

Universidad Nacional Autónoma de México.  
Facultad de Filosofía y Letras.

**La memoria del deseo.**  
**Memoria y narración en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.**

Tesis  
Que para obtener el grado de:  
Licenciado en lenguas y literaturas hispánicas

Presenta:  
Gabriel Hernández Soto.

Director de Tesis:  
Dr. Carlos Huamán López.

Ciudad Universitaria, septiembre de 2006.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

*A mi madre, María del Socorro*

*y*

*a mi hermana, Verónica.*

AGRADECIMIENTOS.

A Carlos Huamán.

A Lilián Camacho, Blanca Estela Treviño, Adriana Ávila, Horacio Molano,  
Alberto Paredes y José Luis Bernal.

A Zaira.

A Alejandro, Isaac, Fernando, Mauricio y Gerardo.

## ÍNDICE.

Introducción.	5
I. Interpretaciones acerca de la oralidad y la memoria en la obra de Juan Rulfo.	10
La importancia de la Revolución mexicana.	11
La telemaquiada.	17
El análisis tradicional.	21
La poética de la novela transculturada.	25
Hacia una poética de Juan Rulfo.	31
II. La tragedia del deseo.	36
De 1869 a la muerte de Lucas Páramo.	37
Cuatro días de 1869.	41
De 1889 a la muerte de Miguel Páramo.	45
De 1911 a la muerte de Susana San Juan.	48
De 1921 a la muerte de Pedro Páramo.	56
La jornada de Juan Preciado.	60
III. La memoria del fracaso.	64
La narración de Juan Preciado.	65
La narración a Juan Preciado.	83
El narrador en tercera persona	93
Conclusiones.	105
Bibliografía.	113

## INTRODUCCIÓN.

*Pedro Páramo*, una de las obras literarias “más prestigiadas de hispanoamericana”<sup>1</sup> durante el siglo XX, es considerada “la novela mexicana esencial”<sup>2</sup> debido a que cuenta la historia de “un pueblo muerto donde no viven más que ánimas, donde todos los personajes están muertos, y aún quien narra está muerto”<sup>3</sup>, a partir de la característica cosmovisión mexicana de la vida y la muerte; sin embargo, este hecho ha impedido aquella estricta valoración que habría de “ocuparse, necesariamente del estilo que este escritor ha logrado manejar en forma tan diestra, en su extraña novela *Pedro Páramo*”, en palabras de Alfonso Reyes<sup>4</sup>, pues si el estilo literario es una forma de narrar<sup>5</sup>, resulta evidente que el valor fundamental de la novela de Rulfo radica en la forma en que éste relató “una de las mejores novelas de las literaturas de lengua hispánica, y aún de la literatura”<sup>6</sup>, a partir de un “murmullo de polvo desde el lado del río de la muerte”<sup>7</sup>, y no precisamente en los aspectos socio-culturales que sirven de escenario a la novela de Juan Rulfo.

El espíritu crítico ha expuesto una gama amplia de teorías acerca de la relación entre la forma y el fondo de *Pedro Páramo*, tratando de encontrar en la similitud de la obra de Rulfo con la narrativa de la

---

<sup>1</sup> Brushwood John S., *La novela hispanoamericana del siglo XX*, trad. de Raymond L. Williams, FCE, México, 2001. p. 192.

<sup>2</sup> Fuentes Carlos, “Rulfo: el tiempo del mito”, en Janney Frank (comp.), *Inframundo. El México de Juan Rulfo*, Ediciones del Norte, México, 1983. p. 14.

<sup>3</sup> Sommers Joseph, “Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)”, en *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, SEP, México, 1974. p.19.

<sup>4</sup> Reyes Alfonso, “Edición francesa de *Pedro Páramo*”, en *Vida Universitaria* núm. 429 vol. 9, Monterrey, 10 de junio de 1959. La cita corresponde a Campbell Federico (comp.), *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*, UNAM y ERA, México, 2003. p. 444.

<sup>5</sup> *Vid.* Forster Edward M., *Aspectos de la novela*, trad. de Guillermo Lorenzo, Editorial Debate, Madrid, 1990.

<sup>6</sup> Borges Jorge Luis, *Biblioteca Personal*, Alianza Editorial, Madrid, 1998. p. 102

<sup>7</sup> Fuentes Carlos, “Rulfo: el tiempo del mito”, *op. cit.* p. 14.

revolución mexicana o “la generación perdida” norteamericana la explicación a la forma en que el jalisciense articuló su relato. De tal forma que “la historia, la geografía, la política, la técnica de Faulkner y de ciertos escritores rusos y escandinavos, la sociología y el simbolismo, han sido interrogados con afán, pero nadie ha logrado, hasta ahora, destejer el arco iris, para usar la extraña metáfora de Jhon Keats”<sup>8</sup>, acaso porque el análisis teórico de *Pedro Páramo* siempre ha defendido que la novela está escindida en setenta fragmentos que conforman dos grandes partes con un punto de vista o narrador distinto en cada una de ellas.

En contrapartida, este estudio plantea la necesidad de un análisis de *Pedro Páramo* que asuma a la obra rulfiana como una totalidad, y no como una extraña yuxtaposición de relatos, debido a que esos murmullos muestran que la novela se presenta como un gran diálogo, una conversación efectuada en el ámbito de la muerte, una enfática inquisición acerca de las causas por las que Pedro Páramo se convirtió en el omnipotente señor de Comala, en la que cada uno de los individuos de esta novela intenta completar su visión de tales sucesos a través del relato rememorativo de un evento de la historia de Comala que alteró su vida, confiando en que la comprensión de esa causalidad será la clave para entender cuál fue la razón de su vida.

