

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

POSGRADO EN LETRAS



**DE LA INTIMIDAD AL COSMOS: *LA AMORTAJADA* DE MARÍA LUISA**

**BOMBAL Y *PEDRO PÁRAMO* DE JUAN RULFO**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN

LITERATURA IBEROAMERICANA

PRESENTA:

**CARLOS R. SÁNCHEZ MORENO**

MÉXICO

2009



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

Todo el material contenido en esta tesis 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.

## **Agradecimientos**

En primer lugar, agradezco profundamente a mi asesor, el Dr. David García Pérez, las conversaciones que orientaron mi trabajo, así como sus meticulosas y pacientes lecturas de los avances y la versión final de la tesis.

También a la maestra María Cristina Mondragón, por introducirme en el terreno de la discusión teórica y crítica de lo fantástico y lo maravilloso, lo que me permitió trazar algunos de los ejes principales de este trabajo.

Agradezco especialmente a la maestra Laura Elena Perales, su aprecio y apoyo incondicional para realizar parte de este proyecto en mi centro de trabajo.

A la maestra Adriana Sáenz Valadez, por quien conocí la obra de María Luisa Bombal.

*A mi madre,  
Aurelia,  
a mis hermanos,  
a quien me acompaña siempre*

# DE LA INTIMIDAD AL COSMOS: *LA AMORTAJADA* DE MARÍA LUISA

## BOMBAL Y *PEDRO PÁRAMO* DE JUAN RULFO

### Índice

INTRODUCCIÓN	IV
CAPÍTULO I: SISTEMAS EN MOVIMIENTO. DOS AUTORES, ¿UNA GENERACIÓN?	1
1.1. La cuestión generacional	1
1.2. El contexto literario de <i>La amortajada</i>	5
1.3. El contexto literario de <i>Pedro Páramo</i>	10
1.4. El panorama de la crítica	15
CAPÍTULO II: <i>LA AMORTAJADA</i>	20
2.1. El Eros y el instinto de destrucción	20
2.2. La vida como travesía	25
2.3. El motivo del umbral	50
CAPÍTULO III: <i>PEDRO PÁRAMO</i> Y <i>LA AMORTAJADA</i>	67
3.1. Primera dimensión de la muerte: el descenso a los infiernos: Ana María y Juan Preciado	69
3.2. Segunda dimensión de la muerte: el fracaso de Eros: Ana María y Pedro Páramo	88
3.3. Tercera dimensión de la muerte: la lucidez y la locura: Ana María y Susana San Juan	98
CONCLUSIONES	107
BIBLIOGRAFÍA	110

## Introducción

*And whoever walks a furlong without sympathy  
walks to his own funeral drest in his shroud.*

Walt Whitman

El 29 de mayo de 1984, en el Centro Cultural General San Martín, en Buenos Aires, el escritor y crítico argentino José Bianco concluyó su discurso en homenaje a María Luisa Bombal, con motivo de cumplirse cuatro años de su muerte, con estas palabras:

He pensado en esta última frase de Borges, libro “*que no olvidará nuestra América,*” porque años después, conversando con un escritor mexicano de gran talento, menor que María Luisa, menor que yo, y autor de una obra tan breve como admirable, me dijo, creo recordar, que *La amortajada* era un libro que lo había impresionado mucho en su juventud. Ese escritor es Juan Rulfo. Quizá en *Pedro Páramo*, la novela de Juan Rulfo, podríamos discernir alguna influencia de *La amortajada*. En ese caso las palabras de Borges sobre la novela de María Luisa Bombal, nuestra amiga tan querida, habrían resultado proféticas.<sup>1</sup>

La insinuación de Bianco es sugestiva y desafiante, al intentar abordarla desde la crítica: ¿En qué medida cabe hablar de «alguna influencia» de *La amortajada* sobre *Pedro Páramo*? ¿Cuál es la dimensión real de tal influencia? ¿Sería ésta determinante en la configuración mimética del texto escrito por Rulfo, de manera que se aproxima a la *voluntas* de Bombal? ¿O, por el contrario, nos encontramos ante un tratamiento e intención artística tan distante que descubrimos que el texto ulterior poco debe, a final de cuentas, al primero?

Emmanuel Carballo afirma haber dado a conocer la novela a Rulfo, quien

---

<sup>1</sup> J. Bianco, “Sobre María Luisa Bombal”, en *Vuelta*, núm. 93, agosto de 1984, p. 27. Recordemos que Borges había confesado en su reseña a *La amortajada* que la novela salvaba felizmente los posibles inconvenientes que él había previsto. En su elogio al texto, Borges observaba que pese al carácter poético de sus libros, la chilena era “infel” a la tradición gongorista hispánica y reflejaba, en cambio, su posible filiación germana y francesa. Por último, el autor argentino señalaba: “Libro de triste magia, deliberadamente *suranée*, libro de oculta organización eficaz, libro que no olvidará nuestra América”. J. L. Borges, “*La amortajada*” en *Sur*, núm. 47, agosto de 1938, pp. 80-81.

la leyó de inmediato y cambió la estructura del libro. Estaba a punto de comenzar la Semana Santa, y Juan, a quien le habían extraído la dentadura, aprovechó esos días para bocetar febrilmente una nueva versión de la novela. El personaje fundamental, Susana San Juan, desapareció y en su lugar surgió como protagonista Pedro Páramo.<sup>2</sup>

De aceptarse este peso en la *influencia* aludida, ¿es suficiente ésta para incluir a las dos novelas bajo un mismo paradigma por pertenecer a horizontes más o menos cercanos, por el solo hecho de tematizar aspectos semejantes por medio de técnicas narrativas hasta cierto punto similares? Como sentencia el teórico de literatura comparada Claudio Guillén: “«influencia» ha de ser sinónimo de «influencia significativa».”<sup>3</sup> Veríamos entonces en las analogías de ambas novelas, si tal correspondencia temática obedece, como se ha señalado, a una imitación por parte de Rulfo.

Todavía más, la idea misma de “influencia” conlleva dificultades, como Guillén aclara, pues los estudios de “influencias” parecen haber sido sustituidos en la actualidad por el examen de tradiciones y convenciones, por lo que ha sugerido que un estudio de este tipo debe hacerse “mediante el examen de la articulación entre las influencias y el área general de las convenciones. Pues esta polaridad parece reflejar oposiciones culturales que han rebasado en su desarrollo los límites de cualquier disciplina concreta.”<sup>4</sup>

La propuesta metodológica de Guillén se relaciona con los conceptos estructurales de la lingüística comparativa, de modo que, como afirma, “podría decirse que las relaciones literarias pueden ser significativas a nivel meramente sincrónico en tanto que revelan un sistema común de convenciones.”<sup>5</sup> Esto significa que las influencias estudiadas entre un autor y otro, o más exactamente, entre un texto y otro deben ser analizadas para deslindar

---

<sup>2</sup> *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 419.

<sup>3</sup> C. Guillén, “De influencias y convenciones”, en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada 1616*, vol. II, 1978, p. 90.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 86.

hasta qué punto tal influencia pertenece a un campo de convenciones comunes, más que a la singularidad del texto en sí, e incluso intentar determinar en qué medida tales convenciones pueden ser resultado de una tradición, en cuyo caso habría que añadir el factor del proceso histórico que circunda cada texto.

Los elementos expuestos anteriormente permiten afirmar que un estudio comparativo entre las novelas mencionadas de María Luisa Bombal y Juan Rulfo se propone el análisis de los textos no desde una postura reduccionista que considere sólo la singularidad y posterior comparación entre los textos, sino que, además, tenga presente las relaciones literarias al interior de una especie de *sistema* (lo que implica, a su vez, examinar, entre otros aspectos, un conjunto de convenciones dadas) en el que podrían hallarse interrelaciones de orden temático y formal en un campo de visión lo suficientemente amplio que nos lleve quizá al terreno de la *tradición*.

El primer objetivo de este trabajo es, por tanto, analizar cómo las novelas de Bombal y de Rulfo se mueven dentro de un marco colectivo o sistema que pueda hacernos ver ciertas afinidades entre ellas y también observar en qué medida aparece el aspecto meramente individual o singular en sus textos.

Por otro lado, y siguiendo a Claudio Guillén, la literatura comparada requiere un punto de vista internacional,<sup>6</sup> lo que implica ir más allá de nacionalismos culturales, punto fundamental en la óptica de nuestro trabajo, ya que las novelas de Bombal y de Rulfo pertenecen, según nuestro parecer, a lo que podríamos llamar de manera provisional *subsistemas* literarios que se entrecruzan y que en distintos puntos se aproximan, pero que también poseen divergencias, sean éstas temporales, de género e inclusive de tipo cultural propiamente dicho. En este punto, quizá vale la pena aclarar que, aunque las dos novelas

---

<sup>6</sup> C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, p 13.



están escritas en español, esto no reduce la posibilidad de realizar un estudio comparativo entre ambas, pues a nuestro parecer, hay elementos lo suficientemente diversos, como las nacionalidades y las generaciones a las que ambos pertenecen, por mencionar algunos, que justifican un trabajo de este tipo.<sup>7</sup> Esta acotación es pertinente, porque los estudios de literatura comparada más ortodoxos contemplan que sólo puede darse la comparación entre sistemas literarios de lenguas diferentes. El desarrollo de esta tesis, como se verá, probaría la posibilidad de comparatismo dentro de un mismo sistema lingüístico literario.

Nuestra indagación pretende asumir una actitud dialéctica, según lo apuntado por Guillén, “pues la investigación de relaciones dialécticas conduce al enriquecimiento progresivo de nuestra percepción de sus elementos constitutivos.”<sup>8</sup> Bajo esta perspectiva, es posible localizar la tensión entre aquellos aspectos que son más de tipo “local” y que tienen que ver con la nacionalidad, la formación, los intereses individuales, entre otros, en contraposición con aquellos que podríamos considerar de tipo “universal”, como el lenguaje, la elección genológica, los arquetipos, etcétera: “el comparatista es quien se niega a consagrarse exclusivamente tanto a uno de los dos extremos de la polaridad que le concierne –lo local– como a la inclinación opuesta –lo universal.”<sup>9</sup> Es nuestro parecer que tanto la obra de Bombal como la de Rulfo pueden ser puestas en diálogo bajo una óptica que involucre estos dos aspectos, lo local y lo universal, por lo que esta idea se perfila como otro de los objetivos del presente trabajo.

---

<sup>7</sup> Cfr. L. A. Pimentel, “Qué es literatura comparada”, en *Anuario de Letras Modernas*, 4, 1988-1990, p. 92.

<sup>8</sup> C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, p. 28.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 18.

Para lograr tal cometido, seguiremos las coordenadas propuestas también por Guillén, cuando afirma que la comparación implica la profundización en diferencias de índole nacional o espacial, por un lado, y otras de orden temporal o histórico, por otro.<sup>10</sup>

Todo esto implica el análisis y –sobre todo– la comparación cuidadosa de ambos autores a partir de los ejes antes mencionados, bajo el modelo más común de supranacionalidad en los estudios comparativos, que consiste en el estudio de las “relaciones entre autores y procesos pertenecientes a distintos ámbitos nacionales, o bien premisas culturales comunes”.<sup>11</sup> En este sentido, nos parece que este trabajo permitirá distinguir de qué modo los ámbitos nacionales provocan algún efecto diferenciador en estas novelas, así como averiguar la manera en que ciertas premisas culturales pueden o no resultar en procedimientos estéticos correspondientes entre los dos textos estudiados.

De los campos de estudio propuestos para la literatura comparada (la genología, la morfología, la tematología, la internacionalidad y la historiología) este trabajo pretende centrar su atención en el terreno de la tematología y, a partir de ésta, establecer posibles vínculos con los aspectos genológicos o morfológicos pertinentes.<sup>12</sup> Lo que más importará, finalmente, es la profundidad lograda en el análisis comparativo: “El complejo temático de una obra literaria se compone de una variedad de elementos entre los cuales existen relaciones o distancias más bien transversales, espaciales, que van de lo más visible a lo más profundo”.<sup>13</sup>

Vale la pena hacer otra distinción metodológica respecto de algunos de los conceptos vinculados con la tematología. Así pues, Guillén define: “el tema es aquello que

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>12</sup> Véase *Op. cit.*, p. 248-249.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 293.

le ayuda al escritor a encararse con la superabundancia y profusión de lo vivido, marcando una línea entre la experiencia y la poesía. Tema en la práctica se vuelve sinónimo de «tema significativo» y sobre todo de «tema estructurado» o «tema incitador». El elemento temático [...] desempeña así una función utilitaria, la de propiciar una escritura y una lectura literarias”.<sup>14</sup> Por tanto, el tema “No es lo que se dice [...] sino aquello con lo que se dice, sea cual sea su extensión”.<sup>15</sup> De este modo, el tema se relaciona con la orientación que el autor establece a lo largo del texto y que es posible rastrear a partir de los motivos que se vinculan a lo largo del texto.

Por otro lado, Luz Aurora Pimentel ofrece la siguiente definición de tematología:

una rama de la literatura comparada que estudia aquella dimensión abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha, así como sus transformaciones y actualizaciones; estudia, en otras palabras, los *temas* y *motivos* que, como filtros, seleccionan, orientan e informan el proceso de producción de los textos literarios.<sup>16</sup>

Esta misma autora establece la siguiente distinción entre *tema* y *motivo*:

Lo que los diferencia en un primer momento es que el tema, en tanto que asunto o materia del discurso, *orienta* una posible selección de incidentes o detalles que permita su desarrollo; el motivo en cambio se distingue del tema por ser una *unidad* casi autónoma y por su *recursividad*.<sup>17</sup>

Falta determinar el eje tematológico de nuestro trabajo, es decir, la línea específica que seguiremos para realizar la comparación.<sup>18</sup> Para esto hemos tomado como base la teoría de los instintos o pulsiones (traducción del vocablo alemán *Trieb*), en virtud de que para nuestro propósito resulta útil en consonancia con la propuesta metodológica de Guillén. La

---

<sup>14</sup> C. Guillén, *Op. cit.*, 1985, p. 249.

<sup>15</sup> *Ibidem.*, p. 254.

<sup>16</sup> L. A. Pimentel, “Tematología y transtextualidad”, en *NRFH*, vol. XLI, 1993, p. 215.

<sup>17</sup> *Ibidem.*, p. 215-216.

<sup>18</sup> Como aclara A. Trocchi, la expresión *tematología* “indica en concreto una línea de investigación comparatista”. En A. Gnisci *et al.* *Introducción a la literatura comparada*, p. 129.

inacabada teoría de Freud es para nosotros un apoyo a la hora de filtrar y seleccionar los criterios para acercarnos comparativamente a estos textos.

Si bien esta teoría sirve al psicoanálisis para explicar la actividad psíquica, para nosotros es importante porque se vincula con varios motivos identificables en nuestros textos que se corresponden con el vasto campo de la experiencia humana y que podemos alinear a estas pulsiones asumidas como eje temático. Como señala Juan Vives Rocabert: “Sin pulsión nos quedaríamos sin el elemento energético para explicar tanto el funcionamiento mental como la vida misma”.<sup>19</sup> Y más adelante: “la pulsión está caracterizada por aquello que energiza al psiquismo, lo que le mueve y motiva, como algo sin lo cual la vida deja de tener sentido y valor”.<sup>20</sup>

El mismo Freud señaló que “la teoría de los instintos es, por decirlo así, nuestra mitología. Los instintos son seres míticos, magnos en su indeterminación. No podemos prescindir de ellos ni un solo momento en nuestra labor, y con ello ni un solo instante estamos seguros de verlos claramente”.<sup>21</sup> En el desarrollo de su teoría Freud estableció dos instintos básicos: el *Eros* y el *instinto de destrucción*.

El primero de dichos instintos básicos persigue el fin de establecer y conservar unidades cada vez mayores, es decir, a la unión; el instinto de destrucción, por el contrario, busca la disolución de las conexiones, destruyendo así las cosas. En lo que a éste se refiere, podemos aceptar que su fin último es el de reducir lo viviente al estado inorgánico, de modo que también lo denominamos *instinto de muerte*. Si admitimos que la sustancia viva apareció después que la inanimada, originándose de ésta, el instinto de muerte se ajusta a la fórmula mencionada, según la cual todo instinto perseguiría el retorno a un estado anterior. No podemos, en cambio, aplicarla al Eros (o instinto de amor), pues ello significaría presuponer que la

---

<sup>19</sup> J. Vives Rocabert. “De la pulsión sexual a la pulsión de vida (Eros) en la obra de Freud”, en *Carta Psicoanalítica*, núm.1, junio de 2002, ¶ 3.

<sup>20</sup> *Ibidem.*, ¶ 12.

<sup>21</sup> *Apud* J. Vives *Ibidem*, ¶ 14.

sustancia viva fue alguna vez una unidad, destruida más tarde, que tendería ahora a su nueva unión.<sup>22</sup>

La cita anterior permite inferir una especie de tensión entre los diferentes instintos, tensión que aparece igualmente presente y bajo diferentes realizaciones literarias tanto en *Pedro Páramo* como en *La amortajada*. Por eso, la teoría de las pulsiones nos brinda elementos que podemos hallar tanto en un texto como en otro y a partir de esto, discernir motivos básicos que van construyendo su significación, sus vínculos y sus diferencias: lo uno y lo diverso, como diría Guillén. Estos son entonces nuestro temas: amor y muerte, impulsos que hicieron decir a Freud en *Más allá del principio del placer* que “la meta de toda vida es la muerte”,<sup>23</sup> estableciendo así una de las paradojas centrales de su teoría y que son “condiciones del existir humano”, según había observado S. S. Praver.<sup>24</sup> Si bien en nuestro trabajo se pretende analizar el proceso de tematización de los instintos a partir de la perspectiva psicoanalítica, no se limita sólo a ella, pues es necesario vincular los hallazgos con los ámbitos histórico-culturales y literarios que enmarcan los textos.

Desde luego, no se trata aquí de analizar la pulsión como fenómeno psíquico, sino – y sobre todo – de observarla como *tematización* artística.<sup>25</sup> La teoría de Freud vincula varios tipos de pulsiones o instintos que se adjudican dentro de la pulsión de vida o de la pulsión de muerte. Uno de los primeros conceptos emanados de esta teoría es, desde luego, la pulsión sexual, y junto con ella, la pulsión de poder. Como anota Vives Rocabert: “Freud deja establecida la idea de que la agresión, la crueldad y la ‘pulsión de apoderamiento’, son

---

<sup>22</sup> S. Freud, “Compendio del psicoanálisis”, en: *Obras completas*, vol. III, p. 3382.

<sup>23</sup> S. Freud, “Más allá del principio del placer”, en *Los textos fundamentales del psicoanálisis*, p. 306.

<sup>24</sup> *Apud* C. Guillén, *op. cit.*, 1985, p. 255.

<sup>25</sup> Seguimos la lógica de Guillén en *Entre lo uno y lo diverso*: “Sobresale [...] una polaridad hartamente evidente [...]: la que distingue entre un fenómeno natural como la piedra o el sol, el río o la flor, y una prefiguración imaginada con el fuego de Prometeo o el sueño de la Edad de Oro. [...] ¿dónde termina la naturaleza, dónde empieza la cultura o la sociedad? [...] Acaso las dos vías confluyan en ciertos momentos –aquellos en que una situación histórica *tematiza* un fenómeno natural.” p. 255.

una parte constitutiva de las pulsiones sexuales”.<sup>26</sup> Esta dinámica de pulsiones es la que nos provee de herramientas para indagar el “armazón” de fuerzas actanciales en los relatos estudiados y vincularlas con otros elementos simbólicos y a fin de proceder a la comparación.

Esto es lo que marca una diferencia importante de nuestro trabajo con estudios anteriores, pues, por ejemplo, si bien la muerte ha sido un tema profusamente estudiado en la narrativa de Rulfo ésta no se ha abordado bajo la perspectiva comparativa ni ligada con la metapsicología. Existen algunos trabajos sobre la configuración temática de la muerte con una perspectiva comparativa, como es el caso de la comparación de uno de los cuentos de James Joyce con *Pedro Páramo* o bien de este último texto con otras novelas mexicanas;<sup>27</sup> el nuestro pretende contribuir a la crítica de los textos hispanoamericanos con una lectura de las relaciones entre la novela de Bombal y la de Rulfo.

Así pues, según lo hemos planteado, nuestro trabajo comprende los siguientes objetivos:

1. Analizar los marcos colectivos o sistemas de *La amortajada* y de *Pedro Páramo*. Se pretende aquí indagar en los contextos de cada una de las novelas elegidas, las diferentes *series* (o conjuntos estructurales)<sup>28</sup> que rodean a los textos; sean éstas literarias, culturales e históricas, a fin establecer

---

<sup>26</sup> J. Vives Rocabert, *Op. cit.*, ¶ 28.

<sup>27</sup> Véase M. Morales Ladrón, “Vida, muerte y parálisis en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y ‘The dead’ de James Joyce”, en *Exemplaria*, núm. 3, 1999: pp. 145-158. Véase también un trabajo comparativo de Douglas J. Weatherford entre *Pedro Páramo* y *Citizen Kane* en V. Jiménez, A. Vital y J. Zepeda (coords.), *Tríptico para Juan Rulfo*, pp. 501-530. En su trabajo, Ivette Jiménez de Báez, *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza: una lectura crítica de su obra*, esta estudiosa pone en diálogo los textos del autor mexicano con un gran número de textos, algunos de los cuales pudieron haber influido en él, y cita títulos de autores como José del Castillo Grajeda, Lord Dunsany, Truman Capote, Xavier Villaurrutia, C. F. Ramuz entre otros. Véase también la tercera sección de la compilación hecha por Yvette Jiménez de Báez y Luzelena Gutiérrez de Velazco, *Pedro Páramo: Diálogos en contrapunto (1955-2005)* en la que se reúnen varios artículos en los que se relaciona a Pedro Páramo con otros textos literarios.

<sup>28</sup> Véase, H. Beristain, *Análisis e interpretación del poema lírico*, pp. 64-66.

comparativamente las intersecciones a nivel de influencias ejercidas por las convenciones literarias, artísticas y hechos históricos que pudieron incidir en ambas novelas y, por ende, distinguir aquellas que pudieran configurarse como propias de una época y contextos específicos, de aquellas en las que los elementos contenidos en *Pedro Páramo* podrían reconocerse como influencia directa de *La amortajada*.<sup>29</sup>

2. Analizar desde una perspectiva dialógica lo local y lo universal en *La amortajada* y *Pedro Páramo*. El cumplimiento con el primer objetivo permitirá, asimismo, distinguir la dinámica de los sistemas literarios que se entrecruzan en ambos textos y que dan lugar a lo local y distintivo de cada uno en tanto singularidades artísticas frente a la apreciación de las obras como casos concretos de un sistema más amplio, identificado con la tradición y con lo universal en la literatura.
3. El análisis temático de los instintos de muerte y destrucción en *La amortajada* y *Pedro Páramo*. El tercer objetivo se refiere a utilizar herramientas del campo de la temología para establecer las influencias significativas de un texto en otro a partir de aspectos de la experiencia humana que han sido objeto de tematización en la tradición literaria occidental, y que por ende, constituyen ejes legítimos dentro del ámbito de la literatura comparada.

---

<sup>29</sup> Para el análisis de cada una de las novelas utilizaremos las siguientes ediciones: M. L. Bombal, *La amortajada* en *Obras completas*, Barcelona: Andrés Bello, 2000, pp. 96-176 y J. Rulfo, *Pedro Páramo* en Claude Fell, coord. *Toda la obra*. 2ª. ed. Madrid: ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica, 1996, (Colección Archivos, 17), pp. 177-307.

Alcanzados estos tres objetivos, obtendremos una radiografía de carácter comparativo entre las novelas estudiadas, la cual ofrecerá la comparación temática y la vinculación tópica en el planteamiento narrativo de Bombal y de Rulfo.



## Capítulo 1: Sistemas en movimiento: <sup>1</sup> Dos autores, ¿una generación?

### 1.1. La cuestión generacional

Es necesario iniciar nuestro trabajo con un breve análisis de algunos aspectos relacionados con lo que Guillén denomina “sistema”, es decir, “el conjunto, género, la configuración histórica, el movimiento generacional, la inercia de la escritura”<sup>2</sup> con las cuales se relacionan las novelas que nos ocupan. Por lo que respecta a las coordenadas temporales de nuestros autores, en un primer acercamiento a partir de la aplicación del método generacional de Goic Cedomil, es posible percatarse de que estos dos autores pertenecerían, según este crítico, a la misma generación, la de los nacidos entre 1905 y 1919, que tuvo tras de sí, la herencia de la generación superrealista del 27, la cual, constituiría la generación “auténticamente contemporánea y universal sobre América y Europa”.<sup>3</sup>

Con escritores como Asturias, Borges, Carpentier, Mallea, Marechal y Yáñez este grupo de autores trajo consigo las innovaciones propias de la vanguardia con todas sus consecuencias, como la superación del realismo y del naturalismo, un nuevo modo de representación de la realidad, la autonomía de la novela como hecho artístico y la destrucción del mundo y del lenguaje como nuevas formas de creación, mientras que la generación del 42 más bien constituyó una “reactualización del sistema realista”, por lo que

---

<sup>1</sup> C. Guillén adopta la expresión de Octavio Paz, para designar aquellas “ficciones modernas, narrativas o poéticas, donde se entreveran, se concilian o entran en colisión la continuidad y la discontinuidad, la integridad y la fragmentación: mundos abiertos, dominios y zonas plurales que se superponen y entrecruzan, multiplicidad de lenguas y culturas, «pluralidad de sistemas en movimiento»”. *Entre lo uno y lo diverso*, p. 37.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>3</sup> G. Cedomil, *Historia de la novela hispanoamericana*, p. 181. Esta postura coincide con el estudio de A. Torres-Rioseco manifestada en “La novela chilena contemporánea”, en *Journal of Inter-American Studies*, vol. 4, núm. 4, octubre de 1962, pp. 503-516.

el periodo que corresponde a Bombal y a Rulfo entraría, según estos criterios observados por Cedomil, en el periodo bautizado como neorrealismo:

Onetti, Cortázar, Rulfo, Droguetti, la Bombal, Arguedas o Roa Bastos, se transforman a la larga en las figuras relevantes y su novela, en la dominante. Sus características son nuevamente la proyección de mundos creados o revelados en construcciones notables, en las cuales se acentúa la indeterminación de lo real y la incoherencia del tipo de narrar.<sup>4</sup>

Este es, quizá uno de los aspectos focales en la pertinencia de nuestro análisis, pues tales antecedentes comprueban la afirmación de Claudio Guillén con relación a que para el comparatista “Hoy es irreductible la literatura a una tradición única [...] Es irreductible la historia literaria [...] a una sola teoría totalizadora”.<sup>5</sup> Pues, como se verá en el presente trabajo, no es posible adscribir totalmente a Bombal y a Rulfo dentro de una misma visión estética del mundo. ¿Podemos considerar *La amortajada* o *Pedro Páramo* simplemente neorrealistas? Para deslindar tal postura es necesario hacer algunas observaciones.

Un primer problema tiene que ver con la vigencia literaria de la generación, que Cedomil fecha de 1950 a 1964, la cual corresponde bien con la novela de Rulfo, pero no con la de Bombal, la cual se publica muy temprano, en 1938, lo que significa que, desde este punto de vista, la novela de Bombal sería mucho más cercana a la generación superrealista del 27, como el mismo Cedomil sugiere: “Coincidiendo con la instalación de la vigencia superrealista la Bombal renovaba la literatura hispanoamericana con sus mundos irreales”.<sup>6</sup>

Por otro lado, la apreciación de la obra de Rulfo como neorrealista se ajusta mejor que Bombal, tanto por la nueva visión de la realidad que abarcaba aspectos como el mito, como por la finalidad de denuncia social propia de este periodo. “El mundo se ligaba a la

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 181.

<sup>5</sup> C. Guillén, *Op. cit.*, *supra* p. 34.

<sup>6</sup> G. Cedomil, *Op. cit.*, p. 221.

realidad ensanchándola reveladoramente por la incorporación de esferas nuevas de origen o afincamiento popular, con un significativo trasfondo antropológico en los casos de Rulfo, Arguedas o Roa Bastos, que hacen del mito y de la conciencia mítico popular, de las creencias, el fundamento de un mundo, de un orden y de una dignidad sorprendentes.”<sup>7</sup>

La propuesta de Anderson Imbert es quizá, más precisa, si se trata de indagar sobre las diferencias entre ambos autores. Según su clasificación, Bombal y Rulfo pertenecerían, si no a generaciones diferentes, sí a periodos distintos: la obra de Bombal se ubica en el espacio que va de 1925 a 1940, marcado por las literaturas de vanguardia, la poesía pura y el surrealismo. Por esta razón dice, a propósito de *La última niebla* y de *La amortajada*: “lo humano y lo sobrehumano aparecen en una zona mágica, poética por la fuerza de la visión, no por trucos de estilo. El lector ve lo que los personajes de las novelas ven. Subjetivismo. Las cosas se desvanecen en una nube de impresiones.”<sup>8</sup> Asimismo, la obra de Rulfo es colocada por este crítico en el siguiente periodo, el que va de 1940 a 1955, señalado aún por el surrealismo, el existencialismo y el neorrealismo. Se trata, nos dice Imbert, de “Literaturas comprometidas y literaturas gratuitas con predominio de estilos existencialistas y neorrealistas por un lado y estilos de inspiración clásica por otro.”<sup>9</sup>

Así pues, como puede observarse, aunque en un primer momento es fácil adscribir a Bombal y a Rulfo en un mismo registro estilístico y temporal, los años que median entre la publicación de un texto y otro señalan de por sí diferencias en la misma generación a la que ambos pertenecen. Así, no sólo es necesario tomar en cuenta el corte generacional (cronológico) sino, también, las fechas de publicación y en qué grupo o corriente literaria se adscribe cada obra. En capítulos subsiguientes discurriremos en esos elementos comunes y

---

<sup>7</sup> *Idem*.

<sup>8</sup> E. Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Vol. 2, *Época Contemporánea*, p. 252.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 292.

divergentes, para decirlo con Guillén, entre lo uno y lo diverso. Falta aún abundar en las diferencias que marcan los contextos en los que se gestan cada uno de los textos.

## 1.2. El contexto literario de *La amortajada*

*La mujer no es más que una prolongación de la naturaleza, de todo lo cósmico y primordial*

**María Luisa Bombal**

Como ya se ha mencionado, las obras que nos ocupan tienen años distintos de publicación: *La amortajada* fue publicada en Buenos Aires en 1938 y *Pedro Páramo* en México en 1953. Resulta conveniente, por tanto, revisar cuál es el contexto literario específico que rodea a cada una de estas novelas.

