula neoplatónica”, se explicaría, porque, aunque ésta, muestra la posibilidad de hacer nula “la brecha” entre los poemas y la historia de los poemas, tendría el inconveniente, –piensa Bloom–, de transformarlos en “mónadas cosificadas”.

Son el Neoplatonismo y el Gnosticismo, las posturas filosóficas, las que obligan a Bloom, a establecer un grupo de reflexiones –no exentas de complejidad–, acerca del proceso constitutivo de las más contrapuestas concepciones que operan dentro del corpus cabalístico, en congruencia, con su teoría de las “seis behinot” o “proporciones de revisión”, que él propugna.

El ensayo de Bloom, cobra un interés especial, cuando proporciona la siguiente definición de la cábala:

... La cábala, en cuanto mezcla de Neoplatonismo y de Gnosticismo, es, como teoría de la influencia, tanto un modelo de la influencia benigna como un mapa de la mala interpretación. La Cábala del Zohar tiende hacia la primera, la Cábala de Luria hacia la última, así como la Cábala de Cordovero es una mezcla o equilibrio entre las dos.³⁴

Hay en este fragmento, tres expresiones conceptuales, “teoría de la influencia”, “influencia benigna” y “mapa de la mala interpretación”, que constituirían la clave, –por así

³² *Ib.*

³³ *Ib.*

³⁴ *Idem.*, p. 62.

decirlo-, del interés de Bloom, por construir “una crítica práctica”, como él llama a su teoría de “las seis *behinot*” o “proporciones de revisión”, la cual, tiene lugar –y él bien que lo reconoce-, “a partir de tan recónditos abismos de la reflexión.”³⁵ Asimismo, reconoce que los cabalistas Cordovero y Luria, han contribuido en el desarrollo de su teoría, constituyéndose éstos, como fuente de inspiración, –según refiere Bloom:

...En términos de mi propia teoría, Cordovero proporciona el modelo de mis seis “proporciones de revisión” con sus seis “*behinot*” o aspectos de cada ‘*Sefirah*’. Pero Luria proporciona el modelo de mi dialéctica del modo de revisión y las ‘*Sefirot*’ mismas, las seis ‘*Sefirot*’ de la “dirección”, proporcionan el modelo de mi Escena de Instrucción en sus seis fases.³⁶

Retomando las expresiones conceptuales, –si se permite llamarlas así-, “teoría de la influencia”, “influencia benigna” y “mapa de la mala interpretación”, introducidas por Bloom, en su fragmento definidor de la cábala, surge la curiosidad por ahondar un poco, en las filosofías neoplatónica y gnóstica, pues, ambas lo llevan al establecimiento de tales postulados.

Bloom menciona a Plotino, quien en plena contienda contra el gnosticismo, ataca el lado más vulnerable de éste, a saber, “la angustia de la influencia”. Dice Plotino en el siguiente fragmento, citado por Bloom:

“Hemos de insistir en que sólo hay una sola Inteligencia que es inmutable, que no se desvía y que imita a su padre tanto como puede.”³⁷

Plotino se sirve de esta proposición “insistente”, –como la llama Bloom-, la cual lo declara en franca oposición frente al gnosticismo, además de que “reconoce sólo una necesidad: ‘la de que todas las cosas existen siempre en dependencia jerárquica’”.³⁸ Si se observa, Plotino remarca la influencia que tanto angustia a los gnósticos. Bloom cita un

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ib*.

³⁷ *Idem*. p. 59.

³⁸ *Ib*.

fragmento directo de Plotino, el cual resulta revelador de aquel afán con que Plotino destruye todo principio que avale la doctrina gnóstica. O, dicho de otro modo, Plotino relega al gnosticismo con su “arremetida [...] sagaz”, –como dice Bloom–, a una instancia insignificante. A continuación se transcribe, sólo una parte de ese fragmento:

... En general, sus doctrinas (las de los gnósticos) proceden en parte de Platón, mientras que el resto, que se inventó meramente para conformar un nuevo sistema propio, era contrario a la verdad. De Platón tomaron en préstamo sus tribunales, los ríos Hades y las transmigraciones. Hablan de diversos principios inteligibles, el Ser, la Inteligencia, un segundo demiurgo y el alma. Pero todo esto procede del *Timeo* de Platón ...³⁹

De lo anterior se deriva que la proposición “la angustia de la influencia”, Plotino la considere atribuible “a los gnósticos, como móvil primordial”, –afirma Bloom–. Otra circunstancia que favorece la actitud “sagaz” de Plotino contra el gnosticismo, es que esta doctrina ha permanecido en constante angustia “y esta angustia –dice Bloom–, era lo bastante abarcadora como para incluir vastas y resentidas angustias de influencia, con respecto tanto a Platón como a la *Biblia*.”⁴⁰

Llama la atención, otro fragmento que introduce Bloom, del *Evangelio de la Verdad*, de los valencianos, porque le apoya en la formulación de su dialéctica lo mismo que Luria. Dice el fragmento:

“La perfecta salvación es el conocimiento mismo de la inefable grandeza: ya que por la ‘ignorancia’ acaecieron el ‘Defecto’ y la ‘Pasión’, el sistema total que surge de la ignorancia se disuelve gracias al conocimiento. El conocimiento, por lo tanto, es la salvación del hombre interior; y no es corpóreo, porque el cuerpo es corruptible; tampoco es psíquico, porque hasta el alma es un producto del defecto y es como si fuera un aposento del espíritu: espiritual ha de ser igualmente la forma de la salvación. A través del conocimiento, por lo tanto, se salva el hombre interior, espiritual: de modo que nos basta con el conocimiento del ser universal: ésta es la verdadera salvación.”⁴¹

³⁹ *Ib.*

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *Ibidem.*, p. 60.

Bloom encuentra en este fragmento, algunos conceptos paralelos con otros de la cábala de Luria. Así, “Ignorancia” tendría su paralelo con el “Zimzum” o “retraimiento”, según se infiere por lo que significa “Ignorancia” dentro del fragmento. Lo mismo sucede con “conocimiento”, que equivaldría al *tikkun* o “restitución”. Estos conceptos vistos con un criterio estético, –dice Bloom–, logran que la “ignorancia” y el “retraimiento” se conviertan en “modos de la limitación”, y el “conocimiento” y la “restitución”, en “modos de la representación”.⁴² Con base en esta serie de equivalencias conceptuales, entre el *Evangelio de la Verdad* y Luria, Bloom construye:

El proceso triádico de la limitación, la sustitución y la representación, que propondré como la dialéctica que rige la poesía de la revisión o posterior al Siglo de las Luces, es lo que Hans Jonas llama el concepto gnóstico del acontecimiento, en contraposición al concepto más ortodoxo o platónico del ser.⁴³

Bloom destaca la observación que realiza Hans Jonas acerca del “concepto gnóstico del acontecimiento”, quien “lo aplica a la fórmula más célebre de los valentinianos”, –dice el texto:

“Aquello que nos libera es el conocimiento de quiénes éramos, de aquello en que nos hemos convertido; de dónde estábamos, del lugar en que hemos sido arrojados; de hacia dónde nos damos prisa en ir, de qué lugar hemos sido redimidos; de qué es nacimiento y de qué es renacimiento.”⁴⁴

Refiriéndose al texto, Hans Jonas observa “que los términos son conceptos no del ser, sino del acontecimiento, del movimiento. El conocimiento se refiere a la historia, en la que él mismo es un evento crítico”.⁴⁵ Bloom aconseja aplicar esta misma diferencia “a la fórmula principal de la Gnosis valentiniana” que se lee a continuación:

⁴² *Idem.*, p. 61.

⁴³ *Ib.*

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Idem.*

“...ya que por la ‘ignorancia’ acaecieron el ‘Defecto’ y la ‘Pasión’, por lo tanto el sistema total que surge de la ignorancia se disuelve gracias al conocimiento.”⁴⁶

El análisis del pensamiento gnóstico, –arguye Bloom–, “resultaba demasiado complejo”, para intentar exponerlo dentro de los límites fijados de su teoría de las “seis *behinot*” o “proporciones de revisión”, por lo que únicamente se limita a aclarar que “‘el sistema total’ significa el cosmos”.⁴⁷

Según establece Bloom que, si la “fórmula valentiniana” se la interpreta –como lo ha hecho, Hans Jonas– como “un concepto gnóstico del acontecimiento”,⁴⁸ dentro de la historia literaria, daría como resultado “más o menos” la proposición siguiente:

... cuando uno conoce tanto al precursor como al epígono, uno conoce la historia poética, pero este conocimiento constituye un acontecimiento tan crítico en esa historia como el conocimiento que tuvo el epígono del precursor. El remedio en lo que atañe a la historia literaria es, por lo tanto, convertir sus conceptos de la categoría del ser a la categoría del acontecimiento.⁴⁹

El concepto del acontecimiento, se instituye, desde luego, en un principio que Bloom va a aplicar “a la relación de influencia” entre el precursor y el epígono. Así, –dice Bloom–, ocurre que si “uno *conoce* la relación de influencia entre dos poetas, este conocimiento es una conceptualización y esta conceptualización (o mala lectura) es, de por sí, un acontecimiento en la historia literaria que uno escribe.”⁵⁰ Si se observa, en este fragmento Bloom introduce el concepto de la “mala lectura que según parece, le sirve para denominar al conocimiento que se tiene de la relación de influencia entre el precursor y el epígono. La reflexión exhaustiva que realiza Bloom, sobre el concepto de la “mala lectura”, lo lleva a establecer una serie de juicios no exentos de interés para la crítica literaria. Dice Bloom, al respecto:

⁴⁶ *Vid. supra*, p. 35.

⁴⁷ *Idem*, p. 61.

⁴⁸ *Vid. supra*, p. 36.

⁴⁹ *Idem.*, p. 62.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 63.

La obra que uno realiza como evento no está ni más ni menos privilegiada que el evento de la mala interpretación del poeta posterior con respecto al poeta más antiguo. Por lo tanto, la relación del poeta más antiguo con el poeta posterior es exactamente análoga a la del poeta posterior con uno mismo. La mala lectura que hace el epígono del precursor constituye el paradigma de la mala lectura que hace uno del epígono. *Pero ésta es la relación de cualquier texto con cualquier lector, sea cual fuere.*⁵¹ (La cursiva es propia.)

No obstante el grado convincente de los juicios anteriores de Bloom, acerca del concepto de la “mala lectura”, aflora la curiosidad por preguntarle, si este concepto pesa sin distinguo, en el ánimo de todos los poetas. Aunque Bloom plantea la posibilidad de “ponerse a salvo” de la repercusión ineluctable de la “mala lectura”, cuando recurre a una definición no menos novedosa, de lo que significa interpretar, basándose en el gnosticismo: “Interpretar es revisar, es decir, proteger contra la influencia.”⁵² Según esto, para los gnósticos, “toda lectura y toda escritura”, vienen a ser, “una especie de guerra defensiva”, puesto que, “la lectura es una mala escritura y la escritura una mala lectura.”⁵³ Aduce Bloom:

...Esta formulación es gnóstica porque para el gnóstico el dios desconocido es todo precursor y el demiurgo de la mala interpretación es todo epígono.⁵⁴

Como el propósito de Bloom es mostrar la operatividad compleja, que distingue a las “*behinot*” de Cordovero, la cual se debe, justamente, al “proceso de la influencia”, explicaría, el por qué Bloom, efectúa, “esta larga digresión gnóstica”⁵⁵ –como él mismo, la llama– atendiendo, sólo, lo referente a la angustia de la influencia.

Si Bloom centra particularmente su interés, en Moisés Cordovero, al hablar de las *Sefirot*, es porque, él:

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Ib.*

⁵³ *Id.*

⁵⁴ *Id.*

⁵⁵ *Ib.*, p. 64.

...estaba extraordinariamente obsesionado con las *Sefirot* y especialmente con su estructura. Para él, las *Sefirot* eran al mismo tiempo, la substancia de Dios, y, sin embargo, también recipientes o implementos muy distintos de Dios.⁵⁶

Observa Bloom que, “esta aparente contradicción” que manifiesta el modo peculiar de Cordovero, de concebir a las *Sefirot*, motiva a que éste se convierta “en un consumado pensador dialéctico”, lo mismo que, “sus ideas de la emanación”, dice Bloom, “se volvieron dialécticas de un modo obsesivo.”⁵⁷ Como el ensayista encuentra que ““emanación”” significa ““influencia””, denomina a Cordovero, “un dialéctico de la influencia”.⁵⁸

¿Y en qué momento se inicia el *proceso de la influencia*, dentro de la teoría de las *Sefirot*? Desde luego, Bloom atribuye el mérito a Cordovero, de ser él, el primero, quien:

...observa que el proceso de la influencia comienza con una alternancia dialéctica de las imágenes de la presencia de Dios y de la ausencia de Dios, con una revelación que ocasiona el ocultamiento y con un ocultamiento que ocasiona la revelación.⁵⁹

Además, –dice Bloom–, Cordovero es el primero, también, en percatarse de “que las *Sefirot* son conceptos del acontecimiento más bien que conceptos del ser.”⁶⁰ El reconocimiento teórico de las *Sefirot* como *conceptos del acontecimiento*, que Cordovero aduce, se conecta, por supuesto, con la fórmula valentiniana, a la que Hans Jonas califica de “un concepto gnóstico del acontecimiento”, aplicable a la “relación de influencia” entre el precursor y el epígono, según lo entiende Bloom.⁶¹

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Vid. supra*, p. 37. Bloom aplica la categoría del acontecimiento a la “relación de influencia” entre el precursor y el epígono. Lo anterior se menciona porque, si las *Sefirot* se rigen por el “proceso de la influencia”, resulta lógico que, Cordovero las ubique dentro de la categoría del acontecimiento y no de la categoría del ser.

⁶¹ *Ibidem*.

A. LA TEORÍA BLOOMFIANA DE LAS PROPORCIONES DE REVISIÓN O *BEHINOT*.

¿Y bien, cómo se constituye una *Sefirah*, según Moisés Cordovero? Dice el ensayista Bloom:

...Cada *Sefirah* está gobernada, [...] por una interacción de los seis aspectos interiores o *behinot*.⁶²

Se trata de una interacción “dialéctica”, puesto que “permite que cada *Sefirah* emane de la próxima [...], con la luz siempre cayendo y la luz refleja siempre lanzando miradas hacia atrás.”, –infiere el crítico.⁶³

Bloom sugiere –quizá con un afán práctico–, dada la complejidad de la teoría de las *behinot*, que se considere “con fines literarios” a cada una de las Séfiras, “como un solo poema o texto, queriendo con ello decir cualquier poema o texto.”⁶⁴ Así, a partir de esta “identificación analógica” –explica Bloom–, las *behinot* adquieren la categoría de *tropos*, es decir, se trata del “lenguaje figurativo que es casi idéntico a toda poesía.”⁶⁵ Pero no solamente, Bloom establece la “identificación analógica” entre las *behinot* y los tropos, sino también, entre las *behinot* y “una sola mente” o “conciencia”, convirtiéndose éstas, por su función, en “defensas psíquicas.”⁶⁶ Lo interesante de esta peculiar “identificación analógica” de la que habla Bloom, es que tanto el tropo como la defensa psíquica “se mantienen juntos en la imagen verbal (sea como fuere el modo en que esta imagen se defina) y cada imagen intratextual es necesariamente lo que he llamado una ‘proporción de revisión’”.⁶⁷ Resulta, en verdad, significativa, la reflexión del ensayista, acerca de lo trascendental que distingue a “la secuencia de las proporciones de revisión

⁶² Harold Bloom, *Op. cit.*, p. 65.

⁶³ *Ib.*

⁶⁴ *Ib.*

⁶⁵ *Ib.*

⁶⁶ *Ib.*

⁶⁷ *Ib.*

o *behinot*”, sobre todo, para la crítica literaria, que se sitúa en la exégesis cabalística, según se lee a continuación:

La secuencia de las proporciones de revisión o *behinot*, en cordovero, es la que he hallado decisivamente aleccionadora, ya que en esta secuencia creo que Cordovero puso al descubierto la estructura normativa de las imágenes, de los tropos y de las defensas psíquicas, en muchos textos principales de la revisión, incluyendo muchos poemas de los últimos tres siglos.⁶⁸

Y no sólo de los tres últimos siglos, sino de un siglo más atrás, si se piensa por ejemplo, cuando Sergio Fernández aplica la teoría de las *behinot*, a los *Sonetos de Amor y de Discreción*, de Sor Juana Inés de la Cruz.⁶⁹ No obstante, la convicción que muestra Bloom, al calificar de “decisivamente aleccionadora” a la secuencia de las *behinot*, confiesa que:

Esta aseveración de mi parte es tan extraña, de lo cual yo mismo me percaté, que no ha dejado de preocuparme un poco, y debo asegurar que yo mismo nada tengo de cabalista y que no tengo creencias teosóficas de ningún género. Soy un mero escéptico y sólo deseo mostrar la forma de las configuraciones de Cordovero ...⁷⁰

Tal afirmación del ensayista, en donde reconoce con prudencia su escepticismo, lejos de restarle mérito a su exégesis de las *behinot* de Cordovero, dota a la misma de objetividad.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Sergio Fernández, *Op. cit.*

⁷⁰ Harold Bloom, *Op. cit.*, p. 65.

B. LA SECUENCIA DE LAS PROPORCIONES DE REVISIÓN O *BEHINOT*.

Como se ha visto, son seis las *behinot* o “aspectos interiores” que convierten a cada *Sefirah*, en categorías dialécticas.⁷¹ Para Bloom, las *behinot* “son imágenes poéticas que pueden considerarse como tropos maestros o como mecanismos decisivos de defensa.”⁷² Por eso, Sergio Fernández pone de relieve la diferencia que observa Bloom entre las Séfiras y las *behinot*: “Pero añade que la diferencia entre las *Séfiras* y los *behinot* consiste en que mientras las primeras son ‘atributos de Dios’ los últimos surgen como ‘factores humanos, psíquicos o lingüísticos’”.⁷³

1. LA PRIMERA *BEHINAH*.

Y, ¿qué distingue a cada una de las *behinot*? Dice Bloom respecto a la primera:

La primera *behinah* de cualquier *Sefirah*, según Cordovero, es su aspecto oculto, *antes* de que se manifieste en la *Sefirah* precedente.⁷⁴

Si se enfoca esta definición de la primera *behinah*, desde una perspectiva literaria, dirá lo siguiente, según Bloom “que el tropo o imagen inicial de cualquier poema nuevo guarda estrecha relación con la *presencia oculta* del nuevo poema en su poema precursor.”⁷⁵ Pareciera clara la distinción que hace Bloom de la primera *behinah*, pero no deja de ser compleja. De ahí que sorprende la claridad de su significado en *La copa derramada*, de Sergio Fernández: “El

⁷¹ *Vid. supra*, p. 41.

⁷² Bloom, *Op. cit.*, p. 70.

⁷³ Fernández, *Op. cit.*, p. 42.

⁷⁴ Bloom, *Op. cit.*, P. 66.

⁷⁵ *Ibidem*.

poema antes de manifestarse se halla escondido en el precedente”.⁷⁶ Sin embargo, gracias a la referencia que hace Bloom sobre esta primera *behinah*, queda más o menos explícito, el concepto de “la mala interpretación”, que tanta pasión despierta en la lectura de su ensayo:

Un poema constituye una mala interpretación profunda de un poema anterior, cuando reconocemos que el poema posterior está más bien ausente que presente en la superficie del poema más antiguo, implícito u oculto en él, aún no manifiesto, pero no obstante allí.⁷⁷



Harold Bloom dice de sí mismo: “...y debo asegurar que yo mismo nada tengo de cabalista y que no tengo creencias teosóficas de ningún género. Soy un mero escéptico y sólo deseo mostrar la forma de las configuraciones de Cardovero...”

⁷⁶ Fernández, *Op. Cit.*, p. 42.

⁷⁷ Harold Bloom, *Op. cit.*, p. 66.

2. LA SEGUNDA BEHINAH.

Dice Bloom respecto a la segunda *behinah*:

...es la manifestación real de esa particular ' *Sefirah* en su precursora, es decir, el poema oculto en el poema anterior emerge de su ocultamiento.⁷⁸

De nuevo, resulta más claro el significado de esta segunda *behinah* en el texto citado de Sergio Fernández: “Manifestación efectiva en el poema precedente”.⁷⁹ Dos observaciones curiosas hace Bloom sobre esta *behinah*. La primera, deriva de “el poema oculto en el poema anterior emerge de su ocultamiento.”, sin embargo, —explica Bloom—, este poema que emerge, “sigue estando *en* el poema anterior”, en consecuencia, arguye:

...nos hemos desplazado de las imágenes dialécticas de la presencia y de la ausencia hacia las imágenes de la sinécdoque que se refieren a la parte y el todo.⁸⁰

La segunda, se halla en realidad, conectada con la primera, puesto que, el cambio generado de “las imágenes dialécticas de la presencia y ausencia” por “las imágenes de la sinécdoque, como consecuencia, del surgimiento del poema oculto en el poema antecesor, y al que Bloom califica como “fenómeno literario [...] asombroso y ocurre con frecuencia” porque se trata de “la manifestación dentro de un poema de una parte de ese poema que parece profetizar un poema venidero más bien que el poema en que reside”,⁸¹ da lugar a la “*contemporaneidad* de la poesía más antigua”.⁸² (La cursiva es propia.)

⁷⁸ *Ib.*, P. 67.

⁷⁹ Sergio Fernández, *Op. cit.*, p. 42.

⁸⁰ Harold Bloom, *Op. cit.*, p. 67.

⁸¹ *Ib.*, p. 68.

⁸² *Ib.*

3. LA TERCERA BEHINAH.

La tercera *behinah* resulta gradualmente más compleja que las dos anteriores, como se observa a continuación:

...es más bien claramente un modo de metonimia, ya que implica la materialización o cosificación de cada *Sefirah* en tanto que *Sefirah* por derecho propio.⁸³

Aunque desde el punto de vista literario, como lo explica Bloom, la tercera *behinah* sea un poco más explícita:

...esto quiere decir el precario elemento de cada poema que intenta practicar la ilusión de la autonomía y de la unidad o el poema como un jarro redondo colocado en el tosco Tennessee.⁸⁴

O bien, “Aparición como poema en sí y por sí”, como se lee en *La copa derramada*.⁸⁵ Dada la particularidad de esta tercera *behinah*, la cual dota a cada *Sefirah*, de un “en sí y por sí”, es decir, el reclamo manifiesto de una existencia propia “autónoma”, por lo que agrega Bloom: “Una vez más, la intuición de Cordovero expone la emanación *sefirótica* como un concepto del acontecimiento, más bien una herramienta o recipiente del poder por parte del poder mismo.”⁸⁶

⁸³ *Ib.*

⁸⁴ *Ib.*

⁸⁵ Sergio Fernández, *Op. cit.*, p. 42.

⁸⁶ Harold Bloom, *Op. cit.*, p. 69.

4. LA CUARTA BEHINAH

La cuarta *behinah* parece que goza de cierta claridad a diferencia de las *behinot* anteriores, pues entre las características que las distinguen, sobresale la de su relativa complejidad, la cual, al menos, no está tan marcada en la definición que de esta *behinah* da Cordovero:

Cordovero dice que la cuarta *behinah* de toda *Sefirah* es el aspecto que permitió a su precursora ser lo bastante fuerte como para hacer emanar fuera de sí a la *Sefirah* posterior.⁸⁷

Y más explícitamente se lee en *La copa derramada*: “Aspecto que da poder al poema anterior y que permite que tal poema sea lo suficientemente fuerte como para emanar de sí otros poemas, ulteriores”.⁸⁸ En esta cuarta *behinah* ocurre que la causa y el efecto se invierten, por lo que observa Bloom: “El poder de la emanación que constituye el de el influjo, se vuelve totalmente dialéctico”.⁸⁹

Considera Bloom, acerca de esta cuarta *behinah*:

...En calidad de tropo, la formulación de Cordovero es una hipérbole en que lo superior y lo inferior se consideran como categorías reversibles.⁹⁰ (La cursiva es propia.)