Así pues, la memoria y la oralidad aparecen como los dos elementos fundamentales que otorgan unidad a esta novela, ya que ésta se organiza como una introspección de la vida desde la muerte, un diálogo de muertos conversando sobre su trágica historia de deseos incumplidos en una expiación evocativa y verbal de los errores de su

---

<sup>8</sup> Borges Jorge Luis, *Biblioteca personal, op. cit.* p.102.

vida, es decir, como una historia indivisible organizada a partir de la verbalización del recuerdo.

Por tal motivo, el primer capítulo de este estudio se avoca a dilucidar la importancia de la memoria y la oralidad en la poética de Juan Rulfo a través de la confrontación de las interpretaciones más recurrentes acerca de *Pedro Páramo* y el desglose de las características fundamentales de la novela transculturada, con la finalidad de esbozar una posible respuesta a la cuestión de por qué la reflexión retrospectiva y la palabra aparecen como dos elementos fundamentales de la obra del jalisciense.

Por otra parte, en tanto que sólo es posible saber las causas que produjeron aquella situación fantasmal experimentada por Juan Preciado a su llegada a Comala, si se es capaz de comprender la forma en que los eventos relatados en las conversaciones se condicionaron uno a otros en su devenir, es necesario realizar un análisis de la historia en orden cronológico. Así, en el segundo capítulo, *La tragedia del deseo*, se realiza un estudio de la historia narrada en *Pedro Páramo* basado en el reordenamiento planteado por Rubén Martínez González<sup>9</sup> en su estudio: “La cronología de *Pedro Páramo*”, el cual indica cómo:

Pedro Páramo nace en 1869 y muere entre 1926 y 1929, después de cumplir 58 años, pero antes de los 61; o que Juan Preciado nace en 1890; o que Susana San Juan muere después de los 52 años de edad, la madrugada del 8 de diciembre entre 1921 y 1926; o que Pedro Páramo y Doloritas Preciado contraen matrimonio el 3 de abril de 1889; o que Fulgor Sedano muere a los 77 años, con una pata para arriba y otra para abajo, en 1911, mismo año en que Susana regresa a Comala.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Martínez González Rubén, “La cronología de *Pedro Páramo*. Una estimación”, en Medina Dante (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo*, Universidad de Guadalajara, México, 1989.

<sup>10</sup> Martínez González. Rubén, *op. cit.* p. 116.



Tal ejercicio demostrará, en el sentido en que lo explica Aristóteles en su *Poética*<sup>11</sup>, cómo la peripecia, un cambio en el “curso de los acontecimientos en sentido contrario”<sup>12</sup>, y la anagnórisis, “el cambio desde la ignorancia al conocimiento [que de sí mismo tiene un personaje, y que] conduce o a la amistad o al odio a los individuos destinados a la felicidad o a la desventura”<sup>13</sup>, “los dos medios más importantes con los que la tragedia arrastra seductoramente las almas”<sup>14</sup>, conforman en su sucesión lógica la historia de *Pedro Páramo*, en tanto que el recuerdo de un suceso –por ejemplo, la llegada de Miguel a la Media Luna- provoca que el padre Rentería se reconozca a través de su monólogo introspectivo, como su propio verdugo.

Ahora bien, aunque el reordenamiento de la historia puede mostrar la importancia y causalidad de los eventos que se recuerdan en las diversas conversaciones que conforman el relato rulfiano, este ejercicio no explica cómo es que está organizada la novela y, por tanto, resulta insustancial para dirimir lo referente al estilo narrativo de Juan Rulfo porque, simplemente, no da cuenta de la forma en que éste relató su historia.

A este respecto es evidente que el problema de la forma de la novela debe identificar claramente quién habla y quién narra en *Pedro Páramo*, pues “los relatos de Rulfo vuelven particularmente difícil cualquier lectura que intente regirse por la trama”<sup>15</sup>, y esto propicia un equívoco en el análisis al confundir fácilmente un relato destinado a

---

<sup>11</sup> Aristóteles, *Poética*, trad. de Antonio López Eire, Ediciones Istmo, Madrid, 2002.

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 57.

<sup>13</sup> *Ibidem.*

<sup>14</sup> *Ibid.* p.47.

<sup>15</sup> Perus Françoise, “Problemas de poética narrativa: los aportes de Juan Rulfo”, en *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*. Centro coordinador y difusor de estudios latinoamericanos, UNAM, n.37 2003/2, México 2004. p. 65.

otro personaje con la elocución tendiente a contar la novela al lector, es decir, con la voz del narrador.

Por consiguiente, una vez que el análisis de la historia habrá dejado en claro quién platica con quién y en qué momento, el tercer capítulo, *La memoria del fracaso*, intenta dilucidar la cuestión del narrador en *Pedro Páramo* basado en los conceptos narratológicos expuestos por Alberto Paredes en su libro *Las voces del relato*<sup>16</sup>. Como tal problema presenta tres posibles soluciones, según se infiere del planteamiento básico de este estudio, que asume a la novela como una unidad, el análisis se ocupará de dilucidar la posibilidad de que la novela pueda estar organizada a partir del relato rememorativo de Juan Preciado, la suma de relatos emitidos por los diversos personajes de la novela o que toda la narración esté supeditada a la conciencia de un narrador en tercera persona,

En suma, este estudio intenta demostrar que la memoria es un aspecto fundamental para explicar la forma en que Juan Rulfo relató su novela, a través de revelar su importancia en la conformación de los personajes y el manejo de las modalidades naratológicas, es decir, en el estilo narrativo de *Pedro Páramo*.

