

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

---

DIRECCION DE CURSOS TEMPORALES

UN  
ANALISIS  
INTERPRETATIVO  
DE  
PEDRO PARAMO



BIBLIOTECA SIMON BOLIVAR  
CENTRO DE ENSEÑANZA  
PARA EXTRANJEROS

TESIS PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

MAESTRIA EN LENGUA ESPAÑOLA  
Y LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRESENTA

THOMAS P. FINUCANE

MEXICO, D. F.

1 9 7 3



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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



FRANCO  
FRANCO  
FRANCO



BIBLIOTECA SIMON BOLIVAR  
CENTRO DE ENSEÑANZA  
PARA EXTRANJEROS

XN73

F5

ej. 2

---

Dedico la presente a mi familia, en particular a mis padres, Edmond Finucane y Catherine Finucane, quienes me apoyaron tanto en mis estudios.

Encontré un verdadero hogar en México en la casa de la familia Enciso Sánchez y a esta familia también dedico la tesis. Doña Trinidad de Enciso vivió en la Revolución y en la guerra de los cristeros y es una fuente viviente de aquella historia. Para la generosidad y apoyo de su hija, Josefina, no hay suficientes palabras de agradecimiento.

Agradezco a mi amigo y compañero de cuarto, el cantante Daniel Cánovas, por las generosas horas que dedicó a ayudarme no solamente con la ortografía, sino también con las muchas traducciones. Los dibujos de Breton que embellecen la tesis son de Ricardo Enciso, y obtuvo de un amigo el dibujo del caballo. Le agradezco no solamente su trabajo sino también su amistad.

A los Cursos Temporales de la UNAM, agradezco la oportunidad y experiencia que me dieron. En particular, por las liberales horas dispensadas por mi asesora, Doctora Marta Cándano, la maestra Mónica de Neymet, y el maestro Carlos Illescas, les doy mis más sinceros agradecimientos.

N-497



BIBLIOTECA SIMÓN BOLÍVAR  
CENTRO DE ENSEÑANZA  
PARA EXTRANJEROS

## PROLOGO

Juan Rulfo continúa ocupando un asiento de fama extraordinaria en las letras hispanoamericanas. Se ofrece como testimonio de esta popularidad, el número en que va a consistir la presente reimpresión de "El Llano en Llamas". Por primera vez en México, una obra de ficción va a publicarse en 100,000 ejemplares. Además el Fondo de Cultura Económica tiene planes para aún otra reimpresión de *Pedro Páramo*. Todavía no han determinado el número de ésta, pero con ella, podremos contar once reimpresiones. Y la fama del autor jalisciense ha llegado no solamente a toda la América Latina, sino también a diversos países no hispanohablantes.

El presente estudio se limita a la novela, *Pedro Páramo*. La obra es difícil, pero varios críticos han tratado diferentes aspectos de la novela y esperamos disfrutar de sus observaciones. Añadiremos, posiblemente, algo que nos ayudará un poco más a penetrar el laberinto.

A nuestro parecer, leer *Pedro Páramo* es caer en una trampa de la cual el lector inquisitivo no puede salir hasta que tenga una interpretación que le agrade. Como dijeron otros, la obra exige que la estudie- mos. Una lectura de la novela nos revela que la dificultad consiste en la estructura. Aprendemos con el estudio que la estructura está armada con un estilo engañoso, un simbolismo difícil, un mundo irreal y conceptos extraños de tiempo y espacio.

La presente tesis se llama "Un análisis interpretativo de *Pedro Páramo*" con la esperanza de que resulte la interpretación correcta.

## CAPITULO UNO

### ACERCANDONOS A LA ESTRUCTURA

## 1. *La Dificultad y la Paradoja*

La estructura de *Pedro Páramo* es lo que desorienta al lector. Y la dificultad de la estructura no se brinda fácilmente al análisis tradicional. Esta dificultad, como ya dijeron muchos, consiste en parte en que las unidades tradicionales están destruidas: "El continuo cambio de plano temporal y espacial de la narración, junto al múltiple punto de vista en la presentación de los personajes da a la estructura de la novela gran complejidad y hasta aparente confusión".<sup>1</sup>

Otra dificultad que se alinea con este "cambio" es el juego entre lo real y lo irreal. "¿Está usted viva, Damiana?"<sup>2</sup> es tanto una pregunta del lector como de Juan Preciado.

Pues bien, lo anterior, para nosotros, implica un desarrollo de la estructura en un doble plan: uno de forma que llamaremos la estructura narrativa, y otro de fondo que llamaremos la estructura temática.

---

<sup>1</sup> Embeita, María J. "Tema y Estructura en *Pedro Páramo*. *Cuadernos Americanos*. México. mar./abr. 1967 pág. 221.

<sup>2</sup> Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Fondo de Cultura Económica. México. 1955, pág. 46. Las referencias subsiguientes pertenecerán a la decimaprimer reimpresión de 1971. Todas las ediciones después de la quinta son iguales a ésta. Consideraremos lo relativo a las ediciones en el Apéndice I.

Lo importante, creemos, es ver la relación que el uno tiene con el otro. Freeman escribió que “las consideraciones temáticas no pueden divorciarse de las preocupaciones estructurales”.<sup>3</sup> Tiene razón y a nuestro juicio puede decirse que el tema inspiró su propia estructura. O en otras palabras, la presentación de la realidad que Rulfo nos quería entregar, se sumergió en una técnica que exigió la desintegración de las unidades tradicionales. Aquella técnica fue, claro, presentar la visión rulfiana en la forma de un sueño o de un mundo de muertos. Esta inmersión es el principio de la estructura y la base que nos sirve como índice a tales relaciones estructurales.

La paradoja de la estructura consiste en que se presta a la vez al mundo real y al mundo irreal: Rulfo nos conduce a un mundo de muertos (irreal) para “reconstruir” la vida ficticia del cacique Pedro Páramo (aparentemente real); mientras, Rulfo nos presenta sus sentimientos de la vida y de la muerte (real). Es decir que la estructura de la novela nos obliga, a nosotros los lectores, a buscar dos realidades en el fondo del mundo de los muertos, la realidad de Pedro Páramo en su ambiente, y algo de la filosofía del autor. Nosotros llegamos a esta última muy posteriormente. La visión rulfiana es oscurecida por el subterfugio de la estructura misma que nos hace difícil ver aun la propia realidad y sentido del cacique histórico. La estructura nos tiene preocupados descifrando lo real y lo irreal.

Rulfo es un caso difícil. En nuestra novela no es cuestión de examinar la materia en sí, sino de ir más al fondo de la materia, al “más allá” de Rulfo. La verdad es que hay más que un nivel. Y para entender qué está en el fondo es necesario muchas veces sacar algo de su contexto y darle sentido a base de otro contexto. Es una paradoja, pero es la verdadera obligación del lector. Queremos poner el ejemplo de Dolores. Dolores, dentro del relato, es la madre de Juan. Pero podemos, por ejemplo, sacarla de este contexto y darle otro sentido en el contexto histórico de la novela. Para nosotros ella es un símbolo del idealismo representado por el grito de Dolores. Ella es la madre

---

<sup>3</sup> Freeman, George Ronald. “Paradise and Fall in Rulfo’s *Pedro Páramo*” tesis de doctorado de la Universidad de Washington. 1969. pág. 0/13. (traducción nuestra).

espiritual de la identidad mexicana. Rulfo usó como técnica literaria el hecho de que para integrar su identidad Juan fuera en busca de su padre.

Presumimos que una interpretación de *Pedro Páramo* a base del “realismo mágico” tendría que aceptar a Dolores como la madre en efecto de Juan. Nosotros creemos que el lector debe interpretar todo lo posible a base de las fuentes sugeridas en la novela misma. Solamente así podemos acercarnos al sentido absoluto de la novela. A veces podemos remover una nube y encontrar algún pensamiento, pero a veces sólo encontramos más obscuridad. Podemos captar el sentido simbólico de algunos nombres, pero no todos. En ocasiones el paisaje y el tema se prestan a ciertos mitos, pero dudamos que sea así siempre. Todos estos elementos contribuyen al simbolismo de la novela. Esperamos aclarar algo de este simbolismo en esta tesis.

Ahora insistiremos en lo anterior. Deducimos que la estructura de la novela se apoyó en un plan temático que tiene más de un nivel: la realidad del cacique, y la realidad del pensamiento rulfiano; y en un plan de forma: la presentación desde un mundo irreal se presta a la vez a la forma y al tema. Nuestro autor acopló forma y tema en un molde singular que resultó único por su estética particular. Por consiguiente una apreciación de la estructura de *Pedro Páramo* debe considerar tanto la relación temática como la estética que tal estructura produce.

## 2. *La Primera Página*

Para apreciar la totalidad estructural de la novela es necesario apreciar la relación de todos sus componentes. Uno de estos componentes es el punto mismo de partida, lo que da base a la novela. El principio (la primera página) es tan importante, que comprender esto es dar un paso adelante para entender la totalidad del relato.

Al leer por vez primera la novela, todos podemos creer que Juan Preciado entró a Comala vivo. Debido al magistral subterfugio de Rulfo, la “realidad” no se aclara fácilmente. Pero al relacionarnos

con todos los otros indicios de muerte <sup>4</sup> podemos regresar a la primer página y mirar la entrada con el conocimiento de esta realidad.

Uno de los problemas que ha sido señalado por la crítica fue justificar la presencia de Juan Preciado en un mundo donde todos tienen o un sentido de culpa o un sentido de deuda. A Comala ¿qué culpa llevó Juan Preciado? Creemos que la respuesta queda en el estilo sintáctico de Rulfo. En la sintaxis vemos también un elemento de la estructura. Y no entender la estructura es no deducir la "realidad" del principio, y aún más, es no tener la oportunidad de comprender la "realidad" que está en el fondo de la narración. Nos explicaremos.

Nuestra tesis aquí es que hay indicios suficientes dentro de la sintaxis misma (dentro de la estructura) de la primera página como para indicar que el narrador desconocido (Juan Preciado) entró a Comala ya muerto y cargado de un sentido de culpa.

Volviendo al libro reproducimos aquí la página primera en su totalidad, por tener así el claro ejemplo de las peculiaridades que queremos demostrar:

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 a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría; pues ella estaba por morir y yo en un plan de prometerlo todo. "No dejes de ir a visitarlo —me recomendó—. Se llama de este modo y de este otro. Estoy segura de que le dará gusto conocerte." Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decírselo se lo seguí diciendo aun después que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas.

---

<sup>4</sup> Además de la sintaxis misma, los indicios son muchos y se apoyan en varios mitos clásicos y mexicanos. En cuanto a la entrada de Juan Preciado ya muerto los indicios más obvios son 1) el camino que baja (pág. 2) que nos enseñó Rodríguez de Alcalá (en su *El Arte de Juan Rulfo*. Bellas Artes. México. 1965), que tiene precedente en *El Infierno* de Dante; y 2) la información de que "Abudio ya murió" (pág. 20), información que nos permite ver a Abudio en un papel parecido al de Caronte en el río Estigia — (como en el *Eneas* de Virgilio).

Todavía antes me había dicho:

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

—Así lo haré, madre.

Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta ahora pronto que comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Ye de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala.

El elemento de la sintaxis que primero destaca es la multiplicidad de verbos. En este aspecto el estilo de Rulfo y el de Hemmingway se parecen. Lo propio de los verbos de nuestro narrador radica en el juego con el tiempo que ellos efectúan. El inicio "Vine a Comala . . ." es el pretérito. Implica un tiempo presente; implica "estoy en Comala". Luego siguen otros verbos del mismo tiempo: "dijeron", "prometí", "apreté" y "recomendó". De súbito el pasado está interrumpido por el monólogo de su madre en los presentes: "No dejes de ir", "Se llama", "Estoy", (y hay un futuro; "dará") etc. Luego regresamos al pasado: "no pude", "seguí", etc. hasta que el presente nos interrumpe de nuevo. Pero esta vez los presentes son anteriores a los primeros ("Todavía antes me había dicho") y esto es muy significativo. Es un ejemplo de aquella técnica ya ensayada por Didier T. Jaén: "Así, la novela va progresando en una especie de avance y retroceso. Durante algunos episodios seguidos, la acción puede avanzar cronológicamente, luego, en el siguiente, se corta esta acción y retrocede para revelarnos detalles que aclaran lo que acabamos de leer. Avanzamos por una serie de revelaciones, cada una de las cuales ilumina . . . lo anterior".<sup>5</sup>

Luego regresamos al pasado a un pretérito que aparentemente paralela los otros pretéritos: "No pensé cumplir . . ." ¡Pero no los paralela! Aquí la acción es verdaderamente independiente: "nos servimos de este tiempo para las acciones pasadas independientes de cualquier

---

<sup>5</sup> Jaén, Didier T. "La Estructura Lírica de *Pedro Páramo*" *Revista Hispánica Moderna*. Columbia University, New York. jul./oct. 1967 pág. 229.

otra acción . . .”<sup>6</sup> “No pensé cumplir mi promesa . . .” no lleva indicio de tiempo. Pero nosotros los lectores apoyándonos en la oración que sigue: “Hasta ahora . . .”, bien podemos añadir a “promesa” la frase, “en la vida”. Es decir que Juan Preciado no pensó cumplir su promesa sino hasta ahora (en su muerte). El no cumplir su promesa explica el sentido de culpa. Y la esperanza de que habla puede ser la muerte misma o la esperanza de pagar el “pecado”. Se puede ver en los presentes del segundo párrafo tres funciones: 1. Un aparente paralelismo a los presentes del primero; 2. y con éste un subterfugio que nos haría creer que el pretérito que sigue (“no pensé”) paralela los primeros pretéritos y 3. en cuanto a su tono, radicalmente diferente que los primeros, una indicación por tema (o contenido si quisiera) de que había pasado mucho tiempo. El cambio de tiempo por el contenido (aquí llevado a cabo por los distintos tonos de los dos consejos de la madre de Juan Preciado) cuenta mucho en la estructura que sigue. Es otra técnica en la estructura del “mundo” que a Juan Preciado “se [le] fue formando”.

Puede añadirse también a la luz de los “capítulos” que siguen, que “vivía”, de la primera oración, implique dos cosas: que ya no vive; y que vivió por mucho tiempo, porque “el imperfecto [o copretérito] da a la acción verbal un aspecto de mayor duración que los demás pretéritos”.<sup>7</sup>

Los tiempos de los verbos son varios y Rulfo juega majestuosamente con su sentido. Hace en la primera página lo que va a hacer con toda la novela: juega con el tiempo. Sin embargo, a pesar de la variedad de tiempos sobre todo del pasado, un ambiente estático resulta — cuya importancia consiste en sugerir la relación de todo con el presente. Ahora vemos la justificación de la estructura que sigue: Juan Preciado está en un mundo de muertos. Y que no exista ni tiempo ni espacio en el “estatus animae post mortem” es de origen cristiano; y que los muertos vagan por la tierra es de origen indígena — un concepto cien por ciento mestizo.

---

<sup>6</sup> Gili Gaya, Samuel. *Curso Superior de Sintaxis Española*. Bibliograf. Barcelona. 1970 pág. 157.

<sup>7</sup> *Ibid.* pág. 160.

Nosotros también debemos aprovechar la estética mítica de la estructura temática de Rulfo. La palabra, "sueños" de "Hasta ahora pronto que comencé a llenarme de sueños" es un símbolo mítico de la muerte. Y esta primera página, este principio único de la literatura universal, es en sí un reflejo de aquel mito mexicano que nos hace creer que la vida es una máscara de la muerte.<sup>8</sup> Porque Juan Preciado es un muerto disfrazado de vivo.

Por eso nosotros creemos que el principio es tan importante. Es básico a la comprensión de la estructura, y es, hablando de la estructura temática, la novela en microcosmo. No queremos, sin embargo, insinuar que el principio contenga todo. Musical por ser repetitiva, y engañosa por ser tan simple es la frase con que se cierra este principio: "Por eso vine a Comala". En este eco se puede ver algo de la cualidad cíclica de la novela. La repetición, en varias formas, nos sugiere este ciclo. El mejor ejemplo, creemos, es el vuelo del pájaro en la página 65: "Un pájaro burlón cruzó a ras del suelo y gimió imitando el quejido de un niño! más allá se le oyó dar un gemido como de cansancio, y todavía más lejos, por donde comenzaba a abrirse el horizonte, soltó un hipo y luego una risotada, para volver a gemir después". El vuelo es una imitación del ciclo que forman la vida y la muerte en la escatología mexicana. Es una especie de reencarnación.

### 3. *La Forma de la Estructura*

"Dijimos que es necesario sacar parte del contexto y darle sentido en otro contexto sugerido por la novela. A veces nosotros lo consideramos un "aparte". No es raro en la novela encontrar muchas frases que tienen cualidades del "aparte" como hay en el teatro. Un ejemplo es, "Mira, Galileo, yo a tí, aquí en confianza, te aprecio". (pág. 48) Lo explicaremos más tarde. Lo mencionamos aquí para demostrar otro aspecto de la novela, un aspecto teatral. Este ejemplo es lo que nos interesa aquí: "Allá afuera debe estar variando el tiempo". Este "aparte", de la página 69 de nuestra edición, puede leerse como la

---

<sup>8</sup> Véase *El Laberinto de la Soledad* por Octavio Paz. (en *Cuadernos Americanos* 1950) Fondo de Cultura Económica. México. 1973. pág. 58.

confirmación de que la separación del factor tiempo más que "la unidad" es el objeto de su estructura. Rulfo destruye el concepto tradicional de cronología novelística; varía el tiempo dentro de su concepto de espacio por el uso de muchas técnicas. Pronto repasaremos aquellas técnicas ya citadas por muchos<sup>9</sup> y añadiremos lo poco que podemos. Pero antes, queremos dar énfasis a la importancia de este aspecto porque esta consideración formó la base con la cual muchos atacaron la estructura de *Pedro Páramo*. Por otra parte muchos pretendieron reconstruir el tiempo (o diferentes niveles de tiempo) en la novela, para probar un orden posible.<sup>10</sup> Estos estudios nos han servido mucho a nosotros que llegamos más tarde a analizar la obra. Por ejemplo, nos dieron la relación que unos episodios o "capítulos" tienen con otros en el plan temático del relato. Pero ahora pensamos que un peligro obvio es tratar de reconstruir un orden temporal dada la estructura rulfiana. La palabra "estructura" en cuanto se refiere a la "novela actual" es en sí muy difícil definir.<sup>11</sup> Pero si se puede decir que la buena estructura es lo que presta a la novela tradicional una totalidad comprensible, tal vez el caso de *Pedro Páramo* es el reverso. Tal vez la crítica de nuestra novela debe ser todo lo contrario. Por eso, en nuestra novela el sentido completo es suspendido hasta el final. "El efecto de la suspensión hace retener al lector el juicio, hasta que ha adquirido una total perspectiva de la cosmovisión".<sup>12</sup> Entonces la obligación le parece aún más forzosa al lector cuando se da cuenta del papel mutuo que comparten el tema y la estructura. Se puede decir además que *Pedro Páramo* será una composición desordenada hasta que nosotros, los críticos, descubramos el sentido total de cada una de las partes. Allí está "la unidad" en el sentido absoluto. A propósito

---

<sup>9</sup> Además de los estudios ya citados queremos mencionar aquí los siguientes: Frenk, Mariana. "Pedro Páramo" *Universidad de México*. jul. 1961. págs. 18-22; Leal, Luis. "La Estructura de Pedro Páramo" *Anuario de Letras*. México. Vol. IV 1964. págs. 287-294; Estrada, Ricardo. "Los Indicios de Pedro Páramo" *Universidad de San Carlos*. Guatemala. ene./abr. 1965. págs. 67-85.

<sup>10</sup> Tal vez el mejor ejemplo de tal estudio es el de Freeman Op. cit. Véase su primer capítulo.

<sup>11</sup> El mejor estudio de la estructura de la novela (en español) que pudimos encontrar fue el de Mariano Baquero Goyanes. *Estructuras de la Novela Actual*. Planeta. Barcelona 1970.

<sup>12</sup> Freeman. Op. cit. pág. 37 (traducción nuestra).

de descubrir esta unidad o por lo menos penetrar un poco más en el laberinto, vamos ahora a revelar algunos aspectos de esta forma que siempre desorienta al lector, pero que también comparte algunas veces un motivo mutuo con el tema. Por ejemplo el tema de la muerte está reflejado en la estructura.

Aquí afuera, desde el punto de vista del lector, "el tiempo debe estar variando". Es el lógico resultado de la estructura. Ahora vamos a examinar estos recursos de forma que logran con su efecto extraviar al lector:

1. Variedad en la narración. Rulfo varía la presentación del relato hasta tal punto que el lector tiene que quedarse confundido. Hay cuatro elementos básicos de esta presentación que hacen posible tal resultado. Queremos poner en forma diferente lo que muchos ya demostraron porque queremos dejar para lo último nuestro desarrollo del tiempo y del espacio en la novela.

El primer elemento es el cambio entre narración, diálogo, y monólogo. El diálogo constituye la mayor parte de la novela y es la fuente principal del estilo de Rulfo. Pero un estudio comparativo con el "Llano en Llamas" nos revela que hay en proporción más narración en *Pedro Páramo*. El objeto de esta narración adicional es interrumpir la secuencia y aumentar la oscuridad de la obra.

El segundo elemento es el cambio frecuente de persona en la narración. Rulfo nos desconcierta por la alteración de lo que Henry James llamó "el punto de vista" de la narración. Juan Preciado narra en un "yo", Pedro Páramo en un "tú", y Juan Rulfo en un "él".<sup>13</sup> Dentro de esta particular estructura hay lugar también para el "aparte" del autor, dos ejemplos de los cuales ya hemos citado. El elemento de "persona" tiene otros efectos. Tal vez la manera más efectiva de hacer que el lector sienta confianza al leer una novela es presentarle la narración en la primera persona. Es como un voto de confianza. Así es el

---

<sup>13</sup> Aquí hay una posible fuente de la variedad de la narración en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes.

principio de nuestra novela, pero parece ser una trampa — una trampa que debilita la vigilancia del lector.

Este principio en primera persona nos lleva al tercer elemento: ¿a quién está dirigida la palabra? Mariana Frenk nos hace ver que el primer relato de Juan Preciado no está dirigido a nosotros sino a Dorotea en la tumba.<sup>14</sup> Parecidos ejemplos aparecen por toda la novela.

El cuarto elemento tiene relación con el tercero. El cuarto elemento es que el que habla en la novela, tampoco se identifica fácilmente. El nombre de Juan Preciado, aunque es el que habla en la primera página, no aparece sino hasta la página 61. El que en las páginas anteriores buscaba su identidad, no la encuentra sino hasta el momento de su muerte. Y Pedro, aunque aparece en la página 15, no es identificado hasta que le llaman en la página 18: “—¡Pedro! —le gritaron —¡Pedro! Pero él ya no oyó. Iba muy lejos”. (pág. 18) Muy lejos de verdad de donde usualmente los narradores se identifican. Así es que hay más espacio que el de costumbre, a través del cual el lector tiene que travesear para relacionar una cosa con otra. Aquí hay un ejemplo de lo que trataremos pronto: el elemento de “espacio ilimitado” en la novela. Ni los poderes de retención de los lectores pueden limitar las dimensiones de espacio que Rulfo quiere dejar abiertas para el desarrollo de la novela.

2. Tiempo. El concepto tradicional de tiempo está destruido. ¿Cómo lo hace? es una pregunta y ¿por qué lo hace? es otra. Aquí nos limitamos al “¿cómo?” Luego ensayaremos el “¿por qué?”

La estructura de *Pedro Páramo* niega la posibilidad de un procedimiento ordenado. Aquí no vemos ni un orden de capítulos porque no hay capítulos. Entre espacios hay relato que por conveniencia llamamos “capítulos” (siempre entre comillas). Toda la novela es como un capítulo de *Manhattan Transfer* de John Dos Pasos, capítulo que se divide así en sub-capítulos por este medio de espacio. En Dos Pasos la técnica lleva a cabo solamente el cambio de escenas con la sugerencia de la presencia de tiempo. En Rulfo hay algo más. En Rulfo la

---

<sup>14</sup> Frenk. Op. cit. pág. 20.

división sirve para yuxtaponer los acontecimientos a la manera de Joyce o Faulkner. La consecuencia en Rulfo es que no hay una secuencia descifrable. El orden es una presencia del todo. ¿Quién, por ejemplo, puede dar un orden a estos dos acontecimientos: la muerte (o suicidio) de Eduviges Dyada, y la súplica por Gerardo a Pedro Páramo para que éste le dé dinero? Así es que Rulfo evita la posibilidad de que todo pudiera darse un lugar temporal lógico. Podemos ordenar lo temático pero no lo cronológico.

3. Espacio. En cuanto a la estructura espacial de la novela, se puede decir que ésta contribuya en parte también a la destrucción del tiempo. La crítica anterior a esta tesis ya indicó la técnica que es el espacio entre "capítulos". Es precisamente esta ausencia de narración que nos prohíbe el encadenar cronológicamente todos los acontecimientos. Rulfo nos quita el eslabón. La forma de esta ausencia es, en un instante, el espacio.

Otro efecto espacial de la forma de la estructura tiene que ver con la colocación de los "capítulos". Hemos examinado todas las ediciones mexicanas de *Pedro Páramo* (salvo una) y un manuscrito; por lo cual creemos que hay evidencia suficiente por creer que la ambigüedad acerca de que si hay o no espacio entre algunos "capítulos" es intencional por parte del autor. También parece intencional seguir el tema de un "capítulo" anterior, en el principio de un "capítulo" nuevo; como es lo mismo el hecho de que cuando el tema permitiera un espacio, no lo hay a veces. El lector tiene que vigilar estos cambios, porque él realmente hace los "capítulos". La técnica nos incita a concluir una vez más que Rulfo lleva a cabo por la forma, la sugerencia de la presencia de todo tiempo en la novela.

El aspecto de la estructura que nos muestra con más claridad el recurso de Rulfo del "espacio ilimitado" se encuentra en el ya aludido deber del lector de recorrer todo el espacio del libro para relacionar una cosa con otra.

#### 4. *El Tiempo y el Espacio en la Estructura Temática*

Aquí queremos demostrar que hay elementos del contenido que

complementan los efectos ejecutados por la forma. La presencia de todo tiempo dentro de un espacio extraño no es algo logrado solamente por la forma. Cuentan también elementos del contenido, y tal vez el más obvio es el ambiente. Por eso vale la pena citar esta parte del excelente artículo de María Embeita:

“el espacio en *Pedro Páramo* no es físico. Sus personajes, los muertos, deambulan en los vastos espacios ilimitados del recuerdo. El espacio no está limitado por barreras físicas:

‘En la reverberación del sol, la llanura parecía una laguna transparente deshecha en vapores, trasluciendo un horizonte gris. Y más allá, una línea de montañas. Y todavía más allá, la remota lejanía’. (*Pedro Páramo*, pág. 9)

¿Qué más ilimitado que la remota lejanía? Es éste el horizonte sin confines que se extiende y rodea el espacio donde tiene lugar la acción irreal de personajes inexistentes.”<sup>15</sup>

De esta manera Rulfo reafirma por el ambiente (parte del tema) el “espacio ilimitado” que quiere establecer y tener a su disposición. Dentro del ambiente total de la novela se puede sentir el “espacio ilimitado” a menudo; como por ejemplo cuando leemos lo que es aparentemente direcciones teatrales de escenario: “La noche. Mucho más allá de la medianoche. . .” (pág. 47) y “Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas.” (pág. 50) Es un éxito singular que Rulfo tome en cuenta el factor espacial al llevar al cabo el efecto de la presencia de todo tiempo en su escenario particular.