Donald Shaw establece el año de 1940 como la fecha clave que marca el fin de la novela tradicional y el inicio de la nueva novela en Latinoamérica.<sup>10</sup> Shaw y Brushwood,<sup>11</sup> coinciden en señalar dos vertientes principales que se dan previo a este momento, alrededor de la década de los treinta: la primera que Shaw llama “novela de observación” (que incluye al costumbrismo, al realismo y al naturalismo) que predomina hasta después de los veinte, y la segunda, más “conscientemente artística” que “había ido adecuando la técnica narrativa a las cada vez más ricas posibilidades de innovación en lo que se refiere al contenido” por lo que “desembocará en la narrativa de fantasía creadora y de la angustia existencial”.<sup>12</sup>

Este panorama se completa, por un lado, con novelas de compromiso social y político, de denuncia (incluida la indigenista), y del otro, por “una serie de narrativas experimentales o técnicamente innovadoras que recogen la herencia de la prosa modernista”. Shaw señala que uno de los conflictos que se plantea la narrativa de este momento es la búsqueda de la universalidad en el contexto específico americano, es decir,

---

<sup>10</sup> L. Donald Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, 1999.

<sup>11</sup> J. S. Brushwood, *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, p. 114.

<sup>12</sup> L. Donald Shaw, *Op. cit.*, p. 19.

el cosmopolitismo frente al americanismo y, asimismo, el conflicto entre los escritores que creen que su obligación es incrementar la conciencia revolucionaria frente a los que defienden la autonomía de la literatura. La Guerra Civil española, la influencia de autores y obras innovadoras en inglés, francés y alemán, además de la ejercida por el surrealismo son las circunstancias que, para este crítico, señalaron definitivamente los rasgos de la nueva narrativa latinoamericana.

Sin embargo, Brushwood apunta que la línea de división en dos vertientes principales en la narrativa latinoamericana de este periodo es, sobre todo, teórica:

En realidad hay cuatro factores operantes en esta línea: el problema social, la identificación de la experiencia ‘novomundista’, el cosmopolitismo [...] y la innovación técnica [...] El factor que tienen en común todas las novelas de esta época es una sensación de insatisfacción con los valores sociales, sea en términos del problema de la justicia o en términos de la identidad individual y las relaciones personales.<sup>13</sup>

Llama la atención que tanto Shaw como Brushwood señalen el carácter original de las novelas de Bombal. El primero apenas menciona el carácter innovador de la autora chilena, el segundo dedica un breve análisis en su trabajo a *La última niebla* (1935), inscribiéndola en el tipo de novelas de preocupación introspectiva por la condición humana, junto a otras del mismo tipo escritas por Jaime Torres Bodet, Eduardo Mallea y Juan Carlos Onetti.

Por lo que corresponde al contexto inmediato de la narrativa chilena de ese periodo, Arturo Torres-Rioseco señala que la novela chilena nace con *Una escena social* (1853) del realista Alberto Blest Gana. Posteriormente esta narrativa oscila “entre un débil realismo y un romanticismo de trasplante” y es hasta el siglo XX cuando surge la novela chilena de

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 123.

mayor interés, cultivándose los siguientes tipos o estilos como “el exotismo preciosista; el criollismo; el realismo de la novela arrabalesca”.<sup>14</sup>

Las novelas de Bombal son, sorprendentemente, afiliadas por Torres-Rioseco “al tipo de novela kafkiana fuertemente enraizadas en las lamas del sueño”. El estudioso no explica por qué las califica de “kafkianas” y más pertinente resulta su afirmación de que

En la obra de María Luisa Bombal el estilo ha descargado ya su lastre inútil, los viejos pleonasmos románticos, las suntuosas formas decorativas del modernismo, las imágenes delirantes de los surrealistas y ha encontrado felices correspondencias en una constante auscultación de la vida y en una natural simpatía con los fenómenos de la naturaleza.<sup>15</sup>

En este balance de la novela chilena de esos años, Torres-Rioseco ubica a Bombal de la siguiente manera: “María Luisa Bombal podría ser incluida cronológicamente en el que llaman en su patria generación del ’38. Sin embargo, desde el punto de vista estético no tiene relación ninguna con este grupo, de positiva inclinación proletaria”.<sup>16</sup>

Llama la atención la afirmación de Torres-Rioseco cuando opina que la novela chilena parece tener, por su “cultura claramente europea” un futuro “seguro y preciso” en el cultivo de la novela intelectual, más artística, de la cual *La amortajada* aparece como uno de sus ejemplos.<sup>17</sup> Este rasgo abarcador de la literatura chilena, es uno de los elementos que servirán a nuestra discusión en torno a las afinidades y diferencias con respecto a la novela de Bombal y a la de Rulfo.

---

<sup>14</sup> “La novela chilena contemporánea”, en *Journal of Inter-American Studies*, vol. 4, núm. 4, octubre de 1962, pp. 504-505.). Para este autor, la nómina de novelistas chilenos vivos más importantes en ese momento (1962) son: Eduardo Barrios, Joaquín Edwards Bello, Manuel Rojas, Marta Brunet, Nicomedes Guzmán, Carlos Droguet, José Donoso, Enrique Lafourcade y, por supuesto, María Luisa Bombal. Con referencia a estos autores, Bombal adquiere un carácter único pues, mientras que los dos primeros cultivan la novela realista y costumbrista; Rojas es autobiográfico y existencialista; Marta Brunet comienza siendo criollista (como Nicomedes Guzmán), pasa por un especie de simbolismo y termina en el realismo psicológico; Carlos Droguet es calificado como vanguardista, por el uso del monólogo interior y la escritura automática; Donoso se enfoca en lo psicológico y costumbrista, mientras que Lafourcade es un autor que aspira a la universalidad, si bien poco lograda.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 510.

<sup>16</sup> *Ibidem* p. 511.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 515-516.

Por su parte, Brushwood retoma las palabras de Amado Alonso a propósito de *La última niebla*, en donde destaca que la novedad de esa novela reside en que logra desprenderse de las escenas realistas o naturalistas; señala, además, que existe un tratamiento particular del tiempo, el juego con los planos de realidad y la inclusión de un pequeño grupo de personajes con un enfoque “muy fino”.<sup>18</sup> Estos rasgos bien pueden aplicarse también a *La amortajada*, como se verá con más detenimiento en el análisis del texto.<sup>19</sup>

Por su parte, en sus tesis doctoral, Magali Fernández considera que

Bombal puede ser considerada como iniciadora de una narrativa que examina la conflictiva realidad interior de la mujer hispanoamericana dentro de su contexto familiar social, construyendo una novelística verdaderamente contemporánea en toda su innovadora riqueza estructural. Así, por ejemplo, a pesar de entrar profundamente en el mundo psíquico de sus personajes femeninos, se aleja definitivamente de la novela psicológica tradicional y utiliza estructuras narrativas y recursos estilísticos en aquel momento novedosos dentro de la literatura de Hispanoamérica, pero que pronto serán utilizados con un éxito sin precedentes por aquellos autores que forman “La Nueva Narrativa Hispanoamericana.”<sup>20</sup>

Esta crítica abunda en la influencia particular que ejerció el surrealismo en la obra de Bombal y retomaremos algunos de los aspectos que menciona a lo largo del análisis de *La amortajada*.

Finalmente, en su disertación doctoral, Patricia A. Pardiñas-Barnes afirma que María Luisa Bombal “escribió sus obras durante una época en que la literatura sólo comenzaba a vislumbrar la relación entre lo sobrenatural y lo fantástico y a estimar el valor de los antiguos mitos y supersticiones que Bombal ya había revitalizado con carácter propio en su

---

<sup>18</sup> J. S. Brushwood, *Op. cit.*, pp. 124-125.

<sup>19</sup> Brushwood, siguiendo a Jaime Valdivieso, apunta que *Niebla* de Bombal es muy cercana, en cuanto a “invención narrativa” a la novela *Hijuna* (1934), de Carlos Sepúlveda Leyton. (*Ibidem*, p. 183).

<sup>20</sup> *Elementos líricos, psicológicos y fantásticos en la obra de María Luisa Bombal*, tesis doctoral, New York University, pp. 27-28.



ficción”.<sup>21</sup> Con base en esto, esta crítica coloca a la escritora chilena como precursora del realismo mágico hispanoamericano. Señala, además, que “Bombal no fue ni la revolucionaria anti-burguesa que presenta Hernán Vidal ni la romántica que según Margaret Campbell prefirió escribir sobre amores frustrados.<sup>22</sup> Su obra no denunció las injusticias sociales de ningún campo político. Su ficción es cosmopolita y su estilo nació de ella y no de las de las fuentes literarias de moda”.<sup>23</sup> Nos parece que estas aseveraciones merecen matizarse con mayor rigor, y creemos que es poco afortunado desdeñar la importancia que tienen en la obra de Bombal la tradición literaria europea y la influencia vanguardista de la cual es deudora, como se mostrará en el presente trabajo.

---

<sup>21</sup> *Hacia la teoría de lo fantástico en la obra de María Luisa Bombal*, tesis doctoral, Washington, D. C.:Georgetown University, 1989, p. 284.

<sup>22</sup> Se refiere, respectivamente, a *María Luisa Bombal: la feminidad enajenada*. Barcelona: Hijos de José Bosch, 1976 y a “The Vaporous World of María Luisa Bombal”, en *Hispania* XLIV, núm. 3, septiembre de 1961, pp. 415-419.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 282.

### 1.3. El contexto literario de *Pedro Páramo*

Los años que siguieron al de la publicación de *La amortajada* caracterizaron a la novelística latinoamericana como un periodo de transición, en el que la incorporación de nuevas técnicas narrativas fue incipiente y que en cuanto a contenido se distinguió por un interés creciente por los problemas sociales. Sin embargo, hacia 1942 dio inicio lo que para Brushwood es la *nueva novela hispanoamericana*: “todo un grupo de novelas ligadas por factores como la conciencia de identidad cultural, la liberación del espíritu nacionalista, la interiorización, la libertad creativa del autor y la experimentación técnica”.<sup>24</sup> Durante este periodo las novelas oscilan entre el cosmopolitismo y el regionalismo, aunque también continúan con las diversas tendencias que les precedieron así como el tratamiento a partir de la definición individual y colectiva.

El lustro siguiente trajo consigo la reafirmación de las novelas en las que se destaca, sobre todo, el carácter verdaderamente creador del novelista, en el que los autores “transforman la realidad objetiva, creando mundos dentro de las novelas”.<sup>25</sup> Tal es el caso de novelas como *El señor presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias; *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez; *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier y *Hombres de maíz* (1949), de Miguel Ángel Asturias. Pueden incluirse también *El luto humano* (1943) de José Revueltas y *Adán Buenos Aires* (1948) de Leopoldo Marechal.

Los años inmediatamente previos a la aparición de *Pedro Páramo* parecen dirigirse hacia dos rumbos principales. Por un lado, encontramos a las novelas de carácter intimista e incluso existencialista. La nómina de autores y obras sobresalientes comprendidos entre 1950 y 1954 se centra sobre todo en autores del Cono Sur, muy familiarizados con las

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 157.

novelas europeas de corte existencialista. Tal es el caso de los uruguayos Juan Carlos Onetti y Mario Benedetti o del argentino Eduardo Mallea. Se trata de mundos de desilusión, de ansiedad, que en parte se relacionan con las mismas condiciones sociales y políticas poco alentadoras en sus respectivos países. “La frustración, la angustia, la falta de comunicación, la sensación de inautenticidad, la necesidad de establecer vínculos” son elementos comunes en estas novelas en las que “los habitantes del mundo de ficción buscan algún momento o condición inefable que se les escapa persistentemente”.<sup>26</sup>

Otra vertiente narrativa de este periodo corresponde con las novelas en las que el mito cobra un papel muy importante. “Hay una conciencia de los arquetipos universales, uso de mitos nativos como en las novelas de Asturias, y mitificación de la experiencia novomundista [...] como en [el caso de] Carpentier”.<sup>27</sup> Esto quizá justifica en parte las lecturas e interpretaciones míticas de *Pedro Páramo*, particularmente ligadas con la relación padre-hijo, y con el ingreso a una especie de inframundo que representa Comala.<sup>28</sup> Sin embargo, el peso característico hacia el final de este periodo fue dado por las novelas que tienen tras de sí un trasfondo de denuncia social. “Esta sensación de una época en pleno cambio es evidente en varias novelas del periodo. Hemos visto que en las novelas de protesta la angustia de las fuerzas individuales se une a una expresión de angustia cultural”.<sup>29</sup>

La técnica, el punto de vista narrativo variable, de la cual suele adjudicarse como innovador a William Faulkner, emparenta a la novela de Rulfo con otras dos novelas publicadas en ese mismo año: *El pentágono* del argentino Antonio di Benedetto y *La*

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 183-184.

<sup>28</sup> W. L. Siemens, “Juan Rulfo”, en *Mundos que renacen: el héroe en la novela hispanoamericana moderna*, pp. 74-94.

<sup>29</sup> J. Brushwood, *Op. cit.*, p. 188.

*hojarasca* del colombiano Gabriel García Márquez. El dato es relevante porque pone énfasis en las coordenadas temporales y la relativa coincidencia técnica en la construcción narrativa de la novela. Por otro lado, el grupo de escritores cuyos textos acompañan a la novela de Rulfo en el periodo que va de 1940 a 1960 en el contexto de la narrativa mexicana son: Juan José Arreola, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Josefina Vicens, Amparo Dávila, Ricardo Garibay e Inés Arredondo, entre otros.<sup>30</sup>

En su exhaustivo trabajo sobre las primeras críticas a los textos de Juan Rulfo, Jorge Zepeda recuerda las categóricas palabras de José Emilio Pacheco: “Ningún escritor mexicano puede llamarse con justicia el maestro de Rulfo”,<sup>31</sup> así como la acotación que el mismo Pacheco hace respecto a las deudas literarias de Rulfo, declaradas por él mismo con respecto a la escuela alemana y nórdica: “He oído y releído a Sillampaa, a Bjoerson, a Ian Mail, a Hauptman y al primer Hamsun”.<sup>32</sup>

Por su parte, Yvette Jiménez de Báez puntualiza seis tendencias determinantes en la literatura de Rulfo: los autores nórdicos, de los cuales surgen nombres como Halldor Laxness, Boyersen, Jens Peter Jacobsen, Selma Lagerlöf y el ya mencionado Hamsun, de ellos incorpora matices para crear atmósferas y ambientes; la literatura norteamericana, de la que toma la preocupación en torno a la naturaleza humana y la combinación de lo local con lo universal; Giono, Miller e Ivanov, de quienes adopta la *actitud edípica*, el inconformismo con el pasado y con el mundo contemporáneo; la literatura mexicana, de la que se citan una veintena de nombres, entre los que destacan José Revueltas, Edmundo Valadés, José Vasconcelos, Rafael F. Muñoz, Juan José Arreola, Carlos Fuentes y Efrén

---

<sup>30</sup> Véase E. Anderson Imbert, *Op. cit.*, pp. 332-337.

<sup>31</sup> J. E. Pacheco. “Imagen de Juan Rulfo”, en *México en la Cultura*, núm. 540, 19 de julio de 1959: p. 3. *Apud* J. Zepeda en *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, p. 201.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 202.

Hernández; se suma en quinto lugar la lectura de las crónicas de los siglos XVI a XVIII y, por último, otros códigos artísticos: el cine, la fotografía, la pintura y la música.<sup>33</sup>

El trabajo de Zepeda enfatiza el debate en torno a *Pedro Páramo* (envuelto entre desconciertos, con posturas a favor y otras en contra) suscitado a partir de los extremos en los que se polarizó la discusión acerca de esta novela por el fondo nacionalista y la forma innovadora:

Rulfo es considerado como pionero de esta innovación literaria y el atributo más importante concedido a esta conciliación de artificio y realidad era expresar la idiosincrasia mexicana. Al dar énfasis a sus personajes y distanciarlos de la realidad Rulfo consiguió establecer con ésta una relación distinta de la que habían formado el realismo y naturalismo practicados durante décadas anteriores, que procedían de manera inversa, poniendo a la ficción en función de circunstancias sociales que suponían la tesis inherente a las acciones relatadas en la tradición novelística. En el contexto de la pugna episódica entre nacionalismo y universalismo estéticos la síntesis podría cifrarse ya como ansiado *desideratum*, ya como logro atribuible, sin lugar a duda, a la novela *Pedro Páramo*.<sup>34</sup>

Alberto Vital sintetiza de esta manera ese momento en la historia de las letras mexicanas:

Con el cambio de horizonte provocado por los libros rulfianos y con el acercamiento de dos códigos hasta entonces irreconciliables, se institucionalizó en México un nuevo código, cuyos dos rasgos fundamentales eran el tratamiento de temas mexicanos (del campo, de la Revolución o de los bajos y altos fondos de la ciudad) por medio de técnicas modernas (muy distantes del realismo decimonónico).<sup>35</sup>

Por otra parte, en cuanto a los entornos que marcaron las etapas iniciales en la vida de cada uno de estos autores, no podían ser más contrastantes, pues por ejemplo, la vida de Bombal fue marcada por su emigración a Europa en su infancia y juventud; Rulfo, en cambio tiene

---

<sup>33</sup> *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza: una lectura crítica de su obra*, pp. 39-41. Más adelante, la estudiosa de Rulfo establece algunas conexiones entre los primeros títulos que tuvo la novela antes del definitivo, que los ligan con otros textos. Así, cuando se llamó *Los desiertos de la tierra* se afilió a los *Cuentos de un soñador* de Lord Dunsay y, posteriormente, al otorgarle el nombre de *Una estrella junto al mar*, Rulfo se remitió a una frase textual de *Jinetes hacia el mar* de John Millington Synge. Véase *Ibidem*, pp. 57-58.

<sup>34</sup> *Ibidem*, pp. 137-138.

<sup>35</sup> A. Vital. *El arriero en el Danubio: recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, p. 228.

los referentes de la Revolución Mexicana y de la Guerra Cristera en esas etapas de su vida, si bien desde el punto de vista literario, su vinculación natural corresponde con la generación posterior a la de la narrativa de la revolución.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> J. Ruffineli, "Prólogo a Juan Rulfo", en Juan Rulfo, *Obra completa*, p. XIII.

#### 1.4. El panorama de la crítica

La bibliografía crítica es abundante con relación a la obra de Rulfo, por lo que en este trabajo no nos detendremos en su revisión exhaustiva. En cambio, Bombal es una autora menos conocida entre los lectores mexicanos, por lo que señalaré algunos de los puntos más importantes tomados en cuenta por la crítica respecto a su novela.

Lucía Guerra-Cunningahm es la estudiosa que ha dedicado mayor número de páginas a la obra de Bombal en *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina*. En su estudio intenta situar a Bombal más allá de la mera expresión de los conflictos femeninos para insertarla en un contexto social e histórico más amplio. Sin embargo, su tesis continúa alineada a la perspectiva de género, al considerar la obra de la autora como expresión de “la representación de la mujer y sus conflictos desde una perspectiva interior” y, por tanto, una exponente de la literatura hecha por mujeres.<sup>37</sup>

Guerra destaca un acontecimiento fundamental en la vida de la autora que tuvo consecuencias en su escritura: proveniente de una familia burguesa, se trasladó a París a los doce años luego de la muerte de su padre, y permaneció en esa ciudad hasta cumplidos los veintiuno, por lo que su educación tiene como base las instituciones francesas, entre las que destaca *La Sorbonne*, donde realizó estudios universitarios en letras francesas, así como cursos de teatro tomados en el prestigioso *L'Atelier*. Entre sus lecturas iniciales se nombran las de H. Ch. Andersen, Knut Hamsun, el *Werther* de Goethe y las fantasías nórdicas “puro ensueño y tragedia, entre brumas y tentaciones”.<sup>38</sup> La misma Bombal reconoció -señala Guerra- que la experiencia francesa fue determinante en su vocación literaria, ya que fue testigo del desarrollo de las vanguardias europeas y la publicación de sus manifiestos en la

---

<sup>37</sup> L. Guerra, *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina*, p. 82.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 14.

capital francesa, y con ello, de la crisis de los valores estéticos vigentes, apuntalados en el pensamiento positivista y en el realismo apoyado en la ciencia. La ruptura de los cánones y la forma de concebir al mundo tienen, por tanto, incidencia directa en la elaboración estética propuesta en las obras de Bombal, aspecto que tendremos oportunidad de verificar en el siguiente capítulo.

Al regresar a Chile, en 1931 el ambiente intelectual que se respiraba es el de una marcada influencia europea, que ella conocía muy bien. Posteriormente mantuvo amistad con las grandes figuras de la intelectualidad bonaerense y española, agrupadas alrededor de la revista *Sur*, cuyos intereses oscilaban entre el redescubrimiento de lo americano y la difusión de la vanguardia europea, incluyendo, desde luego, el pensamiento feminista – particularmente el de Virginia Woolf y de Victoria Ocampo, en ese entonces directora de la revista- quienes muy posiblemente influyeron en las reflexiones de la Bombal. Sin embargo, a este respecto Guerra apunta que:

María Luisa Bombal no asumió como escritora una posición feminista revolucionaria que planteara una modificación del rol subordinado de la mujer a partir de transformaciones al nivel básico de las estructuras económicas. Por el contrario, la autora, compartiendo la ideología dominante en la clase burguesa a la cual ha pertenecido, optó por un feminismo implícito que se limitó a describir los conflictos típicos de una heroína con el objetivo de representar un prototipo de mujer latinoamericana de los estratos sociales más altos.<sup>39</sup>

Y más adelante afirma, a propósito de *La amortajada*:

Según la visión del mundo observado en la obra, la mujer de la sociedad burguesa está condenada a la pasividad y la enajenación puesto que no existe ninguna posibilidad de realizar acciones concretas y auténticas que modifiquen aquellos factores que yacen en el origen mismo del conflicto. [...] Dada esta posición crítica de la autora en la cual no se observa una base reformista o revolucionaria, la única salida o solución posible para la conflictividad de la existencia de la heroína se encuentra en el ámbito arquetípico y maravilloso de la muerte y no el contexto individualizado de la sociedad en un momento histórico específico.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 92-93.



Este ámbito que señala Guerra quedó marcado por múltiples elementos simbólicos que remiten a arquetipos asociados con la vida y la muerte, por lo que “la connotación simbólica de las experiencias de la amortajada en el ámbito natural y cósmico refuerzan una concepción de la muerte como proceso de inmersión en lo primordial y permanente”<sup>41</sup>. Para Guerra, este no es de ningún modo un aspecto positivo: “Si la única forma de recuperar la esencia natural y cósmica se encuentra en la muerte, implícitamente se ha anulado toda posibilidad de una salida en el contexto individualizado de la sociedad en un momento histórico específico”.<sup>42</sup>

Guerra señala algunos trabajos y tesis en los que se han identificado rasgos comunes entre Woolf y Bombal, como “la temática tratada, el tipo de personaje femenino y algunos modos de elaboración, tales como el predominio de la interioridad, la poetización de la prosa y la ambigüedad”.<sup>43</sup> Para Guerra, el tema de la mujer en la obra de Bombal se puede dividir en dos etapas, en la primera “se concibe a la mujer como un ser instintivo y vital cuyos impulsos son reprimidos por el orden social burgués”; en el segundo “La autora comienza a dar mayor énfasis a la esencia de lo femenino íntimamente ligado al ciclo cósmico y amplía los límites de su circunstancia al mundo moderno en general [...] Y la

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 105. Por otra parte, Alejandra Santiago Costamagna ha señalado el cruce que hay entre la vida de la autora y su propia obra. La sufrida dependencia de la protagonista de *La amortajada* es un reflejo de la que ella misma vivió junto a Eulogio Sánchez. Véase “María Luisa Bombal: crónica de la desilusión”, en *Letras Libres*, mayo de 2002 [Edición electrónica, disponible en: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=8390>, consultada el 26 de julio de 2008]. Para un recuento biográfico detallado véase el capítulo de la tesis doctoral de Patricia A. Pardiñas-Barnes, “Orígenes de lo fantástico en la vida de María Luisa Bombal”, en *Hacia la teoría de lo fantástico en la obra de María Luisa Bombal*, tesis doctoral, pp. 24-65.

<sup>43</sup> L. Guerra, *Op. cit.*, p. 23.

mujer, como prolongación de las fuerzas cósmicas, adquiere dimensiones míticas que se elaboran a partir de lo fantástico y lo maravilloso”.<sup>44</sup>

*La amortajada* pertenecería al primer ciclo, en el que “se destaca una visión del mundo que revela la existencia de la mujer como una búsqueda solitaria e infructuosa del amor en una sociedad cuyas normas tronchan toda posibilidad de realización”,<sup>45</sup> por lo que encuentra como salida la “sublimación” expresada en distintos recursos, como “un amante imaginario en *La última niebla*, el motivo de la herida de amor en *La amortajada* y del motivo del árbol en el cuento del mismo nombre”.<sup>46</sup>

Guerra ha sugerido la conexión entre *La amortajada* y el surrealismo en cuanto a la idea de Bretón de que “las vivencias de la vida y de la muerte no constituían realidades opuestas y contradictorias, sino parcelaciones complementarias de una realidad más amplia y compleja compuesta por lo objetivo y racionalmente cognoscible y lo mágico misterioso”.<sup>47</sup> Más adelante, en nuestro análisis, retomaremos este punto ya que indagaremos en los elementos de tipo surrealista presentes en esta novela.

Por su parte, Patricia A. Pardiñas-Barnes señala que, más que el surrealismo, en *La amortajada* se evidencia el interés por lo oculto y las supersticiones populares.<sup>48</sup> Desafortunadamente no logra justificar que este aspecto –si bien está presente en la novela– tenga un mayor peso que la influencia vanguardista, pues para justificar su tesis establece una analogía arbitraria entre el velorio de la amortajada y un rito espiritista que, desde nuestro punto de vista, es difícil sostener en el texto, ya que no hay elementos concretos dentro de la narración que sostengan esa comparación y, además, fundamenta su postura

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp. 24-25.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>48</sup> *Hacia la teoría de lo fantástico en la obra de María Luisa Bombal*, tesis doctoral, Georgetown University, p. 124.

más en testimonios biográficos sobre el interés de Bombal por esos temas que en el análisis del texto. Si bien algunas de sus interpretaciones podrían ser discutibles, esta estudiosa aporta una categorización de las obras de Bombal en torno a su filiación con lo fantástico apoyándose en la teoría de Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* y establece que *La amortajada* es una *nouvelle* fantástico-maravillosa, pues “La amortajada pasa del mundo fantástico de los muertos que reclaman sus derechos de (sic) los vivos, al mundo maravilloso de la muerte”.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 153. En nuestro trabajo, nos referimos al texto de Bombal como novela aunque, en estricto sentido, Pardiñas-Barnes acierta al establecer la filiación genológica del texto de la chilena con la *nouvelle* europea del siglo XIX.

## Capítulo 2. *La amortajada*

### 2.1. Eros y el instinto de destrucción

En *Más allá del principio del placer*, Freud considera al Eros como el impulso que se esfuerza por conseguir la unión, el vínculo con el objeto, en el que las pulsiones sexuales no lo son todo, sino una de las formas en que éste se manifiesta: “el Eros quiere el contacto, pues tiende a la unión, a la supresión de los límites espaciales entre el yo y el objeto amado”.<sup>1</sup> Más adelante Freud establece, respecto a los dos instintos básicos, el Eros y el instinto de destrucción, lo siguiente:

El primero de dichos instintos básicos persigue el fin de establecer y conservar unidades cada vez mayores, es decir, a la unión; el instinto de destrucción, por el contrario, busca la disolución de las conexiones, destruyendo así las cosas. En lo que a éste se refiere, podemos aceptar que su fin último es el de reducir lo viviente al estado inorgánico, de modo que también lo denominamos *instinto de muerte*. Si admitimos que la sustancia viva apareció después que la inanimada, originándose de ésta, el instinto de muerte se ajusta a la fórmula mencionada, según la cual todo instinto perseguiría el retorno a un estado anterior. No podemos, en cambio, aplicarla al Eros (o instinto de amor), pues ello significaría presuponer que la sustancia viva fue alguna vez una unidad, destruida más tarde, que tendería ahora a su nueva unión.

Esto implica que ambos instintos están en una interrelación permanente y que gracias a ésta se realizan los procesos vitales. Tales fuerzas actuarían también sobre lo orgánico e inorgánico, así como sobre el universo. “Ambas variedades de pulsiones, el Eros y la pulsión de muerte, actuarían y trabajarían una en contra de la otra desde la génesis misma de la vida”.<sup>2</sup> De esta manera, ambas pulsiones se consideran como fuerzas opuestas que

---

<sup>1</sup> S. Freud, “Inhibición, síntoma y angustia”, en *Obras completas*, vol. III. trad. de Luis López-Ballesteros. 3ª ed. Madrid: Visor, 1989, p. 2854.

<sup>2</sup> S. Freud, “Más allá del principio del placer”, en *Obras completas*. trad. de José L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, p. 254.

actúan de manera complementaria, otorgando una suerte de equilibrio a los diversos ciclos de vida y muerte.

Con base en estos postulados, iniciamos el análisis de *La amortajada* y de *Pedro Páramo* tomando en cuenta estos instintos como fuerzas que aparecen en ambas novelas y que se manifiestan en diversos motivos a lo largo de tales relatos, reflejando así esta dialéctica vital declarada por Freud y sostenida por el psicoanálisis como forjadora de la civilización a partir de las acciones individuales.<sup>3</sup>

Siguiendo a Pimentel, en el presente trabajo se entiende como motivos a las *unidades simples*, microrrelatos o figuras con relativa autonomía con la capacidad de insertarse en distintos contextos, en diferentes temas y que, por consiguiente, se distinguen por su recursividad.<sup>4</sup> En *La amortajada* y en *Pedro Páramo* es posible identificar de manera paralela algunos de los motivos vinculados con el Eros y con el instinto de destrucción freudianos; asimismo, se puede determinar su originalidad estética tanto como su contribución a la configuración de efecto en el texto, para lograr la comparación entre ambos textos, propósito central de este trabajo.

El análisis de los motivos será necesariamente bajo un criterio comparativo tomando como referencia las dos novelas que nos ocupan, pues un rasgo distintivo de los motivos, según Greimas, es que son “susceptibles de passer d’une culture à l’autre”<sup>5</sup> y, por lo tanto, de un texto a otro. Consideramos entonces sólo aquellos que nos permiten

---

<sup>3</sup> “A través de los mitos de amor y de muerte, el conflicto fundamental del individuo humano entre la vida y la muerte se reactualiza en las diversas fases de la existencia humana.” L. Duch, *Mito, interpretación y cultura*, p. 308. Asimismo, Magali Fernández ya había hecho notar la presencia de Eros y Tánatos en la obra de Bombal, aportando algunos ejemplos referidos a *La amortajada*, particularmente lo que se refiere al aspecto vital o solar, con relación a las estaciones del año, al caballo como símbolo erótico y a las trenzas como símbolo de la represión sexual. *Apud* Fernández, pp. 157-160.