---

<sup>16</sup> Paredes Alberto, *Las voces del relato*, Universidad Veracruzana, México, 1987.

**INTERPRETACIONES ACERCA DE LA ORALIDAD Y LA MEMORIA EN LA  
OBRA DE JUAN RULFO.**

En este capítulo se debate la preocupación histórica y existencial deducida del tradicional análisis teórico-narrativo de la novela de *Pedro Páramo*, a través de la confrontación de los diversos argumentos que se han vertido acerca del tema, con la finalidad de mostrar cómo la memoria y la oralidad corresponden a la poética de la novela transculturada, y no a un interés mimético por parte de Juan Rulfo.

## LA IMPORTANCIA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA.

Debido a que Juan Rulfo, “como Asturias en *Hombres de maíz*, está enraizado y obsesionado con la cultura indígena que predomina en México, como la maya en Guatemala”<sup>17</sup>, se suele decir que el jalisciense es el escritor que mejor ha representado la cosmovisión mexicana de la vida y la muerte literariamente, pues “penetra hondamente en la realidad de la cultura”<sup>18</sup> al utilizar los símbolos profundos de lo mexicano y los mecanismos propios de la tradición oral del ambiente rural del Bajío jalisciense, ya que “adivina el alcance de las palabras en boca del campesino”<sup>19</sup> al igual que “se adapta a ese transcurrir temporal imperceptible”<sup>20</sup> característico del mexicano, que lo concibe “como algo estático, y esto se puede apreciar en toda la obra de Rulfo”<sup>21</sup>.

De tal forma, para la crítica tradicional el “monótono y machacante procedimiento de un hablar interior que recorre”<sup>22</sup> a los cuentos de Juan

---

<sup>17</sup> Jill Levine Suzane, “Pedro Páramo, Cien años de soledad: un paralelo”, en Giacomani Helmy F. (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a la obra de Juan Rulfo*, Anaya-Las Américas, Madrid, 1974. p.187.

<sup>18</sup> Brushwood John S, *op. cit.* p.192.

<sup>19</sup> Chumacero Alí, en Martínez Carrizales Leonardo (comp.), *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*, FCE, México, 1998. p. 60.

<sup>20</sup> Fuentes Carlos, “Rulfo: el tiempo del mito”, *op. cit.* p. 12.

<sup>21</sup> González Boixo José Carlos, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, Colegio Universitario de León, Guanajuato, México, 1980. p. 120.

<sup>22</sup> Blanco Aguinaga Carlos, “Introducción”, en Rulfo Juan, *El llano en llamas*, Editorial Cátedra, Madrid, 2001. p. 22.

Rulfo “será fundamental en *Pedro Páramo*”<sup>23</sup> porque en su novela el jaslisciense “resucita sin desmerecimientos las cualidades de *El llano en llamas*”<sup>24</sup>: “recrea en términos de sangre los más atroces sucedidos, alienta en sus procedimientos monologales un similar espíritu y rescata del habla coloquial giros que avivan las descripciones”<sup>25</sup>.

Ahora bien, aunque “Comala podría estar en cualquier parte justamente porque no está en ninguna”<sup>26</sup> y la época y el lugar donde vivió Juan Rulfo carece de importancia para valorar la obra, pues en esa “‘circunstancia’ en torno al individuo”<sup>27</sup> no radica su valor, “sino en la síntesis de estímulos humanos que el individuo representa”<sup>28</sup>, como supuestamente Rulfo “sustentó su obra en el mundo de la propia infancia”<sup>29</sup>, la “manía evocadora”<sup>30</sup> y la “especial significación”<sup>31</sup> del recuerdo en la obra rulfiana provienen, según relata Alberto Vital, de que “cuentan que el padre prometió a Rulfo llevarlo con el padrino, cura de Comala [ y ] la muerte impidió que el padre cumpliera con su promesa, pero en el hijo ésta quedó –junto con la imagen del pueblo natal al que volvió cuando ya estaba abandonado-”<sup>32</sup>.

Intuir que la biografía de Juan Rulfo puede dotar de elementos que posibiliten la comprensión de la novela, sin embargo, tropieza con una dificultad: “en Rulfo más que reproducir, la memoria inventa”<sup>33</sup>:

---

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Chumacero Alí, *op. cit.* p. 66.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Volpi Jorge, “Me mataron los murmullos”, en Campbell Federico (comp.), *La ficción de la memoria... op. cit.* p. 509.

<sup>27</sup> Reyes Alfonso, “El método histórico en la crítica literaria”, en *Tres puntos de exegética literaria*, FCE, México, 1962. p. 239.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Vital Alberto, *Juan Rulfo*, CONACULTA, México, 1998. p.28.

<sup>30</sup> Chumacero Alí, *op. cit.* p. 61.

<sup>31</sup> Xirau Ramón, “Juan Rulfo: nuevo escritor de México”, en *Insula*, v. XVI. n. 179, octubre de 1961. p.4.

<sup>32</sup> Vital Alberto, *Juan Rulfo. op. cit.* p. 42.

<sup>33</sup> Campbell Federico, “La ficción de la memoria”, en *La ficción... op. cit.* p. 433.