El factor de tiempo también tiene raíces en la estructura temática. Estos ejemplos que vamos a presentar aquí muestran la perseverancia de Rulfo en este detalle. Es algo que empieza con la primera palabra de la novela (que aunque está en pretérito la indicación es de presente) y que sigue por toda la novela. Un ejemplo es: “El reloj de la iglesia dio las horas una tras otra, como si hubiera encogido el tiempo.” (pág. 19) A la frase que sigue el lector, creemos, tiene que añadir “o más remotos”: “Así que no te asustes si oyes ecos más recientes.”

---

<sup>15</sup> Embeita, María J. Op. cit. pág. 222.

(pág. 46) Además, algunos adverbios de tiempo aparecen de vez en cuando. Siempre llevan cualidades de presencia, como “mientras tanto” y “a la misma hora”.

Igual que ocurre con la forma, el contenido reverbera los conceptos de tiempo y espacio. Llamamos el conjunto de estos dos elementos la estructura temática y la estructura temática logra efectuar una presencia del todo.

Puede decirse que esta presencia es eterna.<sup>16</sup> La palabra “eterna” lleva aquí el sentido de “pesado”, o aun “inquietante”. Porque la presencia rulfiana es inquietante.

Si el tiempo y el espacio se han moldeado en esta presencia eterna, puede preguntarse ahora: ¿con qué propósito? Para nosotros la respuesta, en un nivel, se encuentra en la metafísica. La novela expone un existencialismo. Intentaremos pronto demostrar la afinidad de *Pedro Páramo* a *El Ser y el Tiempo* de Heidegger.

La estructura “ilógica” sugiere la dificultad del raciocinio filosófico, y a la vez la dificultad de expresar la realidad en el proceso normal de lenguaje. Hay en la estructura un reflejo de lo inquietante que es la realidad misma. Por consiguiente, pensamos que Rulfo se sumergió en un “sueño”, que tiene algunas raíces en la superrealidad. Adoptó muchas de las técnicas del género negro, y utilizó el simbolismo y la mitología como esa escuela los utiliza.

Pero Rulfo ha complementado estos aspectos con lo que es sin duda lo mexicano. De intento, mencionamos esto aquí porque en el capítulo siguiente de esta tesis vamos a pasar por alto mucho de lo mexicano que no tiene parentesco con la superrealidad. Volveremos al tema y al simbolismo mexicano en el capítulo referente al personaje y ambiente. Pronto deseamos hacer algunas aclaraciones del nivel superrealista en que encontramos la estructura.

---

<sup>16</sup> Así dijo Anderson Imbert: “El tiempo no fluye: está eternizado”. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica. México. D. F. Reimpresión 1970. También lo dijo Didier T. Jaén. Op. cit. y vamos a citar las palabras exactas más adelante.

En este nivel no hay acción; los conceptos de tiempo y espacio no lo permiten. Hay entonces un laberinto de acontecimientos que no tienen sentido en sí sino en lo que ellos representan dentro del simbolismo rulfiano.

Pero, si el surrealismo y el existencialismo son escuelas opuestas, puede preguntarse, ¿cómo es posible reunirlos para explicar la obra? Podemos contestar que es posible porque Rulfo no adopta el sistema de ninguna de las dos escuelas (si se puede decir que el surrealismo implica un sistema). Por consiguiente, él no está limitado por ninguna regla. Rulfo utiliza lo necesario para plantear la presentación de su propia realidad. La totalidad de la obra se mueve alrededor del tema de la búsqueda, y como otras novelas de esta clase en la historia de la literatura, esta búsqueda llega solamente a unas aproximaciones de la realidad. Es decir, no creemos que hay ningunas conclusiones definidas. La estructura, tanto como es, existe para permitir esta búsqueda en la forma en que está. Nosotros opinamos que esta estructura tiene raíces en la superrealidad; pero por lo pronto, vamos a seguir el tema del tiempo y del espacio a la luz de Heidegger.

##### 5. *El Tiempo y el Espacio a la luz de Heidegger*<sup>17</sup>

*Pedro Páramo* no es un sistema filosófico, pero es una gran novela y como otras grandes novelas, la de nuestro autor expone una reflexión filosófica. Los pensamientos de Rulfo parecen tener una fuerte base en la obra maestra de Heidegger. Mucho de la profundidad del pensamiento de la novela, aparentemente refleja los conceptos ontológicos que Heidegger redactó en *El Ser y El Tiempo*. Aunque la novela se desarrolla en la mayor parte con relación a lo mexicano, se encuentran bajo de esta superficie esos conceptos ontológicos que prestan a la novela aún más valor universal.

Ahora nos encontramos con el deber de mostrar las coincidencias tanto como podamos identificarlas. Para realizar tal estudio con éxito,

---

<sup>17</sup> En la obra citada de María J. Embeita, ella sugiere que el concepto de tiempo en Rulfo es muy parecido a varias f... er es uno de estos filósofos mencionados por ella; ! studio.

uno debe tener un conocimiento filosófico, mejor que el nuestro. Tomando en cuenta esta debilidad, escogeremos el remedio que nos recomendaría Baltasar Gracián y tal vez resultará “menos malo”. Esperamos dilucidar la novela.

Heidegger presenta su ontología como un estudio por lo cual podremos acercarnos más a la definición del “ser”. Su hipótesis expone la importancia del “ser ahí” (“Dasein”) ser considerado dentro de su tesis de la temporalidad. Dice que la definición del ser es imposible todavía, pero que sí, es posible aprender algo de las características, si el “ser ahí” es estudiado dentro de su “ambiente natural” que es el horizonte sin límites que se llama tiempo. Rulfo por cierto, no es un espejo de la filosofía de Heidegger. Pero creemos que Rulfo pidió prestado ciertos elementos que él a su vez empleó conforme con su propio pensamiento. Reducido a su mínimo, creemos que un conocimiento de Heidegger pondrá luz en la “filosofía” rulfiana. Hablando de mínimo, nos limitaremos en este estudio a las influencias que pueden ser: 1. La idea de una búsqueda. 2. El concepto de tiempo. 3. “La Caída” y sus consecuencias. 4. La muerte.

1. La búsqueda. La novela de la búsqueda no es nada nueva:

“Se considera entonces que uno de los esquemas argumentales prototípicos de la novela, de mayor validez universal, es del joven que pretende descubrir su propia naturaleza y la del mundo; frecuentemente ha de ir en busca de su nombre, de su padre, de algún misterioso tesorero.”

“El Pip de *Grandes Esperanzas* de Dickens, y Lucien de Rumbempré, de *Las ilusiones perdidas* de Balzac, . . .” son dos ejemplos de la búsqueda.

“Una versión moderna del tema de la búsqueda (en este caso del padre, como trasunto y hasta parodia de la clásica de Telémaco) capaz de fraguar en una de las más complejas y audaces estructuras narrativas de todos los tiempos, la ofrece el *Ulyses* de Joyce.”<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Goyanes. Op. cit. pág. 30.

Lo importante es que la búsqueda en nuestra novela es, en un nivel, ontológica. Conocer la esencia de la búsqueda de Heidegger nos conducirá a la comparación con la de Rulfo. Heidegger escribió: "Todo preguntar es buscar. Todo buscar tiene su dirección previa que le viene de lo buscado. Preguntar es buscar, conocer 'qué es' y 'cómo es' un ente."<sup>19</sup> La novela del jalisciense es también una búsqueda,

pero en este caso el "cómo es" recibe énfasis y "lo óntico" no existe como problema. Creemos que Rulfo conscientemente da importancia "filosófica" a su obra por el uso de las palabras "camino" y "Encuentros":

"Me había topado con él en '*Los Encuentros*', donde se cruzaban varios *caminos*". (pág. 9, énfasis nuestra)

"Hay multitud de *caminos*. Hay uno que va para Contla; otro que viene de allá. Otro más que enfila derecho a la sierra... Este otro por acá, que pasa por la Media Luna. Y hay otro más, que atraviesa toda la tierra y es el que va más lejos". (pág. 54, énfasis nuestra)

La palabra "Encuentros" lleva mayúscula no solamente por ser lugar, sino también, creemos, por tener sentido filosófico. La palabra es engañosa porque "lo encontrado" es una búsqueda, hecho que refleja el camino de la filosofía que ya hacía mucho tiempo era una "búsqueda" en vez de un "encuentro": "A partir de Descartes el filósofo tiene más conciencia de que la metafísica consiste más en buscar el ser que en encontrarlo. Cada filósofo señala un nuevo camino para la interminable búsqueda del ser".<sup>20</sup>

Entonces, entendemos que *Pedro Páramo*, en un nivel, tiene la forma de esta busca filosófica, y que los caminos de que habla Juan Preciado, pueden ser unos caminos filosóficos. En la cita anterior, el primer Camino es uno "que va para Contla". "Contla" para nosotros

---

<sup>19</sup> Heidegger, Martin. *El Ser y El Tiempo*. 1927, primera edición en español 1951. Fondo de Cultura Económica. México, D. F. Traducido por José Gaos. Nuestra es la cuarta edición 1971, pág. 14.

<sup>20</sup> Avelano, Andrés. *Esencia y existencia del ser y de la nada*. Editorial Montalvo. Ciudad Trujillo R. D. 1942. Pág. 20.

es un símbolo del cielo. Cuando se murió el padre Rentería (pág. 74-76), se fue a ver al señor cura de Contla. Por el tono de juicio de este episodio, creemos que Contla simboliza el cielo. Si Contla simboliza el cielo, el camino que va para allá puede ser el camino filosófico que encuentra a Dios (Descartes, por ejemplo), mientras que el que “viene de allá” puede ser como la filosofía de Nietzsche. Creemos que el “Otro más que enfila derecho a la sierra. . . Este otro por acá, que pasa por la Media Luna”. . . posiblemente refiere al “materialismo dialéctico” de Marx, o mejor dicho, la ideología de la Revolución.

Estamos asociando la palabra “sierra” con el “materialismo”, y creemos que es por lo menos una referencia a la Revolución. La sierra fue el campo de batalla de la Revolución y el ambiente de la novela de la Revolución. *Los de Abajo* es un buen ejemplo. La palabra “pasa” que refiere al camino que “pasa por la Media Luna” es importante. En este nivel interpretamos la Media Luna como el asiento del gobierno, y entendemos que la ideología de la Revolución pasa por allá, como la Revolución parece pasar en la novela, sin dejar remedio eficaz. El camino que “va más lejos” parece ser una forma del gnosticismo, “religión” de los surrealistas. Rulfo, que ofrece posibilidades en vez de conclusiones, simula esta característica de los surrealistas y para nosotros, este aspecto forma parte de la remota lejanía de nuestro autor — la lejanía de que consiste el no concluir nada.

2. El tiempo. Heidegger contrasta su concepto de tiempo con lo que él llama el concepto vulgar de tiempo. Nosotros entendemos que el tiempo para él es una presencia de todo. Todo lo que es, está presente. El pasado no es el pasado vulgar, sino la capacidad del presente ser o de “cambiar”. El futuro es una presente posibilidad.

Al principio de nuestra tesis, dijimos que Rulfo logró por la estructura temática (por la combinación de forma y contenido) sugerir la presencia de todo. Ahora estamos al punto importante de descubrir por qué. El estudio de Rulfo de cómo es la vida y la muerte de un ser humano, parece haber prestado el ontológico concepto temporal de Heidegger para desarrollar su propia contemplación del estado del hombre. Esta contemplación tomó en cuenta la presencia del pasado y del futuro y en particular cómo esta presencia se relaciona con los próximos dos elementos que vamos a comparar: la caída y la muerte.

3. La caída. Donis y su mujer son los personajes de *Pedro Páramo* que representan a Adán y a Eva, o sea la caída del hombre. El tema, mencionado primero por Rodríguez Alcalá, está bien desarrollado en el estudio de Freeman. Nosotros estudiaremos la caída en el capítulo siguiente que trata la posibilidad de una estructura superrealista en la novela. Aquí, la caída tiene importancia en cuanto a su posible relación con algunos conceptos de Heidegger.

La caída en Heidegger es algo muy diferente de lo que ella es en Rulfo. Heidegger lo define en parte así:

El término, que no expresa ninguna valoración negativa, pretende significar esto: del 'ser ahí' es inmediata y regularmente cabe el 'mundo' de que se cura. Este 'absorberse en'... tiene por lo regular el carácter del 'ser perdido' en la publicidad del uno. El 'ser ahí' es inmediatamente siempre ya 'caigo' 'de' sí mismo en cuanto 'poder ser sí mismo' propiamente y 'caigo' 'en' el 'mundo'.

El 'estado de caído' del 'ser ahí' tampoco debe tomarse, por ende, como una caída desde un 'estado primitivo' más alto y puro. De esto no tenemos ópticamente experiencia alguna, sino tampoco ontológicamente posibilidades ni hilos conductores de exégesis".<sup>21</sup>

En Rulfo, sí, la caída es de un "estado primitivo más alto y puro". Vemos una relación a pesar de las diferencias, porque Heidegger puede ser la fuente de algunos aspectos de "la caída" de Rulfo. La máxima importancia aquí concierne al factor de tiempo. La presencia del "Hombre caído en el mundo" de Heidegger junto con sus teorías de "Temporalidad e Historicidad" (la importancia de la historia es su presencia) tienen voz en *Pedro Páramo* como la presencia en cada ser humano de la mística-religiosa caída del hombre.

Ahora bien. Vemos otra posible relación entre lo que se presenta en Rulfo como culpa y lo que se presenta en Heidegger como "El comprender la invocación y la deuda". Culpa, como un resultado de la

---

<sup>21</sup> Heidegger, Martin. *El Ser y el Tiempo*. Fondo de Cultura Económica. Traducción de Gaos, José. México, D. F. (primera edición en español 1951). Nuestra es la cuarta edición de 1971. Pág. 195.

caída es uno de los más desarrollados temas en *Pedro Páramo*. Aquí nomás queremos citar dos ejemplos de las formas de culpa como se presentan en *El Ser y el Tiempo*. Tal vez sirvieron a Rulfo. Heidegger menciona primero esta forma:

“la cotidiana comprensividad toma el ‘*ser deudor*’<sup>22</sup> inmediatamente en el sentido de ‘adeudar’, de ‘tener una cuenta pendiente con alguien’. Se tiene que devolver a otro algo a que él tiene derecho. Este ‘ser deudor’, en el sentido de ‘tener una deuda’, es un modo del ‘ser con’ otros en el campo del ‘curarse de’ bajo la forma de aportar, proporcionar. . .”<sup>23</sup>

Nos parece que esta interpretación del “ser deudor” (o “ser culpable”) es el caso de Pedro Páramo. El nunca se confesó de nada. Pero sin embargo, cuando se murió Miguel, Pedro se dio cuenta de que tenía una deuda. Dijo: “Ya estoy empezando a pagar”. El segundo caso es redactado en parte por Heidegger así:

“‘*Ser deudor*’ (véase la nota 22) tiene también la significación de ‘tener la culpa de’, es decir, ser causa o autor de algo o ‘ser ocasión’ de que se haga algo. En el sentido de este ‘tener la culpa’ de algo se puede ‘ser deudor’ sin ‘adeudar’ nada a otro o ‘endeudarse’ en nada con otros. . .”<sup>24</sup>

Esta interpretación del “ser deudor” (o “ser culpable”) parece ser el caso del padre Rentería. El cura expresa su sentido de culpa en tales frases como: “Todo esto que sucede es por mi culpa”. (pág. 34) “Lo malo de esto es que todo lo obtuvo de mí”. (pág. 73) “Lo que sí sé es que yo puse en sus manos ese instrumento”. (pág. 73)

---

<sup>22</sup> La traducción inglesa nos parece tener más sentido aquí. La primera frase en inglés dice: Everyday common sense first takes *Being guilty* in the sense of ‘owing’. (pág. 327) Creemos que en este párrafo y en el que sigue “ser deudor” (subrayado nuestro) debe ser “ser culpable”. Heidegger. *Being and Time*. Alden Press. Translated by John Macquarrie and Edward Robinson from the 7th edition. Oxford, 1967 (reprinted from 1962).

<sup>23</sup> Heidegger. pág. 306.

<sup>24</sup> Idem.

Rulfo aquí, no desarrolla diferentes personajes con varios niveles de culpa; desarrolla diferentes "definiciones" de culpa en los varios personajes.

4. La muerte. La muerte ha sido señalada por muchos críticos como el tema principal de *Pedro Páramo*. En el sentido existencial, en que la muerte es el "fin" del ser, estamos de acuerdo. Pero a la vez, nos parece que la novela de Rulfo es más amplia; Rulfo parece interrogar: ¿Cuál es el sentido de la vida y de la muerte? La muerte, en la novela, se presenta como factor que presta, o no presta, sentido a la vida. Algunos conceptos de Heidegger acerca de la muerte parecen manifestarse en *Pedro Páramo*. Sobre todo, una vez más, la presencia de tiempo es el concepto más importante. En Heidegger:

"La muerte es una posibilidad de ser que ha de tomar sobre sí en cada caso el 'ser ahí' mismo. Con la muerte es inminente para el 'ser ahí' el mismo en su 'poder ser' *más peculiar*. En esta posibilidad le va al 'ser ahí' su 'ser en el mundo' absolutamente. Su muerte es la posibilidad de 'ya no poder ser ahí'..."<sup>25</sup>

Entonces, la muerte es una presente posibilidad. Es igual en Rulfo y el tocar de las campanas (relacionado, creemos, con el tocar anterior (pág. 19): "como si hubiera encogido el tiempo") después de la muerte de Susana, puede leerse, en este nivel, como el anuncio de la presencia de la muerte en el sentido existencial. Creemos que *Pedro Páramo* alude a esta presencia existencial. Y la interpretación se ofrece como otra razón por la presencia de todo en *Pedro Páramo*.

Hay sustancia suficiente en *Pedro Páramo*, creemos, como para creer que las frases siguientes de Heidegger constituyen una fuente para interpretar "la Media Luna": "El 'ser ahí' existe en cada caso ya justamente de tal manera, que siempre le pertenece su 'aun no' [su muerte]. . . Cabe por ejemplo, decir: a la luna le falta aún el último cuarto para ser luna llena".<sup>26</sup> El filósofo alemán emplea el

---

<sup>25</sup> Heidegger. pág. 273.

<sup>26</sup> Heidegger. págs. 265, 266.

ejemplo de la luna para apuntar la tesis de que al hombre le falta la muerte para ser un hombre "completo". En nuestra novela, el mexicano que fue en busca de su identidad se ofrece como razón para creer esta interpretación. Porque no es hasta la muerte del mexicano que el lector encuentra *la identidad* de éste, simbolizada por su nombre, Juan Preciado. ¿No es verdad decir que al ser humano le falta aún la última mitad (la muerte) para ser un ser en su plenitud? La Media Luna, entonces es aquí, la vida.

En un momento sale de la polémica del alemán esta frase: "Análogicamente, *es* también el 'ser ahí', mientras es, en cada caso ya su 'aun no'".<sup>27</sup> O en otras palabras, un ser humano es a la vez vivo y muerto (muerto — por tener la presente posibilidad de morir). Ahora, ¿no es posible interpretar la frase en *Pedro Páramo*: "¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto?" (pág. 27), como una definición rulfiana de la novela? Es decir, Rulfo da cuenta de la presencia existencial de su propia muerte. En este sentido la novela es "el quejido de un muerto".

Si el lector está dispuesto a creer que los personajes de *Pedro Páramo* son a la vez vivos y muertos, entonces cada uno de los personajes es total en el sentido existencial de Heidegger.

Con esto, concluimos nuestras observaciones a la luz de Heidegger. En el capítulo siguiente esperamos enseñar que la estructura tiene algunos aspectos superrealistas.

---

<sup>27</sup> Ibid. pág. 266.

## CAPITULO DOS

### RECURSOS SUPERREALISTAS DE LA ESTRUCTURA

En este capítulo esperamos aclarar la estructura y el contenido a base de ciertos elementos de la novela que tienen raíces en la superrealidad. Antes de proseguir en este estudio posiblemente sería oportuno hacer algunas aclaraciones. Creemos que los críticos no hicieron un análisis de *Pedro Páramo* a la luz del superrealismo, porque muchos vieron en la novela una expresión del "realismo mágico", lo que Alejo Carpentier llamó primero "lo real maravilloso".<sup>28</sup> Un crítico define el realismo mágico así: "El realismo mágico, reacción al mundo falseado del "expresionismo", fue aplicado primero a la pintura por el crítico de arte, Franz Roh. El mundo mágicamente real es uno en que la realidad se presenta con todos sus detalles sin ninguna falsificación, pero dicha realidad está infundida con fuerzas milagrosas como parte de la normalidad".<sup>29</sup>

Aceptamos que *Pedro Páramo* tiene esta *apariencia*. Pero la mención de realismo mágico no explica toda la novela. Orientándonos con la definición de Carney, creemos que hay "falsificación" en nuestra novela en la forma de simbolismo. Dolores, en la novela, no es Dolores,

---

<sup>28</sup> Véase su introducción a *el reino de este mundo*. Editorial Universitaria. Santiago. Reimpresión 1969 (original 1949) págs. 9-16.

<sup>29</sup> Carney, Edmund. J. "The Short Novel in Contemporary Latin American Literature". Tesis de Doctorado, Universidad de Illinois, 1971. Págs. 85-86 (traducción nuestra).

sino un símbolo de otra cosa. La novela exige un análisis interpretativo y el "realismo mágico" es inadecuado aquí. El término no ha llegado a ser "escuela" todavía; a la hora de citar "los aspectos del *realismo mágico*", los críticos sustituyen "los aspectos de la *novela actual*".

El realismo mágico es inadecuado sobre todo cuando uno se da cuenta de cuánto más la escuela superrealista aclara *Pedro Páramo*. Y hay otra razón por creer que Rulfo conscientemente adaptó técnicas francesas. *Pedro Páramo* es una novela mestiza que refleja el mestizaje que es México. ¿No formaron los franceses (empezando en 1863) una parte de este mestizaje? A nuestro juicio, la novela refleja el español, el indio, y por algunas técnicas de la estructura, el francés.

Ahora, con esperanzas de dilucidar algunos de los acontecimientos de la difícil novela, seguiremos la superrealidad. Apollinaire introdujo el término, pero el movimiento superrealista floreció alrededor de André Breton en París en los años veintes y treintas. Los superrealistas creyeron que los estados ordinarios del hombre no eran suficientes para explicar el hombre a sí mismo. Adoptaron varios métodos relacionados con la subconsciencia (influencias fuertes de Freud) y el sueño les pareció una de las mejores bases. Allí empezó toda clase de métodos o técnicas "sobrenaturales" o "superrealistas", elementos de una escuela que persiste hoy día.

Los artistas de esta escuela, aun en el tiempo de Breton, solían emplear los mitos clásicos. Rulfo emplea adicionalmente el mito o leyenda tarasca. Algunas leyendas son de los purépechas, que son una rama del tarasco. Como Rulfo emplea "la mitología mexicana" y la mitología clásica de igual manera que los superrealistas, no consideramos el hecho independiente de la superrealidad. Más tarde, y particularmente en el capítulo de esta tesis sobre el personaje y el ambiente, veremos que efectivamente hay elementos mexicanos que deben considerarse aparte. Pero en nuestra tesis, la estructura y gran parte del tema se aclaran a la luz de la superrealidad.

Guillermo de la Torre nos ofrece testimonio de que la superrealidad no había desaparecido cuando Rulfo escribió *Pedro Páramo*: "...el superrealismo es el único superviviente entre los varios movimientos

de vanguardia nacidos durante las décadas segunda y tercera de este siglo”.<sup>30</sup>

Son varios los críticos que creen que no hemos visto todavía lo mejor de este movimiento. *Pedro Páramo* es un ejemplo de la ventaja que goza esa literatura que recibe y afina la técnica empezada en tierra ajena o iniciada en décadas anteriores. Es importante recordar que muchas técnicas que fueron utilizadas en sus décadas florecientes han desaparecido (el “automatismo síquico”, por ejemplo). Y nuestra novela se aclarará también si recordamos que subsistió en el movimiento superrealista mucho del pesimismo del “dadaísmo” cuyo fundador, Tristan Tzara, también tuvo una época superrealista. Creemos que la perspectiva de que disfrutó Rulfo le ayudó a seleccionar lo mejor de la escuela.

Las pruebas de que la superrealidad es una escuela que pone en claro mucho de *Pedro Páramo* se encuentran en los elementos superrealistas, que más que nada pueden considerarse elementos estructurales. Son maneras “superrealistas” de presentar la realidad. Percibir que el método de Rulfo comparte mucho con el método superrealista es entender mejor la estructura y acercarse más al sentido completo de la obra.

El aspecto de “presencia de tiempo” es un efecto vital a la novela y además de tener raíces filosóficas no nos sorprende ver que la ausencia de tiempo “vulgar” es también un concepto básico a la escuela superrealista:

“La poesía es la aniquilación del momento, o de la unidad cualquiera de tiempo, y los superrealistas hicieron de esta doctrina su éxtasis y gloria”.<sup>31</sup>

El concepto por supuesto se extendió a la prosa; pero en *Pedro Páramo*

---

<sup>30</sup> de la Torre, Guillermo. *¿Qué es la Superrealidad?* Editorial Columba. Buenos Aires. 1955. pág. 10.

<sup>31</sup> Fowle, Wallace. *The Age of Surrealism*. Indiana University Press. Bloomington and London. 1966, pág. 176 (traducción nuestra).

subsiste la lírica. Didier T. Jaén en su excelente estudio ha captado esta propiedad estructural:

“En la novela lírica, el interés no reside principalmente en la acción ni en los personajes, sino que éstos sirven como pretexto para expresar sentimientos íntimos del autor por medio de una estructura y un simbolismo que se sale de la preocupación de la épica con la claridad de la relación causal y cronológica de sus partes, con el encadenamiento de una progresión continua que inexorablemente lleva al desenlace final, el cual se explica en términos de lo sucedido anteriormente. La expresión lírica, preocupada principalmente con el mundo interior, queda fuera de las limitaciones de tiempo y espacio. En el mundo de la lírica todo ocurre en un eterno presente, como implica la conocida frase de Ezra Pound: ‘An image is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time’. La relación que une las distintas partes de la expresión lírica no es una progresión cronológica o causal, sino una asociación interior de imágenes y símbolos, y la progresión consiste en un movimiento hacia una culminación final que ilumina todo lo anterior.”<sup>32</sup>

Llegando a este punto en el estudio de la estructura de Rulfo, queremos recapitular unos elementos y la sugerencia de forma que llevan: 1. La narración y la historia o relato de personajes equivalen a la estructura novelesca. 2. Las direcciones de escenario, “apartes” y el diálogo igualan la estructura dramática. 3. Las evocaciones y conceptos líricos simulan la estructura poética. ¿No es verdad que la novela se desarrolla en una combinación de todos los géneros literarios?