<sup>4</sup> L. A. Pimentel “Tematología y transtextualidad”, en *NRFH*, XLI, núm. 1, 1993, p. 222.

<sup>5</sup> *Apud* Pimentel en *Op. cit.*, p. 219.

establecer un intercambio dialógico significativo entre las novelas que estudiamos, como ya se indicó en la introducción del presente trabajo.

*La amortajada* y *Pedro Páramo* exploran el tema de la muerte porque ambas comparten de manera natural una indagación sobre la existencia desde una perspectiva singular y en torno a una de las experiencias humanas que aparecen más sugestivas para la imaginación literaria por lo que, en ese sentido, se insertan en la larga tradición literaria universal.

Lucía Guerra-Cunningham piensa que la mezcla inusitada de lo real y lo maravilloso otorga a *La amortajada* el sesgo vanguardista puesto que la técnica empleada por Bombal se emparenta con los postulados del Segundo Manifiesto Surrealista (1929), en el cual André Bretón afirmó la conciliación entre la vida y la muerte en una realidad más compleja, dotada tanto de elementos objetivos y cognoscibles como mágicos y misteriosos.<sup>6</sup>

Esta manera de ver el mundo se identifica con lo que Todorov llamó lo “maravilloso puro”, por oposición a lo fantástico o a lo extraño: mientras que lo fantástico se define por la incertidumbre que se mantiene durante todo el relato, lo extraño se reconoce cuando un hecho insólito recibe una explicación racional. Por otro lado, lo maravilloso aparece signado por aquellos eventos insólitos que pasan a formar parte del mundo narrativo sin que se produzcan conflictos en la manera en que se asume la realidad: “los elementos sobrenaturales no provocan reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos”.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> L. Guerra, *Op. cit.*, 1980, p. 78.

<sup>7</sup> T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 46.

De esta suerte, si tomamos en cuenta la influencia que ejerció la vanguardia francesa en Bombal, siguiendo a Balakian podemos enumerar algunos de los rasgos que André Bretón buscó imprimir en el Surrealismo, que no son ajenos a la impresión del mundo que la chilena transmite en *La amortajada* a través de diversos recursos de lo maravilloso, y que tendremos oportunidad de comprobar en nuestro análisis. Si bien de manera matizada, es posible identificar los siguientes rasgos propios del espíritu bretoniano en la novela de Bombal: la revelación del carácter convulsivo de la naturaleza expresado en metáforas, la abolición de las antinomias, la búsqueda de un estado dinámico de iluminación gradual, así como el rechazo a toda fe religiosa.<sup>8</sup>

El Surrealismo consideraba dos vías de revelación psíquica: los sueños y la escritura automática, que habrían de conducir a la recuperación de la imaginación. La finalidad última se relacionaba con la reapropiación de la libertad que el ser humano había perdido en la sociedad moderna. En Bombal encontramos que la técnica surrealista se vincula a la filosofía de la libertad desde un ejemplo antitético: la protagonista descubre, en su último tránsito a la muerte, la mortaja que la ha mantenido atada durante toda su vida. El personaje central ingresa a un estado que, aunque no es propiamente el sueño, es similar a él, porque le permite acceder a un cierto estado de contemplación (como si fuera un trance psíquico), que le lleva a cierta iluminación, muy semejante a la que intentaban lograr los surrealistas por medio de diversas técnicas de liberación del inconsciente.

El conocimiento que adquiere la protagonista de *La amortajada* a lo largo de la novela, le permite percatarse de que su vida ha sido un trayecto sin autonomía, justamente aquello que los surrealistas querían hacer notar a los hombres de la sociedad moderna.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> A. Balakian, *André Breton, mago del surrealismo*, pp. 27-142.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 53.

Gracias al empleo de lo maravilloso, el personaje central de la novela ingresa, desde el inicio del relato, a otra realidad que le permite analizar su historia en el lecho mismo de su muerte, que se presenta entonces como un medio de acceso a una región del conocimiento de su propio yo, en una condición semejante a la del automatismo psíquico que, como señala Balakian, se veía como “la puerta que lleva al auto-examen y por tanto hacia la introspección, hacia la ampliación del campo magnético de su realidad; puede llevar eventualmente a la aniquilación de las fronteras que el hombre ha creado entre la existencia espiritual y la material”.<sup>10</sup> Desde nuestra perspectiva, el personaje se halla en un estado tanático, y sus recuerdos se van proyectando, acaso, como impulsos de Eros.

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 54.



## 2. 2. La vida como travesía

*La amortajada* narra el suceso perentorio entre la vida y la muerte de su protagonista, es decir, el fin de su existencia. Ella está muerta, efectivamente, pero conserva durante el acto narrativo cierta percepción de la realidad que le circunda y que más bien se agudiza conforme la vida termina por abandonar su cuerpo. Mantiene también la capacidad de recordar acontecimientos significativos relacionados con quienes acuden a despedirse de ella. Así, el espacio narrado es el tránsito entre la vida y la muerte, pues la protagonista parece no situarse ni en una ni en otra dimensión.

Bombal afirma que escribió la novela porque siempre le aterró la muerte: “yo no creo que la muerte sea algo definitivo, no, la muerte para mí es un despegarse *gradualmente* de la vida, poco a poco. [...] Yo creo que hay dos muertes, la primera, que significa comprender, y una segunda muerte que a los seres humano nos está vedado comprender.”<sup>11</sup> ¿Cómo se hilvana ese paulatino descenso del personaje principal de *La amortajada* hacia la disolución definitiva de su existencia? ¿Cómo se articula la paradoja de comprender y no comprender este suceso final? La novela se teje sobre un andamio narrativo en el que dos motivos se mezclan en paralelo y reaparecen para mostrar cada vez, aspectos significativos del universo trazado por la escritora chilena: el umbral y el viaje.

El viaje o caminar es un motivo recurrente en la literatura universal, el *homo viator* u hombre caminante o en peregrinaje, a que a su vez es una variación del tópico “*vita flumen*”: la vida como río pertenece a un *topos*, es decir, “un motivo o la configuración estable de varios motivos que son usados con cierta frecuencia por los escritores”.<sup>12</sup> Aparece también en la novela de Bombal y, como motivo vinculado con los impulsos de

---

<sup>11</sup> M. L. Bombal, “Testimonio autobiográfico”, en *Obras completas*, p. 339.

<sup>12</sup> A. Marchese y J. Forradillas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, p. 407.

Eros, resulta ser quizá el más representativo del flujo vital, al relacionarse con el carácter mutable de la existencia humana, equiparada a veces a un río que avanza sin detenerse hasta fundirse en el mar para encontrar en él la muerte. O bien, ese río cesa: la muerte repentina y violenta es otro modo de explicar la analogía vida-muerte, río-mar. Podría señalarse que este es un motivo demasiado común en la literatura pero su recursividad adquiere distintos significados de acuerdo con la tematización que cada autor le imprime. Así, nos interesa un sesgo específico de este motivo que se relaciona con el movimiento o caminar como un aspecto particular y revelador de los personajes. Al analizar cada reaparición del motivo, es posible identificar diferentes estados de los personajes que dan cuenta de diversos aspectos significativos.

Señala Domenico Nucera, en “Los viajes y la literatura”,<sup>13</sup> que un elemento significativo en los relatos de viajes es el encuentro con el «otro». Desde luego, ni *La amortajada* ni *Pedro Páramo* son novelas de viajes en el sentido corriente del término, pues se inscriben en el tipo de relatos que plantean el tema de la muerte como un rito de paso, es decir, en el acto de narrar el tránsito al más allá. Así, en ambas novelas nos encontramos con sendos episodios, al inicio de los relatos, en los que los desplazamientos o trayectos físicos propiamente dichos, señalan sucesos importantes en cada una, relacionados con el encuentro con “otro”; entendido este “otro” no en el ámbito de la diferencia de nación o cultura, sino en relación al enfrentamiento con otra identidad personal, frente a la cual, la identidad propia se cuestiona, se define, se replantea o distorsiona.

La composición de *La amortajada* aparece como un relato en el que, metafóricamente, la protagonista “viaja” hacia su pasado para recuperar los recuerdos más

---

<sup>13</sup> En A. Gnisci, *Introducción a la literatura comparada*, pp. 241-289.

importantes de su existencia. En este sentido, se cumple con la afirmación de Michel de Certeau de que “*tout récit es un récit de voyage*”.<sup>14</sup> Vale la pena tomar en cuenta que, como señala Lucera, “el viaje sólo en sentido real o también en sentido alegórico o metafórico, es un problema que no tiene fácil solución”<sup>15</sup> por lo que, en nuestro trabajo, no sólo asumimos el viaje en el relato de Bombal, como parte de un sentido metafórico, sino que observaremos que los desplazamientos de los personajes suelen coincidir con los viajes interiores de la protagonista a partir de los cuales retrotrae eventos lejanos y, por medio de ellos, adquiere esa conciencia de “conocimiento” de la realidad, con mayor profundidad que cuando estaba viva. Hay movimientos geográficos efectivos que implican un cambio en el curso de la narración. Así ocurre en el inicio de la novela, en la parte final del segundo fragmento con el que ésta se abre en el que un desplazamiento físico, marcado vivamente por la presencia de los caballos, anuncia el retorno de Ricardo, el gran amor de juventud de Ana María:

No obstante, allá lejos, muy lejos, asciende un cadencioso rumor.  
Sólo ella lo percibe y adivina el restallar de cascos de caballos, el restallar de ocho cascos de caballo que vienen sonando.  
Que suenan, ya esponjosos y leves, ya recios y próximos, de repente desiguales, apagados, como si los dispersara el viento. Que se aparejan, siguen avanzando, no dejan de avanzar, sin embargo que, se diría, no van a llegar jamás.<sup>16</sup>

La fuerza del instinto vital, el Eros, se encuentra poéticamente metaforizada y simbolizada en el vigor de los caballos, que además enfatizan el carácter viril del personaje. La irrupción de éste, el viaje o desplazamiento que se lleva a cabo, es significativo porque será a partir de tal encuentro que Ana María constata su primer hallazgo de conocimiento

---

<sup>14</sup> Citado por D. Lucera en “Los viajes y la literatura”, en *Introducción a la literatura comparada*, p. 242.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 242.

<sup>16</sup> M. L. Bombal, *La amortajada* en *Obras completas*. Barcelona: Andrés Bello, 2000, p. 99. En adelante, todas las citas corresponden a la edición señalada.

profundo de la realidad y cierre así el primer gran segmento de la novela. Por otro lado, esta irrupción es acompañada de manera notable por un cambio de voz narrativa a través del cual pasamos de un narrador extradiegético, completamente ajeno al personaje, pero que participa de su visión, por un narrador autodiegético, que compartirá la introyección reflexiva del personaje femenino.<sup>17</sup>

Este primer ciclo de recuerdos de la amortajada comienza con un narrador extradiegético que presenta el funeral de Ana María y anuncia el regreso de Ricardo. Cuando éste llega, la voz que ha mostrado con incisión analítica las vicisitudes del encuentro: “Allí está de pie, mirándola. Su presencia anula de golpe los años baldíos, las horas, los días, que el destino interpuso entre ellos dos, lento, oscuro, tenaz”,<sup>18</sup> se intercambia por la propia voz de la amortajada, a partir de la cual aparecerán sucesivas analepsis que parten de un punto significativo de la infancia de la protagonista: el momento en el que conoce a Ricardo, su primera gran pasión: “Te recuerdo, te recuerdo adolescente. Recuerdo tu pupila clara, tu tez de rubio curtida por el sol de la hacienda, tu cuerpo, entonces, afilado y nervioso”.<sup>19</sup>

A partir de ese momento, la narración se dirige básicamente a Ricardo como narratario principal y concluye con la ruptura definitiva entre ellos; es decir, con el predominio de la fuerza de Tánatos. Los viajes que realiza Ricardo a la hacienda y su regreso a la ciudad en diversos momentos, señalan también encuentros y desencuentros

---

<sup>17</sup> Si bien este narrador extradiegético es completamente impersonal y no existe ninguna marca en el texto que indique algún tipo de identidad suya, llama la atención que Bombal pareciera sugerir, como se deduce de la siguiente cita, que ese narrador se identifica con un observador femenino: “y hay una mujer que está contemplando a la amortajada y siente compasión por lo que a la pobrecita le ocurrió en vida y que sólo llega a comprender en la muerte”. “Testimonios”, en *Obras completas*, p. 339.

<sup>18</sup> p. 100.

<sup>19</sup> *Idem*. Véase la comparación con el monólogo de Pedro Páramo, en el siguiente capítulo de este trabajo.

entre los personajes que resaltan la lucha de fuerzas entre Eros y Tánatos en la que, al final, resulta vencedora esta última.

Por otro lado, es importante hacer notar que, si bien durante la narración el relato se vale de continuas analepsis para recordar los pasajes importantes en la vida de Ana María, siempre se conserva una línea general cronológica, mientras que, como veremos en el capítulo siguiente, el caso de *Pedro Páramo* es completamente diferente, pues en esta novela la estructura temporal obedece más a una concepción mítica de un *tiempo sin tiempo*.

Ricardo aparece en el relato como un sujeto que detenta un extraordinario poder ante los ojos infantiles de la protagonista, y que lo usa para infundir el miedo y propinar bromas de las cuales son víctimas Ana María y sus hermanas. A través de estas actitudes se despierta el terror y la atracción inicial de Ana María por él. Aparece enfundado en la imagen de rey del terror: “Eras un espantoso verdugo. Y sin embargo, ejercías sobre nosotras una especie de fascinación. Creo que te admirábamos”.<sup>20</sup> Esta escena en la que Ana María reconoce el hechizo que ejerce Ricardo sobre ella y sus primas se relaciona inequívocamente con la aparición del instinto sexual en la protagonista, es decir, en la presencia de una de las manifestaciones del instinto de Eros, que se exagera ante las demostraciones de poder que son también reflejo de ese mismo instinto.<sup>21</sup>

De esta manera es posible apreciar cómo en *La amortajada* los recuerdos que va hilvanando Ana María constituyen un puente entre Eros y Tánatos, de suerte que en el *hic et nunc* del viaje al más allá, la protagonista se “ata” a la vida a través de los eventos significativos de su existencia, marcados por Eros, pero con la sombra omnipresente de

---

<sup>20</sup> *Idem*.

<sup>21</sup> “Freud deja establecida la idea de que la agresión, la crueldad y la pulsión de apoderamiento, son una parte constitutiva de las pulsiones sexuales”, J. Vives Rocabert, *Op. cit.*, ¶ 28.

Tántatos. Así, puede comprenderse que las innumerables marcas en el texto en el que el impulso erótico se ve reflejado a través de los elementos de la naturaleza quedan prácticamente anulados con la fuerza avasalladora de Tánatos. En muchos pasajes asoma el impulso vital, ya sea en las estaciones, en la lluvia, en la vegetación, en el embarazo, etcétera. Todo ello configura un marco a los sucesos que vive Ana María, sin embargo, siempre terminan atados a la fuerza demoledora de la muerte que emana de la propia protagonista y que configura su ser tanático frente a sus vivencias amorosas. Por eso, el *leit motiv* “el día quema horas, minutos, segundos” resuena como un eco constante del destino trágico de la amortajada.

Volviendo al inicio del relato, la narradora completa la imagen de Ricardo y magnifica su significado como parte de la pulsión sexual al introducir un metarrelato que funciona como alegoría que, a su vez, refuerza la imagen de dominio, seducción y terror que envuelven a aquél: “De noche nos *atraías* y nos *aterrabas* con la historia de un caballero, entre sabio y notario, todo vestido de negro, que vivía oculto en una buhardilla”.<sup>22</sup> Esta historia del caballero del bosque destaca porque este mago o brujo posee cierto dominio de los elementos del bosque, incluyendo el poder de dar vida: “Era él quien infundía vida a ciertas ramas secas que al tocarlas se agitaban frenéticas, convertidas en aquellos terroríficos ‘caballos del diablo’, él quien, por la noche, empezaba a encender los ojos de los búhos, quien ordenaba salir a las ratas y ratones”.<sup>23</sup> De esta manera, el bosque aparece como territorio generador de vida.

Desde luego, este personaje, dotado de rasgos asombrosos, además de magnificar el simbolismo erótico en cuanto impulso vital, sirve para enlazar la relación metafísica que se

---

<sup>22</sup> p. 10 l, la cursiva es mía.

<sup>23</sup> *Idem.*

establecerá entre Ricardo y Ana María; pues, como ha señalado Todorov cuando habla de la presencia en los relatos de seres sobrenaturales, más poderosos que los hombres, éstos aparecen dentro del tema de la metamorfosis y ponen en evidencia el límite entre la materia y el espíritu; es decir, que están presentes para proporcionar un pretexto de transgresión que puede encarnarse en la realidad física o que muestran una interpenetración entre el mundo físico y el espiritual.<sup>24</sup> Así, el poder del caballero del bosque puede leerse como una alegoría del poder que tendrá Ricardo en la vida de Ana María.

Por otro lado, es importante no perder de vista que hemos considerado que en el discurso de Ana María se da en una especie de revelación psíquica, de orden surrealista, en el que la oposición entre elementos considerados naturales y los sobrenaturales no necesariamente se oponen, sino que tienen a fundirse en una sola visión del mundo.

La tonalidad maravillosa del relato se refleja desde las primeras líneas de la novela, pues se muestra que las leyes del mundo son diferentes a las convencionales; sin embargo, no hay sorpresa frente a la ruptura, tal como exige esta modalidad discursiva: “Y luego que hubo anochecido, se le entreabrieron los ojos [...] Porque ella veía, sentía”.<sup>25</sup> Lo maravilloso no sólo forma parte del universo ficcional que corresponde a la realidad de la mortaja en sí misma, sino que integra también otros pasajes que se articulan en los recuerdos de Ana María mientras ésta transita hacia su muerte definitiva. Con ello, Bombal

---

<sup>24</sup> T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 95; “Hay que insistir en el hecho de que no se puede hablar de alegoría salvo que ella esté indicada de manera explícita dentro del texto. En caso contrario, se pasa de la simple interpretación del lector, y entonces no habría ningún texto literario que no fuese alegórico” (*Op. cit.*, p. 62). Así pues, la interpretación alegórica está dada por el mismo personaje y no depende del lector, nosotros la redimensionamos en el sentido simbólico del texto como sistema.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 96.

logra una la feliz concurrencia entre aspectos “realistas” y sobrenaturales, que Borges veía tan difícil de hacer coincidir en la novela.<sup>26</sup>

Señalábamos arriba que la dinámica de fuerzas entre Eros y Tánatos se mostraba de manera evidente en los encuentros y desencuentros entre los dos personajes en esta primera parte de la novela. Así, cuando Ricardo regresa de la ciudad, un año después de haberse marchado a estudiar, la fuerza de Eros vuelve a hacerse presente y nuevamente se remarca en el discurso del narrador por medio de elementos con los cuales se ilustra y se magnifica de manera alegórica la aproximación emocional y sexual entre los dos personajes:

Hubieras podido llevarme hasta lo más profundo del bosque, y hasta esa caverna que inventaste para atemorizarnos, esa caverna oscura en que dormía replegado el monstruo mugido que oíamos venir alejarse en las largas noches de tempestad.<sup>27</sup>

La fuerza de Eros («Durante tres vacaciones fui tuya»), contrasta con la devastadora fuerza de Tánatos:

Aquel brusco, aquel cobarde abandono tuyo, ¿respondió a una orden perentoria de tus padres o a alguna rebeldía de tu impetuoso carácter? No sé. Nunca lo supe. Sólo sé que la edad que siguió a ese abandono fue la más desordenada y trágica de mi vida.<sup>28</sup>

Esta irrupción del impulso de muerte se patentiza en el siguiente recuerdo que se hilvana en el relato, en el que la protagonista intenta el suicidio con un revólver, con el que únicamente atina a dispararle a un árbol, para finalmente renunciar al intento: “Y sin embargo quería morir, quería morir, te lo juro”.<sup>29</sup> Este episodio pone nuevamente en

---

<sup>26</sup> Transcribamos la famosa cita, recogida por L. Guerra, en la que Bombal da cuenta de la opinión de Borges en torno al proyecto de escritura de *La amortajada*: “Con Borges paseábamos por el riachuelo, él me contaba lo que escribía y yo le contaba lo que escribía. Una tarde le hablé de *La amortajada* y me dijo que ésa era una novela imposible de escribir porque se mezclaba lo realista y lo sobrenatural, pero no le hice caso y seguí escribiendo” (*Op. cit.*, 1980, p. 331).

<sup>27</sup> p. 106.

<sup>28</sup> p. 107.

<sup>29</sup> p. 108. Magali Fernández, siguiendo a Jung en *El hombre y sus símbolos* (Madrid: Aguilar, 1966), interpreta que disparar al árbol significa no sólo hacerlo contra el hombre en tanto símbolo de éste, sino contra



conflicto las fuerzas eróticas con las fuerzas tanáticas. El poder de Tánatos en este nudo narrativo contrasta con el siguiente, en el que la fuerza de Eros se revela a través del embarazo de Ana María, que coincide -y con razón- con el advenimiento de la primavera, pues ésta se asocia, por antonomasia, con la renovación, la esperanza y la fertilidad:<sup>30</sup> “Era curioso; también mis dos pequeños senos prendían, parecían desear florecer con la primavera”.<sup>31</sup>

El embarazo crea una sintonía erótica con la naturaleza y el mundo circundante. La presencia del embarazo, ligado a la primavera, muestra lo que más adelante será evidente: la simbología de los elementos eróticos construidos en el texto a nivel de los impulsos vitales masculinos y femeninos son representados con diferentes grupos semánticos en los que la parte femenina es mostrada a través de aspectos de la naturaleza como la lluvia y las estaciones; por otra parte, la fuerza vital masculina aparece a través de componentes ambivalentes que concentran atracción, terror y fantasía, como el hombre del bosque. Dichos componentes, a final de cuentas, se relacionan también con la parte oscura y vital de la naturaleza y serán elementos significativos hacia el desenlace de la novela, pero han quedado anunciados desde el despertar sexual de Ana María: “me colmaba el olor a oscuro clavel silvestre de tu beso”.<sup>32</sup> Esto significa que las imágenes que se crean en la parte última de la novela, y que analizaremos más adelante, constituyen parte de una sola visión que abarca no sólo la muerte en sí misma, sino que existen de manera embrionaria desde los recuerdos eróticos iniciales de la protagonista y que, por tanto, se integran a una sola dinámica en la que, finalmente, Eros y Tánatos no resultan anulados el uno con el otro.

---

sí misma, negando así su propia “posibilidad futura de maduración”. *Elementos líricos, psicológicos y fantásticos en la obra de María Luisa Bombal*, p. 69.

<sup>30</sup> É. Mozzani, *Le livre des superstitions: mythes, croyances et légendes*, p. 1489.

<sup>31</sup> p. 109.

<sup>32</sup> p. 107.

La asociación del impulso vital con la naturaleza femenina se reitera con la inserción oblicua de otro metarrelato. Se acude nuevamente al imaginario de lo maravilloso a través del cuento de hadas, en este caso por medio de una cita del relato “Los tres enanitos del bosque” de los hermanos Grimm.<sup>33</sup> Se toma el motivo de las fresas para establecer una asociación polivalente con la situación de la protagonista y la narración. De la misma manera que comentamos el metarrelato anterior, procedemos según el requisito enunciado por Todorov y encontramos la justificación de la alegoría. Así, antes de que el narrador introduzca la cita, es notable la redundancia de ideas relacionadas con el deseo, como podemos notar en cursivas, en la siguiente cita:

*Deseos* absurdos y frívolos me asediaban de golpe, sin razón y tan furiosamente que se trocaban en angustiada *necesidad*. Primero *quise* para mi desayuno un racimo de uvas rosadas. Imaginaba la hilera apretada de granos, la pulpa cristalina.

Bien pronto, como se me convenciera de que era un *deseo imposible de satisfacer* –no teníamos parrón ni viña y el pueblo quedaba a dos días del fundo- se me *antojaron* fresas.

No me gustaban, sin embargo, las que del jardinero recogía para mí en el bosque. Yo *las quería* heladas, muy heladas, rojas, muy rojas y que supieran un poco a frambuesa.

¿Dónde había comido yo fresas así?<sup>34</sup>

El deseo es la interpretación alegórica del cuento:

La niña salió entonces al jardín y se puso a barrer la nieve. Poco a poco la escoba empezó a descubrir una gran cantidad de fresas perfumadas y maduras que gozosa llevó a la madrastra.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Bombal comprueba el influjo que ejerció sobre ella esta literatura: “Mi madre nos leía los cuentos de Andersen y de Grimm, los traducía directamente del alemán. Nosotros nos sentábamos y ella nos leía de ediciones alemanas, así que crecimos leyendo todo lo nórdico, todo lo alemán, desde chiquitas... más que lo chileno, todo lo nórdico” (*Obras completas*, 1980, p. 322). Otra posible influencia es la que menciona Patricia A. Pardiñas-Barnes al señalar que Bombal tuvo oportunidad de estudiar los textos de Perrault en La Sorbonne: “Es probable que durante sus estudios Bombal llegó a conocer el valor didáctico y declamatorio de la *novella*-cuento de hadas, y las posibilidades que le brindaba aquella antigua intención temática como modelo clásico y sutil para tratar cuestiones del proceder social entre hombre y mujer.” *Hacia la teoría de lo fantástico en la obra de María Luisa Bombal*, p. 78.

<sup>34</sup> p. 110.

<sup>35</sup> *Idem*.

El cuento de Grimm relata la historia de una muchacha que, despreciada por la madrastra, quien ha adquirido nuevas nupcias con su padre y que tiene una hija cuya fealdad contrasta con la belleza de la protagonista, es obligada a ir al bosque a buscar fresas. En premio a su generosidad, los enanos otorgan a la muchacha los dones de arrojar monedas de oro a través de la boca por cada palabra que pronuncia, además de ser cada vez más hermosa y casarse con el príncipe. Una vez casada con éste, recibe la visita de la madrastra, quien nuevamente hace de las suyas e intercambia hijastra por hija y arroja a la protagonista al agua, quien es convertida en pato<sup>36</sup> y sólo sale a amamantar a su hijo. Descubierta el engaño, el hechizo se rompe y madrastra e hija son castigadas.<sup>37</sup>

Como es sabido, los cuentos de hadas pueden ser interpretados como señales de deseos humanos, pero sobre todo, como base del comportamiento social y moral. En el cuento citado los enanos aparecen como posible representación de los deseos femeninos: dinero, belleza y amor. Más importante aún: el cuento construye el arquetipo femenino conforme a los papeles tradicionales adjudicados a la mujer: la doméstica, la esposa y la madre. Los premios que obtiene la muchacha del cuento residen en el cumplimiento de estas obligaciones: los dones que los enanos le otorgan, al mismo tiempo que el hallazgo de las fresas, son recibidos cuando cumple tanto con la petición de barrer el jardín de los enanos como con la donación que les hace del pan que trae, con lo cual, indirectamente, cumple también la función de proveedora de alimentos. Posteriormente, logra la liberación

---

<sup>36</sup> A propósito de los hechizos en los que los personajes femeninos son convertidos en animales, Bruno Bettelheim apunta que “estas figuras femeninas convertidas en animales no son casi nunca peligrosas ni repugnantes, sino que, por el contrario, suelen ser muy agradables [...] Así pues, parece ser que los cuentos indican que el sexo, sin amor ni devoción, es algo semejante a un animal, pero sus características no tienen nada de peligroso y sí, en cambio, de encantador cuando se trata de personajes femeninos; únicamente los aspectos masculinos del sexo merecen el calificativo de brutales, es decir, propios de un animal”. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, p. 399.

<sup>37</sup> Véase “Los tres enanitos del bosque” en Grimm, *Cuentos*, pp. 23-27.

del hechizo que la convirtió en pato después de cumplir con el deber constante de amamantar día con día al hijo, pues sólo recupera la forma humana para poder desempeñar esta labor, ligada con el deber de madre y esposa.

Mircea Eliade considera que los cuentos maravillosos, entre ellos, los de hadas, presentan, pese a su *happy end*, “la estructura de una aventura extraordinariamente grave y responsable, pues se reduce, en suma a un escenario iniciático”. Y explica: “es decir el tránsito gracias al artificio de una muerte y de una resurrección simbólicas de la ignorancia y de la inmadurez a la edad espiritual del adulto”.<sup>38</sup> Idea semejante nos ofrece Bruno Bettelheim cuando afirma que “los héroes y las heroínas de los cuentos de hadas libran una batalla comparable a los ritos de iniciación que un principiante, ingenuo e ignorante debe llevar a cabo, y que le permitirán alcanzar un nivel superior de existencia que ni siquiera podía soñar al principio de este viaje sagrado. Una vez ha encontrado (sic) el verdadero sí mismo, el héroe o la heroína es digno de ser amado”.<sup>39</sup>

Pero ¿qué ocurre cuando la mujer no se casa con el hombre ideal y cuando no se cristaliza su “función” maternal? ¿Y qué sucede si además es una mujer rechazada? No hay ninguna indicación explícita de que los deseos de Ana María sean los que representa la muchacha del cuento de los Grimm; sin embargo, es evidente la oposición entre las situaciones de ambos personajes, por lo que la inserción de este metarrelato magnifica el contraste entre el ideal femenino introyectado y representado en él, con el estado de la protagonista de *La amortajada*.

Al llegar el verano, ella vive con cierto desdén su embarazo, paradójicamente más como una fuerza tanática que erótica, y esto igualmente se refleja en el paisaje nocturno que

---

<sup>38</sup> .M. Eliade, “Los mitos y los cuentos de hadas”, en *Aspectos del mito*, p. 171.

<sup>39</sup> B. Bettelheim. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, p. 388.

encarna las fuerzas de Tánatos, en tanto búsqueda de la reducción de lo viviente a lo inorgánico: “Quietos, los bosques enmudecían como petrificados bajo el hechizo de la noche, de esa noche azul de plenilunio”.<sup>40</sup>

Se genera así una contradicción entre las fuerzas de Eros y de Tánatos en el personaje durante el proceso de embarazo. Al principio, éste se vive como una prolongación del impulso erótico al extremo de que es percibido como una continuación de la unión: “Aunque la repudiaras, seguías poseyendo mi carne, humillada, acariciándola con su manos ausentes, modificándola [...] No pensaba sino en gozar de esa presencia tuya en mis entrañas. Y escuchaba tu beso, lo dejaba crecer dentro mī”.<sup>41</sup> Sin embargo, al cambio de estación, al llegar el verano, ella experimenta el hecho como un trance tanático: “Largo rato permanecí de pie en el umbral de la puerta sin atreverme a entrar en aquel mundo nuevo, reconocible, en aquel mundo que parecía un mundo sumergido”.<sup>42</sup> Tal percepción trae consigo el anhelo de liberación en la que lo corporal se expresa como una especie de atadura, aliviada sólo por las lágrimas cotidianas que día con día la liberan un poco de la angustia de vivir: “Así vivía, confinada en mi mundo físico”.<sup>43</sup> La noche se convierte de este modo en un espacio mágico, el de un mundo “sumergido” en el que a partir de la imagen creada aparecen las lágrimas, el elemento perenne de su embarazo, ligado nuevamente con la naturaleza.

