

01069



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

## EL TEXTO ESPECTACULAR EN LA NOVELA PEDRO PÁRAMO

### T E S I S

QUE PARA OBTENCIÓN DEL GRADO DE:  
MAESTRÍA EN LETRAS MEXICANAS

PRESENTA:

**JAVIER ACOSTA ROMERO**

TUTOR PRINCIPAL:

**DR. ARMANDO PARTIDA TAYZAN**



VERANO DE 2004



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.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**EL TEXTO ESPECTACULAR EN LA NOVELA**  
**PEDRO PÁRAMO**

TESIS

QUE PARA OBTENCIÓN DEL GRADO DE  
**MAESTRÍA EN LETRAS MEXICANAS**

PRESENTA

**JAVIER ACOSTA ROMERO**

TUTOR PRINCIPAL:

**DR. ARMANDO PARTIDA TAYZAN**

Verano de 2004

---

**EL TEXTO ESPECTACULAR EN LA NOVELA**

**PEDRO PÁRAMO**

---

**JAVIER ACOSTA ROMERO**



## ÍNDICE

Introducción./ *pág. 10*

### **1. EL DISCURSO TEATRAL./ *pág. 17***

1.1. Del texto escénico a la virtualidad de un texto espectacular./ *pág. 17*

1.2. Los aspectos de un texto dramático que provocan la virtualidad de un texto espectacular./*pág.25*

### **2. LAS UNIDADES DE SENTIDO EN PEDRO PÁRAMO COMO EMISORES DE UN TEXTO ESPECTACULAR VIRTUAL./ *pág. 45***

2.1. Fragmentos a analizar./ *pág. 45*

2.1.1. Fragmento 4.22./ *pág. 47*

2.1.2. Fragmento 23.58-59./ *pág. 52*

2.1.3. Fragmento 28.64./ *pág. 56*

2.1.4. Fragmento 33.77./ *pág. 58*

2.1.5. Fragmento 34.77./ *pág. 60*

2.1.6. Fragmento 64.146./ *pág. 63*

#### **2.1.7. Resultados./ *pág. 65***

2.2. Breves Unidades de Sentido como Emisores de un Texto Espectacular Virtual./ *pág. 68*

2.2.1. Fragmento 10.34-35./ *pág. 68*

2.2.1.1. Situación comunicativa de la interacción social./ *pág. 69*

2.2.1.2. Actitudes secuenciadas de los actores-personaje./ *pág. 69*

2.2.1.3. Dinámica dramática de los actos de habla./ *pág. 75*

2.2.2. Fragmento 25.61-62./ *pág. 76*

2.2.2.1. Situación comunicativa de la interacción social./ *pág. 77*

2.2.2.2. Actitudes secuenciadas de los actores-personaje./ *pág. 78*

2.2.2.3. Dinámica dramática de los actos de habla./ *pág. 82*

2.2.3. Fragmento 48.115-116./ *pág. 83*

2.2.3.1. Situación comunicativa de la interacción social./ *pág. 84*

2.2.3.2. Actitudes secuenciadas de los actores-personaje./ *pág. 85*

2.2.3.3. Dinámica dramática de los actos de habla./ *pág. 90*

**2.2.4. Resultados./ *pág. 91***

2.3. Carácter dramático de una sección secuenciada del texto narrativo./ *pág. 96*

2.3.1. Identificación de las interacciones sociales./ *pág. 99*

2.3.2. Las situaciones comunicativas mayores./ *pág. 114*

2.3.3. La situación comunicativa rectora./ *pág. 116*

**2.3.4. Resultados./ *pág. 117***

**3. CONCLUSIONES./ *pág. 121***

Bibliografía por Capítulos./ *pág. 128*

Agradecimientos./ *pág. 132*

A

*Liliana*

## INTRODUCCIÓN

Las técnicas que son necesarias para producir teatro, dependen, como plantea Patrice Pavis, investigador francés, de la capacidad que una época tiene para forjarlo; en concreto, la capacidad con la que cuenta una cultura al practicar el teatro de su época. Por supuesto (y siguiendo a Pavis todavía<sup>1</sup>), debemos decir que toda técnica teatral parte de algo que los investigadores del arte escénico muchas veces ignoramos: los textos espectaculares o representaciones escénicas. Porque los estudios teatrales se han basado fundamentalmente en los textos dramáticos, propios de la tradición literaria. Grave error si consideramos algunas conclusiones serias sobre el fenómeno teatral, que nos convencen de la necesidad de invertir el proceso, en particular los análisis de Roman Ingarden (1931: *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, Niemeyer; 1971: "Les fonctions du langage au théâtre", en *Poétique*, nº8), el mismo Pavis (1976: *Problèmes de semiologie théâtrale*, Montreal, les Presses de l'Université du Québec), Ann Ubersfeld (1977: *Lire le théâtre*. Éditions Sociales), Pavis de nuevo (1980: *Dictionnaire du Théâtre: termes et concepts de l'analyse théâtrale*. Éditions Sociales), Fernando De Toro (1987: *Semiótica del teatro*, Galerna, Argentina) y de nueva

---

<sup>1</sup>Cf. "Estudios teatrales" de Patrice Pavis, en *Teoría literaria*. Angenot, et. al., Siglo XXI, México, 1993. Tr Isabel Verica Núñez. pp 110-124.

cuenta Pavis (1996: *L'analyse des spectacles*, Nathan, París)<sup>2</sup>. Ellos, si bien se encuentran en un nivel académico, conceptual (producción de textos de investigación), reflexionan sobre el teatro para acercarnos a esa realidad singular; nos comprueban que, evidentemente, no es un texto literario lo que aparece en escena sino su representación. La representación en sí, al no ser unívoca (la única posibilidad del texto), la vuelve un objeto original y, por lo mismo, un fenómeno que aporta al investigador motivos para estudiarle. Incluso, la actitud de los artistas (como los de *happening* en los años 60), al separarse o negar al texto literario (texto dramático), inducen a que el investigador modifique su visión sobre el teatro para partir del espectáculo.

Los estudios teatrales, por tanto, pueden presentarse en dos vertientes: de la escena al texto o del texto a la escena, pero siempre considerando el nivel de la representación espectacular. Si hay ausencia del texto impreso, evidentemente se ocupa la segunda opción pero se abre hacia las influencias exteriores, es decir, se toma al espectáculo como el texto mismo (texto espectacular) para enfrentarlo con lo que nos queda del análisis: el momento antropológico de los ejecutantes, alejados ya de las

---

<sup>2</sup>Las ediciones traducidas al español que consulté son: Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* como *La obra de arte literaria*, Taurus, 1998; "Les fonctions du langage au théâtre" como *Las funciones del lenguaje en el teatro*, Arco-Libros, Madrid, 1997. Pavis: *Dictionnaire du Théâtre...* como *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, 1984; "Estudios teatrales" en *Teoría literaria*, Angenot, et. al., Siglo XXI, 1993; *L'analyse des spectacles* como *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Paidós, Barcelona, 2000. Ubersfeld: *Lire le théâtre* como *Semiótica teatral*, Catedra, Madrid, 1989.

influencias literarias y cercanos a la influencia de otros grupos de la misma sociedad y cultura o de otras sociedades y culturas.

El estudio que aquí presentamos se ubica, dentro de los estudios teatrales, en las investigaciones que parten de los textos dramáticos hacia la escena. Pero nosotros contamos con una motivación original.

Como otros estudiosos del teatro, aquí tenemos la postura de negar la exclusividad dramática de los textos impresos que tradicionalmente se ocupan para ser representados.<sup>3</sup> Nos ubicamos, por tanto, en la vertiente más habitual del teatro, y no por ello continuamos en la tradición: nuestra actitud de ruptura, niega la exclusividad dramática a los textos teatrales de Sófocles, Eurípides, Shakespeare, Calderón, Ibsen, Brech, Becket, Eliot o Peter Handke, pero reconcilia al tratar de reconocer (identificar) la espectacularidad inmanente en una novela como *Pedro Páramo* (1955), del mexicano Juan Rulfo; un texto ejemplar de la novela moderna. Tradicionalmente, la novela moderna se identifica en los textos de autores canónicos como Marcel Proust, Kafka o James Joyce<sup>4</sup> con sus publicaciones de la

---

<sup>3</sup>En México, algunos casos recientes están, por ejemplo, en : *Los desfiguros de mi corazón*, de Nestor Lopez Aldeco, 1992, basado en la novela del mismo nombre de Sergio Fernández; *Las historias que se cuentan los hermanos siameses*, de Martín Acosta, 1998, basada en *Los meteoros*, de Michel Tournier y en *Música para camaleones* de Truman Capote [en: *Escena mexicana de los noventa*, Armando Partida, CONACULTA, México, 2003]; *Murmulllos*, de Germán Castillo, 2002, basada en la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo; incluso, *La Celestina*, de Claudia Ríos, 1999, basada en el texto del mismo nombre y que es el clásico de Fernando de Rojas.

<sup>4</sup>Cf. Harold Bloom, *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, Anagrama, Barcelona, 1995.

primera mitad del siglo XX.<sup>5</sup> Pero aquí tomamos a Rulfo, como uno más de entre estos grandes autores, sobre todo por el valor de su originalidad estética.

Es en esta reconciliación entre drama y narrativa, donde nuestra investigación considera a lo espectacular como una forma inherente en *Pedro Páramo*; conduciéndonos por consecuencia a la siguiente tesis: la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, contiene en sí misma un texto espectacular y no sólo un texto literario narrativo.

Para comprobarlo, utilizamos el sistema de *los actos de habla* de J. L. Austin, divulgados por Ubersfel y De Toro; auxiliándonos además con las técnicas de análisis literario de Roman Ingarden. Nuestro afán no es negar las posibilidades literarias profusamente investigadas en este autor mexicano y en su literatura<sup>6</sup>, sino ampliar las posibilidades de su material impreso al acercarlo (ubicándolo de lleno) en el nivel de lo espectacular-teatral. Esto, sin pretender una adaptación teatral de la novela; al contrario, queremos sentar las bases para que los hacedores puedan explorar la teatralidad de este texto al tener la videncia espectacular de algunas —sólo algunas— de sus situaciones (basados en *los actos de habla*), para no simplemente referirnos a la anécdota más evidente o más visible.

La novela *Pedro Páramo* ha demostrado no sólo ser un muestrario sociológico o una crítica política. Hay un estudio reciente que ubica a esta novela en un nivel

---

<sup>5</sup>"Pedro Páramo" de Mariana Frenk, en *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública*, Selec., Not., y Est. de Leonardo Martínez Carrizales. FCE, México, 1998. pp 115-127

<sup>6</sup>Cf. *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*, Sel. y Pról. de Federico Campbell. UNAM-ERA, México, 2003.

cosmogónico-nahuatl; el mismo, nos ha hecho reflexionar en la sutil calidad estética de la narrativa rulfiana y compararla con los atributos de su dramaticidad.<sup>7</sup>

Todas las adaptaciones dramáticas (para cine, radio o teatro) y los ejercicios teatrales que se han basado en el impreso de *Pedro Páramo*, esperamos que subviertan sus tendencias si llegan a revisarse bajo los parámetros de las videncias de lo espectacular (situacional) que aquí mostramos como consideraciones dramáticas. Finalmente es esto nuestro estudio: un ejercicio dramático que, dentro de los estudios teatrales, desemboca en las labores del practicante de teatro que está al pendiente de la caracterología esencial (dramática) de la escena, ya sea antes de la representación (labor del dramaturgo) o al momento de estarse construyendo la representación (labor del dramaturgista).

Con lo anterior, podemos describir el proceder dramático que realizamos con la novela *Pedro Páramo*:

En un primer capítulo, se analiza la especificidad del discurso teatral con el propósito de establecer lo que en la novela *Pedro Páramo* deseamos destacar. Y, al mismo tiempo,

---

<sup>7</sup>El estudio referido es el de Víctor Jiménez *Una estrella para la muerte y la vida*, aún sin publicar al momento de la edición de esta investigación. Pero fue leído dentro del Seminario "Juan Rulfo escritor y fotógrafo" Ciclos 2003-1 y 2003-2, conducidos por el Dr. Alberto Vital.

En cuanto a las reflexiones sobre la dramaticidad, se vertieron en tres artículos; dos dentro del Seminario ya citado: "La función del espacio ruinoso en la novela *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo", Javier Acosta, 2003, s/e; "Actualización dramática del cuento *Talpa* como un entramado deliberativo", Javier Acosta, 2003, s/e. Y el tercero se produjo dentro del Seminario *Narradores de la generación del medio siglo*, Semestre 2003-1, conducido por el Dr. Armando Pereira: "El holocausto voluntario de *Pedro Páramo* y sus consecuencias culturales", Javier Acosta, 2003, s/e.



configuramos el concepto del cual nos valemos para verificarlo: los actos de habla; los cuales quedan ejemplificados en dos fragmentos, uno de un texto dramático y otro de un cuento. Al final de la primera parte, suponemos haber logrado una claridad sobre la estrategia a desarrollar para extraer la espectacularidad en *Pedro Páramo*.

Luego, en un segundo capítulo, basados en la formalidad de la novela, experimentamos el levantamiento del texto espectacular con algunos fragmentos breves elegidos al azar. De estos partimos para seleccionar algunos otros de mayor complejidad y extensión, intentando con ello, no sólo comprobar nuestra tesis, sino establecer una metodología para extraer la virtualidad espectacular de la novela. Pero esto lo logramos hasta un tercer momento, cuando arriesgamos nuestro método en una zona textual cuyos fragmentos son consecutivos; ese análisis es lo más cercano a una labor de levantamiento del texto espectacular, un ejercicio que nos confirma la certeza de nuestra metodología resultante, pero no se basa en la totalidad del original. Reiteramos que no es nuestra intención definir la totalidad del texto espectacular en *Pedro Páramo*. Sólo deducimos que consolidamos una base técnica. La misma, en posteriores investigaciones, puede originar un análisis dramtúrgico completo para este texto de Rulfo. Nuestra investigación es, estimamos, un auxiliar para indagaciones que traten dramatórgicamente otros textos narrativos, sean estos novelas o cuentos.

En la utilidad de este material, suponemos también al embrión de una nueva técnica de análisis, con miras que pueden incidir en la práctica teatral y no solamente como fundamento teórico o como un texto de investigación

acumulable. Por tanto, puede ser un material fundamental para el ejercicio práctico de los hacedores teatrales, cinematográficos, televisivos, radiales, historietistas incluso, practicantes en general de objetos comunicativos de índole dramática.

Lo que presentamos es el fundamento para dirigir, de un modo más científico, el ejercicio de los actores cuando abordan un texto narrativo sobre el escenario. Con ello, proponemos la posibilidad de cristalizar una técnica teatral que podría experimentarse de modo pertinente con una novela como ésta de Rulfo.

+ + +

## 1. EL DISCURSO TEATRAL

### 1.1. Del Texto Escénico a la Virtualidad de un Texto Espectacular

Como visor teórico reconocido, Patrice Pavis ha construido uno de los discursos con más probabilidades de apertura. La separación absoluta que plantea entre el texto dramático (TD) y el texto escénico, vuelven al fenómeno teatral un campo complejo, que invita a ser estudiado con mayor amplitud y detenimiento.<sup>8</sup>

Así, con la finalidad de ponernos en condición para describir una parte del texto espectacular (TE) de la novela *Pedro Páramo*, ocuparemos a Pavis para establecer los elementos de este concepto —TE—, pero a partir de su noción de texto escénico. Porque Pavis no plantea directamente la noción de TE, sino que tiene su equivalente en el texto escénico. Veremos esto.

Desde la perspectiva de Pavis, lo escénico remite a lo espectacular o al espectáculo; es decir, por principio peyorativo, remite a todo lo que se ve; pero, como un campo de estudio, se refiere a la totalidad de cualquier espectáculo:

Todo es significativo: texto, escena y el lugar del teatro y de la sala. El espectáculo deja de limitarse a la zona escénica, invade la sala y la ciudad.

---

<sup>8</sup>Cf. "Estudios teatrales", de Patrice Pavis. Artículo incluido en *Teoría literaria*, Angenot, Bessière, et. al., SigloXXI, México, 1993. Tr Isabel Vericat Núñez.

(Pavis. 1984. 192)

Lo anterior nos conecta al término *espectacular* como un concepto que limita el campo contextual donde se puede estar realizando un *fenómeno teatral*, no hablando por ello de lo textual o de un TE. Y es en este sentido (como campo de estudio) que Pavis aborda la noción de texto escénico: ese fenómeno que ocurre exclusivamente en el escenario, incluso sin contar al espectador. Así, de modo equivalente, entendemos aquí lo que es un TE: *ese fenómeno que ocurre exclusivamente en el escenario*. La variación estriba en que el término de TE lo extraemos del ambiente que ha sido construido por algunos investigadores latinoamericanos, Fernando De Toro en Canada, Jorge Dubatti en Argentina y Armando Partida en México.<sup>9</sup> Es decir, un ambiente próximo al fenómeno dramatúrgico que parte del texto y no del fenómeno escénico. La referencia a Pavis nos sirve por ser él, insistimos, un distribuidor temático de los estudios teatrales, por eso lo ocupamos, acoplándonos y no negándolo, pues tenemos la intención de participar en su diálogo teórico que es bastante concurrido.

---

<sup>9</sup>Cf. De Toro: *Semiótica del teatro*. Galerna, Buenos Aires, 1989, 2ª ed. Cf. Dubatti: *Teatro comparado: problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Buenos Aires, 1995; *Fundamentos para un modelo de análisis del texto dramático*, La escalera 6, Anuario de la escuela superior de teatro, Buenos Aires, 1996; *Tipos de texto dramático* (inédito), 1996; "Notas para el estudio de las matrices de representatividad en los textos dramáticos", en *Letras*, Universidad Católica Argentina, en prensa. Cf. Partida: PARTIDA Tayzan, Armando. *Escena mexicana de los noventa*. CONACULTA-FONCA, México, 2003; *La vanguardia teatral en México*. ISSSTE, México, 2000; *Para una teoría dramática de la práctica dramatúrgica mexicana 1970-1990*. Tesis. UNAM, México, 1999; *Se buscan dramaturgos: panorama crítico*. II. CONACULTA-FONCA, México, 2002.

Veamos entonces que, con respecto a la separación realizada por Pavis entre texto escénico (como texto espectacular) y texto dramático, el teórico francés no encuentra una relación directa entre ambos, entre el texto escrito (TD) y el texto puesto en escena u ocupado por la escena (TE). Para él son dos campos diferentes. Incluso, al abordar la relación entre el texto escrito (TD) y el texto escénico, su acercamiento al texto escrito se basa en el espectáculo:

La evolución histórica de la relación textual-escénico ilustra la dialéctica de estos dos componentes incompatibles de la representación:

—o bien la escena intenta presentar o re-expresar el texto;

—o bien se aleja de él, lo critica o relativiza con una visualización inesperada.

(Pavis. 1984. 506)

Si el proceso se hiciera a la inversa (del texto impreso al texto escénico), mostraría de su parte (lo sabe Pavis) una adición a la corriente gramática, filológica, que antepone el valor de una puesta en escena a la claridad con que ha trasladado (respetado) el relato escrito en que se basó su espectáculo. Lo cual nos habla de dos actitudes espectadoras al presenciar un fenómeno teatral que ocupa a un TD; el mismo Pavis las describe:

—Examinar cómo fue puesto en escena un texto (previo)

—Observar cómo el texto se emite en escena, es decir, cómo se vuelve audible o visible.

(Pavis. 2000. 202)

A grandes rasgos, y con la visión de Pavis, el texto puesto en escena nos plantea un tipo de espectáculo que

respetar el orden del relato y la configuración fonológica del original. Es decir, los hacedores de *puestas en escena*, se basan en el sentido cultural-dominante del texto.

En cambio, un espectáculo que sólo *emite en escena* al texto (lo vuelve audible o visible), pondera la labor misma de los hacedores por encima del orden del relato y de la configuración fonológica cultural-dominante. Ejemplo, pensemos en el arte del director polaco Tadeusz Kantor, citado también por Pavis:

Donde el actor juega con su texto como el gato con el ovillo de lana: se aleja y se acerca, hace malabarismos con la fonética de las palabras, hace vibrar el significante, es un "molino de moler texto". El texto ya no se tiene que representar, poner en escena o explicitar, ni siquiera tenemos que divorciarlo, como en Meyerhold [director soviético], de la plástica escénica.

(Pavis.2000.223-24)

Evidentemente, nuestro interés está en encarar la forma teatral que considera al texto como el centro del espectáculo, debido a que nuestro material de estudio es un texto impreso, *Pedro Páramo*; y esto solamente lo obtenemos del concepto de puesta en escena (PE). El término PE, más allá del tono despectivo con que Pavis lo pueda manejar, estudia la manifestación física y la intención de los actores con base en el TD:

Los diferentes componentes de la representación, a menudo debido a la participación de varios creadores (**dramaturgo**, músico, escenógrafo, etc.) son ensamblados y coordinados por el director. Ya se trate de obtener un conjunto integrado (como la ópera) o, por el contrario, un sistema en el que cada arte mantiene su autonomía (BRECHT), el director tiene por misión el **decidir el vínculo** entre los

diversos elementos escénicos, lo cual influye evidentemente de una manera determinante sobre **la producción global de sentido**. Este trabajo de coordinación, para un tipo de teatro que muestra una acción, **gira en torno a la explicación y comentario de la fábula**, que se hace inteligible gracias al uso del escenario como teclado general de la producción teatral. La puesta en escena debe formar un **sistema orgánico completo, una estructura donde cada elemento se integra al conjunto**, donde nada se deja al azar sino que cumple una función en la concepción del conjunto. Al respecto es ejemplar la definición de COPEAU, quien toma en cuenta innumerables trabajos sobre el teatro: **"Por puesta en escena entendemos: el diseño de una acción dramática**. Es el conjunto de movimientos, gestos y actitudes, la armonía entre fisonomías, voces y silencios; es la totalidad del espectáculo escénico, que **surge de un pensamiento único que lo concibe, lo ordena y lo armoniza**. El director inventa e instaura **entre los personajes** este nexo secreto e invisible, esta sensibilidad recíproca, esta **misteriosa correspondencia de relaciones**, sin las cuales el drama, aunque sea **interpretado por excelentes actores, pierde la mejor parte de su expresión**" (Crítica de otro tiempo, citado en VEINSTEIN, 1955:68)

(Pavis. 1984. 385-86)

Sobre la extensa cita anterior, las negritas son nuestras; exaltan la participación de *los elementos dramáticos* que únicamente pueden encontrarse en un texto escrito, previo a la concepción de la PE.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup>No ignoramos, por supuesto, la capacidad que posee el arte teatral para abordar un texto escrito (cualquier tipo de texto), pero frente al ejercicio de una PE, es evidente que la actuación libre, la que *emite en escena un texto* (como indica Pavis), inevitablemente torna audible al texto al descomponerlo con su fonología de actor y, además, también lo vuelve visible al descomponerlo con su motricidad de actor... ignorando por ello la estructura del relato. Esta es una posición que además de negar el concepto de PE, niega el estatus cultural-dominante del texto

Ahora bien, ¿qué es un TD? Para ello nos valdremos del teórico argentino, Jorge Dubatti, que sobre el TD nos indica:

Es una clase de TL [texto literario] dotado de virtualidad teatral a partir de una notación técnica específica (división externa, diálogos y/o didascalias) y de la inscripción en su seno de matrices de representatividad (explícitas e implícitas).