Ahora, dejando la lírica por el momento, queremos volver a esta pregunta: ¿está entrelazada la estructura alrededor de un “sueño” o un “mundo exótico”? La pregunta nos relaciona con el superrealismo. “Hasta ahora pronto que comencé a llenarme de sueños” (pág. 7), dijo Juan Preciado al empezar la novela. Además de simbolizar la muerte, la palabra “sueños” sugiere que toda la novela es como un sueño o varios sueños. La interrogante con relación a este punto de partida,

---

<sup>32</sup> Jaén, Didier T. Op. cit. págs. 224, 225.

que es una base de la novela, lleva intrínseco un análisis que puede probar la superrealidad del mundo rulfiano. El primer manifiesto de Breton nos ayudará en tal análisis. Pero antes, debe darse énfasis a que el “sueño” o el “mundo” de Rulfo está bien pensado y planeado. No debemos confundirlo con la primera etapa del superrealismo; la novela de Rulfo no es nada automática. La obra es una sincera concepción artística con influencias superrealistas. Lo primero que es obvio en tal estructura es la negación una vez más del clasicismo y realismo. Entendidas estas aclaraciones la respuesta a nuestra pregunta se aclarará al examinar el primer manifiesto de la escuela. Aquí tenemos el corazón del superrealismo:

“...las características esenciales del superrealismo... esboza el proceso de la ‘actitud realista’, exacta el poder de la imaginación, la excelencia de ‘lo maravilloso’, la fuerza imantadora de la libertad —‘le seul mot le liberté est tout ce qui m’ exalte encore’—; quiere acabar con ‘el reino de la lógica’, desacreditar el racionalismo, y anuncia que la imaginación está quizás a punto de reconquistar sus derechos’. He aquí ahora una afirmación clave: ‘Yo creo en la resolución futura de estos estados, aparentemente tan contradictorios como son el sueño y la realidad, en una suerte de realidad absoluta, de superrealidad, si así puede decirse’ ”.<sup>33</sup>

¿No parece *Pedro Páramo* “la resolución” artística de estos estados tan contradictorios como el “sueño y la realidad”? ¿No es cierto que el lector a veces no puede separar lo real de lo irreal? Factor principal que contribuye a este éxito, es el mundo de la novela. Es un mundo que tiene raíces en el superrealismo:

“Esta literatura puede llamarse una literatura de evasión y escape en la que el héroe no toma a su cargo la explicación del mundo con el que está más familiarizado, sino que es para él una aventura en una tierra totalmente exótica o una investigación de su mundo de sueños”.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> de la Torre. Op. cit. pág. 16. El autor explica los puntos principales del manifiesto de Breton.

<sup>34</sup> Fowlie, Op. cit. pág. 19 (traducción nuestra).

Dice Juan Preciado:

“Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar. Mi cuerpo, que parecía aflojarse se doblaba ante todo, había soltado sus amarras y cualquiera podía jugar con él como si fuera de trato”. (pág. 15).

Lo anterior puede leerse como la resignación a dejar que los pensamientos fluyan. No estamos de acuerdo con la idea de “evasión y escape” en el caso de Rulfo, aunque a primera vista así parece. Vemos más en este “mundo un método de presentar su particular realidad.

Dijimos que el método surrealista rechaza al realismo y el clasicismo: ahora queremos presentar su aspecto positivo:

“La aspiración positiva, en su negación del realismo es una elevación de la subconciencia del hombre a una posición de poderío y grandeza y... superrealidad”.<sup>35</sup>

No es cosa difícil ver a Pedro Páramo como “la elevación de la subconciencia”. Una interpretación freudiana diría que es “superego” o “alter ego”. La topografía de Comala parece afirmar el concepto: Pedro Páramo vive en “la otra ceja que no se ve de lo lejos que está... en la Media Luna”. (pág. 10)<sup>36</sup> La palabra importante aquí es “ceja”. Pedro Páramo vive en las *alutras*, mientras que su antítesis, Juan Preciado vive en las *profundidades* de Comala:

“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”. (pág. 29).

Mientras en Comala:

“Nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire... (pág. 9)

---

<sup>35</sup> Ibid., pág. 17.

<sup>36</sup> La Media Luna es un símbolo muy difícil de entender; André Breton escribió: “Razón”. Nube comida por la luna. Planteamos aquí la posibilidad de que la “Media Luna” simbolice media razón, aunque hay otras posibilidades. (La cita es de Guillermo de la Torre. *Historia de las Literaturas de Vanguardia*. Vol. II. Guadarrama. Madrid 1970. pág. 37).

Y es que no había aire, solo la noche entorpecida y quieta acalorada por la canícula de agosto". (pág. 61).

En suma:

"El aire soplaba allá arriba, aunque aquí abajo se convirtió en calor". (pág. 44).

A pesar de que las nubes presagian una inminente fatalidad, la descripción indica que Pedro Páramo maneja el ambiente mientras que éste sofoca a Juan Preciado. Si un análisis es posible a base de psicoanálisis, tal estudio tendría que limitar a Pedro Páramo como "super-ego" o "alter ego". Los otros personajes de la novela tienen papeles que son más ontológicos o históricos, y no caben, a nuestro juicio, dentro de la extrema interpretación psicológica de los superrealistas:

"Para entenderse a sí mismo cualquier hombre debe analizar todos los elementos variados y contradictorios que estructuran las diversas facetas de su personalidad. Los grandes maestros de la introspección, Dostoievski, Proust, y Gide fueron estudiados por los superrealistas y éstos les prestaron atención hasta continuar el método y llevarlo a tal punto que lo que es simplemente introspección en un Proust, en el arte superrealista se convirtió en la disociación de la personalidad, la división de las fuerzas del carácter humano".<sup>37</sup>

Pedro Páramo hasta cierto punto puede compartir con Juan Preciado esta división. Pero no vemos todos los otros personajes en el papel de representar a una personalidad singular: más bien, estos otros tienen otros papeles que conjuntamente forman la totalidad de la identidad mexicana que tienen raíces en la historia y en la filosofía. El de arriba, el que no quiere resignarse nunca puede ser superego, pero en otro nivel simplemente representa la esperanza más alta del hombre — la esperanza de saber — de conocer — lo que representa una mujer — Susana. La novela de Rulfo, para nosotros, no tiene personajes; sólo por aquí y allá se ve una cara, "como si no tuviera sangre". No cree-

---

<sup>37</sup> Fowlie, pág. 17 (traducción nuestra).

mos que el mismo Pedro Páramo sea un personaje. En el fondo hace el papel de representar la tragedia principal del hombre. Aunque completamente diferente en muchos aspectos, *El sentimiento Trágico de la Vida* nos presenta una tragedia parecida.

Ahora queremos relacionar lo inquietante del hombre moderno, y lo de Rulfo — con un aspecto fundamental del superrealismo:

“En el fondo de este descubrimiento o elevación de la superrealidad está la negación o rechazo, de la realidad, y aún más a fondo se encuentra con un estado permanente del hombre moderno, para lo cual los franceses tienen una palabra excelente: ‘Inquétude’. La explicación contemporánea de esta inquietud es el hecho de que el hombre en el siglo XX se ve forzado a vivir en una época amenazado por la guerra. . . su mente no está en paz”.<sup>38</sup>

En los superrealistas de los veintes y treintas, la angustia fue un estado de la guerra. Fowlie explica que hoy, esta angustia resulta de la posibilidad de una guerra atómica. En Rulfo, la guerra es distinta. Lo inquietante en Rulfo es aquella trágica Revolución Mexicana y la guerra de los cristeros, que significa para el autor tanto una tragedia personal como una situación social inaceptable:

“Pero hay forma de ‘presencia’ de la Revolución mucho más significativa todavía que no ha sido señalada por la crítica. Es ésta: el fondo mítico de la novela, la nostalgia de un Paraíso, por una parte, y por la otra, la conversión de Comala y su región en ‘tierra en ruinas’, sugiere la nostalgia de un mundo anterior a la lucha fratricida que aruinó a los pueblos y los campos de la patria de Rulfo y destruyó su hogar”.<sup>39</sup>

Lo inquietante de Rulfo se encuentra más en el caballo, Colorado, que en cualquier otro aspecto de la novela; símbolo literario de la muerte que por su color sugerido (Colorado), también representa la guerra. El origen del símbolo puede ser la biblia:

---

<sup>38</sup> Ibid., pág. 18 (traducción nuestra).

<sup>39</sup> Rodríguez Alcalá, Hugo. “Juan Rulfo: Nostalgia del Paraíso”. *Nueva Narrativa Hispanoamericana*. Vol. II . sept. 1972 Núm. 2. pág. 75.

“Y salió otro caballo bermejo: y al que le montaba se le concedió el poder de desterrar la paz de la tierra, y de hacer que los hombres se matasen unos a otros, y así le dió una grande espada”.<sup>40</sup>

En este pasaje de la biblia, la espada es el símbolo de la mortandad, y lo mismo el color bermejo del caballo. Hay quienes dan al caballo el simbolismo de una guerra inminente. En nuestra novela Colorado es un símbolo de la guerra y también de la muerte mismo. Por su postura, el caballo simboliza la *presencia* de la pasada Revolución:

“Ese animal se va a romper la cabeza... Luego vió cuando enderezaba el cuerpo y, sin aflojar la carrera caminaba con el pescozo echado hacia atrás como si viniera asustado por algo que había dejado allá atrás”. (pág. 32).

Y aquí tenemos lo inquietante:

“... el Colorado volvió solo y se puso tan inquieto que no dejó a nadie... No ha comido ni dormido y nomás se vuelve un puro corretear... Como que se siente despedazado y carcomido por dentro”. (pág. 27).

El Colorado entonces es un símbolo de la inquietud, tanto del hombre universal como de Rulfo. A ratos por lo espléndido que es la fuerza de la calidad lírica de la novela, uno cree que está leyendo algo muy personal. Nosotros, por ejemplo, sentimos fuertemente ese “capítulo” que empieza: “En la destiladera las gotas caen una tras otra...” y que termina: “Han matado a tu padre. —¿Y a tí quién te mató madre”. (págs. 27, 28) Tiene suspenso, emoción, y pasión; pero lo más hermoso es esa calidad lírica que evoca el tono de aquella joya de José Asunción Silva “Nocturno III”. Los dos evocan una nostalgia sensible y la prosa de Rulfo se acerca al ritmo del sollozo del poema que empieza:

“Una noche  
Un noche llena de murmullos...”

---

<sup>40</sup> El Apocalipsi. Capítulo VI, 4.

El genio y el gusto con que Rulfo entreteteje lo personal y lo universal, muestra la destreza novelesca del jalisciense. Hay angustia. Y los críticos del movimiento surrealista dicen algo del origen de esta angustia:

“Para Baudelaire, una obra de la imaginación viene de una angustia real y viviente.<sup>41</sup> No tanto de la angustia transitoria y pasajera como de la angustia de la vida diaria, de la inseguridad de la guerra, del amor; como la angustia profundamente permanente que está dentro del hombre y que usualmente es reprimida y cubierta por un deseo voluntario de olvidarla. Como en el tratamiento del psicoanálisis, el poeta tiene que bajar a las profundidades de su pasado, al sentido de su niñez. Bastante heroísmo es exigido para que uno se encuentre con sí mismo en su pasado”.<sup>42</sup>

Rulfo tiene este heroísmo, pero no debemos pensar que el aspecto personal es un fin en sí. Hay *algo* de lo personal. Describir el estado de angustia del hombre moderno siempre va a implicar lo subjetivo. En la descripción de esta angustia, en gran proporción. Rulfo muestra que tiene empatía con su prójimo en este estado: —“Acabo de saber —intervine yo —que son ustedes hermanos...” —“Yo lo decía en un plan de entendimiento”. (pág. 57). Las palabras son de Juan Preciado, pero son de Juan Rulfo también. Que los “hermanos” Donis y su mujer son “traslaciones”<sup>43</sup> de Adán y Eva ya está establecido por la crítica.

Rulfo relaciona el pecado original con el acto sexual, el pecado con el sexo y éste con un sentido de culpa. Comala no es virgen, y

---

<sup>41</sup> “En su época surrealista Tristán Tzara escribió: ‘No hay más que dos géneros: el poema y el libelo. Inspiración y Cólera’”. A nuestro parecer el “rencor vivo” combina los dos. La cita es de Guillermo de la Torre: *¿Qué es la Superrelidad?*. Pág. 43.

<sup>42</sup> Fowlie. pág. 24.

<sup>43</sup> El término, “traslaciones”, es de un libro de Orlando Gómez Gil. El lo considera una técnica de los nuevos métodos de ficción: “‘Traslaciones’, o aprovechamiento de personajes y circunstancias presentes para presentar hechos remotos o pasados”. (en *Historia Crítica de la Literatura Hispanoamericana*. Holt, Rinehart and Winston. New York. 1968. pág. 671).

su estado es lamentablemente de culpa. Donis y su mujer simbolizan “la caída” y los acontecimientos que se desarrollan a su alrededor son importantes. Muy presentes en la novela son los factores *religiosos* y *míticos*. “La caída”, o la presentación de “la caída”, es un buen ejemplo de como Rulfo entreteteje los dos elementos en un efecto singular: la presentación de la presencia de un sentido de culpa.<sup>44</sup>

Después de su pecado en el jardín del paraíso Adán y Eva sintieron vergüenza o culpa, desnudos a la vista de sí mismos. Este es el origen bíblico o religioso de la caída del hombre, con la culpabilidad intrínseca. Nuestro autor los presenta como hermanos para dar énfasis al sentido de culpa: esto es de origen mítico y aquí tenemos un ejemplo:

“Los Sherentes de la región central del Brasil oyeron el cuento del pecado original. Al repetirlo lo modifican mucho. Entre otros cambios, cuentan de Adán y Eva como hermano y hermana. De otra manera, el mito no tendría ningún sentido para ellos, gentes usualmente desnudas pero sofisticadas, porque ¿cómo es posible que un hombre y una mujer tuvieran vergüenza, de pie desnudos él frente a ella?”<sup>45</sup>

Como si no fuera suficiente este mito para dar énfasis al sentido de culpa, Rulfo escogió el nombre “Donis” para representar a “Adán”. “Donis” es aparentemente una versión de “Adonis” quien tiene este origen en la mitología clásica:

“Mirra, como va el cuento, pensó que el de ella era el cabello más bonito de todas las diosas . . . La hija [del rey ‘Theias’ de Líbano o del rey ‘Kinyrus’ de Chipre] logró engañar a su padre y emborracharlo — un suceso que también se encuentra en la biblia. Durmió con él como una desconocida durante doce noches o menos. Por fin su padre la descubrió por la luz de un farol escondido y la persiguió con su espada. Mirra ya había concebido un niño

---

<sup>44</sup> Tal vez el estudio más desarrollado sobre este tema de la caída, se encuentra en la citada tesis de Freeman.

<sup>45</sup> Maranda, Pierre (Editor). *Mythology*. Penguin Books Ltd. Middlesex, England. 1972, pág. 7. (traducción nuestra).

del amor prohibido y se avergonzaba mucho. Rezó a los dioses para que le concedieran no estar en ningún lugar, ni entre los vivos ni entre los muertos. Algún dios, posiblemente Zeus, tuvo lástima, y la cambió en el árbol que llora su fruto en forma de líquido aromático — la fruta del árbol: Adonis.<sup>46</sup>

Entonces Donis (Adán-Adonis) es un hijo incestuoso, hecho de la novela que tiene como objeto intensificar aun más la caída y el sentido de culpa en la novela. Pero hay algo más. Adonis fue amante de Venus, la más bella y a la vez la diosa del amor, Venus en la mitología de los tarascos o purépechas (indios de Jalisco y Michoacan), tiene esta descripción: “El lucero de la mañana, la dulce estrella de la tarde, o sea la misteriosa Venus, formaba el cortejo del sol o de la luna. Su nombre es Cuángari, el del semblante con un haz de rayos”.<sup>47</sup>

Ahora, en *Pedro Páramo* la frase “Después salió la estrella de la tarde, y más tarde la luna”. (pág. 57) es tal vez el mejor ejemplo mítico en que la luna seguía a Venus. Creemos que se puede interpretar este hecho como Pedro siguiendo a Susana. Rulfo aprovecha muchas de las descripciones míticas de Venus en su novela.

Susana San Juan es Venus, símbolo de amor; es también Eva, símbolo de la caída y las consecuencias de esta. El detalle se aclara con la religión, la mitología clásica y la mitología tarasca. En la novela el mito pesa tanto como la religión y este detalle de la estructura temática es un éxito singular porque la religión mexicana tiene elementos indigenistas y españoles. O por lo menos, la gente de que habla Rulfo practicaba tal religión. La estructura de la novela refleja las creencias populares de esta gente mexicana.

Ahora, por la presencia del “sentido de culpa” virtualmente en la novela entera, insistiremos en presentar algunas frases que muestran este aspecto:

---

<sup>46</sup> Kerényi, C. *The Gods of the Greeks*. Thames and Hudson. London. 1951. págs. 75, 76. (traducción nuestra).

<sup>47</sup> Ruiz, Eduardo. *Michoacan — Paisajes Tradiciones y Leyendas*. Balsal Editores. Morelia. Reimpreso 1969. Primera imprenta 1900 (editor desconocido). pág. 66.

“¿Cómo hasta los animales se dan cuenta de cuando cometen un crimen, no?” (pág. 25).

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

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

De como me sentía apenas me hiciste aquello, que aunque tú no quieras yo supe que estaba mal hecho. . .” (pág. 52).

“No es mi marido. Es mi hermano, aunque el no quiere que se sepa”. (pág. 54).

“—¡Míreme la cara! . . .

—¿Qué es lo que quiere que le mire?

—¿No me ve el pecado?” (pág.55).

“Sepárense. Eso es todo lo que se puede hacer.

—pero, ¿Cómo viviremos?

—Como viven los hombres”. (pág. 56). [Creemos que viven con un sentido de culpa.]

“¿Por qué se nos ha podrido el alma?” (pág. 88).

“—¿Y qué crees que es la vida, Justina, sino un pecado?” (pág. 113).

La culpa, tienen que pagarla todos: Juan por no cumplir su promesa, Eduviges por su “suicidio”, Miguel por sus pecados etc. — pero ¿no es Miguel el mismo símbolo de esta culpa? Como nosotros lo vemos, él y su caballo representan la caída “presente”. Es decir, ellos representan la condición del hombre después de la caída, capaz de actos sexuales y violentos. Miguel representa la herencia porque es hijo de Pedro Páramo. Que esta herencia es mala, lo dijo el padre Rentería. Cuando Pedro le pregunta: “¿De verdad, cree usted que tengo mala sangre?”, el cura responde: “Realmente sí don Pedro”. (pág. 73).

Luego, Miguel es relacionado con el jardín del Edén con estas palabras: "El muchacho se retorció, pequeño como era, como una víbora". (pág. 73). Aunque no hay una metamorfosis completa, creemos que el símbolo, "como una víbora", debe algo a la superrealidad. Los superrealistas solían emplearlo y particularmente, el francés, André Breton empleó una figura, serpiente-Eva que vamos a ver pronto.

Interpretamos la serpiente aquí como la representante del paraíso perdido. La presencia de Miguel en toda la novela, hecho realizado por la técnica de la repetición de su muerte, nos indica la presencia de la caída. Relacionado con la presencia de todo en la novela, el paraíso perdido puede ser la presente; puede ser la vida. Los hechos de Miguel son todos sexuales, y no debemos olvidar que mató al hermano del padre Rentería y cometió el rapto de su sobrina, Ana. Nos parece que Rulfo presenta las consecuencias de la caída o en forma sexual o en forma violenta. Otra razón para creer esto es que Rulfo presenta el pecado original (Donis y su mujer) como el acto sexual. Hay una relación en la novela entre la caída y el paraíso perdido que es esto: La caída era la justificación de perder el paraíso. Pensamos que Miguel es un símbolo de la caída y muestra por sus acciones la consecuencia: el hombre es capaz de hacer mal. Otro mal que se mueve como una víbora en *Pedro Páramo* es la Revolución, representado por Damasio, el Tilcuate. "Tilcuate" es de origen nahuatl. El Diccionario de Santamaría lo define como "Especie de boa, cierta culebra acuática de la que hizo una pintura fantástica e hiperbólica y absurda el conista Sahagún: 'Es tan gruesa cuando un hombre puede abrazar'... y es de suponerse el largo..." (pág. 1046).

Heidigger, como dijimos, sugiere que el hombre o tiene un sentido de deuda o tiene un sentido de culpa. Indicamos que el caso de Pedro era uno de deuda. El padre Rentería hablando de Pedro, dijo: siempre esperé que él viniera a acusarse de algo: pero nunca lo hizo". (pág. 73).

Y el cacique solo se dió cuenta de una duda cuando se murió Miguel: "Estoy comenzando a pagar. Más vale empezar temprano, para terminar pronto". (pág. 72). Una clave es la oración que sigue: "No sintió dolor". Si no sintió dolor, ¿cómo es que está empezando a pagar? Creemos que la respuesta está basada en parte en lo que simboliza la

muerte de Miguel para Pedro. Creemos que debe representar algo que debilita al cacique. ¿Por qué no creer que esa debilidad es la impotencia? Tener un hijo en sí es testimonio a la proeza sexual. Y como la presencia de Miguel en la novela es principalmente sexual, siendo en sí el símbolo de la herencia ¿no puede ser él un símbolo viviente de la sexualidad de su padre? Hay otra razón para creer esto: Pedro vive y respira por Susana: cuando por fin ella llega a la Media Luna él todavía no puede entrar en su mundo, en parte porque ella lo elude (debido a su locura), y en parte por la impotencia recíproca de Pedro (simbolizada para nosotros por la muerte de Miguel). Con la muerte de Miguel, Pedro empieza a “morir”.

El verdadero sentido, no tiene ninguna relación con lo sexual, pero creemos que es simbolizado por lo sexual. En un nivel el sentido es filosófico: Pedro es incapaz de conocer el mundo de Susana San Juan. En otro nivel, el sentido es histórico: el significado posible es que la piedra (el gobierno) no es capaz de resistir la fuerza de la Revolución. El gobierno tiene que pagar a la gente por el estado de olvido en que lo dejó.

Antes de dejar la caída, queremos apuntar otra fuente de Rulfo, fuente que presumimos está en las leyendas tarascas aún hoy día. Eduardo Ruiz logró dejar para la posterioridad, entre muchas leyendas, esta:

“La leyenda religiosa penetra un poco más en el caos de los tiempos, y la de los tarascos nos presenta a *Tucup-Achá* formado de barro al primer hombre y a la primera mujer, quienes habiéndose bañado en un río se deshicieron: los hizo entonces de cenizas, y no contento aún de su solidez fabricólos de metal. Entraron entonces al baño, y lejos de deshacerse, se produjeron multitud de seres”.<sup>48</sup>

La leyenda aclara mucho de la novela. Aclara para nosotros el hecho de que al dormir Juan Preciado con la mujer de Adonis, ella “se desbarata como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo”. (pág. 61). Nos simboliza que toda la humanidad sufre las consecuencias de

---

<sup>48</sup> Ruiz, Eduardo. Op. cit., pág. 67.

la caída; todos “duermen” con la caída. El señor Bartolomé nos informa de un baño en el río: “Dice que jugabas con él cuando eran niños. Que ya te conoce. Que llegaron a bañarse juntos en el río cuando eran niños”. (pág. 87). Las dos figuras en el río son el Adán y la Eva en la leyenda tarasca (Florencio y Susana en la novela). Esto explica la nostalgia de Susana luego en las páginas 99 y 100:

“Era temprano. El mar<sup>49</sup> corría y bajaba en olas. Se desprendía de su espuma y se iba, limpio, con su agua verde, en ondas calladas.

‘En el mar sólo me sé bañar desnuda — le dije. Y él me siguió el primer día, desnudo también fosforescente al salir del mar. ¡No había gaviotas! sólo esos pájaros que les dicen ‘picos feos’, que gruñen como si roncaran y que después de que sale el sol desaparecen.<sup>50</sup> El me siguió el primer día y se sintió solo a pesar de estar yo allí”. (pág. 43).

Ahora debe estar clara la conexión entre Susana, la mujer de Donis y Eva; y la conexión entre Pedro, Donis y Adán. Creemos que Pedro está en el cosmos como luna o media luna, y como piedra (ladrillo o barro), y no cabe duda de la presencia de Susana en el cosmos, su símbolo más frecuente es Venus. Supongamos que los “picos feos” son zopilotes. La leyenda indígena cuenta de estos pájaros después del diluvio: “Cuando las aguas bajaron un poco, Tezpi dejó volar un zopilote (curtze); pero el pájaro se cebó en los cadáveres esparcidos en las montañas, y no volvió a la embarcación”.<sup>51</sup> Aquí hay una posible

fuerza adicional para que el zopilote simbolice la muerte. En Rulfo los pájaros feos parecen tener el papel de escarnecer cualquier ilusión —sea que uno espere algo o éste muy pagado de sí mismo. Freeman escribió algo interesante que nos hace ver un papel de los pájaros:

---

<sup>49</sup> Creemos que aquí, por el uso de “mar” en vez de “río”, Rulfo alude a la representación de Venus como “stella maris”. Pero puede ser otra leyenda que ignoramos.

<sup>50</sup> Comparen estos con los pájaros de la página 57.

<sup>51</sup> Ruiz. pág. 67.

“No hay sentido aparente en la frase, ‘dar vuelo a las ilusiones’ . . .

debido a la presencia de ‘vuelo-ilusión’, el lector desde la primera página relaciona ‘vuelo’ con tales anhelos como son la esperanza y la ilusión. Además la palabra ‘vuelo’ motiva que los anhelos tomen la forma de un ‘vuelo’ de la imaginación”.