Esta primera parte de la novela, cuyo cierre coincide nuevamente con un cambio de voz narrativa, se da a propósito de un evento que implica otra vez la aparición del motivo del caminar, con el cual habían iniciado las analepsis de la voz narrativa en primera

---

<sup>40</sup> p. 111.

<sup>41</sup> p. 109.

<sup>42</sup> p. 112.

<sup>43</sup> *Idem.*

persona. Ricardo regresa momentáneamente a su feudo sólo para evidenciar la ruptura definitiva entre su camino y el de Ana María. Ella intuye su proximidad, por lo que es atraída hacia el lugar por una fuerza -¿la de Eros?: “Y seguía avanzando, solamente para sentirme más llena de vida”.<sup>44</sup> Sin embargo, él se aleja y en ella la fuerza vital se extingue, haciéndose presente en el aborto que sufrirá como consecuencia del abandono de Ricardo: “Zoila vino a recogerme al pie de la escalera. El resto de la noche se lo pasó enjugando, muda y llorosa, el río de sangre en que se disgregaba esa carne tuya mezclada a la mía”.<sup>45</sup> El pasaje muestra el triunfo de las fuerzas tanáticas representadas en el aborto de modo violento.

La presencia de Tánatos y el umbral entre éste y Eros, muerte y vida, se marca en el sueño que Ana María tiene antes del aborto: “Esa misma noche, mucho antes del amanecer, soñaba. Un corredor interminable por donde tú y yo huíamos estrechamente enlazados. El rayo nos perseguía, volteaba uno a uno los álamos –inverosímiles columnas que sostenían la bóveda de piedra; y la bóveda se hacía constantemente añicos detrás, sin lograr envolvernos en su caída”.<sup>46</sup>

En este umbral es sorprendente la presencia del rayo, pues en general los relámpagos, rayos y truenos son atributos que en la mayor parte de las mitologías son considerados como signos divinos, (v.g. Zeus para los griegos); más aún, en el folclore europeo, el rayo o el trueno es la señal de la cólera de Dios.<sup>47</sup> Así pues, en el sueño la huida de Ana María y Ricardo tiene como sentido final la evasión de Dios o una figura de autoridad similar.

---

<sup>44</sup> p. 113.

<sup>45</sup> p. 115.

<sup>46</sup> *Idem.*

<sup>47</sup> É. Mozzani, *Op. cit.*, pp. 1288 y 1291.

En la historia de Ana María, ella no sabe la razón exacta de por qué Ricardo se ha ido: “¿respondió a alguna orden perentoria o bien a una rebeldía de su impetuoso carácter?”.<sup>48</sup> El enigma nunca queda resuelto, pero existe un antecedente en la misma historia, un episodio en el que el poder patriarcal ejercido contra Ricardo es evidente. Cuando Ricardo ha acribillado a balazos los murciélagos de su casa, recibe un castigo violento por parte de su padre: “Una breve orden suya dispersó a tus esbirros, te obligó a hacerle instantáneamente entrega de la escopeta, mientras con esos ojos estrechos, claros y fríos, tan parecidos a los tuyos, te miraba de hito en hito. En seguida levantó la fusta que llevaba siempre consigo y te atravesó la cara, una, dos, tres veces”.<sup>49</sup> De esta manera, se configura una imagen de temor hacia el padre de Ricardo que al mismo tiempo se vincula con la atracción por temor que inspira el poder masculino, encarnado en el propio Ricardo, cuando aparecen los primeros encuentros entre ambos personajes.

La victoria de las fuerzas de desintegración y separación se hace más patente en la glosa del narrador extradiegético, aludiendo nuevamente al motivo del caminar: “cada uno siguió un camino diferente”.<sup>50</sup> Sin embargo, el triunfo de Tánatos es engañoso, pues, como se ha hecho evidente a lo largo de esta primera parte, Ana María ha adquirido una conciencia diferente de los acontecimientos en su situación de muerte. Es así como se percata de que la separación con Ricardo ha sido solo una percepción falaz:

Comprende que en ella dormía, agazapado, aquel amor que presumió muerto. Que aquel ser nunca le fue totalmente ajeno.

Y era como si parte de su sangre hubiera estado alimentando, siempre, una entraña que ella misma ignorase llevar dentro, y que esa entraña hubiera crecido así, clandestinamente, al margen y a la par de su vida.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> p. 116.

<sup>49</sup> p. 103.

<sup>50</sup> p. 116.

<sup>51</sup> *Idem.*

Al final de su vida, la amortajada se da cuenta de que su vida siguió el rumbo adjudicado a la mujer rechazada, como menciona Elisabeth Frenzel en la exhaustiva revisión de este motivo en la literatura: “una mujer rechazada es una mujer ofendida que no puede formular queja públicamente, sino que tiene que invalidar a escondidas los reproches a sí misma y reprimir pensamientos de venganza”.<sup>52</sup> Y añade: “En argumentos contemporáneos aparece reiteradamente la mujer que, ya elegida y a punto de ver realizadas sus esperanzas, es rechazada en el último momento, viéndose obligada casi siempre a llevar, como novia rechazada, una vida de renuncia y soledad”.<sup>53</sup> Esa es la desnuda y desencarnada revelación –el conocimiento– que obtiene Ana María al revisar esa primera etapa de su vida.

La segunda parte de la novela irrumpe con la voz del narrador extradiegético y es un paréntesis enmarcado con un par de escenas paralelas, en las que la amortajada se encuentra con lo que parece ser la personificación de la Muerte. En realidad esta presencia no revela su identidad. Sin embargo, es evidente que el relato recurre a la figura propia de lo que Campbell llama “la ayuda sobrenatural”, pues esta presencia forma parte de la primera etapa de todo héroe, que consiste en la separación o partida. Aunque puede adquirir diversas personalidades, “lo que representa esa figura es la fuerza protectora y benévola del destino”.<sup>54</sup> Campbell señala que “las mitologías superiores han desarrollado el papel en la figura del guía, el maestro, el conductor, el que lleva las almas al otro mundo”.<sup>55</sup> Desde luego, en *La amortajada* se ha tomado esta figura, no como parte de un esquema heroico, sino como un motivo literario que refuerza el estado de transición del personaje hacia la muerte, es decir, nos hallamos ante un mito literaturizado. El personaje no volverá de ese

---

<sup>52</sup> E. Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, p. 224.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 229.

<sup>54</sup> J. Campbell, *El héroe de las mil caras*, p. 72.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 73.



estado, ni sufrirá una metamorfosis o renacimiento de algún tipo. Empero, sí se observa que, a medida que avanza el discurso que lleva a la amortajada hacia su disolución final, se incrementa su conocimiento y conciencia respecto a la valoración que hace de su propia vida y con ello revela, como señala Julia Inés Muzzopappa, “un universo silenciado por los discursos hegemónicos y paternalistas, constructores de la versión oficial de la historia y la cultura”.<sup>56</sup>

Se trata de umbrales en los que, a través de un diálogo, la Muerte hace descender a la protagonista hacia la conclusión en su muerte definitiva. La espacialización del proceso de muerte se hace a través de imágenes surrealistas, de la naturaleza y con tintes apocalípticos:

Percibe el murmullo de aguas escondidas y oye deshojarse helados rosales en la espesura.

Y baja, rueda callejuelas de césped abajo, azotada por el ala invisible de pájaros...<sup>57</sup>

La segunda escena también se presenta con un escenario surrealista, oscuro:

Alguien, algo la arrastra, la guía a través de una ciudad abandonada y recubierta por una capa de polvo de ceniza, tal como si sobre ella hubiese delicadamente soplado una brisa macabra.

Anda. Anochece. Anda.

Un prado. En el corazón mismo de aquella ciudad maldita, un prado recién regado y fosforescente de insectos.

Da un paso. Y atraviesa el doble anillo de niebla que lo circunda. Y entra en las luciérnagas, hasta los hombros, como en un flotante polvo de oro.<sup>58</sup>

Esta consecución de imágenes surrealistas conlleva la presencia de elementos de las diversas categorías de la realidad, según las formas del deseo humano vistas por Frye:<sup>59</sup> el

---

<sup>56</sup> J. I. Muzzopappa, “Teoría gnoseológica y visión cosmológica en los textos de María Luisa Bombal”, en *Especulo. Revista de estudios literarios*. [Publicación electrónica]. 34 (2006). <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/mlbombal.html>>.

<sup>57</sup> p. 117. Recuérdese que N. Frye observa que “en Occidente, la rosa tiene prioridad tradicional entre las flores apocalípticas.” *Anatomía de la crítica*, p. 191.

<sup>58</sup> p. 124.

divino (la presencia, el “Alguien”), el humano (ella), el mundo animal (los insectos), el mundo vegetal (el prado) y el mundo mineral (la ciudad). El paso por los anillos de niebla es una reformulación del tránsito por agua, en consonancia con lo que apunta Frye:

El agua, por su lado, pertenece por tradición a un reino de existencia inferior a la vida humana, estado de caos o disolución que sigue a la muerte ordinaria o reducción a lo inorgánico. De ahí que el alma cruce con frecuencia el agua o en ella se hunda al morir.<sup>60</sup>

Esta segunda parte presenta, a modo de preludeo de la siguiente etapa importante en la vida de Ana María, tres digresiones en las que se presentan el padre, la hermana y el hijo, y con ellos, la visión del personaje central respecto a su interés vital y existencial. La historia del padre, en la que continúa la voz extradiegética, refleja la tragedia del amor roto por intervención de Tánatos: “Y durante días, meses, tal vez años, seguirá cumpliendo mudo y resignado la parte de dolor que le asignó el destino”.<sup>61</sup> La muerte, pues, es el final ineludible de la unión con el ser amado y no hay nada más después, pese al dolor del duelo. Pensamiento que resulta crucial cuando Ana María expone su idea de la religión.

Después de que el narrador extradiegético presenta a la hermana, la amortajada retoma la narración para mostrar la diferente manera de asumir la idea de la divinidad por oposición a la idea tradicional judeo-cristiana en la que muestra su desacuerdo con el Dios “terrible”, “lejano” y “severo” de su hermana y marca, como contraparte, una especie de idea de Dios más cercana al panteísmo y a la superstición de Zoila, la nana araucana, en la que puede haber un “Dios más secreto y comprensivo”.<sup>62</sup> Por tanto, el destino final dista de ser el de la creencia cristiana, por lo que el amor o la pasión desaparecen, lo que implica la muerte definitiva. Así, ella misma aclara que en su estado de amortajamiento no se

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>61</sup> p. 119.

<sup>62</sup> p. 121.

encuentra rindiendo cuentas a Dios, sino “disgregándome bien apegada a la tierra”.<sup>63</sup> Más adelante enuncia lo que será su teoría y modo de entender la muerte, mismo que se verá manifiesto al final de la novela:

Y es posible más que posible, Alicia, que yo no tenga alma.

Deben tener alma los que la sienten dentro de sí bullir y reclamar. Tal vez sean los hombres como las plantas; no todas están llamadas a retoñar y las hay en las arenas que viven sin sed de agua porque carecen de hambrientas raíces.

Y puede, puede así, que las muertes no sean todas iguales. Puede que hasta después de la muerte todos sigamos distintos caminos.<sup>64</sup>

La última digresión, mostrada completamente por el narrador extradiegético, pero bajo la perspectiva de la amortajada, revela la atormentada relación de su hijo con la esposa de éste. Víctima de los celos, Alberto la mantiene aislada para que nada comunique su belleza, ni siquiera sus fotos, una de las cuales quema con la flama de uno de los cirios con los que velan a su madre: “¿No entrega acaso un poco de belleza en cada retrato? ¿No existe acaso en cada uno de ellos una posibilidad de comunicación?”.<sup>65</sup>

En estas tres historias se evidencia cómo el interés vital de la amortajada radica en aquello que tiene que ver con lo humano y la posesión amorosa, pues en la historia del padre se hace hincapié en la ausencia del ser amado, al que ya no se tiene; en la del hijo, se incide en el punto contrario, la posesión que raya en lo irracional y, por último, en el desprecio a la religión, que es vista como desvinculada de lo humano, se marca cómo ésta no responde a sus necesidades sensoriales y emocionales; por ello, Ana María prefiere espiar a los recién casados o comprar estampas “porque me regocijaban las alas blancas y espumosas de los ángeles y porque, a menudo, los ángeles se parecían a nuestras primas

---

<sup>63</sup> p. 119.

<sup>64</sup> p. 122.

<sup>65</sup> p. 124.

mayores, las que tenían novios, iban a bailes y se ponían brillantes en el pelo”.<sup>66</sup> Y como afirma aún más claramente, adelante: “Alicia, tú bien sabes que este 'valle de lágrimas' como sueles decir, impertérrita a la sonrisa burlona de tu marido; este valle, sus lágrimas y su gente, sus pequeñeces y goces acapararon siempre lo mejor de mis días y sentir”.<sup>67</sup>

Así, para la amortajada la vida está necesariamente asociada con la pasión y el deseo de posesión, de unión, el Eros. La religión en la que se ha criado y educado se ha convertido en un lenguaje inteligible en el que la vida que ésta enuncia, más allá de la muerte, carece de fin y por ello atisba otra idea de Dios y otra manera de comunicación con Él. Al amar y creer en lo inmediato, lo sensible, lo trascendente en tanto despojado de la pasión humana, deja de tener sentido.<sup>68</sup>

De ahí el rechazo que manifiesta hacia otro hombre importante en su vida que aparece después, Fernando, del cual se ocupa en el siguiente viaje hacia su pasado. Si ya se había evidenciado que para Ana María la existencia cobra sentido a partir de la pasión y la unión, Fernando representa para ella exactamente lo contrario, lo que justifica el desprecio que siente por él. El amor de Fernando la empobrece y humilla porque, como ella, no es un ser feliz, pues a partir del suicidio de su propia esposa se ha convertido en un ser sin amor, sin vida: “El amor se me ha escurrido, se me escurrirá siempre, como se escurre el agua de entre dos manos cerradas”.<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> p. 120.

<sup>67</sup> pp. 121-122.

<sup>68</sup> María Luisa Bombal se confesó a sí misma religiosa, creyente en el más allá y lectora de la Biblia. Ante la pregunta sobre el aspecto pagano que refleja el fin de la vida de Ana María contestó: “Escribí el libro hace veinticinco años. Siempre vi que faltaba resolver el problema religioso. Lo dejé sin abordar porque en esa época no lo tenía resuelto. Ahora en la cuarta edición lo afronté: la amortajada tenía su religión tan adentro que no necesitaba hablar de ella. Su confesor lo sabía. Son sólo unas pocas líneas las que agregué. Creí que era honrado colocarlas, ahora que había resuelto el problema.” C. Merino. “Una mirada al misterioso mundo de María Luisa Bombal”, en *Eva*, 3 de febrero de 1967, *apud* L. Guerra en *Op, cit.*, 1980, p. 405.

<sup>69</sup> p. 127.

Esa es, paradójicamente, la razón que los une: ambos comparten la misma condición trágica de ser personajes en cuyas vidas el amor es una condición efímera: “Dos seres al margen del amor, al margen de la vida, teniéndose las manos y suspirando, recordando, envidiando. Dos pobres. Y como los pobres se consuelan entre ellos”.<sup>70</sup> Como ninguna relación, la de Fernando y Ana María revela la presencia de la pulsión de Tánatos convulsionándose en su interior. Muestra de manera descarnada que el instinto de muerte los une y sólo así logra explicarse por qué la esposa de Fernando decide suicidarse sin causa aparente. También así se justifica que una de las fuerzas de atracción de Fernando por Ana María sea precisamente esa, la que conlleva la disolución: “Tal vez amaba en ti ese patético comienzo de destrucción. Nunca hermosura alguna me conmovió tanto como esa tuya en decadencia”.<sup>71</sup>

Se inserta de ese modo otro suceso en el texto que cumple una función parecida a la que tienen los metarrelatos que aparecieron en la parte dedicada a Ricardo. Se trata de la aventura en el bosque, en la que Ana María y Fernando, junto con los hijos de ésta salen a conocer unos terrenos recién comprados por él, con el indolente permiso de Antonio, el marido de Ana María. El pasaje merece ser analizarlo con atención. En primer, lugar reaparece el motivo del viaje. Durante el mismo, Anita, una de las hijas, pide a Fernando que mate una lechuza para él. La presencia del animal es simbólica, pues las creencias populares consideran a la lechuza como un ave nocturna e inquietante, portadora de desgracias y muerte.<sup>72</sup> Más aún, luego de la muerte de la lechuza los eventos se precipitan:

---

<sup>70</sup> p. 128.

<sup>71</sup> p. 129.

<sup>72</sup> Véase “Chouette”, en É. Mozzani, *Op. cit.*, p. 437. Para los griegos, como emblema de Atenea, simbolizaba la sagacidad, la vigilancia, la gracia y la clarividencia. Pero aquí es empleada por Bombal según la simbolización señalada.

llega la tormenta, los caballos se desbocan y se encuentran con el enigmático peón que les señala el camino a seguir.

El peón, cuyos ojos extrañamente se parecen a los de la lechuza, confirman la identificación del personaje como “guardián del umbral”.<sup>73</sup> La función aparece explícitamente enunciada por el narrador: “De pie, en el umbral sin puerta un hombre parecía esperarlos”.<sup>74</sup> Indudablemente nos hallamos en otro ambiente, en el terreno de lo fantástico. “Bruscamente, habían descendido a otro clima, a otro tiempo, a otra región”. Aquí Bombal recurre nuevamente a motivos de la tradición literaria, en este caso, el peón como reformulación del “guardián del umbral”. Como señala Campbell, “tales custodios protegen al mundo en las cuatro direcciones, también de arriba a abajo, irguiéndose en los límites de la esfera actual del héroe, u horizonte vital”.<sup>75</sup> A continuación nos enteramos de que después del encuentro con el guardián, han perdido el camino y que han tenido que pasar la noche en un paraje desconocido. “Un paso más y aquella noche habían desaparecido todos. El coche estaba detenido al borde de la escarpa”.<sup>76</sup>

De esa experiencia resulta una extraña conexión de Ana María con su hijo Fred, en la cual ella parece intuir una vinculación “a la tierra y a lo secreto”. Sabemos que eso resulta porque Fred se convierte en el hijo favorito. Él parece ser el hijo que relaciona a

---

<sup>73</sup> Véase, como ejemplo de una caracterización semejante en el siguiente fragmento de la descripción de un guardián en *El caballero del león*: “Me acerqué al villano que parecía moro, desmesuradamente grande y asqueroso, la criatura más horrible que os pueda decir mi boca, vi sentado sobre un tronco con una gran maza en la mano. Me acerqué al villano y vi que tenía la cabeza más gruesa que la de un rocín u otra bestia, los cabellos alborotados y la frente pelada casi de dos palmos de anchura, las orejas grandes y peludas iguales a las de un elefante, las cejas grandes, la cara chata, ojos de lechuza, nariz de gato, la boca hendida como la de un lobo, dientes de jabalí, agudos y rojizos, barba negra, bigote retorcido y el mentón pegado al pecho, la espalda ancha, torcida y jorobada”. Ch. de Troyes, *El caballero del león*, Madrid: Alianza, 1988, p. 41. La manera de codificar al guardián del umbral es mucho menos elaborada, pero en términos generales cumple la misma función que el de Bombal en *La amortajada*. Llama la atención que el guardián, en el relato de Bombal, conserva el rasgo de los ojos de lechuza, a semejanza del de Troyes.

<sup>74</sup> p. 133.

<sup>75</sup> *El héroe de las mil caras*, p. 77.

<sup>76</sup> p. 135.

Ana María con las fuerzas tanáticas, “le transmitía el sufrimiento y la obligaba a hundirse, junto con él, en la pesadilla y el ahogo”.<sup>77</sup> El pasaje del peón y la aventura nocturna parecen ser, entonces, una especie de preludio o anuncio del destino de Ana María, relacionado con la destrucción y con el misterio temible de la condición de la muerte, la cual parece prefigurar a Fred. Así, la pulsión de muerte unía a Fernando con Ana María, a la que ésta se rinde, finalmente: “Para sentirme vivir, necesité desde entonces a mi lado ese constante sufrimiento tuyo”.<sup>78</sup> se asemeja a la que une a la amortajada con su propio hijo.

Finalmente, al tener a Fernando frente a ella en su muerte, y al renunciar éste a darle el beso que nunca le dio, la amortajada comienza a traspasar el umbral de la vida y la muerte. La naturaleza de ese último estado, cuya fuerza le atrajo y temió al mismo tiempo, es ya parte de ella y la diferencia de los demás:

“Y porque veló en vida a muchos muertos, la amortajada comprende. Comprende que en el espacio de un minuto inasible ha cambiado su ser. Que al levantar Fernando los ojos había hallado a una estatua de cera en el lugar en que yacía la mujer codiciada”.<sup>79</sup>

El narrador insiste en mostrar ese distanciamiento entre el mundo de los vivos y los muertos que comienza a ser más marcado entre Ana María y los demás: “Cuanto entran al cuarto se mueven ahora tranquilos, se mueven indiferentes a ese cuerpo de mujer, lívido y remoto, cuya carne parece hecha de otra materia que la de ellos”.<sup>80</sup> Finalmente, el narrador introduce la mayor revelación del suceso: la muerte de Ana María hace descansar a Fernando y lo provoca a conciliarse con los placeres de la vida, que ha olvidado por entregarse a los desprecios y angustias de ella: “volveré a gozar los humildes placeres que

---

<sup>77</sup> p. 136.

<sup>78</sup> p. 138.

<sup>79</sup> p. 139.

<sup>80</sup> *Idem.*

la vida no me ha quitado aún y que mi amor por ti me envenenaba en su fuente”.<sup>81</sup> El pasaje se cierra con la temeraria confesión de Fernando: “Tal vez deseé tu muerte, Ana María”.<sup>82</sup>

Aquí observamos un contraste entre lo que ocurrió con la muerte de la esposa de Fernando y la muerte de Ana María. Si el enfrentamiento con el suicidio de su mujer lo había conducido hacia ella como una prolongación de la misma fuerza de destrucción que no había podido entender, la muerte de la protagonista provoca en el personaje una liberación de esa fuerza y la reapropiación de la vitalidad de Eros, lo cual, desde la perspectiva de la revisión de vida de la amortajada, quien pareciera “oír” los pensamientos y deseos de Fernando, implica que una pasión tan atormentada como la de Fernando no es capaz de resistir la muerte –¡que hasta la desea! – y que si ella muere para él, eso incide en la muerte de sí misma, es decir, en su muerte definitiva.

---

<sup>81</sup> p. 140.

<sup>82</sup> *Idem.*



### 2.3 El motivo del umbral

Como señala Dietrich Rall, el tema de la muerte es uno de los predilectos de la literatura, particularmente desde el Romanticismo. Por su efecto catártico –señala– es favorita tanto de la literatura fantástica como del realismo mágico,<sup>83</sup> así como de la literatura europea y latinoamericana, mientras que aparece de modo secundario en la norteamericana. Para este crítico, la presencia de la muerte en los textos literarios suele ser un espacio vacío, puesto que “la mayor parte de las veces no es el objeto mismo de la descripción, sino sólo sucede, se alude a ella, no ocurre en el texto impreso, sino en mente del lector. En el texto sólo existe como blanco, como espacio vacío que tiene que ser llenado por el lector para constituir la coherencia del relato”.<sup>84</sup> Para Rall, que la literatura moderna acuda al uso de la muerte es un recurso para “sacar al lector de su seguridad ante la interpretación de los acontecimientos cotidianos, es el de confrontarlo con la muerte no explícita: es una forma de desconcertarlo a través de la ficción”.<sup>85</sup>

Desde nuestro punto de vista, y asumiendo la tesis de Rall, creemos que uno de los elementos asociados con la muerte que contribuye a lograr el efecto que menciona este estudioso es el motivo del umbral, que hemos visto ya en algunos de los sucesos ocurridos en *La amortajada*. Este motivo en la literatura ha sido analizado por autores como Andrea Castro y Federico Patán,<sup>86</sup> a propósito de otros textos latinoamericanos.

---

<sup>83</sup> Cabe mencionar que tanto *Pedro Páramo* como *La amortajada* se han considerado textos del realismo mágico: “Although each evidenced a distinct personality and proceeded in his own way, the general direction was that of magical realism. Stimulated by Borges, the Chilean María Luisa Bombal began publishing about this time her oneiric stories in Buenos Aires: *La última niebla* (1935) and the same year as her *La amortajada* (1937). A. Flores, “Magic Realism in Spanish American Fiction”, en *Hispania*, vol. 38, no. 2, mayo, 1955, p. 189.

<sup>84</sup> D. Rall, “La muerte como espacio vacío”, en A. Balakian (coord.), *Proceedings of the Xth. Congress of the International Comparative Literature Association*, p. 274.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> A. Castro, *El encuentro imposible: la conformación de lo fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*. Federico Patán hace una interesante enumeración de textos en los que los umbrales

En las novelas que estudiamos, el umbral aparece de manera patente como tránsito entre la vida y la muerte. Es decir, no se trata de un umbral material, físico, como una puerta propiamente dicha. Se trata del espacio que, según el imaginario, existe entre el punto en que concluye la vida y el punto en que inicia la muerte. Como señala Castro, “debemos ver el cruce del umbral –ya sea éste una puerta u otro tipo de umbral– como el ingreso a un espacio en el cual coexisten dos dominios aparentemente incompatibles; un espacio en el cual las explicaciones epistemológicas no siempre son suficientes para entender los sucesos que allí tienen lugar”.<sup>87</sup> En los dos textos que nos ocupan, de hecho, la estructura narrativa se genera, en gran medida, a partir de este motivo, utilizando distintos recursos. Si bien en el caso de *La amortajada* este estado de transición aparece como tal con mayor claridad, es indiscutible que en *Pedro Páramo* la ambigüedad entre vida y muerte revela, precisamente, un estado intermedio en el que se mueve la narración –no necesariamente las acciones de los personajes, pues éstas ocurren, la mayoría de las veces, como analepsis del estado vital–, y que es, precisamente lo que aquí entendemos como umbral.

Como observan el mismo Rall, por un lado, y Marisol Morales Ladrón, por otro (esta última en la comparación que hace sobre el tratamiento de la muerte en los textos de Rulfo y de Joyce)<sup>88</sup> es patente la presencia del tema de la muerte en varios cuentos de Rulfo: “Macario”, “La cuesta de las comadres”, “El hombre”, “En la madrugada”, “Talpa”, “El llano en llamas”, “¡Diles que no me maten!”, “Luvina”, “La noche que lo dejaron solo”, “No oyes ladrar los perros”, “Anacleto Morones” y “El día del derrumbe”. Morales Ladrón

---

representan el paso a otros mundos. Véase: F. Patán, “El umbral: paso a otros mundos”, en A. Balakian (coord.), *Proceedings of the Xth. Congress of the International Comparative Literature Association*, p. 292.

<sup>87</sup> A. Castro. *Op. cit.*, p. 123.

<sup>88</sup> M. Morales Ladrón, “Vida, muerte y parálisis en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y *The dead* de James Joyce”, en *Exemplaria*, 1999, pp. 145-158.

concuerta con Taggart<sup>89</sup> en el sentido de que “la muerte constituye una obsesión tal en la producción de Rulfo que debe interpretarse como la verdadera protagonista [...]. En *Pedro Páramo* la polaridad vida-muerte deja de formar una dicotomía para presentarse en plena (con)fusión de identidades”.<sup>90</sup> Idea semejante a la de Rall, pues él señala que la obra de Rulfo “habla de la muerte en casi cada página. O al menos la insinúa, permite la aparición y desaparición de muertos vivos y vivos muertos, y desorienta constantemente al lector ante la pregunta de cómo concretizar todas las indeterminaciones y los espacios vacíos de sus cuentos”.<sup>91</sup>

Ambos textos juegan con el motivo del umbral al utilizar técnicas narrativas que explotan la ambigüedad entre la vida y la muerte. En el caso de Rulfo la estrategia funciona desde el inicio del relato, que es parte de la sorpresa que comparten todos los lectores que leen por primera vez la novela y que descubren más avanzado el relato que Juan Preciado también está muerto. Sin embargo, en el caso de Bombal el recurso es menos sorprendente pues desde el propio título predispone al lector a enfrentarse a la historia de una mujer muerta.

Esta diferencia también crea efectos de sentido completamente contrastantes, porque *Pedro Páramo* revela así un universo liminal *ad infinitum* y, por ende, sumamente pesimista, culposo e infernal,<sup>92</sup> en tanto que muestra una especie de condena sin esperanzas de conclusión; mientras que *La amortajada* presenta un discurso, que aunque mantiene múltiples saltos analépticos e intercambio de voces narrativas –técnicas empleadas también

---

<sup>89</sup> K. M. Taggart, *Rulfo, Yañez y Fuentes: el tema de la muerte en tres novelas mexicanas*.

<sup>90</sup> M. Morales Ladrón, *Op. cit.*, p. 146.

<sup>91</sup> D. Rall, *Op. cit.*, p. 277.

<sup>92</sup> Véase la comparación que hace Gilbert Highet sobre el concepto de la muerte entre el mundo cristiano medieval y el griego, de la cual se destacan los aspectos aterradores en el primer caso y la naturalidad en el segundo. Indudablemente el concepto cristiano permea el trágico universo de la Comala rulfiana. *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, vol. II, p. 115.

por Rulfo—, la linealidad del texto es patente, e inevitablemente conduce a un final de disgregación y de destrucción de la conciencia, de la memoria y de la existencia, mostrando así un universo completamente descreído de las realidades ultraterrenas, contrario a la visión rulfiana.

Ambos finales son pesimistas, pero en el primero queda la impresión de que el universo permanece atrapado en el mismo umbral de la vida y de la muerte representado en los murmullos que nutren el relato, mientras que el segundo muestra que el paso del umbral significa tanto el fin del discurso como la destrucción de la existencia. De esta manera observamos que el umbral refleja el conflicto entre las fuerzas de Eros con las fuerzas de Tánatos.