Y como “mecanismo de defensa”:

... Psíquicamente, la *Sefirah* se considera como si reprimiera su propia fuerza para poder aumentar la fuerza de su precursora o bien como si reprimiera la suya propia.⁹¹

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Sergio Fernández, *Op. cit.*, p. 42.

⁸⁹ Harold Bloom, *Op. cit.*, p. 69.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

Al parecer de Bloom, “el procedimiento es extraño” refiriéndose concretamente a la manera como se desarrollan los dos aspectos, que distinguen a la cuarta *behinah*, los cuales, en su opinión, se relacionan con los “canales” de los que habla Gershom Scholem, razón por la cual, él mismo lo cita: “...Estos canales son vías de recíproca influencia entre las diferentes *Sefirot*...”⁹²

5. LA QUINTA *BEHINAH*.

...La quinta *behinah* es el poder propio que tiene la *Sefirah* o poema para hacer emanar hacia afuera las *Sefirot* que lleva ocultas dentro de sí...⁹³

Definida así, la quinta *behinah*, se convierte en una metáfora, es decir, en “una imagen dualística que contrapone el adentro y el afuera.”, –observa Bloom.

Y como entidad psíquica, ocurre lo siguiente, en el interior de la quinta *behinah*, según lo expresa Bloom:

...Las *Sefirot* posteriores se encuentran en el interior de esta particular *Sefirah*, pero no obstante han de ser irradiadas hacia afuera, al lugar que les corresponde, por un procedimiento psíquico de sublimación.⁹⁴

Ese poder de emanación o irradiación que exterioriza la *séfirah*, se concretaría en lo que Sergio Fernández llama “una escuela literaria”.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Idem.*, p. 70.

⁹⁴ *Idem.*

6. LA SEXTA *BEHINAH*.

Hay en la sexta (y última de las *behinot*), la posibilidad de la reversión que permite al “ciclo de los *behinot*”, que comience de nuevo, como se ve en la definición de Bloom:

...es una reversión metaléptica de la quinta, ya que por este aspecto final la *Sefirah* siguiente, próxima en la serie, es emanada hacia el lugar que le corresponde, tras lo cual el ciclo completo comienza nuevamente con la primera *behinah* de la *Sefirah* siguiente.⁹⁵

Bloom arguye que la sexta *behinah*, en su categoría de “mecanismo decisivo de defensa”, significa una “proyección”; mientras que, como imagen poética, “implica necesariamente un aspecto de anticipación que sucede a uno tardío.”⁹⁶

La reversibilidad que caracteriza a esta sexta *behinah*, Sergio Fernández la relaciona con el mito del eterno retorno, pues aduce que “acaso porque esa gruta en el pasado es un espejo; acaso por la reversibilidad de la que habla la Qábala; acaso porque todo ello psicológicamente protege y cobija nuestra soledad.”⁹⁷ El ejemplo que proporciona este autor,⁹⁸ sobre la reversibilidad del ciclo de las *behinot* contribuye, en parte, a aclarar el significado de la sexta *behinah*, la cual no deja de ser compleja.

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ Sergio Fernández, *Op. cit.*, p. 43.

⁹⁸ Dice Sergio Fernández: “(reversibilidad de los endecasílabos dispuestos de una manera especial, o sea el soneto; éste es al mismo tiempo el punto de unión entre Giacomino da Lentino o Petrarca con un poeta actual, el que sea).” *Ibidem*, p. 42.



Interpretación del árbol cabalístico, c. 1300.

Por más “inconscientemente” que actuaran, los poetas parecen haber sabido que los patrones de revisión de su obra obedecían al modelo cabalístico. Del ejemplo cabalístico no derivaba su contenido ni su forma, sino más bien la cuestión más decisiva de su *posición* con respecto a la tradición y con respecto a sus precursores.

Harold Bloom.

Capítulo III

LA TEORÍA DE LAS *BEHINOT* DE BLOOM, COMO PARADIGMA EN LA CREACIÓN DE *PEDRO PÁRAMO*.

Uno de los criterios que podría servir de fundamento, a la tesis de que la teoría bloomfiana de las *proporciones de revisión* o *behinot*, funciona como paradigma en la creación de *Pedro Páramo*, es la siguiente reflexión de Bloom:

La secuencia de las proporciones de revisión o *behinot*, en Cordovero, es la que he hallado decisivamente aleccionadora, ya que en esta secuencia creo que Cordovero puso al descubierto la estructura normativa de las imágenes, de los tropos y de las defensas psíquicas, en muchos textos principales de la revisión, incluyendo muchos poemas de los últimos tres siglos.¹ (La cursiva es propia.)

Es justamente, “la estructura normativa de las imágenes, de los tropos y de las defensas psíquicas”, que funcionaría como eje paradigmático en la concepción de *Pedro Páramo*, si se considera que: “Rulfo se sirve de algunos tropos –la metáfora, la prosopopeya, la

¹ *Vid. supra*, p. 41.

sinécdoque y, muy especialmente, el símil— para describir las implicaciones y las connotaciones de la realidad.² Y si además, Rulfo es reconocido como:

...el fino poeta que con admirable tino, decidió presentarnos [...] ese infierno ardiente y sin aire, una serie admirable de pasajes líricos, de *verdaderos poemas en prosa* que, oportunamente, borran de nuestros ojos las visiones del Comala 'actual'.³ (La cursiva es propia.)

Por qué no, entonces, pensar que, *Pedro Páramo*, está dentro, de esos “muchos poemas de los últimos tres siglos”, en su categoría de “poema en prosa”, si tiene cabida la expresión. La posible conexión entre las “proporciones de revisión” o “*behinot*”, de Bloom, y *Pedro Páramo*, se fundamentaría también, en que Rulfo, al igual que la cábala, hace una revisión del Génesis.⁴ Lo cual, se sustentaría, en el fragmento referido a Donis y su mujer-hermana, que remite al lector, a la pareja del jardín del Edén.

Rulfo, define a Comala como un “símbolo”.⁵ Comala es el paraíso, pero también, es el infierno. Se trataría pues, de un *símbolo dialéctico*. Hay, entre los dos modos de concebir a Comala, un contraste acentuado, que remarca la oposición, y Juan Preciado, es el primer personaje, que se da cuenta de ello:

- ¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?
- Comala, señor.
- ¿Está seguro de que ya es Comala?
- Seguro, señor.
- ¿Y por qué se ve esto tan triste?
- Son los tiempos, señor. (p. 65)*

² En “El discurso de la memoria”, de Mónica Mansour, en *Toda la obra*, de Juan Rulfo, p. 658. Con respecto a los tropos empleados por Rulfo, dice la autora: “En la novela *Pedro Páramo* esto se observa con mayor claridad, dada la cantidad de personajes, las subdivisiones del texto, y su desorden cronológico.” *Ibid.*, p. 659.

³ “Miradas sobre *Pedro Páramo* y la *Divina commedia*”, de Hugo Rodríguez-Alcalá, en *Toda la obra*, p. 678.

⁴ *Vid. supra*, p. 25.

⁵ “Juan Rulfo examina su narrativa”, en *Toda la obra*, de Juan Rulfo, p. 875.

* Para el presente trabajo, se emplea la edición de José Carlos González Boixo: Rulfo, Juan: *Pedro Páramo*, 2a. ed., Madrid, Cátedra, 1984 (Letras Hispánicas, 189) 198 pp.

La primera impresión que recibe Juan Preciado, de Comala, es de tristeza, la cual, de inmediato contrasta con la descripción llena de vitalidad, que hay en el recuerdo de su madre, Dolores Preciado, según percibe a través de la “voz [...] secreta” de ella:

“Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche.” (p. 66)

Comala, descrita como un lugar vivo, hermoso y próspero. Es el paraíso de la infancia, por lo menos, de Dolores Preciado y Pedro Páramo, aunque no tanto, de Susana San Juan, de quien dice, el mismo Pedro Páramo:

“...Dejabas atrás un pueblo del que muchas veces me dijiste: ‘Lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él.’ Pensé: ‘No regresará jamás; no volverá nunca.’” (pp. 84-85)

Susana San Juan, es un personaje que expresa la oposición amor-odio por Comala; es el odio, el motivo por el que ella abandona este lugar. Y, a Dolores Preciado, ¿qué la lleva a hacer lo mismo?, ¿acaso, el hostigamiento continuo de Pedro Páramo, para con ella? Porque, ella odiaba a Pedro Páramo, pero no, a Comala, eso sí es seguro. Refiere Eduviges Dyada a Juan Preciado:

“Ella siempre odió a Pedro Páramo. [...] Y aunque estaba acostumbrada a pasar lo peor, sus ojos humildes se endurecieron.” (p. 83)

Doloritas, también expresa la oposición amor-odio; pero, al revés de Susana San Juan, ella odia a Pedro Páramo, y sin embargo, qué no haría por el regreso a Comala:

“Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana ; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí, donde el aire cambia el color de las cosas;

donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida..." (p. 127)

Esta visión poética de Comala, que Doloritas guarda en su recuerdo, y que comunica a Juan Preciado a través de su "voz [...] secreta", y en donde, Comala se convierte en una metáfora de la vida, rebota con el exabrupto de Abundio, dirigido a Juan Preciado:

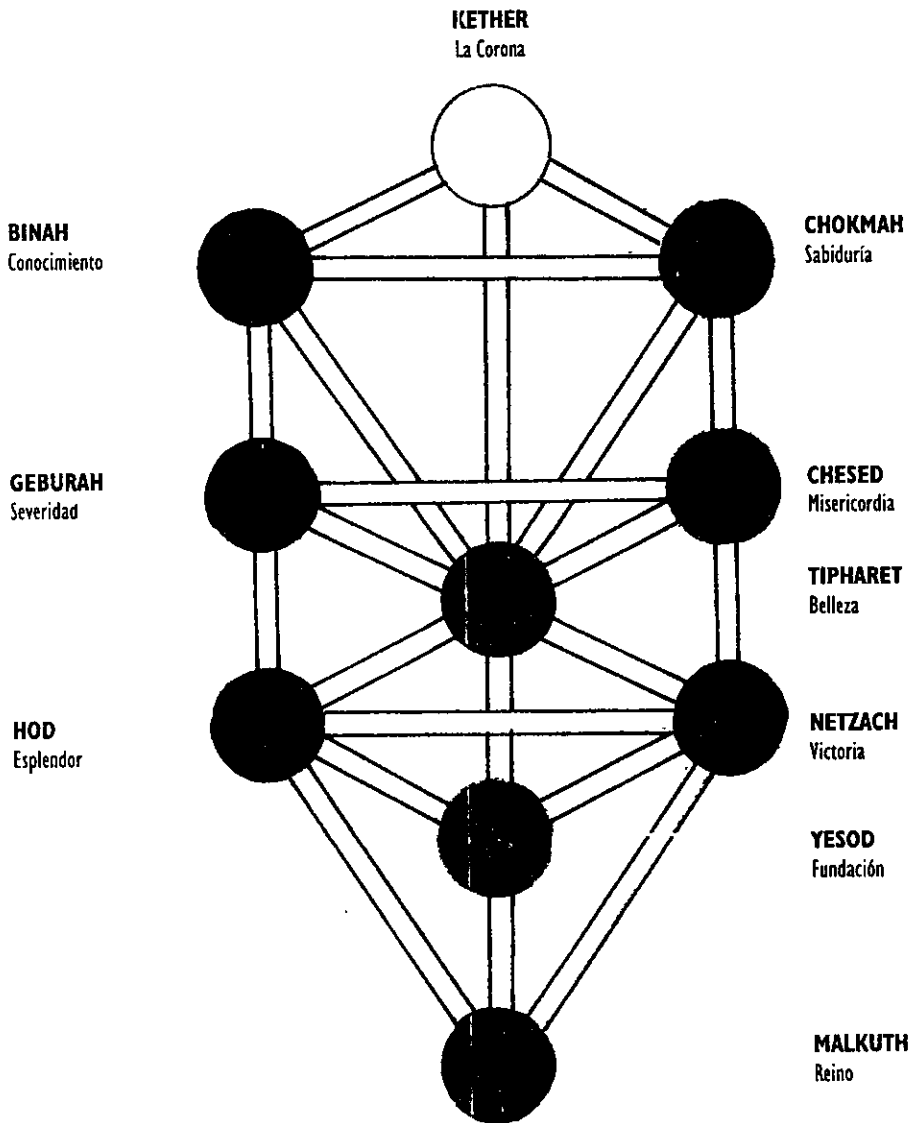
...Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija. (p. 68)

La visión que tiene Abundio de Comala, se traduce, en cambio, en una metáfora de la muerte y del infierno. Este oscilar entre el amor y el odio en que se mueven los personajes respecto a Comala, así como la oposición entre las visiones paradisíaca e infernal que ellos tienen de aquel lugar, procuran que los *personajes establezcan una relación dialéctica con Comala*.

Y, es precisamente, el principio dialéctico, el que rige a cada una de las *Sefirot*, es decir, "... Cada *Sefirah* está gobernada, [...], por una interacción de los seis aspectos interiores o *behinot*."⁶ La interacción se efectúa en forma dialéctica, explica Bloom.⁷ Si Juan Rulfo pensó en el modelo de las seis *behinot* o "proporciones de revisión" de Bloom, para la creación de *Pedro Páramo*, la interacción dialéctica que distingue a las *behinot*, se correspondería con el modo dialéctico de relación entre los personajes y Comala.

⁶ *Vid. supra*, p. 40.

⁷ *Vid. supra*, p. 40.



“La Cábala popular ha comprendido, de algún modo, que las *sefirot* no son *cosas* ni *actos*, sino más bien *acontecimientos correlativos* y así constituyen representaciones persuasivas de lo que la gente común y corriente descubre como la interna realidad de su vida.”

Harold Bloom

A. INCIDENCIA DE LA PRIMERA *BEHINAH*.

¿Heathcliff, Catalina Earnshaw e Isabel Linton “ocultos” en Pedro Páramo, Susana San Juan y Dolores Preciado?

Y, ¿cómo interviene cada *behinah*, en la creación de *Pedro Páramo*?

Dice la primera *behinah*:

La primera *behinah* de cualquier *Sefirah*, según Cordovero, es su aspecto oculto, antes de que se manifieste en la *Sefirah* precedente.⁸

Apenas si se termina de leer lo que instituye esta primera *behinah*, cuando la pregunta ya asoma: ¿Quién es el autor, cuya obra figuraría como precedente de *Pedro Páramo*? La formulación de tal pregunta, produce en el ánimo un cierto estado de angustia... ¿quién?, ¿cuál?, ¿en dónde?... Acaso, ¿*Cumbres borrascosas*?, o tal vez, ¿*La Divina Comedia*? o, ¿cuál otra? El escritor Carlos Fuentes halla parecido entre *Pedro Páramo* y *Cumbres borrascosas*. Esto haría suponer la posibilidad de que *Cumbres borrascosas* pudiera ser el precedente de *Pedro Páramo*. Dice Carlos Fuentes al respecto:

Por su clima y temperamento, *Pedro Páramo* es una novela que se parece a otra: las *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë. Es interesante compararla porque ha habido una pugna necia en torno a la novela de Rulfo, una dicotomía que insiste en juzgarla sólo bajo la especie poética o sólo bajo la especie política, sin entender que la tensión de la novela está entre ambos polos, el mito y la épica, y entre dos duraciones: la duración de la pasión y la duración del interés.⁹

⁸ *Vid. supra*, p. 42.

⁹ Carlos Fuentes, “Rulfo, el tiempo del mito”, en *Toda la obra*, p. 832.

A lo mejor, la “presencia oculta” –de la que habla la primera *behinah* de Cordovero, según Bloom--¹⁰ de los personajes Pedro Páramo y Susana San Juan se hallan en Heathcliff y Cathy. Lo dicho, se derivaría de la manera en que Carlos Fuentes juzga a ambas obras, pues dice el fragmento siguiente que es la continuación del anterior:

Esto también es cierto de la obra de Emily Brontë, donde Heathcliff y Cathy pertenecen, simultáneamente y en tensión, a la duración pasional de la recuperación del paraíso erótico de la infancia y a la duración interesada de su *posición* social y su *posesión* monetaria.¹¹

¿Y no es lo que desea, también Pedro Páramo, “la recuperación del paraíso erótico de la infancia”? El mismo Pedro Páramo, a través de un monólogo, “dirigido a la niña ausente”, y en el que se convierte en “el sujeto del enunciado”¹² expresa:

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

“El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra.

“Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío.

...

“De ti me acordaba. Cuando tú estabas allí mirándome con tus ojos de aguamarina”. (pp. 75 y 76)

Y Pedro Páramo al igual que Heathcliff, padece la “tensión del interés” de la que habla Fuentes. A Pedro Páramo le interesa sobremanera, ser reconocido por la comunidad de Comala. Cuando el administrador de la Media Luna, Fulgor Sedano, lo visita después de la

¹⁰ *Vid. supra*, p. 42.

¹¹ Fuentes Carlos, *Op. cit.*, p. 832.

¹² Marta Portal, *Análisis semiológico de Pedro Páramo*, p. 31.

muerte de sus padres¹³ y se ven, por primera vez, (aunque en realidad se trata de la segunda, sólo que en la primera, Pedro Páramo “estaba recién nacido.”) de inmediato Pedro Páramo lo tutea y le exige el “don”:

—¿Por qué no te sientas?

—Prefiero estar de pie, Pedro.

—Como tú quieras. Pero no se te olvide el “don”.

¿Quién era aquel muchacho para hablarle así? Ni su padre don Lucas Páramo se había atrevido a hacerlo. Y de pronto éste, que jamás se había parado en la Media Luna, ni conocía de oídas el trabajo, le hablaba como a un gañán. ¡Vaya, pues! (p. 101)

La indignación de Fulgor Sedano ante el trato discriminado que recibe, —lo que no ocurría con don Lucas Páramo—, surge como consecuencia, del deseo de Pedro Páramo, de fortalecer su “posición social”.

Del mismo modo, coinciden ambos personajes en el empeño desmedido por poseer una fortuna, así tengan que recurrir a la transgresión de cuanta ley o cuanta moral, obstaculice su propósito. Según esto, tanto uno como otro, se comportan y permanecen en un estado de *no ley*. En el caso de Heathcliff, se ignora la procedencia de su fortuna, pues la ama de llaves, Elena Dean, en su afán por persuadir a Isabel Linton de que desista de su interés por Heathcliff, le dice:

...Las gentes honradas no ocultan sus actos. ¿Cómo ha vivido desde que se marchó de aquí? ¿Cómo se ha hecho rico? ...¹⁴

En *Cumbres borrascosas*, es la ambición de Catalina la que motiva a Heathcliff a buscar fortuna, ya que ella prefiere a Edgar Linton por sus privilegios social y económico. Es decir, la ambición de Catalina y el trato inhumano que inflige la familia de ella, sobre Heathcliff, lo desquician. Y así se lo hace saber Heathcliff a Catalina, cuando ésta se halla moribunda:

¹³ González Boixo dice, acerca de los dos moños negros encimados en el dintel de la puerta de la casa de Pedro Páramo: “En el texto, los dos moños aluden a los padres de Pedro Páramo (en el frag. 13 se anuncia la muerte del padre y en el frag. 22, la de la madre;” Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, p. 101.

¹⁴ Emily Brontë, *Cumbres borrascosas*, p. 115.

...Si me querías... ¿qué derecho podías tener para sacrificarme al mezquino capricho que te entró por Linton? ¿Qué derecho? ¡Contesta! De otro modo, ni la miseria ni el envejecimiento ni la muerte ni nada de lo que Dios o Satanás nos hubieran reservado hubiese podido separarnos, y tú, por tu gusto, lo hiciste.¹⁵

Con Pedro Páramo, ocurre lo contrario, es justamente su ambición de poder, lo que desquicia a Comala. Cumbres Borrascosas y Comala son dos paraísos que se convierten en lugares malditos, por causa de la ambición de dos personajes, cuyo fin coincide: el retorno al “paraíso erótico de la infancia”. El fin es noble, pero no así, los medios: desquiciamiento y transgresión. He ahí, la paradoja latente en ambas novelas. Heathcliff se consolida social y económicamente para satisfacer el deseo de Catalina; y Pedro Páramo, hará lo mismo:

Esperé treinta años a que regresaras, Susana. *Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, si no todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti...*” (p. 151, la cursiva es propia)

“Esperé a tenerlo todo.”, dice Pedro Páramo en su monólogo dirigido a Susana San Juan. De ahí que, el matrimonio con Dolores Preciado, sea el primer paso que da Pedro Páramo, para apropiarse en forma astuta de los bienes de la mujer. Por eso, la preocupación de Fulgor Sedano de comunicarle a su patrón, y de que éste a su vez, le comunique al juez, que el matrimonio se realice en términos de “bienes... mancomunados”. (p. 106) Dada la situación particular de Doloritas, en su categoría de mujer utilizada a través del matrimonio –a diferencia de las demás mujeres de la región de Comala, cuya relación con Pedro Páramo sería de adulterio, según los cánones legal y cristiano-moral– se encontraría precedida por el personaje de *Cumbres borrascosas*, Isabel Linton, de quién Heathcliff se aprovecha –casándose con ella– para despojarla de su herencia y vengarse de Edgar Linton, su hermano. Desde el comienzo en que Catalina advierte la inclinación de Isabel por Heathcliff, se lo hace saber:

A ti, Isabel, te aplastaría como a un huevo de gorrión en cuanto se le antojase que eras una carga pesada para él. Estoy convencida de que

¹⁵ *Ibid.*, p. 180.

jamás podrá sentir inclinación hacia un Linton, lo que no quita para que le crea capaz de casarse contigo por tu fortuna y tus ilusiones. La codicia es ahora el mayor de sus vicios.¹⁶

Más adelante, el mismo Heathcliff hace una pregunta a Catalina, que confirmaría, de algún modo, el temor de ésta, con respecto a Isabel:

–Isabel heredará a su hermano, ¿verdad? –preguntó él, tras un breve silencio.¹⁷

Tanto Dolores Preciado como Isabel Linton, son dos personajes que reaccionan de manera análoga, cuando descubren que han sido víctimas de quiénes decían amarlas pero sólo en *apariencia: odian*. En la carta que le escribe Isabel Linton a Elena Dean, apenas un día después de su arribo a Cumbres Borrascosas, revelándole la verdadera manera de ser de Heathcliff, le dice:

¡Le odio!... ¡Qué desgraciada soy!... ¡He sido una loca!¹⁸

En cuanto a Doloritas, dice de ella Eduviges Dyada a Juan Preciado que “Ella siempre odió a Pedro Páramo.” (p. 83) Con respecto al modo como reaccionan estos personajes, Marta Portal explica, con base en Todorov, que tal modo de reacción se ubica en los dos niveles de relaciones que se establecen entre los personajes: “el del *ser* y el del *parecer*.”¹⁹ Así, sucede que:

¹⁶ *Ib.*, p. 114.

¹⁷ *Ib.*, p. 119.

¹⁸ *Ib.*, p. 163.

¹⁹ Según Marta Portal: “[Todorov] Postula entonces dos niveles de relaciones: el del *ser* y el del *parecer*. ‘Estos términos competen a la percepción de los personajes y no a la del ‘lector’. Estos nuevos niveles entrañan las situaciones de *apariencia* o *disimulo* de los personajes de un sentimiento de relación y, también, otro nivel secundario, éste en el grupo de las víctimas: es el de *darse cuenta*, que se produce cuando un personaje toma conciencia de que la relación que mantiene con otro u otros no es la que creía tener. Y las derivaciones secundarias: engañarse y desengañarse.” Marta Portal, *Op. cit.*, p. 101.