“El primer indicio del ‘descenso’ se nos presenta cuando Juan descubre que él no es hijo único de Pedro Páramo. La imagen que efectúa la desilusión es un pájaro: ‘Una banda de cuervos pasó cruzando el cielo vacío, haciendo ‘cuar, cuar, cuar’ ”. <sup>52</sup>

Esta explicación y otros de Freeman aclaran un papel de estos pájaros. Sobre todo nos ha señalado un aspecto importante del libro: el papel de los pájaros. Pero tenemos que preguntar por qué no nos mostró una relación mejor de los pájaros con el tema de su tesis: “la caída”. Tal vez él estaba restringido por el tema de la primera parte de su tesis que trataba de mostrar que los pájaros son un motivo, un elemento de unión. Nosotros creemos que el pájaro de mal agüero escarnece “la caída”. Los pájaros de mal agüero están más presentes en la novela que los de buen agüero. <sup>53</sup> Aquí nos dará gusto intentar interpretarlos: “. . . el hilo corría entre los dedos hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro”. (pág. 16). La escena anterior es de los papalotes; Pedro con Susana. La brevedad de la vida es para nosotros su significado. El “hilo” simboliza la vida y el “pájaro” representa la muerte. La palabra “hilo” es un ejemplo de como emplea Rulfo el mito de las Parcas. La palabra “hilo” aparece mucho en Pedro Páramo, como nos hizo ver Freeman. Hay hilos de papalotes, hilos de lluvia etc. Creemos que representan la fatalidad. El símbolo recibe su sentido del mito clásico de las Moiras (otro nombre de las Parcas): “Fueron divinidades infernales que La Noche engendró por si misma. Presidían al nacimiento y la vida del hombre. Eran tres: Cloto, que señoreaba el nacimiento y bordaba el destino en una rueca; Lquesis, que hilaba los

---

<sup>52</sup> Freeman. pág. 82 (traducción nuestra).

<sup>53</sup> Creemos que Rulfo aquí se aprovecha de que en México las expresiones “pájaro de buen agüero”, y “pájaro de mal agüero”, son muy comunes.

acontecieres de la existencia y Atropos, la más terrible de todas, que con unas tijeras cortaba el hilo de la vida”.<sup>54</sup>

Las citas siguientes referentes a los pájaros pertenecen a la novela, las cuales intentaremos interpretar a continuación: “Un zopilote solitario se mecía en el cielo. . . Quisera ser zopilote para volar a donde vive mi hermana”. (pág. 23). Estas palabras de la madre de Juan Preciado nos indica que ella quisiera estar muerta, porque el zopilote, repetimos, es siempre símbolo de la muerte. Su deseo es el resultado de haberse encontrado abandonada. Aquí tenemos más pájaros: “Por el techo abierto vi pasar parvadas de tordos, esos pájaros que vuelan al atardecer antes que la oscuridad les cierre los caminos”. (pág 57). Supongamos que a estos pájaros les gusta la claridad, o como nosotros lo interpretamos, el día, símbolo de la vida. Ellos contrastan con los pájaros de las páginas 99 y 100 de la obra; a estos les gusta la oscuridad o la noche, símbolo de la muerte. La interpretación del simbolismo en los dos casos es difícil. Nosotros lo interpretamos así: las “parvadas de tordos” simbolizan la vida que está presente en la muerte; los “picos feos” simbolizan la muerte que está presente en la vida. Puede ser que los “picos feos” por su presencia el primer día represente la muerte como castigo y herencia de la caída.

Ahora, el pájaro siguiente de la página 65, cuyo sentido existencial ya hemos mencionado, parece tener su sentido escondido en la estructura: ‘Un pájaro burlón cruzó a ras del suelo y gimió imitando el quejido de un niño; más allá se le oyó dar un gemido como de cansancio, y todavía más lejos, por donde comenzaba a abrirse el horizonte, soltó un hipo y luego una risotada, para volver a gemir después’.<sup>55</sup> Este pájaro aparece al principio de un “capítulo” que describe las labores de Fulgor. Aparentemente escarnea el trabajo de

---

<sup>54</sup> Gaytan, Carlos. *Diccionario Mitológico*. Editorial Diana. México D.F. (la quinta impresión de 1971 es la nuestra) pág. 176.

<sup>55</sup> El simbolismo aquí es muy parecido a la pregunta de la Esfinge en la mitología clásica: “Cuando Edipo se dirigía a Tebas lo detuvo y le preguntó: ¿Cuál es el animal que tiene cuatro patas en la mañana, dos al mediodía y tres por la tarde? Edipo respondió: ‘Este animal es el hombre, que primero camina gateando, valiéndose de sus cuatro extremidades, después usa sólo su par de piernas y, ya en la vejez, necesita bordón, o sea un tercer pie’”. (En Gayton. Op. cit., pág. 76).

él. Pero a nuestro juicio, escarnece la muerte de Juan en el “capítulo” anterior. El sentido del pájaro se esconde en la estructura que hemos analizado en la primera parte de esta tesis. Dijimos que el lector tiene que hacer las divisiones de los “capítulos”, y aquí tenemos un ejemplo. Pensamos así, porque el ave es aquel cuyo vuelo simula el ciclo de la vida (de “niño hasta cansancio”) — la muerte (“hipo”) — y una vida nueva (“volver a gemir después”). El vuelo simboliza la fatalidad y sugiere la futilidad de la vida.<sup>56</sup>

Aún los pájaros de buen agüero indican un especie de fatalidad la fatalidad de la caída. “Había chuparrosas. Era la época. Se oía el zumbido de sus alas entre las flores del jazmín que caía flores”. (pág. 18, énfasis nuestra) “Y los gorriones reían; picoteaban las hojas que el *aire hacia caer*, y reían; dejaban sus plumas entre las espinas de las ramas y perseguían a las mariposas y reían. Era esa época”. (pág. 80, énfasis nuestra). Las dos escenas describen el recuerdo de Juan y la madre de Susana. Muchos críticos nos han interpretado con razón que este recuerdo es del “paraíso”. La presencia de la palabra “caer” en alguna forma es como un presentimiento de “la caída” del hombre. Rulfo ve que antes de la caída, el hombre no pudo evitar la fatalidad. Por lo menos nos presenta esta posibilidad. El uso del copretérito (o el imperfecto) intensifica la nostalgia del recuerdo. Estos dos pájaros parecen ser equivalente al “colibrí” en la leyenda tarasca del primer hombre: “Después de otros varios ensayos posteriores al diluvio soltó Tezpi un colibrí que regresó con un pétalo de flor en el pico”.<sup>57</sup>

La interpretación que Ruiz da a esta parte del mito o leyenda es muy interesante y creemos que puede ofrecerse como definición en parte de la misma fatalidad rulfiana: “En este último caso, sería emblema del progreso como ley de la humanidad. El hombre en lucha con la naturaleza es vencido como frágil barro o deleznable ceniza [o montón de piedras], pero por el trabajo se hace fuerte como el

---

<sup>56</sup> Existe una tesis de maestría, dedicada a este tema: “Futility in the works of Juan Rulfo” por Kenneth Marvis Taggart. University of Texas at El Paso. 67 págs. 1965. Agradecemos el préstamo de la universidad, aunque la tesis no trató profundamente el tema en *Pedro Páramo*. 57. Ruiz. pág. 67.

<sup>57</sup> Ruiz, pág. 67.

metal [o piedra], adquiere la previsión e inventa el arte de navegar y entonces lucha contra los elementos y sale victorioso".<sup>58</sup>

Pedro, como muestra de la manera divergente del pensamiento rulfiano, es todo lo contrario; empieza victorioso y termina en un "mon-tón de piedras". Pero antes del momento de "su caída" (su muerte), Pedro es un verdadero "espantapájaros" (pág. 84); que podemos interpretar como una especie de desprecio hacia la fatalidad y hacia la resignación de otros a su destino.

Hasta este punto en nuestro análisis hemos visto la importancia de ciertos elementos que no suelen llamarse partes integrantes de la estructura. Aprovecharemos el momento para recordar al lector el papel temático que desempeña la contextura de la novela. Para averiguar exactamente en donde tiene el tema sus raíces hemos tocado últimamente mitos clásicos y leyendas tarascas. El descubrimiento no es un accidente total porque el mito hace un papel importante dentro de la escuela superrealista: "Cualquiera que sea el problema de su época, el artista, por razón de su vocación, tiene que convertirse en la conciencia articulada de ese problema. El artista no crea el problema de su época, sino *crea el mito del problema*. De esta manera el problema puede darse a conocer. Y así los de su época y otros más tarde pueden entenderlo y sentirlo". (51, énfasis nuestra).

¿Es Pedro Páramo un mito en el sentido superrealista? A la luz de la definición de Fowlie,<sup>59</sup> esta pregunta trae consigo averiguar cuál es el problema, o cuales son los problemas de que habla Rulfo. En un nivel, parece obvio que el problema es la identidad del estado del mexicano en el punto de su historia después de la Revolución. Y luego tenemos la dificultad de definir a quienes representan los personajes de Comala. Si presumimos que Comala, en un nivel, es el microcosmos de una situación social; entonces podemos decir que sus personajes representan las partes integrantes del problema. El deber del crítico es decifrar *qué* representan ellos, lo cual será posible sólo cuando el proceso de Rulfo sea entendido. Por otra parte, el aserto más

---

<sup>58</sup> Ruiz. pág. 67.

<sup>59</sup> Fowlie. pág. 19 (traducción nuestra).

universal del problema, en otro nivel, expone cuestiones ontológicas, las cuales hemos relacionado con Heidegger.

Por ahora, no vamos a contestar la pregunta. Afirmamos que el deber de nuestra inmediata crítica es demostrar el proceso de la estructura de la novela. Conscientes de este detalle, queremos ahora presentar otra técnica del proceso que puede ser un azar más de la estructura que pueda enlazar a Rulfo con los surrealistas.

Tiene que ver con una expresión llamada "humor objetivo". Este término no tiene nada que ver con el sentido vulgar de "humor".

"Respecto al 'humour' objetivo, anotemos ante todo que esta expresión, hecha suya por el surrealismo, procede inesperadamente de Hegel. Este, en una página de su *Estética*, señala que 'la concentración del interés sobre la realidad objetiva y sobre su representación subjetiva conduce, según el principio romántico, a una penetración del alma en el objeto y a la forma que le imprime el reflejo subjetivo, prodúcese entonces una suerte de humor objetivo'. Sin condescender tampoco a mayores claridades, Breton lo define como 'la síntesis de la imitación de la naturaleza, en sus formas accidentales, por una parte y del humor por otra' ".<sup>60</sup>

Creemos que Rulfo emplea esta técnica literaria. En su novela consiste en comentar algo por representarlo. La representación exige del lector una interpretación. El mejor ejemplo es la muerte de Juan Preciado. Creemos que la primera definición de Breton es lo que se aplica en Rulfo: "la síntesis de la imitación de la naturaleza en sus formas accidentales". Un ejemplo es la muestra de Juan Preciado:

"Me recargué en un pilar de los portales. Vi que no había nadie, aunque seguía oyendo el murmullo como de mucha gente en día de mercado. Un rumor parejo, sin ton ni son, parecido al que hace el viento contra las ramas de un árbol en la noche, cuando no se

---

<sup>60</sup>. Guillermo de la Torre. *Historia de las Literaturas de Vanguardia*. pág. 58.

ven ni el árbol ni las ramas, pero se oye el murmurar.<sup>61</sup> Así. Ya no di un paso más. Comencé a sentir que se me acercaba y daba vueltas a mi alrededor aquel bisbiseo apretado como un enjambre, hasta que alcancé a distinguir unas palabras casi vacías de ruido: 'Ruega a Dios por nosotros'. Eso oí que me decían. Entonces se me heló el alma". (pág. 63).

La muerte de Juan puede justificarse a base de que todo es un sueño; pero es más probable que es la manera de descansar (morir de nuevo como nos indica simbólicamente el vuelo del pájaro burlón en la página 65). Después de vagar para pagar los pecados, o el pecado de no cumplir su promesa, por fin el alma descansa. Esto se relaciona con las creencias de los indios y gente de provincia acerca de la muerte.<sup>62</sup> Después de su muerte, Juan no parece estar tan confundido como en las primeras páginas. "¿Cuándo descansarás"? (pág. 24) le preguntó Eduviges Dyada a Juan en la parte primera. No debemos olvidar que Juan entró en Comala ya muerto y para morir allí tuvo que hacerlo de nuevo.

Pero la importancia surrealista de la muerte de Juan Preciado reside en la "penetración del alma en el objeto", lo que entendemos ser una técnica parecida al "humor objetivo". La muerte de Juan es como un análisis filosófico de la muerte en sí. ¿Qué es la muerte? Es un murmullo. Es algo *sin sentido* salvo si hay una vida *más allá* de la muerte. Salvo si de veras "Ruega a Dios por nosotros" *tiene sentido*. La descripción de la muerte de Juan es precisamente esto: algo que limita los sentidos; los sentidos empleados aquí son el tacto, la vista, y el oído.

La muerte de Miguel queda claramente diferenciada de la de Juan.

---

<sup>61</sup> Parecida escena ocurre en el *Quijote*, cuando de noche Don Quijote y Sancho se encuentran bajo un árbol. El ruido de las hojas asusta a Sancho porque no puede ver el árbol.

<sup>62</sup> "La muerte es cesación de inminencia y de peligro, es acabamiento de la angustia y de la expectación; es la estable armonía de su acaecer, la sola forma posible de vida equilibrada que puede buscar y encontrar el mexicano... Pocos Pueblos como el mexicano conducen tan ligadas dos formas de vivir: muerte y vida". (en *Mito y Magia del Mexicano* por Jorge Corrión. Porrúa y Obregón S. A. México D. F. 1952. págs. 96, 97).

Es una representación de una posibilidad pesimista: “Se me perdió el pueblo. Había mucha neblina o humo o no se qué; pero si sé que Contla no existe. Fui *más allá*, según mis cálculos, y no encontré nada”. (pág. 26) Si Contla simboliza el cielo, como nosotros notamos, la muerte de Miguel demuestra a cuales profundidades el pesimismo de Rulfo baja a veces. Pero tenemos que recordar que el mundo rulfiano es un mundo de posibilidades. La lejanía, que es lo que nos espera, o no nos espera después de la muerte, es otra dimensión del espacio de Rulfo.

Tal pesimismo que está representando por la muerte de Miguel, nos lleva a otra manifestación de los discípulos de la escuela superrealista —el suicidio: “El suicidio fue, desde el comienzo, una de las obsesiones más reiteradas de los superrealistas”.<sup>63</sup> Jacques Vaché, Jacques Rigaut, y René Crevel se suicidaron, y no fueron los únicos ejemplos de la escuela. Los demás lo aplicaron a su literatura. “Pareció que el superrealismo siempre ofrecía como alternativa el suicidio”.<sup>64</sup> Ahora, ¿no representa Eduviges Dyada esta alternativa?: “Sólo yo entiendo lo lejos que está el cielo de nosotros; pero conozco cómo acortar las veredas. Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando El lo disponga. O si tú quieres, forzarlo a disponer antes de tiempo”. (pág. 15).

Algunas de las razones que los superrealistas dieron para suicidarse son interesantes. La de René Crevel parece tener un tono muy similar a la razón de Eduviges: “El suicidio es un medio de selección. . . La vida que acepto es el más terrible argumento contra mí mismo”.<sup>65</sup> El suicidio de Eduviges es lastimoso. Es una presentación que contiene en sí el perdón. Por lo menos, parece tener la absolución de Rulfo. Creemos que el sentido más importante del suicidio es un comentario de la historia, que vamos a ver en el capítulo siguiente. Pero a la vez, opinamos que este detalle del suicidio es inegablemente una simulación

---

<sup>63</sup> Fowlie. pág. 85 (traducción nuestra).

<sup>64</sup> Ibid. pág. 24.

<sup>65</sup> Guillermo de la Torre. *Historia de Las Literaturas de Vanguardia*. pág. 91.

de una estructura surrealista, una estructura francesa, uno de los elementos del mestizaje de la novela.

Subrayando la personificación de Colorado, el caballo es un argumento para la eutanasia: "Mañana mandas matar ese animal para que no siga sufriendo..." (pág. 72)

Hablando de las matanzas, llegamos a la interrogante intrínseca en las acciones de Pedro. ¿Por qué no tiene un sentido de culpa? Por qué es tan cruel y sin vergüenza? La respuesta nuestra es simple y es relacionada con un mundo favorito de los surrealistas, el de DeSade: "...en el mundo sadiano todos los crímenes son justos".<sup>66</sup> Hablando

de la moralidad de DeSade y su aplicación literaria, Guillermo de la Torre dice lo siguiente: "...se antepone la del libertino osado que se alza contra su mundo en torno y vuelve del revés las leyes de la moral usual".<sup>67</sup> Es importante tener en cuenta aquí, que Pedro en un

nivel, es el símbolo del gobierno. En suma, para nosotros, Pedro afirma que su mundo es el de DeSade cuando dice: "¿Cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros." (pág. 44) Nuestra aplicación se limita al mundo de leyes; no tiene nada que ver con lo sexual de la novela.

Hemos llegado, ahora, al punto en esta tesis, que más que nada se ofrece como prueba concreta de la conexión entre Rulfo y los surrealistas. Ese punto es Susana San Juan. Parte del papel que ella hace debe algo a las influencias francesas. Vemos una influencia directa: la novela *Nadja* de André Breton.

Como nuestra deuda al libro de Wallace Fowlie es mucha, queremos empezar por citar su análisis del personaje Nadja; y así demos-

---

<sup>66</sup> Sacamos esta frase del excelente estudio de Juan Pedro Queñonero: "Baroja: Surrealismo, Terror y Transgresión". en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Además de sus propios méritos, hay una fuerte tendencia a relacionar casi todo este excelente artículo con *Pedro Páramo*. Lo recomendamos mucho. jul./sept. 1972. Núms. 265,267. págs. 328-362.

<sup>67</sup> *Literaturas de Vanguardia*. pág. 77.

trar además el procedimiento que nos condujo a nuestras conclusiones. El análisis hecho por Fowlie nos sirvió como indicio al verdadero sentido de Susana San Juan y nos dirigió a la novela misma del fundador del superrealismo. Esa novela nos condujo a otras importantes conclusiones. Aquí está el análisis por Fowlie del personaje Nadja:

“En *Nadja* de André Breton la heroína es una variación de la mujer-niña (la femme enfant) que existe en un mundo de sueños y a la vez en un mundo real — que tiene todos los recursos de la independencia felina y los de una seductora. . .”

“Melusina<sup>68</sup> es un ejemplo extremo de la mujer-niña. Ella es el complemento de la imagen centauro del hombre [posiblemente Miguel y su caballo] porque ella es mujer y serpiente. El momento de las fatales noches de sábado cuando la parte inferior del cuerpo se convierte en la cola de una serpiente, es equivalente al momento en el cuento de Dafne — cuando sus brazos se convierten en las ramas de un árbol y sus piernas en las raíces. El énfasis superrealista en este momento de metamorfosis eleva el papel dual del hombre y la mujer y su relación con el mundo material. El esposo de Melusina la visita las noches de sábado. En este amor trágico, cuando Melusina se convierte en la mujer serpiente, nos representa sin lugar a dudas un paralelo entre ella misma y Eva. La mujer representa un conocimiento tan poderoso y único del mundo — que tendrá que estar éste escondido del hombre. Ella es la fuente de lo fantástico en el mundo, y él es el mero observador o poeta, él que contempla lo maravilloso sin entenderlo.

En la leyenda, en el momento en que Melusina se da cuenta de que su esposo la vio, mira por la ventana la noche que ahora para ella es la noche encantada por la cual ella volará. Después de ser mujer pura, tentada por la serpiente (Eva), se convierte en la mujer-serpiente, duende del aire que penetra la noche y sobre

---

<sup>68</sup> En la novela, “Nadja se imaginaba también muchas veces bajo los rasgos de Melusina, que es de todas las figuras míticas la que sentía más cerca de ella”. (en *Nadja*. 1928, revisado 1962). Traductor Angustí Bartra. Edit. Joaquín Mortiz. México. Edición de 1963. pág. 95.

ésta realiza su hechizo (Melusina) hasta que en el amanecer se transforma en la estrella de la mañana o la estrella del mar: stella maris (María).

.....

La mujer es tan capaz de sumergirse en el cosmos que se convierte en este mismo y pierde su nombre e identidad específica.

.....

La heroína superrealista es Dafne o Melusina o aun "Cathy" en *Wuthering Heights*".<sup>69</sup>

Encontramos dos críticos que relacionaron a Susana con "Cathy": Mariana Frenk y Octavio Armond.<sup>70</sup> Si Fowlie piensa que "Cathy"

es una figura superrealista, estos críticos (por comparar "Cathy" con Susana San Juan) nos dan apoyo en nuestra tesis de probar que Susana tiene características superrealistas.

Para nosotros Susana San Juan es más Dafne, y hay un indicio al principio de *Pedro Páramo* como para indicar lo mismo: "El agua que goteaba de las tejas hacía un agujero en la arena del patio. Sonaba: plas plas y luego otra vez plas, en mitad de una hoja de laurel que daba vueltas y rebotes metida en la hendidura de los ladrillos". (pág. 15, énfasis nuestra) Susana San Juan está presente en mucho del cosmos y aquí creemos que Rulfo nos dio un indicio de su papel como Dafne. Ella está simbolizada por la hoja de laurel y Pedro (piedra) por los ladrillos. Aunque la escena se presenta en la página 15, se puede ver algo de la conclusión de la novela en ella: Susana elude a Pedro como Dafne eludió a Apolo. Susana San Juan, como Melusina, también representa un conocimiento tan grande que éste tiene que esconderse del hombre. Susana representa a Eva, que comió la fruta del árbol del bien y del mal, y es entonces un símbolo del conocimiento. Cuando buscábamos otro indicio que representara a

---

<sup>69</sup> Fowlie. págs. 180, 181. (traducción nuestra).

<sup>70</sup> Mariana Frenk, Op. cit. pág. 21; y Octavio Armond. "Sobre las Comparaciones de Rulfo" en *Nueva Narrativa Hispanoamericana*. Vol. II. Sept. 1972. Núm. 2 pág. 176.

Susana como Eva en el jardín del paraíso (como es el indicio de la palabra “víbora” en el caso de Miguel) encontramos primero este: “Recorrió [Pedro] el pequeño espacio que lo separaba de la cama y cubrió el cuerpo desnudo, que siguió debatiéndose *como un gusano* en espasmos cada vez más violentos”. (págs. 114, 115; énfasis nuestra) Y luego encontramos este: “Hemos pasado un rato muy feliz Florencio”.

Este último indicio es lo más obvio. “Florencio” no representa a ninguna persona, sino un tiempo o remembranza, cuando florecieron en Edén Susana y un tiempo mejor. El primer indicio, el del “gusano”, es más difícil y muestra lo sutil que es el estilo rulfiano. Nosotros pensamos que el conocimiento que posee Susana San Juan es representado por el episodio en la mina la Andrómeda (la muerte) y por su “contacto” con los cuatro elementos del cosmos: agua, tierra, fuego y aire. Vamos a analizar estos elementos ahora:

1. Agua. — Este elemento aparece más frecuentemente en la novela que otros. La aplicación de éste a Susana está basada en la ya citada leyenda tarasca del primer hombre y la primera mujer (se bañaron en un río). Por eso, particularmente al final de la novela, el agua tiene el mismo significado sexual con el cual García Lorca solía pintar sus versos. Creemos que Rulfo también emplea el símbolo clásico, “*stella maris*” (estrella del mar), porque a Susana le gustó bañarse en el mar. Y por último, la lluvia, con que se mezclaba Susana en forma de laurel (pág. 15), nos simboliza la fatalidad. No debemos olvidar la relación de los “hilos” y los “hilos de lluvia” al mito de las Parcas.

2. Tierra. — Ahora podemos intentar la explicación de la frase “como un gusano”. Pensamos que Susana, como el gusano, vive en la tierra. Los indios también viven en y de la tierra. Susana, para nosotros, representa, en parte, lo indígena del relato. Si sacamos las palabras de su contexto, pensamos que la frase “Tengo la boca llena de tierra” tiene sentido. Hay que examinar la frase dentro del contexto indígena de la novela. El cuento, la historia o la leyenda de Susana es de la tierra y del indio. *Pedro Páramo* es un cuento de esta tierra mexicana.

3. Fuego. — Se encuentra este elemento en Comala misma, en lo pasional de la novela y en los verbos y palabras de calor:

“Dice que él le mordía los pies diciéndole que eran como pan dorado en el *horno*”. (págs. 103, 104; énfasis nuestra)

“El tuétano de nuestros huesos convertido en legumbre y las venas de nuestra sangre en hilos de *fuego*...” (pág. 118, énfasis nuestra)<sup>71</sup>

La “canícula” se aplica a los dos meses más calientes del año: julio y agosto. Tenemos entendido que si en el mes de agosto hay mucha lluvia, las cosechas se pudren. Es durante este “proceso” que Juan Preciado llega a Comala. Estilísticamente Rulfo muestra lo corrosivo de la naturaleza con varias técnicas. Una, por ejemplo, es con el color amarillo. Al principio amarillo es algo bonito en el recuerdo de Juan: “Hay allí, pasando el puerto de Los Colemotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro...” (pág. 8) Al final el color amarillo tiene un sentido de ocaso. Muestra, es esta escena de Abundio: “Se hizo a un lado y allí vomitó una cosa amarilla como de bilis. Chorros y chorros, como si hubiera sorbido diez litros de agua.” (pág. 127) Aquí, claro, no mostramos más que los dos extremos. El proceso, sin embargo, es gradual.

Otro aspecto de fuego en la novela se basa en la religión de los tarascos. Era el sabeísmo,<sup>72</sup> la adoración del fuego. Sus dioses mayores fueron el sol, la luna y las estrellas. Susana está representada en el cosmos como una estrella, particularmente como Venus. Y las estrellas para los indios representan fuego.

4. Aire. — Este elemento es lo que sopla sobre la tierra. Los marineros hablan de vientos buenos y vientos malos. Rulfo, a nuestro

---

<sup>71</sup> Lo hermoso de la aplicación rulfiana — en contraste con otros autores que solamente emplean la fatalidad como algo que afecta al hombre en forma externa (los elementos contra el hombre) — es que en su ficción la fatalidad es también intrínseca al hombre. Aquí, está representada por “hilos” de pasión.

<sup>72</sup> “La religión era el Sabeísmo...” (en la Op. cit. de Ruiz. nota núm. 1. pág. 65.

juicio, lo utiliza en manera semejante. Pero en nuestra novela el buen aire parece podrirse. Saliendo de donde está muriendo Susana “el limpio aire de la noche despegó de Pedro Páramo la imagen de Susana San Juan”. (pág. 105) Susana San Juan, mientras vive en la imaginación de Pedro, es como Melusina (Eva caída), “el duende del aire que penetra la noche”.

En suma entonces, los elementos de agua y de fuego parecen aplicarse más al “estado caído” del hombre. Dramatizan la pasión y el sentido de culpa o sentido de deuda con que vive el hombre. La tierra y el aire se dejan ver en un papel más mexicano — la historia y la vida indígena. Los indios viven en y de esta tierra y el mal viento que vino era la Revolución entre otras cosas. Para nosotros Susana se mezcla en todos estos elementos, y “entrar en su mundo” sería igual a comprender todo lo que ella representa.

Aparte de la relación mítica que es aparente entre Susana y Nadja, hay algo más. Dos de los dibujos de la novela *Nadja* parece tener influencias directas. Por lo menos, ellos prestan a *Pedro Páramo* ciertas aclaraciones. El primer dibujo (Véase la pág. siguiente) lleva en *Nadja* esta descripción:

El sueño del gato, que representa al animal de pie y tratando de huir, sin darse cuenta de que está retenido al suelo por una pesa y suspendido por una cuerda que es también la mecha desmesuradamente gruesa de una lámpara derribada, es aún para mí el más obscuro. . . ”<sup>73</sup>

Hay dos episodios en la novela que a nuestro juicio deben algo a este dibujo. El primero es el suceso que tuvo lugar en la mina de la Andrómeda<sup>74</sup>, y el otro es la última visita de Bartolomé a Susana — esta visita, con él en la forma de gato. Queremos desarrollar el episodio

---

<sup>73</sup> Breton. *Nadja*. pág. 89.