Como señala Todorov: “las preocupaciones relativas a la muerte, a la vida después de la muerte, a los cadáveres y al vampirismo están ligadas al tema del amor”.<sup>93</sup> Analicemos a continuación cómo ocurre tal hecho en cada uno de los textos que nos ocupan, comenzando con *La amortajada*.

Como motivo, el umbral es de los del tipo “situación de base,” según la clasificación que hace Pimentel, por ser un segmento de trama que se presenta como un *programa narrativo potencial*, pues éste es, de hecho, el motivo que sirve de motor para comenzar la diégesis en *La amortajada*.<sup>94</sup> Aparece éste desde el inicio de la novela en el nivel diegético, en el que la acción principal es la mujer muerta que contempla su propia muerte, es decir, nos encontramos con la protagonista en un primer nivel del umbral constituido por su presencia física en su propia casa, pero con una conciencia distinta a la que tenía cuando estaba viva y que marca una diferencia perceptiva que la coloca en el lado

---

<sup>93</sup> T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 111.

<sup>94</sup> Según Genette, “el universo espaciotemporal que designa el relato”, cit. por L. A. Pimentel en *El relato en perspectiva*, p. 11.

de la muerte; es decir en esta transición de una forma de hallarse respecto a otra.<sup>95</sup> La protagonista, por decirlo de algún modo, aún posee cierta percepción vital, pues se sabe colocada en un ataúd y reconoce a los diversos personajes que acuden a visitarla y, por otro lado, posee una conciencia de la realidad sumamente diferente a la que tenía en vida.

A partir de este nivel narrativo inicial se desarrollan posteriormente otros dos, pues casi simultáneamente se mezcla un segundo nivel, de tipo extradiegético, en el que bajo la perspectiva del narrador, se realiza también una revisión de la vida de la protagonista. Por otro lado, más adelante, aparece un tercer nivel de orden metadieético, cuando la mujer, ya como narradora y *desde la muerte* relata la analepsis de su despertar erótico, entre otros sucesos significativos de su vida.

En realidad, la primera secuencia de *La amortajada* está desprovista de acción propiamente dicha en el plano de la diégesis; sin embargo, es aquí donde destacan tres estados vinculados con su estado liminal: la sensación de la muerte por parte de la protagonista, el reconocimiento que hace de su familia cuando desfilan frente a su féretro y el preludio o presentimiento de la llegada de “él”. Esta última fase está sumamente marcada por la presencia de otro motivo que desarrollaremos más adelante: el agua.

La mirada aparece como un motivo secundario a partir del cual inicia el relato: “Y luego que hubo anochecido, se le entreabrieron lo ojos. Oh, un poco, muy poco. Era como si quisiera mirar escondida detrás de sus largas pestañas”.<sup>96</sup> Con esto, el acto de mirar aparece como un vértice en el cual se confunden el plano físico y el metafísico a la vez, pues en este acto que, además, marca también la irrupción del carácter magicorrealista del relato, se muestra la conciencia visual y anímica del personaje, a pesar de la muerte física.

---

<sup>95</sup> Señalo forma de *hallarse* y no de *existir* porque, de hecho, en la novela, en la fase de la muerte la existencia como tal desaparece.

<sup>96</sup> p. 96.

Una conciencia que continúa ligada a la experiencia de los sentidos, aunque posee rasgos diferentes, pues se bifurca simultáneamente en la propia y la de los otros que la miran: ella se ve a sí misma por su propia pupila que “vive” y por las pupilas de quienes la velan: “A la llama de los altos cirios, cuantos la velaban se inclinaron, entonces, para observar la limpieza y la transparencia de aquella franja de pupila que la muerte no había logrado empañar. Respetuosamente maravillados se incitaban, sin saber que Ella los veía”.<sup>97</sup> La mirada, así, se convierte en vehículo físico del umbral entre la vida y la muerte: a través de ella, el narrador tiene la posibilidad de focalizar la dimensión interior, psíquica, del personaje y los eventos que ocurren al exterior de ella mientras está siendo velada.

Una vez iniciada la analepsis de la primera parte aparecen dos episodios donde el umbral toma una importancia significativa: el primero de ellos aparece cuando Ana María experimenta su “entrada” al proceso físico del embarazo y que percibe como un encierro físico en su propio cuerpo. El segundo es el sueño de Ana María, en el que el umbral representa la aspiración del impulso erótico de unión del personaje a través de un paso que se presenta en la forma de pasaje a través del cual corre con Ricardo, huyendo de un rayo y que ya hemos analizado anteriormente.<sup>98</sup>

Así pues, hemos visto hasta aquí que el umbral ha aparecido en la novela cuando menos tres veces: 1) el estado de amortajamiento, que es en sí mismo un paso entre la vida y la muerte; 2) el embarazo; 3) el sueño. La cuarta ocasión en donde aparece el umbral, es precisamente al inicio de la segunda parte de la novela en la que el narrador extradiegético vuelve a la experiencia de muerte que tiene la amortajada. Transcribo el fragmento íntegro pues merece varias consideraciones:

---

<sup>97</sup> *Idem.*

<sup>98</sup> *Vid. supra*, pp. 33-34.

-“Vamos, vamos”.

-“¿A dónde?”

Alguien, algo, la toma de la mano, la obliga a alzarse.

Como si entrara, de golpe, en un nudo de vientos encontrados, danza en un punto fijo, ligera, igual a un copo de nieve.

-“Vamos.”

-“¿Adónde?”

-“Más allá.”

Baja, baja la cuesta de un jardín húmedo y sombrío.

Percibe el murmullo de aguas escondidas y oye deshojarse helados rosales en la espesura.

Y baja, rueda callejuelas de césped abajo, azotada por el ala mojada de invisibles pájaros...

¿Qué fuerza es ésta que la envuelve y la arrebatata? Brusca y vertiginosamente se siente refluir a una superficie.

Y hela aquí, de nuevo, tendida boca arriba en el amplio lecho.

A su cabecera el chisporroteo aceitoso de dos cirios.

Recién entonces nota que una venda de gasa le sostiene el mentón. Y sufre la extraña impresión de no sentirla.<sup>99</sup>

El primer elemento que hay que hacer notar es que se trata explícitamente de un espacio liminal que se inserta para señalar la pérdida de la conciencia sensible, física. Se agolpan una serie de imágenes surrealistas que condensan diversos elementos semánticos que se manejan durante la narración, ligados a la naturaleza: la humedad que ha aparecido como emblema de lo femenino y de la precipitación hacia la muerte definitiva:

El murmullo de la lluvia sobre los bosques y sobre la casa la mueve muy pronto a entregarse cuerpo y alma a esa sensación de bienestar y melancolía en que siempre le abismó el suspirar del agua en las interminables noches de otoño.

La lluvia cae fina, obstinada, tranquila. Y ella la escucha caer. Caer sobre los techos, caer hasta doblar los quitasoles de los pinos, y los anchos brazos de los cedros azules, caer. Caer hasta anegar los tréboles, y borrar los senderos, caer.<sup>100</sup>

La escena surreal también condensa lo frío, que ha irrumpido antes de manera constante en diversos episodios como contraposición con lo masculino: “Guiada por un singular deseo acerqué a tu brazo la extremidad de mis dedos siempre helados. Tú dejaste súbitamente de

---

<sup>99</sup> p. 117.

<sup>100</sup> p. 98.

beber, y asiendo mis dos manos, me obligaste a aplastarlas contra tu pecho. Tu carne quemaba”.<sup>101</sup> Por otro lado, la personificación misma de la muerte, irrumpe como elemento maravilloso en la narración.

La siguiente visita a la amortajada es la que realiza el marido. “Ella empieza entonces a remover cenizas, retrocediendo entremedio hasta un tiempo muy lejano”.<sup>102</sup> La analepsis revela la estructura del relato, vinculándose con los encuentros significativos de la protagonista en su última instancia antes de su muerte definitiva. Ana María regresa al día en que se casó, nuevamente en un trayecto, en un recorrido físico, esta vez en un largo viaje en tren efectuado después de la boda, en el que recuerda que él contempló sin que ella lo supiera durante un año mientras se entregaba al tejido, como expectante Penélope: “si hubieras, malla por malla, deshecho mi tejido... a cada una se enredaba un borrascoso pensamiento y un nombre que no olvidaré”.<sup>103</sup>

El matrimonio trae consigo la vida íntima y el descubrimiento del placer corporal, el cual Ana María experimenta con rechazo y con culpa. “¡El placer! ¡Conque eso era el placer! ¡Ese estremecimiento, ese inmenso aletazo y ese recaer unidos en la misma vergüenza!”<sup>104</sup> En el relato se construye así la paradoja entre Eros y Tánatos: la fuerza erótica encarna la pasión masculina, cuya “mano de fuego”<sup>105</sup> contrasta con la “fría alcoba nupcial” de Ana María, en la que ella “permanecía inmóvil hasta durante (sic) el último, el definitivo beso”, por lo que “nunca supo hasta qué punto lo odiaba todas las noches en aquel momento”. La frialdad, la inmovilidad y el odio como fuerzas de Tánatos logran construir en ella el rechazo a la fuerza vital, acendrando así la negación introyectada, al

---

<sup>101</sup> p. 104.

<sup>102</sup> p. 141.

<sup>103</sup> p. 142.

<sup>104</sup> *Idem.*

<sup>105</sup> p. 143.



goce de la feminidad. ¿No aparece de esta manera la condición vital de la protagonista como la verdadera mortaja que la envolvió durante toda la vida?

Esa percepción es la que parecería intuir Ana María a través del espejo de agua en su nueva casa que le muestra a “ella y su marido como suspendidos entre dos abismos: el cielo, y el cielo en el agua”.<sup>106</sup> Más adelante leemos: “La perseguía la imagen del mundo que vio destrozarse el primer día en el estanque. Aquel silencio que se le antojaba el presagio de una catástrofe”.<sup>107</sup> Si bien Ana María se casa por despecho e incluso pide a su marido que la regrese a su casa, más tarde comprobará que “no se duerme impunemente tantas noches al lado de un hombre joven y enamorado”.<sup>108</sup> Es así, al buscar el perdón del marido y al obtenerlo, como conoce “la peor de las soledades; la que en un amplio lecho se apodera de la carne estrechamente unida a otra carne, adorada y distraída”.<sup>109</sup>

Quizá es en la relación con Antonio en la que se muestra la condición de automarginación, pues ni el ser madre, ni la enfermedad, ni la muerte, logran crear el sentido de vida en ella, frente a lo cual se refugia en la maternidad y en los quehaceres cotidianos, por lo que afirma, respecto a su posición como mujer: “el destino de las mujeres es remover una pena de amor en una casa ordenada, ante una tapicería inconclusa”.<sup>110</sup> Esta intención de generalizar su situación a la mujer, será acentuada más tarde, cuando al llevarla hacia el cementerio nos presente la visión de otras muchas mujeres con el mismo destino:

Hay pobres mujeres enterradas, perdidas en cementerios inmensos como ciudades –y horror– hasta con calles asfaltadas. Y en los lechos de ciertos ríos de aguas negras las hay suicidas que las corrientes incesantemente golpean, roen,

---

<sup>106</sup> p. 144.

<sup>107</sup> p. 146.

<sup>108</sup> p. 148.

<sup>109</sup> p. 151.

<sup>110</sup> p. 153.

desfiguran y golpean. Y hay niñas, recién sepultas, a quienes deudos inquietos por encontrar, a su vez, espacio libre, en una cripta estrecha y sombría, reducen y reducen deseos casi de borrarlas del mundo de los huesos. Y hay también jóvenes adúlteras que imprudentes citas atraen a barrios apartados y que un anónimo hace sorprender y recostar de un balazo sobre el pecho de su amante, y cuyos recuerdos, profanados por las autopsias, se abandonan, días y días, a la infamia de la morgue.<sup>111</sup>

La relación con su esposo muestra la falacia de la felicidad del matrimonio como institución social que anula el concepto de amor pasional: “Eres la mujer con más encanto que he conocido. Es lástima que seas mi mujer, Ana María”.<sup>112</sup> De esta manera, la protagonista ve su vida condenada a reprimir el impulso vital, “ahogando lo más vital dentro de sí”, llevándola a trastocar el amor en odio y convirtiendo éste en su motor vital y en el sentido de su existencia:

Y el odio vino a prolongar el lazo que la unía a Antonio.

El odio, sí, un odio silencioso que en lugar de consumirla la fortificaba. Un odio que la hacía madurar grandiosos proyectos, casi siempre abortados en mezquinas venganzas.

El odio, sí, el odio, bajo cuya ala sombría respiraba, dormía, reía; el odio, su fin, su mejor ocupación. Un odio que las victorias no amainaban, que enardecían, como si la enfureciera encontrar tan poca resistencia.<sup>113</sup>

El odio se debilita frente a las arrugas y las lágrimas que anuncian también la debacle del esposo: “¿Puede acaso odiar a un pobre ser, como ella destinado a la vejez y a la tristeza?”.<sup>114</sup> El final del pasaje cierra con la “lección” que ha dejado a Ana María este encuentro:

No. No lo odia. Pero tampoco lo ama. Y he aquí que al dejar de amarlo y odiarlo siente deshacerse el último nudo de su estructura vital. Nada le importa ya. Es como si no tuviera ya razón de ser ni ella ni su pasado. Un gran hastío la cerca, se siente

---

<sup>111</sup> p. 166.

<sup>112</sup> p. 154.

<sup>113</sup> p. 157.

<sup>114</sup> p. 159.

tambalea hacia atrás. ¡Oh esta súbita rebeldía! Este deseo que la atormenta de incorporarse gimiendo: “¡Quiero vivir. Devuélvanme, devuélvanme mi odio!”.<sup>115</sup>

A continuación aparece nuevamente el guía que ha estado conduciendo a Ana María al otro mundo. Antes de disolverse en la nada, ella visita a su nuera María Grisela, la de la extraordinaria belleza, y a su hija, ante quien anuncia su propia prolongación vital a través de ella misma.

Un umbral más es el que Ana María debe atravesar para llegar al lugar donde será depositado el cadáver de manera permanente. Ahí, en el vestíbulo de su casa, se percata de que los cambios en la vida no esperan a que ella desaparezca definitivamente: alguien ha cambiado de lugar la alfombra azul, algo que ella jamás hubiera consentido.

El recorrido por el bosque se plantea como una especie de cortejo a partir de elementos de la Naturaleza, como énfasis de la integración que se avecina: “Ya la envuelven como un tercer sudario los vahos que suben del suelo, todo el acre perfume de las plantas que viven a la sombra”.<sup>116</sup> De manera gradual se anuncia la integración a una naturaleza cada vez más plena y abierta, pues del jardín de la casa, pasa a la calle, luego al parque y de ahí al bosque. Por si no fuera suficiente la marca espacial, el mismo narrador comunica los anhelos de integración de la amortajada con esa naturaleza más rústica y vital: “Ansias desconocidas la conmueven. ¡Oh, si la depositaran allí, a la intemperie! Anhela ser abandonada en el corazón de los pantanos...”<sup>117</sup>

Es en esta postrera fase del umbral que sucede la última y definitiva analepsis, esta vez con un carácter marcadamente existencial. El encuentro final con un varón será el que ocurra con aquél que representa la religión que ha perdido toda eficacia en ella. A través del

---

<sup>115</sup> *Idem.*

<sup>116</sup> p. 165.

<sup>117</sup> *Idem.*

intercambio de pensamientos entre el sacerdote y Ana María, que se convierte en un diálogo para el lector, ella revela que la religión le representa el aburrimiento vital, la antinomia del paraíso terrenal. Se revela con ello la metaforización del ideal vital, codificado en términos religiosos y que resulta ser equiparable al paraíso terrenal y, sin embargo, con una visión mucho más profana e irreligiosa que lo que la imagen representa, pues constituye un anhelo para Ana María en la medida que refleja la integración con la naturaleza y con el otro, con el ser amado, no por constituir un estado de gracia y de unión con Dios. La amortajada ve en el paraíso terrenal la visión ideal del hombre en la tierra y no en mundo asexuado y carente de sentidos. Por eso es que a Ana María sólo le interesan las cosas del mundo, como le reprocha al padre: “Y si Dios lo hizo así, padre! ¿No va usted ahora a aconsejarme que menosprecie sus obras?”<sup>118</sup>

Por eso la amortajada revela su odio hacia el Dios que nunca la escuchó y del cual no obtuvo lo que pedía. El mito del paraíso terrenal se transforma en Bombal en un motivo que resemantiza el ideal vital, no ya en función de los principios y valores de la religión que lo propone, sino de las aspiraciones femeninas que traspasan el nivel de lo individual para constituirse en un icono de un concepto de felicidad, al cual la protagonista sólo puede aspirar o imaginar pero no acceder a él, pues en sí misma inciden las propias imposiciones culturales que resultan más fuertes que su rebeldía. Así, en el lecho de muerte, Ana María acepta realizar los últimos ritos de la religión que en parte ha contribuido a su autorrepresión: “Hizo su acto de contrición ayer al consentir en confesarse, ¿no es verdad,

---

<sup>118</sup> p. 171.

padre”.<sup>119</sup> El personaje concluye así su vida, cumpliendo en forma con los requisitos de la buena muerte, según el modelo tradicional que impone la propia religión.<sup>120</sup>

Lucía Guerra-Cuninham interpreta el ingreso de Ana María al territorio de la muerte como el acceso a “la inmortalidad en un proceso de cambio cíclico”, de manera que se verifica “un proceso de inmersión en lo primordial y permanente”, por lo que “la muerte, lejos de constituir un momento breve y definitivo que conduce a la nada, es más bien, un periodo en el cual los seres humanos se perfeccionan espiritualmente y van comprendiendo poco a poco el significado de la vida y de las fuerzas cósmicas”.<sup>121</sup> La estudiosa de Bombal llega a esta conclusión tras la observación de las imágenes surrealistas que pueblan el descenso de Ana María a los infiernos, que exacerbaban la visión de desintegración de la conciencia de la protagonista. Guerra otorga a estas imágenes una coherencia simbólica referida a la unión entre la vida y la muerte, por lo que concluye:

Por lo tanto, la muerte no se concibe en la obra como una extinción final, por el contrario, ella es una nueva modalidad de la vida la cual, por su constante transformación, mantiene, *ad infinitum*, el ciclo vital que sostiene el universo inmortalmente perdurable.<sup>122</sup>

Sin negar que las imágenes, sin duda, sugieren la integración con la naturaleza y lo cósmico, y que incluso el mismo personaje anuncia un destino semejante:

Ya ves, la muerte es también un acto de vida.  
No llores no llores, ¡si supieras! Continuaré alentando en ti y evolucionando y cambiando como si estuviera viva; me amarás, me desecharás y volverás a

---

<sup>119</sup> p. 174.

<sup>120</sup> La buena muerte implica tres circunstancias: creer en el misterio pascual, la perfecta coherencia de la vida individual con la exigencias de la caridad y, finalmente, “la ayuda de Dios, que concede al agonizante dignidad y capacidad de desapego” L. Thomas, “Lo sagrado y la muerte”, en *Tratado de antropología de lo sagrado I: los orígenes del homo religiosus*, p. 220. El problema con el personaje es que sus creencias no parecen alinearse necesariamente a las derivadas del credo ortodoxo.

<sup>121</sup> Lucía Guerra-Cuninham, *La narrativa de María Luisa Bombal*, pp. 98-99.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 103.

quererme. Y tal vez mueras tú, antes de que yo me agote y muera en ti. No llores...<sup>123</sup>

No obstante, creemos que la interpretación no puede enunciarse sólo en términos de un postulado universalista de integración con el cosmos, pues, como se ha venido demostrando a través del análisis en este trabajo, los acontecimientos narrados en la novela siempre tienen como foco el desenlace de una existencia individual, más que señalar una generalización para el ser humano, porque cuando mucho se hacen en función del ser femenino: “Pero el destino de las mujeres es remover una pena de amor en una casa ordenada, ante una tapicería inconclusa”.<sup>124</sup>

Por otro lado, la interpretación de Guerra trivializa la tragedia de la anulación de la existencia con la muerte. Al integrarse al cosmos, el personaje pierde su identidad y su voz, de ahí que el desenlace manifieste esa congruencia: cuando la amortajada deja de recordar, de sentir y de pensar, se agota el tiempo y termina el relato, el lenguaje, es decir, la obra humana, y eso es lo trágico en nuestro personaje, pues “la vida seguía su curso a pesar de ella, sin ella”,<sup>125</sup> y porque, como afirma: “El amor se me ha escurrido, se me escurrirá siempre, como se escurre el agua de entre dos manos cerradas”.<sup>126</sup>

Para Guerra, “la única forma de recuperar la esencia natural y cósmica se encuentra en la muerte”.<sup>127</sup> Las afirmaciones de esta crítica parecerían ser corroboradas por la misma Bombal, que afirmaba que “la mujer no es más que una prolongación de la naturaleza, de todo lo cósmico y lo primordial”.<sup>128</sup> Sin embargo, nuestro análisis ha tratado de evidenciar

---

<sup>123</sup> p. 161.

<sup>124</sup> p. 153.

<sup>125</sup> p. 163.

<sup>126</sup> p. 127.

<sup>127</sup> L. Guerra-Cuninham, *Op. cit.*, 1980, p. 105.

<sup>128</sup> L. Guerra-Cuninham, “Pasividad, ensoñación y existencia enajenada: hacia una caracterización de la novela femenina chilena”, en *Texto e ideología en la narrativa chilena*. Apud Berenice Romano Hurtado en “Una escritora chilena: María Luisa Bombal”, en *Puerta al tiempo: literatura latinoamericana del siglo XX*.

que la lógica de las acciones en *La amortajada* se encamina a mostrarnos el dramatismo de que, después de fallecer, no hay nada que recuperar, y que todo lo que sigue son simples procesos biológicos, nunca la esencia humana.<sup>129</sup> Nótese el engañoso gozo con el que el personaje asume su ineluctable final:

Y ya no *deseaba* sino quedarse *crucificada* a la tierra, *sufriendo* y *gozando* en su *carne* el ir y venir de lejanas, muy lejanas mareas; *sintiendo* crecer la hierba, emerger islas nuevas y abrirse en otro continente la flor *ignorada* que no vive sino en un día de eclipse. Y *sintiendo* aún bullir y estallar soles, y derrumbarse, quién sabe donde, montañas gigantes de arena”.<sup>130</sup>

Nuestros subrayados muestran que aquello que resulta significativo en el anuncio de la experiencia posterior a la muerte, remite, de manera inevitable, al campo de la experiencia humana, por lo que, al eliminarse ésta, cualquier proyección de vida ulterior carece de sentido, ya que las nociones que rigen el nuevo tipo de existencia serían modificadas por completo y resultaría inútil equipararlas a la sensibilidad de los seres racionales, pues si el nuevo estado continúa siendo vida, resultaría serlo sin esencia, porque no hay una mente sensible y racional, por lo que más bien se anuncia la nada, o sea, la negación del ser.

Incluso, la misma Bombal confesó, al aceptar su papel innovador en la narrativa chilena, lo siguiente:

Creo haber insinuado y hecho aceptar en nuestra novela aquel otro medio de expresión: el de dar énfasis y primera importancia no a la mera narrativa de hechos, sino a la íntima, secreta historia de las inquietudes y motivos que los provocaron ser o les impidieron ser.<sup>131</sup>

---

<sup>129</sup> Magali Fernández llama la atención sobre el hecho de que la propia tumba de la amortajada constituya la imagen más definitiva de la muerte como un espacio cerrado que muestra “la total impotencia de la mujer para escapar de un destino inauténtico, en comparación con las posibilidades que la misma época ofrece al hombre, dueño y rector de leyes, normas y costumbres”. *Elementos líricos, psicológicos y fantásticos en la obra de María Luisa Bombal*, pp. 36-37.

<sup>130</sup> p. 176.

<sup>131</sup> Vid M. Agosín, *Las hacedoras, mujer y escritura*. Apud Romano Hurtado, *Op. cit.*, p. 90.

Así, nuestra interpretación acerca del desenlace de la novela se vincula más a la perspectiva proveniente del nihilismo propio de la modernidad, que María Zambrano explica de la siguiente manera: “Abandonarse a la nada es la salida del infierno de la temporalidad; el perderse en la noche de los tiempos, dejando la historia, la conciencia y la responsabilidad aparejadas a toda pretensión de ser. El retorno, eterno por definitivo”.<sup>132</sup>

De este modo, la de Ana María es la historia de la pérdida del ser, como un abandonarse en un acto de fe en el que la nada sustituye a las anquilosadas ideas que la religión en la que se educó nuestra amortajada no lograron cubrir, así como Tánatos sustituye los impulsos de Eros que siempre acabaron frustrados. Por tanto, el concepto de infierno que enuncia Zambrano es consistente con la noción que caracteriza al mundo contemporáneo, cuya idea retrata Bombal desde su perspectiva estética, afiliándose a lo que afirma Georges Minois, “el siglo XX se inclina más bien por los infiernos presentes.” De esta suerte tal visión atribuye la idea del infierno como la condición en la que vive el hombre moderno. “El infierno son los otros” postula Jean- Paul Sartre, y Bombal parece seguir al existencialista francés al mostrar lo que Ana María es bajo la mirada de los otros y de la propia voz narrativa, que entonces se convierte también en “otro” que juzga y evalúa. La noción sartreana del amor, sintetizada por Minois, podría asimismo tomarse como un resumen del conflicto de la protagonista de *La amortajada*:

Lo que llamamos amor es una infernal ilusión que jamás ha hecho feliz a nadie. Lejos de ser la comunión de dos seres, se trata más bien del conflicto de dos “yo”, de los que cada uno trata de dominar y explotar al otro para disimularse a sí mismo su nada y crearse la ilusión de un en-sí.<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> *El hombre y lo divino*, p. 179.

<sup>133</sup> G. Minois, *Historia de los infiernos*, p. 470.



### Capítulo 3: *Pedro Páramo* y *La amortajada*

Hasta aquí hemos centrado nuestra atención en la paráfrasis y en el análisis de *La amortajada* a partir de dos motivos centrales: el caminar y el umbral. En este capítulo hacemos el cotejo directo entre esta novela y *Pedro Páramo*, a fin de ofrecer un diálogo crítico entre ambos textos, para lo cual era importante primero centrar la atención en el texto de la chilena porque, en general, el conocimiento que se tiene de él es escaso, comparado con el que se tiene de la novela de Rulfo

Estudios precedentes ofrecen diversas lecturas de *Pedro Páramo*. Por ello, es inevitable –y útil– que parte de nuestro análisis haga eco de los hallazgos de la crítica; esto ha permitido nutrir, enriquecer y dar mayor profundidad a la comparación entre esta novela y *La amortajada*. El recorrido despejado se desarrolla entre los dos motivos explorados anteriormente en Bombal, que aquí combinamos para construir paralelismos, cuyo andamiaje se fundamenta en los personajes principales de ambos textos. En este sentido, seguimos otra vez a Pimentel, cuando establece el concepto de *tema-personaje*, pues éste “puede considerarse también como la combinación de varios *motivos*, ya que en su sentido más abstracto hay un punto de coincidencia en la significación de tema-valor y de motivo”.<sup>1</sup> El concepto fundamenta la concatenación que en adelante seguiremos de los motivos analizados en los personajes que se han elegido para cada caso, por su pertinencia en los aspectos temáticos estudiados.

Desde luego, tanto Ana María en *La amortajada*, como Juan Preciado, Pedro Páramo y Susana San Juan en *Pedro Páramo*, constituyen figuras complejas, irreducibles a un par de motivos. Sin embargo, nuestro análisis obliga a la selección, así sea ésta demasiado constreñida, a los motivos que hemos decidido indagar, por vincularse

---

<sup>1</sup> Luz Aurora Pimentel, “Tematología y transtextualidad” p. 222.

directamente con la tematización de la muerte en la ficción literaria, y por mostrarla, según nuestra lectura, como una dialéctica de impulsos entre Eros y Tánatos.

El plano del discurso en ambas novelas arroja una diferencia que justifica igualmente el criterio de análisis elegido. En lo referente a la voz narrativa, mientras que en *La amortajada* las secuencias tienen la predominancia de la voz de Ana María, en *Pedro Páramo* la pluralidad de voces tiene como focos principales a Juan Preciado, Pedro Páramo y Susana San Juan, quienes configuran en conjunto una gran voz que se funde en la colectividad de Comala y alternan con la presencia de otros narradores secundarios.<sup>2</sup> De ahí nuestra intención de confrontar un personaje central de una novela, con varios personajes en la otra.

---

<sup>2</sup> De hecho, la primera parte de la novela tiene a Juan Preciado como voz narrativa central; justo a la mitad del relato la estafeta del narrador se pasa a Pedro Páramo. Cfr. José Carlos González Boixo, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, pp. 144-145.

### **3.1. Primera dimensión de la muerte: el descenso a los infiernos: Ana María y Juan Preciado.**

Según el pensamiento tradicional, nos dice el *Diccionario* de la Real Academia Española que la muerte es la separación del cuerpo y el alma.<sup>3</sup> Pero ¿cuándo ocurre *efectivamente* el fenómeno? Ana María en *La amortajada* y Juan Preciado en *Pedro Páramo* ejemplifican la dificultad de establecerlo con exactitud, y cuestionan, a nivel de la ficción, si la aseveración es tan simple como parece. Como señala Louis-Vincent Thomas: “La muerte es, por excelencia, el drama del límite y la finitud. Suscitando la ausencia, la destrucción y la podredumbre, revela lo desconocido en su aspecto más angustioso e insostenible. Por este motivo, interviene lo imaginario, con un juego de explicaciones y actitudes tranquilizadoras”.<sup>4</sup> Esto, sin embargo, no siempre es así en el plano de la elaboración literaria, tal como ocurre en los textos que estudiamos.

Georges Minois ha analizado en su *Historia de los infiernos* que la idea del descenso al terreno de la muerte es una constante en todas las civilizaciones, pues para los hombres de cualquier época el miedo a lo que hay más allá de la vida ha suscitado siempre cualquier tipo de especulaciones y, por ello, los seres humanos compartimos la opinión de que existe un lugar a donde van a parar aquellos que han muerto, y así intentamos conjurar el temor al incierto final de nuestras existencias. Minois insiste en que, en un principio, las creencias se encontraron despojadas de una relación moral que determinará una especie de castigo en ese sitio, casi siempre identificado más como “infierno” que como “paraíso”;

---

<sup>3</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22ª. ed. [Edición electrónica, disponible en <http://www.rae.es/rae.html>].