Los móviles de los niveles del *ser* y del *parecer* pueden ser la duplicidad inconsciente, la doblez, el engaño, la mala fe o el temor, la ingenuidad. Así, por ejemplo, Pedro Páramo comunica a Dolores Preciado su amor (aparente). Con astucia, *aparenta* el sentimiento de amor hacia ella. Cuando se ha casado y obtiene la mancomunidad de los bienes de su mujer, manifiesta ya la auténtica relación: indiferencia, aburrimiento. Dolores ama a Pedro Páramo, a nivel del *ser*, cuando percibe que él solo la amaba a nivel del *parecer*, cambia su amor en odio, en rencor.²⁰

Lo mismo ocurre a Isabel Linton: su amor por Heathcliff se articula en el nivel del *ser*; pero, el interés que muestra Heathcliff por ella, sólo se articula en el del *parecer*, y cuando, “se da cuenta”, su amor, se transforma en odio.

Como se ha visto, los personajes de Heathcliff, Catalina Earnshaw e Isabel Linton, resultan paralelos a los de Pedro Páramo, Susana San Juan y Dolores Preciado. Sin embargo, Carlos Fuentes observa que si hay diferencia entre *Cumbres borrascosas* y *Pedro Páramo*, se trata de una diferencia “más interna”. Al respecto, es interesante –además de necesario– leer lo que dice Fuentes:

...La diferencia entre ambas es más interna y secreta: Heathcliff y Cathy están unidos por una pasión que se sabe destinada a la muerte. La sombría grandeza de Heathcliff está en que sabe que por más que degrade a la familia de Cathy, manipule y corrompa monetariamente a sus antiguos amos, el tiempo de la infancia compartida con Cathy –esa maravillosa instantaneidad– no regresará: Cathy también lo sabe y por ello, porque ella es Heathcliff, se adelanta a la única semejanza posible con la tierra perdida del instante: la tierra de la muerte. Cathy muere para decirle a Heathcliff: Este es nuestro hogar verdadero, reúnete aquí conmigo.²¹

¿Y, qué ocurre en la trayectoria de Susana San Juan, en su relación con Pedro Páramo? Fuentes continúa:

Susana San Juan hace sola este viaje y por ello su destino es más terrible que el de Catherine Earnshaw. No comparte con Pedro Páramo ni la infancia ni el erotismo ni la pasión ni el interés: Pedro Páramo ama a una mujer radicalmente separada de él, a un fantasma que, como Cathy, le precede a la tumba pero sólo porque Susana ya estaba muerta y Pedro

²⁰ *Ibid.*

²¹ Carlos Fuentes, *Op. cit.*, p. 832.

no lo sabía. Y sin embargo, Pedro la amó, Pedro la soñó y porque la soñó y la amó es un ser vulnerable, frágil, digno a su vez de amor y no el cacique malvado, el villano de película muda, el conquistador de los muros de Palacio que pudo haber sido. Pedro le debe a Susana su herida; Susana le invita a reconocerse en la muerte.²²

El hecho de que Fuentes diga, en esta casi última parte de su ensayo, que Pedro Páramo “ama a una mujer radicalmente separada de él,...”, obliga a pensar, si Susana San Juan no constituye un personaje, y sólo se trata de un ideal construido por Pedro Páramo.²³ Como quiera que sea, Heathcliff y Cathy, Pedro Páramo y Susana San Juan, conquistan con su muerte, “esa maravillosa instantaneidad” de la que habla Fuentes, pues como él, bien acierta a decirlo: “La infancia y la muerte son los signos del instante porque, siendo instantáneos, sólo ellos pueden renunciar al cálculo del interés.”²⁴ Según lo expuesto, Emily Brontë sería la escritora que figuraría como precedente de Juan Rulfo, así, la “novela poemática” —como Fuentes la llama— *Pedro Páramo*, estaría ocultamente ahí, en *Cumbres borrascosas*, de acuerdo al planteamiento que establece la primera *behinah* de Cordovero.

²² *Ibid.*

²³ En la ocasión en que Rulfo conversó con los estudiantes de la Universidad Central de Venezuela, el 13 de marzo, de 1974, aquellos le pedían que hablara de Susana San Juan, a lo que Rulfo respondió que ésta no era un personaje, por lo que ellos incrédulos, preguntaron: “¿No es un personaje?” Es probable que él pensara en ese momento, que era preferible decir, sólo aquello que deseaban oír. Por lo que da la impresión de que él mismo se retracta y corrige: “Digo que no es un personaje que pueda yo ahorita ubicar...”, en “Juan Rulfo examina su narrativa”, en *Toda la obra*, p. 874.

²⁴ Carlos Fuentes, *Op. cit.*, p. 833.

B. LA INCIDENCIA DE LA SEGUNDA *BEHINAH*.

Textos que profetizan la creación de Pedro Páramo.

Si Bloom relaciona análogamente a cada *behinah* con un “tropo”, o bien, con una “defensa psíquica”,²⁵ esto significa que la segunda *behinah*, se convierte en *sinécdoque*, ya que estriba en “la manifestación dentro de un poema de una parte de ese poema que parece profetizar un poema venidero más bien que el poema en que reside”,²⁶ es decir, la manifestación “real” de la parte del poema profetizado, aún oculto en el poema precedente.

La conexión entre la segunda *behinah* y *Pedro Páramo* da lugar a la formulación de preguntas, como ¿qué textos profetizan a *Pedro Páramo*?, ¿quiénes son los poetas, que adquieren su “contemporaneidad” gracias a la creación de *Pedro Páramo*? –La *Biblia*, parece ser el texto más antiguo, que profetizaría de algún modo, la obra de Juan Rulfo.

1. EL *GÉNESIS* Y LA PAREJA INCESTUOSA.

Se podría decir que Rulfo, al igual que la cábala, hace una revisión del Génesis.²⁷ Cuando Rulfo revisa el *Génesis*, *interpreta*.²⁸ Ahora bien, el *Génesis* proporciona dos versiones distintas de la creación de la pareja adánica.²⁹ En *Gén. 1:27*, la narración refiere sólo la hechura del “macho y hembra”, y en los versículos siguientes *Gén. 1:28-30*, no hay ningún atisbo de

²⁵ *Vid. supra*, p. 40.

²⁶ *Vid. supra*, p. 44.

²⁷ *Vid. supra*, p. 52.

²⁸ Harold Bloom, *Op. cit.*, p. 126.

²⁹ Al respecto, dice Carse: “Existen, de hecho, dos historias de la creación en el libro del Génesis, una sigue a la otra de manera tan ininterrumpida que el lector poco atento puede no observar el rompimiento en el relato.”, en James P. Carse. *Muerte y existencia*, p.197.

alguna prohibición o sentencia de Dios. En cambio, en 2:17, que es parte de la otra versión de cómo creó Dios a Adán y a Eva, se condensan la prohibición y la sentencia:

Pero en cuanto al árbol del conocimiento de lo bueno y lo malo no debes comer de él, porque en el día que comas de él positivamente morirás.

(Gén. 2:17.)

Sin embargo, Eva sucumbe ante el engaño de la serpiente, a pesar de la prohibición divina, y ella y su compañero prueban el fruto del árbol del conocimiento, pues “vio la mujer que el árbol era bueno para alimento y que a los ojos era algo que anhelar, sí, el árbol era deseable para contemplarlo.” (Gén. 3:6.) Adán y Eva no se convirtieron en dioses, como les había dicho la serpiente, pero ahora, si conocían “lo bueno y lo malo”, sólo que, habían perdido su inmortalidad, y además, Eva padecería “los dolores de parto”, y Adán, obtendría el sustento “Con el sudor de [su] rostro”, (Gén. 3:16-19.) todo esto como castigo, pues tal era, a los ojos de Dios, la magnitud de la desobediencia. Es interesante el pensamiento reflexivo de Carse, en cuanto a la trascendencia de lo ocurrido en el jardín del Edén:

...La inmortalidad y el conocimiento del bien y el mal son precisamente lo que separa lo divino de lo humano. *El arreglo en el jardín fue bastante sencillo: el hombre y la mujer podrían tener ya fuera el conocimiento o la inmortalidad, pero no ambos. Eligieron tener ambos, y al expulsarlos del jardín Dios no hizo más que restaurar el acuerdo original. Ahora, sin embargo, en vez de la inmortalidad poseían el conocimiento del bien y el mal.*³⁰

La segunda versión, pues, de la hechura, prohibición y condena que enfrentan Adán y Eva, concretaría la profetización del fragmento de Donis y su mujer, en *Pedro Páramo*. La manifestación del sentimiento de vergüenza que reviste a Adán y a Eva, una vez que obtienen el conocimiento del bien y el mal, y que por lo tanto, saben que al desobedecer a Dios, *han pecado*, tiene resonancia en el modo de ser de la pareja incestuosa, la cual, también muestra vergüenza cuando confiesa que se halla *en pecado*. La mujer-hermana de Donis le dice a Juan

³⁰ James P.Carse, *Op. cit.*, p. 198.

Preciado, que en la ocasión en que el obispo visitó a aquel lugar, ella le confesó lo sucedido entre los dos, a lo que el obispo respondió que “la vergüenza no cura.”, y que “—Eso no se perdona—...”. (p. 119) Donis y su mujer-hermana, lo mismo que Adán y Eva, saben del bien y del mal, y por esto, tienen *conciencia del pecado*.

Si en el momento de la expulsión de Adán y Eva del jardín del Edén, (*Génesis*, 3:23) Dios los sitúa, como refiere Carse, en el tiempo, y por ende, dentro de la historia, pues “A cambio de la inmortalidad los hizo históricos —y capaces de conocimiento.”,³¹ con la diferencia, arguye Carse, de que:

En el jardín vivían en la eternidad, pero de manera inconsciente.
Fuera del jardín habrán de vivir en la memoria y en la esperanza.³²

No les va mejor a Donis y a la mujer, ya que Juan Rulfo, quien se erige en la función de *demiurgo*, los ubica en la *intemporalidad*. Y de esta manera, quedan fuera de la historia. Pero, eso sí, con la absoluta conciencia de que *se hallan en pecado*. En la respuesta que da la mujer a Juan Preciado, cuando éste le pregunta acerca del tiempo que han permanecido ahí, no se atisba límite alguno en cuanto al tiempo:

—¿Cuánto hace que están ustedes aquí?
— *Desde siempre*. Aquí nacimos. (p. 118, la cursiva es propia)

La expresión indeterminada “Desde siempre.”, confirmarla la estancia de la pareja, fuera del tiempo histórico. Si se observa, el demiurgo, Rulfo, se muestra menos indulgente que Dios mismo, pues no sólo deja a sus criaturas fuera del tiempo, sino que, a la vez, las dota de conciencia para que *sepan* acerca de su culpabilidad, y lo que es peor, sin que tengan la esperanza del perdón, puesto que ambos personajes se constituyen en seres exiliados de la historia. Este hecho hiperboliza aún más, el drama de la pareja incestuosa. Es posible, que a ello se deba la

³¹ *Ibidem*, p.199.

³² *Ibid.*

respuesta en extremo breve, pero no por eso, menos significativa, que da el demiurgo, Rulfo, al preguntársele “¿Qué siente cuando escribe?”, “-Remordimiento.”, responde.³³

Al convertirse Donis y la mujer en *personajes antihistóricos* se opera, al mismo tiempo, la abolición de los límites entre la vida y la muerte, pues es la muerte “el terreno de la historia”³⁴ la que garantiza su continuidad hacia “un inacabado futuro”,³⁵ lo que significa por lo tanto, que carecen de esperanza, si sucede, como piensa Carse, que:

...Ser humano es ser capaz de morir. Esto significa que la muerte no necesita ser entendida como un mal, o como el fatal desastre que nos arranca de las bendiciones de esta vida. Por el contrario, las escrituras hebreas dejan muy claro que no es a pesar de la muerte, sino a través de la muerte, que Dios promete sus más ricas bendiciones. *Es por medio de la muerte*, en el sentido en que es la muerte la que hace posible la historia, que la historia es la mayor bendición de Dios a sus hijos.³⁶

La pareja incestuosa, como se ve, dista en tener la esperanza en la muerte, según la concibe el texto bíblico, pues de tenerla, se hallaría dentro del tiempo histórico.

a. Donis y el mito griego de Adonis.

Este fragmento de Donis y su mujer-hermana, en *Pedro Páramo*, remite al mito griego del dios Adonis, quien fue concebido en una relación incestuosa entre Mirra y su padre, el rey.³⁷ Tal remisión vendría a ser significativa en el hilo narrativo de la novela, ya que el personaje

³³ Marta Portal, *Op. cit.*, p. 191.

³⁴ James P. Carse, *Op. cit.*, p. 200.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibidem*, p. 201.

³⁷ Según el mito del dios Adonis, Mirra fue castigada por la diosa Afrodita por no mostrar respeto a su padre, el rey. De ahí que la diosa hizo que Mirra experimentara un “deseo insaciable”, por lo que ésta acude al lecho de su padre, durante doce noches continuas. Cuando el padre se entera de que ha sido su hija quien ha estado en su lecho, intenta matarla. Mirra recurre a la “protección

de Donis, emerge de su precedente, el dios griego Adonis. Ambos identificados por la misma acción transgresiva: el incesto. Tal vez, ello explique el hecho, de que sea sólo la mujer-hermana de Donis, quien en realidad padece la conciencia de la culpabilidad, lo que no sucede con el marido-hermano. Cuando la mujer llama la atención de Donis hacia la manera de cómo se rebulle Juan Preciado, le hace saber que a ella le ocurría lo mismo:

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

–¿Qué te ha sucedido a ti?

–Aquello.

–No sé de qué hablas.

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

–¿De cuál eso?

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

–¿Y hasta ahora vienes con ese cuento? ¿Por qué no te duermes y me dejas dormir? (p. 116)

La expresión de Donis: “No sé de qué hablas.”, es indicio de que ignora la relación incestuosa en que se halla, y que se trata de una acción condenable por un sistema de preceptos cristianos. La remisión del mito griego de Adonis, tendría, –además– como función en *Pedro Páramo*, remarcar el simbolismo infernal que perciben los personajes en Comala. Esto es, según el mito, Adonis era un bebé hermoso, tanto, que la diosa Afrodita, lo colocó en un cofre, y lo entregó a Perséfone, “diosa de los infiernos”, para evitar que fuera destruido. Perséfone sucumbe ante la curiosidad producida por el cofre cerrado. Y al abrirlo, queda prendada de la belleza de aquel niño, por lo que decide quedarse con él. Cuando Afrodita enfrenta la decisión de Perséfone, se angustia tanto, que invoca a los dioses, y es Zeus, quien dictamina que sean tres las estancias de Adonis durante el año:

divina” y los dioses acceden, convirtiéndola en árbol, “del que se extrae la resina que lleva su nombre.” Transcurren diez meses, y del árbol nace Adonis “con un colmillo de jabalí.” En *Mitos y leyendas*, vol. 1, p. 53.

...un tercio del año en la tierra, con Afrodita; otro en los infiernos, con Perséfone; y el tercero donde le pluguiere.³⁸

Si aquí, tiene cabida la teoría de que Donis simboliza la reencarnación del dios Adonis, bien podría decirse que Donis se halla justamente en el infierno que es Comala, puesto que el dios Adonis tenía su permanencia en los infiernos “—de finales del otoño hasta comienzos de la primavera—”,³⁹ lo cual, permitiría hacer la conexión con la referencia del tiempo que da Juan Preciado, en su descenso a Comala:

Caminábamos cuesta abajo, oyendo el trote rebotado de los burros. Los ojos reventados por el sopor del sueño, en la canícula de agosto. (p. 66)

Aunque Juan Preciado no precisa el día del mes, se trata de un mes inmediato a septiembre, en el que, da comienzo el otoño, siete u ocho días antes de que el mes finalice. De hecho, la conexión se establece en *términos de proximidad* entre el tiempo señalado por Juan Preciado, y según la estancia mítica de Adonis en los infiernos con Perséfone. De este modo, la expresión de Juan Preciado, “la canícula de agosto”, simbolizaría la entrada al infierno, pues la palabra “canícula” connota el aumento gradual del calor que experimenta Juan Preciado, en el inicio de su descenso hacia Comala. Al respecto, Gabriel García Márquez piensa que:

...Los meses en que ocurren ciertos hechos son esenciales para el análisis de la obra de Juan Rulfo, y yo dudo de que él fuera consciente de eso.⁴⁰

Por la manera en que se hilvana el mito griego de Adonis con la estancia de Donis en Comala, —según se ha visto— lo cual sucede, gracias a la coincidencia parcial en la estación de otoño, que se da entre ambos personajes, se infiere, contrario a lo que piensa el escritor colombiano, que el demiurgo, Rulfo, sí era consciente de los días y de los meses que destinaba para “ciertos hechos”. Sin embargo, García Márquez, tiene razón en cuanto dice:

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ib.*

⁴⁰ “Breves nostalgias sobre Juan Rulfo”, de Gabriel García Márquez, en *Rulfo en llamas*, p. 72.

En el trabajo poético —y *Pedro Páramo* lo es en su más alto grado— los autores suelen invocar los meses por compromisos distintos del rigor cronológico. Más aún: en muchos casos se cambia el nombre del mes, del día y hasta el año, sólo por eludir una rima incómoda, o una cacofonía, sin pensar que esos cambios pueden inducir a un crítico a una conclusión terminante.⁴¹

Pero, parece ser, que esto no ocurre en el caso del demiurgo, Rulfo. La remisión del mito griego de Adonis, profetizaría la constitución de otro binomio incestuoso hermano-hermana, en Pedro Páramo. A esta transgresión de los hermanos, que ni la soledad misma justifica su acción, el demiurgo, Rulfo, le inflige un castigo tal, que rebasa en rigor al rey, padre de Mirra, y a Dios, al situarlos fuera de la historia, en donde toda posibilidad de esperanza del perdón se anula, puesto que no existe la vía, a través de la cual, tendría efecto la promesa de Dios, de redimir al hombre: la muerte. Por eso, la presencia del obispo resulta infructuosa en aquel lugar, y así la percibe la mujer-hermana de Donis, cuando relata a Juan Preciado, la manera en que reacciona el obispo al enterarse de su situación:

...Yo me le puse enfrente y le confesé todo:

<<—Eso no se perdona —me dijo.

>>—Estoy avergonzada.

>>—No es el remedio.

>>—¡Cásenos usted!

>>—¡Apártense!

>>—Yo le quise decir que la vida nos habla juntado, acorralándonos y puesto uno junto al otro. Estábamos tan solos aquí, que los únicos éramos nosotros. Y de algún modo había que poblar el pueblo. Tal vez tenga ya a quién confirmar cuando regrese.

>>—Sepárense. Eso es todo lo que se puede hacer.

>>—Pero ¿cómo viviremos?

>>—Como *viven los hombres*.

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

⁴¹ *Ibidem*.

ningún modo, mucho menos valiéndose de nosotros. (pp. 119-120, la cursiva es propia.)

b. El anacronismo entre Donis y la Edad del Toro.

Como se lee en el fragmento, la respuesta que da el obispo a la mujer-hermana de Donis, “Como viven los hombres,” a la duda de ella de cómo vivirán si se separan, responde a la observancia de la Ley que traía consigo Moisés al descender del Monte Sinaí. Sólo que esta observancia de la Ley, tendría sentido, si la pareja incestuosa se hallara dentro de la historia. La búsqueda obsesiva de Donis por el becerro, resulta anacrónica con respecto a la observancia de la Ley que les exige el obispo a ambos, pues el becerro simboliza la Edad del Toro, la cual finaliza justamente cuando Moisés desciende del Sinaí, con las Tablas de la Ley, y comienza la “Época del sacrificio del Cordero.” No obstante, los intentos de la pareja por asirse mediante el símbolo del becerro, al tiempo histórico, permanece fuera.⁴² La convicción que muestra la mujer-hermana de Donis, cuando expresa “... un puro vagabundear de gente que murió sin perdón y que no lo conseguirá de ningún modo, mucho menos valiéndose de nosotros.”, anula toda posibilidad de absolución tanto para la pareja en sí, como para los habitantes de Comala, puesto que se hallan *exiliados de la historia*.

⁴² Serge Raynaud de la Ferrière, *El libro negro de la francmasonería*, p. 71

2. COMALA, PROFETIZADA EN EL INFIERNO DE DANTE.

La Divina Comedia de Dante Alighieri, también contribuiría a la profetización de *Pedro Páramo*. Sergio Fernández diría que Dante Alighieri “le debe” a Juan Rulfo, “una forma de su posteridad”, según establece, en esencia, la segunda *behinah*.⁴³

Desde que incursiona Juan Preciado a ese espacio simbólico, que es Comala, él mismo en su función de narrador “protagonista”, como lo denomina Marta Portal,⁴⁴ informa gradualmente, las sensaciones que experimenta durante su descenso hacia “¿el infierno?”:

Caminábamos cuesta abajo, oyendo el trote rebotado de los burros. Los ojos reventados por el sopor del sueño, en la canícula de agosto. (p. 66).

Puede observarse que la impresión que recibe Juan Preciado de cuando atisba por vez primera a Comala, no dista mucho de la impresión que padece Dante, antes de su descenso al infierno:

En la reverberación del sol, la llanura parecía una laguna transparente, deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris. Y más allá, una línea de montañas. Y todavía más allá, la más remota lejanía. (p. 66).

Y, según Dante, en Infierno, IV:

...Vime junto al borde del triste valle, abismo de dolor, en que resuenan infinitos ayes, semejantes a truenos. El abismo era tan profundo, oscuro y nebuloso, que en vano fijaba mis ojos en su fondo, pues no distinguía cosa alguna.⁴⁵

⁴³ Sergio Fernández, *Op. cit.*, p. 42.

⁴⁴ Acerca de la categoría de narrador que asume Juan Preciado, refiere Marta Portal: “Narrador testigo, le ha llamado frecuentemente la crítica; en todo caso, es para nosotros el presentador, con rasgos de héroe.”, *Op. cit.*, p. 109.

⁴⁵ Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, p. 10.

Sólo que Juan Preciado obtiene aquella visión del “¿infierno?”, por efecto de “la reverberación del sol”, es decir, lo que ve, no es la imagen directa de Comala, sino su reflejo. Esta imagen indirecta, que constituye el modo en que el narrador “protagonista” percibe a aquel lugar, conformaría el infierno –en oposición al paraíso– de ese símbolo dialéctico que es Comala.⁴⁶ En cambio, la percepción que Dante tiene del infierno, es a través de imágenes directas, esto es, que no son producto de algún reflejo. El crítico Hugo Rodríguez-Alcalá, expresa su convicción en cuanto a que sea el Infierno de Dante, “el arquetipo configurador” de ese espacio simbólico-dialéctico, poblado por un “gentío de ánimas”, que hay en *Pedro Páramo*:

Sin duda el *Inferno* de Dante es el arquetipo configurador del mundo de *Pedro Páramo*; lo es inequívoca e incuestionablemente. Comala, el cementerio de Comala, se nos presenta como una versión mexicana del Sexto Círculo (Inferno X) en que Dante tropieza con las tumbas de los heréticos, en especial con la de Farinata degli Uberti y Cavalcante Cavalcanti.⁴⁷

Para Hugo Rodríguez-Alcalá, los personajes de *Pedro Páramo*, están sujetos a un “considerable estrato de creencias ‘medievales’”, pertenecientes a “un rancio catolicismo”⁴⁸ que los obliga a:

... un excesivo temor del infierno y de los tormentos del purgatorio no atemperados por una vacilante esperanza en el cielo, esperanza ésta ensombrecida por el horror del pecado.⁴⁹

De este modo, el crítico centra su atención en “Uno de los personajes más dramáticos de Rulfo, la enferma y delirante Susana San Juan,...”,⁵⁰ quien siempre se muestra escéptica acerca de la existencia del cielo y del purgatorio del sistema cristiano, pues dice sólo,

⁴⁶ *Vid. supra.*, p. 52.