(Dubatti.1996.59)

Es decir, un TD denota la intencionalidad de ser puesto en escena, lo cual tiene su origen en la noción profunda de *drama*, o sea, en la diferencia original que Platón y Aristóteles establecen con base en sus explicaciones de lo que es la *mimesis*.

Para Platón, *mimesis* (teatro) es parte de la *lexis* (manera de decir); e igualmente la *diégesis* (relato) es parte de la *lexis* (Pavis.1984.311). Tanto la *mimesis* como la *diégesis* son maneras de decir. En otras palabras, el teatro y la narrativa son maneras de decir. Al menos, así lo podemos plantear en términos muy generales.

Indudablemente, la insuficiencia que Aristóteles nota es que el teatro también puede contener un relato, lo cual obliga al mismo Aristóteles a diferenciar dos tipos de *mimesis* y no dos tipos de *lexis*: la *mimesis* directa (teatro) y la *mimesis* indirecta (narrativa). Pero la visión de Platón (ampliada por Aristóteles), si bien no organiza al teatro en su complejidad, sí evidencia de éste su mayor rasgo: vuelve visible y audible un relato, mientras que la *diégesis* nos crea visiones y sonidos —del mismo relato— con la

---

literario. *Emitir en escena* es equivalente a construir una intencionalidad opuesta al *estatus* cultural-dominante en que es cobijado el texto dramático (TD).



imaginación (por decirlo rústicamente) en un nivel donde nada se ve ni nada se escucha físicamente, que es como cree Dubatti cuando habla de virtualidad teatral en un TD (Dubatti. 1996. 56)<sup>11</sup>; cuestión en la cual Fernando De Toro lo apoyaría:

El texto dramático provee el componente verbal y la potencialidad (virtualidad) como performance al texto espectacular, el cual contextualiza el lenguaje desambiguando [sustituyendo y esclareciendo] el componente semántico<sup>12</sup>. De modo que lo que podríamos llamar texto espectacular es la suma de los componentes del texto dramático: palabra/historia y virtualidad performativa. [...] Con esto no implicamos de modo alguno una coincidencia exacta entre texto dramático y texto espectacular, sino una relación de reciprocidad necesaria.

(De Toro. 1989. 67)

Con De Toro podemos obtener una mayor transparencia sobre la terminología de lo que entendemos aquí como TE. Este investigador, al esclarecer lo que para él son los fundamentos comunicativos del discurso teatral, habla de una

---

<sup>11</sup>De modo conclusivo, en cuanto al espectáculo teatral como una manifestación física, concreta, tenemos que es una manifestación física del TD. Pero esa manifestación está en función del relato indicado por el TD. Así, el teatro es, como espectáculo, una *explicación y comentario de la fábula* (como indica Pavis), que es lo mismo a representar en escena al texto, pero yendo más allá de su enunciación escrita y de una lectura virtual.

<sup>12</sup> Nota de De Toro: Jirí Veltrusky señala cómo el diálogo, la palabra teatral siempre "comprende no sólo la situación material, esto es, el conjunto de cosas que rodea a los locutores, sino también a los locutores mismos, su mentalidad, intenciones, conocimiento pertinente para el diálogo, sus relaciones mutuas, las tensiones entre ellos, etc., en una palabra, lo que podría llamarse la situación psicológica". "Basic Features of Dramatic Dialogue", en *Semiotics of Art. Prague School Contribution*, p128. Véase también Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, pp 178-210 y Jean Alter, "From Text to Performance", *Poetics Today*, II, 3 (Spring 1981), 113-139.

creación virtual que corre inherente (performativamente<sup>13</sup>) al relato del TD, señalando con ello que la espectacularidad sólo puede estar en la representación (que es como piensa Pavis) y sólo puede estar *virtualizado* en la definición de la PE (cuestión que Pavis no advierte). Este deslinde, nos obliga a especificar en nuestro concepto de TE, su virtualidad. En sí, tendremos que anotarlo en adelante como texto espectacular-virtual (TEV).

En conclusión, si implícitamente hablamos de una visión-virtual en el lector, provocada por la diégesis al momento de construir su PE, se puede hablar también de una espectacularidad-virtual. Todo texto dramático (impreso), en un ejercicio individual de lectura (de un director), provoca una virtualidad del espectáculo con base en el relato. Luego, si ese mismo lector (director) está interesado en

---

<sup>13</sup>Término que en su momento abordaremos con amplitud, pero que apela, según Helena Beristáin, "a los enunciados (o a sus verbos, aunque estén implícitos) en los que la acción que expresan se realiza por el hecho mismo de ser enunciado, por lo que la realización de esta acción es constitutiva del sentido mismo de estos enunciados", en *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1988, pp 24-25.

Así, cuando De Toro declara la performatividad de una creación virtual, apela a imágenes dinámicas y no estáticas, apela a sentidos superpuestos que surgen de la escenografía, de la actoralidad, del vestuario y del carácter mismo del texto impreso cuando es emitido en escena. Verificar esta observación es muy sencillo si, cuando atestiguamos un espectáculo, dejamos de atender la subjetividad del todo y nos concentramos exclusivamente en, por decir, el tono de voz del actor, la sola escenografía, una luz, los desplazamiento, los objetos, la espera del otro actor mientras aguarda su réplica, el vestuario, la postura corporal, el sonido ambiente o la música si ésta está incluida; cada elemento del objeto teatral es performativo en el momento en que participa del todo, porque aislados son sólo técnicas (escenográficas, actorales, de iluminación, de proxemia, de dirección), pero en conjunto es un sentido en evolución... una propuesta discursiva coherente consigo misma, opuesta, crítica o semejante a la cultura dominante.

organizar el relato de un texto narrativo para ponerlo en escena, la virtualidad diegética la encaminará hacia una virtualidad espectacular, en un proceso que se calcula como previo, por supuesto, a la concepción de la PE.

Reiteremos entonces, un TD indica de modo evidente su intencionalidad de ser puesto en escena (verse y escucharse su relato). Dubatti lo señala cuando advierte la notación externa del TD como texto literario (TL): división en escenas, cuadros y/o actos que presentan didascalias que a su vez presentan y puntualizan diálogos (Dubatti. 1996. 57-58).

Si como TL (una novela), un lector especializado (un director) visualiza de modo virtual el aspecto dramático de éste (de la novela *Pedro Páramo*), entonces el TL es también un material que contiene en sí mismo un TEV (una virtualidad del espectáculo). Juicio que estamos obligados a demostrar si queremos cumplir nuestro objetivo de esclarecer una parte del TEV (el agregado "virtual", es fundamental) en *Pedro Páramo*.

Para ello hay que establecer el siguiente paso. ¿Qué aspectos de un TD, provocan la virtualidad de un TE?

### **1.2. Los Aspectos de un Texto Dramático que Provocan la Virtualidad de un Texto Espectacular.**

Más concentrada en la aclaración de los elementos del discurso teatral, la teórica francesa Anne Ubersfeld, plantea un modelo de enunciación comunicativa para los espectáculos de puesta en escena (PE) al mismo nivel que Jorge Dubatti plantea la aplicación de su propio modelo de análisis dramático (Dubatti.1996.59); ambos requieren de los

espectáculos que tienen como centro la actualización íntegra de un texto dramático (TD); es decir, textos que en su manifestación física revelan un relato.

Ahora bien, hasta el momento, solamente hemos delimitado el campo de estudio; se ha pasado del fenómeno teatral en su manifestación física-espectacular, al campo constitutivo de los textos dramáticos como portadores diegéticos; previendo además que, una lectura al TD activa la realización virtual de un TEV. Esperemos entonces, a que Ubersfeld sea un auxiliar para demostrarlo, basados en su texto *Semiótica teatral*<sup>14</sup>.

Por principio, Ubersfeld, al referirse únicamente al análisis de los espectáculos de PE, encuentra que es indispensable considerar al texto impreso como el referente de los signos espectaculares. Ello, pensando en la *aclaración de la situación comunicativa* que se construye frente a todo fenómeno teatral de PE:

No se puede determinar el *sentido* de un enunciado teniendo en cuenta únicamente su *componente lingüístico*; hay que contar con su *componente retórico*, ligado a la situación de comunicación en que es emitido (como advierte Ducrot en *Dire et en pas dire*), componente retórico que es de una importancia capital en teatro.

(Ubersfeld. 1989. 175)

En sí, la *aclaración de la situación comunicativa* es el elemento fundacional de las observaciones teóricas de Ubersfeld<sup>15</sup>. Sobre esto, describe los elementos que

---

<sup>14</sup>*Lire le Théâtre*. 1977. París: Éditions Sociales. / *Semiótica teatral*. Cátedra-Universidad de Murcia. 1989. Traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal.

<sup>15</sup>La situación comunicativa (SC), es un derivado de los estudios sobre la función lingüística; teorías que intentan desentrañar el

configuran a la situación comunicativa y la función que cada uno desempeñan como parte del fenómeno comunicativo de la enunciación espectacular, es decir, el momento en que los actores despliegan su físico sobre un escenario:

En cualquier representación se manifiesta una *doble situación de comunicación*: a) la situación teatral, o más precisamente *escénica*, en que los emisores son el autor y los intermediarios de la representación (director, comediantes, etc.); b) la situación *representada* construida por los personajes.

(Ubersfeld. 1989. 177)

Con Ubersfeld, estamos en el entendido no de la calidad estética de la PE, sino solamente en la sustitución espectacular (como signos equivalentes) de los elementos

---

funcionamiento de los actos que llevan a los individuos a darse a entender en la convivencia. La SC tuvo su mayor logro con las observaciones y recopilaciones que hiciera Jakobson, en 1958, sobre los estudios de otros, esquematizando las funciones de la lengua como sigue, todo esto según Beristáin:



"Luego describe así sus relaciones: 'el hablante o emisor envía un mensaje al oyente o receptor. Para que sea operativo, el mensaje requiere un contexto al cual referirse, susceptible de ser verbalizado y susceptible de ser captado por el oyente; requiere también un código que sea común (al menos parcialmente) al hablante que codifica y al oyente que decodifica el mensaje; y, por último, requiere un contacto, un canal de transmisión y una conexión psicológica entre el hablante y el oyente, que permite a ambos entrar y permanecer en comunicación'."

(Beristáin. 1988. 228-229)

comunicativos previamente significados en un TD. Por tanto, su criterio para calificar un espectáculo nace de la comprensión que los hacedores hayan logrado sobre los elementos de la situación comunicativa de cada TD, cuyo fundamento mayor, Ubersfeld lo localiza no en la enunciación escénica del relato, sino en la reproducción de la intención del autor (dramaturgo) para con su público espectador (el espectador del tiempo y momento de ese único dramaturgo):

Se trata, pues, de un proceso de comunicación entre <<figuras>>-personajes que tiene lugar en el interior de otro proceso de comunicación: el que une al autor con el público; se comprende así que toda <<lectura>> que se oponga a la inclusión del diálogo teatral en el interior de otro proceso de comunicación no puede por menos de errar el efecto de sentido del teatro. Leer la escena de las confidencias de Fedra a Hipólito sin tener en cuenta la relación de Racine con el espectador es una lectura forzosamente reductora. Y es que el diálogo es un *englobado dentro de un englobante*.

(Ubersfeld. 1989. 177)

Esto es importante señalarlo, no sólo porque entendemos la orientación teatral de Ubersfeld, sino que entendemos también su propia limitante. Ella sabe que toda PE —actualizada— de cualquier texto clásico, es ya una anomalía comunicativa por la sola manifestación atemporal en que se realiza el espectáculo con respecto a la época de creación del autor. Sin embargo, esa anomalía también le descubre lo esencial del ejercicio teatral, producto de toda PE: descubre las nuevas enunciaciones de un mismo texto, las cuales no previó el autor (dramaturgo) y que, sin embargo, con el mero ejercicio práctico, muestra las tantas virtualidades que pueden llegar a enunciarse a partir de la

atemporalidad de un original impreso (TD). Pero, ¿en qué se basan esas nuevas enunciaciones? Ubersfeld plantea lo siguiente:

Sus condiciones de enunciación [del TD] (su contexto) son de dos órdenes, las unas englobadas en las otras:

a) las condiciones de enunciación *escénica*, concretas;

b) las condiciones de enunciación *imaginarias*, construidas por la representación.

Las segundas (las condiciones de enunciación imaginarias) vienen esencialmente indicadas por las didascalias (aunque también en los diálogos puedan figurar elementos importantes).

(Ubersfeld.1989.177-178)

Es el TD, el ordenador de los signos teatrales, no el proveedor de ellos. Los que proveen los signos espectaculares son las propias intenciones de los hacedores, con lo cual establecen (consciente o inconscientemente) las insuficiencias comunicativas que desvían o transforman la intencionalidad original del autor. Pero la misma naturaleza de las enunciaciones de un TD, invitan a especular sobre la intención del autor (dramaturgo), pues el discurso escrito, como indica Ubersfeld, no es del todo claro —no es físicamente claro— (Ubersfeld. 1989. 186), la condición literaria de los TD, es la que pesa en esta subjetividad de interpretaciones o lecturas. Pero Ubersfeld va más allá de los elementos dramáticos externos de Dubatti, explica los elementos internos, que son, a la vez, enunciaciones literarias: la función de los diálogos y de las didascalias.

Sobre los diálogos y las didascalias, Roman Ingarden (polaco, filósofo del arte)<sup>16</sup> observa que, cuando estas enunciaciones se leen, poseen virtualidad; pero en lugar de utilizar el concepto de virtualidad, utiliza el adverbio "cuasi"<sup>17</sup>. De tal modo que los objetos representados con palabras impresas, es decir, no sólo los diálogos y las didascalias, sino todas las técnicas de construcción diegética son, en el lector, cuasi-objetos. Una casa verde (la frase "una casa verde" dentro de un texto literario), no es la representación física de una casa, porque casas verdes puede haber muchas, sino que es la subjetividad interna (del lector) la que proyecta una cuasi-casa verde. Lo mismo ocurre con las palabras que proyectan sentimientos o el carácter físico o psicológico de algún personaje. Lo mismo ocurre, por supuesto, con los diálogos que, en el proceso de lectura, se vuelven cuasi-diálogos.

Por consiguiente, y continuando con Ingarden, se observa que ante tantos elementos (u objetos virtuales proyectados), el discurso literario está enunciado para destacarle al lector solamente las visiones o cuasi-sensaciones más importantes. Ingarden basa este proceso en el concepto de *correlaciones*. Son las correlaciones entre

---

<sup>16</sup>Cf. *La obra de arte literaria*, Roman Ingarden, Taurus-UI, México, 1998. Capítulos: del 3 al 11.

<sup>17</sup>La palabra "cuasi", en el diccionario aparece como un adverbio de cantidad equivalente a "casi", por tanto, su labor es la de modificar una significación. Ingarden empieza a plantear la necesidad de este adverbio dentro de los términos de análisis literario en el párrafo 25: "El carácter cuasi-juicial de las oraciones declarativas que aparecen en la obra literaria"; en *La obra de arte literaria*, Taurus-UI, México, 1998.



objetos representados las que pueden asegurar una sensación de objetividad en la actividad subjetiva del lector<sup>18</sup>.

Es así que, bajo este nuevo parámetro, podemos obtener un giro complementario en el concepto de TEV planteado anteriormente, fundamentándonos en lo establecido por Platón y ampliado por Aristóteles con respecto a una puesta en escena (PE). De esta manera: el TEV equivale a lo que se ve y se oye de un relato, pero como estamos tratando con textos dramáticos y narrativos, lo que se ve y se oye no son elementos físicos sino cuasi-físicos, virtualidades, nunca una PE completa, ni siquiera un concepto de PE, solamente la subjetividad impresa (la más correlacionada) que se puede ver y oír virtualmente de un relato.

Ahora, regresando a Ubersfeld, las enunciaciones propias de lo dramático (y de la literatura en general, como comprueba Ingarden), son propensas a leerse virtualmente, cual si fueran un TE. Los diálogos y las didascalias (además de las otras formas de construcción diegética), plantean no únicamente una situación comunicativa, sino también una situación propia de *los actos de habla*. ¿Cómo es esto? Pues así como la *aclaración de la situación comunicativa* es el elemento fundacional de las observaciones teóricas de Anne Ubersfeld, así también, la base dramática de los espectáculos se rige por el principio de la *aclaración de los actos de habla*, presentes en la situación comunicativa enunciada con diálogos y didascalias:

Todo ocurre como si la situación del habla fuese mostrada por esta capa textual que llamamos didascalias cuyo papel es el de *formular las*

---

<sup>18</sup>Ver capítulo 5: "Estrato de unidades de sentido", en *La obra de arte literaria*, pp 83-220.

*condiciones de ejercicio del habla.* Las consecuencias de este hecho básico son visibles:

1. en primer lugar, el doble papel de las didascalias (determinando las condiciones de enunciación, escénicas e imaginarias) explica [...] la confusión entre estos dos tipos de condiciones;
2. que las didascalias<sup>19</sup>, ordenadoras de la representación, tienen como mensaje propio estas condiciones de enunciación imaginarias.

(Ubersfeld.1989.178)

De modo general, los *actos de habla* son una teoría que, según Helena Beristáin, parten de un concepto de J. L. Austin, concepto sobre el que apunta: "versa sobre las relaciones entre la lengua y sus usuarios, en un terreno semántico y pragmático" (Beristáin. 1988. 24). Lo cual nos acerca a las nociones de Ubersfeld en el nivel de la insuficiencia semántica de los TD, cuando en un ejercicio de enunciación escénica se logran otras significaciones (significaciones pragmáticas) del texto escrito, y con ello intenciones paralelas (más profundas) por parte de los personajes y del autor.

Luego, Beristáin continúa explicando:

Esta teoría [la de los actos de habla] se funda, tanto en la caracterización de la estructura formal de la expresión, como en la del significado que se les asigna y, además, en la del acto que se realiza por el hecho de que la expresión sea proferida ya que, "producir un enunciado es emprender algún tipo de interacción social" (Lyons).

(Beristáin. 1988. 24)

---

<sup>19</sup>Nota de Ubersfeld: "Por didascalias entendemos aquí no sólo las didascalias propiamente dichas sino todos los elementos insertos en el diálogo que tienen una función ordenadora de la representación (cfr. Shakespeare o Racine)."

Puede entenderse muy bien la complejidad del discurso teatral a partir de este planteamiento teórico ya que, el ejercicio de los actores (la interpretación física) no sólo reproduce significados fónicos; al estar representando un tipo de *interacción social*, el solo sentido de lo dicho se modifica con el cómo lo dice el actor y en qué circunstancias. Sobre esto, Beristáin se extiende:

El acto de habla se inscribe dentro del acto en general (hacer-ser) y dentro de los actos de lenguaje (concepto de mayor abstracción). Puede considerarse *acto de lenguaje* tanto una *acción lingüística (hacer gestual significativa)*, como el hacer específico que consiste en *hacer-saber*, como (en su aspecto cognoscitivo) un *hacer-significación*, o sea, un *producir y aprehender diferencias significativas*, o bien como *hacer-hacer: manipulación de un sujeto por otro* mediante el lenguaje. Estas dos últimas acepciones (greimasianas) se relacionan con la de acto de habla, que ya para BÜLER no es un *hacer* sino un *significar* y que, como veremos, en la teoría de AUSTIN toma en consideración la relación (*manipulación*) entre los *interlocutores*.

(Beristáin. 1988. 24)

Sin duda, el estudio de Beristain, su recorrido por el concepto de *los actos de habla*, no sólo aclara la transformación del mismo, sino que su transparencia nos permite establecer una relación directa con el fenómeno teatral, el cual, desde la perspectiva de Ubersfeld, es la realización de una reproducción (mimesis) de las acciones humanas en su nivel cognoscitivo y gestual<sup>20</sup>. Fenómeno sobre

---

<sup>20</sup>Si el lector considera excesiva la transcripción que hacemos de Beristáin, no debe perder de vista que todo esto se engloba en una corriente de pensamiento (Kowzan, Ubersfel, Pavis, De Marinis, De Toro, Dubatti) que discute la situación comunicativa del fenómeno teatral; de esto ya hemos descrito su manifestación

el que Austin nota no la significación individual, sino el juego comunicativo que se establece entre los interlocutores. Lo que Beristáin continúa explicando:

Austin ha denominado *performativo* (palabra relacionada con el sustantivo inglés —adoptado también en francés— que significa *relación: performance*) a los enunciados (o a sus verbos, aunque estén implícitos) en los que la acción que expresan se realiza por el hecho mismo de ser enunciados, por lo que la realización de esta acción es constitutiva del *sentido* mismo de estos enunciados. El verbo performativo "describe una acción del locutor, y su enunciación equivale al cumplimiento de dicha acción" (DUCROT y TODOROV). Los enunciados performativos se oponen a los *constativos* (término relacionado con la palabra *constar*), que también se llaman *declarativos* y poseen un valor descriptivo, de verificación.

(Beristáin. 1988. 24-25)

Inmediato a esto, Beristáin anota una serie de ejemplos donde la sola frase es un equivalente a la realización de la acción o constatación de lo realizado, como decir *¿te vas, Esmeralda?*; o decir *hace calor*. Frases que en un TD (y en todo TL-narrativo) son dominantes, pues requieren ser constativas para virtualizar la transformación de una circunstancia entre individuos regidos (a nivel de acción) por la estructura de una diégesis. Pongamos de ejemplo un texto clásico mexicano, el primer diálogo de *El gesticulador* (1943), de Rodolfo Usigli; aquí, la terminología en

---

física sobre un escenario y su manifestación implícita dentro de un texto dramático. Además, como propuesta original, estamos describiendo en su modo virtual (o implícito) la situación comunicativa del fenómeno teatral pero dentro de un texto narrativo. Esperamos entonces que se vuelva evidente que las citas sobre Beristáin son meramente utilitarias por su concreción y reducción de los conceptos de J. L. Austin. Nada más.

**negritas-cursivas**, pertenece al sistema de análisis literario de Roman Ingarden, de quien nos valemos para avanzar en el terreno literario<sup>21</sup>:

CESAR.—¿Estás cansado, Miguel?

MIGUEL.—El calor es insoportable.

CESAR.—Es el calor del Norte que, en realidad, me hacía falta en México. Verás qué bien se vive aquí.

JULIA.—(*Bajando*) Lo dudo.

CESAR.—Sí, a ti no te ha gustado venir al pueblo.