<sup>74</sup> Andrómeda es una figura de la mitología: “Desnuda y encadenada a unas rocas, iba a ser devorada por un monstruo marino que mató Persio”. (En la Op. cit. de Gaytan. pág. 16). Creemos que el monstruo es en su aplicación rulfiana, la muerte; y hay significado en la palabra “marino”, porque es otra asociación con el agua —para nosotros— la fatalidad de la muerte.



de la Andrómeda primero. Bartolomé bajó a Susana con una cuerda por un pequeño agujero de la mina Andrómeda:

“Y ella bajó en columpio, meciéndose en la profundidad, con sus pies bamboleando ‘en el no encuentro dónde poner los pies’”. (pág. 94).

“Y ella agarró la calavera entre sus manos y cuando la luz le dió de lleno la soltó.

.....

Le fue dando pedazo a pedazo hasta que llegó a los dedos de los pies y le entregó coyuntura tras coyuntura”. (pág. 95).

Lo que encontró Susana San Juan fue la muerte en todos sus detalles. Pedazo por pedazo. El significado del dibujo de Breton es precisamente esto: El gato de Breton encontró la muerte (representado por la obscuridad); a nuestro juicio la figura es más la de una gata en forma de mujer que representa la vida — una cosa pasajera por ser gata. La vida en contraste con la muerte es una cosa pasajera.

Más tarde en su novela, Breton se pregunta: “¿Quién vive? ¿Eres tu Nadja? Es verdad que el más allá, todo el más allá, se encuentra en esta vida? No te oigo. ¿Quién vive? Yo solo. ¿Soy yo mismo?”<sup>75</sup>

¿No son muy parecidas éstas a las preguntas sugeridas por Rulfo? Rulfo nos ofrece algunas posibilidades las cuales a veces son opuestas — como por ejemplo — son las posibilidades representadas por las muertes de Miguel y Juan.

El dibujo de Breton posiblemente proporcionó a Rulfo la inspiración necesaria para representar a Bartolomé San Juan como gato. La escena de la Andrómeda es muy parecida al sueño del gato en cuanto a la muerte. Pero Rulfo cambió el papel del gato o basó este papel de Bartolomé en una idea suya independiente. ¿Quién es Bartolomé? Nosotros lo reconocimos por su avaricia: “Busca algo más, Susana. Dinero. Ruedas redondas de oro”. (pág. 95).

---

<sup>75</sup> Breton. Nadja. pág. 107.

Bartolomé es un símbolo del alto clero si no de la iglesia española en sí, si tenemos razón en creer que el nombre recibe su sentido de Bartolomé de las Casas, uno de los primeros de los altos cleros. La representación no es una condenación del apóstol tan querido por los indios, sino un símbolo literario. La parte "San Juan" de su nombre puede ser un Fray Juan de muchos en la historia de la iglesia en México. Nosotros pensamos que era de Fray Juan Bautista, apóstol de la tierra caliente. San Juan de los Lagos era nombrado antes San Juan Bautista. e iba a tener lugar allí en una feria, el grito que tuvo lugar en Dolores. Al quejarnos a las muchas posibilidades del nombre a Rulfo, él mencionó entre otros, Fray Juan de Zumárraga. Le preguntamos quién era y nos dijo "el primer obispo de México". Rulfo, claro, no afirmó (ni negó) nuestra teoría, pero creemos que tal interpretación sostiene la historia política de la iglesia en México: la Revolución produjo una gran reducción de los poderes de la iglesia. El poder se fue como un gato. Lo que causó este "fallecimiento" (representado en *Pedro Páramo*, creemos, en las páginas 74, 75) fue que la iglesia apoyó al "cacique".

Entonces hay en *Pedro Páramo* una representación de la avaricia de la iglesia y del hecho de que la iglesia condena a muchos. Primero vamos a citar algunas frases que se relacionan con la avaricia:

"...con los gastos que hicimos para enterrar a tu abuelo y los diezmos que le hemos pagado a la iglesia nos hemos quedado sin un centavo". (pág. 17).

"Puso [Pedro] sobre el reclinatorio un puño de monedas de oro y se levantó". (pág. 30).

"Digo tal vez, si acaso, con las misas gregorianas; pero para eso necesitamos pedir ayuda, mandar traer sacerdotes. Y eso cuesta dinero". (pág. 35).

"El padre cura quiere sesenta pesos por pasar en alto lo de las amonestaciones..." (pág. 43).

"Ella no dejó ningún dinero. Díselos Justina. ¿Qué no saldrá del Purgatorio si lo le rezan esas misas?" (pág. 81).

Que la iglesia aun quiere cobrar la muerte de la madre de Susana nos parece indicar que Juan Rulfo está cobrando caro a la iglesia. Dolóres le dijo a Juan Preciado, "cóbraselo caro"; pero el autor fue quien ejecutó la orden. (Nosotros interpretamos a la madre de Susana como la madre Naturaleza. Daremos nuestras razones en el capítulo siguiente).

Ahora queremos presentar algo del papal que la iglesia hace al condenar a muchos. Históricamente es verdad que la iglesia (o algunos sacerdotes fanáticos de la iglesia) sostuvieron que era un pecado mortal pertenecer a ciertos sindicatos. Pero la interrogación de nuestro autor parece a veces ser más que una búsqueda histórica. Rulfo parece desconfiar de los privilegios eclesiásticos de definir la moralidad y juzgar a las almas. La actitud o mejor dicho, el pensamiento de Rulfo en cuanto a las condenaciones está a nuestro parecer, mejor expresado en las palabras de Dorotea:

"En cielo está tan alto, y mis ojos tan sin mirada, que vivía contenta con saber donde quedaba la tierra. Además, le perdí todo mi interés desde que el padre Rentería me aseguró que jamás conocería la gloria. Que ni siquiera de lejos la vería. . . Fue cosa de mis pecados: pero él no debía habérmelo dicho. Ya de por sí la vida se lleva con trabajos. Lo único que la hace a una mover los pies es la esperanza de que al morir la lleven a una de un lugar a otro; pero cuando a una le cierran una puerta y la que queda abierta es nomás la del infierno, más vale no haber nacido. . .  
.....

Me amargaba hasta lo poco que comía, y me hacía insoportables las noches llenándomelas de pensamientos intranquilos con figuras de condenados y cosas de esas". (pág. 70).

Históricamente el "pecado mortal" de la iglesia fue que condenó la Revolución.

Y hay otros ejemplos dentro de la novela, algunos de los cuales presentamos a continuación:

"¿De verdad cree usted que tengo mala sangre?"  
—Realmente sí, don Pedro". (pág. 73).

“Padre, deja que a los muertos los juzgue Dios”. (pág. 75).

“Quienes son ellos para hacer la justicia, Justina? (pág. 81).

“Aunque dicen los zahorinos que a los locos no les vale la confesión”. (pág. 115).

Estas frases fuera de su contexto parecen aun más fuertes. Por eso debemos mencionar que el padre Rentería no está completamente condenado por Rulfo. Creemos que lo absolvió Rulfo, aunque “el señor cura de Contla” (pág. 75) no lo absuelva. No falta la compasión rulfiana en la presentación de los dos “vicios” de la iglesia. Por lo menos Rulfo parece absolver el “instrumento” de la iglesia. Muchos críticos se equivocaron, creemos, al citar solamente la condenación de Miguel por el padre Rentería, porque éste se arrepintió de sus hechos:

“Entró en la sacristía [el padre Rentería], se echó en un rincón, y allí lloró de pena y de tristeza hasta agotar sus lágrimas.  
—Está bien Señor, tú ganas —dijo después. (pág. 30).

“Iba a decirle [a Ana]: ‘Además, yo le he dado el perdón’. Pero sólo lo pensó”. (pág. 32).

No solamente es el padre Rentería disculpado de sus condenaciones, sino también de la avaricia:

“...ellos me dan mi matenimiento. De los pobres no consigo nada; las oraciones no llena el estómago...” (pág. 34).

A pesar de la “absolución” de Rulfo, estos acontecimientos de la iglesia son importantes. Lo que representa el cacique y lo que representa la iglesia forman “el rencor vivo”. Y Juan les cobra caro... Juan Rulfo.

No debemos olvidar que el Dios de la iglesia era el mismo Dios de los conquistadores, y el mismo del cacique. Ellos explotaron y abusaron del indio en mil forma. Nuestro cacique es, en un momento dado, la historia de este abuso. Pero también lo es la iglesia hasta cierto punto

en nuestra novela. El padre Rentería por ejemplo, vivía de las rentas. Por eso, puede ser que los indios vieron la imposibilidad de aceptar completamente el Dios de los españoles. Esta historia (de rechazar el Dios de los españoles) es una historia tan vieja como lo es aquella cruz pintada por los indios en el convento de Acolman: cuando los misioneros dijeron a los indios que pintaran la cruz, símbolo de Dios, ellos pusieron el sol a la derecha y la luna a la izquierda en el fondo de la cruz. La misma colocación del sol y de la luna (a cada lado de una imagen de la Virgen) se encuentra en la fachada de la iglesia de "El Hospitalito" en Irapuato, Guanajuato. Los naturales de Irapuato nos informan que su fundador fue Vasco de Quiroga, llamado "Tata Vasco" por los indios (que quiede decir "padre Vasco"); y que era, por lo menos, la primera iglesia de esta región. Pues bien, por todo México esta historia de la mezcla de lo indígena y lo español sigue hoy en día. Es el mestizaje de la religión.

Lo importante es que nuestra novela, es en un nivel, no la creación de un mito o una leyenda sino la "corrección" de unas leyendas, la recuperación de lo indígena de la religión mexicana. En la última parte de la segunda sección del libro de Eduardo Ruiz hay muchas leyendas. Por el valor crítico que puede ofrecer a nuestra tesis, vamos a incluir una en el Apéndice II. Es un cuento de amor muy parecido al de Pedro Páramo. La leyenda, como muchas, trae intrínseca un obstáculo: el padre Fr. Juan Bautista, apóstol de la tierra caliente, se ve obligado a bautizar a la india "Ileri" al final de la leyenda:

"Una nube de vacilación pasó por el alma del apóstol, pero luego se dirigió resueltamente hacia el lecho y vertió sobre la frente de Pámzpeti y de Ileri el rocío del bautismo. En seguida, ante el [sic] numerosa concurrencia, los unió *in extremis* con los lazos del matrimonio".<sup>76</sup>

En esta leyenda tarasca, y en otras, la felicidad al fin siempre se une al bautisma u otro sacramento. Opinamos que se aplica a estas leyendas, el comentario que nos ofrece Eduardo Ruiz en la página 67 de su libro sobre la leyenda del origen de los "purépecha": "Mucho teme-

---

<sup>76</sup> Ruiz. pág. 688.

mos que este episodio bíblico haya sido invención de los primeros misioneros. . .”

¿No dice Susana San Juan lo mismo que Eduardo Ruiz cuando dice: “Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados, duros como si mordieran oprimiendo mis labios. . .” (pág. 118). La estructura en esta parte de la novela nos haría creer que Susana está hablando a Florencio. Pensamos que tal no es el caso. Es una respuesta directa al padre Rentería cuando éste trata de forzar a Susana a decir, “Tengo la boca llena de tierra”. La palabra, “oprimiendo” de Susana es una palabra clave y explica por qué la novela se mete en gran parte con la iglesia: las influencias de los misioneros en estas leyendas nos haría creer que la religión mexicana es pura o era pura. Lo oprimido es lo indígena. Aunque en la leyenda es el bautismo que siempre se presenta en el desenlace; la confesión sirve el mismo propósito en *Pedro Páramo*. La acción de rechazar la confesión es, en un nivel, el verdadero climax de la novela.

Este detalle tiene como propósito, repetimos, “corregir” las leyendas; la realidad de Rulfo tiene más verosimilitud. La iglesia puede darles a los indios nombres cristianos; pero, desde el principio, el indio sufrió la injusticia a la mano del conquistador, y por consiguiente nunca aceptó completamente a su Dios. Susana San Juan es para nosotros el símbolo de la resistencia inquebrantable del indio. Por rechazar la confesión, el mestizaje de la religión mexicana queda reafirmado.

El otro dibujo (Véase la página siguiente) tiene esta descripción por Breton:

En este último dibujo se distinguen sin esfuerzo el rostro del diablo, una cabeza de mujer con un pájaro que le picotea los labios, la cabellera, el rostro y la cola de una sirena, una cabeza de elefante, una foca, el rostro de otra mujer, una serpiente, otras serpientes, un corazón, una especie de cabeza de buey, las ramas del árbol del bien y del mal y otros veinte elementos más que tiene la ilustración un poco de lado, pero que hacen del dibujo un verdadero escudo de Aquiles.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Breton. *Nadja*. págs. 89, 92.



Este dibujo, llamado el “verdadero escudo de Aquiles” por Breton, tiene algo que puede relacionarse con *Pedro Páramo*. Poseer tal escudo sería tener protección de todo lo que simboliza el dibujo. Sería protección de un estado psicológico, de mitos, de creencias y de la memoria de éstos. Ahora vamos a examinar los elementos del dibujo de Breton que pudieron haber influido en la novela. Queremos ofrecer brevemente las influencias que pueden ser: 1. La mujer, cuya boca picó un pájaro que cruzó; 2. Las ramas del árbol del bien y del mal; 3. Las serpientes:

1. La mujer en el dibujo, tanto como Susana San Juan, no puede divulgar su mundo. La verdad es escarnecida por el pájaro o por muchos pájaros. El hombre es incapaz de averiguar una verdad absoluta. La búsqueda filosófica termina en la fatalidad de su fracaso.

2. Tal vez más que nada, la pregunta religiosa-moral está simbolizada por el árbol. ¿Quién tiene el derecho de definir la moralidad humana? La religión de Rulfo, como la de los superrealistas se acerca al gnosticismo. El personaje del padre Rentería sirve al autor para representar el enfoque religioso y moral de la novela. Por lo que respecta al padre Rentería, la conclusión rulfiana es: “Detrás de *el* solo se oyó un murmullo”. (pág. 79, énrasis nuestra) No hay una conclusión definitiva.

3. La serpiente simboliza todo el mal en la novela: el estado caído del hombre y la Revolución simbolizados respectivamente por Miguel y por el Tilcuate. El estado caído del hombre es para nosotros (y era para Freeman) lo más profundo de la novela; a la vez, su aspecto más universal.

Con esto concluimos el segundo capítulo. Esperamos haber demostrado que la estructura y el tema contiene elementos superrealistas. Se puede decir que esto es el elemento francés que contribuye al mestizaje de la novela.

## **CAPITULO TRES**

### **PERSONAJE Y AMBIENTE**

Estudiar el personaje y el ambiente en *Pedro Páramo* es darse cuenta de la cantidad de cultura que la interpretación exige. La faena del crítico es buscar las fuentes culturales dentro de las cuales será posible encontrar una interpretación lógica (si no la interpretación verdadera) del simbolismo en que están envueltos el personaje y el ambiente de la novela.

Las fuentes, tales como nosotros las reconocemos, son la literatura en sí, la mitología clásica, la religión, la filosofía y la lengua misma. Esta última fuente demanda que el crítico busque la definición común de una palabra y que también explore todas las posibilidades de la derivación etimológica de ella.

El personaje y el ambiente se complementan, por seguro, en la mejor tradición del género novelesco. Por eso pensamos incluir el ambiente dentro de nuestro análisis de cada personaje cuando creemos que ese influye en la función de un personaje. No vamos a incluirlo cuando es algo que ya hemos tratado en el capítulo sobre la superealidad.

Pero el ambiente también tiene función más en relación con el tema que con los personajes. Por consiguiente vamos a interrumpir la secuencia de la lista de personajes para apuntar qué detalle del ambiente juzgamos importante en un momento dado.

En un nivel *Pedro Páramo* es el cuento de un amor imposible; en otro nivel es la tragedia de la vida humana, una tragedia que está envuelta en la folisofía y lo que simboliza Susana San Juan. Esto, a nuestro juicio, tiene una estructura superrealista. En fin *Pedro Páramo* es un comentario personal de Rulfo de la historia mexicana. Antes de empezar queremos indicar un aspecto que hemos descubierto —y esto es que tanto el proceso histórico, como el proceso filosófico, no están muy desordenados. Ahora queremos interpretar el papel de los personajes.

1. Juan Preciado.—Hay suficiente evidencia como para creer que Juan es un personaje tradicional que no simboliza nada. Es decir funciona dentro del argumento como personaje creado y real con móvil propio: buscar a su padre.

Sin embargo su papel más importante es simbólico; él representa “el mexicano”. La búsqueda de Juan Preciado es la búsqueda del mexicano de su identidad. Y es una búsqueda histórica. La historia incluye tanto el olvido y desprecio en que el “gobierno” tuvo al pueblo, como incluye el estado de condenación y pobreza en que lo tuvo la iglesia. Para nosotros estos dos —gobierno e iglesia— forman el “rencor vivo”. Una de las primeras cosas que Juan descubre es su mestizaje, y también descubre que es una suerte si uno es legítimo o no.

Más adelante y más en el fondo de la novela Juan (nombre común mexicano) se presta a una identificación psicológica (antítesis de Pedro), y filosófica (su muerte).

El lugar a donde viaja Juan es Comala,<sup>78</sup> microcosmos de todo México campestre. El pesimismo de Rulfo lo presenta como un purgatorio. Hay un dicho mexicano que confundió a algunos críticos. Dicen de Iguala (estado de Guerrero) que cuando uno de allí se muere y va al infierno, regresa por su cobija. Entedemos que Rulfo lo empleó

---

<sup>78</sup> Ricardo Estrada (Op. cit) nos hizo primero ver que: “(Comala; posiblemente de comal, comatli, puede ofrecer ciertos simbolismos: ‘sobre fuego’; el purgatorio en que está subsumido el pueblo, y el infierno interior que vive Pedro Páramo)” (pág. 72) “Comal” debe explicarse, es el utensilio que los indios ponen sobre el fuego para hacer tortillas u otras cosas.

solamente para dar énfasis al calor de Comala. Hay un dicho andaluz parecido: Aquí tenemos nueve meses de invierno y tres de infierno. Entonces uno no debe confundir Comala con el infierno. La esperanza, simbolizada por la muerte de Juan entre otras cosas, es, en el optimismo de Rulfo, la esperanza del pueblo. Juan Preciado, la identidad del mexicano, *es el personaje principal de la obra*.

Manuel Chevite nos hace ver que Juan Preciado se presta a una interpretación como Juan Rulfo.<sup>79</sup> Estamos de acuerdo con el doctor, pero por razones diferentes. Rulfo suele poner su voz en cualquiera de sus personajes; ya lo hemos nombrado este hecho un “aparte”. Relacionándose con los apartes es el agente que cumple la orden: “cóbraselo caro”. Ya hemos anotado que creemos que lo es Juan Rulfo. Finalmente, si es que Dorotea cabe muy bien en los brazos de Juan Preciado es porque allí recibe muy bien un abrazo de Juan — de Juan Rulfo.

2. Dolores.—Dolores es la madre de Juan Preciado. No está presente en la novela como personaje vivo, tanto como *recuerdo*. El nombre es una clave que tenemos que relacionar con la historia. De la parroquia de Dolores (en el estado de Guanajuato) saltó el grito, “¡Mueran los gachupines!” — iniciado por el cura Miguel Hidalgo y Costilla el 15 de septiembre de 1810. Allí empezó la historia de la Independencia de México y allí empieza el “sueño” de identidad que está en *Pedro Páramo*. Cuando Juan Preciado dice “así me dijo mi madre, la viva”, la referencia es al idealismo representado por “Dolores”.

La verdad es que Juan tiene “otra madre, la Madre Naturaleza. Como vamos a ver, ella es a la vez la madre de Pedro y de Susana. Juan encuentra que la naturaleza va de más a menos. El fenómeno se relacione con “la caída”. La creencia en el mito del paraíso perdido es universal. El hombre moderno se encuentra también en este estado decaído y Rulfo lo aplica aun a la naturaleza. Es una manera de expresar la angustia; pero cuenta también la nostalgia, la creencia de

---

<sup>79</sup> Chevite Manuel. *El Laberinto Mexicano en/de Juan Rulfo* Organización Editorial Novaro, S. A. México, D. F. 197 pág. 21.

que el presente es peor que el pasado. También contemplado la muerte, Jorge Manrique redactó parecido nostalgia.

3. Pedro Páramo. Lucas Páramo y Eduviges Dyada.—El cacique en el nivel histórico no es un cacique sino un símbolo de todo lo que era el gobierno mexicano. El padre de Pedro era Lucas Páramo, símbolo del gobierno español. La muerte de Lucas Páramo se presenta tarde en la novela; creemos que esto sirve para acordarnos de la presencia de la historia pasada en el presente. La valoración por Rulfo del gobierno español se encuentra aparentemente en el nombre de "Lucas". "Estás lucas" es una expresión popular mexicana.<sup>80</sup> Entonces el gobierno español era loco. El hecho de que Pedro es el hijo de Lucas da énfasis al "español" del nuevo gobierno. Es criollo. El nuevo gobierno empezó a explotar a la gente aun más, y de manera más vengativa. Para "casarse" con los "Preciado" o sea la *gente*, Pedro (el gobierno) le promete mucho en la mejor tradición política: "Le dirás a la Lola esto y lo otro y que la quiero. Eso es importante. De cierto, Sedano, la quiero. Por sus ojos, ¿sabes?".

Después de que la gente (Lola) se casa con él, ella se encuentra abandonada. Cierta es que a "Dolores" no le gustó la luna de miel, y por consiguiente empieza a querer vivir con su hermana, la otra guerra — La Revolución de 1910. La frase: "Quisiera ser zopilote" simboliza el cambio de mente que está realizándose preparando una rebelión.

Eduviges Dyada es el suicidio y ya discutimos la posibilidad de una interpretación ontológica en la tradición surrealista. Pero hay algo más. La frase "Yo fui en su lugar. . ." (en lugar de "Dolores") sugiere la inutilidad y aun suicidio del movimiento histórico. El espíritu de Dolores en vez de desarrollarse de manera victoriosa e inmaculada, salió impura: el mexicano se suicidó. La verdad es que históricamente se había planeado una rebelión para la feria de San Juan (hoy

---

<sup>80</sup> "Lucas. com. Loco, o medio loco; como lurio. . ." U estoy, de a tiro, de malas, o tú estás, de a tiro, *lucas*". "Castillo Nájera, El gavilán, 112. El vocabulario final explica 'Lucas', — Loco, por aliteración". en *Diccionario de Mejianismos* por Francisco J. Santamaría. Editorial Porrúa México, D. F. 1959 pág. 667.

San Juan de los Lagos, Jalisco), pero como los federales se enteraron del caso, el movimiento abortó en Dolores. Entonces, Dolores fue en lugar de otro pueblo. El lector puede aceptar el lógico símbolo del suicidio de Eduviges como éste lógicamente puede aplicarse como comentario de la guerra: el mexicano se suicidó.

Rulfo dijo en una conferencia que “dyada” quiere decir “Virgen María” en la lengua purépeche. En una entrevista con él nos contó que era de la lengua “cora”. No podemos afirmar ninguna de las dos definiciones, pero podemos dar a conocer que la interpretación correcta de los nombres de la novela es la clave más importante a su comprensión. Esperamos divulgar más de nuestra entrevista en la conclusión del presente estudio. Por ahora, regresemos al tema. Si “Dyada” realmente quiere decir “Virgen María”, tenemos una interpretación que cabe en el tema y que creemos que tiene aplicación aun sin este símbolo.

Es esta. Hay que sacar “Virgen María” de su contexto y darle sentido en otro contexto. Nosotros entonces lo aceptamos como un indicio del tema (o de uno de los temas) de la novela. Nosotros entendemos que un tema de la novela es “recuperar” la realidad de la religión del mexicano de la época de que habla Rulfo. Usamos la palabra “recuperar” porque Eduardo Ruiz nos hace ver que muchas leyendas indígenas “sufrieron” una fuerte influencia de los misioneros. Si uno estuviera juzgando la religión del indio (o mestizo) a base de las leyendas después de la influencia de los españoles, notaría que los misioneros hicieron un esfuerzo para introducir una religión cien por ciento católica o española. Por eso, “Tengo la boca llena de ti”, dijo Susana. Y para nosotros, la negación confesarse simbólicamente rechaza la identidad religiosa como fe puramente española o puramente católica. La religión mexicana era (y tal vez es) mestiza. El indicio entonces de “Dyada” (“Virgen María”), nos dirige al retrato de la Virgen Mexicana, la Virgen de Guadalupe. Debajo de los pies de la Virgen hay una “media” luna, y atrás de ella hay rayos de luz que presumimos son del sol. La Virgen de Guadalupe es mestiza, parte del retrato es indígena.

Creemos que para captar la identidad de la religión mexicana, Rulfo escogió simular estas leyendas, la mayoría de las cuales son

cuentos de amor, y la mayoría de las cuales llevan intrínseca para la felicidad, un bautismo o conversión (debido a la influencia de los misioneros). En las leyendas, la mujer que resiste al principio, por fin acepta algún sacramento. Pero Susana se niega a confesarse y así simbólicamente ella sustenta lo indígena de la religión mexicana. De los numerosos críticos que han comentado sobre Pedro Páramo encontramos solamente uno que da importancia a la escena de Susana y el padre Rentería. Este crítico es Alan S. Bell, quien escribe: "El lector debe interrogar por qué está Pedro determinando a que Susana se confiese cuando él rechaza a Dios. . . ." <sup>81</sup> El señor Bell cree que el padre Rentería se convirtió en ministro de Pedro; y si Susana aceptaría confesarse, esto significaría simbólicamente la aceptación de Pedro. En el nivel del amor del relato estamos de acuerdo.

4. Pedro Páramo y Susana San Juan.—"Susana" es nombre poético y simula la nostalgia que evoca la "Fuensanta" del zacatecano, López Velarde. Superficialmente, el relato es uno de amor. El argumento se aproxima al argumento de cualquier leyenda de las muchas que hay. Incluiremos una en nuestro apéndice II. Rulfo, si quería "corregir" la leyenda o el mito, para recuperar la realidad de la religión, tuvo que simular la leyenda.