⁴⁷ “Miradas sobre *Pedro Páramo* y la *Divina commedia*”, de Hugo Rodríguez-Alcalá, en *Toda la obra*, de Juan Rulfo, p. 673.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Ib.*, p. 672.

creer en el infierno. Tal revelación, le hace a Justina, su nana, cuando le pregunta si ella cree en el infierno:

- ¿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.180)

Según Rodríguez-Alcalá, la incredulidad de Susana San Juan, se debe a la pérdida de la “virtud teológica de la esperanza”. De ahí que, este autor considere a Susana San Juan como “la trágica Beatrice de Jalisco, la imposible amada de Pedro Páramo.”⁵¹

Y es que en Comala, no hay personaje, que por lo menos una vez, no aluda a “Dios”, al “cielo”, al “infierno” y también, al purgatorio, —se añadiría a la observación del autor—. Así sucede, —dice él—, con “...Ana, sobrina del Padre Rentería, que ha sido víctima de Miguel Páramo, el hijo tempranamente fallecido del cacique...”,⁵² y cita la expresión de Ana, en donde la manifestación de su deseo, evidencia el odio que experimenta hacia Miguel Páramo:

...Sé que ahora debe estar en lo *mero hondo del infierno*; porque así se lo he pedido a todos los santos con todo mi fervor. (p. 93, la cursiva es propia).

La concepción del infierno que Ana manifiesta, coincide con la visión del infierno que refiere Dante, pues ambos, enfatizan su *hondura*:

El abismo era tan profundo, oscuro y nebuloso, que en vano fijaba mis ojos en su fondo, pues no distinguía cosa alguna.

(Infierno, IV.)⁵³, (la cursiva es propia).

⁵¹ *Id.*

⁵² *Ib.*

⁵³ Dante Alighieri, *Op. cit.*, p. 10.

El deseo de Ana de que el alma de Miguel Páramo vaya al infierno, significa que ella sabe, que ahí no existe posibilidad alguna de salvación. Esta idea del infierno, inscribe no sólo a Ana, sino también, a los demás personajes que habitan en Comala, dentro de un “radical medievalismo”, según Rodríguez-Alcalá.

El infierno concebido como el máximo castigo a las almas, en el ámbito del sistema cristiano, tiene sus orígenes en lo que Jacques Le Goff llama “El descenso de Cristo a los infiernos”. El “episodio” forma parte de “una vieja tradición oriental bien estudiada por Joseph Kroll.”⁵⁴, –argumenta Jacques Le Goff–. Sucede que el “Dios-sol” emprende un combate con las tinieblas, cuyo escenario tiene parecido con el “mundo de los muertos”, y es ahí, donde aquel lucha con las “fuerzas hostiles”. Esta ocurrencia trascenderá en la “liturgia medieval y por ende, en “las fórmulas de exorcismo”, “los himnos”, “los laudes”, “los tropos”, y “así como finalmente en las representaciones dramáticas de fines de la Edad Media”.⁵⁵ Sin embargo, Le Goff arguye que la vulgarización de tal “episodio”, tuvo lugar, en, el transcurso de la Edad Media, “a través de las precisiones contenidas en un evangelio apócrifo, el Evangelio de Nicodemo...”.⁵⁶ En el párrafo que a continuación se inserta de la obra de Le Goff, *El nacimiento del purgatorio*, Cristo mismo, coloca siete veces su impronta en el infierno, anulando con ello, la esperanza en un futuro o en la salvación:

Con ocasión de su descenso a los infiernos, Cristo se trajo consigo a una parte de los allí encerrados, los justos no bautizados por ser anteriores a su venida a la tierra, es decir esencialmente los patriarcas y los profetas. Mientras que aquellos a los que dejó allí, allí seguirán encerrados hasta el fin de los tiempos. En efecto, *Cristo selló para siempre jamás con siete sellos el Infierno*. Y este episodio encierra, desde la perspectiva del Purgatorio, una triple importancia: demuestra que existe, aunque sea excepcionalmente, la posibilidad de suavizar la situación de ciertos seres humanos después de la muerte, pero *descarta al Infierno de semejante posibilidad puesto que ha quedado cerrado hasta el fin de los tiempos*; y finalmente da lugar a un nuevo espacio del más allá, los limbos, cuyo nacimiento va a ser aproximadamente

⁵⁴ Jacques Le Goff, *El nacimiento del purgatorio*, p. 60.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ib.*

contemporáneo al purgatorio, dentro del marco de la gran remodelación geográfica del más allá en el siglo XII.⁵⁷ (La cursiva es propia).

Esta “remodelación geográfica del más allá en el siglo XII”, de la que habla Le Goff, es a la que se amolda la concepción cristiana. del infierno y del purgatorio, que expresan los personajes en *Pedro Páramo*. Así, no obstante que Dorotea se muestra resignada con el destino de su cuerpo y de su alma, según la conversación que sostiene con Juan Preciado, cuando ambos se hallan en la tumba, lamenta que el padre Rentería destruyera su ilusión única en la vida: conocer la gloria. La tesitura de su lamento destaca la severidad con que reprueba el que el clérigo le negara el perdón a sus pecados:

...Hacia tantos años que no alzaba la cara, que me olvidé 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. Que ni siquiera de lejos la vería... Fue cosa de mis pecados; pero él no debía habérmelo dicho. 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 una le cierran una puerta y la que queda abierta es nomás la del infierno, *más vale no haber nacido...* El cielo para mi, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora. (p. 135, la cursiva es propia).

El dramatismo que connota la aseveración de Dorotea “más vale no haber nacido”, se origina de la pérdida de la esperanza de salvación que experimentan las almas, en ese espacio “que ha quedado cerrado hasta el fin de los tiempos;” enclavado en el más allá cristiano. La pérdida de la esperanza a la que se enfrenta Dorotea, cuando se sabe destinada al infierno, remite a la sentencia escrita “con caracteres negros en el dintel de una puerta”, lo cual causa temor en el pobre poeta, Dante, cuando él y su guía, Virgilio, se disponen a entrar en el infierno:

“Por Mi se va a la ciudad del llanto; por mí se va al eterno dolor; por mi se va hacia la raza condenada: la justicia animó a mi sublime arquitecto; me hizo la divina potestad, la suprema sabiduría y el primer amor. Antes que yo no hubo nada creado, a excepción de lo eterno, y yo

⁵⁷ *Ibidem*.

duro eternamente. ¡Oh vosotros los que entráis, abandonad toda esperanza!”

(Infierno, III.)⁵⁸ (La cursiva es propia)

¡Y vaya que Dorotea abandona “toda esperanza”! Aún cuando su alma la anima a seguir viviendo, “como si esperara todavía algún milagro que me limpiara de culpas. Ni siquiera hice el intento:...” (p. 135) de ahí que, sea su convicción la que procura al alma un desenlace revestido de tragicidad, según lo confiesa a Juan Preciado:

—¿Y tu alma? ¿Dónde crees que haya ido?

—Debe andar vagando por la tierra como tantas otras; buscando vivos que recen por ella. Tal vez me odie por el mal trato que le di; pero eso ya no me preocupa. He descansado del vicio de sus remordimientos. Me amargaba hasta lo poco que comía, y me hacía insoportables las noches llenándomelas de pensamientos intranquilos con figuras de condenados y cosas de esas. (p. 135)

Pero no sólo Dorotea da muestra de hallarse conmocionada ante la visión del *dolor eternizado* que ofrece el infierno, sino que ocurre lo mismo a todos los personajes que habitan en Comala. Si como observa Rodríguez-Alcalá:

Todo el mundo en Comala cree en el purgatorio. Todo el mundo cree en las misas gregorianas, en las oraciones de los vivos que acortan el plazo de sufrimiento de las almas que aún no pueden entrar al paraíso.⁵⁹

Es porque pesa en ellos, el horror de que ahí, en el infierno, sucede tal y como se lee en el umbral: “...por mi se va al eterno dolor ; [...] y yo duro eternamente.” *La eternización del dolor* anula la esperanza de salvación. Esta característica inherente al infierno, estimula, en cierta forma, el temor u horror que sustenta a la creencia en Dios, y no la fe, como exige el régimen cristiano. Este *paso aberrante* dado por los feligreses de la “Iglesia” del padre

⁵⁸ Dante Alighieri, *Op. cit.*, p. 8.

⁵⁹ Hugo Rodríguez-Alcalá, *Op. cit.*, p. 672.

Rentería, obliga al cura de Contla a responsabilizarlo, pues reprueba en él, la indecisión de enfrentar y exterminar "la pura maldad"⁶⁰ de Pedro Páramo:

...El pecado no es bueno. Y para acabar con él, hay que ser duro y despiadado. Quiero creer que todos siguen siendo creyentes; pero no eres tú quien mantiene su fe; lo hacen por superstición y por miedo. (p. 140)

Otro aspecto que profetizaría *La Divina Comedia* con relación a *Pedro Páramo*, y que atrae la atención, es el hecho de que Rodríguez-Alcalá encuentre que la mujer-hermana de Donis, es un personaje "dantesco". Y a decir verdad, es un personaje que intriga por la curiosa metamorfosis que en él, se opera, según se infiere por la experiencia que tiene Juan Preciado con la pareja incestuosa, la cual, revela a su confidente, Dorotea:

El calor me hizo despertar al filo de la medianoche. Y el sudor. El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo. Yo me sentía nadar entre el sudor que chorreaba de ella y me faltó el aire que se necesita para respirar. Entonces me levanté. La mujer dormía. De su boca borbotaba un ruido de burbujas muy parecido al del estertor. (p. 125)

Para Rodríguez-Alcalá, la metamorfosis que experimenta este personaje, tiene paralelo con otro suceso metamórfico que presencia Dante:

...Y he aquí que uno de aquellos desgraciados, que estaba cerca de nosotros, fue mordido por una serpiente en el punto en que el cuello se une a los hombros; y en el breve tiempo que se necesita para escribir una O y una I, se incendió, ardió y cayó reducido a cenizas. Pero apenas quedó consumido en el suelo, reuniéronse aquellas por sí mismas, y súbitamente se rehizo aquel espíritu como estaba antes.

(Infierno, XXIV.)⁶¹

⁶⁰ De este modo, el personaje de Bartolomé San Juan define a Pedro Páramo: "Es, según yo sé, la pura maldad. Eso es Pedro Páramo."(p.153)

⁶¹ Dante Alighieri, *Op. cit.*, p. 58.

Pero no es el caso único, el autor refiere otros, en los que, en efecto, se observan tales procesos metamórficos. Dice él mismo: “En el canto siguiente, otra horrible serpiente muerde a otra sombra y se produce un cambio extraordinario: victimario y víctima se transforman en un solo ser que no es ni uno ni otro...”.⁶² He aquí, el fragmento aludido, en donde Dante testimonia:

...Mientras estaba contemplando a aquellos espíritus, se lanzó una serpiente con seis patas sobre uno de ellos, agarrándosele enteramente. Con las patas de enmedio le oprimió el vientre; con las de delante le sujetó los brazos, y después le mordió en ambas mejillas. Extendiendo en seguida las patas de detrás sobre sus muslos, le pasó la cola por entre los dos, y se la mantuvo apretada contra los riñones. Nunca se agarró tan fuertemente la hiedra al árbol, como la horrible fiera adaptó sus miembros a los del culpable: después una y otro se confundieron, como si fuesen de blanda cera, y mezclaron tan bien sus colores, que ninguno de ambos parecía ya lo que antes había sido.

(Infierno, XXV.)⁶³

Otro ejemplo de metamorfosis que halla Rodríguez-Alcalá, es en el *Purgatorio*, y que a su parecer resulta más afín con lo que acontece a la mujer incestuosa que refiere Juan Preciado. Sucede que Dante ve una sirena durante el sueño, la primera visión que tiene de ella, lo horroriza, sin embargo, como Dante prolonga su mirada en ella, estimula su transformación, tanto que la figura y el canto de la sirena lo cautivan, y hubiera continuado así, de no ser por la intervención oportuna de su guía, Virgilio, quien la descubre del vientre, de donde emerge la pestilencia que despierta al poeta. A continuación se transcribe el fragmento de La Divina Comedia, citado por Rodríguez-Alcalá:

...e mostravami el ventre;
quel mi sveglió col puzzo che n'uscìa.

(Purgatorio, XIX, 32-33)⁶⁴

⁶² Hugo Rodríguez-Alcalá, *Op. cit.*, p. 676.

⁶³ Dante Alighieri, *Op. cit.*, p. 59.

⁶⁴ Hugo Rodríguez-Alcalá, *Op. cit.*, p. 676.

Otra incidencia que resulta significativa entre ambos textos, es que, el afán con que apelan las almas del purgatorio a la intercesión de los vivos, en *La Divina Comedia*, es el mismo que muestran los personajes de *Pedro Páramo*. Ello se debe, según arguye Jacques Le Goff a que: “El progreso en la purgación y la ascención al Cielo depende sobre todo de la ayuda de los vivos. Dante hace suya plenamente en este aspecto la creencia en los sufragios.”⁶⁴ El interés que hay por rezar las misas gregorianas por el alma de la madre de Susana San Juan, para que salga del purgatorio, remite al ejemplo que cita Le Goff, acerca del personaje de Jacopo del Cassero, quien “solicita la ayuda de todos los vecinos de Fano:

Te ruego que si ves aquel país
asentado entre la Romaña y el de Carlos,
me hagas cortesía de tus preces
en Fano, de modo que por mí se rece con fervor y pueda yo purgar graves
ofensas

(Purgatorio V, 68-72)⁶⁶

Cuando Juan Preciado inquiera a Dorotea con respecto al destino de su alma, ella responde, resignada:

—Debe andar vagando por la tierra como tantas otras; buscando vivos
que recen por ella. (p. 135)

En otro fragmento de *La Divina Comedia* que expone Le Goff, observa éste que “Dante se siente abrumado por las reclamaciones de las almas que aguardan ante la puerta del purgatorio:

“En cuanto me vi libre de todas aquellas sombras que sólo suplicaban
que suplicasen otros para que se acercara su santificación”

(VI, 25-27)⁶⁷

⁶⁴ Jacques Le Goff, *Op. cit.*, pp. 404 y 405.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 405.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Circunstancia parecida le ocurre a Juan Preciado, sólo que a él, en grado máximo, pues sucumbe ante aquel murmullo de voces que escucha,⁶⁸ suplicando su intercesión, según le dice a Dorotea:

[...] Comencé a sentir que se me acercaba y daba vueltas a mi alrededor aquel bisbiseo apretado como enjambre, hasta que alcancé a distinguir unas palabras casi vacías de ruido: 'Ruega a Dios por nosotros'. Eso oí que me decían. Entonces se me heló el alma. Por eso es que ustedes me encontraron muerto. (p. 128)

En ambos textos, no sólo son las almas las que solicitan la ayuda de los vivos, sino también, los vivos, les ruegan que intercedan por ellos, de ahí, que se establezca una relación de "reciprocidad", de la que habla Le Goff, pues, observa que "[...] Dante parece adentrarse por el camino de la reciprocidad de los merecimientos [...]",⁶⁹ y en efecto, en el fragmento que el autor cita, el poeta Dante, tiene a bien, la ayuda mutua:

Si desde allí así se ruega siempre por nosotros,
¿qué han de hacer y decir por estas almas en la tierra
aquellos que al parecer tienen buenas raíces?
Preciso es ayudarles a lavarse las manchas
que llevaron de aquí, porque puras y leves
se pueden elevar a las estrelladas esferas.

(XI, 31-36)⁷⁰

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Interesa, sobremanera, el punto de vista de Julio Estrada, a propósito de la muerte de Juan Preciado, según causada por los murmullos: "Ningún otro fragmento en *Pedro Páramo* parece aventurarse más lejos que éste por el misterio que Rulfo deriva del sonido y de su integración a la vida misma. ¿Cómo matan los murmullos? Por el dolor íntimo o por el miedo; pero quizá también, como sugiere la novela en lo imaginario, por el efecto de una simpatía sonora, como si se tratara de una disonancia formidable entre los murmullos externos y la íntima resistencia de nuestra voz..." en *El sonido en Rulfo*, p. 84.

⁶⁹ Jacques Le Goff, *Op. cit.*, p. 406.

⁷⁰ *Ibid.*

En *Pedro Páramo*, la madre Villa abastece de alcohol a Abundio Martínez, con el fin de que éste ruegue a su mujer –recién muerta– que interceda por ella, cuando se halle frente a Dios:

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

–Sí, madre Villa.

–Dícelo antes de que se acabe de enfriar. (p. 190)

Abundio Martínez también solicita de la madre Villa “sus oraciones” para el alma de su Cuca, lo que da lugar a la “reciprocidad” por la que abogan las almas del Purgatorio:

–Se lo diré. Yo sé que ella también cuenta con usted pa que ofrezca sus oraciones. [...] (p. 190)

De este modo, podría establecerse que los elementos profetizadores del “poema en prosa”⁷¹ de *Pedro Páramo*, que emergen de *La Divina Comedia* (el descenso del poeta Dante, junto con su guía, Virgilio, en el Infierno y el descenso de Juan Preciado, junto con su guía, Abundio, en el infierno de Comala; las impresiones análogas que experimentan ambos personajes del infierno; el Infierno de Dante, considerado por Rodríguez-Alcalá, como “el arquetipo configurador” de Comala; la concepción medieval del más allá cristiano, que expresan los personajes de *Pedro Páramo*; la hondura del infierno subrayada en ambas obras;⁷² el proceso metamórfico de los personajes en uno y otro poema; la solicitud de intercesión de los vivos por las almas del purgatorio y viceversa) sustentan “la manifestación efectiva”⁷³ de *Pedro Páramo* en *La Divina Comedia*. Así, con base en la segunda *behinah* de la teoría bloomfiana, *Pedro Páramo* asume la categoría de un *poema sinecdóquico*⁷⁴ a la vez que, hace relevante la “contemporaneidad”⁷⁵ del poeta florentino.

⁷¹ *Vid. supra.*, p. 52.

⁷² *Vid. supra.*, p. 71-77.

⁷³ *Vid. supra.*, p. 77 y 81.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Vid. supra.*, p. 44.

Un dato, que de alguna manera, refuerza el principio de profetización de *Pedro Páramo* en *La Divina Comedia*, es el que proporciona Ricardo Serrano, acerca de Dante, quien era uno de los clásicos “preferidos” de Juan Rulfo, ““ahí es donde está la clave del misterio””, –le dice a Francisco Javier Ramos, su entrevistador–.⁷⁶ Se transcribe a continuación, la experiencia que Ricardo y Juan vivieron al realizar la lectura de *La Divina Comedia*:

Por esa época –comenta el ahora escritor y publicista– analizamos *La Divina Comedia* como pudimos. “Nos adentramos mucho en Dante. El infierno de Comala es el infierno de Dante. Susana San Juan es una Beatriz de Portinari a la mexicana; y los círculos infernales de Comala son pequeños infiernos de *La Divina Comedia*. Desde entonces nuestro infierno no ha acabado; el infierno de Juan no terminó nunca, él ni siquiera llegó al purgatorio, mucho menos al paraíso. Para mí, Juan vivió el infierno en esta vida.”

[...]

“Pero *Pedro Páramo*, además de haber nacido de los cantos de *La Divina Comedia*, nace en otro infierno, en el de San Ignacio de Loyola. [...]”⁷⁷

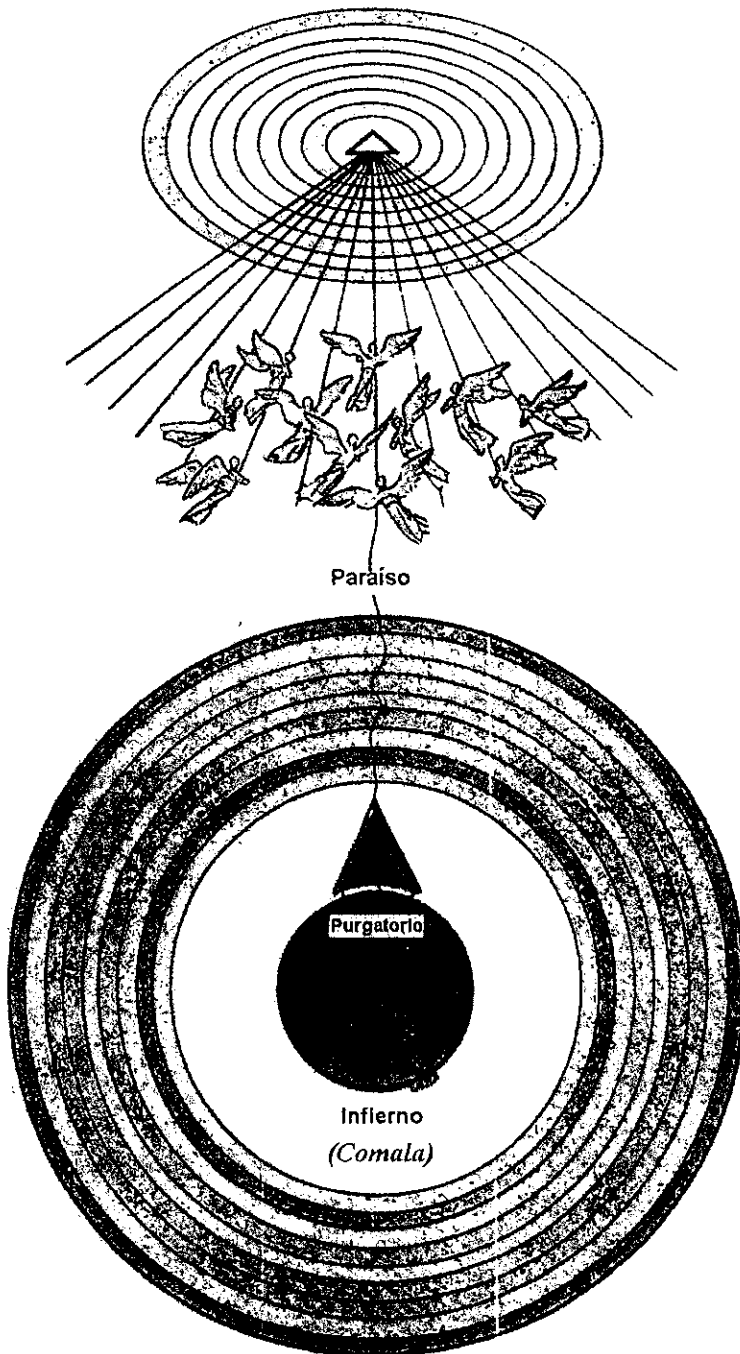
Como se observa, la sensibilidad literaria de Ricardo Serrano frente al escritor Juan Rulfo y *La Divina Comedia*, propicia un enfoque relevante, que sirve de fundamento a la atmósfera profética, de *Pedro Páramo* en el universo del poema de Dante.

⁷⁶ Francisco Javier Ramos da a conocer datos interesantes con respecto a la vida de Juan Rulfo, que se traducen en luces nuevas para el estudio de su obra. Así, el enterarse de que el escritor fue seminarista durante su adolescencia, –según le confiesa Don Severiano, hermano de Juan Rulfo– lo motiva a ir en busca de Ricardo Serrano, quien le asegura que fue amigo de Rulfo en el Seminario Conciliar del Señor San José, en Guadalajara. “¿Rulfo seminarista?”, es la pregunta que se hace el mismo Francisco Javier, y quizá aquellos lectores que lo saben por vez primera. No deja de ser reveladora la experiencia que les sucede en el seminario, tanto a Juan como a su amigo, Ricardo, según relata éste último: “En el seminario teníamos padres espirituales que presentan al hombre como la miseria más espantosa. En muchos eso deja traumas terribles que hasta locos se vuelven. Todo eso impactó profundamente el alma de Juan; él vivió el infierno de Loyola y nunca salió de él. Ojalá siquiera hubiera llegado al purgatorio.” Tal vez, ello explique la carga dramática que connota la expresión de Dorotea, cuando sabe que para ella, la única puerta abierta, en el más allá, es la del infierno: “más vale no haber nacido”. “Por los páramos de Juan Rulfo”, de Francisco Javier Ramos, en suplemento *Semanal*, del diario *La Jornada*, Núm. 297, 19 de febrero, de 1995, pp. 32-33.