JULIA.—A nadie le gusta ir a un desierto cuando tiene veinte años.

CESAR.—Hace veinticinco años era peor, y yo nací aquí y viví aquí. Ahora tenemos la carretera a un paso.

JULIA.—Sí... podré ver pasar los automóviles como las vacas miran pasar los trenes de ferrocarril. Será una diversión.

CESAR.—(*Mirándola fijamente*) No me gusta que resientan tanto este viaje, que era necesario.

(Usigli. 1985. 23-24)

Primeramente, los nombres en mayúsculas constatan (o configuran) a cada uno de los **entes psicológicos** que **emiten** las frases, en este caso son tres: Cesar, Miguel y Julia, que fungen como los participantes de nuestra **situación** comunicativa.

Segundo. Nosotros hemos citado el primer diálogo, pero el primer diálogo termina cuando Julia toma el lugar de hablante de Miguel. Es decir, citamos los dos primeros diálogos para tener una mayor claridad del dinamismo con que los actos de habla se pueden suceder en un TD.

---

<sup>21</sup>Cf. *La obra de arte literaria*, Roman Ingarden, Taurus-UI, México, 1998, Tr. Gerald Nyenhuis H. En especial, consultar los párrafos 8, 9, 13, 15, 18, 21, 23, 25, 28, 31, 37, 42, 47, 51 y 55.

Así entonces, **la frase** inicial, "¿Estás cansado, Miguel?", emitida por César, es ya una frase performativa que nos refiere el gesto corporal que está guardando Miguel al momento en que César supuestamente dice *¿Estás cansado, Miguel?* Es decir, hay una **acción doble**, simultánea, la preocupación de César por el cansancio de Miguel y la actitud de cansancio de Miguel, que a su vez corresponde en tiempo y espacio con lo enunciado verbalmente por César. Igualmente, esta actitud de Miguel y las palabras de César corresponden con **el ambiente** que intenta **prefigurar** el dramaturgo y que tiene que ver con los signos visuales (espaciales) del lugar donde ocurre el diálogo citado, es decir las didascalias, que también son frases constativas:

Los Rubio aparecen dando los últimos toques al arreglo de la sala y el comedor de su casa, a la que han llegado el mismo día, procedentes de la capital. El calor es intenso. Los hombres están en mangas de camisa. Todavía queda al centro de la escena un cajón que contiene libros. Los muebles son escasos y modestos [...] La casa es todavía, visiblemente, una construcción de madera, sólida, pero no en muy buen estado. [...] César Rubio es moreno; su figura recuerda vagamente la de Emiliano Zapata y, en general, la de los hombres y las modas de 1910, aunque vista impersonalmente y sin moda. Su hijo Miguel parece más joven de lo que es; delgado y casi pequeño, es más bien un muchacho mal alimentado que fino. Está sentado sobre el cajón de los libros, enjugándose la frente.

(Usigli. 1985. 22-23)

Por tanto, sabemos no solamente que Miguel está cansado, sino también en dónde está y cómo: enjugándose la frente sentado en el cajón de los libros, siendo el único que ha hecho una pausa en el arreglo de la mudanza. También sabemos que César dice *¿Estás cansado, Miguel?* no por una

preocupación que busca remediar o eliminar el cansancio de Miguel, sino porque César quiere que Miguel continúe en el arreglo de la casa, sin pausas, como el mismo César lo practica y como se supone lo está realizando el resto de la familia. Es decir, en la frase *¿Estás cansado, Miguel?* No sólo se da la performatividad de Miguel, sino también una orden implícita de que continúe con la acción previa: arreglar la mudanza. Además, como es César el padre de Miguel, puede también preverse el tono con que César dice *¿Estás cansado, Miguel?*, que, por supuesto, no es suave, sino exigente.

A esto, Miguel toma el habla y responde a su padre: "El calor es insoportable", que también es una frase performativa, al menos en la actitud del mismo Miguel, que es el único que evidencia lo inaguantable del calor al enjugarse la frente e interrumpirse para reposar sobre el cajón. Aparte, como en el caso anterior, la enunciación marca también una doble significación, evidencia también la debilidad física del muchacho, debilidad que no se compara con la fortaleza de sus otros familiares, que no se detienen en su actividad, cuestión que se confirma en las siguientes frases optimistas, performativas, de César: "Es el calor del Norte que, en realidad, me hacía falta en México." Donde el *calor del Norte*, se convierte en la performatividad de la propia **necesidad psicológica** de César: *me hacía falta en México*. A su vez, se constata un traslado de la familia, de la ciudad de México a esa casa del norte del país, México. Y finalmente, César termina diciéndole a su hijo una última frase: "Verás qué bien se vive aquí", frase a la que Miguel no responde, evidenciando con ello un desacuerdo con el padre y una confirmación de su calor insoportable. También,

esta misma frase sirve de transición para que Julia tenga el pie lógico necesario para continuar el diálogo en que, el silencio de desaprobación de Miguel, tiene voz con la desaprobación manifiesta (externa) de ella misma: "Lo dudo".

Hemos obtenido elementos importantes de lo espectacular-virtual del texto de Usigli. Lo conseguimos, basados en las funciones que, del TD, provocan la virtualidad de un TE, previo a la PE<sup>22</sup>. Es decir, la *virtualidad del TE* es equivalente a la *aclaración de los actos de habla* que son posibles de leerse (identificarse) cuando entran en contacto dos o más individuos para configurar la situación de cada uno (el hacer-ser del personaje) y con ello configurar la **intencionalidad** del autor para con su público o lector (el hacer-ser del autor). Todo ello, *contenido en las didascalias y también en los diálogos*, que en adelante serán *diálogos-didascálicos*, situaciones en las que el lector puede percibir la **presencia psíquica-intencionada** de los hablantes y, con ello, perfilar la **potencialidad del personaje** frente a un **lector activo**, para que este último pueda **prever o verificar** esas reacciones a lo largo de la diégesis<sup>23</sup>.

Aun con esto, es importante puntualizar los tres tipos de actos de habla que conocemos de Austin:

- a) El acto locutivo consiste en enunciar, con apego a reglas sintácticas, *locuciones o*

---

<sup>22</sup>El significado de las abreviaturas es: TD, texto dramático; TL-narrativo, texto literario narrativo; TE, texto espectacular; TEV, texto espectacular virtual; TLN, texto literario narrativo; PE, puesta en escena; SC, situación comunicativa.

<sup>23</sup>Cf. "Las funciones del lenguaje en el teatro", de Roman Ingarden, pp 155-165; en *Teoría del teatro*. Bobes Naves, Corvin, et. al. Arco-Libros, Madrid, 1997.



expresiones a las que es posible asignar un significado.

- b) El acto ilocutivo es aquel cuya enunciación misma constituye, por sí, un acto que, proveniente del hablante, modifica las relaciones entre los interlocutores [...], es una ilocución que, aparte de constituir una acción lingüística al ser enunciada, es una promesa o es una pregunta, un acto social específico cuya simple enunciación establece un vínculo entre *locutor* y *alocutario* porque crea un compromiso: promete o interroga [...] El acto de prometer o de interrogar se cumple en el habla misma, por el propio acto de hablar y no es consecuencia del habla.
- c) El acto perlocutivo es aquel en que la fuerza ilocutiva del enunciado produce un efecto sobre el oyente y quizá un cambio de dirección en sus acciones como cuando se sugiere, se solicita, se aconseja, se suplica, se ordena algo, aunque sea indirectamente:

*¿Puedo pasar?*

En este ejemplo, la caracterización no está ligada a su contenido ni a su forma lingüística, sino a su efecto sobre el interlocutor, producido a través del acto de hablar y no en él mismo.

Los actos perlocutivos muchas veces requieren, para ser interpretados como tales, de un amplio *contexto* situacional.

[...]

Así pues, el acto ilocutivo y el perlocutivo se oponen. Mientras la *ilocución* es realizada por el hablante y ejerce sobre él mismo una presión por una especie de compromiso, la *perlocución* es realizada sobre el oyente y ejerce sobre él una presión porque se traduce en un efecto.

(Beristáin. 1988. 26-27)

Con lo anterior, entonces, el concepto de performativo y constativo se enriquecen, siendo acompañados por conceptos

que especifican en mayor medida los actos de interacción social de los hablantes:

- a) el *acto locutivo* define cualquier significación de las palabras, de las frases, de las oraciones y del **esquema** en general para crear las **unidades de sentido**;
- b) el *acto ilocutivo* y *perlocutivo* especifican las prácticas performativas al acentuar la actitud del hablante o del receptor;
- c) y el *acto constativo*, se conserva por ser el único acto locutivo que señala elementos temporales y espaciales propios de las **circunstancias proyectadas** por un **objeto literario**.

En este momento, con la finalidad de verificar la utilidad de la ampliación en el concepto de *los actos de habla*, buscaremos su obtención a partir del inicio de un texto literario narrativo, que es también un clásico mexicano; *Talpa* (1950)<sup>24</sup> de Juan Rulfo.

Natalia se metió entre los brazos de su madre y lloró largamente allí con un llanto quedito. Era un llanto aguantado por muchos días, guardado hasta ahora que regresamos a Zenzontla y vio a su madre y comenzó a sentirse con ganas de consuelo.

(Rulfo. 2000. 69)

Primero. Estamos ante un texto literario carente de diálogos, por tanto, la dificultad para definir *los actos de habla* se basa en la interrelación social, **intencionada**, por parte del autor y de los personajes.

---

<sup>24</sup>El año de publicación de "Talpa", lo obtengo de un dato que el Dr. Sergio López Mena prologa en la edición de *El llano en llamas*, de Juan Rulfo. P&J, México, 2000. p11.

Segundo. El autor **configura** a un narrador al que le consta la relación entre Natalia y la madre de ella misma: "Natalia se metió entre los brazos de su madre y lloró largamente allí con un llanto quedito". Además, no sólo presenta esta **situación** comunicativa, sino que entra en un detalle que **amplía** el **modo** del llanto de Natalia: "Era un llanto aguantado por muchos días, guardado hasta ahora que regresamos a Zenzontla y vio a su madre y comenzó a sentirse con ganas de consuelo".

Tercero. Implícito en esta última oración, el autor **enuncia** palabras que revelan la **intención** de su sujeto narrador para darse a conocer: *regresamos a Zenzontla*. Por lo mismo quedan por definir varias cuestiones: ¿Por qué llora Natalia de ese modo? ¿Cuál es la relación entre el sujeto narrador y Natalia? Y, ¿a quién se dirige el sujeto narrador? Anotemos que estos tres planteamientos se están derivando del esclarecimiento virtual de *los actos de habla* prefigurados en la diégesis de *Talpa*. Esto es, el TE, se encuentra en función de la mimesis dramática que, como virtualidad, nos presenta a sujetos en interacción social. Y que es lo mismo a decir que estamos leyendo *Talpa* como si fuera un texto con miras a ser puesto en escena. Continuemos.

En el párrafo citado, la situación comunicativa es, como en el teatro, doble: por un lado están las referencias a una escena que plantea el narrador y, por otro lado (paralelo) está la situación del mismo narrador, sobre todo por su intención de obviarse como personaje activo dentro de la diégesis.

Cuarto. Como consecuencia de lo anterior, a la escena referida del llanto de Natalia en brazos de su propia madre,

debemos agregar la participación silenciosa del sujeto narrador, cuestión que se lleva a cabo dentro de ese mismo espacio vía sus pensamientos. Es decir, el sujeto narrador, al describir la escena del llanto y proporcionar su opinión sobre el llanto de Natalia, constata el efecto de que otra situación está ocurriendo (paralela a los pensamientos), a pesar de la función que ubica en pasado esa misma acción (*Natalia se metió*); pero basamos nuestra conclusión en la segunda descripción que incide en la primer imagen: *Era un llanto aguantado por muchos días, guardado hasta ahora que regresamos a Zenzontla y vio a su madre y comenzó a sentirse con ganas de consuelo*; determinando el autor, con ello, un tiempo implícito a la manifestación del llanto para que el sujeto narrador empiece a formular su opinión, pues no es un narrador de los llamados omniscientes, que son capaces de producir la sensación de inventar el discurso de su diégesis; al contrario, este narrador está a expensas de la acción externa en que Natalia y la madre de Natalia (y él mismo) participan.

Por tanto, lo que sigue, son los pensamientos de ese sujeto narrador mientras ocurre el llanto de Natalia y, en consecuencia, los actos de habla se esclarecen todavía más:

- a) *constatativamente*, nos ubican en un espacio perteneciente al lugar que ocupa la mamá de Natalia al momento en que Natalia la encuentra; podemos suponer que es un interior por la exigencia de intimidad y privacidad de Natalia, pues se trata de una situación de duelo por el esposo muerto (Tanilo). También se menciona a los personajes por su relación de parentesco (madre-hija) y se deja en

suspense la relación que la hija guarda con el sujeto narrador;

- b) *ilocutivamente*, nos señala el nivel de compromiso que el sujeto narrador tiene consigo mismo y para con Natalia, porque él, como personaje, se mantiene cerca de ella, no se va, la ve, hay proximidad y no muestra indicios de querer romper con esa cercanía;
- c) *perlocutivamente*, primero, lo más evidente es la posición en que Natalia deja a su madre, pues con su llanto exige de la madre consuelo (consuelo que la madre le está dando); segundo, la presencia del sujeto narrador exige de Natalia una respuesta que la misma Natalia se niega a emitir pues no suspende su llanto para responderle.

Ahora, con base en estos actos de habla, si bien la referencia que se construye es sobre el llanto de Natalia y el sujeto que la observa, se plantea de modo implícito el arribo al lugar donde está la madre de Natalia, no sólo el llanto que ocurre entre los brazos de la madre. Faltando entonces el cese de ese llanto y la actualización de la relación entre Natalia y el sujeto narrador. Pero el autor deja en suspense esta respuesta de Natalia. Nunca se lee ni se leerá en la totalidad de esta diégesis una respuesta de Natalia posterior al llanto, describiéndose con esto un material con final abierto en su línea de acción, y que es, dramáticamente, una escena inconclusa.

Hasta aquí el análisis del texto espectacular sobre un fragmento del relato de Rulfo, *Talpa*, puesto que, paralelo al llanto de Natalia, el autor enuncia la voz del sujeto narrador para evocar diferentes escenas relacionadas con el llanto de Natalia, abriéndose con ello situaciones

indirectas a los actos de habla iniciales y que, dramáticamente, cabrían como objetos retrospectivos que tendrían que ser evaluados con cuidado, pues su eficacia en el orden del relato está bien probada dentro del objeto diegético original (el impreso), el cual apela a la configuración psíquica del sujeto narrador; pero estas retrospectivas no están probadas dentro de una estructura de mimesis directa. Algo realmente complejo, porque construir la totalidad de su texto espectacular, requeriría de no solamente esclarecer *los actos de habla* sino conectarlos entre sí, de modo que la unidad de sentido del cuento se mantenga de forma equivalente en el texto espectacular.

Creo que hemos llegado a un punto en que podemos enunciar algunas conclusiones parciales que nos serán de utilidad para el siguiente capítulo:

- a) La conexión entre TD y TL-narrativo evidencia un mismo fenómeno, como fundamental para la aclaración de la virtualidad del TE, el de la situación de *los actos de habla*.
- b) Cuando se lee un TD, una virtualidad lectora lo puede transformar en TEV; y cuando se lee un TLN, también se puede virtualizar (por intención del lector) como un TEV, previo a la PE.
- c) Se comprueba que el lector de un texto literario-narrativo, tiene la posibilidad de aclarar una virtualidad espectacular potencialmente útil para una PE.

Por supuesto, nos falta comprobarlo en la novela *Pedro Páramo*, cosa que realizaremos en el siguiente capítulo, pero

es importante mencionar que las situaciones de los actos de habla, si bien son evidentes en la enunciación de un TD, se localizaron primero en los textos narrativos, donde, pareciera, es más complicado encontrarlos; pero Beristáin nos refiere que John R. Searle lo hizo primero con los TL-narrativos<sup>25</sup>.

## 2. LAS UNIDADES DE SENTIDO EN PEDRO PÁRAMO COMO EMISORES DE UN TEXTO ESPECTACULAR VIRTUAL

### 2.1. Fragmentos a Analizar

Si lo que se ha construido hasta ahora, es la resonancia espectacular que poseen —en teoría— todas las enunciaciones literarias, tendremos que tratarlas con sumo cuidado para, al menos, localizarlas dentro de una estructura tan estudiada diegéticamente, como ocurre con *Pedro Páramo*.

Al respecto, la ventaja que nos ofrece este material de Juan Rulfo, es la enorme fragmentación constitutiva de su estructura: 69 fragmentos en 127 páginas mecanografiadas (Galaviz. 2003. 160); todos, son fragmentos de extensión variable y, en particular, sólo seis fragmentos son de una

---

<sup>25</sup>Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y poética*. México, Porrúa, 1988., ed 2ª. p27. Y en su bibliografía, anota dos traducciones sobre el trabajo de Searle: *Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid, Cátedra, 1980; y "El estatuto lógico del discurso de ficción" en *Lingüística y literatura*. Xalapa, Univ. Veracruzana, 1978: 37-50.

Si no anotamos en específico citas o datos sobre el trabajo de Searle es porque no estamos interesados en la literatura narrativa sino en la literatura dramática; sobre la que no nos aporta información.

extensión menor a la media cuartilla mecanografiada<sup>26</sup>. Serán estos seis fragmentos los que primeramente utilizaremos para efectuar un alzamiento del TEV.

Innegablemente, esos seis fragmentos, son un material literario-narrativo. Su brevedad, por lo mismo, es un equivalente a la extensión de los ejemplos que aplicamos en el capítulo anterior<sup>27</sup>. De ocurrir resultados parecidos, estaremos realizando un prudente acercamiento a un material realmente complejo por los vacíos que le deja construir al lector, consecuencia de su estructura señalada anteriormente. Sin embargo, puntualicemos que en nuestro análisis no haremos un seguimiento de la diégesis, sino observaciones dramatúrgicas (propias de un texto espectacular-virtual). Para ello, nos basaremos en los propósitos que a continuación se especifican, derivados del capítulo anterior:

- a) Delimitaremos las situaciones de comunicación, entendidas como interacciones sociales entre dos o más interlocutores, pues son la base para clasificar los actos de habla.
- b) Aclararemos los actos de habla a nivel constativo, ilocutivo y perlocutivo, dejando de lado el acto

---

<sup>26</sup>Los fragmentos son el 4.22, el 23.58-59, el 28.64, el 33.77, el 34.77 y el 64.146, donde el primer número, antes del punto, marca el número de fragmento que, dentro de la secuencia de 69 fragmentos le corresponde. Luego, el o los segundos números, después del punto, marcan la página donde se ubica el fragmento dentro de la edición que empleamos: *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Plaza & Janés, México, 2000.

<sup>27</sup>Estos son, los ejemplos basados en breves fragmentos de *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli y *Talpa*, de Juan Rulfo. Ver el subcapítulo "1.2. Los aspectos de un texto dramático que provocan la virtualidad de un texto espectacular."



locutivo por obvias razones, ya que estamos tratando no con la imperfección pragmática que puede ocurrir en una interacción real, sino que tratamos con la mimesis de una interacción social; material con función poética y, por lo mismo, creación intencionada. Lo haremos así porque, es un hecho que *los actos de habla* nos facilitan el ver y escuchar, de modo espectacular-virtual, la diégesis de los textos literarios; al menos así nos resultó con un texto dramático y con otro narrativo.

- c) Producto del análisis de *los actos de habla* y, definiendo la (o las) situación(es) de comunicación, estaremos en posibilidad de poder orientar al lector sobre el sentido más relevante que puede haber dentro de las enunciaciones literarias a analizar; sentido que serviría para cohesionar los elementos de nuestro propio TEV. Y lo deduciremos, claro, de la estructura misma del material literario.

En conjunto, éstos son los parámetros con que vamos a demostrar la presencia del TEV en algunos fragmentos de la novela *Pedro Páramo*, como un género literario próximo a los otros ejemplos que hemos esgrimido.

#### 2.1.1. Fragmento 4.22

Me había quedado en Comala. El arriero, que se siguió de filo, me informó todavía antes de desaparecer:

—Yo voy más allá, donde se ve la trabazón de los cerros. Allá tengo mi casa. Si usted quiere venir; será bienvenido. Ahora que si

quiere quedarse aquí, ahí se lo haiga; aunque no estaría por demás que le echara una ojeada al pueblo, tal vez encuentre algún vecino viviente.

Y me quedé. A eso venía.

—¿Dónde podré encontrar alojamiento? —le pregunté ya casi a gritos.

—Busque a doña Eduviges, si es que todavía vive. Dígale que va de mi parte.

—¿Y cómo se llama usted?

—Abundio —me contestó. Pero ya no alcancé a oír el apellido.

(Rulfo. 2000. 22)

a) Reconocemos una retrospectiva por parte del narrador, un ente psicológico rehaciendo el tiempo pasado, puntualizándolo a su modo. O sea, la enunciación marca acciones que no son como ocurrieron, sino como recuerda el narrador que ocurrieron.

b) Los hechos más claros son los que apelan a la distancia que se abrió entre el sujeto narrador y un segundo personaje: "El arriero, que se siguió de filo, me informó todavía antes de desaparecer:"; "—le pregunté ya casi a gritos."; "—me contestó. Pero ya no alcancé a oír el apellido.".

c) Ocurre entonces, además de la situación del narrador en presente, una situación comunicativa del narrador en pasado con el arriero Abundio, marcándose de este modo dos tiempos distintos: el que ocupa el narrador para contar lo ocurrido y, segundo, el que ocupan los dos personajes entre los que se abre la distancia.

d) Por supuesto, tenemos dos situaciones comunicativas: la primera, en monólogo, ya que el ente narrador no parece dispuesto a dejar de ser hablante. Y la otra, donde dos entes intercambian el papel de hablantes. Será esta última

la que revisaremos, pues la primera carece de receptor; en sí, incluso, el narrador de esta primera situación tampoco está ocupando un espacio, si no es el de su propio recuerdo; no se enuncia otro espacio. Podemos suponer que, el aspecto a destacar por parte del autor, está en la segunda situación, con el desplazamiento del arriero Abundio ante la inmovilidad del sujeto narrador (en situación pretérita) cuando queda solo a la entrada de Comala.

Comprobémoslo, describamos la espectacularidad-virtual, basados en los actos de habla:

El arriero, que se siguió de filo, me informó todavía antes de desaparecer:

—Yo voy más allá, donde se ve la trabazón de los cerros. Allá tengo mi casa. Si usted quiere venir; será bienvenido. Ahora que si quiere quedarse aquí, ahí se lo haiga; aunque no estaría por demás que le echara una ojeada al pueblo, tal vez encuentre algún vecino viviente.

Y me quedé. A eso venía.