La influencia surrealista en esta historia amorosa, la lleva a un nivel filosófico: ¿Qué representa Susana San Juan para Pedro Páramo? ¿La inmortalidad? ¿Conocimiento de lo que es la muerte? No sabemos decir absolutamente. Hay indicios: la Andrómeda (la muerte), y el hecho de que desde el principio Susana es parte del ambiente, parte del cosmos (¿la ciencia?). Pero Pedro nunca logró enterarse del mundo de Susana. Por consiguiente, tampoco logra el lector hacerlo. Susana es todo lo que representan los dos dibujos de Breton. Si imaginamos a Susana como la personificación de la ciencia, del conocimiento de la muerte, de la memoria del paraíso, etc., con el móvil propio del deseo de dejar al hombre entrar en su mundo, pero incapaz de hacerlo, entonces, la tragedia consiste en las limitaciones de la inteligencia del hombre, resultado de "la caída". En este nivel, el personaje de

---

<sup>81</sup> Bell, Alan S. "Rulfo's *Pedro Páramo*: A vision of Hope". en *Modern Language Notes*. LXXXI, 2. mar. 1966. pág. 244.

Susana es muy parecido a la Nadja de Breton. También existe la posibilidad de que Susana, que quiere decir "flor", es un símbolo surrealista. La flor, en el simbolismo de los surrealistas, representa el alma. Tal vez Susana representa el alma del mexicano.

Lo mexicano de Susana es aun más interesante. Susana es Eva o símbolo de Eva o nostalgia de Eva. Cuando Bartolomé dice "soy tu padre", ella contesta: "no es cierto" (pág. 88). Tenemos que aceptar la verdad de la declaración de Susana, a pesar de su locura, porque antes Dorotea dice: "Pero si ella, [Susana] ni madre tuvo". (pág. 82) Y una mujer sin padres nos sugiere una figura-Eva y apoya nuestra interpretación de la madre de que habla Susana. Eva es una figura de la caída: simboliza todo lo que es la caída, el tema más desarrollado de la novela. Pedro, en este nivel, representa a cualquier ser humano que lucha para penetrar intelectualmente en el sentido de la caída. A pesar del fracaso de Pedro, hay la sugerencia de que el ser humano sigue luchando porque el amor de Pedro a Susana lleva un sentido de lo eterno. Es la lucha de cada ser humano (tratar de penetrar en el sentido de la caída).

Que Rulfo empleó la mitología indígena del primer hombre y de la primera mujer es importante. El hecho presta a Susana-Eva aquel papel de representar lo indígena de la identidad mexicana. Pedro no Pero ella sí se acuerda del baño en el río y siempre se acuerda de Flose presta tanto a una interpretación como el "Adán" de los indios. rencio, lo que para nosotros siempre simboliza un tiempo mejor. Pedro entonces es criollo y ella india... Los dos se casan y presumimos serán uno: el mexicano.

Susana es la figura más importante de la novela. Por lo menos nosotros creemos que Rulfo le dió esta importancia. Su muerte es también importante. Se murió el 8 de diciembre. Creemos que Rulfo la considera su "Concepción inmaculada". Este hecho no constituye una herejía; los surrealistas creyeron en el "milagro del arte". Susana es el "milagro" de *Pedro Páramo*. Rulfo nos da varios indicios que nos conducen a esta interpretación de la muerte de Susana. Un indicio es la repetición del número 8: "...pero de cualquier manera no estaré lista antes del 8 de abril. Hoy estamos a 1. Si, apenas para el 8..." (pág. 42) "y la dejó con los brazos extendidos pidiendo ocho días,

nada más ocho días". (pág. 43) Ocho días más sería el 9 de abril. Expresiones como "entonces dentro de ocho días" son muy mexicanas, pero no puede ser accidental que Rulfo dijo 8 en vez de 9, porque el autor cuida su estilo como nadie. El número 8 recibe énfasis y el hecho refleja la estructura una vez más: Hay una larga cantidad de espacio (en que se presenta el "problema") y un *aparente* menosprecio para la cronología.

Parecido ejemplo se presenta en la página 102: "Dentro de una semana tendrán... Entonces hasta dentro de ocho días, señores".

Y una vez más con "Sixtina". La palabra "sixteen" en inglés es dieciséis en español. Ocho por dos son dieciséis. El número recibe "doble énfasis". ¿Es probable que Rulfo empleó su inglés en el nombre "Sixtina"?: "Mi hermana *Sixtina*, por si no lo sabes, murió cuando yo tenía 12 años. Era la mayor. Y en mi casa fuimos *dieciséis* de familia..." (pág. 46 énfasis nuestra).

El número ocho no es la única parte que nos conduce a la fecha de la muerte de Susana. La escena con Chona y su novio es un indicio también. "Chona" es el apodo de "Concepción". La escena entre Chona y su novio refleja el amor imposible entre Pedro y Susana. Chona representa a Susana y ésta es el "milagro" de Rulfo en el sentido superrealista.

Hay otra importancia de la muerte de Susana. Indica el mundo de esperanza de la novela. Esto se esconde en la primera parte de la conversación entre doña Fausta y Angeles. Acaba de morir Susana cuando empiezan a hablar: "—¿Ve usted aquella ventana, Fausta?... No, *Angeles*. No veo ninguna ventana. (pág. 115, énfasis nuestra). "Angeles", subrayada, a nuestro juicio, es acusativo. Es el objeto del verbo "veo" entendido.

La estructura permite esta interpretación si uno está dispuesto a pasar por alto la "A" (mayúscula). "Angeles" no es un nombre tan común como "Angela" y la "es" del nombre nos permite la interpretación. Bueno, si esto es el símbolo, ¿qué quiere decir? Para nosotros la presencia de ángeles después de la muerte de Susana implica que ella va al cielo; implica la esperanza que es la muerte.

Sentimos el tema de la esperanza en toda la novela. La vida es “un valle de lágrimas”, pero la muerte simboliza esperanza. Y opinamos que Rulfo se apoyó en bastantes símbolos literarios para establecer este mundo de esperanza. Freeman, por ejemplo, nos mostró que la muerte siempre viene en el amanecer. Amanecer lleva un sentido de nacimiento de cosas, de esperanza.

Nosotros queremos indicar que la palabra “alba” es muy frecuente en la novela. Y que la mujer simboliza la muerte, no es una técnica nueva. Alejandro Casona, por ejemplo, escribió una comedia que se llama “La Dama del Alba” en la cual trató de demostrar que la muerte puede ser amiga. En esta comedia, la mujer (la muerte) siempre viene al alba. El alba es un símbolo de la esperanza. Es igual en *Pedro Páramo*; Dorotea, que vió a Susana morir dice: “Al alba, la gente fue despertada por el repique de las campanas. Era la mañana del 8 de diciembre. Una mañana gris. No fría; pero gris”. (pág. 120) La muerte oscurece la vida. El color de esta muerte es gris. Es triste. Pero ¿no es gris un negro más lúcido? Nosotros opinamos que hay esperanza, esperanza en el gris de la muerte y en todos los otros numerosos símbolos. Juan Preciado, Dorotea (o Doroteo) y el padre Rentería también representan la esperanza que es la muerte.

5. Bartolomé y Susana.—El indio en *Pedro Páramo* existe como el indio en la vida mexicana. Está presente pero difícil de observar. Rulfo capta este aspecto sociológico en la estructura de la novela y es uno de los más grandes éxitos literarios. El indio está presente en la novela; los indios que bajan de Apango subrayan su presencia. Pero el sentido de su presencia es el más escondido del texto. “Impreciso, miope, taciturno, es el mundo indígena que nos enseña Rulfo”.<sup>82</sup> Un conocimiento de la tierra indígena, lo cual para nosotros es el indispensable ya citado libro de Eduardo Ruiz, dilucida el cuento del indio que vemos en la novela.

---

<sup>82</sup> Fernández, Sergio. “El mundo Paralítico de Juan Rulfo”. En *Cinco Escritores Hispanoamericanos*. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. México. 1958. pág. 122. Aunque Fernández estudió sólo “El Llano en Llamas” las observaciones del indio en la prosa de Rulfo son indispensables.

El pasado, un paraíso ahora perdido, es la Madre Naturaleza del indio. Como los recuerdos de Susana tiene base en la leyenda de la naturaleza y otras leyendas indígenas, hay razón para creer que ella es un símbolo del indio en México. Creemos también que el paraíso floreció en tiempos no solamente “pre-caída”, sino también pre-cortesiano. Dice Ferrer Chivite: “Y Susana San Juan, símbolo de un período en que el español sigue dominando sobre la tierra mexicana, es también símbolo y representación de la Malinche, aunque no lo sea voluntariamente, y por eso Rulfo la presenta loca, enloquecida por la agresión sufrida”.<sup>83</sup> Pero hay otra interpretación de su locura posible. ¿Qué representa la locura de Susana? ¿Qué representa esta enfermedad que la mata? En este nivel, la “Concepción Inmaculada” es como la concepción del sueño bendito de Dorotea — la Revolución. Aquí Susana representa a la gente mexicana y Pedro el Estado. La conclusión de Ferrer Chivite es excelente: “Desde su Independencia, el estado mexicano ha poseído materialment a su patria, quizá hasta la ha amado a su manera y ha hecho todo lo posible por entenderla y satisfacerla, pero su esencia — la esencia de México, la mexicanidad se le ha escapado siempre. Y ésta es otra de las lecciones que Rulfo da con su *Pedro Páramo*”.<sup>84</sup>

Bartolomé es un minero. Hace que Susana baje en la mina de la Andrómeda. Puede ser que Bartolomé representa a todos los que explotaron al indio porque los indios fueron los que trabajaban las minas para los españoles. Pero creemos que él es el símbolo del alto clero. Tiene no solamente el nombre de Bartolomé de las Casas pero también posiblemente el nombre del primer obispo de México, Fray Juan de Zumárraga, al fondo de su simbolismo. Apoya nuestra teoría no solamente el nombre, sino también el contexto de la novela. La avaricia a nuestro juicio, solamente se aplica al clero — al padre Rentería y a Bartolomé. La escena de la Andrómeda para él es una búsqueda de dinero — símbolo para nosotros de su avaricia. Y cuando Bartolomé dice: “soy tu padre”, Susana contesta, “No es cierto”. Tal vez la mayor prueba de nuestra teoría se base en nuestra interpretación de Bartolomé como gato. Cuando está muriendo Susana, Bartolomé la

---

<sup>83</sup> Ferrer Chivite. Op. cit. pág. 74.

<sup>84</sup>, ibid. pág. 75.

visita en forma de gato. Para nosotros este hecho simboliza que el poder del alto clero era una cosa pasajera en la historia. La historia sostiene que las reformas redujeron el poder de la iglesia.

6. La Madre Naturaleza y Justina Díaz.—Que Juan Preciado encuentra que la naturaleza se ha podrido se relaciona con el tema de la moralidad en la novela. Sobre todo se relaciona con el sentido de culpa o de vergüenza de que sufre el hombre al hacer cosas naturales: “¿Porque se nos ha podrido el alma”? La respuesta en parte, es que la propaganda de la iglesia en aquel tiempo hizo al hombre sentirse condenado. Por eso sale de la boca de Toribio Aldrete la frase. “Mira, Galileo, yo a ti, aquí en confianza, te aprecio”. (pág. 48) Galileo, claro, fue el que dijo que el sol era el centro del universo y la iglesia iba a condenarlo. En efecto Galileo se retractó de la declaración, pero todavía el hecho demostró el mal juicio por la parte de la iglesia. La comparación es que la iglesia también se equivocó en condenar el movimiento de la Revolución.

Las leyendas de los tarascos ofrecen esta descripción de la Madre Naturaleza:

“Vagas tradiciones nos refieren que *Cueráperi*, la Madre Naturaleza, pobló aquel país de ricos vegetales; ora [ahora] las plantas y árboles que ofrecen con sus semillas, con sus frutos, sus hojas y sus bulbos fácil y nutritivo alimento para el hombre; ora las yerbas, cuyas fibras le proporcionan el vestido: ya los gigantes de la vegetación que lo convidan son su sombra o le suministran la madera para sus habitantes o para mantener el fuego del hogar; ya, por último, las flores encantadas para recrear su vista . . .

.....  
Después creó *Cueráperi* al hombre.

.....  
¿Cuántas veces, sin embargo, desaparecieron los habitantes al estrepito funesto de la lucha entre los elementos?

Los volcanes se abrían, vomitando el fuego que inextinguible ardía en las entrañas de la tierra: A veces la lava, en tremenda inundación, cubría los valles. a veces las nubes, preñadas de rayos, que oscurecían la bóveda celeste, se deshacían en diluvios sin fin

que sepultaban en sus ondas todo lo creado. Entonces los animales salvajes y las aves se refugiaban en las inaccesibles cimas de las más altas montañas, [Pedro Páramo también], mientras que los seres humanos parecían, trágados por las aguas crecientes e inexorables [Juan Preciado].

Pero si continua era la destrucción, también era incesante el poder fecundo de Cueráperi. Para que la ayudasen en su obra, creó el sol, la luna y las estrellas”.<sup>85</sup>

Así es que también en las leyendas existe decaimiento de la naturaleza. Ahora podemos explicar la función de Justina Díaz. En *Pedro Páramo*, después de “la caída” vino la *justicia*. Los días después de “la caída” son negros. La función de la “justicia” (Justina) es que *planchó “el vestido negro”* (pág. 81) *de la madre de Susana, la Madre Naturaleza* después de la caída. Esta madre es la madre de Juan (recuerdos de la primavera), la madre de Pedro (“¿Y a ti quién te mató madre?”) pero la madre de Susana sobre todo. Es, entonces, la naturaleza indígena. Rulfo refleja las consecuencias de la caída no solamente en el hombre sino también en la naturaleza. En el momento actual, no en el recuerdo, ya el indio está en un estado de abandono. Se encuentra sin su madre naturaleza y sus dioses naturales le abandonaron: El sol se vuelve frío, hay una “Media Luna”, y las estrellas caen del cielo.

Diane Hill nos hace ver este mundo de Rulfo. Aunque ella habla de sus cuentos no hay duda de que estas palabras se aplican a la novela: “. . . pues los cuentos de Rulfo no son sólo de personajes, sino cuentos que ejemplifican la condición humana y su composición. Es cierto que las fuerzas externas adquieren una importancia tal vez desproporcionada. Pero esto no constituye ninguna falla técnica en el autor. Es más bien la expresión de toda una doctrina literario-filosófica de la relación entre el individuo y el mundo que le rodea”.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Ruiz. Op. cit. pág. 32.

<sup>86</sup> Hill, Diane E. “Integración, Desintegración e Intensificación en los cuentos de Juan Rulfo”. En *Revista Iberoamericana*. No. 66. jul/dic. de 1968. pág. 331.

7. El padre Rentería.—Su nombre ya no es problema. Rulfo mismo admite que “vive de las rentas”. Pero una dificultad que se presenta es distinguir sus varios papeles. Nosotros vemos más de uno.

Como bajo clero, el padre Rentería se gana la vida recibiendo ayuda a cambio de sus servicios espirituales. Oyendo confesiones, por ejemplo. Cuando se junta con la Revolución, también representa el bajo clero que en la historia de la Revolución hizo exactamente lo mismo.

Negociando con Pedro el padre representa el alto clero. Pedro es el símbolo del gobierno o del Estado. Los dos, gobierno e iglesia, se apoyaron uno al otro. Vemos también que representa al alto clero cuando el señor cura de Contla lo juzga.

Creemos que el padre Rentería también representa el juicio moral de la iglesia cuando dice que la sangre de Pedro es mala. El padre condena a muchos y ni el relato de Rulfo ni la historia misma de la iglesia en aquel entonces es una memoria dulce para la iglesia. Nos referimos a tales hechos como la condenación de gente que se unió con ciertos sindicatos.

Por fin, el padre Rentería simboliza la influencia española en la vida religiosa del mexicano, Susana se niega a confesarse y sustenta, para nosotros, lo indígena de la religión mexicana. La religión de México es mestiza. Los misioneros hispanizaron la religión indígena; o los indios indianizaron la religión española. Ejemplo de este último es cuando el padre Rentería andaba por el río y al ver una estrella cayendo se sintió triste. Sentir tristeza al ver una estrella cayendo es claramente una característica indígena.

Antes de dejar al padre Rentería queremos apuntar algo que la crítica, a nuestro saber, no ha señalado. Es la muerte del cura, y su visita al “señor cura de Contla”. El primer indicio de que es su muerte es un —“¡Adios padre!— oyó que le decían”. El segundo indicio es “Debe ser mucho después del alba”. Por fin, uno pregunta: “¿Dónde está el moribundo, padre?”, y el padre piensa: “Hubiera querido responderles: ‘Yo, yo soy el muerto’. Pero se conformó con sonreír”. (pág. 74).

El padre va a Contla, que para nosotros es el cielo. Como Dorotea va al cielo más tarde en su sueño, esto no es un suceso aislado de la novela. Como Rulfo no quiere que la iglesia juzgue a otros, tampoco va a juzgar a otros Rulfo. Por eso creemos que Rulfo lo mandó al padre “señor cura de Contla”, quien entre otras cosas dice: “No hay *que* entregar nuestro servicio a unos cuantos, que te darán un poco a cambio de tu alma”. (pág. 75 énfasis de Rulfo) También cuentan de las semillas que no crecen en Comala. Puede ser que estos son semillas de la iglesia. Luego el padre regrese a seguir vagando en el mundo de vivos y muertos.

8. Dorotea (o Doroteo) y Abundio Martínez.—Doroteo Arango Arámbula era el nombre con el que fue bautizado el célebre personaje de la Revolución —Pancho Villa—. Interpretamos que Dorotea representa a esta persona. Rulfo lo presenta como estéril, sobre todo para dar énfasis a la infecundidad del movimiento, y tal vez también como mujer para esconder más el significado del personaje. Dorotea tiene el sueño bendito de tener un niño (concepción de la Revolución). Pero el sueño maldito de no procrear nada es la realidad. Y la esterilidad es la realidad de la novela. Como Pancho Villa se fue al norte en la historia, la frase “le dieron el norte” es un indicio a su identidad. También lo es la medalla de Nuestra Señora del Refugio porque ella era la santa patrona de los revolucionarios.

Dorotea consiguió las mujeres para Miguel. Miguel, aquí es el símbolo de la violencia de la Revolución y del rapto que acompañaba la guerra. Entonces los acontecimientos que se desarrollan alrededor de Miguel y de Dorotea no pueden divorciarse. Ahora está claro que Miguel es, en un nivel, la víbora de la violencia de la Revolución.

Dorotea tiene el apodo de “la Cuarraca”. Nos dijo Rulfo que era una palabra española del siglo XVI-XVII que significaba “coja”. No pudimos confirmarlo con ningún diccionario, pero un defecto físico sería un símbolo de la incapacidad de Pancho Villa. Es posible que la palabra tenga doble sentido porque dos informantes de la tierra de Jalisco y Michoacán, independientemente definieron la palabra “Cuarraca” como un pájaro de mal agüero. En este caso también el apodo sostendría el sueño maldito de Dorotea y también complementaría el papel de los pájaros en la novela.

Rulfo facilita la interpretación de Dorotea como Pancho Villa en la novela. Doña Inés Villalpando es otro indicio. Abundio Martínez representa la multitud de la gente mexicana que está emborrachada por la “madre Villa”, doña Inés (Pancho Villa). Que las dos son mujeres apoya nuestra interpretación.

En una reunión de los miembros de la Real Academia recientemente, Agustín Yáñez nos hizo ver que la entonación de una palabra muchas veces determina el sentido. Dió el ejemplo de “madre”. Si se pronuncia rápido quiere decir “nada” y si haya una prolongación de la primera sílaba, entonces tiene un sentido de respeto (madre carnal). “Madre Villa” entonces quiere decir “nada Villa”, un desprecio. Sin embargo, el mexicano, simbolizado por Juan Preciado, abraza a Pancho Villa (Dorotea en la tumba), no por el sueño maldito, la realidad de la Revolución, sino por el sueño bendito, la concepción de la Revolución. “Madre Villa” entonces, puede ser a la vez de respeto.

Nos gusta la interpretación que Ferrer Chivite dió al papel que hace Abundio:

El pueblo mexicano —Abundio— ha perdido a su patria mexicana —la Refugio—; desesperado, acude a la iglesia —el padre Rentería— como posible ayuda, pero esta le falla porque está demasiado ocupado con sus asuntos privados. Decidido a todo va a la Revolución —la borrachera para curar la pena— bajo los auspicios y dirección de los dos grandes caudillos del pueblo, Pancho Villa —la “madre Villa” y Emiliano Zapata —el programa de “Tierra y Libertad” es el grito de quien corre a agarrar la tierra y cuando ya la tiene en las manos se le escapa, se le vuelve a ir angustiasamente—; desesperado, al ver que nunca podrá conseguir la ayuda que necesita, mata al “señor”, símbolo del estado frío y ausente de los problemas del pueblo. Tras ello, tras un crimen con el que, a pesar de todo, nada ha conseguido.

...lo llevaron a rastras, abriendo un surco en la tierra con la punta de los piés. (pág. 127...)

El pueblo mexicano, aunque la Revolución que destruyó al Porfirato no haya dado los resultados apetecidos, se haya frustrado,

como sea, a rastras, borracho y dolorido, seguirá arando la tierra, luchando por ella, junto a ella siempre.<sup>87</sup>

Lo de Villa y la Revolución en general tiene representación en la novela como mujer por ser un movimiento lento. La mujer rulfiana no se mueve: "Chona" por ejemplo, aunque su novio tiene las bestias aparejadas (la bestia simboliza, creemos, la Revolución o planes para la Revolución), dice: "—¿Y si mi padre se muere de la rabia?—" una excusa absurda.

La gente no presta atención a la Revolución aunque el ruido de ésta es como un cohete. Abundio, símbolo de la excepción, se quedó sordo después de la Revolución: "Todo sucedió a raíz de que le tronó muy cerca de la cabeza uno de esos cohetones que usamos aquí para espantar culebras". (pág. 20) "Culebra" es un símbolo de la Revolución. Ferrer Chivite nos hace ver que cohete es un símbolo por fiesta mexicana. La palabra "espantar" en vez de "matar" es significativa; quiere decir que la Revolución aún vive. Creemos que la vista de la Revolución como fiesta, interpretación basada en el libro de Octavio Paz (*El Laberinto de la Soledad*), está muy cerca de la interpretación correcta. Nosotros opinamos que la presentación rulfiana de la guerra tiene, a nuestro parecer, más raíces en los conceptos indígenas de la guerra. En este caso la fiesta tiene lugar *antes* de la guerra. Las citas siguientes de Ruiz aclara nuestra interpretación y creemos que dilucidarán ciertos símbolos de la novela como la "canícula" y "sol ber mejo": "La guerra era ordinaria y extraordinaria. Esta última, determinado por las circunstancias; y *la primera se hacía siempre después de las cosechas*".<sup>88</sup> (énfasis nuestra) Entonces la palabra "canícula" (el tiempo de la cosecha) al principio de la novela puede ser un indicio de que una guerra es inminente. La posibilidad de que Rulfo considera la Revolución "ordinaria" también se presenta. En cuanto a la fiesta Ruiz nos informa:

"Después de la fiesta de *Zitacuaréncuaro*. . . que se verificaba en

---

<sup>87</sup> Ferrer Chivite. Op. cit. págs. 36, 37.

<sup>88</sup> Ruiz. pág. 54.

*diciembre* todos los señores que estaban en vasallaje del emperador llevan gran cantidad de leña de encinas y de ocotes para encender luminarias en el interior del extenso perímetro... en media de la cual se levantan aun templos del sol y de la luna.

La fiesta duraba varias noches... A la media noche en punto del segundo día recorrían la extensa área amurallada centenares de *música* entonando aires marciales...

De repente se hacía el *silencio*. El gran sacerdote se colocaba en medio de las dos pirámides, vuelto el rostro hacia el Oriente; fijaba sus ojos en una estrella brillante y de luz roja. [Aquí Ruiz anota: "El señor Cravero supone que esta estrella es la de Aldebran *por su color rojo*. "México a través de los Siglos" Tomo I. pág 760] y exclama: 'oh tú, dios del fuego...' dígnete inspirar el valor a nuestros guerreros que hoy empuñan las armas para aumentar los dominios de nuestro padre el Sol. Tu eres la mañana de oro, hermoso Uréndacus [Nota de Ruiz: Significa claridad] de *semblante bermejo*, ciega a tus enemigos...<sup>89</sup> [énfasis nuestra, salvo la del dios Zitacuaréncuaro].

La fiesta de la novela, a la luz de una aclaración que puede ser la anterior, tiene lugar antes de la Revolución. Es una ceremonia indígena. El día de la muerte de Susana es el 8 de diciembre, fecha indígena por ser diciembre y española por ser el 8 —fecha mestiza—. Los músicos que llegan, simulan las músicas en la leyenda. En la leyenda luego de la música, "de repente se hacía el silencio". En nuestra entrevista con Rulfo nos habló de un "capítulo" de silencio que había querido añadir a la novela. Un "capítulo" que no llevó ni palabra esdrújula ni palabra grave. Opinamos que tal "capítulo" cabría muy bien luego de la "fiesta" causada por la muerte de Susana. La cita arriba aclara el sentido del color rojo (el caballo Colorado) y el sentido del "sol bermejo". Son colores que reciben su significado de la leyenda: son símbolos de la guerra.

A la luz de la fiesta que causó la muerte de Susana, debemos in-

---

<sup>89</sup> *ibid.* págs. 54, 55.

terrogar cuál es el sentido de Susana aquí. Para nosotros es la muerte de un matrimonio, matrimonio de la gente mexicana (Susana) con un gobierno malo (Pedro). Ella no debe de haberse casado con él porque Bartolomé le avisó: “—¿No sabes que es casado y que ha tenido infinidad de mujeres?—” (pág. 88) Presumimos que Pedro o mejor dicho el gobierno es “casado” con otra Nación y la infinidad de mujeres representa otros intereses. La vida (o matrimonio) de Susana puede verse como freno de la Revolución; su muerte entonces simboliza que ya la gente mexicana no apoya a Pedro, el gobierno. Después de su muerte, la fiesta en anticipación de la Revolución, puede comenzar.

Antes de dejar este tema, de Dorotea y Abundio, queremos citar algo más que nos puede dar una idea de la tumba que comparten Juan Preciado y Dorotea. Y el verdadero sentido de “la Cuarraca”. Ruiz, aparentemente tiene todo: “Los jefes de las numerosas tribus, llamados Curacas [nota de Ruiz: “El término caracua (por corrupción curaca) denota en tarasco la idea de elevación o superioridad.] vivían en continua guerra, disputándose los sitios más fértiles, productores de frutos, o las más tupidas praderas para su ganado”.<sup>90</sup> ¿No vivía Pancho Villa en continua guerra así? Entonces, “la Cuarraca” es una corrupción por Rulfo de “Curaca” o “Caracua”. En la escuela Verano de la lengua en México, D. F., donde hacen investigaciones de lenguas indígenas, un profesor Werst, quien está redactando un diccionario de la lengua tarasca, nos informó que en la lengua tarasca la doble “r” (rr) no existe.