⁷⁷ *Ibidem* p. 33.

El viaje de Dante

El descenso de Juan Preciado, al submundo de Comala, es semejante al descenso de Dante al infierno. Sólo que este último logra llegar al paraíso, mientras que Juan Preciado no llega ni al purgatorio.



Adaptación de la ilustración de Sergio Fernández, *La copa derramada*, p. 70.

3. EL PARAÍSO DE DOLORITAS Y EL MITO ROSACRUZ.

¿Y, en dónde emerge el paraíso de Doloritas?

Si el paraíso de Doloritas, (la parte contraria al infierno, del símbolo dialéctico de Comala),⁷⁸ evoca el “tempo felice” como afirma, Rodríguez-Alcalá,⁷⁹ bien podría emerger de la literatura rosacruz alemana, puesto que, tanto en el paraíso de Doloritas como en los manifiestos rosacruces,⁸⁰ hay un esfuerzo [...] por llevar a la humanidad al estado en que estaba en el Paraíso, antes de su caída.⁸¹ Así, la *Fama*, uno de los tres manifiestos,⁸² propicia a su vez, la hechura de

⁷⁸ Con respecto al concepto de dialéctica, explica Rodolfo Cortés del Moral:

[...] La concepción dialéctica parte del descubrimiento de que ningún objeto o fenómeno es homogéneo o unívoco, es decir, que está conformado de tal manera que sus partes integrantes se encuentran siempre armónicamente unidas con miras a un fin determinado. Muy por el contrario, todo lo que existe está compuesto de elementos o aspectos contradictorios, esto es, de elementos que presentan tendencias opuestas y que, en consecuencia, se excluyen mutuamente. Entre los componentes internos de una cosa, o un fenómeno se entabla una relación de oposición recíproca en virtud de la cual uno tiende a anular al otro y viceversa.” En *El método dialéctico*, p. 44.

⁷⁹ Hugo Rodríguez-Alcalá, *Op. cit.*, p. 680.

⁸⁰ Según Frances A. Yates, la palabra “rosacruz” tiene su origen en el nombre “Cristián Rosencreutz” o “Rosa Cruz”. La primera publicación de los manifiestos rosacruces se realiza en Cassel, entre 1614 y 1615. Son dos folletos denominados *Fama* y *Confessio*. En ellos, se habla de un tal “Cristián Rosencreutz”, quien ha fundado una fraternidad, la cual exhorta a ingresar a ella, a aquellos hombres que lean “...continuamente y con diligencia la Santa Biblia, porque quien tome de ella todos sus placeres estará preparado de manera excelente para ingresar a nuestra fraternidad.” En 1616, aparece una tercera publicación, titulada *Las bodas químicas de Cristián Rosencreutz*, cuyo personaje principal, se halla investido con los símbolos de una cruz y unas rosas rojas. Las tres publicaciones “rosacruces” estimulan el interés y crean el misterio. En *El iluminismo rosacruz*, pp. 47, 309.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 255-256.

⁸² Frances A. Yates cree, que el manifiesto rosacruz la *Fama*, adquiere “un significado más amplio”, porque asume la categoría de “una tercera reforma”, frente a un gradual debilitamiento y divisionismo de la Reforma protestante; y, la Contrarreforma católica se orienta hacia “una dirección errónea”. La “fuerza” de esta “tercera reforma”, —dice—, está en el “cristianismo evangélico”, porque “...hace hincapié en el amor fraterno, en la tradición esotérica hermético-cabalística y en la consiguiente dedicación al estudio de la obra de Dios en la naturaleza, con un

la obra titulada *la Nueva Atlántida*, de Francis Bacon. Respecto de ella, Frances A. Yates refiere en su libro *El iluminismo rosacruz*, que Francis Bacon concebía el avance de la ciencia, no en “línea recta”, sino como un retorno al Paraíso de Adán, antes de la caída. El Paraíso considerado exento de pecado, y por lo mismo, con la posesión del “conocimiento de los poderes de la naturaleza.” Esta concepción de la ciencia, como una vía que va a permitir la vuelta al Paraíso para recuperar la “sabiduría de Adán”, antes de su caída, la comparten Francis Bacon y los autores de la doctrina rosacruz alemana.⁸³ Acaso, el afán que ellos expresan por el retorno al Paraíso, ¿no es el mismo, que expresa Doloritas?

“Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche.” (p.66)

Doloritas describe a su hijo, Juan Preciado, a través de “[...] su voz [...] secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma...”. (p. 66)⁸⁴ un Comala edénico, paralelo al Edén del *Génesis*:

Y pasó Dios a decir: “Miren que les he dado toda vegetación que da semilla que está sobre la superficie de toda la tierra y todo árbol en el cual hay fruto de árbol que da semilla. Que les sirva a ustedes de alimento[...]

(Gén. 1:29)

espíritu de exploración científica y empleando la ciencia o la magia, la ciencia mágica o la magia científica, para servir al hombre.” *Ibidem*, p. 176.

⁸³ La ciencia de Francis Bacon no niega ese matiz “oculto”, al rendirle tributo “a la magia natural”, a “la astrología, de la que busca una versión reformada, a “la alquimia, de la cual recibí una profunda influencia”, a “la fascinación, instrumento del mago, y otros...”. Aspectos omitidos éstos, –dice Frances A. Yates–, por los que sólo desean destacar la modernidad de Francis Bacon. *Ibid.*, pp. 152 y 153.

⁸⁴ Acerca de la tonalidad de la voz empleada por Doloritas, refiere Julio Estrada: “En el caso de las tonalidades de las voces, puede observarse que transitan constantemente de lo real a lo irreal. Las sugerencias comprenden matices distintos, como cuando adquieren un tono intimista [...] Insistiendo en el carácter de los tonos dramáticos en los cuentos o en la novela, de la voz parecen desprenderse rasgos de los personajes, cuyas indicaciones demuestran comprender la experiencia íntima de las inflexiones.” *Op. cit.*, pp. 27 y 28.

Ambos fragmentos destacan el verdor y la abundancia de alimento, mismos que se hallan en este otro:

“...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.83) (La cursiva es propia.)

El “pan” es un alimento elaborado, que implica la intervención de las manos del hombre, lo cual significa que en el poema⁸⁵ edénico de Doloritas, subyace “el sueño de una sociedad ideal” del que habla Frances A. Yates, refiriéndose a la *Nueva Atlántida*.⁸⁶ Esta obra expone en su esencia, el *modus vivendi* de una sociedad que ha asumido el cristianismo sujeto al evangelio, cuya práctica la realiza a través del amor fraterno. Dentro de la universidad o Casa de Salomón, como la llaman, hay “...una orden de sacerdotes-hombres de ciencia que hacen estudios sobre todas las artes y ciencias, cuyos resultados saben cómo aplicar en beneficio de los hombres.”⁸⁷ La posición de Bacon al proponer que se estimulara el avance de la ciencia, se ubicaba dentro de un proyecto con fines nobles. Esta misma posición es la que se encuentra en el manifiesto rosacruz la *Fama*, —observa Frances A. Yates—, además de que identifica símbolos rosacruces sobre lo que acontece en la *Nueva Atlántida*—. Ocurre que cuando llega un viajero a aquel lugar, antes de que desembarque, le es entregado un “pergamino de instrucciones”, por un representante del gobierno. El pergamino está firmado con un sello, en el que se aprecian las alas hacia abajo de un querubín, y una cruz cerca de ellas. Según este sello es el mismo que hay “...al final de la *Fama* rosacruz, con el lema ‘Bajo la sombra de las alas de Jehová’, además de que las

⁸⁵ Rodríguez-Alcalá prueba que Doloritas “habla en verso.” *Op. cit.*, p. 680.

⁸⁶ Señala Frances A. Yates que Francis Bacon muere en 1626. Al año siguiente, en 1627, se publica “...una obra póstuma suya, inconclusa y sin fecha porque el manuscrito fue encontrado entre sus papeles, en la cual expone su utopía, su sueño de una sociedad ideal, religiosa y científica.” Lo que sorprende —dice Frances A. Yates—, de la *Nueva Atlántida*, de Bacon, es que aunque nunca menciona el manifiesto rosacruz la *Fama*, en su obra, existe el desarrollo de algunos de los temas rosacruces, lo que hace suponer a la autora, que Bacon conocía la “historia de Rosencreutz.” *Ibid.*, P.159.

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 159 y 160.

alas, como hemos visto, aparecen con frecuencia como emblemas característicos en otras publicaciones rosacruces.”⁸⁸

El viajero o los viajeros son tratados en la Nueva Atlántida con extrema cortesía. La Casa de Extranjeros se encarga de ellos, a la vez que atiende a aquellos que están enfermos en forma gratuita. También en el manifiesto rosacruz la *Fama*, –dice Frances A. Yates–, hay una regla que dispone que los enfermos se curen *gratis*.

Nuevamente, después de algunos días, otro representante del gobierno visita a los viajeros, en la Casa de Extranjeros. El representante lleva un turbante blanco, sobre el que se aprecia una cruz roja. Por lo que argumenta la autora: “He aquí una nueva prueba de que los náufragos de Bacon han desembarcado en la tierra de los hermanos R. C.”⁸⁹

Transcurren otros días, y el gobernador de la *Nueva Atlántida* visita a los viajeros. Con el mismo trato cortés, les habla “...de la historia y costumbres locales, cómo llegó allí el cristianismo y cómo funciona la ‘casa o colegio’ llamado de Salomón, cuyo personal está formado por sabios.”⁹⁰ No existe impedimento para que los viajeros, hallen respuesta, en todo aquello que demuestran interés. Lo que los sorprende, –dice la autora–, es que allí sepan todas las lenguas de Europa y a la vez, que tengan conocimiento del grado de avance de la ciencia “del mundo exterior”, y curioso, su existencia se desconocía en ese continente. La manera en que los sabios de la *Nueva Atlántida* adquirían información de afuera, es similar a la regla de los hermanos rosacruz. Quienes iban en busca de información por todo el mundo, debían comportarse y vestirse igual que el país que visitaban, para que su presencia fuera inadvertida. “Se les explicó –refiere Frances A. Yates–, a los viajeros que este intercambio no era un comercio de productos materiales ordinarios, sino la búsqueda ‘de la primera criatura de Dios, que fue la luz; tener luz, digo, del crecimiento de todas las partes del mundo.’”⁹¹ El carácter utópico de la *Nueva Atlántida* de Francis Bacon, estriba pues, en que formula la existencia de “una sociedad

⁸⁸ *Ibidem*, P. 160.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 160 y 161.

⁹¹ *Ibidem*, pp. 161 y 162. La autora cree que “[...] aunque el nombre rosacruz no es mencionado en lo absoluto por Bacon en la *Nueva Atlántida*, es suficientemente claro que conocía el mito rosacruz, que adaptó a su propia parábola.”

perfecta” —como bien la califica Frances A. Yates— posible, tal vez, sólo en el Paraíso. Y si se piensa en el poema edénico de Doloritas, acaso, ¿no le describe a su hijo, un estado *armónico* de la sociedad que vive en Comala?:

“...Todas las madrugadas el pueblo tiembla con el *paso de las carretas. Llegan de todas partes, copeteadas de salitre, de mazorcas, de yerba de pará. Rechinan sus ruedas haciendo vibrar a las ventanas, despertando a la gente. Es la misma hora en que se abren los hornos y huele a pan recién horneado.* y de pronto puede tronar el cielo. Caer la lluvia. Puede venir la primavera. Allá te acostumbrarás a los ‘derrepentes’, mi hijo.” (p. 113, la cursiva es propia).

La *armonía utópica* que refiere Doloritas, connota el trabajo del hombre en el *movimiento de las carretas* que transportan el alimento de los animales, el *salitre* para los fuegos pirotécnicos y alegrar las fiestas, y la *elaboración* del pan. La abundancia y la lluvia, ésta última, como propiciadora de vida. El sistema mecánico de las carretas, remite a la ciudad de Christianopolis, en donde se estimulan la mecánica y la artesanía. Los artesanos son hombres cultos; hecho que da lugar a su inventiva. Ahí mismo, en Christianopolis,⁹² hay un “laboratorio matemático”, cuyas paredes ostentan “ilustraciones de máquinas y herramientas y figuras de la geometría”.

El Comala de Doloritas parece profetizarse en la atmósfera de la ciudad de Christianopolis, pues hay en ésta, “una fascinante mezcla de lo místico con lo práctico”, como ejemplo, —dice Frances A. Yates—, se procura que la ciudad tenga una iluminación óptima. Así, la iluminación cumple dos funciones: una “cívica”, que impide cualquier intento de delito “y todos los males que se desarrollan en la noche.”, y otra, “mística”, que hace que esa *luz*, signifique “la presencia divina”.⁹³ En Comala, el trabajo del hombre implicaría lo *práctico*. Y, cuando se leen los versos de Doloritas:

⁹² Según Frances A. Yates, la *Reipublicae Christianopolitanae Descriptio*, de Juan Valentín Andreas, la publica “el fiel editor de Andreas”, Lázaro Zetzner, “en Estrasburgo en 1619, es una famosa obra que ocupa una posición respetable en la literatura europea como obra clásica menor de la tradición utopista derivada de Tomás Moro. El propósito de *Christianopolis* se halla en su prólogo, al manifestar pesadumbre “por la opresión que sufre la Iglesia de Cristo, a manos del Anticristo, por lo que se ha decidido restablecer la luz y disipar las tinieblas.”, *Ibid.*, pp. 182-183.

⁹³ *Ibid.*

“Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, *blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche.*” (p. 66, la cursiva es propia).

“...blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche.”, los términos subrayados connotan el significado de *luz*, es decir, la luz que ilumina a Comala de noche, bien podría tener una *función mística*, con el significado de “presencia divina”, como sucede en Christianopolis.

El ideal utópico que hay en el paraíso de Doloritas, deja entrever la proximidad de un futuro que implicaría “el nuevo tiempo” del que habla la autora Yvette Jiménez de Báez.⁹⁴ Ella encuentra en *Pedro Páramo*, indicios regeneradores que simbolizan la resurrección y que abocan un *tiempo por venir*.⁹⁵ Aunque, también remarca la tonalidad irónica de tal utopía:

[...] Es decir, el sentido último de una historia condenada a desaparecer, caracterizada por la degradación de la tierra y la mercantilización de las relaciones, el éxodo, la marca cainítica, hechos todos que invierten los elementos positivos y deseados del modelo utópico, de reminiscencias bíblicas, del *paraíso perdido*.⁹⁶

Sin embargo, su apreciación mística acerca de:

[...] El discurso erótico [de Susana San Juan,⁹⁷] canta la unión de la tierra y el agua. El mediador, Florencio, sólo es necesario para establecer

⁹⁴ Yvette Jiménez de Báez, “Historia y sentido en la obra de Juan Rulfo.”, en *Toda la obra*, p. 586.

⁹⁵ Yvette dice, en su interesantísimo estudio que: “Marcados por los signos de la vegetación que simbolizan la muerte y la resurrección, la fertilidad y la fecundidad, la presencia de los indios aviva las fuerzas cósmicas que producen la regeneración de la vida: son símbolos de resurrección. Traen las yerbas olorosas más representativas de la tradición popular en la cultura hispánica, que aquí cumplen una función regeneradora, como las diversas yerbas milagrosas de las más variadas culturas que resucitan los muertos y pueden ‘reunir las partes de un cuerpo muerto’ o conceder la inmortalidad. Por eso Justina, la nodriza de Susana, uniendo ambos mundos con su gesto, llevará unas yerbas de romero del mercado al cuarto de Susana a la hora de su pasión (¿transformación?), antes de su muerte.” *Ibid.*, pp. 593 y 594.

⁹⁶ *Ibidem*, 587.

⁹⁷ Según Marta Portal, se trata de una “retransmisión de un monólogo póstumo de Susana San Juan, monólogo transportado por la voz de Juan Preciado.” *Op. cit.*, p. 78.

el contacto. La figura de ella sobre la arena forma el quinario armónico de la mujer universal. La palabra nos acerca al lenguaje místico con su fuerza sensual y su efecto purificador [...].⁹⁸

Propiciaría –dentro del plano simbólico de la novela– la posibilidad del “modelo utópico” del mundo, que Doloritas refiere a su hijo, Juan Preciado. Ello tiene lugar, en cuanto que, la “unión del cielo y la tierra” la instituye Yvette Jiménez de Báez, como el “principio de unidad trascendente, del espíritu”, cuyo efecto tiende a anular *el poder* de Pedro Páramo, en Comala. De ahí que, diga la autora:

En el plano metafórico de los símbolos, Pedro Páramo pierde definitivamente su posible centro y se fragmenta, en la medida en que todo el movimiento de la estructura y del sentido de la novela se dirigen al centro y de ahí parte la *posibilidad de salvación*.⁹⁹ (La cursiva es propia).

Ahora bien, “el centro del sentido” que Yvette destaca en la novela, sucede, justo cuando Juan Preciado va a acostarse con la mujer-hermana de Donis, durante el abandono de éste:

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

–Aquí estoy bien.

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

Entonces fui y me acosté con ella. (p. 125, la cursiva es propia).

La ida de Donis y la acción de Juan Preciado, son significativas para Yvette, puesto que la ausencia del primero, le permite establecer el principio de *la liberación del incesto fundador*.¹⁰⁰

La liberación del incesto fundador, marcaría el fin del “poder absoluto” de Pedro Páramo en Comala, –Según explicita Yvette:

⁹⁸ Yvette Jiménez de Báez, *Op. cit.*, p. 594.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 595.

¹⁰⁰ Yvette Jiménez de Báez, *Op. cit.*, p. 589.

... lo que realmente ocurre es que, se deshace el incesto fundador del mundo de Pedro Páramo, el poder absoluto, el mundo del poder absoluto, el origen incestuoso. A niveles simbólicos está manejado todo esto.¹⁰¹

De este modo, surge la posibilidad de que Susana San Juan, personaje clave, en Pedro Páramo, reinstaure la “unión del cielo y la tierra”,¹⁰² pues ambos, han permanecido separados como consecuencia del pecado, y también, del exilio.

a. Susana San Juan y la *Shejiná*.

Yvette, define al personaje de Susana San Juan, como un “paradigma de mujer y símbolo”, a la vez que encuentra su origen, en el Cantar de los Cantares, y cree, que de ahí, parte su simbología:

Esposo: “Como un lirio entre yerbajo
espinoso, así es mi compañera entre las hijas.”

Esposa: “Como un manzano entre los
árboles del bosque, así es mi amado entre los
hijos. He deseado apasionadamente su sombra, y allí
me he sentado, y su fruto ha sido dulce a mi paladar.”

Cantar de los Cantares, 2:2 y 2:3.

Así, el nombre de Susana, procede del hebreo *Shushannah*, de *shus* ‘lirio blanco, azucena’ y *hannah* ‘gracia’. San Juan significa ‘el amado’ “y el suyo es el evangelio del amor”. Según esto, si se piensa en términos cabalísticos, Susana San Juan simbolizaría a la *Shejiná* o “presencia divina”, en tanto que, ésta, se identifica “con la tradición metafórica del Cantar de los

¹⁰¹ “Erotismo y mística en Juan Rulfo.”, Conferencia de Yvette Jiménez de Báez, en el Colegio de Bachilleres, Plantel Núm. 4, “Culhuacán”, 23 de mayo, de 1995, Ciudad de México.

¹⁰² *Vid. supra*, p. 90.

Cantares.”¹⁰³ El personaje de Susana San Juan, muestra –en parte– un comportamiento similar al que desempeña el concepto de la *Shejiná*, en la cábala. Desde esta perspectiva, es revelador el enfoque místico de Yvette, sobre Susana San Juan:

...una lectura cuidadosa textual, me ha llevado a identificar a Susana San Juan, con la madre tierra que deviene a principio telúrico, genérico...¹⁰⁴

El cual se relaciona, de algún modo, con uno de los aspectos que señala Angelina Muñiz-Huberman, de la *Shejiná*, cuando dice de ella, que en “su manifestación primordial es la Madre Originadora [...]”. Así, la concepción de “Madre Originadora” se vincula con la de “gran madre tierra”, y ambas, convierten a Susana San Juan, en el ente fecundador del mundo.

Si la *Shejiná* o Susana San Juan, (o la “reina”) se halla separada del “rey” o Dios, es porque el “poder absoluto” de Pedro Páramo, ha sumergido a Comala en el pecado, es decir, el personaje de Pedro Páramo, en su categoría de “gran padrote”, –como lo califica Yvette– ha contribuido a que impere en aquel lugar, “una relación incestuosa generalizada. Es decir, no sabemos quién es hermano de quién.” Se trata, en fin, al parecer de Yvette, de:

[...] *una sociedad que tiene un mal de raíz, que tiene que liberarse, que ... que es caótico, que no hay orden. Y... Henestrosa habla, de que es necesario, que halla la Ley de prohibición del incesto, –no por puritanismo– sino para que pueda haber un orden social. Entonces, es una imagen extraordinaria para dar. Un texto, que no suena a nada intelectual, dar, sin embargo, toda la problemática histórica, sin echar rolo histórico.*¹⁰⁵ (La cursiva es propia).

Pero, ocurre que, mientras aquella sociedad incestuosa, no se libere del pecado, la *Shejiná* o Susana San Juan, se mantendrá fuera, es decir, en el exilio. Ello explica, por qué, Susana San Juan, sale de Comala.

¹⁰³ Angelina Muñiz-Huberman: *Las raíces y las ramas*, p. 73.

¹⁰⁴ “Erotismo y...”. Jiménez de Báez.

¹⁰⁵ *Ibid.*

Dentro del simbolismo que envuelve al concepto de la *Shejiná*, Angelina Muñiz-Huberman refiere:

La *Shejiná*, relacionada con el mundo femenino y con el alma, es una representación lunar y, como tal, está sujeta a cambios, fases y opuestos. Puede ser la parte iluminadora o la parte oscurecedora, la piedad o la severidad. En su forma más dramática y extrema es el Árbol de la Muerte.¹⁰⁶

Concebido de esta manera, el concepto de la *Shejiná*, constituye un símbolo dialéctico, en cuanto interaccionan en él, una serie de elementos, en constante oposición.¹⁰⁷ La *Shejiná* o Susana San Juan como “representación lunar”, permanece en su lado oscuro, en el espacio de la Media Luna que ocupa Pedro Páramo. Es decir, en su fase de cuarto menguante. Esto ocurre, porque la *Shejiná* —explica Muñiz-Huberman:

¹⁰⁶ Angelina Muñiz-Huberman: *Op. cit.*, p. 72.

¹⁰⁷ Así, de acuerdo a principio de contradicción, inherente al método dialéctico, la *Shejiná* o Susana San Juan, participaría de tres etapas durante su desenvolvimiento: la latente, la dinámica y la antagónica. En la latente, —refiere Cortés del Moral—, ocurre que “priva una extrema desproporción entre las fuerzas de los contrarios, por lo que el determinante no sufre resistencia notable por parte del subordinado, y en consecuencia se impone de manera casi absoluta.” Del mismo modo, los habitantes de Comala, permanecen sin oponerse, al sometimiento absoluto que hace de ellos, Pedro Páramo, en tanto que, la *Shejiná* o Susana San Juan se mantenga en el exilio.

En la dinámica, “gracias a la reducción de dicha desproporción, los opuestos entran en mayor actividad y se afectan recíprocamente.” De igual forma, en el momento en que Juan Preciado libera a Comala del incesto colectivo, (*Vid. supra.*, pp. 90 y 91) se ve afectado el “poder absoluto” de Pedro Páramo, porque la *Shejiná* o Susana San Juan retorna de su exilio, y a través de su “discurso de la unión sexual, que en el submundo se dice se repite expresiva y aleccionadoramente para el mundo por venir”, (Jiménez de Báez: *Op. cit.*, pp. 594 y 595.) se inicia el derrumbamiento del poder del cacique, Pedro Páramo.