Sobre las unidad de sentido de la enunciación anterior:

- I. Lo constativo se realiza en el alejamiento entre uno y otro personaje; el narrador, detenido frente a Comala, y, el arriero, alejándose con velocidad. Sabemos que el parlamento pertenece al arriero por ser este el personaje que nos avisan se está alejando; por lo mismo, sabemos que este parlamento debe escucharse atropellado si atendemos a la incomodidad del arriero para hablar de frente con su interlocutor, pues está más al pendiente del avance de sus animales.
- II. Lo ilocutivo: el compromiso del arriero para con el sujeto narrador, evidentemente es mínimo, pues permite

que sus animales marquen la dinámica de su comportamiento; ya no hay un interés por mantenerse al lado del otro. En sí, su invitación a pernoctar en casa (la casa del arriero), se neutraliza cuando él mismo dice que vale la pena asomarse a Comala.

III. Lo perlocutivo: ante tal descortesía, es evidente que el efecto en el otro (en el sujeto narrador) es el de no importunar más al arriero. Incluso, la descortesía le estimula a afirmarse en su propósito anterior, el de entrar a Comala. El autor lo enuncia con cierta ironía: "Y me quedé. A eso venía". Hay, en ese "y me quedé", un dejo de irremediable, una animadversión por el hecho de estar en condiciones de entrar a Comala. Lo que nos marca que el sujeto sí, ciertamente, estaba cambiando de propósito, estaba interesado en seguir acompañado por el arriero y no entrar. Sin embargo, si bien el sujeto ha decidido quedarse, retoma su papel de hablante:

—¿Dónde podré encontrar alojamiento? —le pregunté ya casi a gritos.

—Busque a doña Eduvigés, si es que todavía vive. Dígale que va de mi parte.

—¿Y cómo se llama usted?

—Abundio —me contestó. Pero ya no alcancé a oír el apellido.

Sobre la cita anterior:

Ia. Lo constativo: se evidencia la distancia entre uno y otro personaje (*—Le pregunté ya casi a gritos*); se menciona la existencia de un tercer personaje, morador de Comala (*—Busque a doña Eduvigés*); se menciona el nombre del arriero (*—Abundio*) y se entiende que la

lejanía entre personajes es tal, que ya no es posible seguir conversando (*ya no alcancé a oír el apellido*).

IIa. Lo ilocutivo: ante el cambio de situación, el sujeto-narrador intenta dirigirse a un punto determinado, dándole a entender al arriero que no recrimina la descortesía. No se quedará con él pero, entonces ¿con quién?

IIIa. Lo perlocutivo: el arriero, al haber marcado su distancia, muestra su desgano para continuar en la conversación, al proporcionar un dato que, ciertamente, ni siquiera él mismo sabe si es preciso: le pide buscar a una señora, pero puntualizando que a lo mejor esa señora ya no existe. Sin embargo, es tan descuidado en su instrucción, que olvida decir su propio nombre, cuestión que no pasa por alto el sujeto-narrador, el cual se muestra al pendiente (aunque resignado) a lo que consta ser un lugar carente del movimiento y de los ruidos de un pueblo cotidiano.

Se aclara entonces, al final del fragmento, soledad en el sujeto narrador. Los sonidos se han alejado, no terminó de escuchar el apellido de Abundio; en sí, de antemano, él narrador ya sabía cuál era (fragmento 2.17), pero quería escucharlo, quería escuchar, recalcando la animadversión de su estancia ante la soledad de ese pueblo silencioso y posiblemente desabitado.

Efectivamente, lo que la enunciación literaria procura destacar en el lector —de forma espectacular—, es la

situación de soledad, con carácter de ineludible, ante la cual el sujeto narrador no puede nada.

### 2.1.2. Fragmento 23.58-59

Tocó nuevamente con el mango del chicote, nada más por insistir, ya que sabía que no abrirían hasta que se le antojara a Pedro Páramo. Dijo mirando hacia el dintel de la puerta: "Se ven bonitos esos moños negros, lo que sea de cada quién."

En ese momento abrieron y él entró.

—Pasa, Fulgor. ¿Estás arreglando el asunto de Toribio Aldrete?

—Está liquidado, patrón.

—Nos queda la cuestión de los Fregosos. Deja eso pendiente. Ahorita estoy muy ocupado con mi "luna de miel".

(Rulfo. 2000. 58-59)

a) Se evidencia que no hay un narrador interesado en darse a conocer, ni siquiera involucrado con la acción del ente que toca de nuevo con el mango del chicote, y del que más adelante lo define otro personaje (Pedro Páramo) como Fulgor.

b) Ante la sola interacción social de dos personajes, tenemos entonces la posibilidad de definir los actos de habla y, con ello, la espectacularidad virtual de este fragmento.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup>Vale observar que, ante la ausencia de un narrador que es a la vez un personaje en interacción social dentro del relato, los actos de habla pueden ser directamente analizados, pues el narrador, al anularse a sí mismo como personaje, focaliza sin equívoco lo que el autor espera que el lector reconozca. En cambio, como en el fragmento anterior, el 4.22, ahí hubo la necesidad de elegir la acción principal apuntada por la diégesis y por la actitud del narrador, que era a su vez un personaje dentro del relato, lo cual obliga al lector a no ignorar la

Tocó nuevamente con el mango del chicote, nada más por insistir, ya que sabía que no abrirían hasta que se le antojara a Pedro Páramo. Dijo mirando hacia el dintel de la puerta: "Se ven bonitos esos moños negros, lo que sea de cada quién."

Sobre la cita anterior:

- I. Constativamente, está el uso de un objeto (un chicote) que a su vez prefigura la actitud imponente de Fulgor. También se constata la ubicación de una puerta cerrada, propiedad de Pedro Páramo. Una puerta que separa a ambos.
- II. Ilocutivamente, la espera de Fulgor, entre golpe y golpe, además del gusto con que aprecia los moños negros del dintel, son en sí un llamado respetuoso y sumiso para con el dueño de la puerta.
- III. Perlocutivamente, el dueño de la puerta se hace esperar. Es decir, Pedro Páramo no respeta el tiempo de Fulgor y manipula esa sumisión. Hay en esta escena una relación de poder, un estatus que se confirma con la información de las siguientes unidades de sentido:

*En ese momento abrieron y él entró.*

En estas unidades, se constata un cambio de espacio. Alguien abrió y Fulgor se condujo hasta la presencia de Pedro Páramo [en adelante PP].

—Pasa, Fulgor. ¿Estás arreglando el asunto de Toribio Aldrete?

—Está liquidado, patrón.

---

situación (o circunstancia) del narrador porque, en algún momento cobrará relevancia; no en ese fragmento, pero pudo haber sido en éste.

—Nos queda la cuestión de los Fregosos. Deja eso pendiente. Ahorita estoy muy ocupado con mi "luna de miel".

La pregunta de PP, inmediata a la ilocución marcada como "—Pasa, Fulgor.", nos habla del papel imperativo del personaje, que prácticamente dirige las acciones del otro, de Fulgor.

Y Fulgor nos corrobora en su perlocución su sumisión ante el que, él mismo nos constata, es su "patrón". Así, establecido el rango, podemos abordar el final del diálogo, que es prácticamente un monólogo del patrón:

—Nos queda la cuestión de los Fregosos. Deja eso pendiente. Ahorita estoy muy ocupado con mi "luna de miel".

La frase "deja eso", inmediata a "la cuestión de los Fregosos", ratifica la postura autoritaria de PP, el cual no espera un comentario de Fulgor; inclusive, para acentuar la sumisión de Fulgor, no es difícil imaginar que estaba a punto de abrir la boca cuando su patrón continuó su parlamento.

Suprimida la contestación o comentario de Fulgor, y sin sufrir variables la actitud de PP, su última oración funciona como constativa de una actitud cínica, pues el entrecomillado de la luna de miel, no solamente nos lleva a buscar la connotación de la frase, sino a reflexionar sobre la intención con la cual es dicha. En sí, las comillas vuelven sospechoso el procedimiento de esa "luna de miel".

Cuando se piensa en el halo de maldad y terror en que han puesto a PP varios investigadores, lo que se observa desde aquí es una maldad iluminada y no oscurecida. PP es un



personaje insolente (por joven, quizá) y a la vez cínico (Fragmentos 19.52 y 20.54). Su "maldad" tradicional (y aquí utilizo las comillas con la misma función que Rulfo), es una maldad lúdica que parece no lastimar realmente a nadie.

Incluso, si se dice que Fulgor es un hombre mayor, la escena es aún más irónica, pues el relevo generacional (PP), es un innovador en las costumbres antisociales que tenía esa familia. Por ejemplo, si con el padre de PP, la familia Páramo debía dinero y no pagaba; ahora, con Pedro, la familia, sin haber pagado aún, está en condición de cobrarle a sus acreedores, o, mejor dicho, robarles. Así que, si el lector no capta en ello una ironía, continuará ensombreciendo el carácter de PP, como se ha hecho hasta ahora de modo tan ligero.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup>Para ahondar en la ironía de la literatura de Rulfo, consultar: "La sonrisa de Juan Rulfo", de Felipe Garrido en *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*, Sel y Pról. De Fedrico Cambell. pp 242-251.

### 2.1.3. Fragmento 28.64

Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas:

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

En falsete. Como si fueran mujeres las que cantaran.

(Rulfo. 2000. 64)

a) Nuevamente tenemos la ventaja de encontrarnos con un narrador extradiegético. Pero tenemos la desventaja de que no hay una claridad en la identificación de personajes que estén en interacción social.

*Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas:*

Sobre la cita previa:

b) Estas frases corresponden a la verificación de un ambiente. Lo define, nos aproxima, incidiendo especialmente en las "canciones lejanas", que es donde, curiosamente (por no ser el ruido más cercano sino el más lejano) el narrador nos intenta ubicar.

c) Es decir. El narrador nos muestra un *aquí*, pero para referirnos un *allá*. O, por la lejanía, un *más allá*:

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

Es, hasta la enunciación de esta cita, que aparece el hablante: cantando a su novia. Pero el narrador nos borra

inmediatamente esa imagen al condicionar el modo como se escuchan los versos:

*En falsete. Como si fueran mujeres las que cantarán.*

- I. No sólo se nos niega la posibilidad de que sea una sola voz (y masculina), sino que estamos condicionados a la emisión de varias voces agudas, chillantes por lo mismo, que igualmente se lamentan pero como si fueran mujeres. Es decir, la situación comunicativa —intencional— parece aclararse:
- II. Son mujeres (porque la voz es como de mujer) que, ilocutivamente, saben que han hecho llorar y que ahora ellas lloran por ello. Es decir, en ese canto hay la sensación del arrepentimiento. Y, en todo caso, si fueran hombres, de modo espectacular lo que se escucha son... como mujeres. Mujeres al fin. La diégesis se permite utilizar el *adverbio de modo* (como), para mantener una vaguedad en el ambiente. Pero un espectador no dudaría mucho en deducir que, por ser voces como de mujer, pues son mujeres lo que escuchamos en la lejanía.
- III. En consecuencia, perlocutivamente, la presencia de los novios está en su evidente ausencia, en el vacío del lugar o, conectándolo con otros fragmentos, en el vacío de esas calles de Comala. Un vacío que permite, por lo mismo, escuchar aquella canción lejana.

En todo caso, la ausencia masculina es también una indiferencia ante el arrepentimiento (o remordimiento) femenino. Y, por ende, parece que la intención de este

fragmento está en la performancia del espacio, que es dinámico a pesar de su aparente soledad. Ocurren cosas ahí, de modo extraño, pero ocurren.

#### 2.1.4. Fragmento 33.77

—¿No me oyes? —pregunté en voz baja.  
Y su voz me respondió:  
—¿Dónde estás?  
—Estoy aquí, en tu pueblo. Junto a tu gente. ¿No me ves?  
—No, hijo, no te veo.  
Su voz parecía abarcarlo todo. Se perdía más allá de la tierra.  
—No te veo.

(Rulfo. 2000. 77)

a) De nuevo. Regresamos con un caso que contiene a un narrador intradieгético. Sabemos que, si de antemano hay subjetividad en el relato de un narrador extradieгético, con uno intradieгético la subjetividad es mayor por ser la interpretación (la versión) de alguien que puede estar mintiendo o exagerando.

b) En casos como éste, lo mismo que hicimos con el fragmento 4.22; estamos obligados a registrar las dos situaciones de comunicación: la del narrador en el espacio-tiempo desde el cual enuncia, y la situación donde el narrador participa como personaje en interacción social con su interlocutor.

c) ¿Por qué nos relata esto el narrador? ¿Qué se destaca de él en lo que nos cuenta? Por principio, la vivencia de un hecho sobrenatural: ella (la madre del narrador, que constata al mismo como su hijo) emite una voz que parece "abarcarlo todo". Y sin embargo, es incapaz de poder ver a

su hijo. El hijo, evidentemente, está en una posición que le impide retener a su madre aunque la necesita.

Esto es, ilocutivamente, el hijo (narrador) constata la presencia de su madre y exige de ella lo mismo, pero no logra un efecto perlocutivo en ella; la madre no se esfuerza para ver a su hijo, es una acción rápida en la que ella misma no es consciente de que alguien la puede ver, al menos es el planteamiento de las dos oraciones siguientes:

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

Si el autor hubiera puesto una coma donde está el punto y seguido, no dudaríamos de que se pierde más allá de la tierra la voz. Pero con el punto y seguido lo que se pierde es la madre, porque la voz se sigue escuchando como si lo abarcara todo:

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

—No te veo.

Se constata una relación madre-hijo, que no puede lograr, por fenómenos físicos, una comunicación eficiente. Luego, ilocutivamente, se destaca en el hijo la necesidad de que su madre lo escuche y lo vea. Pero ante la respuesta de su madre, perlocutivamente, lo que deja en el hijo es la acentuación de un sensación de soledad, aunque el hijo asegura estar junto a la gente con la que convivió su madre.

Por lo mismo, puede distinguirse espacialmente un abajo (donde se ubica el hijo), en Comala, y un arriba (donde se ubica la madre), propio del "más allá de la tierra"; lo que haría factible que el hijo no pueda detener a su madre.

Sobresale entonces, con base en estas unidades de sentido, el carácter insólito, sobrenatural, de ese pueblo que, efectivamente, sí goza de vida, pero no de una vida ordinaria. Y, algo curioso, se destaca también que el hijo asume con mucha paciencia su intercambio social con ese mundo, respetando sus reglas de convivencia.

En consecuencia, aquí ocurre un rasgo de carácter importante. El hijo, al asumir las formalidades sociales de ese extraño pueblo, nos confirma una adaptación al mismo, es decir, nos erige la posibilidad de que él mismo pueda cumplir con las características de esos otros entes psicológicos tan extraños. Y si son extraños ellos, él también lo es.

#### 2.1.5. Fragmento 34.77

Regresé al mediatecho donde dormía aquella mujer y le dije:

—Me quedaré aquí, en mi mismo rincón. Al fin y al cabo la cama está igual de dura que el suelo. Si algo se le ofrece, avíseme.

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.

(Rulfo. 2000. 77)

a) De nuevo la presencia de un narrador intradiegetico. Los comentarios de entrada, que hicimos a fragmentos semejantes —4.22 y 33.77—, sirven también para este.

b) Analicemos el principio:

Regresé al mediatecho donde dormía aquella mujer y le dije:

—Me quedaré aquí, en mi mismo rincón. Al fin y al cabo la cama está igual de dura que el suelo. Si algo se le ofrece, avísame.

Es evidente la presencia de dos sujetos, uno de ellos, mujer. También se constata la llegada del otro personaje y la espera de la mujer estando dormida, pero escuchando. Esto es, el espacio corresponde al lugar que ocupa la mujer: bajo el mediatecho, donde, evidentemente, ella simula dormir.

Luego, ilocutivamente, el otro personaje condiciona su estancia y aclara su actitud frente a la mujer "dormida"; no se acercará a ella, y soporta su decisión de no acercarse al aceptar la incomodidad del piso, que es igual a la incomodidad de la cama, ambos son de superficie dura, asegura; dándonos en esto mismo, otra información: ya ha estado antes en esa cama, de otro modo no sabría de su dureza e incomodidad.

También se evidencia que es momento de dormir. Por tanto, el exterior del otro medio techo (el descubierto) muestra la nocturnidad que marca la necesidad de dormir y acostarse.

Pero la reacción de la mujer dirige estos sentidos hacia otra parte:

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.

Ella ha estado en actitud... no de rechazo, sino de atracción para con el sujeto-narrador; acostada, simulando

dormir, nos induce a deducir que ha estado abriendo los ojos de continuo, para mirar con atención (o con deseo) al otro.

Perlocutivamente, el otro se opone, digamos, injustificadamente a ocupar la cama con ella. Incluso, si ampliáramos la imagen para ver a los dos en el parlamento de ella, verificaríamos la injusta decisión del sujeto-narrador; ilocutivamente, ella sabe que están las condiciones físicas y sociales (porque el otro no está y no volverá) para que estén juntos en la misma cama que, indiscutiblemente, por más incómoda que sea, es un poco más blanda que el piso.

La respuesta del sujeto-narrador es lacónica, y por lo mismo, la actitud perlocutiva de ella esboza en su enunciación una posible sonrisa:

—Aquí estoy bien.

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

Entonces fui y me acosté con ella.

“Es mejor que te subas a la cama” se convierte en un imperativo y es así que, en silencio, el sujeto-narrador se mete a la cama con la complacida mujer, quien, al parecer, ni siquiera se movió para que se acomodara el otro.

Se constata, entonces, la impericia del sujeto-narrador para cumplir con lo que dice y, además, la imposibilidad de la que es consciente para evitar cohabitar con esa mujer, la cual desborda una seguridad física, rayana en lo sensual.

Otro elemento importante, como ocurrió en el fragmento anterior, es lo destacable del carácter del sujeto narrador. De nuevo, y de modo irremediable, asume las condiciones de su entorno. Le ocurrió con el arriero y le ocurre ahora con esta mujer; no puede evitar comportarse como le indican,



hacer lo que le indican. En sí, es esto lo que se destaca de la enunciación, el enorme peso que ejerce el ambiente sobre el sujeto narrador; la calidad extraña con que esto ocurre, sobre todo por la actitud de los otros personajes.

Por lo mismo, no debemos olvidar la necesidad que tenemos de aclarar la otra situación comunicativa, esa desde donde el narrador se ejercita como tal. Pero necesitamos ante todo que aparezca el interlocutor, de lo contrario será imposible establecer su espectacularidad y, al menos en los fragmentos que llevamos, no ha habido necesidad, por parte del autor, para especificar la situación del sujeto narrador, conformándose con centrar al lector en ambientes de insólita lejanía (4.22), insólita interacción social (33.77) e insólita sensualidad (34.77), irremediables para el viajero.

#### **2.1.6. Fragmento 64.146**

—Yo. Yo vi morir a doña Susanita.

—¿Qué dices, Dorotea?

—Lo que te acabo de decir.

(Rulfo. 2000. 146)

Consta, la participación de dos interlocutores, y que al principal se le identifica como Dorotea. El otro interlocutor sólo puede ser alguien próximo pero no atento, pues perlocutivamente sólo escuchó la voz de Dorotea pero no entendió lo que le dijo.

Cuando ilocutivamente el otro interlocutor le exige a Dorotea que repita lo dicho, la reacción de la misma puede tener una doble interpretación:

- a Dorotea le molestó que no la hayan escuchado y no está dispuesta a repetir la información;
- o Dorotea no está dispuesta a repetir lo que dijo porque simplemente no se atreve, pues en sí, no debió decir nada, constatando que, cuando fue testigo de la muerte de "doña Susana", nadie lo sabía.

Prevedemos en el último punto, que la estancia de Dorotea, cercana al lecho de muerte, fue algo inusual o un hecho enigmático.

Por supuesto que esta segunda opción enriquecería la función dramática de tan breve diálogo. Pero tendría que ser utilizado con la misma precisión con que Rulfo lo hizo, pues este fragmento, dentro de la diégesis, aclara la equivocación de Susana, ocurrida en el fragmento anterior, en el 63.146, donde Susana supone haber recriminado a su nana Justina cuando, en realidad, a quien recriminó fue a la inusual presencia de Dorotea. Una equivocación que, por supuesto, refuerza la sensación de que Susana no podía ver cuando estaba "agonizando".

Pero, aun con lo anterior, no se aclara la presencia de Dorotea ahí, en ese momento. El breve fragmento acentúa el carácter enigmático de la misma. Su impaciencia para no repetir la información después del parlamento del otro (—¿Qué dices, Dorotea?), marca una actitud en la que ella tuvo que efectuar una pausa para pensar mejor su respuesta. Porque el formato marca la respuesta pero, la pragmaticidad virtual de la situación señala una pausa. Dorotea se encuentra en situación de aclarar lo ocurrido, decidiendo al final, seguir manteniendo en secreto su enigmática vivencia.

### 2.1.7. Resultados

Hasta aquí, hemos concluido con los fragmentos más breves de la novela, todos ellos han demostrado su virtualidad como textos espectaculares:

- a) definen el tipo de ambiente que caracteriza al espacio donde ocurre;
- b) definen las actitudes secuenciadas de los personajes participantes, y lo realizan de un modo lógico y coherente, al menos en *la base óptica* de su propia extensión, es decir (con base en Ingarden), en la extensión de las frases por las cuales se proyectan los objetos literarios en el lector<sup>30</sup>.
- c) Nuestros fragmentos han definido también algo muy importante a nivel espectacular, la ubicación de los personajes y sus desplazamientos (espacial y temporalmente);
- d) Incluso, se han definido gestos precisos, que son de relevancia para connotar las palabras de los actores en interrelación y connotar con ello sus intenciones y las cualidades de su relación.
- e) Es evidente, además, que la estrategia marcada al principio de este capítulo, nos está dando los resultados esperados.

Estamos, por lo mismo, en condiciones de avanzar sobre fragmentos un poco más extensos; en los cuales nos propondremos afinar nuestra propuesta de análisis para el

---

<sup>30</sup>Cf. "Parágrafo 6. Una delimitación más estrecha del asunto.", en Roman Ingarden *La obra de arte literaria*. Taurus-UI, México, 1998. Página 41 en adelante.

levantamiento del texto espectacular. Por lo que, en adelante, no solamente aclararemos la particularidad visual y sonora de la novela, sino que, con base en nuestros resultados, podemos destacar ahora las vertientes que se han anotado:

- a) ambiente espacio-temporal,
- b) actitudes secuenciadas de los actores-personaje,
- c) desplazamientos,
- d) gestos precisos y
- e) descripción de la relación entre personajes.

Sobre lo anterior, el inciso "b" aparece como lo más destacado del establecimiento del TEV, ya que incluso podemos suponer que la secuencia de los actores-personaje es la que ordena y le otorga carácter a los otros incisos. Por lo tanto, nuestra propuesta de análisis se puede caracterizar con los siguientes puntos:

**Primero.** Es importante definir la situación comunicativa a analizar, así se conoce qué estrato de sentido —en lo enunciado— vamos a levantar como *texto espectacular virtual*. Basados, lo sabemos, en la denotación de una mimesis de interacción social.