Hablaron con mis parientes –comenta el propio Rulfo- y les dijeron que yo era un mentiroso, que no conocían a nadie que tuviera esos nombres y que nada de lo que contaba había pasado en sus pueblos. Es que mis paisanos creen que los libros son historias reales pues no distinguen la ficción de la historia. Creen que la novela es una transposición de hechos, que debe de describir la región y los personajes que allí vivieron. La literatura es ficción y por lo tanto, es mentira.<sup>34</sup>

Por lo tanto, el error de “la crítica temprana”, como la llama Samuel Gordón, consiste en la fatal tendencia a “confrontar a *Pedro Páramo* con el canon existente a la fecha”<sup>35</sup>, y suponer que la novela de Rulfo “es la historia de un cacique y la gente afectada por sus obsesiones”<sup>36</sup> cuando en realidad “Juan Rulfo ha superado los estrechos límites en que hasta ahora se hallaba encerrada la mayor parte de la novelística mexicana, tan pagada de su mediocre inspiración indigenista y rural, tan empecinada en volver y revolver los temas de la Revolución mexicana”<sup>37</sup>, y que al contrario de la obra rulfista, había sido “poco revolucionaria”<sup>38</sup>, porque esta lectura que identifica a *Pedro Páramo* con la novelística anterior olvida que “el título original de esta obra maestra fue ‘Los murmullos’”<sup>39</sup> y que “éste título mueve con justicia el centro de la acción de la novela –como señala Juan García Ponce-, apunta hacia su verdadero lugar y nos libera de la obligación de interpretarla burdamente como la historia de un cacique, animada de un recto anhelo de crítica social”<sup>40</sup>.

---

<sup>34</sup> Benitez Fernando, “Conversaciones con Juan Rulfo”, en *Inframundo*, *op. cit.* p.7.

<sup>35</sup> Gordon Samuel, “Juan Rulfo: una conversación hecha de muchas (diálogos entre textos, pre-textos y para textos)”, en *La ficción de la memoria... Juan Rulfo. op. cit.* p.350.

<sup>36</sup> Brushwood Jhon S., *op. cit.* p. 192.

<sup>37</sup> Cruz Salvador de la, “Pedro Páramo”, en *Juan Rulfo los caminos... op. cit.* p.79.

<sup>38</sup> Costa Horácio, “De la región al cosmos: Rulfo, Rosa, Borges”, en Horácio Costa, *Mar abierto. Ensayos sobre literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana*, FCE, México, 1998. p. 232.

<sup>39</sup> García Ponce Juan, “La voz de la novela”, en García Ponce Juan, *Las huellas de la voz. Imágenes literarias*, Joaquín Mortiz, México, 2002. p. 240.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

Además de lo antes dicho, si bien para algunos “explora, por primera vez, el mundo mítico del típico cacique prerrevolucionario”<sup>41</sup> debido a que el personaje cuyo nombre da título a la novela está inspirado en leyendas rurales que se centraban en “personajes ricos o déspotas como José María Manzano, residente en Ciudad Guzmán, dueño de la hacienda El Jazmín, cercana a San Gabriel”<sup>42</sup>, lo cierto es que de la Revolución sólo llegan algunos miembros de la “bola” que “se marchan como han llegado; dejando un poco más de miseria tal vez, un poco más de muerte, pero sin cambiar apenas el fondo de las cosas”<sup>43</sup>.

No obstante, debido a la aparente facilidad con que se puede ubicar la historia relatada en *Pedro Páramo* en el México de la época revolucionaria y a que “se ha dicho que todo es demasiado cotidiano y realista entre las ánimas de Rulfo”<sup>44</sup>, incluso cuando el lector de *Pedro Páramo* se encuentra “con un realismo que no existe, con un hecho que nunca ocurrió y con gentes que nunca existieron”<sup>45</sup> porque “Rulfo se encuentra con una libertad absoluta para enfocar su mundo sin ninguna de las convenciones de la novela realista tradicional”<sup>46</sup>, la obra del jalisciense es considerada el epílogo de la narrativa de la revolución porque se asume que *Pedro Páramo* es una protesta literaria a la situación política del campo mexicano en tanto que Juan Rulfo “siente que su función exacta consiste en denunciar la injusticia, defender a los explotados y documentar la realidad de su país”<sup>47</sup>, a pesar de que “hay que tomar en cuenta que Rulfo no hace un

---

<sup>41</sup> Ocampo Aurora M., *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, UNAM, México, 1981. p. 10.

<sup>42</sup> Munguía Cárdenas Federico, “Antecedentes y datos biográficos de Juan Rulfo”, en *Homenaje a Juan Rulfo*. *op. cit.* p.326.

<sup>43</sup> Blanco Aguinaga Carlos, “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, en *La ficción de la memoria...* *op. cit.* pp. 34 y 35.

<sup>44</sup> Burns Archibaldo, “*Pedro Páramo* o la unción y la gallina”, *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública...* *op. cit.* p.75.

<sup>45</sup> Benítez Fernando, *op. cit.* p.7

<sup>46</sup> Blanco Aguinaga Carlos, “Realidad y estilo de Juan Rulfo”. *op. cit.* p. 34.

<sup>47</sup> Carlos Fuentes, *La nueva novela latinoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1969. p.12.

análisis de la Revolución”<sup>48</sup> ni “hay mensaje político o social en la obra”<sup>49</sup>, y “si le interesa mostrar este aspecto es porque es una muestra más de la violencia a la que se ven sometidos sus personajes, y de su falta de confianza en que su situación cambie”<sup>50</sup>.