En la antagónica, “cuando la oposición llega a su nivel más intenso, se pone de manifiesto la necesidad de que uno de los opuestos elimine al otro en virtud de que no pueden subsistir ambos por más tiempo en el mismo proceso.” Con base en lo dicho, la *Shejiná* o Susana San Juan, que con relación a Pedro Páramo, significaría el “Árbol de la muerte”, puesto que lo destruye y ella se “autodestruye”, al negarse al poder, siendo ella misma, “el alma de la tierra”, según Yvette. Así, —dice la autora—, será Juan Preciado, quien dé lugar a la “superación de los contrarios, ya que establece “la posibilidad de futuro”, para la sociedad de Comala. En Cortés del Moral, *Op. cit.*, pp. 75 y 76.

[...] pierde parte de su unidad, desciende de las alturas y sin luz propia vaga en el gran cosmos. *El símil inmediato corresponde a la situación del hombre sin tierra que vive en oscuridad y en vacío.*¹⁰⁸ (La cursiva es propia).

Aún con el poder absoluto que ejerce Pedro Páramo en aquel lugar, es un “hombre sin tierra”, “que vive en oscuridad y en vacío.”, puesto que se halla en una de las treinta y dos sendas o “experiencias subjetivas”, que relacionan entre sí, a las diez *Sefirot*: Qoph (la Luna).

Esta senda conecta a la séfira Netzach, (Victoria) con la séfira Malkuth, (nuestro reino). Lo interesante de Qoph (la Luna), es que, –según refiere Sergio Fernández:

Este camino se describe ‘no sólo como el éxito del mundo material, sino como el de los engañosos efectos de los poderes aparentes de las fuerzas mismas del mundo’. Pero además ‘en términos del desarrollo espiritual del individuo, significa la conquista de los fantasmas reflejados del mundo material’; fantasmas llamados, oh maravilla, ‘creaciones de lo creado’. O sea que comunica a los seres humanos con lo que se denomina ‘el astral’ parte, justamente, del *mâyâ* o ilusión de los sentidos; lo ilusorio de ellos, si así quiere decirse, más bien. Se trata (el astral es una idea neoplatónica) de una fuerza de energía o : ‘una suerte de entidad semi-material que tiene unida al alma y al cuerpo físico y que sobrevive a la muerte del verdadero y propio cuerpo’. Esta especie de irradiación emana de la séfira 9, llamada Yesod (la Fundación), sitio donde se encuentran ciertas corrientes magnéticas y que, por así decirlo, son ‘la bodega de imágenes formales que están directamente detrás de nuestra experiencia consciente’. [...] posee una senda que la comunica con una especie de inconsciente colectivo –Netzach–, y otra con la propia Yesod, fábrica de imágenes, camino llamado Tau –el Universo–. Por eso nos llega ‘el engañoso efecto de nuestros poderes’ y en consecuencia, nuestra suma facilidad en la conquista de fantasmas.¹⁰⁹

De este modo, el poder del hombre de la Media Luna, sería sólo, un “engañoso efecto” o un “reflejo” o la “conquista de fantasmas” porque ha puesto todo su afán de poder, atendiendo únicamente, al *mâyâ* o “ilusión de los sentidos”, o bien, sólo se ha concretado a satisfacer su “vida física”, a darle placer y comodidad al cuerpo, dejando de lado, al mismo

¹⁰⁸ Angelina Muñiz-Huberman: *Op. cit.*, p. 75.

¹⁰⁹ Sergio Fernández, *Op. cit.*, p. 86.

tiempo, “las potencias del espíritu”. Situación ésta, “superable –dice, Sergio Fernández– sólo a través del conocimiento, es decir, del rechazo a la solicitud de los sentidos.”¹¹⁰ En el monólogo, dirigido a Susana San Juan, dice el hombre de la Media Luna:

“Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a *tenerlo todo*. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti.” (p. 151, la cursiva es propia)

La expresión “a tenerlo todo.”, no es más que el “reflejo” del “mundo material”. Y aquella otra de “todo lo que se pudiera conseguir”, no está respondiendo más que, a la “solicitud de los sentidos”. Por eso es que, la *Shejiná* o Susana San Juan, –simbolizada en la Media Luna– se halla fragmentada, exiliada, por así decirlo. A Pedro Páramo le “cuesta caro” empeñarse a tener “todo lo que se pudiera conseguir”, es decir, satisfacer “la ilusión de los sentidos.”, y la ilusión “[...] cuesta caro.”, le dice Dorotea a Juan Preciado. (p. 128) Y esto, no sólo le ocurre a Pedro Páramo, sino también a Dorotea, quien se ilusiona con alimentar a los sentidos con la maternidad. También le “cuesta caro” a Juan Preciado, regirse por la ilusión, según le confiesa a Dorotea, cuando ésta le pregunta el motivo de su venida a Comala:

–Mejor no hubieras salido de tu tierra. ¿Qué viniste a hacer aquí?
 –Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión.
 –¿La ilusión? Eso cuesta caro. A mí me costó vivir más de lo debido.
 [...] (p. 128)

La ilusión de Juan Preciado tiende –igual que con Pedro Páramo– a satisfacer “la solicitud de los sentidos”, más no, el cumplimiento de la promesa hecha a su madre, Dolores Preciado. Según deja entrever a su confidente Dorotea:

Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. [...]. (p. 65)

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 87.

La prioridad que otorgan estos tres personajes al mundo “de los engañosos efectos de los poderes aparentes de las fuerzas mismas del mundo” los enfrenta, en consecuencia, a la destrucción del poder —en el caso de Pedro Páramo—, a la esterilidad —en el de Dorotea— y al submundo de las ánimas en pena —en el de Juan Preciado.

En suma, el afán de la vuelta al paraíso que se infiere del poema edénico de Doloritas, y cuya “Manifestación efectiva” se halla, por ejemplo, en la *Nueva Atlántida*, de Francis Bacon o en *Christianopolis*, de Juan Valentín Andreas (ambas obras de influencia rosacruz), o en el Edén del *Génesis*, según se ha visto, plantea la posibilidad de apertura para el futuro que hará posible Juan Preciado. En cuanto a esto último, refiere la autora Yvette Jiménez de Báez:

...Susana San Juan, en el texto, de algún modo establece un vínculo cuando se inicia la novela, con Dolores Preciado, —la madre— para destruir el mundo patriarcal, marcado por el abandono de la tierra y de los hombres, mujeres e hijos. Porque esta tierra de leche y miel, no es lo que encuentra Juan Preciado al regreso. Por eso en el presente de la escritura, se juntan los discursos de Susana San Juan y de Dolores, ante Juan Preciado. Juan Preciado, el que sabe oír, el que busca la verdad que los signos ocultan para hacer posible un futuro.¹¹¹

La esperanza del futuro que aduce Yvette, en *Pedro Páramo*, propiciaría el retorno del exilio en que vive aquella sociedad de Comala, condenada por la “conciencia de pecado”.¹¹² Y será Susana San Juan o la *Shejiná*, quien con su muerte, la expie de tal estado.

¹¹¹ Yvette Jiménez de Báez, “Erotismo y...”.

¹¹² Con relación al origen de la “conciencia de pecado”, que corroe a las ánimas en pena, de Comala, refiere Marta Portal: “La conciencia de pecado de los personajes les viene de su fe religiosa, que implica la aceptación de unos mandamientos y la creencia en una Autoridad Superior y en un tiempo posterior, en que el cumplimiento o el desacato de esos mandamientos sea premiado o sea castigado. Estos mandamientos informan la conducta personal y social del individuo. La religión es un valor de la cultura, de la educación, transmitido por la tradición; un valor de la esfera cosmológica, pero que el individuo asume, interioriza y lo acepta como experiencia personal de su vida espiritual, de un lado, y, a la vez, como canon de su relación con los otros.” Marta Portal, *Op. cit.*, p. 186.

b. El retorno de Juan Preciado y el concepto de “los tres mundos” de Pico de la Mirandola.

Comenius, discípulo de Andreas, escribe el *Laberinto del mundo*. Lo que Frances A. Yates destaca de este libro, es su “insistencia” sobre el “ministerio de los ángeles”. Esta es otra característica que ayuda a la comprensión del movimiento rosacruz, ya que Comenius, participó en él, según la autora.

La “angelología”, –dice Frances A. Yates– “fue una rama importante de los estudios renacentistas”. La cábala procuraba el conocimiento del “ministerio de los ángeles”. Es decir, describía sus jerarquías y funciones en forma detallada”. Concreta Yates:

[...] Los cabalistas cristianos identificaron los ángeles de la cábala con las jerarquías angélicas cristianas descritas por Pseudo-Dionisio. La insistencia de los escritos herméticos en los “poderes” divinos era una filosofía emanacionista que sin dificultad fue incorporada a la cábala cristiana. Hasta la fecha no ha sido apreciada justamente la inmensa importancia de este movimiento en el Renacimiento.¹¹³

El concepto de los “tres mundos” se derivaría de la doctrina dionisiana, puesto que Pico de la Mirandola lo expone en su *Heptaplus*, en donde Yates encuentra “que es un comentario sobre el *Génesis* con un estilo cabalístico, está lleno de referencias a Dionisio.”¹¹⁴ Esta idea de los “tres mundos” consistía –refiere la autora– en que:

[...] tal como eran entendidos por los cabalistas, quienes dividían el universo en el mundo elemental o terrestre, el mundo celeste o mundo de las estrellas, y el mundo supra celeste. Existe una continuidad de influjos entre dichos mundos y Pico no tiene dificultad alguna en conectar este

¹¹³ Frances A. Yates, *El iluminismo...*, pp. 210 y 211.

¹¹⁴ Frances A. Yates, *Giordano Bruno y...*, p. 146.

concepto ya sea con el neoplatonismo, ya sea con el misticismo cristiano o pseudodionisiano.¹¹⁵

Quizá la respuesta que da la mujer-hermana de Donis a Juan Preciado, cuando éste le pregunta acerca de cómo salir de allí, de Comala, y aquella le responde que: “–Hay multitud de caminos.”, esté vinculada con la idea cabalista de los “tres mundos”. Es decir, la mujer bien podría referirse al “mundo elemental o terrestre”, al “mundo celeste o mundo de las estrellas”, y al “mundo supraceleste”. Dice la mujer:

[...] Hay uno [camino] que va para Contla; otro que viene de allá. Otro más que enfila derecho a la sierra.

Estos caminos corresponderían al mundo “elemental o terrestre.”

Ese que se mira desde aquí, que no sé para dónde irá –y me señaló con sus dedos el hueco del tejado, allí donde el techo estaba roto–.

Es claro, que la mujer señala hacia arriba, que es donde se halla el techo. La dirección que apunta correspondería al mundo “celeste o mundo de las estrellas.”

[...] Este otro de por acá, que pasa por la Media Luna.

Otra vez, haría referencia al mundo “celeste o mundo de las estrellas”, en tanto que, la Media Luna figure como símbolo de la *Shejiná*, en su concepción de “representación lunar”.

[...] Y hay otro más, que atraviesa toda la tierra y es el que va más lejos.

–Quizá por ése fue por donde vine. [Responde Juan Preciado]

El señalamiento que hace la mujer de ese camino pertenecería al mundo “supraceleste”. La expresión “y es el que va más lejos”, involucra a la oposición que hay entre los conceptos Vida/muerte. La duda que pone de manifiesto Juan Preciado en su respuesta. “–

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 147.

Quizá por ése fue por donde vine.”, confirmaría –por un lado– que Juan Preciado no es un ser vivo en Comala, puesto que ha traspasado la línea divisoria entre la vida y la muerte;¹¹⁶ y por el otro, que su estancia en Comala se debe a la *voluntad del Padre*. El mundo “supraceleste” pertenece a la jerarquía del Padre.¹¹⁷ Y la jerarquía del Padre se rige por el principio de la especulación, ejercida por los Serafines, los Querubines y los Tronos. Los primeros, especulan “sobre el orden y la providencia de Dios”; los segundos, “sobre la esencia y la forma de Dios”; y los terceros, “también especulan, a pesar de que algunos de ellos se dediquen a la acción.”¹¹⁸ De este modo, la *voluntad del Padre*, es que Juan Preciado cumpla la promesa hecha a su madre moribunda, aun después de muerto, ya que no lo hizo en vida:

Pero no pensé cumplir mi promesa. (p. 65)

Le dice al personaje de Dorotea. La desobediencia en que incurre Juan Preciado es grave, si se juzga desde un parámetro moral-cristiano. El principio especulativo del mundo

¹¹⁶ Tal vez la afirmación de Juan Rulfo ponga en claro, la discusión que hay entre sus críticos acerca de que si Juan Preciado está vivo o muerto cuando regresa a Comala. Pues según él dice: “Es un pueblo muerto donde no viven más que ánimas, donde todos los personajes están muertos, y aun quien narra está muerto.” Se refiere –por supuesto– a Juan Preciado, quien funge como narrador-testigo de acuerdo a la categoría que le otorga Marta Portal. En “Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)”, de Joseph Sommers, en *La narrativa de Juan Rulfo*, p. 19. Alberto Vital –por su lado– rechaza el que algunos estudiosos de la obra de Juan Rulfo, recojan elementos de las entrevistas hechas al escritor y se sirvan de ellos “para explicar aspectos intratextuales.” Pues arguye que “Esta confusión resulta grave en un escritor que no siempre respondía sinceramente a los entrevistadores.” De ahí, que considere “fundamental la distinción entre AUTOR REAL o EMPÍRICO, AUTOR IMPLÍCITO y AUTOR FICTICIO. Las opiniones del autor empírico –o bien su presencia como figura pública en la vida cultural o política de su país o del mundo– no pueden atribuirse sin más al autor implícito, que es quien soporta la responsabilidad de la intención de sentido de cada texto. De hecho, el autor empírico puede oscurecer con sus interpretaciones la intención del autor implícito, de modo que el investigador debe tomarlas con especial cuidado y colocarlas en el sitio que les corresponde: el contexto cultural. [...] mientras que el autor implícito se halla dentro del texto y es por medio de los elementos que configuran este último como puede ser reconstruido por el análisis. A su vez, el autor ficticio es una instancia inventada por el autor implícito con la intención de crear un plano de lectura y de significado adicional en el texto.” En *El arriero en el Danubio*, pp. 22 y 23.

¹¹⁷ Frances A. Yates, *Giordano Bruno y ...*, p. 143.

¹¹⁸ *Ibidem*.

“supraceleste”, le da la posibilidad a Juan Preciado de que cumpla su promesa. Así, el hijo de Doloritas regresa a Comala, pero ahora, no sólo a buscar a Pedro Páramo, su padre, sino también con la misión de dirimir el “incesto fundador” creado por éste.¹¹⁹ Aunque el encuentro entre el padre y el hijo no tiene lugar en Comala, por hallarse ésta inmersa en una atmósfera de trasmundo, de la que Juan replica a su madre:

Hubiera querido decirle: “Te equivocaste de domicilio, diste una dirección mal dada. Me mandaste al ‘¿dónde es esto y dónde es aquello?’ A un pueblo solitario. Buscando a alguien que no existe.” (pp. 71 y 72)

Éste logra, de algún modo, dar cumplimiento a la petición –por decirlo así– de Doloritas, que profirió antes de morir:

–No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro. (p.64)

¡Y vaya que se lo cobra caro! Juan Preciado pone fin al “mundo del poder absoluto” de Pedro Páramo.¹²⁰ Y al hacerlo, reinstaura el orden social perdido en Comala, por efecto del “incesto colectivo”.¹²¹ En esta forma, el hijo le restituye a la madre, su condición de mujer legítima de Pedro Páramo. O mejor dicho: Doloritas recobra la dignidad social y cristiana que le despojó el ninguneo del marido.

¿Y por qué la jerarquía del Padre elige a Juan Preciado y no a otro de los hijos de Pedro Páramo, para que ponga término al pecado en el que se hallan las ánimas de Comala? Juan Preciado está dentro del “marco de legalidad” que establece la moral cristiana: se trata del hijo legítimo de Pedro Páramo, por lo tanto, recibe la anuencia del Padre. Aparte de que el apellido Preciado, “es muy de Jalisco” –según afirma Yvette–, vendría a ser el “preciado”, el “escogido”, por el Padre.

¹¹⁹ *Vid. supra*, pp. 90.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Vid. supra*, p. 90.

...No Miguel, que tiene que morir. Para lo que la novela quiere lograr, Miguel tiene que morir, porque es la proyección, –Miguel Páramo– del padre [Pedro Páramo].¹²²

c. Juan Preciado y el concepto del *Tikkun*.

Se ha visto que la *voluntad del Padre* realiza –a través de Juan Preciado– la acción absolutoria de la culpa que oprime la conciencia de quienes habitan en Comala. De este modo, el hijo legítimo del cacique, restituye los órdenes social y moral-cristiano, transgredidos por obra y gracia del “incesto colectivo”. Ahora bien, si se piensa tal hecho, en términos cabalísticos, acaso, ¿no estaría aquí, presente el *tikkun*, en tanto que Juan Preciado inicia en el trasmundo de Comala, “un proceso de enmienda”? O, para estar más afin con lo que dice Harold Bloom respecto del *tikkun*: el personaje de Juan Preciado hace el “gesto de la restitución”, aunque, –según el ensayista– el ejercicio de “restitución” del *tikkun* cabalístico, “tiene ambiciones sobrenaturales”, dando a entender con ello, –y basándose en Scholem– que la “restitución” de la Creación, nunca fue plena, como lo fue en un principio. Así, el paraíso armónico de Doloritas, no volverá a ser como fue, por más gestos de restitución” que haga Juan Preciado.¹²³

De esta forma, la existencia del *tikkun* en *Pedro Páramo*, plantea –por un lado– una intención irónica de parte del autor implícito:¹²⁴ la evocación que Doloritas hace del Comala edénico, justamente en los momentos en que Juan Preciado, enfrenta un Comala “untado todo de desdicha”, según el sentir de Bartolomé San Juan. *V. gr.*, cuando el hijo de Doloritas, pregunta al arriero:

–¿Y por qué se ve esto tan triste? [Refiriéndose a Comala]
–Son los tiempos, señor.

¹²² Yvette Jiménez de Báez “Erotismo y ...”.

¹²³ Harold Bloom, *Op. cit.*, p. 85.

¹²⁴ *Vid.* nota a pie de página 117, del capítulo III.

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver: “Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche.” Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma ... Mi madre. (p.66)

Y por el otro, la labor restitutiva que hace Juan Preciado del paraíso de Doloritas, formula el tropo literario de la sinécdoque, pues las ánimas comalenses constituyen esa parte de la humanidad, que busca reintegrarse al paraíso, –el todo armónico– después de la caída.¹²⁵

d. El descenso de Juan Preciado en Comala y la gradación del calor.

Para Frances A. Yates, la “gradación jerárquica” que Ficino realiza “de las varias calidades de la luz”, se compara con la “jerarquización” que Pico “hace de las diversas intensidades del calor.” Y cita a Pico: “En nosotros el *calor* es una cualidad elemental; en los cielos (es decir, en las estrellas) es una virtud calorífica; en la mente angélica es la idea de *calor*.”¹²⁶ Bien, si se relaciona la expresión “mente angélica” con la jerarquía del Padre, hay que recordar que el personaje de Juan Preciado –sujeto a la voluntad divina–, a medida que desciende hacia Comala, experimenta un aumento gradual de calor:

¹²⁵ Bloom dice respecto al concepto del *tikkun*: “En calidad de tropo tríplice, el *tikkun* implica poéticamente tres transiciones o sustituciones de la ironía a la sinécdoque, en que lo ausente se hace presente y así lo representa; de la metonimia a la hipérbole, en que algo vaciado vuelve a acrecentarse hasta la plenitud; de la metáfora a la metalepsis, en que algo externo se coloca dentro del *tiempo interno*, un tiempo aún por venir.” *Op. cit.*, pp. 77-y 78.

¹²⁶ Frances A. Yates, *Giordano Bruno y ...*, p.143.

Después de trastumbar los cerros, bajamos cada vez más. Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire. Todo parecía estar como en espera de algo.

–Hace calor aquí dije.

–Sí, y esto no es nada –me contestó el otro–. Cállese. Ya lo sentirá más fuerte cuando lleguemos a Comala. Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija. (pp. 67 y 68)

Esta “idea de calor” que expresan Juan Preciado y el arriero durante su descenso en Comala, simbolizaría la proximidad de consumación del *acto liberador del incesto*, encomendado al hijo legítimo del cacique.¹²⁷ Lo mismo ocurre con el frío que siente Juan Preciado, una vez que abandona la cama de la mujer incestuosa, según refiere a Dorotea:

...No sentía calor, como te dije antes; antes por el contrario, sentía frío. Desde que salí de la casa de aquella mujer que me prestó su cama y que, como te decía, la vi deshacerse en el agua de su sudor, desde entonces me entró frío. Y conforme yo andaba, *el frío, aumentaba más y más*, hasta que se me enchinó el pellejo. Quise retroceder porque pensé que regresando podría encontrar el calor que acababa de dejar; pero me di cuenta a poco andar que el frío salía de mí, de mi propia sangre. (pp. 127 y 128. La cursiva es propia)

¿Por qué, justamente, cuando Juan Preciado ve a la mujer “deshacerse en el agua de su sudor” comienza a sentir frío? ¿Qué significa esto? El frío actúa como un *elemento purificador*¹²⁸ en el personaje de Juan Preciado, “el frío salía de mí, de mi propia sangre.”, –dice–. Empero, el frío no sólo purifica al hijo de Doloritas, sino a toda la comunidad del submundo comalense. Esto es, desde una perspectiva simbólica, en el momento en que la mujer

¹²⁷ Cirlot, refiere acerca del calor: “[...] Su representación o mención tiene siempre un sentido simbólico relacionado con la maduración de un proceso cualquiera, sea biológico o espiritual. [...]”, en *Diccionario de símbolos*, p. 116.

¹²⁸ En cuanto al significado simbólico del frío, Cirlot escribe: “Según Bachelard y a través de análisis literarios, el frío corresponde a la situación o al anhelo de soledad o de elevación. En *Humano, demasiado humano*, Nietzsche hace un llamamiento a ‘la fría salvaje naturaleza alpestre apenas calentada por un sol de otoño y *sin amor*’. ‘Gracias al frío, el aire gana en virtudes ofensivas, se espiritualiza y deshumaniza. En el aire helado de las alturas se encuentra otro valor nietzscheano: el silencio’”. *Ibidem*, p. 208.

se deshace en lodo y en agua, se deshace al mismo tiempo, “el incesto fundador del mundo de Pedro Páramo. El poder absoluto. El mundo del poder absoluto. El origen incestuoso. A niveles simbólicos está manejado todo esto.”, —explica la investigadora Yvette Jiménez de Báez—. ¹²⁹ Así, el aumento gradual de frío, que siente Juan Preciado, constituye un factor coadyuvante en el proceso restitutivo del paraíso, para las ánimas de Comala. Por consiguiente, el propósito de la *voluntad del Padre*, es que Juan descienda al trasmundo de Pedro Páramo, —como Yvette señala ingeniosamente para:

[...] liberarlo y trascenderlo al crear la posibilidad de un futuro, de una salida histórica, que rompa la circularidad del mundo condenado a la relación incestuosa que se revierte sobre sí misma. ¹³⁰

A manera de síntesis, si esta segunda *behinah*, de Cordovero, estriba en que “el poema oculto en el poema anterior emerge de su ocultamiento”, ¹³¹ la novela poemática de *Pedro Páramo* emerge en la *Biblia*, ¹³² en *La Divina Comedia*, en los manifiestos rosacruces, ¹³³ en los conceptos cabalísticos de la *Shejiná* y del *tikkun*, en el concepto de “los tres mundos”, y la *gradación del calor* de Pico de la Mirandola —según se ha visto—. *Pedro Páramo*, se convierte de este modo, en una sinécdoque. Esto quiere decir, que forma parte de una *totalidad* de textos. El significado de *Pedro Páramo* se establece, pues, en su relación con otros textos, lo cual significa, que la novela, considerada como texto único, “sólo tiene un significado parcial” —dice Bloom. Al respecto, refiere él mismo:

[...] Los textos no tienen significados, salvo en sus relaciones con otros textos, de modo que hay algo inquietantemente dialéctico en lo que atañe al significado literario. Un texto único sólo tiene un significado

¹²⁹ Yvette Jiménez de Báez, “Erotismo Y...”.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Vid. supra*, p.44.