**Segundo.** Definida la situación comunicativa de la interacción social a analizar, debemos operar un seguimiento de las actitudes secuenciadas de los actores-personaje, lo que nos permitirá definir los elementos espectaculares con mayor precisión. Es

decir, estaremos anotando lo que se ve y lo que se escucha de una interacción social determinada, destacando alguno o varios de los siguientes factores:

- a) el ambiente espacio-temporal,
- b) los desplazamientos,
- c) gestos precisos y
- d) una descripción de la relación entre personajes.

La base para cubrir estas particularidades está dinamizada, lo sabemos ya, por la descripción de *los actos de habla* presentes en cada secuencia.

**Tercero.** Tendremos que proceder a establecer la situación que se destaca a nivel de sentido, o sea: destacar el sentido que, por la sola enunciación diegética, dramáticamente se deduce. Es decir, aquí describiremos la generalidad del aspecto espectacular que concede lógica y coherencia dramáticas a la dinámica de los actos de habla; lo que facilitará —si lo requerimos—, una generalidad rectora de lo espectacular, a la cual tendrían que plegarse los demás sentidos de un modo natural.

Por supuesto, los fragmentos a analizar son igualmente de una extensión breve pero mayor a la media cuartilla mecanografiada y menores también a la extensión de una cuartilla<sup>31</sup>. Pero como su número crece (en total son trece

---

<sup>31</sup>Estos fragmentos son: 1.15, 8.28-29, 10.34-35, 20.54-55, 25.61-62, 35.78, 43.106-107, 46.110-111, 48.115-116, 52.123-124, 55.128, 66.148-149 y 67.149-150.

fragmentos menores a una cuartilla), tendremos la necesidad de seleccionar un máximo de tres —debido al propósito de este estudio<sup>32</sup>—, procurando tocar con nuestra selección las zonas más representativas de la diégesis.

## **2.2. Breves Unidades de Sentido como Emisores de un Texto Espectacular Virtual**

### **2.2.1. Fragmento 10.34-35**

<<El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreías. 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.">>

—¿Qué haces aquí a estas horas? ¿No estás trabajando?

—No, abuela. Rogelio quiere que le cuide al niño. Me paso paseándolo. Cuesta trabajo atender las dos cosas: al niño y el telégrafo, mientras que él se vive tomando cerveza en el billar. Además no me paga nada.

—No estás allí para ganar dinero, sino para aprender; cuando ya sepas algo, entonces podrás ser exigente. Por ahora eres sólo un aprendiz; quizá mañana o pasado llegues a ser tú el jefe. Pero para eso se necesita paciencia y, más que nada, humildad. Si te ponen a pasear al niño, hazlo, por el amor de Dios. Es necesario que te resignes.

---

<sup>32</sup>Recordemos que la finalidad de la presente investigación está en establecer —y sólo eso—, la presencia de un texto espectacular virtual como un nivel inherente al cuerpo diegético de la novela. En nuestro propósito no está determinar la totalidad del texto espectacular que habita en *Pedro Páramo*.

—Que se resignen otros, abuela, yo no estoy para resignaciones.

—¡Tú y tus rarezas! Siento que te va a ir mal, Pedro Páramo.

(Rulfo. 2000. 34-35)

#### **2.2.1.1. Situación comunicativa de la interacción social**

a) El primer párrafo muestra un pensamiento acotado por el narrador. La marca del narrador es evidente: "<<" y ">>". Por supuesto, el narrador quiere pasar desapercibido, entendiéndose que su deseo está en que el pensamiento sea el centro de atención.

b) Ese pensamiento sabemos que es de PP, por la identificación que realiza de él la abuela: *Siento que te va a ir mal, Pedro Páramo*. Lo importante es que, mientras PP no es interrumpido, ocurre una situación comunicativa donde el receptor está ausente, como en el fragmento 28.64, creando ese efecto de distancia que, de modo peculiar, es un modo de comunicación en ese pueblo extraño.

c) Como nos es evidente el receptor, estamos obligados a analizarlo, pero también lo haremos con la parte del diálogo, donde igualmente los interlocutores son claros: desde que se presenta la abuela, hasta que PP se va de ahí.

#### **2.2.1.2. Actitudes secuenciadas de los actores-personaje**

Situación comunicativa 1:

<<El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del

cielo. Sonreías. 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.">>

d) El lugar donde se encuentra PP, es de una comodidad que le permite al personaje tener tiempo para pensar. Además, se puede sugerir que está en una actitud de ocio por la reacción de la abuela, que no entiende la razón de la ubicación espacial de su nieto dentro de la casa materna; se supone que debería estar en otro lugar, fuera de ella. Luego, el personaje, en actitud de ocio, piensa lo siguiente: *El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver.* Lo cual es en sí una afirmación, y también un acto performativo, es decir, en efecto, esa otra persona no está ni ha estado desde entonces.

e) La base de la afirmación, nos muestra el mismo sistema que ocurre en el fragmento 4.22, donde el sujeto narrador sabe que el arriero no tiene intenciones de acompañarlo, a pesar de que es evidente este deseo por parte del sujeto narrador. Lo mismo ocurre aquí, PP habla de la imposibilidad porque en él estaba la posibilidad de que su receptor no se fuera. Pero ilocutivamente, esa otra persona acaba con este deseo involuntario porque se va sonriendo: *Sonreías.* Es decir, se fue feliz, sin lamentar nada, ni siquiera sin lamentarlo a él, a PP.

f) Lo que ocurrió perlocutivamente, en PP, fue la sensación del desprecio. Esa otra persona, al irse, lo hizo con desprecio y, como en el fragmento 4.22, donde el arriero quiso disimular su descortesía, igual ocurre aquí; la que se fue trató de brindar una imagen distinta de sí misma frente



a PP: *Lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él.*

g) Recordar algo semejante (el momento en que descubrimos el engaño), es de suponer que no le daba risa a PP, lo deducimos en la reacción tan arisca que toma frente a la abuela, la cual comete el error de descubrirlo en un momento de debilidad emocional.

h) Otro sentido que nos tienta levantar este párrafo, es esta misma actitud emocional de PP. Son revelantes las palabras que ocupa para describir a la que se va (que en adelante será Susana): *Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreías.* El rojo-sangre es ya un derramamiento de la misma que se relaciona con la abertura de donde proviene: el sexo de ella. Todo derrame es el efecto de un acto violento, como lo es el acto sexual. Uno puede entender otra doble intencionalidad en el punto y seguido precedente a *Sonreías*; si fuera una coma pensaríamos sin duda que se refiere al momento de la despedida, pero siendo un punto y seguido, se refiere más bien al acto sexual cometido, a la felicidad implícita en ello. Entendiéndose mejor lo que ella le dijo a PP en alguno de esos encuentros: *"Lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él."* Que es equivalente a un halago, una adulación propia de un acto de seducción. Luego, ocurre un punto y seguido que sirve para puntualizar la actitud perlocutiva de PP: *Pensé: "No regresará jamás; no volverá nunca."* Lo cual nos sugiere el

lugar donde ocurrió ese encuentro íntimo, un espacio perteneciente a PP<sup>33</sup>.

i) Esta doble situación, insistimos, está marcada por la actitud perlocutiva de PP al momento en que Susana se va. El problema es que Susana sonríe, detonando la serie de recuerdos que en ese momento PP produjo, y sobre todo, la reproducción de la sentencia: *no volverá nunca*, que es equivalente a la sentencia primera, producida frente al recuerdo del alejamiento de Susana: *El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver.*

Situación comunicativa 2:

—¿Qué haces aquí a estas horas? ¿No estás trabajando?

j) Resalta en primer instancia la performance de las dos preguntas. La primera, si bien muestra un dejo de sorpresa por parte de la abuela, muestra también una sorpresa ante la actitud en que encuentra al nieto. *Qué haces aquí*, es también una señal de que no está en lo que debe; y lo segundo, *a estas horas*, señala también que no es tiempo para estar en lo que hace. Nosotros habíamos definido esa actitud de PP como una actitud de ocio. Igualmente, la

---

<sup>33</sup>Evidentemente en el original no está claro que así sea; pero un lector activo no se puede conformar con el primer sentido de la enunciación rulfiana. Entre líneas es que se debe leer; o qué, Susana y PP ¿nada más en febrero y octubre que son meses para volar papalotes se frecuentaban y, eso, solamente una vez? Evidentemente no. Entre líneas es que estamos interpretando el material, la interacción social propuesta por la enunciación de Rulfo; interacción que tiene como base un amor no correspondido, pero no por ello negado en lo físico, sobre todo si atendemos a la edad de los personajes que, cuando Susana se va, no se aleja de Comala teniendo nueve años de edad sino un mínimo de doce años; una edad adolescente.

segunda frase revela la performatividad de la actitud de PP porque, efectivamente, no está trabajando. Si solamente nos hubieran dejado con la primer frase, la actitud de sorpresa de la abuela sería indudable, pero la segunda guarda una actitud ilocutiva, una molestia de su parte, porque le gustaría que su nieto estuviera trabajando y que no estuviera de ocioso.

—No, abuela. Rogelio quiere que le cuide al niño. Me paso paseándolo. Cuesta trabajo atender las dos cosas: al niño y el telégrafo, mientras que él se vive tomando cerveza en el billar. Además no me paga nada.

k) Cuando PP toma el habla, es evidente que sólo tuvo tiempo de captar la segunda pregunta, o, en su defecto, de contestar la pregunta más sencilla, porque nunca le aclara a la abuela qué está haciendo ahí.

l) PP responde con prontitud la segunda pregunta, la que lo acerca a la circunstancia laboral, el punto y seguido marca una pausa en que, la abuela no sabe qué decir, pero PP sí: *Rogelio quiere que le cuide al niño*. Y como si con eso fuera suficiente, PP no dice más, de nuevo espera la reacción de la abuela, que sin duda es de desaprobación, como una negación marcada por el movimiento de su cabeza. A lo que PP agrega: *Cuesta trabajo atender las dos cosas: al niño y el telégrafo, mientras que él se vive tomando cerveza en el billar*. Evidentemente, PP trata de justificar su presencia por el lado que mejor reconoce su abuela: el supuesto trabajo de su nieto. Por lo cual, la explicación es breve pero infértil, ya que su abuela no podría entender su relación pasada con Susana San Juan, que se ha ido y que es lo que lo tiene en esa actitud. Pero PP continua

proporcionándole a su abuela lo que esta espera escuchar: *Además no me paga nada*. Ciertamente, su pensamiento no tiene nada que ver con las cosas materiales, pero la materialidad del dinero lo conecta bien con las preocupaciones de sus parientes. En sí, la reacción de la abuela nos lo confirma:

—No estás allí para ganar dinero, sino para aprender; cuando ya sepas algo, entonces podrás ser exigente. Por ahora eres sólo un aprendiz; quizá mañana o pasado llegues a ser tú el jefe. Pero para eso se necesita paciencia y, más que nada, humildad. Si te ponen a pasear al niño, hazlo, por el amor de Dios. Es necesario que te resignes.

m) Ilocutivamente, la abuela intenta prefigurar al personaje como en realidad no es. No lo conoce porque eso que exige de él, PP no lo disfruta ni le dice nada. Lo importante de este parlamento se encuentra en la actitud perlocutiva de PP, que evidentemente, sólo espera en silencio a que su abuela se interrumpa para así alejarse de ahí.

—Que se resignen otros, abuela, yo no estoy para resignaciones.

n) La doble repetición del significado *resignación* muestra en sí una actitud cínica en PP, porque, si en la primera frase ya tiene su respuesta, *Que se resignen otros, abuela*; la segunda parte simplemente ironiza con el concepto y, por lo mismo, con los consejos de su abuela. La abuela, en sí, se da cuenta de esto, de que su nieto sólo esperaba a que se callara, por eso —quizá— su parlamento es tan largo, porque cuando sabe que su nieto ya no la está tomando en serio responde un tanto desesperada:

—;Tú y tus rarezas!

ñ) Para luego, confirmada su postura en esa performatividad, agregar, no ya enojada, porque esa actitud de PP seguro no es primera vez que ocurre; al contrario, ya no hay admiraciones, sino una sentencia clara, segura, pausada, lucubrada con el comportamiento tan raro (enamorado, pero ella lo ignora, y no sabe reconocerlo) de PP: *Siento que te va a ir mal, Pedro Páramo.*

### **2.2.1.3. Dinámica dramática de los actos de habla**

o) Podríamos pensar que, a nivel de sentido, tendríamos que derivar un resultado por cada situación comunicativa. Pero eso ocurrió antes porque no nos habíamos enfrentado con un fragmento compuesto, todos habían distinguido una situación comunicativa y, por lo mismo, un sentido manifiesto.

p) Aquí, estamos obligados a mirar la generalidad de las dos situaciones que, al final, sólo construyen una situación. Si por principio nos muestran a un personaje atormentado con sus ideas de enamorado herido, de enamorado despreciado; sumado a lo segundo, una abuela que le recuerda el trabajo, el dinero, y la resignación como condicionante para vivir, es evidente que PP es un enamorado incomprendido, sumido en un mundo cuyas exigencias no son nada compatibles con lo que siente de su vida y sus anhelos; aunque sean anhelos perdidos, y que por lo mismo son pensamientos apasionados.

q) Este fragmento sentencia la incomprensión familiar hacia un personaje. La incomprensión del mundo material ante la intimidad de un individuo que exige su derecho a amar al negarse a trabajar, al huir de ese mundo material como huye de su abuela, seguro para repetir la situación de ociosidad, que es donde puede suponer que habla con ella, con Susana<sup>34</sup>.

### 2.2.2. Fragmento 25.61-62

Oí que ladraban los perros, como si yo los hubiera despertado.

Vi un hombre cruzar la calle:

—¡Ey, tú! —llamé.

—¡Ey, tú! —me respondió mi propia voz.

Y como si estuvieran a la vuelta de la esquina, alcancé a oír a unas mujeres que platicaban:

—Mira quién viene por allí. ¿No es Filoteo Arechiga?

—Es él. Pon la cara de disimulo.

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

—Seguramente a ti.

—A mí se me figura que a ti.

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

---

<sup>34</sup>Por otra parte, es importante observar cómo la enunciación diegética de Rulfo, tiende a enriquecer las lecturas dependiendo en mucho del tipo de pausa que le damos a su puntuación, sobre todo a los *punto y seguido*. Un párrafo tan breve como el primero de este fragmento, ha sido de los más polémicos que hemos encontrado. Entendiéndose el por qué de tantas interpretaciones, tantas entradas y salidas laberínticas de los investigadores, que prefieren no tocar lo específico de la enunciación, sino sus imágenes más directas, ante lo cual, resulta de un gran avance empezar a leer como ironías muchas de sus frases. Me refiero de nuevo al texto "La sonrisa de Juan Rulfo", de Felipe Garrido en *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*, Sel y Pról. De Fedrico Cambell. pp 242-251.

- Entonces a ninguna de las dos, ¿ya ves?  
—Pero qué tal si hubiera resultado que a ti o a mí. ¿Qué tal?  
—No te hagas ilusiones.  
—Después de todo estuvo hasta mejor. Dicen por ahí los díceres que es él el que se encarga de conchavalerle muchachas a don Pedro. De la que nos escapamos.  
—¿Ah, sí? Con ese viejo no quiero tener nada que ver.  
—Mejor vámonos.  
—Dices bien. Vámonos de aquí.  
(Rulfo. 2000. 61-62)

#### **2.2.2.1. Situación comunicativa de la interacción social**

Primeramente, sorprende la precisión con la cual se despliega el diálogo. Sin duda, esos guiones largos, como ocurre también en los textos dramáticos, son señalados por el narrador anónimo. Hasta ahora, nos hemos encontrado en *Pedro Páramo* con dos tipos de narrador, el anónimo y el que prefigura la entidad psicológica de Juan Preciado.

En este fragmento, diríamos que aparecen los dos: no es que tenga Preciado una memoria prodigiosa, o una fijación tremendista, sino que, el autor, por medio de su narrador anónimo, muestra los fragmentos en los cuales se basa el recuerdo de Preciado. Porque en realidad, Preciado no lo puede estar contando así, a menos que lo esté reinventando a su modo y, bueno, la situación en que estaba, sólo lo tenía en alerta, atento a los peligros; como él mismo lo dice: *alcancé a oír a unas mujeres que platicaban*. Solamente eso, porque no las escuchó, no entendió más que el sonido de las voces femeninas, distintas, sólo eso. Pero la plática, la

verdad significativa de esas voces, es algo a lo que no tuvo un acceso completo Juan Preciado.

Por tanto, como en el fragmento anterior, aquí también hay dos situaciones comunicativas: una, la situación de Preciado; otra, la situación de las mujeres.

#### **2.2.2.2. Actitudes secuenciadas de los actores-personaje**

Situación comunicativa 1:

Oí que ladraban los perros, como si yo los hubiera despertado.

Vi un hombre cruzar la calle:

—¡Ey, tú! —llamé.

—¡Ey, tú! —me respondió mi propia voz.

Y como si estuvieran a la vuelta de la esquina, alcancé a oír a unas mujeres que platicaban:

La primer oración, es una serie performativa dividida en dos. Preciado supone que, por lo que él es (un foráneo), los perros ladran como lo harían frente a los extraños. Pero al mismo tiempo, junto con los ladridos ocurre lo siguiente:

*Vi un hombre cruzar la calle:*

Además de que nos confirma en el exterior de las calles de Comala, vemos que, por un lado, corre el pensamiento y las sensaciones de Preciado y, por el otro, corre la cotidianidad de ese pueblo. Ladran los perros y aparece un hombre extraño que cruza la calle.

—¡Ey, tú! —llamé.

—¡Ey, tú! —me respondió mi propia voz.



Ese *hombre*, por supuesto, viene aparejado con la voz de Preciado. El sonido de Preciado es sólo para sí mismo, le regresa y se escucha de nuevo. Pero es una voz que el otro ignora, como si fuera una voz de poco interés, como si Preciado fuera alguien que prácticamente no existe para él o para ellos. Y el *ellos* se justifica:

Y como si estuvieran a la vuelta de la esquina, alcancé a oír a unas mujeres que platicaban:

Juan Preciado es testigo de voces y de presencias que parecen ausentes, que parecen vivir no en una realidad tangente sino de ecos. Los ecos, como ese rebote de lo original<sup>35</sup>. El eco de Preciado es inmediato, natural, físico; pero el eco de esa otra presencia y de esas voces femeninas pertenecen a otro tiempo, un tiempo lejano. Como si ese lugar (Comala) fuera un sitio de entrecruzamientos y no ya el pueblo que dicen que fue.

Situación comunicativa 2:

—Mira quién viene por allí. ¿No es Filoteo Arechiga?

—Es él. Pon la cara de disimulo.

El narrador nos presenta el reconocimiento de ese pasado pero no como la visión de Preciado, sino como el entrecruzamiento con el otro tiempo, donde el narrador es omnisciente. Sabemos que son mujeres por la constatación de Preciado, y es así como las seguimos.

---

<sup>35</sup>Sobre el eco, el diccionario señala: repetición de un sonido por reflexión de las ondas sonoras en una superficie (p522). La connotación de la palabra reflexión, por supuesto, señala las condiciones físicas (concretas) indispensables para que ocurra el fenómeno de *repetición*.

Son dos mujeres que responden perlocutivamente a la presencia de un tercero, que podría ser el hombre que cruzó la calle: Filoteo Arechiga. Ambas, deciden simular que no lo ven y que no lo atienden. Pero Filoteo, continúa acercándose.

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

—Seguramente a ti.

Ya señalamos un acto perlocutivo, pero este avance en el diálogo nos define a dos mujeres que están leyendo "deseo" en el caminar del otro, sin que sepamos ciertamente si esa es la intención del otro. Al menos, ellas tampoco se detienen a averiguarlo, empiezan a caminar también. Por lo mismo, empiezan a alejarse de Juan Preciado, que a cada paso dejará de oír estas voces. Pero nosotros continuamos, ya entrados en ese pasado.

—A mí se me figura que a ti.

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

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

La voz de la iniciativa parece ser la más ilusionada con la idea de la seducción y del cortejo. Pero es la otra voz, la que está al pendiente de que sea efectiva la intención de Filoteo.

Ilocutivamente, Filoteo ha notado la presencia de las mujeres y ha aclarado también su enunciación. Se detiene y, con ello, la segunda voz cae en cuenta de la fantasía de su compañera.

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

Esta primera voz, a pesar de la evidencia, no deja de suponer el cortejo, lo que delata su necesidad psicológica. En cambio, la otra, cambiando de tono, descubre una nueva posibilidad, distinta al cortejo.

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

—No te hagas ilusiones.

Ambas voces están en canales distintos, una piensa en el cortejo y, la otra, avizora una realidad que parece tremenda:

—Después de todo estuvo hasta mejor. Dicen por ahí los díceres que es él el que se encarga de conchavalerle muchachas a don Pedro. De la que nos escapamos.

Ante tal testimonio, la voz primera, la de la iniciativa, responde perlocutivamente y empieza a resquebrajar su ilusión:

—¿Ah, sí? Con ese viejo no quiero tener nada que ver.

Después de la interrogación, la frase se vuelve una convicción, no ya una duda o una desilusión. Pero la pregunta sí marca un gesto de desilusión. Entre una frase y otra es necesaria una respuesta gestual de la otra voz, una afirmación, un gesto endurecido y firme para que entre con naturalidad el cierre de la oración: *Con ese viejo no quiero tener nada que ver.*

—Mejor vámonos.

—Dices bien. Vámonos de aquí.

La voz de la iniciativa cambia, ahora pertenece a la segunda, y la primera se somete con facilidad, igualando su pensamiento y deseo con el de su compañera: *vámonos*, que en

sí es la performance del desprecio que sienten por PP y que, seguro, Juan Preciado no lo escuchó, por estar más pendiente de la manifestación física: de los perros ladrándole, de las voces femeninas que se alejan, de la presencia del hombre que cruzó la calle y que se detuvo en la otra esquina. Esa presencia no se ha diluido, pero Preciado ha optado por no acercarse a él.

### **2.2.2.3. Dinámica dramatúrgica de los actos de habla**

En este fragmento, el texto espectacular sufre una confrontación con la diégesis; de ambos definimos los actos de habla porque fue factible reconocerlo. Sin embargo, el diálogo con las mujeres, de modo espectacular, está en función de la primera situación, que es la que presenta las voces. Quedando el diálogo femenino simplemente en eso, en voces.

Una reconciliación entre estas posiciones estaría en dejar ver a las mujeres en lugar de sus voces, pues las actitudes están marcadas en la velocidad con que se alejan de Filoteo: en la secuencia de seducción el paso de ambas es cándido, y en la secuencia de escape, el paso de ambas es apretado y despreciativo.