Por consiguiente, la intención social y política de Juan Rulfo por denunciar la situación del campo mexicano en los tiempos post-revolucionarios resulta bastante endeble. En principio porque en *Pedro Páramo* “ya no se dan las características primeras de la narrativa de la revolución (testimonio y autobiografía)”<sup>51</sup> ya que no fue un testigo de los movimientos armados de la primera mitad del siglo XX: “la novela de la Revolución Mexicana me dio más o menos una idea de lo que había sido la Revolución –explica el mismo Rulfo-. Yo conocí la historia a través de la narrativa. Ahí comprendí que había sido la Revolución. No me tocó vivirla”<sup>52</sup>. En segundo lugar porque, como el propio escritor advierte, no pretende ninguna vindicación histórica: “a mí me han criticado mucho mis paisanos porque cuento mentiras, porque no hago historia, o porque todo lo que platico o escribo –dicen- nunca ha sucedido; y así es”<sup>53</sup>.

En consecuencia, “¿hasta qué punto no ha sido esta lectura una sobreinterpretación, ajena a la realidad y paralizadora para el propio escritor, quién jamás había intentado empresa semejante?”<sup>54</sup>, porque esta perspectiva olvida que en sentido estrictamente literario la generación a la que pertenece Juan Rulfo no puede ser calificada a partir de los parámetros

---

<sup>48</sup> González Boixo, José Carlos, “Introducción”, en Rulfo Juan, *Pedro Páramo*, Editorial Cátedra, México, 2002. p 17.

<sup>49</sup> Dorfman Ariel, “En torno a Pedro Páramo de Juan Rulfo”, en *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones... op cit.* p. 157.

<sup>50</sup> González Boixo José Carlos, “Introducción”. *op. cit.* p 17.

<sup>51</sup> Aub Max, *Guía de narradores de la revolución mexicana*, FCE, México, 1969. p. 58.

<sup>52</sup> Sommers Joseph, “Los muertos no tienen tiempo ni espacio”, *op. cit.* p. 18.

<sup>53</sup> Rulfo Juan, “Una verdad aparente”, en Mudrovic María Eugenia, *Espejo en el camino*, UNAM, México, 1988. p. 46.

<sup>54</sup> Ruffinelli Jorge, “La leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo”, en *La ficción de la memoria... op. cit.* p.318.



estéticos de la “novela de la Revolución” en tanto que se trata de *otra* novelística<sup>55</sup>, en la cual “del dinamismo de la acción externa que caracterizó a la ‘novela de la Revolución’, se pasa a un tiempo interior, al descubrimiento de esos delicados y a veces impenetrables mecanismos internos del subconsciente, últimos responsables de los actos visibles del hombre”<sup>56</sup>, debido a que “la nueva novela latinoamericana quiere ser una novela abierta [a] otra historia latinoamericana”<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Cfr. Mendoza Paralizabal A., *Modernizadores de la narrativa mexicana. Rulfo, Revueltas, Yáñez*, INBA, México, 1984.

<sup>56</sup> Ocampo Aurora M., *op. cit.* p.12.

<sup>57</sup> Ortega Julio, *La contemplación y la fiesta*, Monte Ávila, Caracas, 1969. p.13.

## LA TELEMAQUIADA.

En tanto que Rulfo y Arreola “con toda la experimentación literaria siglo XX a su alcance, reaccionaron contra el realismo superficial y buscaron en los vericuetos de la subconciencia, de la filosofía y de la magia”<sup>58</sup> el fundamento de su obra narrativa, para un grupo de críticos la importancia de la memoria en *Pedro Páramo* es de un cariz psicológico, ya que la finalidad de Juan Rulfo es dilucidar literariamente el viejo “mito mexicano del hijo ilegítimo, nacido de la violación, eternamente en busca del padre desconocido”<sup>59</sup>, a través de la traslación de los temas clásicos de “la búsqueda del padre y la búsqueda del paraíso perdido”<sup>60</sup> al ambiente del Bajío Mexicano post-revolucionario. Por lo tanto, “el valor artístico de Rulfo –según refiere esta postura- consiste en haber aunado vetas psicológicas del mexicano, ancestro de raigambre hispánica e indígena”<sup>61</sup>

El desglose de estas supuestas referencias míticas, empero, no aporta nada significativo al entendimiento de las causas que llevan a esos personajes a actuar como lo hacen porque esta perspectiva, en tanto que

---

<sup>58</sup> Ocampo Aurora M., *op. cit.* p. 10.

<sup>59</sup> Harss Luis, *Los nuestros*, Hermes/Sudamericana, México, 1981. p. 325.

<sup>60</sup> González Boixo José Carlos, *Claves narrativas*, *op. cit.* p. 108.

<sup>61</sup> Sacoto Salamea Antonio, “El personaje y las máscaras mexicanas en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo”, en *Homenaje a Juan Rulfo*, *op. cit.* p. 380.

parte de una “mistificación para entenderse con lo rural y le adjudica a una literatura (y a la realidad allí aludida, descrita, transfigurada, afirmada a contraluz) las brumas serviles del ‘exotismo’ y el ‘primitivismo atávico’”<sup>62</sup>, entiende a *Pedro Páramo* como una novela en la que el asunto esencial es que “Juan Preciado, el hijo de Pedro Páramo, llega a Comala: como Telémaco, busca a Ulises”.<sup>63</sup>

En consecuencia, al interpretar a la búsqueda realizada por Juan Preciado como el asunto básico y fundamental de *Pedro Páramo*, estas perspectivas no explican el porqué una novela que había comenzado con la promesa de hallar a un tal Pedro Páramo clausura tal posibilidad al ignorar, confinándolo a su tumba y al papel de simple escucha, al personaje que supuestamente acompañaríamos a lo largo de su travesía por Comala; sin embargo, si el asunto esencial de *Pedro Páramo* consiste en el hallazgo del padre por parte del hijo ¿cuál es la causa de que la novela se continúe después de que Juan Preciado ha muerto y, por ende, fracasado?