Ahora la tumba: “Allí erigían rústicos altares y consagraban sus cementerios, siendo costumbre que al morir algún *curaca*, era enterrado con sus mujeres, vestidos, víveres, instrumentos para el trabajo, armas y otros objetos, cubriendo luego el sarcófago con un montículo artificial llamado huaca [nota de Ruiz: “Huaca”. Es el nombre que tiene el sepulcro entre los peruanos. Son montículos más o menos elevados, y en el centro está el sarcófago que contiene el esqueleto, armas, utensilios necesarios para la vida, y a veces algunas alhajas. En todo era igual la costumbre de los tarascos, y sus sepulcros se llaman

---

<sup>90</sup> *ibid.* pág. 33.

“yácatas”]. Debe aclararse que la tesis de Ruiz es que el origen de los tarascos fue del Perú, migración en el oeste, que fue el reverso de las migraciones en el central y este del Contienente Americano. Por eso hay muchas comparaciones entre los purépeche o tarascos y los peruanos. Ruiz empezó su libro con la Leyenda del Perú.

Pero en la novela de Ruulfo, ¿quién es la “Cuarraca”? Pancho Villa vivía en continua guerra, y Dorotea, símbolo del revolucionario en la novela, lleva el apodo. Pero si las curacas eran enterrados “con sus mujeres”, ¿no ha cambiado las cosas Rulfo? Juan y Dorotea comparten una tumba. Dorotea cabe en los brazos de Juan. Que Dorotea (Pancho Villa) es la mujer, nos sugiere que Juan Preciado (o el mexicano) es la curaca, “el que vivía en continua guerra”.

Rulfo captó la idea de los instrumentos y utensilios de la tumba con estas frases de Eduviges y Juan Preciado:

“—¿Qué es lo que hay aquí?, —pregunté.

—Tiliches —me dijo ella. —Tengo la casa todo entilichada”.  
(págs. 13, 14).

9. Fulgor Sedano.—Nosotros no vemos la mitad de la novela con la muerte de Juan Preciado. Al principio el lector cree que está leyendo una novela que presenta un mundo real. Poco a poco se da cuenta del mundo irreal en que se encuentra Juan Preciado. El “desenlace” de la novela es un aparente regreso a la realidad, logrado este, en parte, por los acontecimientos de la Revolución. Por lo menos nuestra impresión fue así: realidad, irrealidad, realidad.

Entendemos que la división se encuentra en estas palabras: “No le preocupaba Fulgor, que al fin y al cabo estaba más para la otra que para esta”. (pág. 98) Pero no creemos que la novela se divide en una página determinada. Si entendemos bien lo que es “la otra” y lo que es “esta”, hemos captado lo que puede ser una división histórica. “Esta” puede ser esta parte de la novela o sea la Revolución. “La otra” es el conjunto de todos los acontecimientos históricos desde la independencia hasta la Revolución. El papel de Fulgor Sedano es que el representa la mano del gobierno hasta la Revolución. Representa la época de las causas de la Revolución.

“Fulgor” quiere decir fulgor (brillo) y “Sedano” como lo entendemos viene de la palabra “sedar”. Fulgor era la voz del cacique y agente servil y subordinado que sedó la iglesia con sesenta pesos: “El padre cura quiere sesenta pesos por pasar por alto lo de las amonestaciones”. (pág. 43) Con un puño de monedas. Pedro pagó al padre Rentería para enterrarlo con ceremonia a Miguel; y Miguel es un símbolo de la Revolución. Fulgor Sedano era la mano que mató a Toribio Aldrete, entre otros, para adquirir propiedad. Pedro le ordena que mate a Bartolomé, el minero. Creemos que Bartolomé es un símbolo del alto clero; ya hemos mencionado este detalle. Cuando Pedro manda a Fulgor que mate al minero, sus palabras son muy selectas: “Estamos obligados a amparar a alguien”. (pág. 89) Sin lugar a dudas, Rulfo emplea esta palabra “amparar” con doble sentido. El verbo también quiere decir: “Adquirir el derecho a beneficiar una mina”.<sup>91</sup>

Fulgor ve el crecimiento de las cosechas y admira las acciones despecticas del cacique. En un esfuerzo para evitar la fatalidad de la Revolución, Fulgor “avienta el ganado”. Interpretamos animales, mulas y bestias como la Revolución —que no se mueve—: “Hay que aventar el ganado de Enmedio más allá de lo que fue Estagua, y el de Estagua córranlo para los cerros de Vilmayo —les iba ordenando Fulgor Sedano conforme salían—. ¡Y apriénle, que se nos viene encima las aguas! Las aguas, otra vez refiere a la fatalidad. Todo México, particularmente Susana, parece estar muy bañada con este agua de la fatalidad. El ganado parece ser un símbolo de la Revolución y las acciones de Fulgor son esfuerzos del gobierno manipular “la bestia”, evitar la fatalidad.

9. Damiana Cisneros.—Hay razones para creer que la interpretación de su nombre debe ser lo siguiente: “Damil” quiere decir “mujer” o “femenino”; “ana” (en el eco) es la última parte de Susana; “Cisne” es curiosamente el ave, pero también quiere decir “prostituta”; “neros” en el eco de la página 47, es tal vez Eros, el dios de amor en la mitología griega.

Damiana es el eco de mucho de la novela. Ella es una sirvienta.

---

<sup>91</sup> García Pelavo y Cross, Ramon. *Pequeño Larousse Ilustrado*. Ediciones LaRousse. París. 1964. pág. 64.

de Pedro Páramo, y ella es símbolo del mexicano servil al gobierno. "Prostituta" ¿porque se vende? "Damil" porque representa una actitud de mujer hacia la Revolución. Ella simboliza la indiferencia hacia la Revolución y hacia el espíritu de Dolores: "es que la alegría cansa. Por eso no me extraño que aquello terminara..." (pág. 45) Ferrer Chivito, a mi saber, fue el primero que nos hizo ver este papel de Damiana: "Damiana no sabe que ha muerto Dolores, no sabe, siquiera lo que pasa por el mundo".<sup>92</sup> Queremos repetir la cita que el crítico empleó para mostrar la indiferencia de Damiana; ella no sabe que ha muerto Dolores:

"—No. Y a propósito, ¿qué es de tu madre?

—Murió —dije.

—¿Ya murió? ¿Y de que?

.....

—Sí. Quizá usted debía saberlo.

—¿Y por qué iba a saberlo? Hace muchos años que no sé nada.  
(pág. 46).

Damiana está presente cuando se muere Pedro. Apoyándonos en "ana" y "neros", creemos que su presencia es simbólica de la presencia de algo que simboliza Susana. Susana, recordamos tiene características de Eva, uno de los cuales es un resultado de la caída —la fatalidad de la muerte—. El eco de Damiana nos da la única razón por creer esto. Pero la interpretación nos permitiría dar sentido universal a la muerte de Pedro. Es un eco de la caída: todo ser humano tiene que morir.

Damiana contraste con Abundio. Ella representa la gente que no presta atención a la Revolución aunque el ruido de ésta es como un cohete. Abundio, símbolo de la masa que mata a Pedro, se quedó sordo: Todo sucedió a raíz de que le tronó muy cerca de la cabeza uno de esos cohetones que usamos aquí para espantar las culebras de agua". Una vez más el agua sugiere la fatalidad, aquí la de la Revolución, una víbora tan larga como gruesa (Tilcuate).

---

<sup>92</sup> Ferrer Chivite. pág. 49.

Personajes Menores.—Aquí queremos analizar nada más dos personajes menores. La verdad es que los personajes menores son ocasiones para “juegos” de lenguaje algunas veces. Los personajes menores tienen importancia solamente en el lugar donde aparecen, como regla general.

El tartamudo es un ejemplo. Vemos que su papel es nada más llamar, desde un punto de vista del gobierno, la Revolución “el Coco”. Repitimos aquí en secuencia la lista de palabras tartamudeadas que nos llevó a esta conclusión: “cocon... cocosa... cucuando... cocozco... ¡Cocórrale!... cocorriendo... cocon...” (págs. 97, 98) Un defecto físico demuestra una especie de cobardía y esta vez el defecto mismo representa su actitud.

Si se puede considerar como personajes los santos del panteón (pág. 35), entonces hay algo curioso en esto. Pondremos nuestra interpretación entre paréntesis mayúsculas: “Santa Nunilona, virgen y mártir; Anercio, obispo; Santas Salomé viuda, Alodia o Elodia [o el odio] y Nulina, vírgenes; Córdula y Donato”. Aparentemente Rulfo compara los santos con el odio. ¿Por qué? Tal vez puede decirse que la lista representa a los que escapan de las consecuencias de la caída y del sentido de culpa relacionado con el acto sexual. Presumimos que Rulfo dice que la iglesia condena lo sexual del ser humano (Donis y su mujer), y que goza del derecho de glorificar a ellos que no participan en actos sexuales. Hay, a nuestro juicio, más aquí que un símbolo que se presta a una interpretación de la Revolución. Opinamos que por alguna razón el autor está exagerando; pero ignoramos por qué.

En cuanto a la interpretación de los personajes de la novela, el aparte que juzgamos ser el indicio más importante es el siguiente: “Así que no te asustes si oyes ecos más recientes, Juan Preciado”. Las palabras son de Damiana Cisneros. Lo importante de nuestra interpretación es la definición de un eco como la repetición más vaga de algo. Vemos las posibilidades siguientes. Dolores y Eduviges Dyada son las “madres” del mexicano. Representan el deseo de liberación y (por “Dyada”) el sentido de religiosidad. Hay un eco de Dorotea en Inés Villalpando. Esa persona es realmente un símbolo del símbolo que es Doroteo Arango Arámbula, y ésta es “madre Villa”. Bartolomé es un eco del padre Rentería. Damiana Cisneros (ana v ;Eros?) lleva

algo de la presencia de Susana cuando se muere Pedro. Por el nombre "Cisneros" (me refiero a las reformas de Cisneros en el siglo XVI) es posible que ella es otro eco del padre Rentería. El Tilcuate, símbolo de lo que haya de fracaso en el Revolución, es un eco de Miguel ("como una víbora" se movió), símbolo de la caída. Los demás ecos son difíciles. Por el hecho de que trabajan para Pedro, tal vez Gerardo Trujillo y Fulgor comparten un papel. Susana puede ser el eco del mexicano Juan Preciado por ser símbolo de él mismo. ¿Es por eso que se llama Susana San Juan? El eco de Pedro (piedra) es "un montón de piedras".

De veras, el verdadero sentido de la obra puede ser la presentación de la Revolución como el eco de la caída. La semejanza entre Miguel y el Tilcuate establece la base de esta interpretación, y aclara por qué se repite tanto la muerte de Miguel. Su papel es importante. Miguel y su caballo pueden ser una figura centauro —figura superrealista que subraya la bestialidad del hombre. Creo que Rulfo en su búsqueda de las causas de la Revolución, encontró la caída. Y dentro de la presentación de ésta, se encuentra mucho de la identidad mexicana.

Concluiremos nuestro estudio del personaje y ambiente con la traducción de dos de los ocho elementos de Víctor M. Valenzuela ve en la literatura latinoamericana. Creemos que se aplican a *Pedro Páramo*: 1. "La Desesperanza. El tema de la desesperanza (a lo cual tan frecuentemente se refieren Kierkegaard y Unamuno) es el resultado de la lucha entre la razón y la vida. El hombre sabe por su inteligencia que se morirá, pero la esencia de su ser le hace ver que quiere vivir para siempre. En otras palabras quiere ser inmortal. (En Sartre y en el existencialista agnostico o ateo, la desesperanza sería la condición para descubrir una vida y una moralidad nueva".<sup>93</sup>

2. El Absurdo.—"El hombre se encuentra en un mundo desconocido sin valores concretos y sin una fe absoluta, víctima de fuerzas irracionales. La situación ha creado lo que algunos escritores han descrito

---

<sup>93</sup> Valenzuela, Víctor M. *Contemporary Latin American Literature*. Las Américas Publishing Co. New York. 1971. pág. 22. (traducción nuestra).

como una edad de gran vaciedad en que el hombre se siente solo en el cosmos.

En suma, tenemos una visión del hombre en el precipicio de la nada, que junto con su libertad absoluta de escoger, tiene como resultado la angustia. Su mundo entonces es absurdo, y a los que dudan que la vida es tan vacía de sentido, los escritores existencialistas muestran como prueba del absurdo —la muerte. En otras palabras la vida se acaba antes de que sepamos quienes somos y qué es la vida.

Como el hombre moderno y la sociedad en que el vive parecen estar en un estado de tránsito, él, por consiguiente, parece vivir en una realidad de ilusiones o en una realidad que no es suya. Frente a la guerra o de la amenaza de la guerra, el hombre moderno se siente abandonado bajo la merced de una fatalidad ciega que roba de la vida su sentido".<sup>94</sup>

<sup>94</sup> *ibid.* pág. 23. (traducción nuestra).

APENDICE I

A MANERA DE EXEGESIS DE LAS EDICIONES MEXICANAS

Ali Chumacero me dijo que Rulfo al presentar el manuscrito dijo que ya lo quería publicar. Rulfo me dijo que apenas lo había pensado cuando ellos lo publicaron.

Como existe un problema de las ediciones yo fui al Fondo de Cultura Económica donde el señor Chumacero me recibió muy cordialmente y hasta me prestó su oficina y mesa. Me consiguió todas las ediciones (salvo la tercera) y aun un manuscrito; y allí pasé tres días examinando mucho. El manuscrito estaba muy tachado y llevaba correcciones tanto de Rulfo como del poeta. Vamos a comentar sobre los siguientes temas: 1. ¿Hizo algún daño a la novela las correcciones editoriales? 2. ¿Cuáles ediciones llevan cambios? 3. ¿Cuáles son estos cambios? 4. ¿Qué conclusiones importantes hay?

1. ¿Hizo algún daño a la novela las correcciones editoriales? — Rulfo tenía mucho de la novela ya escrito cuando recibió la beca del "Ford Foundation". Así me dijo Ali Chumacero. Eso quiere decir que el novelista gozó de dos años para mejorarla. Sin embargo, el manuscrito llegó al Fondo de Cultura Todavía no en su forma final. Rulfo es un perfeccionista, una característica que nos explica en parte, lo poco que ha publicado. Si no le da gusto lo que escribe, Rulfo es capaz de romperlo. Por ejemplo, rompió su primer intento escribir una novela.

La diferencia entre el manuscrito y la primera edición es la consideración importante y relativa a la pregunta. Hay diferencias. Creo que en cada caso la diferencia mejora la novela. Los cambios hechos por el editor (y por Rulfo) son correcciones de mala ortografía (o de equivocaciones mecanográficas), divisiones de “capítulos”, y unos otros muy pocos cambios. Los cambios hechos por Rulfo aun antes de que el manuscrito llegó al lugar (presumimos por la cantidad que hay) son más estilísticos — la preferencia de una palabra u otra y el cuidado del lenguaje. A veces fue imposible descifrar quién hizo el cambio; y más obscuro es juzgar si el señor Chumacero hizo un cambio sin el acuerdo de Rulfo. Es decir, como Rulfo tiene fama de ser poco exigente en estos casos, la posibilidad existía de que el editor pudiera haber forzado ciertos cambios.

La separación de “capítulos” parece ser un esfuerzo más del editor que de Rulfo. Rulfo tenía separaciones aún más difíciles que las que la novela lleva ahora. Pero todavía hay algo de esto en la novela. Y el lector todavía, a nuestro juicio, tiene que hacer sus propias divisiones. Otro cambio es lo siguiente. El manuscrito primero tenía esto: “Con decirle que muchos de los que allí se han muerto han regresado por su cobija”. La corrección se lee: “Con decirle que muchos de los que allí se meuran, al llegar al infierno regresan por su cobija”. A pesar de que la palabra “infierno” confundió a algunos, creemos que el estilo se mejoró con la segunda frase. El primero demuestra un pesimismo que está fuera de la sutileza del estilo de Rulfo y por eso creemos que él participó en el cambio. Por lo menos no lo borró en la quinta edición.

Tenemos que concluir que Ali Chumacero y Juan Rulfo juntos mejoraron el manuscrito.

2. ¿Cuáles ediciones llevan cambios? Las ediciones de *Pedro Páramo* son las siguientes:

1.	1955	3,000 ejemplares	Letras Mexicanas
2.	1959	3,000 ”	”
3.	1961	3,000 ”	”
4.	1963	3,000 ”	”
5.	1964	4,000 ”	”

6.	1964	10,000	”	Colección Popular
7.	1966	15,000	”	”
8.	1967	15,000	”	”
9.	1968	15,000	”	”
10.	1969	50,000	”	”
11.	1971	50,000	”	”

El foro de la última edición dice 60,000 ejemplares, pero los documentos del editorial confirman 50,000. Las ediciones que llevan cambios son la segunda (igual a la tercera y cuarta) y la quinta (igual a las subsiguientes).

3. ¿Cuáles son estos cambios? — Lo más misterioso es que hay cambios en la segunda edición. No estaban presentes ni Chumacero ni Rulfo. Sin embargo ésta tiene cambios, pero los cambios son de las divisiones de los “capítulos” y en realidad no hay ni más ni menos materia en ninguna edición. Como hay duda de donde algunos “capítulos” empiezan (intencional), no vale la pena contar “capítulos”. Las divisiones cambiaron y tal vez éste es otro indicio que nos da Rulfo de nuestra obligación de hacer las divisiones. Ofrecemos estos ejemplos entre la primera y quinta edición: a. De la primera edición los “capítulos” que empiezan: “El día que te fuiste... (pág. 27) y “¿Qué haces aquí a estas horas...” (pág. 28) forman un solo “capítulo” en la quinta edición (pág. 24) b. También los “capítulos” de la primera edición: “Fue muy fácil encampanarse...” (pág. 49) y “La Dolores en cambio corrió...” (pág. 51) forman uno en la quinta (pág. 42). c. Pero el “capítulo” de la primera edición que empieza “Este pueblo está lleno de ecos...” (pág. 53) es materia para tres “capítulos” en la quinta. El mayor cambio tiene lugar en la quinta edición. Rulfo usó un “borrador”, copia de la novela, y borró ciertas palabras y substituyó otras. Son muy pocos estos cambios y la materia es lo mismo. Cambió, como ya indicamos, algunas divisiones.

4. ¿Qué importantes conclusiones tenemos? — Creo que hemos establecido que el lector hace las divisiones. Y la dificultad de reconocer el principio de algunos “capítulos” es intencional. Esto establece la preferencia de la edición mexicana. Rulfo confirmó esta preferencia. Si hay una edición definitiva debe ser la quinta y las subsiguientes a ésta (que son iguales) porque ésta fue la última que Rulfo mejoró.

**APENDICE II**

**UNA LEYENDA**

Introducción. — Incluimos la presente leyenda para demostrar la semejanza entre ella y la novela de Rulfo. Son leyendas tarascas que Ruiz también amplió para probar el origen peruano de estos indios. Entonces, cosas como “la cordillera andina” no deben sorprendernos.

Hay muchas leyendas parecidas y Rulfo aparentemente conoce gran número. Las semejanzas principales entre esta leyenda (y otras) y la novela de Rulfo son: 1) La resistencia de alguna mujer india a la fe cristiana y 2) La mezcla de “milagros” o sacramentos cristianos (o españoles) con la luna, el sol y las estrellas de los indios.

La diferencia de la novela de Rulfo consiste en que la resistencia de Susana es inquebrantable. ¿Puede ser que Rulfo nos está diciendo que el indio puro subsiste en México? Dejamos algunas equivocaciones mecanográficas del original.

## Phánsperata

### I

Hacia el Sur de Tacámbaro y más allá del fertilísimo pueblo de Turicato, hay unos vallecicos rodeados de enmarañadas y ásperas montañas. La vegetación es lujuriosa y los tupidos bosques están formados de frondosas y gigantescas zirandas, de nudosos brasiles, de cahuáricas, cuyo tronco es más verde que las hojas, de elegantes cu-

rindaris veteados de filamentos, como escarcha de plata, y de parotas que esconden en las nubes sus copas, generatrices de la sombra.

Aquel sitio es Guapácuaro, oculto en una de las ramificaciones de la cordillera andina. Allí se habían refugiado los últimos restos de los guerreros purépecha que habían defendido contra los españoles la independencia de Michoacán, los últimos, pero los más fieles soldados del ejército que había acaudillado el rey Tacamba.

Era jefe de aquellos patriotas el gallardo Pámpzpeti,<sup>1</sup> cacique de Guapácaro, el cual había jurado no doblar la rodilla ante el invasor y defender hasta la muerte las tierras que le pertenecían. Su etrrible mirada infundía respeto en sus súbditos y miedo en el corazón de sus enemigos.

## II

Muy pronto debía sonar la hora de la lucha, pues que el capitán D. Cristóbal de Oñate había obtenido en encomienda los pueblos de Tacámbaro y Turicato y sus respectivas pertenencias, entre las cuales se hallaba el cicicazgo de Pámpzpeti.

El encomendero tanto tenía de soldado como de político, unas veces por el rigor e insinuándose otras dulcemente, iba sometiendo a gran prisa a sus súbditos.

Comprendiendo las ventajas que podría sacar de su alianza con los frailes, a quienes amaban los indios, tomó positivo empeño en que los padres agustinos, que acababan de establecerse en Tiripitío, pasasen a fundar un convento en Tacámbaro. Logrado su objeto, los misioneros llegaron a dicha población, en donde fueron recibidos con grandes demostraciones de alegría y desde luego comenzaron la predicación del Evangelio, siendo abundante la mies que cosecharon.

Y así quedó Tacámbaro — dice Basalenque — convertido en un

---

<sup>1</sup> Significa, el amante, el amoroso.

paraíso espiritual, como lo era en lo material por sus huertas". Para el capitán Oñate aquel teatro de la guerra tornábase en quieta y pacífica encomienda.

### III

No lejos de Tacámbaro y también hacia el Sur, hay una alberca<sup>1</sup> encajada en un monte que, en la época a que nos referimos, estaba cubierto de espesísimo bosque. Desde aquel pintoresco sitio se domina un panorama espléndido. En aquel tiempo la colina en que se asienta el pequeño lago era un magnífico jardín, en donde crecían el árbol de las cinco hojas, encendidas como carmín ardiendo, los turás de pistilos en forma de abundante cabellera y el cundá tzitziqui (zacalazochitl en idioma azteca), que impregna el ambiente de suaves emanaciones perfumadas. El suelo se cubría de la inmensa variedad de lirios que se producen en aquellas selvas. Y los árboles estaban convertidos ellos mismos en otros tantos vergeles, ostentando en las bifurcaciones de sus troncos millares de orquídeas, gala i asombro de la flora tropical.

En la clara linfa de la alberca se reflejaba inversa la imagen de una hermosa cabaña, manción de delicias y de dulce tranquiliadd.

Vivía en aquella poética morada la hermana del rey Tacamba, la bellísima Ileri<sup>2</sup> joven de veinte años, esbelta como los pinos del inmediato monte; sus ojos de un café obscuro fulguraban una mirada límpida y apacible, como el brillo de una estrella en la noche de invierno; anda tan gallardamente como una paloma de la selva. Sobre la crencha de sus cabellos usaba Ileri una flexible pluma de faisán. Cualquiera al ver a la doncella, habría creído mirar a la ondina de la poética alberca.

Desde que el príncipe Tacamba había desaparecido entre los jardines de Uruapan, en donde las aves y las fuentes cantaban su hi-

---

<sup>1</sup> Es un gran depósito de agua, llamado alberca de Chupio (lugar de conchas), de donde brota el río que riega la hacienda del mismo nombre.

<sup>2</sup> Ileri, la reina.

meneo con Inchátiro, los indios de Tacámbaro reconocían a Ileri como reina, reina sin trono, pero reina en el corazón de sus súbditos. El amor de éstos era la única, si bien dulce fuerza, con que se hacía respetar.

Sin embargo, el cacique de Guapácuaro acababa de jurarla vasallaje, ofreciendo un pequeño ejército decidido a defenderla. El valiente Pámpzpeti iba con frecuencia a Chupio a recibir órdenes de su soberana. Las gentes empero, decían que el mancebo se hubiera contentado con una mirada de Ileri, en señal de soberanía.

El jefe volvía a su desierto albergue, ahogando los suspiros de su pecho y despidiendo rayos de sus ojos torvos y sañudos.....  
.....  
.....

Phánsperata,<sup>1</sup> dios de fecundidad, que recorre el mundo, encendiendo los corazones con fuego inextinguible, había dejado el de Ileri frío como la nieve de las más altas montañas.

#### IV

Fundado el convento de Tacámbaro, nombróse guardián al reverendo padre Fr. Francisco de Villafuerte, quien no descansaba en su ministerio, bautizando a los innumerables indios que se le presentaban; y sabedor de que en las inmediaciones vivía la joven hermana de Tacamba, repetidas veces envió emisarios a llamarla para tener la satisfacción de catequizar a la reina de aquel valle; pero Ileri había rehusado siempre abandonar el paraíso que habitaba y, quién sabe si en el fondo de su pecho se negara a abrazar la nueva religión que ella consideraba como la cadena de la esclavitud para los indios. El padre Villafuerte, indignado contra la joven, se valió del encomendero para que la obligase a presentarse en el convento.

---

<sup>1</sup> El amor, en tarasco, según el dialecto de algunos pueblos; en otros, principalmente en la sierra, se llama pámpzcua.

Partió Don Cristobal a Chupio cubierto de brillante armadura; y con los jinetes que lo acompañaban subió la florida colina, haciendo caracolear su brioso caballo que relinchaba de placer y que salpicaba su pecho con blanca espuma desprendida del freno.

Llegó la comitiva a la real cabaña y cuando el encomendero fijó los ojos en la joven, experimentó una fuerte conmoción, como si el rayo de las nubes hubiese electrizado su cuerpo. Buscó la mirada de Ileri que se detuvo en él límpida y apasible pero serena y fría, como la onda de un lago en una noche tranquila.

Don Cristobal de Oñate que era tan apuesto como orgulloso caballero, sintió herido su corazón con el desdén de aquella mirada que no hacía otra cosa que avivar la llama de su amor repentino. Mas disimuló por lo pronto lo que pasaba en el interior de su pecho y cumplió su misión, invitando a la joven a que se hiciese cristiana y fuese a habitar a la ciudad. A todas sus palabras respondía Ileri con una persistente negativa. Entonces el capitán le recordó que él era el encomendero de aquella tierra y que la joven, como todos los indígenas del país, estaba a su cuidado y debería obedecerlo. Le previno, en consecuencia, que en el término de tres días habría de presentarse en Tacámbaro, en la casa de la encomienda, y agregó que si pasado ese tiempo no era cumplida su orden, volvería a Chupio para conducirla él mismo, como contumáz y rebelde.

Los ojos de la doncella se llenaron de lágrimas, pero sus labios permanecieron cerrados.

Oculto en el bosque, Pámpzpeti había sido testigo de la escena que acabamos de referir. Sus ojos torvos y sañudos despedían rayos de odio y de venganza sobre el español. No hizo además de arrojar sobre éste, no pronunció una sola palabra, no se presentó siquiera ante su soberana: huyó, huyó por enmedio del bosque, como si se viese perseguido por una manada de tigres.

## V

Pasaron los tres días con la rapidez de un torrente que se despeña.