El diálogo, igualmente, nos marca los movimientos del hombre que atravesó la calle, por lo cual también puede utilizarse este desplazamiento.

¿Cuál es entonces la generalidad significativa del fragmento? Si todo se mueve en función del testimonio de Juan Preciado, es entonces el desconcierto de Preciado frente a un pueblo en el que físicamente está solo pero, al

mismo tiempo, extrañamente acompañado. Es decir, su condición de foráneo es evidente, ha ingresado en un pueblo cuya cotidianidad y naturaleza no comprende. Incluso, la imagen que obtuvimos de Preciado, negado a seguir al hombre que cruzó la calle, lo denota con miedo y temor. Su nerviosismo es evidente, lo que ocurre lo atribuye a su presencia y no a la presencia de los otros. Por lo mismo, hay resistencia en él para creer y asumir eso que atestigua: gentes y voces pertenecientes a un mundo como de fantasmas. Es un fragmento que evidencia los fenómenos extraños a los cuales se somete (o se sometió) la personalidad de Preciado. Fenómenos que terminan desgastando, emocionalmente, al personaje.

### 2.2.3. Fragmento 48.115-116

Era la media noche y allá afuera el ruido del agua apagaba todos los sonidos.

Susana San Juan se levantó despacio. Enderezó el cuerpo lentamente y se alejó de la cama. Allí estaba otra vez el peso, en sus pies, caminando por la orilla de su cuerpo; tratando de encontrarle la cara:

—¿Eres tú, Bartolomé? —preguntó.

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

Se durmió y no despertó hasta que la luz alumbró los ladrillos rojos, asperjados de rocío entre la gris mañana de un nuevo día. Gritó:

—¡Justina!

Y ella apareció en seguida, como si ya hubiera estado allí, envolviendo su cuerpo en una frazada.

—¿Qué quieres, Susana?

—El gato. Otra vez ha venido.

—Pobrecita de ti, Susana.

Se recostó sobre su pecho, abrazándola, hasta que ella logró levantar aquella cabeza y le preguntó:

—¿Por qué lloras? Le diré a Pedro Páramo que eres buena conmigo. No le contaré nada de los sustos que me da tu gato. No te pongas así, Justina.

—Tu padre ha muerto, Susana. Anteanoche murió, y hoy han venido a decir que nada se puede hacer; que ya lo enterraron; que no lo han podido traer aquí porque el camino era muy largo. Te has quedado sola, Susana.

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

(Rulfo. 2000. 115-116)

### **2.2.3.1. Situación comunicativa de la interacción social**

Nuevamente ocurren dos situaciones de comunicación. La primera abre y cierra el fragmento, tiene que ver con la actitud de Susana frente a un fenómeno extraño, que le hizo dudar por un momento que su interlocutor fuera su papá Bartolomé. Pero al final, al cierre de esa situación, Susana constata la visita de un muerto.

La segunda situación comunicativa (o interacción social), ocurre entre Justina y Susana. Es la más breve y clara, pues su estructura se basa en un diálogo. Empezaremos el análisis por esta situación:

### 2.2.3.2. Actitudes secuenciadas de los actores-personaje

Situación comunicativa 1:

Se durmió y no despertó hasta que la luz alumbró los ladrillos rojos, asperjados de rocío entre la gris mañana de un nuevo día. Gritó:

—¡Justina!

Y ella apareció en seguida, como si ya hubiera estado allí, envolviendo su cuerpo en una frazada.

—¿Qué quieres, Susana?

Quien llamó a Justina, sabemos que es la misma que se durmió. Justina lo confirma, se trata de Susana. Por el párrafo, no es claro que Susana se llegó a despertar y a levantar a media noche, pero lo agregaremos para configurar la irritabilidad con que le grita a Justina.

Luego, con la aparición de Justina, obtenemos la perlocución del grito, configurándonos la enorme prestancia, hasta exagerada (*como si ya hubiera estado allí*), con que Justina entra. Podríamos llamarle servilismo, pero, de inmediato, se empieza a modificar esta imagen de Justina.

—El gato. Otra vez ha venido.

—Pobrecita de ti, Susana.

Se recostó sobre su pecho, abrazándola, hasta que ella logró levantar aquella cabeza y le preguntó:

—¿Por qué lloras? Le diré a Pedro Páramo que eres buena conmigo. No le contaré nada de los sustos que me da tu gato. No te pongas así, Justina.

La ilocución de Susana parece no dudar en la culpabilidad del gato, cuando bien sabemos que, en la nocturnidad, ella no le habló al gato sino a Bartolomé. Pero

es importante mantener esta ilocución porque sabemos que Susana está evitando hablar de ello con Justina. Prefiere entrar en la cotidianidad del regaño y de la prepotencia.

Por su parte, Justina, perlocutivamente, no respondió a Susana. Incluso la ignoró, siendo más grande su propio sentimiento, sus ganas por abrazar a Susana y así encontrar en ello consuelo, porque Susana no parece alterada. Perlocutivamente, Justina se gana su simpatía, logra romper la máscara señorial, subyugadora, de Susana; y la obliga a hablar con ternura, con amistad, con indiferencia hacia PP, del que habla como un proveedor que no le niega nada. Hasta que, al final, Justina la orilla a suplicar: *No te pongas así, Justina.*

Justina no mostraba una prestancia verdadera, sino la urgencia de abrazar a Susana. Justina no es simplemente servil, sino además sumamente humana y compañera leal. Es una amistad lo que aparece en este trato.

Por su parte, Susana es, teniendo en brazos a una mujer mayor —desconsolada—, una especie de virgen redentora. No pasa por su mente que en realidad la enorme debilidad emocional de Justina va dirigida a ella misma, a su posible desconsuelo.

—Tu padre ha muerto, Susana. Anteanoche murió, y hoy han venido a decir que nada se puede hacer; que ya lo enterraron; que no lo han podido traer aquí porque el camino era muy largo. Te has quedado sola, Susana.

Si sabemos que Justina está desconsolada, protegida en los brazos de su señora, este parlamento se da entrecortado, las frases procuran ser breves o, en su defecto,



catastróficas, irremediable: y hoy han venido a decir que nada se puede hacer.

La actitud de Susana, aún con esto, sigue en el consuelo amoroso hacia Justina. Nada la toca. Incluso, las palabras de Justina la impulsan a sonreír, la apartan del dolor:

—Entonces era él —y sonrió—. Viniste a despedirte de mí —dijo, y sonrió.

Justina escucha lo último, una respuesta a Bartolomé. Y suponemos que efectivamente, lo que despertó a Susana, a media noche, fue una presencia humana, alguien que la despertó para tratarle de decir algo, pero sin lograrlo.

Situación comunicativa 2:

Era la media noche y allá afuera el ruido del agua apagaba todos los sonidos.

Susana San Juan se levantó despacio. Enderezó el cuerpo lentamente y se alejó de la cama.

El fragmento inicia con frases constativas: es media noche, y la lluvia es lo único que se escucha. En el siguiente párrafo también ocurre lo mismo, son frases constativas: Susana se levantó de la cama, *despacio*; y luego se describe en detalle ese movimiento: *Enderezó el cuerpo lentamente y se alejó de la cama*. Obviamente, lo que se alejó de la cama no fue toda la persona, sino la espalda, los brazos y, sobre todo, la cabeza<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup>Si nos despojamos de esta lógica, el párrafo cae en la incoherencia.

*Susana San Juan se levantó despacio. Enderezó el cuerpo lentamente y se alejó de la cama. Allí estaba*

Así, sentada dentro de la cama, se repite una interacción social extraña:

Allí estaba otra vez el peso, en sus pies, caminando por la orilla de su cuerpo; tratando de encontrarle la cara:

—¿Eres tú, Bartolomé? —preguntó.

En lugar de palabras, hay tacto, se destaca el aspecto dactilar de la comunicación de ese algo (como un gato) que reconoce el cuerpo de Susana y pasea por él desde los pies hacia la cabeza. Pero nunca llega a ésta. Es un tacto que, a lo más, parece llegar al pecho. Uno incluso se pregunta si, efectivamente, ese algo quería llegar al rostro de Susana.

Otra opción es que, efectivamente, ese algo, al localizar la zona del rostro, intentó tocarlo pero Susana no se lo permitió; antes tenía que identificarse, por ello la respuesta de Susana es una pregunta performativa de esa persona que desea la visite. Y es cuando viene el siguiente párrafo revelador:

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

---

*otra vez el peso, en sus pies, caminando por la orilla de su cuerpo; tratando de encontrarle la cara:*

Allí, ¿dónde? Si ya dijo que se levantó. Entonces, ¿dónde es el allí? ¿Es en el Susana de pie? Pues pareciera lo más próximo, pero también lo más grotesco para lo siguiente: *el peso, en sus pies, caminando por la orilla de su cuerpo; tratando de encontrarle la cara.* ¿Quién va a dejar que, de pie, sin movernos, algo nos suba por el cuerpo hasta la cara, más, sabiendo que ese algo se comporta como si fuera un gato. Mínimo uno corre, uno lucha por arrancarse, desde abajo, a esa cosa que nos acosa. Pero, en fin, nos dejaremos de juegos. Sabemos que la enunciación se refiere a que Susana se sentó en su cama, sin salir de las cobijas.

No era Bartolomé, algo la tocaba y le buscaba el rostro pero no era Bartolomé. Quien haya sido, se fue sin contestar y sin tocar el rostro, sobre el cual insistió. Se escuchó la puerta y Susana regresó a su posición de estar simplemente con el sonido de la lluvia. El fenómeno acabó. La comunicación terminó.

Sin embargo, no es nada peregrino sugerir que ese alguien extraño fuera el mismo PP, el cual mandó a matar a Bartolomé para estar con Susana de ese modo, sin que nadie lo anduviera incomodando. Además, no fue una sola vez. Rulfo enuncia la repetición de alguien reconociendo los pies de Susana, sus piernas, su cadera, su pecho, las manos que le impiden llegar al rostro.

Además, es una noche sumamente oscura, la lluvia lo cubre todo. Incluso, el amanecer no se lleva toda esa oscuridad:

Se durmió y no despertó hasta que la luz  
alumbró los ladrillos rojos, asperjados de rocío  
entre la gris mañana de un nuevo día. Gritó:

—¡Justina!

Como si la lluvia hubiera sido un sueño, Susana se despierta y reconoce en todo ese juego dactilar, la simple presencia de un gato que no la dejó dormir.

Es curioso, pero podríamos decir que diegéticamente ocurren tres situaciones de comunicación. Una, donde PP se esconde en la sombra para acariciar a Susana y obtener así algo de goce, sin que la misma Susana advierta su presencia.

La otra situación ocurre desde la perspectiva de Susana, que supone un fenómeno extraño en esas caricias furtivas, insistentes, burdas incluso. Y la tercera situación transcurre con la presencia de Justina.

Bajo este nuevo parámetro, el final del fragmento cierra la situación comunicativa de Susana, la cual se mantuvo latente en la intervención de Justina, siendo claro el ensimismamiento en que vive, ajena por completo al exterior, que para ella es una especie de escenografía, pero no la realidad.

### **2.2.3.3. Dinámica dramática de los actos de habla**

De los fragmentos estudiados para extraer lo espectacular, éste ha sido el de mayor relevancia, sobre todo por los elementos constativos que a nivel diegético logra en nosotros como lectores. Uno no podría imaginar la presencia furtiva de PP si no fuera por el levantamiento textual que realizamos. A nivel de estructura, incluso, es una aportación que concuerda con el resto de los fragmentos donde aparece PP, porque en ninguno de éstos ocurren las subjetividades que atañen a Juan Preciado.

Es evidente, además, la locura de Susana San Juan. De modo espectacular no es una mujer mágica, sino la mujer más bella de Comala pero enloquecida. Es una mujer frágil, de una locura sutil. Es una mujer de la cual nos podemos condoler, sobre todo porque en realidad, o en la realidad de PP y de Justina, no sabe qué le ocurre ni cómo la tratan. En su propia realidad, Susana vive atemorizada y apasionada, que es lo mismo a guardar una actitud de sacrificio católico; pero esto tendría que ampliarse en un sentido diegético, lo cual no nos incumbe de modo directo.

Frente al contraste entre la presencia furtiva de PP y la respuesta de Susana a la noticia de Justina (*—Entonces era él —y sonrió—. Viniste a despedirte de mí —dijo, y sonrió.*), uno no puede sino lamentarse de la suerte de Susana. A ella la calificamos desde la misma realidad de PP y Justina, porque estamos imposibilitados a verla como podría haberla visto Juan Preciado al conocerla: con temor.

Otra cuestión es que, si bien Susana San Juan vive en la locura, PP está empezando a caer en la locura también, pues sabiendo que Susana es su máxima aspiración, empieza a enturbiar esa imagen platónica del principio, al engañarse con falsas sensaciones o con sensaciones insuficientes o inesperadas. La obsesión por obtener algo de ella, es ya una acción descarada, grosera, inesperada dentro de su plan. Una acción indigna para él mismo y para los demás.

#### **2.2.4. Resultados**

Si bien no hemos levantado ni la quinta parte de la novela original, las conexiones que le dan coherencia a la dinámica de su diégesis empiezan a imponerse en su aspecto espectacular. Éstas responden al nivel dramático que toda narración tiende a hilvanar, confirmando la factibilidad de un proceso virtual espectacular que aún contiene vacíos importantes, como lo es el verdadero rostro de los actores que personificarán, el verdadero escenario donde se desarrollará, la verdadera escenografía en que se desplazarán. Cuestiones tan concretas que, por lo mismo, requieren de un estudio aparte, ya confirmada la posibilidad de una puesta en escena.

En tanto, sólo esto, nuestra confirmación de la virtualidad en *Pedro Páramo*, con sus propios vacíos; aunado a la conformación de una propuesta de análisis para dirigir el levantamiento completo de su texto espectacular. Quedando nuestro método, como sigue:

**Primero.** Definir la situación comunicativa a analizar para delimitar la porción de texto espectacular que se va a levantar:

1. Por nuestra experiencia, sabemos que la delimitación tiende a complicarse mientras más conocimiento se tenga sobre la actitud de los personajes; principalmente porque exige que el lector acepte nuevas acciones proyectadas en nuevas y subsecuentes porciones diegéticas (como ocurre en el análisis del fragmento 48.115-116).
2. Las divisiones externas de la enunciación, no garantizan un sentido unívoco para el texto espectacular que se va describiendo; éste puede imbricarse en la diégesis narrativa y complicar la estabilidad de lo que se ve y de lo que se oye como interacción social (ocurrió en el análisis del fragmento 25.61-62 y en el 48.115-116).
3. Es importante entonces, someter las situaciones diegéticas a la situación dramática más próxima, como lo hicimos ya; y donde los sometimientos no implicaron ignorar (cortar) el original, sino que implicaron un cambio en su proyección. (Mismos ejemplos anteriores).

**Segundo.** Efectuar el seguimiento de las actitudes secuenciadas de los actores-personaje;

1. que es en sí, una descripción más detallada de las situaciones de comunicación. Obteniendo de esto la actitud de los personajes en su circunstancia de interacción social. Con ello, el texto nos está proporcionando elementos espectaculares valiosos; nos describen la representación de las situaciones: datos sobre la escenografía, la actoralidad, la concepción del espacio, iluminación, trazo escénico, estructuras gestuales.
2. Se debe estar atento a los actos ilocutivos como aquellos donde el hablante se manifiesta; y se debe estar atento a los actos perlocutivos como aquellas actitudes a las que se ve sometido o condicionado el receptor que, con su reacción ante los hablantes se convierte, aunque sea en el silencio, en un activo emisor ilocutivo que promueve las acciones (o reacciones) del hablante; por la velocidad con que puede ocurrir esto en tiempo real, son situaciones casi imperceptible. Ejemplos, fragmento de las voces femeninas (25.61-62) y el de la aparición de Justina (48.116).
3. Por lo anterior, continuamente se torna necesario tratar algunas ilocuciones también como perlocuciones, pues la descripción de la situación origina una recirculación de la información, ofreciendo otras versiones sobre lo que se ve y se escucha con los mismos enunciados; que es como ocurre en el fragmento 10, con la actitud de

enamorado de PP; y como ocurre en el fragmento 48, con la actitud morbosa, obscena, del mismo PP.

4. Las alocuciones siempre serán certezas para el lector, porque para los personajes, las alocuciones son obvias (fragmentos 10 y 48) o son todo lo contrario, elementos por completo inesperados e inestables (fragmento 25). Las alocuciones, en consecuencia, tienen su cauce en la actitud activa del lector, en el discurso que éste va armando como una estructura virtual que es capaz de contener objetivamente la subjetividad de la diégesis.

**Tercero.** Establecer el sentido dramático de las situaciones comunicativas. Esto, dentro de un discurso (o nuevo discurso) que contenga el sentido de las situaciones comunicativas de un modo general, lógico y coherente (si no es que contundente). Lo exigimos, por lo siguiente:

1. Englobar la suma de situaciones en un sentido rector, es de lo más arriesgado, sobre todo si no se aborda el original en su continuidad y totalidad.
2. Hemos realizado un levantamiento del TEV, pero de un modo harto azaroso cuando creímos actuar de modo conveniente. Sin embargo, la naturaleza de la propia estructura de la novela se opuso a esto; nos demandó, en todo momento, que conectáramos los sentidos de un fragmento con los sentidos de otro ya analizado. Aún así, la mayor parte de estas conexiones las ignoramos en beneficio del propósito de demostrar la inherencia de lo espectacular en



cualquier porción de este texto narrativo. Lo cual, como parte de nuestro análisis, fue fundamental.

Así, como resultado de los puntos anteriores, es necesario analizar con mayor profundidad la espectacularidad textual en *Pedro Páramo*. Algo que, de algún modo, ya lo empezamos a realizar en el último fragmento. Pero ya necesitamos una mayor porción de texto; una que, diegéticamente (y para beneficio de esta investigación), esté englobada por un sentido dramático exento de complicaciones. Es decir, necesitamos enunciaciones que nos muestren los inicios diegéticos en que se revela la entidad psíquica de los personajes.

Para la obtención de esta sección (como englobante de fragmentos), la novela de Rulfo nos ofrece tres opciones claras:

- a) Una, cuya diégesis está dominada por la trayectoria del personaje Rentería: del fragmento 13.40-42 al 16.46-48.
- b) Otra, cuya trayectoria dominante es la de Fulgor Sedano: del fragmento 18.50-51 al 23.58-59.
- c) Y otra, cuyo dominio prefigura a Juan Preciado: del fragmento 29.65-66 al 35.78.

Nos detendremos en el personaje cuyo desarrollo de sus situaciones de interacción social son, a nuestro entender, las más claras. Esto, para sustentar nuestro propósito de cimentar una sección significativa del texto espectacular, experimentando con ello nuestro método de análisis, el cual debe trascender la simple extensión fragmentaria o demostrativa de lo espectacular, porque ubicando una extensión secuenciada, continua, englobante del desarrollo

de carácter de un único personaje, creemos que podemos obtener algún elemento rector de la forma con que se manifiesta el TEV de *Pedro Páramo*.

### **2.3. Carácter dramático de una sección secuenciada del texto narrativo**

Utilizaremos la línea de acción que prefigura a Fulgor Sedano. Sin embargo, notaremos que esta línea de acción prefigura también a los personajes PP, Dolores Preciado, Toribio Aldrete, Lucas Páramo y al padre Rentería. En sí, al estar transcribiendo el original, resaltan elementos fundamentales, como la apertura de las situaciones. Esta diégesis marca las distintas situaciones, abriéndolas y clausurándolas con una voluntad que también prefigura una especie de *estructura general*, concepto que alude Roman Ingarden como un elemento característico de la *dinámica interna* (intencionada) de la diégesis<sup>37</sup>. Es sobre este elemento que debemos estar más pendiente, pues suponemos que, definiendo el carácter general (la dinámica interna) de la novela de Rulfo, obtendremos el principio que podría caracterizar la formalidad de su TEV.

Anotaremos entonces, sin la minucia de los levantamientos anteriores, el establecimiento de las situaciones comunicativas, lo cual las calificará como potenciales textos con contenido espectacular. Esto, claro está, desde su diégesis; así lo hemos realizando. Hemos

---

<sup>37</sup>Consultar "Capítulo 9: La función de los estratos de los aspectos esquematizados en la obra de arte literaria." en Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*. Taurus-UI, México, 1998. Página 325 en adelante.

visto que si la influencia de lo diegético es imprescindible<sup>38</sup>, entonces, debemos actuar para encauzar las situaciones comunicativas hacia la situación comunicativa de mayor influencia diegética.

Ésta parece ser la única manera con la cual contamos para definir la *dinámica interna*. Es decir, intentaremos localizar, en los fragmentos consecutivos, la situación comunicativa fundamental, no las minucias del TEV; de éste ya se ha demostrado su materialidad virtual inherente a la diégesis. Actuamos así porque, si bien la espectacularidad puede estar presente en cualquier porción de texto, la diégesis general marca una intención rectora; sobre esta se pueden construir las distintas concepciones de puesta en escena y, por ende, fundar el carácter del TEV.

Por lo tanto, basados en las reflexiones anteriores, la estrategia que aplicaremos será la siguiente:

- a) Delimitaremos las enunciaciones con mayor sentido dentro de los fragmentos secuenciados, y que a su vez funcionan como líneas de acción que prefiguran a uno o varios personajes.
- b) Lo anterior nos permitirá demarcar las situaciones comunicativas mayores, es decir, las que son capaces de contener en sí mismas un conjunto cohesionado de situaciones comunicativas.
- c) Identificadas las situaciones comunicativas mayores, trataremos de definir la situación comunicativa rectora. O sea, trataremos de

---

<sup>38</sup>Como nos ocurrió en el fragmento 25, donde el entrecruzamiento diegético nos obligó a encauzar al texto espectacular dentro de la situación comunicativa fundamental, determinando a esta como correspondiente a la situación de Juan Preciado.

identificar aquella situación comunicativa (SC) a partir de la cual se rige la dinámica interna de las SC-mayores.

- d) De lograr cohesionar las SC-mayores en una SC-rectora, el levantamiento pormenorizado del texto espectacular podrá ser encauzado, no en función de la SC-inmediata o de la SC-fragmentada (y que es como lo hemos realizado hasta ahora), sino que la podremos dirigir hacia una unidad mayor, una SC-rectora.

Lo que va a presentarse entonces, si bien tampoco trata con la totalidad de la novela, intenta templar nuestro método para levantar el TEV del texto narrativo de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*; justificando así la relevancia dramática que una propuesta semejante puede tener en la definición de alguna PE; misma que intentaría, en todo caso, representar la totalidad del TEV, sin necesidad de realizar una adaptación; o sea, sin la necesidad de suprimir ni de agregar elementos ajenos a las proyecciones intencionadas del original.