Estas lecturas “contaminadas por el pensamiento etnocéntrico de las culturas centrales”<sup>64</sup> que han asimilado a Juan Preciado “al tristísimo trasterrado de Tebas”<sup>65</sup>, al omitir que incluso si “la novela tiene un marco estructural arquetípico: el hijo en busca del padre, difiere de la estructura del hijo pródigo en que Juan Preciado busca a su padre para vengarse de lo que hizo con su madre, y no para reconciliarse con él”<sup>66</sup>, muestran “lo endeble de las teorías que imaginan en *Pedro Páramo* un sustrato cristiano, similitudes con *La Divina Comedia*, alegorías bíblicas en cada página”<sup>67</sup>,

---

<sup>62</sup> Monsiváis Carlos, “Sí, tampoco los muertos retornan. Desgraciadamente”, en *la ficción de la memoria... op. cit.* p. 188.

<sup>63</sup> Fuentes Carlos, “Rulfo: el tiempo del mito”, *op. cit.* p. 11.

<sup>64</sup> Roa Bastos Augusto, “Los trasterrados de Comala”, en *La ficción... op. cit.* p. 207.

<sup>65</sup> *Ibidem.*

<sup>66</sup> Leal Luis, “La estructura de Pedro Páramo”, en *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas...op. cit.* p. 22.

<sup>67</sup> Monsiváis Carlos, *op. cit.* p. 196.

en tanto que “las posibles coincidencias que en una obra puedan encontrarse con un relato mítico determinado, salvo casos concretos y claros, son coincidencias implícitas en la actitud del hombre hacia los misterios de la vida y del mundo.”<sup>68</sup>

De tal modo, si la memoria en *Pedro Páramo* está relacionada con una serie de cuestionamientos de aspecto existencial, debido a que en *Pedro Páramo* “la ruptura de la progresión lineal, no sólo afecta a la concepción del tiempo, sino que se convierte en vía para penetrar la opacidad del mundo y la posición trágica del hombre”<sup>69</sup>, la importancia de la inquisición retrospectiva “tiende a convertirse en especulación filosófica”<sup>70</sup> porque “el verdadero tema del libro no es el cacique y sus víctimas”<sup>71</sup>, sino la profunda “visión de lo que es el hombre, su vida, su sufrimiento y su morir; visión del mundo sobre esta tierra, bajo este cielo, en México y dondequiera, hoy y siempre”<sup>72</sup>, y no una indagación con pretensiones psicológicas dado que “Rulfo se dio cuenta de que elementos tales como la progresión dinámica de la historia y las complejidades de la psicología freudiana eran una carga innecesaria”<sup>73</sup>.

Además, el hecho de que esta argumentación sólo dé importancia a la historia de Juan Preciado muestra cómo la imposibilidad que se tiene para entender la lógica inherente al universo propio de la novela latinoamericana, en la que “el tiempo sin tiempo de los pequeños pueblos, el aislamiento cultural y la cerrazón de la moral de parroquia”<sup>74</sup> son sólo un

---

<sup>68</sup> Peñuela Marcelino, *Mito Literatura y realidad*, Gredos, Madrid, 1965. p. 142.

<sup>69</sup> Hernández Sánchez-Barba Mario, *La conciencia histórica en la novela y el libro hispanoamericano*, Gremio madrileño de comerciantes de libros usados, Serie conferencias I, Madrid, 1991. p. 54

<sup>70</sup> O'Neill Samuel, “Pedro Páramo”, en *Homenaje a Juan Rulfo*, op. cit. p.292.

<sup>71</sup> Mariana Frenk, “Pedro Páramo”, en *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, Casa de las Américas, La Habana, julio-octubre 1969. p. 94.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> Sacoto Salamea Antonio, “El personaje y las máscaras mexicanas en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo”, op. cit. p. 380.

<sup>74</sup> Monsiváis Carlos, op. cit. p. 188.

telón de fondo, se articula como la falla principal de esta perspectiva a la que todo se le aparece como “*mítico*, que a la letra dice: incomprendible, lejano, sellado”<sup>75</sup>, simplemente porque está enajenada por la visión eurocentrista que no puede explicar a la novela rulfiana más allá de: “*México*: novela mexicana esencial, insuperada e insuperable. *Pedro Páramo* se resume en el espectro de nuestro país: un murmullo de polvo desde el lado del río de la muerte”<sup>76</sup>.

No obstante lo anterior, *Pedro Páramo* en realidad “es una obra que trasciende los límites de los esquemas establecidos por los críticos (siempre rezagados), y que no permite ser encasillada dentro de los amplios marcos ya existentes en nuestro siglo”<sup>77</sup>, ya que “puede entenderse no sólo como la historia de un cacique y del pueblo llamado Comala, sino también como la de un hombre en busca de su padre y del pasado de su madre (Juan Preciado) y la de una mujer misteriosa e inalcanzable (Susana San Juan)”<sup>78</sup>.

---

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

<sup>76</sup> Fuentes Carlos, “Rulfo: el tiempo del mito”, *op. cit.* p. 14.