Ireri no había cesado de llorar. Nunca como en aquellas horas tristes había sentido tanto su orfandad y aislamiento. ¿Quién habría de venir a liberarla de sus opresores, a ella, pobre víctima amenazada por el desenfreno y el capricho?

Don Cristóbal de Oñate y los jinetes que lo acompañaban subían la florida colina haciendo caracolear sus caballos cubiertos de espuma y que relinchaban de placer.

El sol había desaparecido detrás de las montañas y la imagen de la luna, movible y argentina, se retrataba en el fondo del lago, sobre cuya superficie rielaban ondas trémulas y delgadas.

En el interior de la cabaña se oía un sollozo no interrumpido, que hubiera ablandado a las mismas rocas, más no al corazón del encomendero que creía ya segura su presa.

Llega el castellano a la mansión de duelo, fija su mirada ardiente en la severa y fría de Ireri y manda a ésta que lo siga. La joven inclina la frente y nuevas lágrimas, como gotas de fuego, se empapan en el suelo; permanece sin moverse como la estatua de la resignación, en medio de un grupo de verdugos.

Furioso Oñate, extiende ya sus brazos para asir a la doncella y colocarla en su caballo. . . En aquel momento se escucha un terrible alarido, y cien guerreros purépecha, blandiendo la lanza en la mano, aparecen en vertiginosa carrera. Se oye el choque de los aceros españoles con el cobre de las espadas de los indios, saltan chispas de las armas y de los ojos, y se escucha el ¡ay! de los moribundos.

Herido por una flecha cae de su corcel Don Cristóbal de Oñate, sus compañeros lo recogen y huyen a escape, bajando como negros fantasmas la florida colina; aun resuenan a los lejos las herraduras de los caballos que resuellan jadeantes.

A poco no se oye más que el canto triste y monótono del guaco, oculto en la espesura de la selva.

## VI

Profunda impresión causó en Tacámbaro la noticia de estos sucesos. Entre los indios el nombre de Pámpzpeti se pronuncia en voz baja, como el de un héroe. En todas partes se hablaba del próximo enlace del guerrero con la hermosa Ileri, y todos decían que no estaría ya desierto y sin reyes el dilatado imperio de Coyucan.

Pámpzpeti no dirigió una sola palabra a la doncella cuando la libertó de su enemigo. Contentóse con mirarla profundamente, no viendo en sus ojos más que los destellos de la gratitud, nunca el fuego sagrado de la antorcha que conduce Pámpzperata en sus manos al recorrer el mundo.

Reunió a sus guerreros y se alejó triste y silencioso, perdiéndose en el bosque sin senderos.

## VII

El capitán Oñate se curaba de sus heridas. Eran tan pocos los españoles que residían en Tacámbaro que no pensaron siquiera en salir sobre el enemigo en venganza de su jefe, ni menos cuando observaron síntomas de insurrección entre los indios que habitaban la ciudad. No se daban cuenta de cómo tan intempestivamente se había presentado en Chupio aquel grupo de guerreros, al que imaginaban oculto y errante en los intrincados bosques de Guapácuaro. Siguiendo su acostumbrada política, los castellanos ocultaban cuidadosamente la existencia del enemigo y en voz alta decían que aquel accidente no tenía otro carácter que el de una riña particular entre el encomendero y el amante de una de sus esclavas.

El padre Villafuerte comprendía, en efecto, que en lo acaecido no había nada de política; pero temeroso de que el demonio de la idolatría tuviese en ello gran parte, se apresuró a marchar a la casa matriz de Tiripitío, en donde informó al provincial de los agustinos que en ninguna parte había más hechiceros que en aquella tierra ni que tuviese más pactos expresos con el demonio, que por medio de ellos tenía tiranizados para que lo adorasen, a millares de indios que vivían

entre los peñascos y en las oquedades de los picachos fragosos de la sierra<sup>1</sup> en que se hacían fuertes en su adoración a los ídolos. Espantado el padre San Román prior de los agustinos, envió a Tacámbaro al venerable Fr. Juan Bautista que acababa de llegar de México y que era tenido por santo entre cuantos lo conocían. Sin más armas que su breviario y su báculo marchó el misionero a emprender en la tierra caliente su formidable campaña contra la idolatría y los hechiceros y a ser el verdadero fundador de Tacámbaro.

recientes, y lo que más afligió su alma fue la obstinación de Ileri en no recibir las aguas bautismales.

En cuanto a Oñate, estaba impaciente de que la joven se hiciese cristiana, por convicción o por la fuerza, a fin de contarla en el número de sus esclavas, pues sabido es que los españoles, como buenos católicos, no querían tocar a una idólatra. Esto hubiera sido un pecado abominable.

El padre fraguaba ya en el interior de su alma, los medios de conquistar a Ileri para el cielo y de libertarla al mismo tiempo del criminal intento del capitán español. Prometíase también el misionero que haría cristiano al feroz y valiente Pámpzpeti, lo que equivaldría para él a una victoria completa sobre el demonio.

## VIII

Una tarde se hallaba Ileri en la playa de la cristalina alberca de Chupio. Gorgeaban los pájaros en los árboles, pero la joven no escuchaba sus trinos. La brisa tibia y perfumada acariciaba la frente de la doncella; pero aquella frente no sentía el halago, encendida, como estaba, por el fuego de un pensamiento que se fijaba en otra parte, ni siquiera se extasiaba Ileri, como otras veces, en contemplar su imagen reflejada en las aguas tranquilas del pequeño lago; tanta hermosura la dejaba indiferente.

---

<sup>1</sup> Basalenque. Obra citada, tomo 1o., caps. 3o. y 7o.

Ya en aquel pueblo, se informó Fr. Juan Bautista de los sucesos

¿Y por qué estaba Ileri tan meditabunda? Desde el día en que el capitán Oñate había visto burlados sus intentos, la joven sentía llegar a su alma, como venido de muy lejos y aproximándose de repente, el recuerdo de Pámpzpeti. No de otro modo se mira un abismo oscuro en donde de improviso se hace la luz, dejando ver en el fondo un ameno paisaje. Y así miraba ella, en lo íntimo de su corazón, rodeado de suave claridad, el semblante del guerrero.

Repentinamente se estremeció la joven. Su mirada se había fijado en la extraña figura de un hombre de intensa palidez, de semblante demacrado, de ojos hundidos, en el fondo de los cuales había una luz misteriosa.

Subía aquel hombre paso a paso, la colina; le parecía a la joven que las flores se apartaban para abrirle una senda que al contacto de su vestidura soltaban sus perfumes y que encendían más y más los colores de sus pétalos como sobrecogidas de pudor.

El misionero clavó su mirada en la de Ileri. La envolvió con la llama misteriosa que despedían sus pupilas y algo, como una voluptuosidad divina, circuló por las venas de la doncella.

Ileri se irguió: inefable sonrisa se dibujaba en sus labios, y en su alma, como lluvia de felicidad se derramaba el contento.

—“Vamos, padre, —exclamó— te seguiré a dondequiera que me lleves!”

Los pájaros gorjearon en el fondo de las selvas; las flores abrieron camino soltando sus perfumes, y el cielo azul se reflejó en las aguas cristalinas de la alberca.

## IX

Repicaban alegremente las campanas de Tacámbaro, anunciando que al día siguiente iba a verificarse una gran fiesta. En efecto, Ileri la reina de la tierra iba a recibir, con el bautismo el velo de las

*guanánchecha*, de las vírgenes consagradas al culto de la Madre de Dios.

El encomendero Oñate se reía de los candores de Fr. Juan Bautista y no esperaba más, sino que estuviera bautizada la doncella para reclamarla como cosa que le pertenecía.

Ileri pasaba en vela la noche y esperaba tranquila y dichosa el momento de recibir la gracia y de fundir su amor en el seno de Dios.

Reinaban profunda obscuridad y silencio en la ciudad de Tacámbaro. De repente se oyó a lo lejos un ruido ligero, que parecía el andar de muchos hombres caminando cautelosamente.

Un grupo de guerreros purépecha aparece en la plaza, se dirige a la guatáppera, el jefe penetra en el interior de un aposento. Al verlo, cae desmayada Ileri. Pámpzpeti toma la preciosa carga en sus brazos y sale del sagrado recinto.

Se oyó alejarse de la ciudad y perderse en la llanura el paso cauteloso de muchos hombres.

Reinaban profunda obscuridad y silencio en las desiertas calles de Tacámbaro.

## X

Amaneció el esperado día, Ya no repicaban alegremente las campanas. Al saber Fr. Juan Bautista la desaparición de Ileri creyó más y más en la existencia de poderosos hechiceros en las inmediaciones de Tacámbaro y anda como avergonzado de haberse dejado derrotar por el demonio en la primer batalla que entre ambos se libraba.

Don Cristobal de Oñate despedía rayos de odio por sus ojos, prorumpía en execrables blasfemias y se mesaba los cabellos. Sin estar aún restablecido de sus heridas, convocó a los españoles residentes en la ciudad, hizo alarde de su fuerza y al son de trompetas y clarines salió a batir al enemigo. Recorrió los cerros y los bosques de las cercanías y en seguida se dirigió a Guapácuaro. Ni un solo sér humano

apareció en la intrincada selva. No hubo barranca ni gruta que no registrase con el mayor empeño.

Los pájaros huían azorados ante la presencia de los españoles. Sólo el *guaco* permanecía curioso oculto entre los árboles, silbando irónicamente.

No se volvió a tener noticia de Ireri.

*Pámpzerata* que recorre el mundo encendiendo los corazones, abrazó con su llama el de los fugitivos y los llevó a regiones ignotas.

## XI

Muchos años pasaron: el venerable padre Fr. Juan Bautista penetró en la tierra caliente y plantó los estandartes de la fe en Pungarabato, a cuya provincia pertenecían, en lo eclesiástico, Coyucan, Cuazmala, Huetamo y otros pueblos. Su fama de misionero volaba por todas partes y esto fue motivo para que el provincial del convento de México lo llamase a la metrópoli, pues que se deseaba conferirle los más altos puestos en la religión agustiniana. Obedeció el apóstol; mas viéndose tan lejos de sus amados indios se entristeció de tal modo, que llegó a enfermar. Entonces, por consejo del médico, se le permitió volver a la tierra caliente, “paraíso de su alma y martirio de su cuerpo”. Allí sanó por de pronto y, lleno de alegría, prosiguió la predicación del Evangelio. En esta vez fijó su residencia en Huetamo como punto céntrico de la provincia. Con este motivo acudían al pueblo numerosas peregrinaciones de los habitantes de ambas márgenes del río de las Balsas. El caserío aumentó, el comercio ensanchaba sus operaciones, la fértil tierra producía pingües cosechas de maíz y de ajonjolí, las praderas se veían cubiertas de ganado de todas clases, los españoles inmigraban a explotar los ricos minerales de que están cuajadas las montañas. Huetamo llegó a ser la capital de aquella comarca tan extensa, tan próspera y tan abundante en elementos de riqueza.

Fue entonces cuando Fr. Juan Bautista, a quien se dibió en todos sentidos le metamorfosis de aquel país, fue llamado “El Apóstol de tierra caliente.”

## XII

Cierto día, cuando espiraba la tarde entre los esplendores del crepúsculo, llegó corriendo un indio al convento de Huetamo a pedir confesión para un enfermo que estaba muriéndose en Zirándaro. El apóstol tomó su báculo y se preparó a marchar; empero muchos de los vecinos del pueblo que se hallaban presentes trataron de impedirle el viaje, por lo avanzado de la hora; porque siendo la estación de las aguas, era probable que el río estuviese crecido, y porque, de seguro, no encontraría barcas que lo pasasen. “El caritativo ministro estuvo suspenso pidiendo a Nuestro Señor le inspirase lo que convenía; de allí a un poco se resolvió a ir a la confesión; siguiéronle algunos, bien cierto de que la ida había de ser en balde, y llegando al río y echándose uno al agua, por donde suele ser vado, halló que estaba muy hondo y así se lo dijo al padre, el cual mirando hacia otro lado vió uno como puente y dando gracias a N. Señor, llamó a sus compañeros diciendo: aquí hay un puente; ellos, entendidos ser engaño con la obscuridad de la noche, llegaron y las pareció ser puente, probaron a pesar, y luego el Ministro, y habiendo pasado, al punto con gran ruido se hundió el puente, y convinieron todos en ser un caimán, porque aquel río y los demás de tierra caliente están llenos de estos peces”.<sup>1</sup>

## XIII

Era ya media noche; la luna llena, a la mitad del firmamento, iluminaba el paisaje; aquellos bosques insondables que parecen un océano de verdura, aquel río como serpiente de plata que se desliza silencioso en medio de floridos vergeles, aquel cielo purísimo en que palidecen las estrellas, titilando suavemente.

El apóstol entró al pueblo, esparcido en aquella floresta que entonces estaba cubierta de zirandas, de esos árboles gigantescos y frondosos en que cada ejemplar parece él solo una selva. Están tan tupidas sus pulposas hojas, que apenas si algunos rayos del sol al medio día,

---

<sup>1</sup> Historia de la Provincia de San Nicolás de Toletino de Michoacán. Tomo I, cap. III.

logran filtrarse entre ellas, tejiendo en el suelo figuras caprichosas. Por la noche, los trémulos efluvios de la luna se resbalan como perlas líquidas de las ramas superiores.

Así son las ziranda; las respetan los siglos y los huracanes, las tempestades las iluminan con sus relámpagos y la lluvia jamás atraviesa su fronda.

El indio guió al misionero por debajo de aquella bóveda sombría, hasta llegar a una gran cabaña rodeada de cactus. Dentro y sobre un *canciri* (cama) de caoba yacía moribundo un hombre de mirada torva y sañuda. En la cabecera del lecho, una mujer, joven aún, no apartaba sus ojos del enfermo. Apenas podía contener los sollozos y se apretaba una con otra sus convulsas manos.

F. Juan Bautista clavó profunda mirada en ambos personajes, y lanzando un grito de alegría, se hincó de hinojos en el suelo y elevó una oración de gracias al Padre Universal: había reconocido a Pámpzpeti y a Ileri.

Una nube de vacilación pasó por el alma del apóstol, pero luego se dirigió resueltamente hacia el lecho y vertió sobre la frente de Pámpzpeti y de Ileri el rocío del bautismo. En seguida, ante le numerosa concurrencia, los unió *in extremis* con los lazos del matrimonio.

Después quedaron solos en la alcoba el santo misionero y el moribundo que esperaba su absolución.

En tanto Ileri estaba de rodillas al pie de una ziranda, absorta, con los ojos fijos en el cielo. De repente le pareció que el árbol abría sus ramas y dejaba penetrar el esplendor de la luna, que las notas de una música divina llegaban a su oído y que en medio de las cuatro estrellas de la constelación del Sur, aparecía la imagen de *Pampzperata*, iluminando al mundo con su antorcha inextinguible y abriendo para ella y para Pámpzpeti las puertas del Empíreo.

## XIV

El apóstol salió de la cabaña; desde lo íntimo de su corazón alzaba al cielo un himno de victoria.

Emprendió su regreso: ya no había sobre el río el puente negro que le había franqueado el tránsito. Marchó por la playa hasta llegar a un paraje llamado Uspero.<sup>1</sup> Allí encontró una gran balsa, negra

también, que se movía sobre las olas. Entró en ella, llevando el crucifijo en la mano, y al surcar la ancha cinta de plata que serpeaba entre las campiñas, contempló el espléndido panorama iluminado por los primeros rayos del sol.

Cuando arribó a la opuesta orilla se deslizó la balsa y los caimanes que la formaban desaparecieron en el fondo del río.

---

<sup>1</sup> *Uspero*. Lugar de caimanes.—De *uspi* que es el nombre tarasco del *anfíbio*.

## ENTREVISTA Y CONCLUSION

*Entrevista.*—Ya había yo escrito gran parte de este trabajo cuando tuve la oportunidad de entrevistar al señor Rulfo. Es un escritor muy interesante y muy cordial. La entrevista tuvo lugar en el Centro de Estudios Indígenetas, donde él trabaja. Fui allí sin una lista de preguntas, pero platicamos sobre lo que se nos ocurrió en el momento. Rulfo me invitó a sentarme y compartí la entrevista con un amable venezolano.

Lo primero de que enteré fue el hecho de que el charlista Rulfo es tan capaz de cambiar el tema como el novelista Rulfo, y como es muy oportuno, es muy apto para jugar con lo que uno dice. Por ejemplo, mencioné que yo había subido hasta el volcán Popocatepetl, y por relación con *Pedro Páramo*, o para divertirnos nada más, el jalisciense, en un “baile” de lógica, jocosamente trató de persuadirme de que mientras más alto sube uno, es más fácil respirar.

Averigüé que Rulfo lee el inglés, el francés y un poco de alemán. Al pasar a otro tema, le dije que encontré mucho de *Nadja* en su novela. Creo que aquí, si me acuerdo bien, el autor concluyó que “no hay mucho de Breton” en *Pedro Páramo*. Le pregunté si él cree que los novelistas nacen o se hacen. Aunque la respuesta fue que él había salido del Centro de Escritores Mexicanos y que otros como Steinbeck salieron de parecidos centros, noté reserva en su respuesta. Dió énfasis al hecho de que el escritor mismo debe leer mucho. Ya Ali Chu-

macero me había confirmado que Rulfo lee cantidad de autores, incluyendo algunos raros.

Estoy convencido de estas palabras (más o menos) del novelista: “No escribí la novela para que uno la entendiera en la primera lectura”. Miré mi reloj y vi que en lugar de diez minutos, como yo creía que habían transcurrido, era más de una hora. Me excusé y al levantarme, Rulfo dijo que no había indios en la novela; “todos son criollos” y luego (¿como corrección?) “Pedro Páramo es criollo”. Sentí que no fue tanto una declaración como una pregunta. Le dije que esto me sorprendía. Nos despedimos, y salí tratando de descifrar todo lo que habíamos platicado.

*Conclusión.*—Repito aquí que la novela de Rulfo es difícil. La estructura y todo lo que se pueda considerar un elemento de la estructura no se presta al análisis tradicional. Una conclusión de este trabajo es que el simbolismo de esta estructura es una clave. Rulfo bebió de varias fuentes. Entre ellas contamos la historia de México, la mitología clásica y la mitología tarasca, además de las creencias populares de los mexicanos.

Por un lado la novela es filosófica. Una clave a su existencialismo es la presencia de todo tiempo que Rulfo estableció por varias técnicas. Concluimos que un conocimiento de la filosofía de Heidegger aclara lo filosófico de la novela.

Por otro lado, la novela muestra varias técnicas y recursos que identificamos como superrealistas. Interpretamos la mitología clásica, el suicidio y la semejanza de *Pedro Páramo* a la novela de Breton—como un elemento francés de la novela.— Es como un eco del francés que se encuentra en el mestizaje del mexicano. Rulfo añadió a la superrealidad francesa lo mexicano, la mitología tarasca. Concluimos que Rulfo o utilizó el libro de Eduardo Ruiz o se valió de las mismas fuentes que él. Dos de estas fuentes son los cronistas Tata Vasco y Sahagún.

Otras conclusiones necesarias serían sobre lo esotérico de la obra.

Literatura es literatura diría Rulfo. Pero hay variedad en la literatura y aún hay literaturas opuestas. Voy a tomarme la libertad de hacer una breve comparación entre la ficción de Juan Rulfo y la de Truman Capote. La literatura de los dos es rica, pero no estoy muy seguro de que esa fuera la opinión de un autor hacia el otro. Ofrecemos la interpretación siguiente.

Rulfo tiene una literatura de imaginación. Las imágenes de su literatura son importantes. La obscuridad es una cualidad en Rulfo. El simbolismo de Rulfo aprovechó de lo mexicano, como el simbolismo de García Lorca aprovechó de lo andaluz. En México donde las lluvias causan tanta destrucción, ¿qué mejor símbolo para la fatalidad que el agua? Por otro lado la clara presentación de hechos reales no simbólicos forman la ficción de Truman Capote. La fuerza de *In Cold Blood*, por ejemplo, se basa en las indagaciones que el autor hizo y en un estilo claro y fiel en detalles.

Capote diría que Rulfo está negando su obligación moral, por el hecho de crear una realidad en vez de presentarla claramente. Por otro lado, pienso que Rulfo tendría el derecho de decir que la ficción de Capote es el periodismo glorificado.

La conclusión importante es que las dos literaturas son válidas. Depende del gusto de cada lector. Las numerosas ediciones de los dos autores nos ofrecen testimonio de los gustos variados que existen.

Tal vez no haya mejor conclusión que asegurar que siempre hay algo más allá en la remota lejanía de *Pedro Páramo*, novela clásica del siglo XX.

## BIBLIOGRAFIA

### Obras de Rulfo Consultadas

Pedro Páramo. México: Fondo de Cultura Económica. 1955.

"El llano en llamas". México: Fondo de Cultura Económica. 1953.

### Fuentes Principales:

Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica 1970.

El Apocalipsis de la Biblia. Capítulo VI, 4.

Armond, Octavio. "Sobre las Comparaciones de Rulfo". *Nueva Narrativa Hispanoamericana*. Vol. II. sept. 1972. Núm. págs. 173-7.

Avelano, Andrés. *Esencia y Existencia del ser y de la nada*. Ciudad Trujillo R. D.: Editorial Montalvo. 1942.

Baquero Goyanes, Mariano. *Estructuras de la Novela Actual*. Barcelona: Planeta. 1970.

Bell, Alan S. "Rulfo's *Pedro Páramo*: A vision of Hope". *Modern Language Notes*; LXXXI 2. mar. 1966 págs. 238-45.

Breton, André. *Nadja*. (1928 y revisada 1962). Traducción de Angustí Bartra. México: Joaquín Mortiz. 1963.

Carney, Edmund J. "The Short Novel is Contemporary Latin American Literature". Tesis de doctorado de la Universidad de Illinois. 1971. (no estudia *Pedro Páramo* pero vale por lo que tiene de "realismo mágico").

Carpentier, Alejo. *el reino de este mundo*. Santiago: Editorial Universitaria. 1949. Reimpresión 1969.

Corrion, Jorge. *Mito y Magia del Mexicano*. México: Porrúa y Obregón. 1952.

Embeita, María J. "Tema y Estructura en Pedro Páramo". *Cuadernos Americanos*. México. mar./abr. 1967. págs. 218-23.

Estrada, Ricardo. "Los Indicios de Pedro Páramo". Universidad de San Carlos. Guatemala. ene./abr. 1956. págs. 67-85.

Fernández, Sergio. "El mundo Paralítico de Juan Rulfo". en *Cinco Escritores Hispanoamericanos*. México: Facultad de Filosofía y Letras (UNAM). 1958.

Ferrer Chivite, Manuel. *El Laberinto Mexicano en/de Juan Rulfo*. México: Editorial Novaro. 1972.

Fowlie, Wallace. *The Age of Surrealism*. Indiana University Press. Bloomington and London. 1966.

Freeman, George R. "Archetype and Structural Unity: The Fall from Grace in Rulfo's *Pedro Páramo*". Tesis de doctorado de la Universidad de Washington. 1969.

Frenk, Mariana. "Pedro Páramo" Universidad de México. jul. 1961. págs. 18-22.

- García Pelayo y Gross. *Diccionario Pequeño Larousse Ilustrado*. París: Ediciones LaRousse. 1964.
- Gayton, Carlos. *Diccionario Mitológico*. México: Editorial Diana. 1965.
- Gili Gaya, Samuel. *Curso Superior de Sintaxis Española*. Barcelona: Bibliograf. 1970.
- Gómez Gil, Orlando. *Historia Crítica de la Literatura Hispanoamericana*. Holt, Rinehart, and Winston. New York. 1968.
- Heidegger, Martin. *El Ser y El Tiempo*. Traducido por José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica. 1951; Cuarta edición 1971. Fecha del original: 1927.
- Heidegger, Martin. *Being and Time*. Edición traducida por John Macquarie and Edward Robinson. Oxford: Oxford Press. 1962.
- Hill, Diane E. "Integración, Desintegración e Intensificación en los cuentos de Juan Rulfo". En *Revista Iberoamericana*. No. 66, jul./dic. de 1968. pág. 331.
- Jaén Didier T. "La Estructura Lírica de *Pedro Páramo*". *Revista Hispánica Moderna*. Columbia University, New York. jul./oct. 1967. págs. 224-31.
- Kenenyi, C. *The Gods of the Greeks*. London: Thames and Hudson. 1951.
- Leal, Luis. "La Estructura de *Pedro Páramo*". *Anuario de Letras*. México. Vol. IV. 1964. págs. 287-294.
- Maranda, Pierre (editor). *Mythology*. Middlesex, England: Penguin Books Ltd. 1972.
- Paz, Octavio. *El Laberinto de la Soledad* (1950) México: Fondo de Cultura Económica. 1973.
- Queñonero, Juan Pedro. "Baroja: Surrealismo, Terror, y Transgresión". *Cuadernos Hispanoamericanos*. jul./sept. 1972. Núms. 265, 267. págs. 328-362.
- Rodríguez Alcalá, Hugo. "El Arte de Juan Rulfo". México: Belals Artes. 1965.
- Rodríguez Alcalá, Hugo. "Juan Rulfo: Nostalgia del Paraíso". *Nueva Narrativa Hispanoamericana*. Vol. II. sept. 1972. Núm. 2. págs. 65-75.
- Ruiz, Eduardo. *Michoacán - Paisajes, Tradiciones y Leyendas*. (1900 editor desconocido). Reimpresión por Balsal Editores. Morelia, México. 1969.
- Santamaría, Francisco J. *Diccionario de Mejicanismos*. México: Editorial Porrúa. 1959.
- Taggart, Kenneth Marvis. "Futility in the Works of Juan Rulfo". University of Texas at El Paso. Tesis de Maestría. 1965.
- de la Torre, Guillermo. *¿Qué es la Superrealidad?* Buenos Aires: Editorial Columba. 1955.
- de la Torre, Guillermo. *Historia de las Literaturas de Vanguardia*. Madrid: Guadarrama. Vol. II. 1970.
- Valenzuela, Víctor M. *Contemporary Latin American Writers* New York: Las Americas Publishing Co. 1971.

## INDICE

	Pag.
Prólogo .....	i
I. Acercádonos a la Estructura .....	1
1. La Dificultad y la Paradoja .....	2
2. La Primera Página .....	4
3. El Tiempo y el Espacio en la Forma de la Estructura	8
4. El Tiempo y el Espacio en la Estructura Temática ..	12
5. El Tiempo y el Espacio a la luz de Heidegger .....	15
II. Recursos Superrealistas de la Estructura .....	23
III. Personaje y Ambiente .....	62
IV. Apéndice I. A Manera de Exégesis de las Ediciones Mexicanas .....	87
V. Apéndice II. Una Leyenda .....	91
VI. Entrevista y Conclusión .....	106
VII. Bibliografía .....	111



BIBLIOTECA SIMÓN BOLÍVAR  
CENTRO DE ENSEÑANZA  
PARA EXTRANJEROS



BIBLIOTECA SIMÓN BOLÍVAR  
CENTRO DE ENSEÑANZA  
PARA EXTRANJEROS