Finalmente —valga insistir en ello—, la importancia de delimitar las situaciones comunicativas en fragmentos consecutivos y no especificarlas en su enunciación espectacular, obedece a la exigencia misma de las líneas de significación, las cuales, dramáticamente, requieren de estabilizarse y no de aislarse o de conectarse con la insuficiencia e imprecisión de los levantamientos aislados que hemos realizado. Aislamientos obligados debido al método

que hemos elegido para la comprensión escalonada del propósito de esta tesis.

### **2.3.1. Identificación de las Interacciones Sociales**

Fragmento 18.50-51:

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

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

La SC que se establece, ubica a Fulgor Sedano en el juzgado, tramitando una demanda, supuestamente frente a un juez. Luego, la enunciación cambia de espacio y la SC se desarrolla.

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

Se acordaba. Fue lo primero que le dijo el Aldrete, después que se habían estado emborrachando juntos, dizque para celebrar el acta:

La SC aquí, se vuelve doble. Una, donde Fulgor recuerda; la otra, la SC en que se basa el recuerdo. La más desarrollada (por aclarar al interlocutor-receptor) es la segunda, donde Fulgor Sedano se evoca emborrachado con Toribio Aldrete. Es importante mencionar la performatividad del parlamento de Aldrete, pues prefigura a Fulgor como un hombre que impone no sólo respeto sino miedo.

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

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

—Oye, Vigés, ¿me puedes prestar el cuarto del rincón?

Continuamos en la misma SC, la cual nos define algo más de Fulgor, quien no sólo ignora los comentarios de Aldrete, sino que está preparando un próximo paso, que no tiene nada que ver con la cortesía de Aldrete.

—Los que usted quiera, don Fulgor; si quiere, ocúpelos todos. ¿Se van a quedar a dormir aquí sus hombres?

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

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

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

La misma SC se desarrolla, aclarándose que la acción ocurre de noche (*Despreocúpate de nosotros y vete a dormir*). Ahí, el estado de ebriedad de Aldrete es mucho más acentuado que el de Fulgor, quien pareciera sumamente mesurado, paciente y, por el tono de la enunciación, también bastante cínico, porque mientras Aldrete se desvive en alabar a

Fulgor y en vilipendiar a PP, Fulgor simplemente actúa como —sin duda—, ya tenía planeado.

La claridad de esta SC es suficiente, no obstante, la enunciación insiste en que Fulgor está recordando, y esto no lo podemos ignorar porque enturbia la estabilidad del TEV. Claro que faltaría por definir el lugar y el momento en que recuerda Fulgor y por eso se somete a la SC más inmediata.

Fragmento 19.51-54:

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

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

Aquí ocurren dos SC superpuestas, una refiere que Fulgor ya había estado ahí haciendo lo mismo. Y la segunda, contrasta con lo que deja de hacer y con su nueva actitud, una actitud de paciencia. La situación de la primera visita se somete a la segunda. Aunque también, la primera modifica en mucho la forma en que debemos ver la segunda, por tanto, se vuelve necesario presentar la primera vez además de esta segunda vez.

Luego, si ya tenemos una información sobre lo imponente de Fulgor, es evidente que PP intenta ablandarlo o desesperarlo.

—Pasa, Fulgor.

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

La segunda SC se desarrolla. Fulgor tocaba en la puerta para que PP abriera. Abre PP y caminan rumbo a un corral. En ese transcurso, se nota la actitud arisca de Fulgor (un hombre imponente; y aún más imponente cuando chasquea su fuate), ante la actitud silenciosa, despótica, ambigua, de PP. Es un párrafo con mucha claridad en el diálogo gestual de ambos hombres:

—Siéntate, Fulgor. Aquí hablaremos con más calma. Estaba en el corral. Pedro Páramo se arrellanó en un pesebre y esperó:

—¿Por qué no te sientas?

—Prefiero estar de pie, Pedro.

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

¿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!

Se continua desarrollando la misma SC. Ahora se han detenido en un espacio, un corral, el cual ocupa PP con mucha audacia, sentándose en un pesebre. La actitud arisca de Fulgor es manifiesta y la actitud contenida de PP parece un digno rival; aunque es más claro el orgullo de Fulgor que la actitud contenida, autoritaria, de PP. Incluso, las palabras de PP se emiten para contradecir la imagen imponente de Fulgor, que, por su desventaja en edad (55



años), poco a poco se va relajando en sus gestos. Esto es algo indispensable para que entre con naturalidad el momento de la reconciliación, el momento en que Fulgor confirma sus servicios y lealtad para esa casa y ese nuevo patrón.

—¿Cómo anda aquello?

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

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

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

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

Le repasó una lista de nombres. Y terminó:

Sin duda, esta enunciación narrativa recorta la SC por obvias razones de repetición que hubieran sobrecargado el fluir de la diégesis. Sin embargo, la lista que Fulgor enuncia no es larga: las Preciado, los Fregosos y los Guzmanes.

—No hay de dónde sacar para pagar. Ese es el asunto.

—¿Y por qué?

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

—¿No serás tú?

—¡Cómo se pone a creer que yo!

Si bien las palabras de Fulgor son insultantes (o humillantes) para los oídos de PP, el tránsito entre la tensión y la reconciliación tienen su punto crítico en este

momento. La confianza de Fulgor en el plan que llevaba (sea cual fuera), con una pregunta performativa de PP —que tacha a Fulgor de traidor o algo parecido—, lo desarman. Incluso, hay temor (o respeto) en su respuesta (—;Cómo se pone a creer que yo!). A partir de este quiebre, la energía contenida en la actitud de PP se eleva, y la imponencia de Fulgor, si no desaparece, al menos se ensombrece, le cede el centro de atención a PP.

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

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

—Mañana vas a pedir la mano de la Lola.

—Pero cómo quiere usted que me quiera, si ya estoy viejo.

Los equívocos de Fulgor, performativamente son también su nivel de asombro ante ese halo de poder de PP. Diegéticamente es como un chiste; dramáticamente, que un "fulgor" sea débil, no es para producir risa sino para enterarnos del momento en que el personaje es consciente de su pérdida de poder perlocutivo sobre esa presencia astuta, extrañamente engañosa y maquiavélica:

—La pedirás para mí. Después de todo tiene alguna gracia. Le dirás que estoy muy enamorado de ella. Y que si lo tiene a bien. De pasada, dile al padre Rentería que nos arregle el trato. ¿Con cuánto dinero cuentas?

—Con ninguno, don Pedro.

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

—¿Y lo del Aldrete?

Entregado ya a la influencia de PP, Fulgor descubre su servilismo al conceder un dato que en su momento se negó a mencionar. Un dato importante para las lucubraciones de su patrón. Por supuesto, el enojo de PP hacia Fulgor es inmediato y arbitrario:

—¿Qué se trae el Aldrete? Tú me mencionaste a las Preciado y a los Fregosos y a los Guzmanes. ¿Con qué sale ahora el Aldrete?

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

—Eso déjalo para después. No te preocupen los lienzos. No habrá lienzos. *La tierra no tiene divisiones.*

Notamos aquí una pausa. En ella, esa sabiduría propia de una rapiña que se sabe superior confirma su influencia perlocutiva en Fulgor:

Piénsalo, Fulgor, aunque no se lo des a entender. Arregla por de pronto lo de la Lola.

Y de nuevo sucede otra pausa. En la que PP, por lo que ve (la actitud de asombro de Fulgor), actúa con tiento para distinguirlo, siendo inusualmente amable con quien, en un principio, parecía su enemigo, lo cual dice mucho de su pericia política:

¿No quieres sentarte?

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

—Le dirás a la Lola esto y lo otro y que la quiero. Eso es importante. De cierto, Sedano, la quiero. *Por sus ojos, ¿sabes? Eso harás mañana*

tempranito. Te reduzco tu tarea de administrador. Olvidate de la Media Luna.

Este último parlamento de PP, es en sí, un momento feliz, ocurrido dentro de una guarida o especie de madriguera, y que puede ser una de las connotaciones del establo como espacio de acción. Toma relevancia el espacio, por ser notoria la mala intención en las instrucciones de PP; siendo aún más angustiante constatar que sí existe alguien que pueda obedecerlo.

Fragmento 20.54-55:

<<¿De dónde diablos habrá sacado esas mañas el muchacho? —pensó Fulgor Sedano mientras regresaba a la Media Luna—.

Nos ubicamos en otro tiempo, en una nueva situación comunicativa que se deriva de las órdenes de PP; es el regreso de Fulgor a la Media Luna para informar a su patrón sobre una entrevista que aún no ocurre en la diégesis.

Yo no esperaba de él nada. "Es un inútil", decía de él mi difunto patrón don Lucas. "Un flojo de marca." Yo le daba la razón. "Cuando me muera váyase buscando otro trabajo, Fulgor." "Sí, don Lucas." "Con decirle, Fulgor, que he intentado mandarlo al seminario para ver si al menos eso le da para comer y mantener a su madre cuando yo les falte; pero ni a eso se decide." "Usted no se merece eso, don Lucas." "No se cuenta con él para nada, ni para que me sirva de bordón servirá para cuando yo esté viejo. Se me malogró, qué quiere usted, Fulgor." "Es una verdadera lástima, don Lucas.">>

En este traslado de Fulgor, se abre un nuevo espacio que describe su actitud tan entusiasta para con PP, pues compara lo que decía Lucas Páramo con lo que él ha

constatado del mismo PP. Sin embargo, de pronto descubrimos que ese recuerdo se extiende en detalles y, entonces, descubrimos una nueva imbricación temporal, un entrecruzamiento de tiempos como el del fragmento 25, abriéndose con ello otra SC. Luego sigue una intervención del narrador, muy peculiar:

Y ahora esto. De no haber sido porque estaba tan encariñado con la Media Luna, ni lo hubiera venido a ver. **Se habría largado sin avisarle.** Pero le tenía aprecio a aquella tierra; a esas lomas pelonas tan trabajadas y que todavía seguían aguantando el surco, dando cada vez más de sí... La querida Media Luna... Y sus agregados: "Ven para acá, tierrita de Enmedio." La veía venir. **Como que aquí estaba ya. Lo que significa una mujer después de todo.** "¡Vaya que sí!", dijo. Y chicoteó sus piernas al trasponer la puerta grande de la hacienda.

Termina el fragmento; a la vez, diegéticamente ocurre una imbricación entre la entidad narrativa y la prefiguración que enuncia a Fulgor. Las negritas son nuestras y señalan cómo estas entidades llegan a parecerse, a ocupar las mismas palabras, a pensar lo mismo. Como si en realidad fuera una persona platicando consigo misma. Es decir, este último párrafo abre otra SC. Inesperada, por supuesto, e incompleta para fortuna nuestra, pues tampoco es claro su interlocutor.

Fragmento 21.55-57:

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

Prosigue el narrador que finalizó el fragmento anterior. Lo cual nos impulsa a prever que la entidad de esa

voz es el mismo Fulgor cuando va rumbo a la Media Luna; es decir, Fulgor es el narrador del fragmento 20 y también de éste, al tiempo que se abre una nueva SC que amplía el recuerdo de Fulgor, rumbo a la Media Luna:

—Perdóneme que me ponga colorada, don Fulgor. No creí que don Pedro se fijara en mí.

—No duerme, pensando en usted.

—Pero si él tiene de dónde escoger. Abundan tantas muchachas bonitas en Comala. ¿Qué dirán ellas cuando lo sepan?

—Él sólo piensa en usted, Dolores. De ahí en más, en nadie.

—Me hace usted que me den escalofríos, don Fulgor. Ni siquiera me lo imaginaba.

—Es que es un hombre tan reservado. Don Lucas Páramo, que en paz descanse, le llegó a decir que usted no era digna de él. Y se calló la boca por pura obediencia. Ahora que él ya no existe, no hay ningún impedimento. Fue su primera decisión; aunque yo había tardado en cumplirla por mis muchos quehaceres. Pongamos por fecha de la boda pasado mañana. ¿Qué opina usted?

Entre las situaciones que hemos reconocido, ésta es de las más claras. Por supuesto, debemos indicar que este diálogo tan preciso, es como el del fragmento 25. O sea, el recuerdo de Fulgor no es precisamente éste, aunque sí es la base de su recuerdo y de su actitud; su gesto corporal en esa situación de desplazamiento con rumbo a la Media Luna, lo cual también nos presenta un nuevo entrecruzamiento temporal.

Y otro elemento fundamental está en la manera tan ligera como Fulgor ha olvidado su lealtad para con Lucas Páramo, a quien prácticamente le levanta falsos testimonios.

—¿No es muy pronto? No tengo nada preparado. Necesito encargar los ajuares. Le

escribiré a mi hermana. O no, mejor le voy a mandar un propio; pero de cualquier manera no estaré lista antes del 8 de abril. Hoy estamos a 1. Sí, apenas para el 8. Dígale que espere unos diyitas.

—Él quisiera que fuera ahora mismo. Si es por los ajuares, nosotros se los proporcionamos. La difunta madre de don Pedro espera que usted vista sus ropas. En la familia existe esa costumbre.

—Pero además hay algo para estos días. Cosas de mujeres, sabe usted. ¡Oh!, cuánta vergüenza me da decirle esto, don Fulgor. Me hace usted que se me vayan los colores. Me toca la luna. ¡Oh!, qué vergüenza.

—¿Y qué? El matrimonio no es asunto de si haya o no haya luna. Es cosa de quererse. Y, en habiendo esto, todo lo demás sale sobrando.

—Pero es que usted no me entiende, don Fulgor.

—Entiendo. La boda será pasado mañana.

De nuevo ocurre un chiste diegético referido a la menstruación. Resalta con ello la urgencia de Fulgor por cumplir cabalmente con lo ideado por su patrón; a su vez, verificamos la carencia de amor en ese futuro enlace marcado por el autoritarismo y conveniencia personal de PP.

Y la dejó con los brazos extendidos pidiendo ocho días, nada más ocho días.

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

Es extraordinaria la economía de recursos que contienen estos dos párrafos. Se repiten los tiempos imbricados. Uno, con Fulgor alejándose de Dolores en actitud cínica; el otro, con la performance en la respuesta de PP sobre el contrato de mancomunidad.

La Dolores, en cambio, corrió a la cocina con un aguamanil para poner agua caliente: "Voy a hacer que esto baje más pronto. Que baje esta misma noche. Pero de todas maneras me durará mis tres días. No tendrá remedio. ¡Qué felicidad! ¡Oh, qué felicidad! Gracias, Dios mío, por darme a don Pedro." Y añadió: "Aunque después me aborrezca."

Un derivado de la SC anterior, es esta línea que se desprende paralela. Mientras Fulgor piensa en los bienes mancomunados, Dolores se activa en su quehacer de un modo explosivo, con movimientos y desplazamientos amplios; hasta hay agradecimientos desinhibidos para Dios, y un acto de contrición en que Dolores nos entera de que no está siendo engañada por PP. Por supuesto que sabe de la deuda de los Páramo. Sólo que ahora se trata de Pedro, y sería aun más equivocado negarle matrimonio. Lo cual nos acerca de nuevo al físico enigmático de PP; un físico capaz de provocar el eclipsamiento de Fulgor y la ruina material (consciente) de Dolores.

Fragmento 22.57-58:

De nuevo es una SC muy clara por su enunciación dialógica, no obstante constituye el desarrollo de la SC anterior. Sucede entonces que Fulgor le recuerda a PP la cuestión de los bienes mancomunados. Sucede ahora sí la respuesta de PP: "*Acuérdate, Fulgor, de decírselo mañana mismo.*" Y luego, el nuevo fragmento:

—Ya está pedida y muy de acuerdo. El padre cura quiere sesenta pesos por pasar por alto lo de las amonestaciones. Le dije que se le darían a su debido tiempo. Él dice que le hace falta componer el altar y que la mesa de su comedor está toda desconchinflada. Le prometí que le



mandaríamos una mesa nueva. Dice que usted nunca va a misa. Le prometí que iría. Y desde que murió su abuela ya no le han dado los diezmos. Le dije que no se preocupara. Está conforme.

—¿No le pediste algo adelantado a la Dolores?

—No, patrón. No me atreví. Esa es la verdad. Estaba tan contenta que no quise estropearle su entusiasmo.

—Eres un niño.

<<¡Vaya! Yo un niño. Con 55 años encima. Él apenas comenzando a vivir y yo a pocos pasos de la muerte.>>

Este comentario, al margen del diálogo, de nuevo nos devuelve a la situación de Fulgor en un tiempo y espacio no determinados (fragmento 18). Porque el diálogo fluye por sí mismo, hubo incluso otra actitud en Fulgor al dejarse humillar por PP, pero no se molestó, sino que trató de justificarse.

—No quise quebrarle su contento.

—A pesar de todo, eres un niño.

—Está bien, patrón.

Por el trato que le dan a Fulgor, tanto Aldrete como Eduviges, Lucas Páramo y Dolores, estamos seguros que Fulgor no es una personalidad inhibida, asustadiza y decadente. Pero aquí, su habla es de alguien disminuido totalmente en su autoestima. Desaparece el personaje imponente o, en su defecto, impone más la presencia y actitud de PP. Lo que nos devuelve al comentario: <<¡Vaya! Yo un niño. Con 55 años encima. Él apenas comenzando a vivir y yo a pocos pasos de la muerte.>>. Nuestra mente, por más rápida que sea, no es capaz de articular con tanta precisión, y más si está bajo presión de alguien a quien se le admira tanto. Aparte, la señal del narrador anónimo es evidente: "<<" y ">>". Rulfo

decide enunciar la voz de Fulgor como un nuevo entrecruzamiento, una nueva SC que debe esclarecerse.

—La semana venidera irás con el Aldrete. Y le dices que recorra el lienzo. Ha invadido tierras de la Media Luna.

—Él hizo bien sus mediciones. A mí me consta.

—Pues dile que se equivocó. Que estuvo mal calculado. Derrumba los lienzos si es preciso.

—¿Y las leyes?

—¿Cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros. ¿Tienes trabajando en la Media Luna a algún atravesado?

—Sí, hay uno que otro.

—Pues mándalos en comisión con el Aldrete. Le levantas un acta acusándolo de "usufruto" o de lo que a ti se te ocurra. Y recuérdale que Lucas Páramo ya murió. Que conmigo hay que hacer nuevos tratos.

Termina el diálogo, se suspende la SC e interviene el narrador, del cual ya no podemos confiar si, en lo siguiente, nos está hablando del clima de ese momento o de cualquier otro. O si, indirectamente, alude con ironía al tono del "clima" de interacción social que está por venir y que ya ocurrió en la diégesis (el asesinato de Toribio Aldrete):

El cielo era todavía azul. Había pocas nubes. El aire soplaba allá arriba, aunque aquí abajo se convertía en calor.

Fragmento 23.58-59:

Tocó nuevamente con el mango del chicote, nada más por insistir, ya que sabía que no abrirían hasta que se le antojara a Pedro Páramo. Dijo mirando hacia el dintel de la puerta: "Se ven bonitos esos moños negros, lo que sea de cada quién."

En ese momento abrieron y él entró.

Éste es un fragmento que ya hemos delineado en su espectacularidad, sólo destacaremos la SC latente de estos dos párrafos que, conectados con los anteriores, nos muestran el contraste con la primera y la segunda vez que Fulgor trató de visitar a PP, después de la muerte de Lucas Páramo.

Lo que se modifica está en su actitud tan dispuesta a acometer lo que su patrón le dicte; hay una sonrisa en Fulgor, una sonrisa cínica que, en sí, indica un dejo de placer perverso.

Además, la espera es mínima. Alguien abre la puerta y él se conduce hasta PP, que está, no en el corral, sino en un lugar que parece más formal:

—Pasa, Fulgor. ¿Estás arreglando el asunto de Toribio Aldrete?

—Está liquidado, patrón.

La ubicación del tiempo-espacio no coincide con las situaciones anteriores, obligándonos a recordar el fragmento 18, que ocurre en la noche. Por lo tanto, esta tercera entrevista de Fulgor con PP ocurre en una nocturnidad especial, manchada con la muerte de Aldrete.

También, esta situación nos aclara una performatividad que tampoco habíamos notado: el estado de ebriedad en que llega Fulgor, pues acaba de dejar a sus hombres asesinando a Toribio Aldrete. La sonrisa en su rostro y el fuego interior que lo posea nos ofrece a un animal sumamente peligroso, domado por su único amo, PP, que no duda en recordarle cuál es su lugar:

—Nos queda la cuestión de los Fregosos. Deja eso pendiente. Ahorita estoy muy ocupado con mi "luna de miel".

Sobre este momento, señalamos la indiferencia y superioridad con que Fulgor se deja tratar por su patrón, además de que se ilumina el rostro de PP con la enunciación de su luna de miel. Siendo significativo que, como la acción ocurre en un interior, por ser de noche tendrían que estar iluminados con alguna flama, la cual provocaría sombras torcidas en el fondo, como si se tratara del retrato interior de ese par de personajes: Fulgor y PP.

### **2.3.2. Las situaciones comunicativas mayores**

La enunciación de la primera SC (fragmento 18) queda del siguiente modo: la noche en que Fulgor Sedano cumple con las instrucciones de PP, para eliminar a Toribio Aldrete.

A esta situación, se somete una segunda, que es un entrecruzamiento: Fulgor Sedano recordando desde un lugar y tiempo indeterminado, sin que aparezca la evidencia de un interlocutor, a menos que sea él mismo en una situación de soledad; pero aún así el espacio y tiempo no son precisos.

Luego, como derivado de ésta, tenemos la SC del fragmento 23, la misma noche donde Fulgor está de regreso en la Media Luna, salido apenas de la fonda de Eduviges, después de asesinar a Aldrete. Situación a la que se somete una tercera, de interior sombrío, donde Fulgor frente a PP, anuncia como "liquidado" el asunto con Toribio Aldrete.

En estos fragmentos, tenemos una con-secuencia lógica. Sin embargo, la diégesis maneja, entre uno y otro, dos SC-mayores:

El fragmento 19, donde Fulgor se entrevista por primera vez con PP, es una situación mayor porque en función de ésta

se motivan las situaciones de los fragmentos 18 y 23, fragmentos que a su vez contienen otras situaciones.

Aunque también existe otra SC mayor, la del fragmento 20, pues de ésta se derivan los fragmentos 21 y 22, que componen la más amplia extensión impresa con respecto a los otros fragmentos. La SC del fragmento 20, es la siguiente: Fulgor en camino a la Media Luna, entusiasmado con las instrucciones inesperadas de PP. Ocurriendo en ello varios entrecruzamientos:

El primer entrecruzamiento prefigura a Fulgor con Lucas Páramo. El segundo, prefigura a Fulgor en el monólogo o SC que no determina su temporalidad ni espacialidad, pero se insiste en ésta. El tercer entrecruzamiento prefigura a Fulgor con Dolores Preciado. Y el cuarto entrecruzamiento enuncia una prolepsis<sup>39</sup> que se verifica en el siguiente fragmento, el 22, teniendo injerencia en la influencia de la SC del fragmento 19. En sí, el fragmento 22 se relaciona de modo directo (y no motivado) con el fragmento 20.