<sup>77</sup> Arenas Reinaldo, “El páramo en llamas”, en *Recopilación... op. cit.* p. 61.

<sup>78</sup> Colina José de la, “Susana San Juan, el mito femenino en *Pedro Páramo*”, en *La ficción de la memoria... op. cit.* p. 55.

## EL ANÁLISIS TRADICIONAL.

Para la crítica, *Pedro Páramo* es un relato costumbrista de tema rural en el que “la negación del tiempo cronológico y la intercalación de causa y efecto”<sup>79</sup> estructuran una trama que se percibe desperdigada, caótica y desvanecida en la multiplicidad de discursos por la falta de un pasaje o episodio central que les otorgue la coherencia debida. Carlos Blanco Aguinaga explica cómo “en *Pedro Páramo*, en lugar de capítulos cronológicos o –aun contrapunteados- encontramos fragmentos; sólo fragmentos de tiempos diversos, relacionados todos entre sí por la unidad sin límites que es el no tiempo de la muerte y la confusión que son los rumores mismos”<sup>80</sup>, quizás porque pensaba, al igual que Alí Chumacero, que si bien el autor de *El llano en llamas* poseía “la cualidad que ha de ser imprescindible a todo cuentista: la de saber ‘contar’”<sup>81</sup>, dado que “la novela es otra cosa”<sup>82</sup> y en “ella no valen idénticas armas”<sup>83</sup>, “en el esquema sobre el que Rulfo se basó para escribir esta novela se contiene la falla principal”<sup>84</sup>, ya que las historias “concebidas sin delimitar los planos de los varios tiempos en que transcurren, tornan en confusión lo que debió

---

<sup>79</sup> Bruswood Jhon S., *op. cit.* p. 192.

<sup>80</sup> “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, *op. cit.* p. 34 y 35.

<sup>81</sup> Chumacero Alí, *op. cit.* p. 59.

<sup>82</sup> *Ibid.* p. 66.

<sup>83</sup> *Ibidem.*

<sup>84</sup> *Ibid.* p. 62.

haberse estructurado previamente cuidando de no caer en el adverso encuentro entre un estilo preponderantemente realista y una imaginación dada a lo irreal”<sup>85</sup>.

El error básico de éste análisis tradicional proviene de que está fundamentado en la idea de que “la muerte de Juan ocasiona una división natural”<sup>86</sup>, y esto hace “obvia la división de la obra en dos partes”<sup>87</sup> y dos narradores:

El primero –explica Ivette Jiménez de Báez- es el del *hijo* Juan Preciado, quien asume el discurso en primera persona, desde el comienzo, y domina durante todo el primer movimiento [...] El segundo narrador es una conciencia omnisciente del mundo de Pedro Páramo; domina en la segunda parte y aparece diez veces en la primera<sup>88</sup>.

Tal argumentación resulta, sin embargo, por demás contradictoria, pues ¿por qué razón José Carlos González Boixo defiende que “la novela consta de dos partes, aunque –según él mismo afirma- ninguna indicación tipográfica lo indica”<sup>89</sup>? Además, si “en la primera parte se entremezclan la narración en primera persona de Juan Preciado, con los sueños del niño Pedro Páramo, con los recuerdos de la madre de Juan Preciado, los recuerdos de Eduviges”<sup>90</sup>, como apunta Carlos Blanco Aguinaga, y “en la segunda parte se entremezclan la narración objetiva de los sucesos exteriores del Comala anterior a la muerte de todo, con los recuerdos de Pedro Páramo, la realidad objetiva de la muerte de Susana San Juan, con sus recuerdos desde la tumba, etcétera”<sup>91</sup> ¿cómo es posible

---

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

<sup>86</sup> Sommers Joseph, “A través de la ventana de la sepultura, Juan Rulfo”, en *La narrativa de Juan Rulfo. op. cit.* p.48.

<sup>87</sup> Frenk Mariana, *op. cit.* p. 91.

<sup>88</sup> Jiménez de Báez Ivette, *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza*, FCE, México, 1994. pp. 132 y 133.

<sup>89</sup> “Introducción”, *op. cit.* p. 21.

<sup>90</sup> “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, *op. cit.* p. 36.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

argumentar que la primera parte de la novela es narrada por Juan Preciado y la segunda, por un narrador extradiegético, cuando ambos relatos se entremezclan en toda la novela?

A este respecto no deja de ser paradójico el caso de Mariana Frenk, quien por una parte explica que “el relato de Juan Preciado no iba dirigido a nosotros, sino que ha sido un monólogo y parte de la conversación que Juan, un hombre muerto, está sosteniendo en la tumba con Dorotea, una mujer muerta”<sup>92</sup>, pero por otro afirma que la primera parte de la novela “es un relato de Juan Preciado”<sup>93</sup> y, en consecuencia, omite cualquier mención al problema narrativo de *Pedro Páramo*: quién narra y quién conversa, pues aunque “el recio temple lírico de la novela hace que algunas veces el diálogo desarrolle la función que asume la interrogación retórica en el lenguaje poético”<sup>94</sup>, en ese universo llamado novela los discursos de los personajes son introducidos por un narrador, y, por tanto, se articulan como elocuciones secundarias dependientes de un relato principal.