¹³² Yvette encuentra que: “[...] en Rulfo, el libro principal, el que realmente vertebró todo el texto, en última instancia, cuando uno se mete en los símbolos de la escritura, es la *Biblia*. [...]” En “Erotismo y...”.

¹³³ *Vid. supra*, pp. 84-88.

parcial; es, de por sí, la sinécdoque de una totalidad más amplia que incluye otros textos.¹³⁴

c. La incidencia de la quinta *Behinah*.

¿Existe una escuela rulfiana?

Dice Bloom de esta *behinah*:

La quinta *behinah* es el poder propio que tiene la *Sefirah* o poema para hacer emanar hacia afuera las *Sefirot* que lleva ocultas dentro de sí, lo cual significa que como tropo la quinta *behinah* es una metáfora, una imagen dualística que contrapone el adentro y el afuera. Las *Sefirot* posteriores se encuentran en el interior de esta particular *Sefirah*, pero no obstante han de ser irradiadas hacia afuera, al lugar que les corresponde, por un procedimiento psíquico de sublimación.¹³⁵

Lo cual, en términos de Sergio Fernández se traduce en “(lo que se podría denominar una escuela literaria)”.¹³⁶ De esta manera, ocurre que, quienes escriben una vez que han hecho su lectura de la obra de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, dan testimonio de su esfuerzo por imitarlo o bien, por evitarlo. Entre quienes aceptan que sí hay influencia rulfiana en su obra, están Arturo Azuela, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Tomás Mojarro, María Luisa Puga, por mencionar algunos. Arturo Azuela reconoce que:

Considero que Rulfo ha influido en varios escritores mexicanos: *quizá algunos no lo acepten plenamente*: sin embargo, en varios relatos de Elizondo, y en la primera novela de Fernando del Paso, entre otros, se ve

¹³⁴ Harold Bloom: *Op. cit.*, p. 106.

¹³⁵ Harold Bloom, *Op. cit.*, P. 70.

¹³⁶ Sergio Fernández, *Op. cit.*, p. 42.

claramente la presencia del lenguaje rulfiano [...].¹³⁷ (La cursiva es propia.)

El no aceptar “plenamente” la influencia de Rulfo, de algunos escritores, es un indicador de la actitud reacia de éstos, al calibrar la *fuerza de imposición* que Rulfo generó, sobre ellos, con su escritura. José Agustín y Juan García Ponce coinciden en que la influencia en algunos, ha sido “indirecta”; mientras que, Jorge Aguilar Mora, advierte:

Era inevitable que Rulfo creara una “escuela”, pero tanto la novedad de su aportación, como la concentración de su estilo, hacían también inevitable que esa “escuela” no fuera sino de parodiadores poco originales.¹³⁸

También Tomás Mojarro enfatiza sobre la falta de originalidad que distingue a aquellos escritores que han tratado de asimilar el estilo de Rulfo, sin lograrlo:

Creo que Rulfo influencia todo lo que viene después de él, pero es una influencia mal digerida. Tanto lo de Rulfo como lo de Efrén Hernández, dos únicas cumbres de la narrativa mexicana de este siglo, una de ellas es ignorada y por lo mismo no hay influencia visible en la literatura mexicana de este siglo. Y otra es mal asimilada, la de Juan Rulfo, por que una cumbre como es Rulfo en las letras mexicanas difícilmente puede ser imitada.¹³⁹

Y lo mismo hace Augusto Monterroso:

Rulfo es un caso único. Se puede detectar una escuela o una corriente kalfiana o borgiana; pero no la rulfiana, por que no tiene imitadores buenos. Supongo que éstos no han comprendido muy bien en dónde reside el valor de su maestro. ¿Cómo imitar algo tan sutil y evasivo sin caer en la burda repetición del lenguaje o las situaciones que presentan *El*

¹³⁷ María Esther Ibarra, “Juan Rulfo, estrella polar, figura clave, culminación, cumbre, caso único...”, en la rev. *Proceso*, p. 44, No. 181, Año 4, 21 de Abril de 1980. 66 pp.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 43.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 45.

llano en llamas o *Pedro Páramo*? Los imitadores no constituyen necesariamente una escuela.¹⁴⁰

Lo anterior significa, de acuerdo con Bloom, que *su lectura* de los malos imitadores del estilo de *Pedro Páramo*, específicamente, “es errónea. Y débil por añadidura.”¹⁴¹ Para Bloom, *su lectura* de estos malos imitadores, se colocaría en el orden de las “malas lecturas débiles”, a juzgar por lo que Bloom establece:

Existen malas lecturas débiles y malas lecturas fuertes, así como existen poemas débiles y poemas fuertes, pero no existen lecturas correctas, ya que leer un texto es necesariamente leer un sistema entero de textos y el significado es siempre un vagabundaje entre los textos.¹⁴²

Tal parece, que quienes escriben después de *su lectura* de *Pedro Páramo*, –y de *El llano en llamas*– se enfrentan a una coyuntura que los lleva a un problema de elección difícil: o lo imitan *con originalidad*, o mejor lo evitan, porque Juan Rulfo, es un “poeta fuerte”. Quizá a esto apunta lo que piensa Arturo Azuela:

Considero que Rulfo es un antes y un después, el final de una etapa y el principio de otra.¹⁴³

Augusto Monterroso, Gustavo Sainz y Gabriel García Márquez, son quienes han optado por eludir a Rulfo, no obstante haber hecho en un principio, el esfuerzo por escribir como él –sobre todo, Monterroso y Sainz– pero que renuncian al intuir lo estéril de su intento. Augusto Monterroso revela su experiencia:

No creo que pueda hablarse de influencia de libro a libro. Es obvio que lo que Rulfo escribe es muy diferente de lo que yo hago. [...] Hasta donde pude, traté de recibir su influencia y de imitarlo en esto. [hace referencia a las características propias de la manera de ser de Rulfo: la

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 46.

¹⁴¹ Harold Bloom, *Op. cit.*, p. 107.

¹⁴² *Ibidem*, p. 108.

¹⁴³ María Esther Ibarra, *Op. cit.*, p. 44.

“mesura”, la “paciencia” y la decisión de no publicar más.] Pero la carne es débil.¹⁴⁴

No menos interesante resulta la experiencia de Gustavo Sainz:

En aquel entonces [se refiere a la época de cuando era estudiante de preparatoria] yo quería ser escritor y quería escribir cuentos rurales como los de Rulfo, pero nunca había estado en el campo, ni siquiera había visto una vaca y mi imaginación tendía hacia lo interplanetario. Sin embargo, la crítica literaria oficial del momento señalaba que sólo podríamos escribir como Juan Rulfo o Juan José Arreola. A mí me tomó más de 7 años desprenderme de esas posibilidades y poder escribir tan desparpajadamente. De modo que la primera influencia de Rulfo fue, dado que él había cerrado el —ánimo de novelar, aprender a darle la espalda.¹⁴⁵

Si se observa, tanto Monterroso como Sainz tratan de defenderse de la influencia de la obra de Rulfo. Las expresiones como “Pero la carne es débil.”, o “aprender a darle la espalda.”, constituyen dentro de la teoría bloomfiana de las *behinot*, un tropo “contrario manifiesto” de la “*influencia*”: la “*Defensa*”. A su juicio, Bloom expone la relevancia de la función de la *defensa*:

La “defensa” constituye un extraño concepto, especialmente en el psicoanálisis, donde siempre tiende a significar un proceso más bien activo y agresivo. En la vida psíquica, al igual que en los asuntos internacionales, la “defensa” resulta con frecuencia asesina. En el reino de lo intrapoético, la defensa siempre se establece *contra la influencia*. Pero lo intrapoético, como insisto en decir, es solamente un tropo que se refiere al *procedimiento de la lectura* y así propongo la fórmula impropia de que *la lectura es siempre un procedimiento defensivo*, procedimiento que, según creo, llega a intensificarse seriamente cuando leemos poemas.¹⁴⁶

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 46.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 47.

¹⁴⁶ Harold Bloom, *Op. cit.*, p. 104.

En cuanto a la experiencia de Gabriel García Márquez, a partir de *su lectura* de Pedro Páramo, reconoce él mismo que experimentó una “conmoción”, pues su sensibilidad de escritor percibe que:

Tengo la impresión de que la grandeza de esta novela (su belleza), radica en la trasposición poética de la realidad. Y en el lenguaje, desde luego. Es sumamente importante: es un idioma muy mexicano, pero al mismo tiempo muy clásico.¹⁴⁷

Sin embargo, García Márquez rechaza que halla influencia de Rulfo, en su obra, y pone en claro, que ha recurrido a la defensa de la que habla Bloom, como posibilidad única de eludir a Rulfo:

No hay una influencia de Rulfo porque he tratado conscientemente de defenderme de ella, aunque hay, desde luego, una coincidencia en el medio.¹⁴⁸

Como se ve, con todo y que *su lectura* de Pedro Páramo haya provocado una “conmoción” en su ánimo, hace pensar que durante la misma, hubo una tensión “defensiva” entre el lector y el texto, según la versión definitoria que proporciona Bloom, del concepto de lectura:

La lectura es una guerra defensiva, por más generosa o jubilosamente que leamos y con el grado de amor que fuere porque en tal amor o en tal placer hay una ambivalencia más sutil de lo acostumbrado.¹⁴⁹

La “novela poemática”, *Pedro Páramo*, en tanto que “texto fuerte”, exige asimismo, “una mala lectura fuerte”. Tal vez, de ese modo, sí habría una “escuela rulfiana”.¹⁵⁰ Aunque suceda lo que refiere Bloom:

¹⁴⁷ María Esther Ibarra, *Op. cit.*, p. 44.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ Harold Bloom, *Op. cit.*, p. 104.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 125.

Un poema fuerte comienza con fuerza al saber y demostrar que *ha de ser mal leído*, que ha de obligar al lector a adoptar una posición que *él* sabe que es falsa. El poema es una mentira acerca de sí mismo, pero sólo se alcanza a sí mismo *mintiendo contra el tiempo* y su único modo de mentir contra el tiempo consiste en mentir sobre los poemas anteriores y sólo se puede mentir sobre *ellos* leyéndolos mal, lo cual completa nuestra azorante y perversa revisión de un círculo hermenéutico, y nos devuelve a la cuestión problemática del lector.¹⁵¹

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 112.

...dígase lo que se diga de la obra, queda
siempre, *como en su primer momento*,
lenguaje, sujeto, ausencia.

Roland Barthes

Conclusión

Aunque para Wolfgang Vogt, las influencias de la *Biblia* y *La Divina Comedia*, resultan “bastante obvias”, en la obra del escritor Juan Rulfo, *Pedro Páramo*,¹ no sobra decir, que el demiurgo Rulfo al igual que la Cábala, asume una posición crítica frente a la *Biblia*. Y de este modo, *Pedro Páramo* se impregna del esoterismo que emana del Libro. Al mismo tiempo, que se complementa con el que emana de *La Divina Comedia*. Y si como dice Bloom:

La Cábala se propone darle sentido al sufrimiento, mediante un modo de interpretación de las escrituras que depende abiertamente de una figuración audaz: las *Sefirot*.²

El sufrimiento, entonces, de quienes viven en Comala, adquiere sentido desde la simbología cabalística. Concretamente, desde la teoría bloomfiana de las *behinot* o *proporciones* de revisión.

Desde que el demiurgo Rulfo se muestra afanoso por depurar el lenguaje que empleará en *Pedro Páramo*, se manifiestan ya, los “tropos compuestos” del *Zimzum* y el *Tikkun*.

¹ Vogt Wolfgang, *Juan Rulfo y el Sur de Jalisco*, p. 44.

² Harold Bloom, *Op. cit.*, P. 51.

De esta manera, el *Zimzum*, o modo de limitación,³ tiene lugar en el acto de crear *Pedro Páramo*, cuando el demiurgo Rulfo expresa la necesidad de leer una obra diferente a las que él había leído. Dice el propio Rulfo:

“...quería leer algo diferente, algo que no estaba escrito y no lo encontraba. Desde luego no es porque no exista una inmensa literatura, sino porque para mí sólo existía esa obra inexistente y pensé que tal vez la única forma de leerla era que yo mismo la escribiera.”⁴

Su deseo de escribir y leer “algo diferente”, significa su rechazo a “una presencia insoportable: la idea del precursor.”⁵ Es decir, para que la “novela poemática”, *Pedro Páramo*⁶halla lugar, tiene que renunciar a las obras que funcionen como sus predecesoras. Sólo que, advierte Bloom, “esta renuncia ha de ser dialéctica.”⁷ Esto es:

El poema (o poeta) anterior es concentrado (lo cual significa igualmente contraído) y obligado a dejar vacante parte de sí mismo. Al ser interiorizado el precursor, llega a vaciarse en el epígono un espacio

³ Con respecto al *Zimzum*, escribe Esther Cohen D.: “En oposición al Zohar que ve en la Creación un desplegarse hacia el exterior de la fuerza divina y una manifestación lingüística de su ser más profundo, Luria considera que este despliegue no es sino contracción de Dios en sí mismo: *Zimzum*. Para crear, la divinidad ha tenido que contraerse para dejar espacio al hombre y su universo. El acto primordial no es entonces un acto de revelación sino de limitación y sólo en un segundo momento la emanación luminosa divina crea al Adám Kadmon. Dios, desde esta perspectiva, crea desde su propio exilio, su verdad es una verdad de principio desterrada de sí misma; sólo así puede dar paso a la Creación, salir de su exilio interior. Esta figura de contracción o concentración da cuenta claramente de la huella derridiana y de la necesidad cabalista del proceso infinito de interpretación.”, en *Op. cit.*, p. 135.

⁴ Norma Klahn, “La ficción de Juan Rulfo”, en Juan Rulfo, *Toda la obra*, p. 423.

⁵ Harold Bloom, *Op. cit.*, p. 80.

⁶ Octavio Paz al igual que Ramón Xirau llama la atención sobre la hibridez del género novelesco del siglo XX: “Desde principios del siglo la novela tiende a ser poema. La lucha entre prosa y poesía... canto y crítica se resuelve por un triunfo de la poesía.” Citado por Mariana Frenk, “Pedro Páramo”, en Sommers, *La narrativa de Juan Rulfo*, p. 43. Al respecto, dice la misma Mariana Frenk que: “Este triunfo de la poesía es obvio en la obra de Rulfo.” *Ibid.*

⁷ Harold Bloom, *Op. cit.*, p. 79.

mental decisivo. La creación comienza, por lo tanto, con un elemento en la propia identidad, que se contrae en un punto primordial.⁸

Según esto, para que el demiurgo Rulfo, pudiera proceder a la hechura de *Pedro Páramo*, tuvo previamente que “contraer” o “interiorizar” las lecturas precedentes. Sólo así, liberado el espacio o “tehiru” en la mente del escritor, –lo mismo que en Dios y en el Cabalista–⁹ pudo crear la “obra inexistente”, *Pedro Páramo*.

Sin embargo, el “retraimiento con respecto a sí mismo” que Dios (o el Ein-Sof “sin término”) experimenta, tiene como fin que “Dios Se enseña a Sí Mismo Su propio nombre y así inicia la creación.”¹⁰ Esto lo convierte en “un Dios del retardo”. De este modo, el demiurgo Rulfo, es “un nuevo poeta fuerte” del retardo, puesto que, su “nueva limitación que le enseña su propio nombre”, lo hace renunciar a la secuencia de textos precursores *interiorizados* (ya sea que se trate de *Cumbres borrascosas*; o bien, en opinión de la investigadora Yvette, *El resplandor*, *El luto humano*, *Al filo del agua*; o, *La luz del mundo* de Haldor Laxness, según Wolfgang Vogt) para crear *Pedro Páramo*.

No obstante que el *Zimzum* le da al demiurgo Rulfo, la posibilidad de contar con un espacio o tehiru, para la creación de su “novela poemática”, se trata en sí, de un espacio “aparente”. Esto, es la causa de que el *Zimzum*, como tropo compuesto de la limitación, signifique en poesía, “una pérdida de significado”, “un sentido de que la representación no puede lograrse plenamente o de que la representación no puede colmar el vacío a partir del cual surge el deseo de poesía.”¹¹ En este sentido, el deseo de la “obra inexistente” que plantea Rulfo, significa lo que dice Esther Cohen:

Defenderse permanentemente de la influencia es la única manera de hacer frente al vacío que deja un exilio anterior a la Creación. Si Dios ha contenido el aliento, negando parte de sí mismo, para abrir un espacio al hombre, éste no puede aspirar al sentido pleno puesto que ni él ni su Creador lo conocen; no puede aspirar a más de lo que su propio Creador

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, pp. 74-80.

¹⁰ *Ibidem*, p. 80.

¹¹ *Ibidem*, p. 74.

ha sido capaz de darse a sí mismo. Queda sólo el sentido siempre desplazado y la ansiedad de lo que Bloom llama la influencia.¹²

Con todo, Rulfo, lo mismo que el cabalista, busca “ el sentido pleno” de la Creación, a través de la única posibilidad de aproximación: el lenguaje. Revela el propio Rulfo:

Suprimí las ideas con que el autor llenaba los vacíos y evité la adjetivación entonces de moda. Se creía que adornaba el estilo, y sólo destruía la sustancia esencial de la obra, es decir lo sustantivo ...¹³

El lenguaje del demiurgo Rulfo se constituye de “voces de un universo posterior a la catástrofe.” –Escribe Mariana Frenk–. De esta manera, la escritura de Rulfo asume el papel que señala Esther Cohen D. de la escritura cabalística:

La escritura es, pues, al mismo tiempo, mal y remedio, es la caída en tanto que pérdida de un sentido originario e irremediablemente el único medio posible de salvación a pesar de su carácter profano.¹⁴

Pero, por más que el demiurgo Rulfo se afane en hallar el origen de esa escritura, no hay más que “el comentario del comentario; –escribe Esther Cohen– el origen queda fuera del alcance del hombre.”

El *Shevirah ha-kelim* “o la ruptura de los recipientes”,¹⁵ como parte de la dialéctica de Luria,¹⁶ se manifiesta en el acto de creación de *Pedro Páramo*, en tanto que, la sociedad cristiana de Comala, se halla fragmentada. Fragmentación que obedece al *incesto colectivo* propiciado por el “padrote del lugar”, *Pedro Páramo*. Esto, es la causa de que Comala se mantenga en el exilio con respecto a la historia. La conciencia de pecado que experimenta la gente de Comala, hace que ésta atraviere por un proceso catártico. “En este sentido, el Shevirat –escribe Bloom– es una especie de purga, un alumbramiento de los recipientes purificados.”¹⁷

¹² Esther Cohen D., *Op. cit.*, pp. 135 y 136.

¹³ *Cit. pos* Norma Klahn: *Op. cit.*, p. 424.

¹⁴ Esther Cohen D., *Op. cit.*, p. 131.

¹⁵ Angelina Muñiz-Huberman, *Las raíces y las ramas*, p. 95.

¹⁶ Harold Bloom, *Op. cit.*, p. 84.

¹⁷ *Ibidem*.

“...El cielo para mí, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora.” –Le dice Dorotea a Juan Preciado.

En cuanto al *Tikkun* o “corrección armónica de la creación”, como modo de revisión dialéctica de Luria, tiene lugar en que, Juan Rulfo, al igual que su predecesor, Pablo, el apóstol, concibe con su “novela poemática”, el proyecto de “unir lo fragmentado”.¹⁸ Es decir, al proponerse la liberación del incesto colectivo en que vive el submundo de Comala, trata de incorporar la sociedad humana al “Dios del amor” del nuevo testamento, el cual se contrapone al “Dios de la ira” del viejo testamento, al que hace referencia el padre Rentería, según observa la investigadora Yvette. Así, el *Tikkun* en congruencia dialéctica con el *Zimzum* y el *Shevi rat ha-kelim*, hará posible que Comala retorne del exilio.

Si el *Tikkun* como “tropo tríplice”, tiene entre sus sustituciones¹⁹ el ir “de la ironía a la sinécdoque”, esto significa que, por más que el demiurgo Rulfo se esfuerce en alcanzar la plenitud de la “corrección armónica” del paraíso que evoca Doloritas, sólo lo logrará en apariencia. Sin embargo, en *Pedro Páramo*, se pone de manifiesto la perseverancia de su proyecto, que en términos de la investigadora Yvette, consiste en: “Salvar la historia, [...] salvarla

¹⁸ Al respecto, dice la investigadora Yvette: “La lectura crítica de estos fragmentos, [Se refiere al descenso de Juan Preciado en el submundo de Comala, donde está la pareja adánica] confirma ... mi interpretación de Pedro Páramo y refuerza la importancia del discurso bíblico en la obra. En el caso particular de la unión de la pareja como símbolo colectivo y trascendente, me remito, al mensaje de Pablo, del apóstol Pablo. No, al que rescata como misógino muchas veces, casi siempre el discurso del poder, que desvirtúa u omite lo esencial del mensaje. Recupero al Pablo, fundador de comunidades eclesiales, con la función de religar, de unir lo fragmentado, “despedazado” diría Juan Rulfo. Despedazamiento, despedazado. Las imágenes de despedazamiento. La fragmentación misma del libro. Pero despedazado, despedazamiento, una palabra que se repite mucho en la obra de Juan Rulfo. Para darle un nuevo sentido universal y trascendente a la sociedad humana. Ese es el proyecto para mí, de *Pedro Páramo*. Salvar la historia, para... salvarla del despedazamiento y darle un valor trascendente. Iglesia, Cuerpo. Iglesia como reunión. ¿Eh? Como común unión. Como religamiento. La unión carnal, –dice Pablo–, de la esposa y del esposo. Legitimada y elevada al sentido de comunión colectiva trascendente, porque lo social, se define en el principio cristiano de la Encarnación y de la Resurrección. Con lo cual, Pablo regresa al Génesis. Al comienzo. Y lo proyecta a la unión de Cristo con la Iglesia. Lo mismo ocurre, en la novela de Rulfo, que va al origen. Juan Preciado a dónde va. Al fondo del mundo, de Pedro Páramo.” Yvette Jiménez de Báez: “Erotismo y mística en Juan Rulfo”, Conferencia en el Colegio de Bachilleres, Plantel 4, “Culhuacán”, 23 de Mayo, de 1995.

¹⁹ Harold Bloom: *Op. cit.*, p. 77.

del despedazamiento y darle un nuevo sentido universal y trascendente a la sociedad humana.”²⁰ Para Yvette, esto ocurre justamente cuando Juan Preciado le revela a Dorotea: “El cuerpo de aquella mujer [la mujer-hermana de Donis] hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo.” (P. 125) Es decir, cuando la mujer se deshace en lodo, se deshace al mismo tiempo el *incesto colectivo*, y Comala se incorpora entonces, al devenir histórico.



La *Sefirah Geburah*—el mal permitido dentro de la Cábala— propicia que Pedro Páramo crezca “como una mala yerba”, y de este modo, se vaya impregnando de acidez la tierra de Comala.