Si decimos que la SC-20, es una SC-mayor, la consecución de sus fragmentos se reduce al esplendor gestual de Fulgor en camino a la Media Luna, para avisar a PP sobre el éxito de lo planeado por el mismo PP... y que no ocurren en la noche sino a plena luz del día.

De estas dos situaciones mayores, tendrá que derivarse una tercera, una SC-rectora que incluya la supuesta postura del autor frente a los sentidos de su diégesis, haya sido consciente de ello o no.

---

<sup>39</sup>En el *Diccionario de retórica y poética*, de Helena Beristáin, se describe a la prolepsis con características de anticipación. Opuesta a la analepsis, que se describe con características de retrospección. Página 47.

### 2.3.3. La Situación Comunicativa Rectora.

Tenemos, por tanto, dos situaciones comunicativas mayores. Una, que se basa en la primera entrevista entre Fulgor y PP. Otra, con Fulgor en camino a la Media Luna, entusiasmado con las instrucciones de PP.

Si nos quedamos con la primera, no tendría sentido la separación intencionada de los fragmentos 18 y 23. Tomemos la segunda; así el sentido de esta separación se torna evidente.

La rectoría del personaje Fulgor Sedano, reaccionando en todos los fragmentos, dándole continuidad diegética a la narración, prefigurando su carácter, nos obliga a regresar a los fragmentos que han sido distanciados:

En el fragmento 18, Fulgor se manifiesta como una presencia terrible y poderosa, a la que nadie se resiste; luego, en el fragmento 23, esa misma presencia se somete a la voluntad de un hombre joven, carente de la imponencia física de Fulgor, pero con ideas que son capaces de impulsar a Fulgor, de mover al animal alcoholizado, terrible, o de amansarlo.

En consecuencia, la SC-rectora indica la relación entre la fuerza física de Fulgor y la fuerza política de PP. No se necesita ser de las dimensiones físicas de Fulgor para dominar una voluntad parecida; lo que se necesitan son ideas, un discurso que le dé a Fulgor lo que el mismo Fulgor ignora necesitar.

En función de esta SC, en la que el autor nos parece hablar (mediado por su discurso literario), es que el conjunto de los otros fragmentos se pueden dirigir (o

someter) a esta postura, porque Fulgor habla con muchas gentes, actuando como el cuerpo físico de PP.

Dolores se desvive frente a la presencia de Fulgor, siendo regida por la idea de pertenecer a PP. Aldrete se alcoholiza con un hombre que físicamente soporta beber demasiado (Fulgor), pero Aldrete bebe con la idea de evidenciarle a esa persona la estupidez de su patrón, sin pericia política alguna. Por lo mismo, Aldrete muere de la peor manera, ahorcado, como si hubiera sido un traidor.

Supremacía física y supremacía política, ambas fuerzas actuando en la luz y en la nocturnidad. No tienen oponente alguno. Con estos elementos, qué persona de Comala (o qué ente de la naturaleza) podría calmar la voluntad de PP, ese hombre con cuerpo de clérigo, como lo señala Lucas Páramo; hombre de aspecto delicado<sup>40</sup>.

#### **2.3.4. Resultados**

Es evidente que no elaboramos en detalle el levantamiento del TEV; recordemos que la demostración del mismo ya se ha establecido. Este apartado, donde exclusivamente nos dedicamos a delimitar las situaciones de comunicación (que son la base del TEV), es un intento por medir el impacto que un conjunto secuenciado puede tener en el levantamiento pormenorizado del TEV. Por supuesto que una visión global incide en los detalles de cada fragmento, pues las diferentes situaciones responden a conexiones, las cuales (deliberadas o no) prefiguran una dinámica interna,

---

<sup>40</sup>Pienso, por ejemplo, en Carlos Salinas de Gortari; en Hitler, en Fidel Castro. Todos ellos con cuerpos delicados en su momento de esplendor político.

un único propósito. Pensemos, por ejemplo, en el estado de ebriedad que descubrimos en Fulgor Sedano, cuando se presenta con PP, salido apenas de la fonda de Eduviges. Antes, en la sola demostración del TEV, no había rastros de ebriedad ni de nocturnidad; incluso, los fragmentos contiguos no aluden a esa ebriedad, tuvimos que deducirlo a partir de que englobamos los fragmentos en una sección prefigurada por el mismo Fulgor Sedano.

Quizá realizamos una operación demasiado sencilla, pero también puede ser que hayamos utilizado —metodológicamente— las herramientas necesarias para el levantamiento del TEV.

Vamos a pensar lo segundo, que en realidad tenemos una propuesta para efectuar el levantamiento del TEV de *Pedro Páramo*. Si esto es así, la metodología consiste en lo siguiente:

- a) Delimitación, con base en las unidades de sentido (es decir, las frases y las oraciones), de las situaciones que marquen una interacción social completa; considerando como tal toda situación comunicativa que prefigura a un hablante, su receptor y el contexto de ambos.
- b) De faltar algún elemento de la SC, se debe considerar que puede llegar un momento en la diégesis en que se revele el o los elementos faltantes.
- c) Aclarar todas las situaciones de interacción social es fundamental, pues éstas tienden a englobarse en una SC cuyo sentido se dirige a esclarecer la



intención espectacular que el autor construyó (intencionadamente o no) para dotar de dinámica interna el discurso objetivo (constativo) del lector.

- d) La base para determinar el tipo de interacción social enunciado en el texto literario depende en mucho de la definición y evolución secuenciada de los interlocutores en su espacio-tiempo. Ésta, en sí, es la mayor preocupación dramática, ya que la evolución secuenciada de los interlocutores se origina en la prefiguración de la SC-rectora.
- e) La SC-rectora regula las condiciones de temporalidad y espacialidad de los sujetos; el tono, el ritmo, los caracteres, las ideas y la secuencia intencionada de los hechos. Sin la determinación de esta situación, se podría caer en el riesgo de anotar con insuficiencia e imprecisión el TEV.
- f) El TEV se debe regular en sus intensidades e intenciones, pues el tiempo espectacular no es igual al tiempo de la diégesis, donde el lector puede regresar, detenerse, adelantarse, repetir situaciones. En el espectáculo, el tiempo es continuo, hasta en la presentación de sus prolepsis y analepsis.
- g) El fundamento teórico para realizar un ejercicio de levantamiento del TEV sigue estando en los conceptos que componen a *los actos de habla*: la alocución, la constatación, la performatividad, la ilocución y la perlocución.

Si es cierto que nos enfrentamos en nuestro ejercicio con una sección-secuenciada bastante evidente, faltaría demostrar en el resto de las secciones la efectividad de nuestra propuesta. Sin embargo ese agregado no negaría ni podría anular nuestra comprobación de un TEV inherente a la novela *Pedro Páramo*, objetivo principal de esta investigación.

## CONCLUSIONES

Aprovecharemos este apartado, sólo para concretar los resultados concluyentes del proceder dramático que realizamos para obtener algunos aspectos espectaculares de la novela *Pedro Páramo*. Con este proceder, obtuvimos (o eso suponemos), los elementos fundamentales para propiciar posteriores investigaciones que lleguen a tratar el mismo material u otros materiales narrativos.

Del primer capítulo, además que desprendimos la enunciación propia de todo espectáculo teatral, también enunciamos la similitud mimética que este fenómeno de representación guarda con respecto a un ejercicio de lectura que se plantea poner en escena un texto narrativo. Destacamos lo siguiente:<sup>41</sup>

- a) La conexión entre TD y TL-narrativo evidencia un mismo fenómeno, fundamental para la aclaración de la virtualidad del TE, el de la situación de *los actos de habla*.
- b) Cuando se lee un TD, una lectura lo puede transformar en TEV; y cuando se lee un TLN, se puede virtualizar igualmente (por intención del lector) como TEV, previo a la PE.

---

<sup>41</sup>El significado de las abreviaturas es: TD, texto dramático; TL-narrativo, texto literario narrativo; TE, texto espectacular; TEV, texto espectacular virtual; TLN, texto literario narrativo; PE, puesta en escena; SC, situación comunicativa.

c) Se comprueba que el lector de un texto literario-narrativo, está en posibilidades de aclarar una virtualidad espectacular potencialmente útil para la configuración de una PE.

Así, definida la posibilidad teórica para establecer el TEV en la novela *Pedro Páramo*, impulsamos la consolidación de un primer procedimiento, basados en el reconocimiento de *los actos de habla*. Quedando como sigue:

- I. Delimitar las situaciones de interacción social presentes en la diégesis.
- II. Basados en el punto anterior, precisar los elementos constativos que nos prefiguran la identidad de los personajes, sus rasgos físicos y la ubicación tanto espacial como temporal de los mismos.
- III. Describir, a su vez, el desarrollo secuenciado del carácter ilocutivo de los hablantes y de los receptores inmediatos; los cuales en su mayoría son intercambiables en la función de ilocutores.
- IV. Actualizar la constatación (verificación) de la relación que guardan entre sí los entes psicológicos prefigurados intencionadamente en la diégesis, esto a partir de sus situaciones de interacción social.

Con base en lo anterior, procedimos entonces a experimentar con la enunciación de la novela *Pedro Páramo*, haciendo un levantamiento del TEV a partir de los fragmentos más breves de la estructura: el 4.22, el 23.58-59, el 28.64,

el 33.77, el 34.77 y el 64.146.<sup>42</sup> Los resultados fueron los siguientes:

- a) Se define el tipo de ambiente que caracteriza al espacio donde ocurre la mimesis de la interacción social.
- b) De un modo lógico y coherente se precisan las actitudes secuenciadas de los personajes participantes, al menos en la base óptica de su propia extensión, o sea (con base en Ingarden) en la extensión de las frases por las cuales se proyectan los objetos literarios en el lector<sup>43</sup>.
- c) También se define algo muy importante a nivel espectacular. Además de la ubicación de los personajes y sus desplazamientos (espacial y temporal), se definen gestos precisos que son de relevancia para connotar las palabras de los actores en interrelación, pues se connota con ello sus intenciones y las cualidades de su relación.
- d) Fue evidente, también, que la estrategia establecida al principio del segundo capítulo, estaba dando los resultados esperados.

---

<sup>42</sup>Donde el primer número, antes del punto, marca el número de fragmento que, dentro de la secuencia de 69 fragmentos le corresponde. Luego, el o los segundos números, después del punto, marcan la página donde se ubica el fragmento dentro de la edición que empleamos: *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Plaza & Janés, México, 2000. Que es una edición de los herederos de Juan Rulfo.

<sup>43</sup>Cf. "Parágrafo 6. Una delimitación más estrecha del asunto.", en Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*. Taurus-UI, México, 1998. Página 41 en adelante.

Y fue por lo anterior que nos permitimos avanzar en la comprobación de una enunciación espectacular, como inherente a la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*. Siendo importante destacar algo: para describir el texto espectacular de un fragmento de solamente 17 renglones, ocupamos 117 renglones (fue el caso del 4.22); para otro de 13 renglones, ocupamos 83 (fue el caso del 23.58-59); para uno más, de 7 renglones, ocupamos 51 (28.64); para otro más, de 9 renglones, ocupamos 59 (33.77); para otro de 14 renglones, ocupamos 81 (34.77); y en otro de 3 renglones, ocupamos 36 renglones de análisis (64.146). Cuestión que nos confirmó sobre la extensión que hubiéramos ocupado si analizábamos los 69 fragmentos de *Pedro Páramo*. Por lo mismo, al continuar con la comprobación de nuestro análisis, procuramos ocupar los fragmentos de menor extensión, que eran los que no excedían de una cuartilla mecanografiada. Así estudiamos tres fragmentos más, igualmente no consecutivos, pues la finalidad estaba en la sola comprobación de la presencia del texto espectacular<sup>44</sup> y no en la conformación del TEV de *Pedro Páramo*, situación que hubiera resultado en un trabajo de investigación de más de 400 cuartillas, lo cual hubiera excedido nuestras proporciones académicas.

Pero continuemos, los resultados de estas segundas muestras lograron destacar el potencial del texto espectacular a partir del método propuesto. Quedando el tentativo método como sigue:

- I. Definir la situación comunicativa a analizar, delimitando con ello la porción de texto espectacular a levantar.

---

<sup>44</sup>Esos fragmentos fueron: el 10.34-35, de 27 renglones; el 25.61-62, de 30 renglones; y el 48.115-116, de 37 renglones.

- II. A partir de lo primero, efectuar el seguimiento de las actitudes secuenciadas de los actores-personaje.
- III. Como consecuencia de lo primero y lo segundo, se procede a establecer dentro de un discurso (o nuevo discurso) el sentido dramático de las situaciones comunicativas. Este "nuevo" discurso se propone contener el sentido de las situaciones comunicativas de un modo general, lógico y coherente (si no es que contundente).

Fueron éstos los resultados que evidenciaron la presencia de un texto espectacular como inherente a la diégesis narrativa de la novela *Pedro Páramo*. Nuestra hipótesis es cierta, por lo tanto al aparecer un TEV original dentro de la novela de Juan Rulfo, se puede anular el propósito (o despropósito) de todas las adaptaciones hasta ahora realizadas, pues la adaptación original, en teoría, ya está planteada.

El problema radicó entonces en concluir un reconocimiento del TEV, y no simplemente en comprobar su existencia. Este reconocimiento debía tener sus particularidades propias de lo dramático-espectacular y ajenas por lo mismo a la formalidad de la diégesis original. Para realizar tal distinción, debíamos partir de un método que aún no estaba ideado, pero por lo mismo empezamos a construirlo.

La tercera parte del segundo capítulo es eso, intenta ser un análisis de reconocimiento sobre una porción significativa de la novela. Es decir: experimentamos por primera vez con la secuencia de los fragmentos, con el

efecto de la diégesis, con su intencionalidad, las marcas de su *dinámica interna*. Y lo logramos basados en lo que es para nosotros el material óptico del TEV: las situaciones de comunicación, las cuales se dejan leer como la mimesis de una interacción social, desprendiéndose que toda situación de interacción social (reconocida en la diégesis) configura situaciones comunicativas mayores que detallan a su vez las líneas de acción de los personajes como entes psicológicos; o sea, individuos con intencionalidad diegética.

Estas situaciones comunicativas mayores, verificamos que respondieran también a la configuración de un discurso intencionado del autor (haya sido consciente o no el autor de esta construcción). La importancia de estas SC-mayores radicaba en que, con su intencionalidad aparece una situación de interacción que incluye al lector (como un equivalente del espectador).

Ubersfeld delineó esta doble enunciación de la SC como algo propio de la enunciación teatral.<sup>45</sup> Pero ya nos hemos percatado que esto no solamente ocurre al momento de la representación física, sino también ocurre al momento de la representación virtual; hay una necesidad en todo acto dramático (al menos en el campo de la narrativa y del teatro) por establecer un vínculo evidente con el lector. Roman Ingarden lo formula del siguiente modo:

Siempre hay que añadir a las funciones [...] del discurso representado, otras funciones que se relacionan con los personajes de la sala (y en especial con los <<espectadores>>). Se trata de funciones de persuasión y funciones de

---

<sup>45</sup>Ver en este mismo material, el capítulo "1.2. Los Aspectos de un Texto Dramático que Provocan la Virtualidad de un Texto Espectacular."



comunicación [...] en relación con ciertos elementos del universo representado.

(Ingarden. 1997. 164)

Claro, todo esto con sus reservas de ser apenas un embrión que intenta auxiliar el posterior levantamiento (completo) del TEV que se encuentra en la novela de nuestro interés. Pero de llegar a realizarse, nos hace prever algunos logros importantes:

- Se experimentaría con la originalidad espectacular del Juan Rulfo novelista.
- Se realizaría el levantamiento sistemático del TEV de otras novelas y cuentos.
- Se experimentaría con la originalidad espectacular de los literatos.
- Se enriquecería el debate literario con la participación *sui generis* de lectores especializados en teatro, cine, televisión, cómic, videojuegos y publicidad, pues su interferencia en asuntos literarios es inculcable e inevitable en todos ellos.

En fin, se le daría al espectador no una versión del texto espectacular de *Pedro Páramo*, sino una visión espectacular que cohesionaría rasgos fundamentales de nuestra identidad cultural.

+ + +

## BIBLIOGRAFÍA POR CAPÍTULOS

### Introducción

#### BIBLIOGRAFÍA BÁSICA:

- ANGENOT, et. al. *Teoría literaria. Siglo XXI*, México, 1993. Tr Isabel Verica Núñez. / "Estudios teatrales" de Patrice Pavis, pp 110-124.
- BLOOM, Harold. *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- MARTÍNEZ Carrizales, Leonardo. *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública*. FCE, México, 1998./ "Pedro Páramo" de Mariana Frenk, pp 115-127

#### BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA:

- BOBES Naves, Corvin, et. al. *Teoría del teatro*. Arco-Libros, Madrid, 1997. /"Las funciones del lenguaje en el teatro", de Roman Ingarden, pp 155-165.
- CAMPBELL, Federico. *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. UNAM-ERA, México, 2003.
- DE TORO, Fernando. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Galerna, Argentina, 1987.
- INGARDEN, Roman. *La obra de arte literaria*. Taurus, México, 1998. Tr Gerals Nyenhuis H.
- PARTIDA Tayzan, Armando. *Escena mexicana de los noventa*. CONACULTA-FONCA, México, 2003.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Paidós, Barcelona 1984. Tr Fernando de Toro. (Piados comunicaciones 10)
- *El análisis de los espectáculos*. Paidós, Barcelona, 2000. Tr Enrique Folch. (Paidós comunicaciones 121)
- UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Cátedra-Universidad de Murcia, Madrid, 1989. Tr y Adaptación de Francisco Torres Monreal.

## Capítulo primero

### BIBLIOGRAFÍA BÁSICA:

- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y poética*. México, Porrúa, 1988., ed 2ª.
- DE TORO, Fernando. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Galerna, Buenos Aires, 1987.
- DUBATTI, Jorge. "Fundamentos para un modelo de análisis del texto dramático". En *La escalera*. Anuario de la Escuela Superior de Teatro N° 6, 1996. Buenos Aires, República Argentina.
- INGARDEN, Roman. *La obra de arte literaria*. Taurus, México, 1998. Tr Gerals Nyenhuis H.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Paidós, Barcelona 1984. Tr Fernando de Toro. (Piados comunicaciones 10)
- *El análisis de los espectáculos*. Paidós, Barcelona, 2000. Tr Enrique Folch. (Paidós comunicaciones 121)
- RULFO, Juan. *El llano en llamas*. Plaza y Janés, México, 2000. Prol. Sergio López Mena. ISBN 968-110430-7. (Biblioteca escolar)
- UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Cátedra-Universidad de Murcia, Madrid, 1989. Tr y Adaptación de Francisco Torres Monreal.
- USIGLI, Rodolfo. *El gesticulador / La mujer no hace milagros*. EMU, México, 1985. (col: Teatro)

### BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA:

- ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid, Biblioteca Nueva. 2000. Traducción, estudio y notas de Salvador Mas. (Clásicos del Pensamiento 10)
- BOBES Naves, Corvin, et. al. *Teoría del teatro*. Arco-Libros, Madrid, 1997. /"Las funciones del lenguaje en el teatro", de Roman Ingarden, pp 155-165.
- DUBATTI, Jorge. *Teatro comparado: problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Buenos Aires, 1995.

- MEYRAN, Daniel. *El discurso teatral de Rodolfo Usigli: del signo al discurso*. INBA-CITRU, México, 1993. Tr de Manuel Menéndez.
- PARTIDA, Armando. *Para una teoría dramática de la práctica dramatúrgica mexicana 1970-1990*. Tesis. UNAM, México, 1999.
- *Se buscan dramaturgos: panorama crítico*. II. CONACULTA-FONCA, México, 2002.

## Capítulo Segundo

### BIBLIOGRAFÍA BÁSICA:

- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y poética*. México, Porrúa, 1988., ed 2ª.
- INGARDEN, Roman. *La obra de arte literaria*. Taurus, México, 1998. Tr Gerals Nyenhuis H.
- RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Plaza y Janés, México, 2000. Prol. Alberto Vital. ISBN 968-1104-31-5. (Biblioteca escolar)

### BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA:

- CAMPBELL, Federico. *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. UNAM-ERA, México, 2003.
- ESTRADA, Julio. *El sonido en Rulfo*. IIE-UNAM y CDC-UNAM, México, 1990. (Monografías de arte No. 21)
- MARTÍNEZ Carrizales, Leonardo. *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública*. FCE, México, 1998./ "Pedro Páramo" de Mariana Frenk, pp 115-127
- RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Adaptación teatral de Nancy Cárdenas. Registro en SOGEM número 4960. México, 1979.
- "Pedro Páramo". Adaptación teatral de Roberto Ramírez. Registro SOGEM número 7228. México, 1985.
- "Pedro Páramo". Paráfrasis teatral de Jorge Rodríguez, Joaquín Garrido y Jose Luis Cruz. Registro SOGEM número 9131. México, 1991.
- "Pedro Páramo". Adaptación teatral de Jose Luis Cuadros. Registro SOGEM número 12794. México, 1997.

- "Pedro Páramo". Adaptación teatral de Natalia Traven y Juan Carlos Saavedra. Registro SOGEM número 13895. México, 2000.
- "Pedro Páramo". Adaptación de Mauricio Matus Cortés. Registro SOGEM número 14795. México, 2002.
- S/A. *Juan Rulfo: letras e imagen*. México, RM, 2002.
- S/A. *México: Juan Rulfo fotógrafo*. Barcelona, Lunweg, 2001.

### Conclusiones

#### BIBLIOGRAFÍA BÁSICA:

- INGARDEN, Roman. "Las funciones del lenguaje en el teatro", en BOBES Naves, Corvin, *et. al. Teoría del teatro*. Arco-Libros, Madrid, 1997.

#### BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA:

- INGARDEN, Roman. *La obra de arte literaria*. Taurus, México, 1998. Tr Gerals Nyenhuis H.
- RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Plaza y Janés, México, 2000. Prol. Alberto Vital. ISBN 968-1104-31-5. (Biblioteca escolar).
- UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Cátedra-Universidad de Murcia, Madrid, 1989. Tr y Adaptación de Francisco Torres Monreal.

## AGRADECIMIENTOS

En la elaboración de esta tesis, agradezco ese apoyo cercano y amoroso que me brindó mi familia: Liliana Ramírez y Aranza-Liliana Acosta Ramírez; así también, agradezco el apoyo incondicional de mis padres: Beatriz Romero y Alfonso Acosta. Y debo agradecer, claro que sí, el apoyo estratégico que me significó la Beca-Crédito del CONACYT, periodo 2002-1 a 2003-2.

Pero especialmente, debo agradecer al Dr. Armando Partida, investigador de gran talento y entrega, el que me haya dirigido en la planeación y revisión de esta tesis; a usted, Doctor, todo mi respeto y admiración. Muchísimas gracias.

\*