<sup>4</sup> L. V. Thomas, “Lo sagrado y la muerte”, en *Tratado de antropología de lo sagrado I: los orígenes del homo religious*, p. 215.

inclusive, ni siquiera se creía que hubiese castigos. A veces, se consideraba simplemente la continuación de la vida, tal como se vivía en este mundo.<sup>5</sup>

Sin embargo, a medida que las civilizaciones evolucionaron el pensamiento se volvió más complejo, aparecieron nociones más elaboradas como la del infierno cristiano, tal como la conocemos hoy en día. Desde luego, estamos simplificando al máximo, pues estas concepciones se han ido forjando a través de siglos, influenciadas muchas veces, entre otras causas, por los intereses políticos de las religiones, por manipulación ideológica, por razones de las costumbres, entre otras.

En las novelas que estudiamos, interesa la concepción de infierno que se forja en cada texto, entendido aquél, desde luego, como el destino final de los difuntos, no sólo como el lugar de tormentos destinado para aquellos que han realizado obras moralmente condenables, si bien, como señala Minos, el infierno normalmente se comprende como “una situación de sufrimiento que un ser tiene que soportar como consecuencia de un mal moral del que se ha hecho culpable”.<sup>6</sup> Como ya se ha dicho, esta concepción es mucho más moderna y, para nuestros fines, cabe entender inicialmente al infierno desde el concepto más arcaico. En nuestro trabajo, el énfasis está puesto sobre todo en el análisis del camino recorrido para llegar al infierno, pues la idea de él que expresa cada una de las novelas está íntimamente ligada con el camino que se sigue hasta llegar a este destino final. Por esta razón, también es importante la idea del umbral, pues en ambas novelas observamos que el

---

<sup>5</sup> “Las primeras nociones que nos han llegado del infierno están despojadas de cualquier idea de retribución o de castigo. Por doquier, los infiernos son simplemente lugares de reunión y de permanencia de los muertos, de todos los muertos sin distinción. Las formas son diversas, pero la atmósfera es siempre preocupante. El hombre, instintivamente, teme el más allá: lo que primero viene a su imaginación son los infiernos y no un paraíso. Un calco de la vida presente, un especie de sueño donde desaparece todo aquello que da a la existencia su relieve y su sabor, un reino de las sombras poblado de fantasmas errantes sin alegría. Es cierto que no hay tormentos, pero esos lugares son lúgubres hasta más no poder”. G. Minois, *Historia de los infiernos*, 1994, p. 20.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 19.

acceso al punto último de sus vidas, los personajes recorren diversas regiones de transición, sean éstas físicas o simbólicas.

En el caso de *La amortajada* ya hemos visto que el infierno individual tiene por lo menos dos sentidos: aquel que conforma su propia vida, que constituyó para ella precisamente un infierno, y por otro lado, el término de su existencia propiamente dicha, en el que el lugar de tinieblas manifiesta la disolución de la identidad y la existencia humana. En *Pedro Páramo* veremos que el infierno es, sobre todo, un estado de incertidumbre existencial en la muerte, que parece no tener fin ni esperanza.

En *La amortajada*, para aquellos que visitan a Ana María en su último lecho, ella está, efectivamente, muerta. Así es. Pero no del todo: ella aún siente, aún es consciente, aún ve. Asimismo, cuando iniciamos la lectura de *Pedro Páramo*, desconocemos que el narrador ya está muerto e ignoramos que habla desde el territorio atemporal que presupone la liberación del cuerpo de las ataduras del tiempo.

La indefinición del estado vital es un rasgo que comparten Preciado y Ana María en cada una de las novelas. El problema con la defunción es que resulta más tranquilizador que suceda *definitivamente*, porque si no, ¿qué ocurre en medio? Eso es lo que Bombal y Rulfo especulan a través de sus personajes en *La amortajada* y en *Pedro Páramo*. Es éste el punto inicial de nuestra comparación.

En Ana María, la experiencia sensorial es, paradójicamente, mucho más aguda que en su estado plenamente vital, lo que le permite conectar el mundo exterior con la actualización de sus recuerdos. Su conciencia exacerbada le proporciona certezas y, con la tranquilidad que da la muerte, elabora un balance lúcido de su paso por el mundo. La capacidad que tiene de poder contemplar aún la realidad, le permite asociar al visitante con el recuerdo y volver así al pasado remoto de la infancia, la adolescencia y la madurez, con

cada personaje que se acerca a mirarla. Esto la conduce a descubrir la simpleza desnuda de sus actos, su necesidad y su evitable frustración, porque ve, con los ojos de la muerte, que el pasado es irrecuperable y que la vida ha sido uno de tantos caminos posibles que ha recorrido plenamente, de principio a fin, mientras hubo otros que jamás fueron cruzados, ni lo serán *porque ya está muerta*. La vida como experiencia cobra paradójicamente una vitalidad inusitada cuando la protagonista transita a la muerte; tal situación adquiere matices fenomenológicos. Señalemos algunos ejemplos:

Tantos seres, tantas preocupaciones y pequeños estorbos físicos se interponían siempre entre ella y el secreto de la noche. Ahora, en cambio, no la turba ningún pensamiento inoportuno.<sup>7</sup>

¡Ah, Dios mío, Dios mío! ¿Es preciso morir para saber?<sup>8</sup>

¿O simplemente es natural que se afine en los muertos la percepción de cuanto es signo de muerte?<sup>9</sup>

¿Qué ocurre con Juan Preciado? Él también ha recorrido un camino: el que lo llevó a Comala. En el caso de *Pedro Páramo*, es lógico que nos encontremos con esta situación desde el inicio de la novela, pues ella abre con el tópico del camino: Juan Preciado va en busca de su padre y, en un punto dado, se encuentra con Abundio, un arriero, que lo encamina a Comala. El cruce de caminos en el que se topan se llama, alegóricamente, Los Encuentros: “Me había topado con él en Los Encuentros, donde se cruzan varios caminos”.<sup>10</sup> El recorrido de Juan Preciado, no obstante, es sumamente distinto al de Ana María.

---

<sup>7</sup> p. 99.

<sup>8</sup> p. 117.

<sup>9</sup> p. 123.

<sup>10</sup> J. Rulfo. *Pedro Páramo* en *Toda la obra*, p. 181. Las citas posteriores pertenecen a esta edición. Así lo ha notado Thomas E. Lyon, quien al analizar los cuentos de Rulfo identificó cuatro motivos constantes: “Rulfo tiene mucho que decir en poco espacio y, por tanto, emplea motivos repetidos en todos los cuentos, de donde parte su visión del mundo.” El primero de estos motivos, es precisamente, el caminar. Los otros son, según este autor: la memoria perseguidora, la futilidad del esfuerzo y la visión limitada por la oscuridad. “Motivos

Ninguna de las analepsis presentadas en el discurso de *Pedro Páramo* nos remite a la vida de Juan Preciado. En realidad sabemos muy poco de este personaje, pero bajo la visión comparativa, esta ausencia adquiere significado. Lo única información que tenemos del personaje es presentada de manera indirecta por la relación de odio e ilusión que la madre teje a través de su descripción de Comala y del abandono que ha sufrido por parte de Pedro Páramo. Esto es, por ende, lo único que le da sentido a la presencia de Juan Preciado en la novela, como personaje-tema. No hay motivos que lo asocien con una experiencia plena de vida, ni siquiera una culpa que expiar, como sucederá con otros personajes de Comala. Sin embargo, es él quien activa el relato, pues el cúmulo de voces que dan forma a la novela parten de esta vuelta al exilio, a la tierra nunca prometida.

En este sentido, Juan Preciado es un personaje paradigmático del infierno rulfiano: no es necesario que las ánimas sean culpables para tener que sufrir indefinidamente en Comala. Es cierto que la mayoría de los personajes traen consigo una culpa irresuelta, pero Juan Preciado amplía el espectro del imaginario infernal que dibuja Rulfo y la acerca a la visión primitiva de las civilizaciones, la que contempla que todos los muertos pasen por igual las mismas vicisitudes.

Asimismo, el destino final de este personaje mantiene un rasgo común que sí comparte con las otras ánimas vagabundas del pueblo, que es, precisamente, *morir en Comala*. Este hecho puede valorarse como una clase de muerte que señala un destino común, idea que se acerca también al concepto arcaico del infierno. Los dos rasgos

---

ontológicos en los cuentos de J. Rulfo”, en *ALH*, núm. 4, 1975, p. 306. Por otro lado, Alberto Vital señala lo siguiente: “la obra rulfiana es una literatura de caminos: diáspora, exilio, persecución y huida.” *Lenguaje y poder en Pedro Páramo*, p. 43.

anotados, son también propios de la visión prehispánica, de la cual, indudablemente, también está enraizado el pensamiento simbólico de Rulfo.<sup>11</sup>

En *Pedro Páramo* la muerte forma parte de una condición del ser colectivo en un espacio determinado: Comala, la cual no se ve como un camino que desemboque en una suerte de disolución y veces, más bien parece la búsqueda de un centro cósmico,<sup>12</sup> se asocia, en ciertos momentos, con la visión judeo-cristiana de la espera, de la redención, aunque ésta no llega jamás y, por otro lado, tampoco opera como una creencia consistente con los principios de la fe cristiana, puesto que, como dice la hermana de Donis en *Pedro Páramo*: “Y ésa es la cosa por la que esto está lleno de ánimas; un puro vagabundear de gente que murió sin perdón y que no lo conseguirá de ningún modo”.<sup>13</sup> O del modo que afirma Eduviges Dyada: “Sólo yo entiendo lo lejos que está el cielo de nosotros, pero conozco cómo acortar las veredas”.<sup>14</sup> Si bien hay continuas referencias a esta condición de los personajes y su esperanza de redención, es verdad que ésta jamás aparece, por lo que *Pedro Páramo* se mueve en una continua tragedia liminar, como la que el padre Rentería sentencia a Miguel Páramo:

“Hay aire y sol, hay nubes. Allá arriba un cielo azul y detrás de él tal vez haya canciones; tal vez mejores voces... Hay esperanza, en suma. Hay esperanza para nosotros, contra nuestro pesar.

---

<sup>11</sup> Minois señala cómo ambos rasgos son propios de las visiones prehispánicas: “En América Central, el destino del individuo en el más allá no está determinado en modo alguno por aspectos morales y no se descubre ningún sistema de castigo de los malos. Entre los mayas, los infiernos del mundo subterráneo admiten a todos; entre los aztecas, los muertos ordinarios, buenos y malos, van también a los infiernos subterráneos, el Mictlán, sobre los cuales reinan Mictlantecuhtli y su compañera Mictlancihuatl; para llegar a ellos hay que hacer un peligroso viaje. Los ahogados, fulminados por el rayo e hidrópicos se unen a Tlaloc, dios de la lluvia, en un universo de frescura y de fertilidad, el Tlalocán. Los niños muertos a una edad muy temprana van a un mundo cuyos árboles dan frutos en forma de pechos. Los guerreros muertos en el combate van al paraíso de la salida del sol y las mujeres muertas de parto al paraíso de la puesta del sol. La clase de muerte, lo mismo que en Sumer y en Akkad tiene una influencia determinante sobre la suerte del más allá.” *Historia de los infiernos*, p. 44.

<sup>12</sup> Peralta y Befumo 1975. Véase G. Martin, “Vista panorámica”, en J. Rulfo, *Toda la obra*, p. 625.

<sup>13</sup> p. 229.

<sup>14</sup> p. 187.



Pero no para ti, Miguel Páramo, que has muerto sin perdón y no alcanzarás ninguna gracia.”<sup>15</sup>

O bien cuando María Dyada pide ayuda al padre Rentería para la salvación de su hermana, muerta por suicidio: “Dejemos las cosas como están. Esperemos en Dios”.<sup>16</sup> Si ya no hay Dios al cual aferrarse, entonces lo único que resta es resignarse al dolor eterno.

En *Pedro Páramo*, al igual que en *La amortajada*, el caminar aparece como generador de la enunciación del relato: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo y yo le prometí que vendría en cuanto ella muriera”.<sup>17</sup> En ambas novelas aparecen caminares que implican el encuentro con otro. Con ello, surge la revelación de verdades significativas para los personajes involucrados. En *La amortajada*, los encuentros obedecen a las visitas que los familiares hacen al cuerpo de Ana María y a partir de esto nacen las rememoraciones en la propia amortajada, y, asimismo, el discurso narrativo.

Si bien en ambos textos el caminar genera el discurso, éste no sigue un mismo patrón pues en las dos novelas se recurre a una técnica de deformación del tiempo: mientras que la estructura prácticamente acrónica de *Pedro Paramo* depone cualquier orden aparente, en *La amortajada* el plano general de la historia respeta la cronología lineal, aunque integra vastas secuencias por medio de analepsis.

Empero, el texto de Rulfo pronto pierde cualquier linealidad, como no ocurre en *La amortajada*, lo que revela una condición liminal completamente distinta en ambas novelas.

Si bien en las dos ésta se relaciona con la experiencia de la muerte y refleja la búsqueda de

---

<sup>15</sup> p. 201. Como ha hecho notar D. García: “Rulfo destruye cualquier esperanza generada por la tradición religiosa: morir es renunciar al movimiento, no hay cielo ni hay infierno, no hay descanso porque los sentidos mueren con el cuerpo, lo único que le queda al difunto son sus recuerdos que, en general, son malos y habrán de acompañarlo *per secula seculorum*”. *Morir en Comala: mitocrítica de la muerte en la narrativa de Juan Rulfo*, p. 24.

<sup>16</sup> P. 208.

<sup>17</sup> p. 179.

un sentido vital: Ana María descubre sucesivamente el significado que tuvieron en su vida las diversas etapas relacionadas con los seres con los que se involucró sentimentalmente, en tanto que, en *Pedro Páramo*, como señala José Carlos González Boixo, “a través de la figura de Juan Preciado se describe la búsqueda de su propia identidad, similar a la que realizan otros personajes de la novela, y que, en definitiva, es la búsqueda de un sentido a la vida”.<sup>18</sup>

El tiempo de Comala no se detiene. Efectivamente, aunque los fragmentos de la novela acuden a diversos momentos en la historia de Comala y de sus personajes, existe un tiempo objetivo que está transcurriendo, aquel que viven los personajes en sus tumbas; la consignación de este tiempo es imprecisa, ciertamente, pero sin duda sucede mucho después de la muerte de Pedro Páramo. Por tanto, el infierno de Comala no apunta hacia una eternidad ineluctable, vislumbra, más bien, un transcurrir incierto, indefinido, que aunque se parece a lo eterno no es igual a éste.<sup>19</sup>

Podríamos decir que el camino de Ana María se orienta a identificar el *quién fui*, mientras que el de Juan Preciado discurre en la búsqueda del *quién soy*, en cuanto que lleva en sí un programa potencial de venganza y de reconocimiento de sus orígenes. El problema es que la intención jamás se cumple, y su destino se convierte, simplemente, en la muerte. Juan Preciado juega el papel de chivo expiatorio, el personaje más desgraciado de todo el universo comalense porque es el único que sin haber cometido ninguna falta, pena junto con las demás ánimas del pueblo en el infierno de Comala. ¿Acaso regresa en nombre y cuerpo de su madre para sufrir ahí, en Comala, lo que a ésta le tocaba padecer?

---

<sup>18</sup> J. C. González Boixo, “Lectura temática de la obra de Juan Rulfo”, p. 658.

<sup>19</sup> Los personajes no sufren su muerte, esperan, y por tanto no viven una “condena”, sino que reflejan un estado anímico que bien podemos equiparar al que posiblemente invadía al México de mitad de siglo XX: después de tantos pasajes de muerte, la espera (quién sabe por cuánto tiempo) de la recuperación de la nación.

En *Pedro Páramo* se cumple una de las condiciones que señalábamos en el capítulo anterior respecto a *La amortajada*, en cuanto a que el motivo del caminar muestra un desplazamiento efectivo que resulta determinante en el relato. Así pues, el caminar de Juan Preciado se manifiesta con una voluntad en la que simultáneamente se mezclan la ilusión por retornar al origen y el anhelo de venganza; por eso, el trayecto puede apreciarse de diferente modo: “El camino subía y bajaba: Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube, para el que viene, baja”.<sup>20</sup> El impulso inicial del relato, que se asocia con el viaje de Juan Preciado, puede verse como una contradicción “entre la realidad paterna y la imaginación materna”<sup>21</sup> y, en nuestra interpretación, entre el instinto de Tánatos y el de Eros. Del primero, porque obedece a un anhelo de venganza, de realizar una justicia por propia mano con aires sombríos, que se asocia claramente con la destrucción, porque por una parte, Juan Preciado buscó a su padre con el afán de cobrarse caro el olvido en el que sumió a él y a su madre, esto es, su viaje y las motivaciones de éste contenían, de raíz, la esencia de la venganza.<sup>22</sup> Por otra parte, Pedro Páramo representa en sí la muerte de Comala, como si de una deidad se tratara, hecho que se resume en su sentenciosa frase:

- Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre.

Y así lo hizo.<sup>23</sup>

Y de Eros, porque finalmente se refiere al reencuentro con el padre, con el que, quiérase o no, se alude a un lazo natural, biológico e instintivo que ha quedado roto por el egoísmo.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> p. 180.

<sup>21</sup> A. Vital, *Lenguaje y poder*, p. 49.

<sup>22</sup> *Pedro Páramo*, p. 179.

<sup>23</sup> p. 296.

Como señalábamos, el primer fragmento de *Pedro Páramo* muestra la llegada de Juan Preciado a Comala y el primer encuentro con uno de sus habitantes muertos, Abundio, en el cruce de caminos nombrado significativamente “Los Encuentros”. Este trayecto de entrada a Comala marca no sólo un cruce geográfico, sino también el de los dos estados de existir entre los cuales se mueven los personajes de la novela: la vida y la muerte. De hecho, Abundio el segundo personaje que aparece en la novela, está marcado por esta función de comunicación entre dos mundos desde antes de su muerte: “Nos llevaba y traía cartas. Nos contaba cómo andaban las cosas allá del otro lado del mundo, y seguramente a ellos les contaba cómo andábamos nosotros”.<sup>25</sup>

Obviamente, el umbral también aparece mezclado con este motivo como ya se ha hecho notar. El camino a Comala es el primer umbral que cruza Juan Preciado para introducirse al mundo de Comala, el segundo umbral está constituido por la casa de Eduvigis, situada significativamente junto a un puente,<sup>26</sup> al cual llega orientándose por el sonido de un río,<sup>27</sup> igual que el cruce de caminos donde conoce a Abundio. La casa de Eduvigis queda marcada como un territorio liminal, simbólicamente, tanto por el puente como por el río. Finalmente, estos sucesivos tránsitos llevan inevitablemente a la muerte

---

<sup>24</sup> W. Siemens interpreta esta situación paradójica de Juan Preciado como el acceso del personaje a la condición de no ser, que según él, es la que conviene más identificar con Comala, como fruto de la unión de los impulsos de vida y muerte: “El llamamiento a la aventura es en realidad un exhortación a la muerte o, mejor dicho, al no ser, pues la situación en que se encuentra Comala, si bien ajena a la naturaleza de la vida, no es verdaderamente la muerte, considerada como total no ser. El héroe no es el hijo del Ser concebido en la hierogamia, sino el hijo del no ser concebido en la unión, basada en la cínica explotación, de un hombre llamado Piedra y una mujer llamada Dolores. Si amor es el anhelo por reunirse que experimenta quien ha sido separado, el odio debe ser el poder que divide lo que debería unirse; y Pedro Páramo, verdadero ‘rencor vivo’, es la personificación del centro del no ser que niega al cosmos toda posibilidad de volver a empezar”. (“Juan Rulfo”, en *Mundos que renacen: el héroe en la novela hispanoamericana moderna*, pp. 86-87).

<sup>25</sup> p. 192.

<sup>26</sup> La presencia de puentes como símbolos de comunicación es una constante prácticamente en toda la literatura, como estudia É. Mozzani: “El puente, que permite conectar dos lugares o dos orillas entre dos mundos, aparece en las mitologías como el lugar de paso de los almas en el más allá” (traducción mía). Véase la extensa entrada que dedica en su libro a este motivo. *Op. cit.*, pp. 1461-1466.

<sup>27</sup> En la tradición, el río puede simbolizar fertilidad, renovación o muerte. Véase Mozzani, *Op. cit.*, pp. 763-764.

física del personaje, con lo cual Juan Preciado –y el lector con él– se libera de las ataduras temporales para transitar acrónicamente por los diversos periodos de tiempo de Comala que han quedado grabados y que se reactualizan a través del discurso narrativo de las distintas voces en el relato: “Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar. Mi cuerpo, que parecía aflojarse, había soltado sus amarras y cualquiera podía jugar con él como si fuera un trapo”.<sup>28</sup>

Por esta razón, una vez inserto en el universo extinto de Comala, Juan Preciado vislumbra el umbral traspasado en su caminar, que ha significado el paso de la vida a la muerte: “Sentí allá arriba la huella por donde había venido, como una herida abierta entre la negrura de los cerros”<sup>29</sup> y conforme avanza hacia el centro del pueblo va contagiándose de su espíritu mortecino, hasta llegar a otro umbral: el lugar que constituye un vértice entre los diversos caminos de la vida y de la muerte: la casa de Donis, que aparece como el centro de todos los caminos:<sup>30</sup>

–Hay multitud de caminos. Hay uno que va para Contla; otro que viene de allá. Otro más que enfila derecho a la sierra. Ese que se mira desde aquí, que no sé para dónde irá –y me señaló con sus dedos el hueco del tejado, allí donde el techo estaba roto-. Este otro de por acá, que pasa por la Media Luna. Y hay otro más, que atraviesa toda la tierra es el que va más lejos.

–Quizá por ése fue por donde vine.<sup>31</sup>

En el *continuum* del caminar de Juan Preciado, al llegar a la casa de Donis, sitio, que, como indicábamos, se encuentra como en ningún otro en el vértice entre la vida y la muerte, tiene lugar la conversación con su madre muerta, punto significativo, si se considera que el

---

<sup>28</sup> p. 187.

<sup>29</sup> p. 223.

<sup>30</sup> Para A. Vital, este centro anula la visión de Comala como parte de una geografía que abarca el mundo, sino que se trata más de una visión cósmica, pues, a excepción de Sayula, jamás se alude de manera significativa a otras regiones del país o del extranjero. (Véase *Lenguaje y poder en Pedro Páramo*, pp. 39-40). Asimismo, D. García, siguiendo a Mircea Eliade y a otros estudiosos, ve en esta confluencia un *Axis mundi*, es decir, el centro a partir del cual parten todos los caminos posibles. (*Op. cit.*, p. 135)

<sup>31</sup> p. 227.

diálogo, como modo narrativo, es una constante de Juan Preciado desde su llegada a Comala. Ha platicado con Abundio, con Eduviges Dyada, con Damiana Cisneros y, por último con Donis y su hermana.<sup>32</sup> Los personajes han cumplido la función de encaminar a Juan Preciado hacia su destino final, que será el mismo de los demás habitantes del pueblo. Su papel puede ser visto como algo semejante al guardián del camino, cuya presencia se hacía notar respecto a *La amortajada*; sin embargo en *Pedro Páramo*, estos guías tienen en común pertenecer a la indeterminación entre vida y muerte. Además, en tanto personajes su presencia no se circunscribe a la de meros guardianes o guías, también son narradores secundarios y tienen una historia propia.

En los diálogos que Juan Preciado había mantenido con esos personajes desconocía el estado vital o funesto de ellos; es al conversar con su madre cuando parece mostrar una cierta conciencia de estar dialogando con un ser muerto, valga el oxímoron:

–¿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.<sup>33</sup>

El caminar de Juan Preciado por Comala lo ha llevado poco a poco a integrarse a la comunidad de muertos que habita el pueblo. Por eso es lógico que un medio para sellar esta integración sea dado a través de un acto de unión con este mundo, de ahí que sea perfectamente coherente interpretar las palabras de Preciado en un pleno sentido

---

<sup>32</sup> A este respecto, Vital opina que son los murmullos de mujeres los que, sobre todo, provocan la muerte de Juan Preciado. (*Lenguaje y poder en Pedro Páramo*, p. 28) Nos parece excesiva la afirmación. En realidad la muerte de Juan Preciado es efecto del conjunto de hallazgos relacionados con la muerte que sucesivamente encuentra en su caminar, umbrales que terminan por provocar su muerte.

<sup>33</sup> *Pedro Páramo*, p. 233.

connotativo cuando se refiere a que se acostó con la hermana de Donis: “Entonces fui y me acosté con ella”.<sup>34</sup>

Las implicaciones sexuales evidentes mantienen consistencia con la importancia que tiene la casa de Donis como punto convergente entre la vida y la muerte. Con este suceso Juan Preciado ha ritualizado su introducción plena al mundo de las almas en pena de Comala. Donis y su hermana son los únicos personajes que han aparecido hasta esta parte de la novela que no manifiestan nexo alguno con el poder de Pedro Páramo, pero sí evidencian su conexión con el estado de pecado en que se encuentran los difuntos de Comala y el punto último de reducción de lo vital, al grado de justificar su amasiato como una manera de repoblar el pueblo que ha quedado paulatinamente en el olvido.<sup>35</sup> Después de eso Juan Preciado sale de la casa y experimenta su muerte física definitiva: “Fue lo último que vi”.<sup>36</sup> La casa de Donis, es, entonces, el último umbral que Preciado atraviesa para integrarse definitivamente al mundo de los muertos: “Desde que salí de la casa de aquella mujer que me prestó su cama y que, como te decía, la vi deshacerse en el agua de su sudor; desde entonces me entró el frío”.<sup>37</sup> La plaza, el lugar que resulta ser el escenario de la defunción de Juan Preciado, representa la comunidad, el pueblo de Comala, de hecho Preciado llega ahí atraído por el ruido: “Oí el alboroto mayor en la plaza y creí que allí entre la gente se me bajaría el miedo”.<sup>38</sup> Al morir, cumple con el destino final que le había llevado a Comala que, además de ser la búsqueda del padre, es, precisamente, morir en Comala: “Mi madre,

---

<sup>34</sup> p. 234.

<sup>35</sup> Adviértase el eco de los mitos de Deucalión y Pirra, así como el de Adán y Eva, cuando éstos ya no habitan en el paraíso.

<sup>36</sup> p. 235.

<sup>37</sup> p. 236.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

que vivió su infancia y sus mejores años en este pueblo y que ni siquiera pudo venir a morir aquí. Hasta para eso me mandó a mí en su lugar”.<sup>39</sup>

Es posible apuntar aquí otra diferencia significativa respecto de *La amortajada*, esta vez dada en el plano de la evolución de los personajes: si bien en la novela de la chilena somos testigos de la continua degradación del estado vital de Ana María, y observamos en sucesivos fragmentos una fuerza desconocida, a veces personificada, que habla con ella y la arrastra hacia la profundidad de la muerte, que alterna con las reacciones emocionales que la empujan nuevamente a la conciencia vital y a la percepción de los sentidos, en *Pedro Páramo* los habitantes de Comala no suelen asumir ni declarar frente a los otros su propia muerte, como si ello los librara de ubicarse en uno de los lados del umbral o como si fuera algo desconocido para ellos mismos. Así, a veces parece que se trata de una complicidad secreta y otras una falta de conciencia existencial, lo que conduce a la indefinición de las fronteras entre la vida y la muerte, hecho que se enuncia en la confrontación entre Eros y Tánatos.

Ejemplo de esto es cuando Miguel Páramo<sup>40</sup> no encuentra el poblado de Contla y Eduviges le contesta: “No. Loco no, Miguel. Debes estar muerto”.<sup>41</sup> Es la misma fuerza erótica la que, en cierto modo, arrastra a Miguel a los brazos de la muerte, pues él fallece cuando va en busca de una de las muchas mujeres que poseyó. En el caso de Juan Preciado, ocurre en el momento que él entra a Comala y nota algo extraño en el entorno. La escena se vuelve ambigua porque Abundio elude responder la verdadera razón que hace lucir al pueblo diferente a como él lo imaginaba:

---

<sup>39</sup> p. 243.

<sup>40</sup> Como extensión de Pedro Páramo, Miguel condensa en sí la fuerza erótica y tanática: por un lado se sabe su afición por las mujeres y, por otro, se le acusa de dar muerte a un hombre desde su juventud. Páramo asume como propios los hechos de Miguel: “La culpa de todo lo que él haga échamela a mí”. (p. 241).

<sup>41</sup> p. 199.



“-¿Y por qué se ve esto tan triste?  
-Son los tiempos, señor”.<sup>42</sup>

Más adelante, el mismo Abundio revela la verdadera identidad existencial del pueblo:

“-No, yo preguntaba por el pueblo, se ve tan solo, como si estuviera abandonado. Parece que no lo habitara nadie.  
-No es que lo parezca. Así es. Aquí no vive nadie”.<sup>43</sup>

La misma percepción toma lugar cuando Juan Preciado encuentra diversos vestigios que señalan, al mismo tiempo, la coexistencia de la vida y la muerte: “Y aunque no había niños jugando, ni palomas, ni tejados azules, sentí que el pueblo vivía.”<sup>44</sup>

Lo anterior señala cómo el descenso a los infiernos es entendido y percibido de diferente manera en cada una de las novelas: en *La amortajada* éste tiene dos etapas: la muerte física y la definitiva, de tipo espiritual; frente a esta última no hay ningún tipo de retorno. Entre una y otra ocurre un proceso de toma de conciencia de los acontecimientos significativos de la propia vida que se aprecian con mayor lucidez y de los cuales se deriva un conocimiento.<sup>45</sup> En *Pedro Páramo*, el estado de vacilación entre la vida y la muerte permite la pervivencia de los murmullos que forman parte la atmósfera del pueblo, diálogos sueltos como fragmentos de historias cotidianas o cantos que en algún momento fueron entonados: “Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas”.<sup>46</sup> Por eso, descubrimos atónitos

---

<sup>42</sup> p. 180.

<sup>43</sup> p. 183.

<sup>44</sup> p. 184.

<sup>45</sup> En *Pedro Páramo*, Dorotea parece transitar por un proceso parecido: “Ahora que estoy muerta me he dado tiempo para pensar y enterarme de todo” (p. 237). Sin embargo el paralelismo es sólo aparente, ya que Dorotea hace más bien alusión a que, una vez muerta ha tenido tiempo suficiente para reflexionar sobre su vida, dado el estado liminal que envuelve indefinidamente a los personajes de la novela y que, se entiende, implica que el tiempo objetivo sigue marchando. En *La amortajada*, el proceso abarca sólo el tiempo en el que el cuerpo tarda en perder definitivamente la conciencia y logra, entre la primera y segunda muerte, un estado de lucidez que permite analizar con claridad la propia vida.