Ahora bien, dentro de esta dialéctica cabalística, la quinta *Sefirah*, *Gevurah* (“poder”) o *Din* (“juicio” o “rigor”) —el mal permitido dentro de la Cábala— propicia que Pedro Páramo vaya creciendo “como una mala yerba”, según el Padre Rentería, y de este modo, se va impregnando de acidez la tierra de Comala:

Vivimos en una tierra en que todo se da, gracias a la providencia; pero todo se da con acidez. Estamos condenados a eso. (p. 141)

Le dice el cura de Contla al padre Rentería. Así, surgen las *kelippot*, que aunque “recipientes rotos del mal”, hay en ellos la posibilidad de redimir al “personaje trágico” de Pedro Páramo, quien, con todo, es capaz de amar a Susana San Juan o la *Shekhinah*.²¹ Esto sucede, gracias a la intervención de la sexta *Sefirah*, *Tiferet*, la cual estimula la Voluntad del Padre, —pues se rige por el “principio de mediación”— para que Comala retorne de su exilio, a través del

²⁰ Vid. nota 18 a pie de página de la conclusión, pp. 114-115.

²¹ Harold Bloom, *Op. cit.*, p. 38.

acto liberador del incesto colectivo, que realiza Juan Preciado. Este acto, en tanto que acto humano, libera *al mismo tiempo* “las chispas divinas” que hay en las Kelippot. Lo cual, da lugar al *Tikkun* (o “reintegración de la creación”). Que en este caso, sería la reintegración del paraíso que evoca Doloritas.²²

Si en atención a la primera *behinah*, se propone la lectura *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*), de Emily Brontë, como lectura precedente de *Pedro Páramo*, es porque los personajes principales de ambos textos, resultan análogos. Tal analogía tiene su origen en la lectura atenta que de ellos realiza, el escritor Carlos Fuentes. Sin embargo, la influencia poética que se da en ambas obras, no se evidencia a primera vista. Esto ocurre, porque “Sólo los poemas débiles –escribe Bloom– o los elementos más débiles de los poemas fuertes, de inmediato hacen eco de los poemas precursores o hacen a ellos alusión directa.”²³ No es el caso de *Cumbres borrascosas* y *Pedro Páramo*, ya que se trata de dos poemas fuertes.²⁴ Y la relación que hay entre ellos, se establece a partir de la “reacción defensiva” que opone el poeta Rulfo ante su precursora: “quería leer algo diferente [...] y pensé que tal vez la única forma de leerla [la obra inexistente] era que yo mismo la escribiera.” Así, no obstante que el poema de *Pedro Páramo* se halla ausente en *Cumbres borrascosas*, se halla oculto ahí.

El deseo de la “obra inexistente”, *Pedro Páramo*, significa en última instancia, la búsqueda del origen. Sólo que para alcanzar este origen, el poeta Rulfo se enfrenta a la única vía que le es permitido al hombre: el lenguaje. Para ello, Rulfo se resigna a emplear un lenguaje caído en la arbitrariedad del signo, según hace ver Esther Cohen:

[...] la revelación escrita es ya por su propia naturaleza una caída en lo arbitrario del signo y, por lo tanto, en el universo de la errancia del sentido. Al expresarse, Dios ha descendido al mundo de los hombres, y al otorgarle al hombre la capacidad de nombrar ha hecho del lenguaje un objeto profano: caído.²⁵

²² *Ibidem*, pp. 42 y 43.

²³ *Ibidem*, p. 66.

²⁴ Para J. B. Priestley, la obra de Emily Brontë, *Cumbres borrascosas*, es un “poema en prosa”, en *Literatura y hombre occidental*, pp. 307 y 308.

²⁵ Esther Cohen D., *Op. cit.*, pp. 129 y 130.

Pedro Páramo al emerger de su “ocultamiento” –por obra de la segunda *behinah*–, en las lecturas propuestas, (la *Biblia*, *La Divina Commedia*, los manifiestos rosacruces, los conceptos cabalísticos de la *Shejiná* y del *Tikkun*, el concepto de “los tres mundos” y la “gradación del calor” de Pico de la Mirandola) se convierte en lectura sinécdoque de éstas. De esta manera, el significado de la “novela poemática”, *Pedro Páramo*, está condenado a ser un significado errante. Es decir, su significado se constituye en “huella de otro significado.”²⁶ Así, escribe Esther Cohen D.: “El significado erra, como el sufrimiento humano o como el pecado, de texto en texto, y en el interior de un texto, de figura en figura.”²⁷ Luego, el sentido de *Pedro Páramo* está en que forma parte de la “tradicción misma”, en términos de Esther Cohen D., pues explica:

Un poema sólo adquiere fuerza en el momento en que forma parte de una cadena, en el momento en que participa de manera activa y se inserta en el pasado y en la historia.²⁸

El hecho de que el demiurgo Rulfo, desee escribir y leer la “obra inexistente”, plantea la posibilidad de que padece la “angustia de la influencia”. Por eso escribe. Por eso la labor depurativa que realiza sobre el lenguaje. Por eso, su “defensa poética” que se manifiesta en lo que refiere Norma Klahn:

[...] el discurso individual de personajes marginados cuyo lenguaje subvierte categorías y convencionalismos establecidos.²⁹

Es decir, Rulfo recurre a la transgresión de “convencionalismos establecidos” como “defensa poética”. Al respecto dice Bloom:

[...] podemos especular que la defensa poética aparece en estrecha alianza con los conceptos de infracción y de transgresión que son decisivos para la auto presentación de cualquier nuevo poeta fuerte.³⁰

²⁶ *Ibidem*, p. 133.

²⁷ *Ibidem*, p. 134.

²⁸ *Ibidem*, p. 133.

²⁹ Norma Klahn, *Op. cit.*, p. 427.

El deseo de la “obra inexistente” es en sí mismo, un “tropo defensivo”, ya que arguye Bloom:

La obsesión acerca del “lenguaje” es uno de los más claros ejemplos de tropo defensivo que existe en el moderno discurso literario, desde Nietzsche hasta nuestros días.³¹

De este modo, el demiurgo Rulfo escribe la “obra inexistente”, porque:

Escribir, entonces, es defenderse contra la influencia, es el imperativo de toda historia. [...] Defenderse permanentemente de la influencia es la única manera de hacer frente al vacío que deja un exilio anterior a la Creación.³²



“Quería leer algo diferente, algo que no estaba escrito y no lo encontraba. Desde luego no es porque no exista una inmensa literatura, sino porque para mí sólo existía esa obra inexistente y pensé que tal vez la única forma de leerla era que yo mismo la escribiera.” Juan Rulfo.

Sin embargo, para Rulfo, en su categoría de “poeta fuerte”, “no existe –escribe Bloom– la angustia de la representación porque el precursor ya se ha enfrentado con, y superado,

³⁰ Harold Bloom, *Op. cit.*, p. 82.

³¹ *Ibidem*, p. 105.

³² Esther Cohen D., *Op. cit.*, p. 135.

esta angustia en favor del epígono (al igual que Dios en favor del cabalista).³³ El noruego Knut Hamsum, sería en opinión de Wolfgang Vogt, quien enfrentara y superara la “angustia de la influencia” en favor de Rulfo, en tanto que éste funja como epígono.

La incidencia de la quinta *behinah* en la creación de *Pedro Páramo*, muestra el atosigamiento de la “angustia de la influencia” que sufren, quienes se erigen en epígonos del demiurgo Rulfo. Aunque éste, como “poeta fuerte” haya “enfrentado” y “superado” esa angustia en favor de aquéllos. Sólo que, conviene aclarar aquí, que la palabra *influencia* en términos de Bloom, no depende de una “doctrina de la causalidad”. Es decir, “No significa –arguye Bloom– que un poema anterior ocasiona uno posterior”. Esto es, no significa que *Pedro Páramo* ocasione *José Trigo*, de Fernando del Paso.³⁴ Bloom asume la “influencia” como “tropo mixto”, que involucra a la “tradicción poética” y a la “poesía misma”. De esta manera, “elimina no sólo la idea de que hay poemas-en-sí, –según cree Bloom– sino también la idea más porfiada de que hay poetas-en-sí. Si no hay textos, no hay entonces autores –ser poeta es, por así decirlo, ser un inter-poeta–. Pero debemos ir aun más lejos –no hay poemas y no hay poetas, pero tampoco hay lectores, salvo en la medida en que él o ella sea un intérprete–.”³⁵ En el caso del demiurgo Rulfo, ocurre que, la influencia que ejerce sobre sus epígonos, es una “influencia mal digerida” –según aduce Tomás Mojarro–, José Aguilar Mora junto con Augusto Monterroso coinciden en que no puede hablarse de una “escuela rulfiana”, como se habla de una “corriente kafkiana o borgiana”. Ellos arguyen la falta de originalidad en quienes tratan de escribir igual que Juan Rulfo.

En el caso de Gustavo Sainz y Gabriel García Márquez, reconocen la “fuerza de imposición –de la que habla Bloom– del demiurgo Rulfo, por lo que optan mejor por eludirlo. Lo cual, confirma la categoría del escritor jalisciense como “poeta fuerte”.

³³ Harold Bloom, *Op. cit.*, . 81.

³⁴ A propósito de la novela, *José Trigo*, la investigadora Yvette refiere que: “[...] no digo que Fernando del Paso no sea un magnífico escritor, pero, Fernando del Paso que le debe tanto a Rulfo, en el buen sentido, que se hermana con él, en su primera novela, [José Trigo ...] está lleno de referencias populares, de tangos, de literarias, y lo dice, lo explicita. [...] Rulfo no. No se nota. [...] Hay que descubrirlo, después. Y entonces, uno ve la maravilla que hizo este escritor sin que se note. Por eso tiene tanta fuerza.” En Yvette Jiménez de Báez, “Erotismo y...”.

³⁵ Harold Bloom, *Op. cit.*, pp. 114 y 115.

Con todo, –escribe Bloom– voto por la intuición de Oscar Wilde: un poema fuerte miente contra el tiempo y contra todos los poemas fuertes anteriores a él, y una crítica fuerte ha de hacer lo mismo. Nada se gana con seguir idealizando la lectura, como si la lectura no fuera un arte de guerra defensivo. El lenguaje poético hace lo que quiere con el lector fuerte y escoge convertirlo en mentiroso. La interpretación es un modo de revisión y los más fuertes lectores practican la revisión de tal modo que hacen de todo texto un retardo, convirtiéndolo ellos en hijos de la aurora, más frescos y madrugadores que ningún texto acabado puede esperar nunca ser. Todo poema ya escrito se encuentra en tierras del atardecer.³⁶

³⁶ *Ibidem*, p. 126.

...las instancias de influencia más hondas o más vitales casi nunca son fenómenos de la superficie poética. Sólo los poemas débiles o los elementos más débiles de los poemas fuertes, de inmediato hacen eco de los poemas precursores o hacen a ellos alusión directa.

Harold Bloom

Apéndice

LA LITERATURA NÓRDICA COMO PRECURSORA DE LA OBRA DE JUAN RULFO, SEGÚN WOLFGANG VOGT.

Para Wolfgang Vogt, las influencias de la *Biblia* o de *La Divina Commedia*, son “bastante obvias” en la obra de Juan Rulfo –particularmente en *Pedro Páramo*–. Por lo que arguye:

Cualquier otro autor que, como Rulfo, Faulkner o Hamsum, introduce segmentos arcaicos en su narrativa, tiene que recurrir a los grandes textos clásicos de la literatura occidental. Es interesante señalar la influencia de tales libros en la obra de Rulfo, pero resulta aún más importante que este amor por lo arcaico se explica por su admiración hacia la literatura nórdica.¹

Según esto, Wolfgang Vogt muestra la preferencia que tuvo el escritor Juan Rulfo por las obras de los autores Jens Peter Jacobsen, Knut Hamsum, Selma Lagerlöf y Halldor

¹ wolfgang Vogt, *Juan Rulfo y el Sur de Jalisco*, p. 44.

Laxness. Los tres últimos, distinguidos con el Premio Nobel. Circunstancia que contribuye a la difusión de esta narrativa.

El crítico cree posible que en los años cuarenta, la literatura nórdica haya alcanzado a difundirse en buena medida, en Hispanoamérica, aunque ésta resulte casi desconocida en la actualidad, con la excepción de Selma Lagerlöf que sí se sigue leyendo.

Según Wolfgang Vogt, la “refinada ambientación” que el danés Jens Peter Jacobsen procura en su obra, es lo que atrae a Rulfo. Tal refinamiento se cifra en la humanización de la naturaleza y en el empleo de “los tonos intermedios a los colores claros. Y precisamente es eso lo que le fascina a Rulfo de la literatura escandinava. Como él dice en una entrevista ya citada, ‘...un mundo brumoso, como es el mundo nórdico.’”²

En el caso del escritor Knut Hamsun, Wolfgang Vogt afirma que, Rulfo se ocupaba de leer su obra, durante los años treinta y cuarenta. Según parece, Rulfo conseguía las novelas de Hamsun, en el pueblo de San Gabriel, aunque no se sabe con exactitud, qué tanta difusión tuvo este escritor en México. Vogt considera que Hamsun “es uno de los autores que más influyeron en la formación literaria de Rulfo. Sabemos que desde su adolescencia leyó sus libros con verdadera pasión...”. Entre las novelas de Hamsun, que Vogt menciona, (*Hambre*, 1890; *Misterios*, 1892; *Pan*, 1894; *Victoria*, 1898), encuentra que la primera de ellas, *Hambre*, cuyo lugar de acción es Kristiania, tiene mucha semejanza con Luvina. El crítico dice al respecto:

Kristiania y Luvina son lugares extraños donde se producen visiones fantasmagóricas debido al hambre de la gente que pasa por ellos.³

Vogt considera que, lo que despierta el interés de Rulfo, por la narrativa de Hamsun, es:

[...] el amor de éste por la naturaleza y su desinterés por la civilización moderna. Rulfo, al igual que Hamsun, escoge de preferencia para sus narraciones personajes que ocupan un lugar muy especial en la sociedad y a ambos les gusta describir el mundo desde el punto de vista de sus

² *Ibidem*, p. 64.

³ *Ibidem.*, p. 67.

protagonistas. Rulfo, como ya señalamos, inserta en su texto, igual que Hamsum, fragmentos arcaicos que crean una ambientación especial.⁴

En cuanto a la autora sueca Selma Lagerlöf, Vogt cree que su novela, *La saga de Gösta Berling* (1891), fue la que más trascendió en la obra de Juan Rulfo. Los puntos comunes que Vogt encuentra entre Selma Lagerlöf y Juan Rulfo, son, primero, “la forma arcaizante de narrar” que hay en ambos. El segundo, Vogt muestra que tanto los personajes de Selma Lagerlöf como los de Juan Rulfo, carecen de la noción del tiempo. El tercero, Vogt observa que ambos autores, coinciden en rebelarse contra la ciencia y la modernidad de la vida.

Respecto al autor islandés Halldor Laxness, cuya obra más difundida es la tetralogía *La luz del mundo* (1937 y 1940), Vogt observa en ella, la misma temática que hay en la obra de Rulfo: el empobrecimiento del campesino como consecuencia de la modernización de la economía que sólo beneficia a unos cuantos. En ambos autores aparece en su narrativa la problemática del caciquismo. Sólo que en el caso de Halldor Laxness, al emplear el narrador omnisciente en su obra, revela las causas que generan la crisis económica y social que padece el campesino; en cambio, en Rulfo, ante la ausencia del narrador omnisciente, el campesino ignora tales causas. Es decir, en el campesino ocurre que: “Los verdaderos culpables de su miseria se encuentran en el anonimato y el campesino se refiere vagamente a ellos como gobierno, una entidad abstracta que no puede entender.”⁵ Para el crítico, Laxness es “uno de los grandes autores rurales de nuestro siglo.”⁶

Vogt revela la existencia de otros dos autores de novelas rurales, Jean Giono y Charles Fernand Ramuz, que se pusieron de moda en Francia, en los años treinta. (Jean Giono, *Colline*, 1929; el suizo Charles Fernand Ramuz, *La grand peur dans la montagne*, 1926.) Vogt da por hecho que, Juan Rulfo haya leído a ambos autores, puesto que en los años cuarenta, “devoraba todas las novedades literarias” y por aquel entonces, las obras de Giono y Ramuz ya se editaban en México, según escribe. La importancia que halla Vogt en estos dos autores, es que en

⁴ *Ibidem*, p. 69.

⁵ *Ibidem*, p. 79.

⁶ *Ibidem*.

su momento. –en los años treinta y cuarenta– sus obras fungieron como “modelos literarios” de la temática rural que interesaba a Rulfo.

Por último, aunque Vogt reconoce que Rulfo queda en deuda con Giono y Ramuz, arguye que su obra supera a la de éstos.

El estudio exploratorio de Wolfgang Vogt acerca de las lecturas que realiza Juan Rulfo, antes de escribir sus textos *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, permite establecer –acorde con el principio de la primera *behinah*: “El poema antes de manifestarse se halla escondido en el precedente”–, que la narrativa nórdica de la primera mitad del siglo, actúa como precedente de la obra rulfiana. Curiosamente, *El llano en llamas*, sería el precedente inmediato de *Pedro Páramo*, pues la investigadora Yvette Jiménez de Báez, tiene la idea de que *El llano en llamas*, fue el “laboratorio” de la novela del demiurgo Rulfo.

– Ø –

Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Edición de José Carlos González Boixo. 2a. ed., Madrid, Cátedra, 1984. (Letras Hispánicas, 189) 198 pp.

RULFO, Juan. *Toda la obra*. Edición crítica de Claude Fell. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992. (Colección Archivos, 17) 950 pp.

Los cuadernos de Juan Rulfo. (Transcripción y nota de Yvette Jiménez de Báez y presentación de Clara Aparicio de Rulfo.) México, Ediciones Era, 1994. 181 pp.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

- ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de filosofía*. Traduc., de Alfredo N. Galletti. 2a. ed.; 9a. reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1992. 1206 pp.
- Acta poética*. México, Ed. UNAM. No. 9–10, 1990. 384 pp.
- ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comedia. La vida nueva*. Introducción y comentario de Francisco Montes de Oca. 9a. ed., México, Ed. Porrúa, 1974. (Colec. "Sepan cuántos...", Núm. 15) 304 pp.
- BARTHES, Roland. *Crítica y verdad*. Traduc., de José Bianco. 6a. ed. México, Siglo Veintiuno Editores, 1983. 82 pp.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 5a. ed., México, Ed. Porrúa, 1995. 508 pp.
- BLOOM, Harold. *La angustia de las influencias*. Traduc. de Francisco Rivera. 2a. ed. Venezuela, Monte Ávila Editores, 1991. (Serie Estudios) 183 pp.
- _____ *La cábala y la crítica*. 2a. ed., Venezuela, Monte Ávila Editores, 1992. 126 pp.
- BRONTE, Emily. *Cumbres borrascosas*. Traducción de J. L. Izquierdo Hernández. México, Ed. Cumbre, 1985. (Obras Selectas de la Literatura Universal) 373 pp.
- CARSE, James P. *Muerte y existencia*. Traduc., de Rafael Vargas. México, Fondo de Cultura Económica, 1987. (Sección de Obras de Historia) 497 pp.

- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Prólogo e Introducción de... 3a. ed., Colombia, Ed. Labor, 1994. (Colección Labor, 4) 473 pp.
- COHEN D., Esther. *La palabra inconclusa*. México, UNAM, 1991. (Bitácora de Poética, 2) 153 pp.
- CORTÉS DEL MORAL, Rodolfo. *El método dialéctico*. 2a. ed., 2a. reimp., México, Trillas, 1989. (Serie: Temas básicos; Área: Filosofía, núm. 3) 114 PP.
- ESTRADA, Julio. *El sonido en Rulfo*. México, UNAM, 1990. (Monografías de Arte, No. 21) 119 pp.
- FERNÁNDEZ, Sergio. *La copa derramada*. México, UNAM, 1986. 208 pp.
- FUENTES, Carlos, "Rulfo, el tiempo del mito", en Rulfo, J., *Toda la obra*, pp. 825–833.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Ivette, "Historia y sentido en la obra de Juan Rulfo", en Rulfo, J., *Toda la obra*, pp. 583–608.
- KLAHN, Norma, "La ficción de Juan Rulfo", en Rulfo, J., *Toda la obra*, pp. 419–427.
- LE GOFF, Jacques. *El nacimiento del purgatorio*. Traduc., de Francisco Pérez Gutiérrez. 1a. ed., 1a. reimp., Madrid, Taurus, 1989. (Ensayistas, 251) 449.
- MANSOUR, Mónica, "El discurso de la memoria", en Rulfo, J., *Toda la obra*, pp. 651–670.
- Mitos y leyendas*. Vol. 1. Barcelona, Ediciones del Prado, 1993. 128 pp.

- MUÑOZ-HUBERMAN, Angelina. *Las raíces y las ramas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993. (Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios.) 230 pp.
- PORTAL, Marta. *Análisis semiológico de Pedro Páramo*. Madrid, Ed. Narcea, 1981. (Bitácora, 70) 198 pp.
- PRIESTLEY, J. B. *Literatura y hombre occidental*. Traduc., de Ángel Guillén. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1960. (Colección Guadarrama de Crítica y Ensayo, 1) 641 pp.
- RAYNAUD DE LA FERRIERE, Serge. *El libro negro de la francmasonería*. México, Ed. Diana, 1974. 255 pp.
- Rulfo en llamas*. 2a. ed., México, Universidad de Guadalajara -Proceso, 1988. 229 pp.
- RODRÍGUEZ-ALCALÁ, Hugo, "Miradas sobre *Pedro Páramo* y la *Divina Commedia*", en Rulfo, J., *Toda la obra*, pp. 671-682.
- RULFO, Juan, "Juan Rulfo examina su narrativa", en Rulfo, J., *Toda la obra*, pp. 873-881.
- SECRET, F. *La kabbala cristiana del renacimiento*. Traduc., de Ignacio Gómez de Liaño y Tomás Pollán. Madrid, Taurus, 1979. (Ensayistas, 166) 392 pp.
- SCHOLEM, Gershom. *La cábala y su simbolismo*. Traduc., de José Antonio Pardo. 6a. ed., México, Siglo Veintiuno Editores, 1989. 230 pp.
- _____ *Las grandes tendencias de la mística judía*. Traduc. de Beatriz Oberländer. 2a. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1996. 393 pp.

SOMMERS, Joseph, (comp.). *La narrativa de Juan Rulfo*. Antología, introducción y notas de ... México, Sep/Setentas, 1974. (Interpretaciones Críticas, 164) 167 pp.

Traducción del nuevo mundo de las santas escrituras. Traducida de la versión en inglés de 1961, pero consultando fielmente los antiguos textos hebreo y griego. New York, Watchtower Bible and Tract Society, 1967.

VITAL, Alberto. *El arriero en el Danubio*. México, UNAM, 1994. 267 pp.

_____ *Lenguaje y poder en Pedro Páramo*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993. 1 27 pp .

WOLFGANG, Vogt. *Juan Rulfo y el Sur de Jalisco*. 2a. ed., México, Ed. Ágata, 1994. 90 pp.

XIRAU, Ramón. *Poesía y conocimiento*. México, Ed. Joaquín Mortiz, 1978.

YATES, Frances A. *El iluminismo rosacruz*. Traduc., de Roberto Gómez Ciriza. 1a. ed., la reimp. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1985. (Colección Popular, 209) 327 pp.

_____ *Giordano Bruno y la tradición hermética*. Traduc. por Doménec Bergada. Barcelona, Ed. Ariel, 1983. (Ariel Filosofía, 3) 529 pp.

HEMEROGRAFÍA

IBARRA, María Esther. “Juan Rulfo, estrella polar, figura clave, culminación, cumbre, caso único...”, en la rev. *Proceso*, México, CISA, No. 181, Año 4, 21 de Abril, de 1980. 66 pp.

RAMOS, Francisco Javier. “Por los páramos de Juan Rulfo”, en el suplemento *Semanal*, del diario *La Jornada*, Núm. 297, 19 de Febrero, de 1995. pp. 28-33.

CONFERENCIA

JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette. “Erotismo y mística en Juan Rulfo”, Conferencia en el Colegio de Bachilleres, Plantel 4, “Culhuacán”, 23 de mayo, de 1995.

- Ø -