<sup>46</sup> p. 223.

que Preciado ha estado narrando desde la tumba, que ha sido su destino final en el cementerio de Comala.<sup>47</sup>

El estado permanente de umbral entre ambos estados –la vida y la muerte– que se vive en Comala, es frecuentemente traspasado como una manera natural de existir en un mismo espacio.<sup>48</sup> De hecho esto es también una percepción particular de la idiosincrasia mexicana cuando el sujeto se encuentra vivo,<sup>49</sup> y que también es común en las concepciones tempranas de las civilizaciones, en las que la diferencia entre vida y muerte no suele ser tan determinante. Lo anterior se aprecia en diversos pasajes, como en la petición que Fulgor Sedano le hace a Doloritas, a propósito de los preparativos para la boda con Pedro Páramo: “La difunta madre de don Pedro espera que usted vista sus ropas. En la familia existe esa costumbre”.<sup>50</sup>

La importancia del espacio geográfico como “contenedor” de una condición única para la comunidad de Comala es fundamental por las connotaciones culturales y cosmogónicas que permean el texto.<sup>51</sup> Es innegable reconocer en los diversos textos de

---

<sup>47</sup> Recordemos que Pedro Páramo originalmente, en su proceso de creación, tenía por título *Los murmullos*, lo que evidencia el grado de importancia que tal imagen/idea tenía en la escritura rulfiana. Cfr. S. López Mena. *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, pp. 75 y ss.

<sup>48</sup> Para D. García, los personajes experimentan un proceso de “tanatofanía”, es decir de manifestación de la muerte: “ésta se hace presente de modo simbólico, pero con toda la carga semántica que conlleva” *Morir en Comala: mitocrítica de la muerte en Juan Rulfo*, p. 26. Por tanto, es hasta cierto punto normal que la manera en que los personajes asumen la realidad implique una visión que integra ambos estados de manera natural.

<sup>49</sup> Como apunta D. García: “una gran parte de los mexicanos cree que la muerte no es ausencia, sino presencia en cada rito y en cada celebración de los difuntos; no es destrucción, sino creación; y tampoco significa podredumbre, pues el sujeto queda estático, física y espiritualmente en el momento exacto de su fallecimiento” *Ibidem*, p. 20.

<sup>50</sup> p. 215.

<sup>51</sup> C. Lomnitz afirma: “es el descubrimiento de una comunidad fundada en lo que llamé la 'reciprocidad negativa'; fundada en la paternidad universal del cacique Pedro Páramo, en la identificación difusa entre hermanastros, entre hijos bastardos y amantes desdeñadas. Tanto en Luvina como en Comala, la vida está suspendida en el presente. Ni siquiera la muerte puede despertarla. Como el purgatorio, el presente es una prisión. En ello, la obsesión que los mexicanos experimentaban por la muerte a principios y mediados del siglo XX es distinta del modelo colonial dominante. En las obras de Rulfo no hay futuro, ni siquiera en la muerte. Consecuentemente, [...] para Juan Rulfo, el peso de la historia es un grillete para la vida. *Idea de la muerte en México*, pp. 390-391. Sin embargo, habría que discutir la idea del purgatorio como una equivalencia del presente como una prisión, pues el concepto cristiano no parece contener esta connotación.

Rulfo la fuerte conexión entre personaje y tierra. La tierra, “este valle de lágrimas”, como recuerda el padre Rentería,<sup>52</sup> representa para los personajes rulfianos un modo de vida y una condición de existir, que incluso parece estar marcado fatalmente, pues todo lo que se cultiva ahí, tiene un sabor ácido. El padre Rentería recuerda que las semillas de frutos que lleva a Comala han tenido un destino funesto: “después pensé que hubiera sido mejor dejarlas allá donde maduraran, ya que aquí las traje a morir”.<sup>53</sup>

Si en *La amortajada* el descenso de Ana María se enfila hacia la disolución de la conciencia y del ser para integrarse a la naturaleza, el descenso de Juan Preciado a Comala (y con ello, a la muerte) revela la expectación que en mayor o menor grado forma parte de la condición existencial de los personajes de Rulfo, de una trágica espera de salvación que parece inexistente o definitivamente lejana: “Después de trastumbar los cerros, bajamos cada vez más. Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire. *Todo parecía estar como en espera de algo*”.<sup>54</sup> Esto, aunque la ilusión de la espera cueste cara, como dirá más tarde Dorotea.<sup>55</sup> La opción, sin embargo, se encuentra cerrada para las ánimas de Comala, como señala la misma Dorotea: “Lo único que la hace a una mover los pies es la esperanza de que al morir la lleven a una de un lugar a otro; pero cuando a una le cierran una puerta y la que queda abierta es nomás la del infierno, más vale no haber nacido...”<sup>56</sup> La cita nos muestra cómo en el universo de Comala no hay o no se cree en un purgatorio donde se puedan pagar las culpas y, así, ascender al paraíso.

---

Más aún, si algo no existe en los espacios cósmicos de Comala es el purgatorio, de ahí que personajes como La Cuarraca pierdan toda esperanza con la llegada de la muerte, pues el personaje comprende que sólo hay más infierno (la vida es un infierno) después de cruzar el umbral.

<sup>52</sup> p. 208.

<sup>53</sup> p. 249.

<sup>54</sup> p. 181, la cursiva es mía.

<sup>55</sup> Véase p. 247.

<sup>56</sup> p. 243.

A pesar de la visión sumamente pesimista que permea ambas novelas, ninguna anula por completo el elemento divino, aunque ellas se mueven en el tono de la incertidumbre. Ha desaparecido la confianza absoluta en un más allá canónicamente cristiano. Ni Bombal ni Rulfo presentan universos en los que el destino final de las almas se identifique con la ortodoxia cristiano-católica: ni el paraíso ni el infierno como formas radicales opuestas del destino de las almas. En ambas notamos que se construye una visión alternativa de la otra vida: una se aproxima a la disolución del ser individual, como señal inequívoca del hundimiento en Tánatos, y la otra, ligada a la angustia colectiva de una espera trágica, que no es resultado de las acciones, ni es un premio o un castigo, sino un destino inevitable, como si Eros quedara agazapado bajo el influjo de Tánatos.

Rulfo plantea un infierno de espera indefinida al fin del cual no se sabe lo que pueda ocurrir o si habrá una salvación final. La contundente fuerza de Tánatos, que condenó a la muerte a todo un pueblo a través de Pedro Páramo hace palidecer cualquier insinuación de fe en una salvación divina, pero tampoco la niega. La situación deja la situación en un compás de espera, pero no define un rumbo definitivo.

El infierno de Bombal es personalísimo, al grado de que niega la universalidad. Presenta un mundo en el que se puede elegir el tipo de infierno, y éste puede consistir en la propia anulación del yo, esto es, el cese definitivo de los impulso de Eros y Tánatos. La reincorporación a la naturaleza tendría una recompensa si se pensara como una vuelta al origen, al seno de la diosa Tierra y de ahí el salto a una evolución; pero a nivel del destino final de un alma este tipo de cierre es en absoluto excitante, pues remite a un ciclo meramente biológico donde la evolución del espíritu termina en la nada. De cualquier modo, ninguna parte de *La amortajada* apunta hacia esa visión. El discurso de la novela

cierra con el cese de la conciencia vital del personaje. El fin del personaje es el fin del discurso narrativo y, por ende, del universo, sin más y eso, constituye su infierno.

### 3.2. Segunda dimensión de la muerte: Ana María y Pedro Páramo, el fracaso de Eros

Ana María, el personaje protagónico de *La amortajada* y Pedro Páramo, personaje central que da nombre a la otra novela, presentan conflictos amorosos que pueden ser analizados en paralelo, a partir de los motivos que hemos elegido a propósito. Hemos visto ya cómo, en *La amortajada*, el discurso de Ana María tiene como centro la presentación de su recorrido amoroso, y cómo éste constituyó el eje de su caminar, el motor central de su vida, el impulso de Eros. El caso de Pedro Páramo es similar, aunque, como demostraremos en este apartado, al igual que sucede con la amortajada, la fuerza de Eros frecuentemente tropieza con la oposición de Tánatos.

Hemos señalado que el primer momento de recuperación del pasado, por parte de Ana María, corresponde al encuentro con quien fuera su primer gran amor. La manera en que se muestran las fuerzas de Eros en el nacimiento de la atracción entre ella y Ricardo, a través del uso de motivos de oscuridad, refleja el hechizo y la fascinación por el poder masculino. Por otro lado, el pasaje que inicia el monólogo de Pedro Páramo también se relaciona con un momento significativo de la infancia, en el que se muestra el amor por Susana San Juan.<sup>57</sup> La secuencia es enfatizada con la presencia de motivos vinculados con elementos vitales, propios de Eros, como el agua, el aire, la tierra y la Naturaleza:

---

<sup>57</sup> G. Bachelard ayuda a explicar este paralelismo, al identificar las ensoñaciones infantiles como el terreno en el cual se construyen las idealizaciones: “Guardamos en nosotros una infancia potencial. Cuando vamos tras ella en nuestras ensoñaciones, la revivimos en sus posibilidades, más que en la realidad. Soñamos con todo lo que podría haber llegado a ser, soñamos con el límite de la historia y de la leyenda.” (“Ensoñaciones e infancia” en *La poética de la ensoñación*, p. 153). Y añade más adelante: “Como los arquetipos del fuego, del agua y de la luz, la infancia que es un agua, que es un fuego, que se convierte en una luz, determina una gran abundancia de arquetipos fundamentales. En nuestras ensoñaciones hacia la infancia, todos los arquetipos que vinculan al hombre con el hombre, que logran un acuerdo poético del hombre y del universo, todos esos arquetipos son de algún modo revivificados” (*Ibidem*, p. 189). Así, en ambas novelas, cuando los personajes acuden al tiempo de la infancia, construyen la idealización de sus impulsos luminosos y eróticos que, con el tiempo, se han vuelto ajenos a la realidad.

Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire dándole brillo las hojas con que jugaba el aire.

Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire.

El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos...<sup>58</sup>

Estos elementos que se identifican con el amor ingenuo y vital, el Comala edénico,<sup>59</sup> tienen como punto de fuga la presencia de Susana San Juan, enmarcada en una visión idealista:

A centenas de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, en donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras.<sup>60</sup>

El mundo idílico que pertenece a la esfera de Susana San Juan contrasta notablemente con la cotidianidad del mundo de Pedro Páramo: el retrete, las deudas de su familia, el error del abuelo, el molino roto, la fuerza de Tánatos, representada en la muerte de Lucas Páramo, el padre del cacique y que, por lo demás, siempre se manifiesta de algún modo en la rememoración de los vivos en el mundo de los muertos. Mientras Pedro Páramo piensa en Susana San Juan, su entorno es “contaminado” por la presencia de la muerte. Así, en este pasaje el impulso vital, Eros, encarnado en el deseo de aquél por Susana San Juan y expresado en el monólogo del cacique Páramo, se contrapone con la narración extradiegética que presenta inmediatamente un segmento propio de Tánatos, a través de la muerte del padre y la ausencia de Susana.

El paralelismo en las situaciones que rememoran ambos personajes a partir de la muerte es evidente. En ambos irrumpe Eros de una manera apremiante y abarcadora, e

---

<sup>58</sup> *Pedro Páramo*, p. 188.

<sup>59</sup> Véase J. C. González Boixo, “Lectura temática de la obra de Juan Rulfo” en J. Rulfo, *Toda la obra*, p. 660.

<sup>60</sup> p. 189.

imprime un sentido a la existencia de ambos personajes.<sup>61</sup> En los dos también se manifiesta la convivencia con Tánatos. Existe, sin embargo, una diferencia notable: mientras el impulso erótico de Pedro Páramo está siempre centrado en Susana San Juan, en Ana María este instinto se traslada a varios personajes masculinos en cada etapa de su vida. Cuando Susana San Juan muere, Pedro Páramo se abandona por completo a Tánatos, mientras que, en Ana María, apreciamos que esta fuerza, presente en diversos momentos (el aborto, las rupturas) se erige como el impulso dominante en la evaluación que ella hace de su vida, aunque los momentos señalados por Eros se borren siempre con el sabor de la amargura de saber que jamás encontró el otro elemento arquetípico y complementario que conformaba su ideal de existencia.

Pedro Páramo asume el impulso de Tánatos a la muerte del padre, estableciéndose así, una especie de línea fatal:

Nunca quiso revivir ese recuerdo porque le traía otros, como si rompiera un costal repleto y luego quisiera contener el grano. La muerte de su padre que arrastró otras muertes y en cada una de ellas estaba siempre la imagen de la cara despedazada; roto un ojo, mirando vengativo el otro. Y otro y otro más, hasta que la había borrado del recuerdo cuando ya no hubo nadie que se la recordara.<sup>62</sup>

Esta imagen marcada por la violencia jamás desaparecerá en Pedro Páramo, como señala Dorotea:

Pedro Páramo causó tal mortandad después que le mataron a su padre, que se dice casi acabó con los asistentes a la boda en la cual don Lucas Páramo iba a fungir de padrino.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Entonces, vemos aquí cómo Eros se comporta según la perspectiva de P. Süskind: “el eros no es un dios, ni bueno ni malo, ni hermoso ni odioso, sino un gran *daimon*, un mediador entre los hombres y los dioses, un acosador que inculca en los hombres el deseo de lo que les falta: lo bello, lo bueno, la felicidad, la perfección... todos los atributos divinos cuyo reflejo ve el amante en el amado... y finalmente también la inmortalidad.” *Sobre el amor y la muerte*, p. 12.

<sup>62</sup> *Pedro Páramo*, p. 244.

<sup>63</sup> p. 257.



Si el impulso de Eros se mantiene en Pedro Páramo a través de la imagen idealizada de la infancia de Susana San Juan, el poder de Tánatos se torna avasallador. Así ocurre en los siguientes fragmentos, que resultan escenas paralelas por referirse a situaciones de separación: la despedida de Doloritas y la de Susana San Juan. Así, el odio de Doloritas puede identificarse con el instinto de destrucción: “Ella siempre odió a Pedro Páramo”.<sup>64</sup> Este impulso tanático, como hemos dicho, es el mismo que impulsa el caminar de Juan Preciado a Comala: “El abandono en que nos tuvo, mi hijo, cóbrase caro”.<sup>65</sup> Es tan definitorio de la esencia de los personajes, como lo es del mismo Pedro Páramo, “Un rencor vivo”.<sup>66</sup>

Por otro lado, uno de los aspectos políticos contenidos en la novela, la propiedad de la tierra, va adquiriendo progresivamente rasgos infernales a medida que pasa a manos de Pedro Páramo. La obtención de terrenos se logra por medio de estrategias ilegítimas como el asesinato y la ruptura de las leyes civiles que señalan la predominancia del instinto de muerte. Por otro lado, el contrato matrimonial con Dolores Dyada también constituye una acción de Tánatos, pues Páramo lo utiliza para la ampliación de sus dominios, sin que haya de por medio ningún tipo de inclinación erótica por la que será la madre de Juan Preciado.

Esta alteración del ideal inicial impulsado por Eros y que se transforma en Tánatos, poco a poco va quedando impresa en el mismo entorno físico de Comala: “El cielo era todavía azul. Había pocas nubes. El aire soplaba allá arriba, aunque aquí abajo se convertía en calor”.<sup>67</sup> El pueblo se transforma entonces en terreno de Tánatos por la acción de Pedro Páramo.

---

<sup>64</sup> p. 196.

<sup>65</sup> *Idem.*

<sup>66</sup> p. 182.

<sup>67</sup> p. 217.

El impulso tanático, desde luego, no es exclusivo de Pedro Páramo. Otros personajes lo experimentan. La mezcla de impulsos de Tánatos y de Eros se expresa en el mismo diálogo de despedida de Susana San Juan: “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’.”<sup>68</sup> Otro ejemplo de esta fuerza que invade Comala se refrenda, igualmente, en el rencor del Padre Rentería: “Él puede comprar la salvación. Tú sabes si éste es el precio. En cuanto a mí, Señor, me pongo ante tus plantas para pedirte lo justo o lo injusto, que todo nos es dado pedir... Por mí, condénalo, Señor”.<sup>69</sup> Lo mismo ocurre en el caso de su sobrina Ana María: “Sé que ahora debe estar en lo mero hondo del infierno; porque así se lo he pedido a todos los santos con todo mi fervor”.<sup>70</sup>

La modificación geográfica que es tan evidente en el caso de *Pedro Páramo* no se lleva a cabo en *La amortajada*, pues, mientras en la primera encontramos una fuerza centrípeta que va poco a poco abarcando a todo el pueblo, en la otra los acontecimientos son siempre alineados a la interioridad del personaje. *Pedro Páramo* evidencia el poder destructor de Tánatos, que por mano del cacique se torna extrovertido y cínico, mientras que en *La amortajada* se muestra secreto e íntimo.

Habíamos observado que en *La amortajada* el caballo constituye un elemento simbólico del poder de Eros. En *Pedro Páramo*, por el contrario, aparece como vehículo de Tánatos, un signo de separación: “Acuérdate que te dijeron que ese caballo te iba a matar algún día”.<sup>71</sup> Miguel Páramo que, si bien como prolongación del padre lleva en sí la fuerza de la muerte y debe varias vidas, manifiesta también el impulso erótico a través de la

---

<sup>68</sup> p. 197.

<sup>69</sup> p. 203.

<sup>70</sup> p. 204.

<sup>71</sup> p. 199. Cfr. Sobre este mismo tópico el cuento de Rulfo “La herencia de Matilde Arcángel” de *El llano en llamas* en *Toda la obra*, pp. 148-156.

pasión. Sin embargo, ésta se detiene con la llegada de la muerte, que le impide concretar el encuentro: “Ella me sigue queriendo... Lo que sucede es que ya no pude dar con ella. Se me perdió el pueblo”.<sup>72</sup> Paradójicamente, la muerte de Miguel tiene como causa indirecta, la decisión del cacique, su padre quien, en el ejercicio desbordado del poder, ha modificado la geografía de Comala al establecer linderos que alteran los caminos: “Sólo brinqué el lienzo de piedra que últimamente mandó poner mi padre. Hice que el Colorado lo brincara para no ir a dar ese rodeo tan largo que hay que hacer ahora para encontrar el camino”.<sup>73</sup> El lienzo de piedra se convierte, también, en una extensión del mismo Pedro Páramo y constituye una expresión de la fuerza tanática que encarna la ambición de este personaje y que representa el principio destructor de todo el pueblo, lo que se manifiesta aquí de dos maneras: al impedir la reunión de Miguel con su novia y al provocar indirectamente su muerte. Así, los límites territoriales impuestos por Páramo constituyen un umbral que poco a poco se amplía para contener dentro de sí el poder de Tánatos en todo el pueblo por lo que traspasarlo implica ingresar al terreno de la muerte, como ocurre con Juan Preciados al inicio de la novela.

Si bien los recuerdos de la infancia tienen la predominancia de Eros por servir de vehículo de la idealización, también es cierto que en éstos aparece de igual forma la fuerza de Tánatos, como parte fundamental de la vida de Pedro Páramo. Desde su infancia, él comprende que la muerte está relacionada a la existencia de un ser respecto a otro, de modo que cuando uno de los amantes muere, también sucumbe el otro, en el que se ha

---

<sup>72</sup> pp. 198-199.

<sup>73</sup> p. 199.

depositado la ansiedad de Eros. Así lo ve en el caso de su madre, cuando sufre la pérdida del esposo.<sup>74</sup>

“—Han matado a tu padre.  
—¿Y a ti quién te mató, madre?”<sup>75</sup>

La escena presagia el mismo destino que tendrán él y Susana San Juan, pues cuando ésta muere, el hecho declara al unísono la defunción de Pedro Páramo. En este punto, tanto la novela de Bombal como la de Rulfo coinciden al mostrar seres cuya percepción de lo vital se agota en cuanto Tánatos interrumpe las relaciones afectivas. La cita anterior muestra esta idea, alternando la idea de la muerte física con la muerte psíquica y que refleja el conflicto final que comparten los protagonistas en ambas novelas, pues, como hemos mencionado ya, en Ana María se evidencia un continuo caminar de frustraciones que no colman ni Ricardo, ni Fernando, ni su propio esposo. Tampoco sus hijos acallan el anhelo frustrado de Eros. Del mismo modo, ni todo el poder, ni todas las mujeres que le dieron hijos desperdigados, logran colmar la frustración del cacique de Comala.

Existe una notable diferencia respecto al tipo de muerte en los personajes que estudiamos en los dos textos, pues la de Pedro Páramo, como fue la de su padre y la de Miguel y las de otros tantos personajes, está marcada por la violencia, en consonancia con el contexto social y político que refleja la novela, acendrando el concepto de muerte como

---

<sup>74</sup> Significativamente, a propósito de la presencia de umbrales, la escena de la muerte del padre de Pedro Páramo ocurre, precisamente, en el umbral de una puerta. El narrador se encarga de transmitirnos la visión de la madre de Pedro Páramo con una imagen que condensa la luz y la sombra, quizá como elementos ambivalentes de la vida y la muerte: “Y aquí, aquella mujer, de pie en el umbral; su cuerpo impidiendo la llegada del día; dejando asomar, a través de sus brazos, retazos de cielo, y debajo de sus pies regueros de luz; una luz asperjada como si el suelo debajo de ella estuviera anegado en lágrimas” (p. 201).

<sup>75</sup> *Ibidem*.

un fenómeno contemporáneo al México de la primera mitad del siglo XX, aquél en el que “soplaban vientos raros. Se decía que había gente levantada en armas”.<sup>76</sup>

En oposición, la muerte en *La amortajada* responde más a un entorno de dificultad de realización afectiva, mostrado en el plano de la intimidad. Las acciones del personaje principal no trascienden el entorno familiar ni la esfera social inmediata y, por ende, su muerte se constriñe a este mismo terreno. El grado de influencia no abarca más allá del terreno personal. Sin embargo, sí muestra, de manera oblicua, situaciones similares que bien pueden estar ocurriendo en la soledad de otras mujeres, como el de la nuera que vive aislada por los celos del marido.

Para los habitantes de Comala, uno de esos “pueblos que saben a desdicha”,<sup>77</sup> permanecer ahí representa abandonarse al poder de Tánatos, pues acaban contaminándose del poder de la muerte que inunda a todo el pueblo. Eso ocurre con los seres que lo habitan y que encierran una esperanza frustrada por un tiempo inmensurable: “Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo”.<sup>78</sup> Ejemplo similar es el de Dorotea: “Cuando me senté a morir, ella [el alma] me rogó que me levantara y que siguiera arrastrando la vida, como si esperara todavía algún milagro que me limpiara de culpas: Ni siquiera hice el intento. ‘Aquí se acaba el camino’—le dije—. Ya no me quedaban fuerzas para más”.<sup>79</sup> Los personajes parecen agotarse en sus esperas. La cuestión es que éstas no ceden ni siquiera en la muerte. Las almas de Comala esperan y esa es su tragedia, su infierno. La esperanza es frustración y abandono, porque lo que el vivo aguarda es la

---

<sup>76</sup> p. 260. Otra manifestación de esta muerte violenta es la que experimenta la sobrina del padre Rentería, ocurrida en el momento de su violación: “Lo supe cuando abrí los ojos y vi la luz de la mañana que entraba por la ventana abierta. Antes de esa hora, sentí que había dejado de existir.” (p. 204).

<sup>77</sup> p. 260.

<sup>78</sup> p. 25.

<sup>79</sup> p. 243.

llegada de la muerte para al fin descansar, pero Rulfo expone la necesidad de vida con sus personajes que, muertos, parecen vivos.

A partir del fallecimiento de su padre, Pedro Páramo se envuelve cada vez en la sombra de Tántatos, y cuando Susana muere el poder de la muerte en él se torna definitivo: “Tan la quiso, que se pasó el resto de sus años aplastado en un equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto. Le perdió interés a todo. Le perdió interés a todo. Desalojó sus tierras y mandó quemar los enseres. Unos dicen que porque ya estaba cansado, otros que porque le agarró la desilusión”.<sup>80</sup> Igual sucede con Ana María, para quien la carencia afectiva representó una mortaja en vida.

Para Pedro Páramo, las ausencias de Susana San Juan en diversos momentos, primero al alejarse en la infancia, luego por la enajenación de ella y, por último, con su muerte, cuando siempre fue “la criatura más querida por él sobre la tierra”,<sup>81</sup> todo ello representa para él, igualmente, una especie de muerte en vida: “Pero pasaron años y años y él seguía vivo, siempre allí, como un espantapájaros frente a las tierras de la Media Luna”.<sup>82</sup> La novela muestra, entonces, que así como no hay fronteras entre vivos y muertos, la desesperanza abarca a los que están en cualquiera de los dos lados de la existencia. El ejemplo máximo es la misma situación de los personajes, atrapados en el umbral de la eterna espera.

Por eso, el caso de Ana María no es tan distinto al de Pedro Páramo: ella ha elegido el tipo de infierno al que acude al final de su ciclo vital y éste consiste en la disolución de su propia existencia. A su modo, ha optado también por el abandono en la fuerza de Tánatos.

---

<sup>80</sup> p. 257.

<sup>81</sup> p. 273.

<sup>82</sup> p. 258.

Pedro Páramo es asesinado, pero en realidad había estado esperando la muerte desde hacía mucho. Y muere en su repetidamente nombrado viejo equipal, el viejo sillón desde el cual contempla el camino esperando su destino final: morir a manos de uno de sus propios hijos, es decir, de las consecuencias de sus propios actos. Abundio era, como otros más, hijo ilegítimo de Pedro Páramo. El mensajero que en este caso no sólo trae una comunicación, sino el acceso directo a la muerte como una especie de Caronte. El punto final de Pedro Páramo, como el de Susana San Juan, había ocurrido mucho tiempo antes de que sucediera físicamente. Pero si Susana se empeña en hacer prevalecer a Eros en su locura, en Pedro Páramo no hay más que el poder desnudo de Tánatos. Ni siquiera le queda el consuelo de haberla disfrutado como compañera y se conforma con atesorar los recuerdos infantiles que son, a la luz de la vida entera, vana esperanza.

Muchos de los personajes de Comala han muerto antes de la muerte física: Abundio, cuando murió su esposa; Juan, al ocurrir la de su madre; Pedro, al fallecer Susana; Susana, cuando Florencio; Dolores, con el abandono de Pedro; Ana, con su violación; el padre Rentería, al perder la fe. Por eso la muerte física es un mero trámite biológico, y de ahí que no importe mucho si se ha cruzado el umbral que impone la naturaleza, si los personajes ya han sido poseídos por Tánatos y, aún así, seguirán conservando parte de su esencia vital, nutrida, paradójicamente, con la desesperanza de un fin que jamás podría llegar.

### 3.3. Tercera dimensión de la muerte: Ana María y Susana San Juan: la lucidez y la locura

De entre todos los personajes que aparecen en *Pedro Páramo*, el que presenta mayor paralelismo respecto a *La amortajada* es el de Susana San Juan, “Una mujer que no era de este mundo”:<sup>83</sup> ambas mujeres narran desde la muerte. Sin embargo, Ana María lo hace con muy poco tiempo de distancia desde su muerte física y Susana lo hace a partir de un tiempo impreciso, de ahí también la ambientación mítica de la novela de Rulfo frente al Surrealismo expuesto por Bombal.<sup>84</sup>

En *Pedro Páramo* no sabemos cuánto tiempo ha pasado desde que ocurrió el deceso de Susana San Juan. Al principio, como otros narradores, vacila entre vida y muerte al plantear que se encuentra acostada en la cama de su madre. Sin embargo, inmediatamente rompe la ilusión al reconocer su verdadero estado: “Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta”.<sup>85</sup> De este modo, la situación de Susana San Juan se entrelaza con la de las ánimas que pueblan Comala y, al igual que ellas, su esperanza agotada se confunde en el umbral perenne entre la vida y la muerte: vivió como muerta y muerta vive.

A diferencia de *La amortajada*, en la que la conciencia de Ana María parte de la voluptuosidad sensorial de su ser femenino, en Susana San Juan la certeza de la muerte se deriva de una conexión con la muerte de la madre: “Estoy acostada en la misma cama

---

<sup>83</sup> p. 287.

<sup>84</sup> H. Vidal señala la naturaleza enajenada que guardan los personajes de Bombal, entre ellos, Ana María, heroínas ajenas a “la participación histórica en la realidad circundante, condenándose a las locura, el ensueño o la calidad de seres siempre disponibles y nunca concretados en un compromiso específico de acción en su mundo” (*María Luisa Bombal: la feminidad enajenada*, citado por Lucía Guerra-Cunningham, *Op. cit.*, 1980, p. 83). Desde esta perspectiva, a pesar de que la novela resalta la lucidez que adquiere Ana María respecto a su propia realidad, ello no la exime de reflejar una actitud de alejamiento del mundo, lo mismo que Susana San Juan de *Pedro Páramo*.

<sup>85</sup> p. 253.



donde murió mi madre hace ya muchos años”.<sup>86</sup> El primer recuerdo es, precisamente el mes en el que ella había muerto: “En febrero, cuando las mañanas estaban llenas de viento, de gorriones y de luz azul. Me acuerdo. Mi madre murió entonces”.<sup>87</sup> Como se nota, en Susana opera también una conexión de Tánatos por la vía de la ascendencia. La noción o pulsión de la muerte es una acción y una pasión que se heredan (recordemos el caso de Juan Preciado en relación con su madre). Si a Pedro Páramo lo marcó la muerte del padre, a Susana la señala la de su madre.

Como ocurre en el monólogo de Pedro Páramo, en el que se muestra la convivencia de elementos de Eros y de Tánatos, el discurso de Susana San Juan refleja el poder de Eros por medio de los elementos de la naturaleza que se conjugan con el despertar sexual de Susana. Al mismo tiempo aparece el contraste con Tánatos, manifiesto en la muerte de la madre, hecho ante el cual ella busca hacer prevalecer la influencia de la fuerza vital: “¿Pero acaso no era alegre la mañana? Por la puerta abierta entraba el aire, quebrando las guías de la yedra. En mis piernas comenzaba a crecer el vello entre las piernas, y mis manos temblaban tibias al tocar mis senos. [...] ¿Pero por qué iba a llorar?”<sup>88</sup>

Así ocurrirá también cuando Susana rememora su anhelo de reunirse con Florencio, el esposo muerto. El personaje refleja de este modo el poder de Eros como deseo de unión que, paradójicamente se ve impedido por la naturaleza solitaria del esposo, para quien Eros solamente funciona “en las noches, cuando estamos los dos en la misma almohada, bajo las sábanas en la oscuridad”.<sup>89</sup> Por eso es que Susana percibe la soledad de Florencio a pesar

---

<sup>86</sup> p. 253.

<sup>87</sup> *Idem.*

<sup>88</sup> pp. 254-255.

<sup>89</sup> p. 274,

de estar juntos. En este sentido, el mar aparece como manifestación del deseo erótico y mucho más ilimitado que el de él:

El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo.

–Me gusta bañarme en el mar –le dije.

Pero él no lo comprende

Y al otro día estaba otra vez en el mar, purificándome. Entregándome a sus olas.<sup>90</sup>

Como puede notarse, Susana San Juan experimenta una incapacidad para completar íntegramente la unión marcada por Eros. Sin embargo, su modo de asumir el evento es completamente diferente a lo que ocurre con Ana María. Cuando esta última experimenta la sexualidad, es víctima de la represión autoinfligida y, por ende, no logra gozar sus primeros encuentros con el esposo. En el momento en que aprende a extrañar las caricias, el tiempo ha pasado y es demasiado tarde. Se da cuenta que ella fue una pasión desechable, aunque siga siendo la legítima esposa. A partir de la lucidez que le da la muerte, Ana María comprende que ella misma ha boicoteado su vida sexual, pero que aún cuando los hechos se hubieran conducido de otra manera, al final, la historia sería la misma ya que de cualquier manera estaría condenada a sufrir el alejamiento de su marido, como si ese fuera el destino de todas las mujeres casadas y como ellas, se refugia en los quehaceres domésticos y en la atención a los hijos.

En Susana San Juan, el elemento sexual no se encuentra excluido, sino exacerbado por el poder de Eros:

Dice que él le mordía los pies diciéndole que eran como pan dorado en el horno. Que dormía acurrucada, metiéndose dentro de él, perdida en la nada al sentir que se quebraba su carne, se que abría como un surco abierto por un clavo ardoroso,

---

<sup>90</sup> *Idem.*

luego tibio, luego dulce, dando golpes duros contra su carne blanda; sumiéndose, sumiéndose más, hasta el gemido.<sup>91</sup>

Y más adelante:

“Y lo que yo quiero de él es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor; hirviendo de deseos; estrujando el temblor de mis senos y de mis brazos. Mi cuerpo transparente suspendido del suyo. Mi cuerpo liviano sostenido y suelto a sus fuerzas. ¿Qué haré ahora con mis labios sin su boca para llenarlos? ¿Qué haré con mis doloridos labios?”<sup>92</sup>

El primer umbral frente al cual Susana San Juan inicia su conocimiento de Tánatos ocurre –como le sucede a Pedro Páramo– en su infancia, cuando su padre la obliga a bajar por un hueco y encuentra ahí restos óseos de un cadáver. El hallazgo deja marcada definitivamente a Susana. El padre no tiene mayor motivación que la búsqueda infructuosa de riqueza.

Cuando Susana se enfrenta al deceso de Florencio queda atrapada en el umbral que divide la vida de la muerte: su existencia terrenal pierde sentido porque Eros ha muerto en ella, y se deja envolver en el mundo de la ensoñación, como si de ese modo pudiera aprisionar los momentos vividos con el marido. La metáfora no puede ser más clara: Eros, muerto, es un sueño que vive ya solo en el recuerdo, umbral de la memoria. El mundo considera loca a Susana, pero si ser loco es mantenerse en ese estado liminal, entonces los comalenses comparten, cada uno a su modo, el mismo estado de locura que Susana. Ella es, entonces, la primera en ingresar a este mundo intermedio de la Comala fantasmal que es, el infierno de la desesperanza. De esta manera, Susana afronta la muerte de Florencio de manera semejante al modo como ocurrió con su madre.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> p. 278.

<sup>92</sup> p. 279.

<sup>93</sup> Es quizá por eso que A. Vital interpreta como una defensa frente a la locura de Susana, los diálogos que sostienen con ella el padre, Bartolomé San Juan y la mujer que la cuida, Justina. Vital llama la atención sobre el hecho de que los parlamentos de ellos sean, de facto, más incoherentes que los de ella. (*Lenguaje y poder en Pedro Páramo*, pp. 33-35). Por tanto, se sostiene nuestra idea de que Susana enfrenta el mundo real como

En la tumba, muerta, Susana continúa en esa situación extática que marcó sus últimos días, y parece condenada, igual que los demás, a pervivir como murmullo entre las otras ánimas, con la salvedad de que jamás se reconoce pecadora, aunque por otro lado tampoco pueda serlo, precisamente por su estado de locura; sin embargo, la manera en la que ella asimila su estado de enajenación, la libra de vivir bajo el influjo definitivo de Tánatos.

Esta situación, por otro lado, queda reforzada si analizamos el hecho mismo de la muerte de Susana San Juan. A diferencia de otros personajes, ella no muere bajo el signo de la violencia, sino del delirio. Susana se abandona a la muerte en su lecho. ¿Y qué es el lecho? Simultáneamente es el sitio de la pasión, del reposo y del abandono de la conciencia. Es también el tálamo de San Juan el lugar que simboliza, como ningún otro, el terreno de los sueños, aquellos que la han poseído desde la muerte de Florencio. De ahí la importancia de que el personaje recupere la imagen de la cama al inicio de su monólogo. En este sentido, la cama ha funcionado como un umbral para pasar al mundo de los muertos, como ocurrirá después con Juan Preciado en la casa de los hermanos incestuosos.

Desde luego, aquí asumimos la locura de Susana San Juan como un reflejo de Eros manifiesto en el personaje, aunque también cabe la posibilidad de ser una opción consciente o voluntaria. En ocasiones el estado demencial parece evidente para los otros personajes, por ejemplo cuando su padre afirma, al conversar con ella, a propósito de un diálogo que ha tenido con Pedro Páramo: “Le he dicho que tú, aunque viuda, sigues viviendo con tu marido, o al menos así te comportas”.<sup>94</sup> Una expresión de ese

---

un desafío de Eros frente a Tánatos, el instinto que con mayor fuerza va apropiándose de los personajes de Comala, donde la locura de Susana, aunque real, también es una manifestación de autoprotección por parte de Susana.

<sup>94</sup> p. 262.

comportamiento es, precisamente, el aislamiento del mundo, “metida siempre en su cuarto, durmiendo, y cuando no, como si durmiera”,<sup>95</sup> en un mundo “que Pedro Páramo nunca llegó a saber”.<sup>96</sup>

El motivo se repite cuando su padre muere y ella percibe que él acudió a despedirse, momentos antes de que Justina le dé la noticia de que ha muerto: “Entonces era él –y sonrió. Viniste a despedirte de mí” (p. 268). Igual ocurre cuando ella recibe la visita del padre Rentería. La escena es ambigua, pues no hay indicación inmediata que permita saber si la apreciación de Susana es correcta o es producto de su locura: “¿Para qué vienes a verme, si estás muerto?”<sup>97</sup> Más tarde, nos enteramos que Susana dice cosas como ésta, fruto de su locura y que el padre Rentería, efectivamente, acude a visitarla para administrarle los sacramentos.

Asimismo, Justina, la mujer que cuida a Susana, explica a Páramo el estado de locura en el que vive muerta Susana y enuncia un modo de verla en el que la frontera entre la vida y la muerte también se pierde: “No señor, no se queja de nada; pero dicen que los muertos ya no se quejan. La señora está perdida para todos”.<sup>98</sup> Aquí, el estado liminal en que vive Susana justifica la imagen que transmite el narrador: “Y se volvió a hundir entre las sepultura de sus sábanas”.<sup>99</sup>

Si comparamos los espacios en que se lleva a cabo la narración en ambos personajes, observamos que en el caso de Ana María, la recapitulación de su vida, y por ende, su monólogo, transcurre en mayor medida en una habitación de su propia casa, donde los familiares se encuentran velándola. Este lugar aporta la dimensión de

---

<sup>95</sup> p. 272.

<sup>96</sup> p. 273.

<sup>97</sup> p. 271.

<sup>98</sup> p. 288.

<sup>99</sup> p. 289.

introspección, de intimidad. Por eso es allí donde se relatan los episodios personales que determinaron su vida. Luego, hacia el desenlace de la novela, el cuerpo es conducido por un camino que la llevará al cementerio. Entonces, antes de morir definitivamente, Ana María atraviesa el umbral de su propia casa, alejándose de la familia y, con ello, del relato de acontecimientos particulares, para desplazarse hacia el terreno de los muertos donde el discurso se torna metafísico y telúrico. Susana, en cambio, jamás renuncia a la intimidad y, aunque se sabe muerta, e incluso intenta modificar el espacio de la tumba para transformarlo en lecho, y confiesa que lo único que hace es pensar para olvidar la terrible soledad del sepulcro, pues, como los demás, está atrapada en el infierno de Comala.

En el cementerio, Ana María más bien se entrega a la reflexión filosófica y religiosa en torno al sentido de la muerte, bajo una visión cósmica, que la involucra no sólo a ella, sino a todas las mujeres que han pasado por la misma experiencia. De igual manera, una vez enterrada, inicia otro caminar o desplazamiento, esta vez en una dimensión que combina lo físico y lo metafísico, pues su cuerpo y su identidad se confunden, casi de un modo panteísta, con la naturaleza y con la nada.

Por otro lado, aunque en su caminar Ana María se topa con los cadáveres de otras mujeres, su propia traslación hacia la muerte definitiva ocurre como un acontecimiento único y personal, de suerte que escapa a la visión de la muerte como un proceso idéntico para una colectividad (lo que ocurre en Comala). La muerte transcurre en el terreno de la originalidad individual.

Antes de llegar al cementerio, Ana María ha tenido oportunidad de recuperar su reflexión en torno a la religión, por medio del diálogo que en algún momento tuvo con el sacerdote, en el que expone su visión desencantada del Dios de la fe cristiana. Durante su vida, había ocurrido algo semejante con Susana San Juan: la religión oficial, se intuye el

catolicismo, tampoco logró cubrir sus expectativas vitales y no le ofreció una salida al hecho de la muerte del otro. Para ella, la religión solo ha logrado inculcar miedos: “¿Quiénes son ellos para hacer justicia, Justina? ¿Dices que estoy loca? Está bien”.<sup>100</sup> La cita es reveladora porque indica una manera de enfrentar las creencias frente a las cuales no está de acuerdo. Por eso, elige ver la vida como un pecado “¿Y qué crees que es la vida, Justina, sino un pecado?”,<sup>101</sup> su creencia se basa en el infierno: “Yo solo creo en el infierno”.<sup>102</sup> De esta manera Susana muestra su rebeldía frente a un culto que no colma sus necesidades espirituales. Al ingresar a la locura, si realmente está loca (“Algunos dicen que estaba loca. Otros que no”<sup>103</sup>) Susana se libera del orden impuesto pues, como sentencia Fausta, una de las tantas ánimas que vagan por entre el pueblo, en medio de su religiosidad supersticiosa: “a los locos no les vale la confesión, y aun cuando tengan alma impura son inocentes”.<sup>104</sup>

En *Pedro Páramo* aparece otra escena que encierra un cierto paralelismo con ésta, a través del monólogo culposo del padre Rentería, a propósito de la muerte de Miguel Páramo. Él ha accedido a celebrar una misa y rogar por el descanso del alma del hijo de Pedro Páramo, pues sabe que a cambio recibirá un puño de monedas de oro. Sin embargo, por la noche piensa en lo fácil que ha sido corromper su propia conciencia por dinero, pues Miguel asesinó a su hermano y violó a su sobrina, y con todo, aceptó celebrar el rito funerario; esta actitud se opone a la indolencia que mostraba hacia los pobres para que éstos pudieran recibir el perdón, por carecer de medios para comprarlo. Así ocurre cuando se lo niega a Eduviges Dyada quien, aunque se suicidó, argumenta su hermana María, “sirvió

---

<sup>100</sup> p. 254.

<sup>101</sup> p. 287.

<sup>102</sup> p. 288.

<sup>103</sup> p. 255.

<sup>104</sup> p. 290-291.

siempre a sus semejantes. Les dio todo lo que tuvo”.<sup>105</sup> El padre Rentería se reprocha entonces: “Qué le costaba a él perdonar; cuando era tan fácil decir una palabra o dos, o cien palabras si éstas fueran necesarias para salvar un alma”.<sup>106</sup>

La lucidez de Ana María brinda a ésta la justificación de su muerte. El último paso que la arrastra al terreno de Tánatos es la conciencia brutal de que siempre vivió para morir y de que, en la frustración de su vida, la muerte la envolvió siempre como mortaja. A Susana, la locura le proporcionó una salida frente al poder aterrador de Tánatos que no logra envolverla del todo; ni siquiera a través en su encarnación mayor: Pedro Páramo y por eso, la victoria de Susana San Juan, es la victoria de Eros. En este sentido, aunque los dos personajes analizados comparten una visión desencantada de la religión, sus personalidades opuestas reflejan percepciones distintas del mundo: Susana se aferra a Eros, aunque sea en el seno de la muerte y a través de la locura; Ana María, en cambio, se entrega a la destrucción del yo, como paso último de su fracaso, en ejercicio pleno de su lucidez. Eros y Tánatos se cubren alternadamente con la mortaja o con la locura.

---

<sup>105</sup> p. 207.

<sup>106</sup> p. 208.



## CONCLUSIONES

Al inicio de este trabajo recordábamos las palabras de José Blanco, “Quizá en *Pedro Páramo*, la novela de Juan Rulfo, podríamos discernir alguna influencia de *La amortajada*.” Nuestra intención fue entonces indagar sobre una posible influencia *significativa* de Bombal en Rulfo. Para esto, establecimos como necesaria la comparación a partir de un sistema más amplio que abarcara no sólo la singularidad de ambos textos, sino que contemplara también la tradición. Por tanto, fue necesario considerar los aspectos “locales” y los “universales” insertos en ambas novelas. Para llevar a cabo esta tarea postulamos las pulsiones de vida y de muerte como ejes temáticos.

De esta suerte, fue necesario considerar ciertas premisas culturales y nacionales que rodean ambos textos, con esto se mostró que aunque relativamente cercanas en tiempo, ambas novelas reflejan procesos genéticos diferentes: en *La amortajada* se evidenció la utilización de múltiples motivos de la tradición de lo maravilloso europeo que se convirtieron en imágenes y recursos estilísticos que apoyaron la visión surrealista de la muerte por parte de Bombal. En esta novela los eventos vividos se magnifican en un nuevo trayecto en el que se recapitula la vida. Los acontecimientos cotidianos vistos en este recorrido manifiestan la pugna entre Eros y Tánatos, de la cual, Eros termina destruido por Tánatos bajo una perspectiva meramente humana, pese a concebirse un destino final de renovación cósmica, mientras que *Pedro Páramo* la marca de las técnicas vanguardistas se refleja sobre todo en los aspectos formales, por lo que el tratamiento de la muerte se identifica más con una manera de metaforizar la situación concreta del México postrevolucionario del siglo XX.

Así, en ambos textos la representación de la realidad es fruto de la influencia de las innovaciones técnicas que surgieron en el campo del arte a principios de ese siglo y

que en la narrativa hispanoamericana se hicieron presentes en décadas posteriores. Esto constituyó un eje decisivo en ambas novelas, con la salvedad de que *Pedro Páramo*, más afiliado al neorrealismo, prevalece el aspecto social, mientras que en *La amortajada* se muestra una perspectiva más personal e individual. Lo que en Bombal es una razón filosófica y teológica, en Rulfo es operación directa de la mitología mexicana de la muerte.

En efecto, la elección temática en ambas novelas, la muerte, parece derivarse de la observación de procesos distintos: para Bombal refleja una condición de la existencia femenina. La capacidad sensitiva en la muerte se maneja como una ampliación del concepto de realidad, fruto de la visión surrealista, postulando una experiencia cuya comprensión está vedada al hombre común; mientras que en Rulfo la muerte es parte de una cosmovisión, una forma particular de ver la existencia que, por referirse al México de los años cincuenta, resulta particularmente apropiada.

El análisis de los instintos de Eros y de Tánatos en *La amortajada* y en *Pedro Páramo* nos han conducido por el camino de la comparación entre dos novelas que utilizan la tematización de la muerte que presentan cierta continuidad en el plano temático, *lo uno*, en tanto reflejan una visión existencial pesimista, cuya expresión más patente es la muerte en sí misma. *Lo diverso* queda constituido por la manera en la que cada uno proyecta su concepto de la muerte en los mundos ficcionales que pueblan cada novela.

La muerte que presenta Bombal es gradual, decisiva y personal; es también el fracaso y la disolución del ser; una guía, un recuento y una lucidez inútil; la capacidad de contar la vida antes de desaparecer plenamente de lo vivo y, finalmente, la meta en la que se pierde todo sentido de la existencia y donde ésta manifiesta su total vacío. No

hay eternidad, ni premio ni castigo, excepto la nada, frente a la pervivencia cíclica de la naturaleza y el cosmos.

En Rulfo parece que los muertos todavía quieren estar vivos, pero la muerte es inmarcesible, sin dimensión festiva alguna, es equitativamente injusta, sintetiza las incertidumbres de diversas creencias, las amalgama y las convierte en un infierno, peor que cualquiera, porque inserta a los individuos en una redención ilusa y los ata a una espera infructuosa, que parece eterna por estática. Los muertos viven abandonados a su suerte que es ninguna. En *Pedro Páramo* lo mejor sería que no pasara el tiempo, pero éste transcurre como “un simple pasar que pesa”<sup>1</sup> y las ánimas continúan en sus tumbas, sintiendo cada vez que la lluvia moja sus huesos, sin acostumbrarse del todo a estar difuntos, hundidos en tierra de Comala.

Dos novelas, dos visiones sobre la muerte, dos autores con un estilo perfilado por su contexto. En suma, dos lecturas que recuerdan al lector que su naturaleza es doble y una: Eros y Tánatos como guardianes del aquí y ahora.

---

<sup>1</sup> M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 183.

## BIBLIOGRAFÍA

### **Bibliografía primaria**

Bombal, María Luisa, *La amortajada* en *Obras completas*, Barcelona: Andrés Bello, 2000, pp. 96-176.

Rulfo, Juan, *Pedro Páramo* en Claude Fell, coord. *Toda la obra*. 2ª. ed. Madrid: ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica, 1996 (Colección Archivos, 17) pp. 177-307.

### **Libros y artículos sobre María Luisa Bombal**

Adams, Michael Ian, *Three authors of alienation: Bombal, Onetti and Carpentier*, Austin, London: University of Texas, Institute of Latin American Studies, 1975.

Agosín, Marjorie, “Entrevista con María Luisa Bombal”, en *The American Hispanist*, vol. III, núm. 21, noviembre de 1977.

Alonso, Amado, “Aparición de una novelista”, en *Nosotros*, vol. I, nº 3, junio de 1936.

Bianco, José, “Sobre María Luisa Bombal”, en *Ficción y reflexión*, México: Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 237-241.

Borges, Jorge Luis, “La amortajada”, en *Sur*, núm. 47, agosto de 1938, pp. 80-81

Campbell, Margaret V., “The Vaporous World of María Luisa Bombal”, en *Hispania* XLIV, núm. 3, septiembre de 1961, pp. 415-419.

Cardoso, Dinora, “*La amortajada*: una lectura cubista”, en *Sincronía* [revista electrónica], Universidad de Guadalajara, Jalisco, Invierno de 1997, disponible en: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/cardoso.html>.

- Cedomil, Goic, “La última niebla”, en *La novela chilena: los mitos degradados*, Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1968, pp. 144-162.
- Costamagna, Alejandra, “María Luisa Bombal: crónica de la desilusión”, en *Letras Libres* (mayo de 2002). [Edición electrónica, disponible en: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=8390>].
- Espejo, Beatriz, “Introducción” a María Luisa Bombal, en *La amortajada*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004 (Colección Relato Licenciado Vidriera) pp. VII-XVI.
- Fernández, Magali, *Elementos líricos, psicológicos y fantásticos en la obra de María Luisa Bombal*, tesis doctoral, New York University: Graduate School of Arts and Science, 1984.
- Guerra, Lucía, *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina*, Madrid: Playor, 1980.
- , “La marginalidad subversiva del deseo en *La última niebla* de María Luisa Bombal”, en *Hispanamérica*, Año XXI, n° 62, 1992.
- , *La mujer fragmentada: Historias de un signo*, La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1994.
- Muzzopappa, Julia Inés, “Teoría gnoseológica y visión cosmológica en los textos de María Luisa Bombal”, en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* [Publicación electrónica], 34, 2006, disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/mlbombal.html>].
- Pardiñas-Barnes, Patricia A. *Hacia la teoría de lo fantástico en la obra de María Luisa Bombal*, tesis doctoral, Washington, D. C.: Georgetown University, 1989.

Rangel, Dolores, “El perfil anímico y existencial de la mujer en la obra de María Luisa Bombal”, en *Revista de Humanidades*, vol. 11, otoño 2001, pp. 33-48.

Rodríguez Pasqués, Petrona D., “El monólogo interior y los medios contextuales en *La amortajada*, de María Luisa Bombal”, en *Centro Virtual Cervantes*. Universidad de Buenos Aires. [Publicación electrónica, disponible en: [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/08/aih\\_08\\_2\\_062.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/08/aih_08_2_062.pdf)].

Romano Hurtado, Berenice. “María Luisa Bombal y Pablo Neruda: una amistad en la cocina”, en Graciela Martínez-Zalce, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Ana Rosa Domenella (comps.), *Femenino / Masculino en las literaturas de América: escrituras en contraste*. México: Aldus / Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa, 2005, pp. 151-171.

-----, “Una escritora chilena: María Luisa Bombal”, en *Puerta al tiempo: literatura latinoamericana del siglo XX*, México: Tecnológico de Monterrey/Miguel Ángel Porrúa, 2005, pp. 87-96.

Zubiaurre-Wagner, María Teresa de. “‘Busco algo que se parezca a la marea’: escritura y existencia femenina en *La última niebla* de María Luisa Bombal”, en Luzelena Gutiérrez de Velasco, Gloria Prado y Ana Rosa Domenella (comps.), *De pesares y alegrías: escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*, México: El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa, 1999, pp. 289-308.

## **Libros y artículos sobre Juan Rulfo**

Blanco Aguinaga, Carlos, “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, en *La narrativa de Juan Rulfo*. ed. Joseph Sommers, México: Sep/Setentas, 1974.

Carvalho da Silva, Simone Andrea, “Muerte y religiosidad en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo”, en *Página oficial de la Fundación Juan Rulfo*, 2001. [Publicación electrónica, disponible en:

[http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/juanrulfo/pedro\\_paramo.pdf](http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/juanrulfo/pedro_paramo.pdf)].

Coddou, Marcel, “Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo”, en *Homenaje a Juan Rulfo*, Nueva York: Helmy F. Giacomani, 1974.

Dorfman, Ariel, “En torno a *Pedro Páramo* de Rulfo”, en *Homenaje a Juan Rulfo: variaciones interpretativas en torno a su obra*, Nueva York: Helmy F. Giacomani, 1974.

García, David, *Morir en Comala: mitocrítica de la muerte en Juan Rulfo*, México: Ediciones Coyoacán, 2004.

González Boixo, José Carlos, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, León, España: Universidad de León, 1983.

-----, “Lectura temática de la obra de Juan Rulfo”, en Claude Fell, coord. *Juan Rulfo, Toda la obra*. 2ª. ed. Madrid: ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica, 1996 (Colección Archivos, 17) pp. 651-662.

Jiménez de Báez, Yvette, *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza: una lectura crítica de su obra*. 2ª. ed., México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

- Jiménez de Báez, Yvette y Luzelena Gutiérrez de Velasco (eds.), Pedro Páramo: *Diálogos en contrapunto (1955-2005)*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios / Fundación para las Letras Mexicanas (Cátedra Jaime Torres Bodet: Serie Lenguajes y tradiciones, 6 ) 2008.
- Jiménez, Víctor, Alberto Vital y Jorge Zepeda (coords.), *Tríptico para Juan Rulfo*. México: Fundación Juan Rulfo, 2006.
- López Mena, Sergio, *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1993.
- Lorente, Murphy, Silvia, “Rulfo, lector de Hanmsun”, en *Revista Iberoamericana* LIII, 141, octubre-diciembre de 1987, pp. 913-924.
- Lyon, Ted E., “Motivos ontológicos en los cuentos de Juan Rulfo”, en *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 4, 1975, pp. 305-312. [Edición electrónica, disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=899094>].
- Martin, Gerald, “Vista panorámica”, en Juan Rulfo, *Toda la obra*, , 2ª. ed. Madrid: ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica, 1996 (Colección Archivos, 17) pp. 573-647.
- Miramontes, Ana, “Rulfo lector de Bombal”, en *Revista Iberoamericana* 207, 2004, pp. 491-520.
- Morales Ladrón, Marisol, “Vida, muerte y parálisis en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y *The dead* de James Joyce”, en *Exemplaria*, núm. 3, 1999, pp. 145-158.
- Pimentel, Luz Aurora, “‘Los caminos de la eternidad’. El valor simbólico del espacio en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo”, en *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales*:



- la representación del espacio en los textos narrativos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Siglo XXI Editores, 2001, pp.135-164.
- Ruffinelli, Jorge, “Prólogo” a Juan Rulfo, en *Obra completa: El llano en llamas / Pedro Páramo, Otros textos*, Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1977 (Biblioteca Ayacucho, 13), pp. IX-XXXVII.
- Siemens, William L., “Juan Rulfo”, en *Mundos que renacen: el héroe en la novela hispanoamericana moderna*, México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Taggart, Kenneth M., *Rulfo, Yañez y Fuentes: el tema de la muerte en tres novelas mexicanas*, Madrid: Playor, 1983.
- Vital, Alberto, *El arriero en el Danubio: recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1994.
- , *Lenguaje y poder en Pedro Páramo*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- Zepeda, Jorge, *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

### **Libros y artículos de teoría y crítica de apoyo**

- Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana, vol. 2, Época Contemporánea*, 7ª. Ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Ariès, Philippe, *El hombre ante la muerte*, Madrid: Taurus, 1999.
- , *Historia de la muerte en Occidente: de la Edad Media a nuestros días*, Barcelona: El acantilado, 2000.

- Bachelard, Gaston, *La poética de la ensoñación*, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Balakian, Anna, *André Breton, mago del surrealismo*, trad. Julieta Sucre. Caracas: Monte Avila Editores, 1971.
- Bettelheim, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica, 1977.
- Beristain, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1989.
- , *Análisis estructural del relato literario*. 2ª. ed. México: LIMUSA/Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1984.
- Bloom, Harold, *La angustia de las influencias*. Tr. Francisco Rivera, Caracas: Monte Ávila, 1991.
- Brushwood, John S., *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México: Porrúa, 1994.
- Castro, Andrea, *El encuentro imposible: la conformación de lo fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*, Göteborg, Suecia: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2002.
- Cedomil, Goic, *Historia de la novela hispanoamericana*, Chile: Universidad de Valparaíso, 1972.
- Duch, Lluís, *Mito, interpretación y cultura: aproximación a la logomítica*, Trad. Francesca Babí i Poca y Domingo Cía Lamana, Barcelona: Herder, 1998.
- Eliade, Mircea, “Los mitos y los cuentos de hadas” en *Aspectos del mito*, Barcelona: Paidós, 2000, pp. 165-172.

Flores, Ángel, “Magic Realism in Spanish American Fiction” en *Hispania*, vol. 38, núm. 2, mayo de 1955, p. 189.

Frenzel, Elisabeth, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, vers. esp. Manuel Abella Martín, Madrid: Gredos, 1980.

Frye, Northrop, *Anatomía de la crítica*, 2ª ed. Caracas: Monte Avila, 1991.

Freud, Sigmund, “Compendio del psicoanálisis” en: *Obras completas*, vol. III. trad. de Luis López-Ballesteros. 3ª. ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1987.

-----, “Más allá del principio del placer” en *Los textos fundamentales del psicoanálisis*, sel. e introd. de Anna Freud. Vers. esp. de Luis López Ballesteros y de Torres y Ramón Rey Ardid. México: Alianza, 1986.

Gnisci, Armando *et al.* *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica, 2002.

Guillén, Claudio, “De influencias y convenciones” en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, II, 1978, pp. 87-89.

-----, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica, 1985.

Hightet, Gilbert, *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, vol. II. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

Grimm, “Los tres enanitos del bosque” en *Cuentos*, 18ª ed. Pról. y sel. de María Edmée Álvarez. México: Porrúa, 2006, pp. 23-27.

Lomnitz, Claudio. *Idea de la muerte en México*. México: Fondo de Cultura Económica. 2006.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradillas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, 7ª ed. Barcelona: Ariel, 2000.

- Minois, Georges, *Historia de los infiernos*, Barcelona: Paidós, 1994.
- Morin, Edgar, *El hombre y la muerte*, Barcelona: Kairós, 1974.
- Mozzani, Éloïse, *Le livre des superstitions: mythes, croyances et legends*, Paris: Robert Laffont, 1995.
- Paraíso, Isabel, *Literatura y psicología*, Madrid: Síntesis, 1995.
- Patán, Federico, “El umbral: paso a otros mundos” en Anna Balakian (coord.), *Proceedings of the Xth. Congress of the International Comparative Literature Association*, Taylor & Francis: New York, 1982.
- Pimentel, Luz Aurora, “Qué es literatura comparada”, en *Anuario de Letras Modernas*, 4, 1988-1990.
- , “Tematología y transtextualidad” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLI, núm. 1, 1993, pp. 215-229.
- Rall, Dietrich, “La muerte como espacio vacío”, en Anna Balakian (coord.), *Proceedings of the Xth. Congress of the International Comparative Literature Association*, Taylor & Francis: New York, 1982, pp. 273-281.
- Romero López, Dolores (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid: Arco/Libros, 1998.
- Sardiñas, José Miguel (comp.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana: Centro de Investigaciones Literarias, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007.
- Shaw, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, 6ª. ed. Madrid: Cátedra, 1999.
- Süskind, Patrick, *Sobre el amor y la muerte*, Barcelona: Seix Barral, 2006.

- Thomas, Louis-Vincent, *Antropología de la muerte*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- , “Lo sagrado y la muerte”, en *Tratado de antropología de lo sagrado I: los orígenes del homo religious*, Trad. María Tabuyo y Agustín López, Madrid: Trota, 1995, pp. 215-260.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*. 3ª. ed. México: Ediciones Coyoacán, 1998.
- Torres-Rioseco, Arturo, “La novela chilena contemporánea”, en *Journal of Inter-American Studies* Vol. 4, Núm. 4, Oct. 1962, pp. 503-516.
- , “Notas sobre el desarrollo de la literatura hispanoamericana desde 1916”, en *Hispania*, vol. 50, núm. 4, diciembre de 1967, pp. 955-962.
- Troyes, Chrétien de, *El caballero del león*, Madrid: Alianza, 1988.
- Vives Rocabert, Juan, “De la pulsión sexual a la pulsión de vida (Eros) en la obra de Freud”, en *Carta Psicoanalítica*, núm. 1, junio de 2002 [Publicación electrónica, disponible en: <http://www.cartapsi.org/revista/no1/vives.htm>].
- Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, 2ª. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.