Además, el análisis de la estructura de *Pedro Páramo* no puede limitarse a la simple mención de que “la novela consta de dos partes”<sup>95</sup> o a que “Pedro Páramo es una novela de dos personajes: el que da nombre a la ficción y su propio hijo”<sup>96</sup>, porque dividir a la novela en dos ámbitos no explica a una obra que no es una saga novelesca en la que “Pedro Páramo es el centro de la novela”<sup>97</sup>, ya que “quizá no sea del todo su figura de cacique despiadado la principal de la novela”<sup>98</sup>; pero de igual manera “tampoco podría serlo el hijo que describe algunas de las aventuras ni las

---

<sup>92</sup> *op. cit.* p.91.

<sup>93</sup> *Ibidem.*

<sup>94</sup> Pupo-Walker Enrique, “Tonalidad, estructura y rasgos del lenguaje en *Pedro Páramo*”, en *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones*, p. 168.

<sup>95</sup> González Boixo José Carlos, “Introducción”, *op. cit.* p. 21.

<sup>96</sup> Chavarri Raúl, “Una novela en la frontera de la vida y la muerte”, en *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones... op. cit.* p.250.

<sup>97</sup> Sommers Joseph, “A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo”, *op. cit.* p.157

<sup>98</sup> Chumacero Alí, *op. cit.* pp. 66.



viejas históricas que pueblan el relato”<sup>99</sup>, porque “Juan Preciado se convirtió en un personaje pasivo, pues la venganza que pudiera haber ejercido ya ha sido ejecutada por Abundio. Juan Preciado no puede cambiar nada en esa realidad, él sólo es un observador”.<sup>100</sup>

La objeción proviene del hecho de que la novela nos muestra a Pedro Páramo “encarnado a través de varias y despiadadas memorias y a través de sí mismo”<sup>101</sup> en un diálogo, y no en una narración. Por consiguiente, el problema fundamental de la narración de *Pedro Páramo*, como señala Blanco Aguinaga, es el hecho de que “alguien habla”<sup>102</sup>, sin que se informe de manera explícita: “¿Quién habla?, ¿con quien?, ¿dónde?”<sup>103</sup>, o ¿“quién es el que habla cuando la novela se pone a hablar”<sup>104</sup>, como explica García Ponce.

En consecuencia, el característico estilo conversacional de la novela obliga a realizar un desglose de la importancia de la oralidad en la poética de Juan Rulfo, pues una novela que se construye con base en discursos dialógicos o monodialógicos, evidentemente, es el resultado de una preocupación por representar en la literatura el modo narrativo característico de la transmisión oral.

---

<sup>99</sup> *Ibid.* p. 67.

<sup>100</sup> González Boixo José Carlos, *Claves narrativas*, *op. cit.* p. 115.

<sup>101</sup> Benedetti Mario, “Juan Rulfo y su purgatorio a ras de suelo”, en *El ejercicio del criterio*, Editorial Nueva Imagen, México, 1981. pp. 195 y 196.

<sup>102</sup> “Introducción”, *op. cit.* p. 19.

<sup>103</sup> Blanco Aguinaga Carlos, “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, *op. cit.* pp. 22 y 23.

<sup>104</sup> *op. cit.* p. 230.

## LA POÉTICA DE LA NOVELA TRANSCULTURADA.

El recuerdo ha sido un elemento acaso demasiado mentado en los distintos estudios. Se alude a la preocupación de Rulfo por rastrear en los vericuetos del inconsciente colectivo ya que “dedicó gran parte de su escritura a explicar los mecanismos de la memoria”<sup>105</sup>, a la “manía evocadora”<sup>106</sup> del narrador y los personajes en tanto que “la evocación del pasado, como es aparente a todo lector de la novela, constituye uno de sus elementos más importantes”<sup>107</sup>; pero poco o nada se utilizan estas cuestiones al momento de realizar el análisis de la novela y, en consecuencia, su aporte en la interpretación resulta nula a la hora de explicar el motivo por el cual “todos los personajes principales, y aún algunos secundarios, llevan una existencia basada en la evocación de unos cuantos momentos significativos de su pasado”<sup>108</sup>, para qué “los personajes reconstruyen sus vidas, la vida de Comala (del pasado esplendor el presente en ruinas) y la de sus

---

<sup>105</sup> Manssur Mónica, “El discurso de la memoria”, en *La ficción... op. cit.* p. 283.

<sup>106</sup> Chumacero Ali, *op. cit.* p. 60.

<sup>107</sup> Didier Jean, “El sentido lírico de la evocación del pasado en *Pedro Páramo*”, en *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones...* p. 192.

<sup>108</sup> *Ibidem.*

habitantes”<sup>109</sup>, por qué razón “incluso los monólogos y las memorias de Pedro Páramo juegan un papel mucho más narrativo de auto-análisis subjetivo”<sup>110</sup>, cómo el autor “ha ordenado la confusión, el caos de voces y rumores atemporales con que se le dio esta obra y su personaje central”<sup>111</sup>.

A este respecto, se ha creído que, como la aspiración de Faulkner era “pintar el paisaje de Yoknapatawpha County como pintó Rulfo *El llano en llamas*, con colores sangrientos y sombríos, llenándolos de viñetas de depravación, llevando a sus personajes casi siempre a un fin trágico”<sup>112</sup>, novelas como *El sonido y la furia*<sup>113</sup> o *Bajo el volcán*<sup>114</sup> pueden explicar la importancia que Juan Rulfo ha otorgado a la memoria en *Pedro Páramo*, porque estos escritores de “la generación perdida” son indispensables “para adivinar el camino que tomará la novela en un mundo que aún no podemos bautizar”<sup>115</sup>.

No obstante, en tanto que la similitud fundamental que encuentran estos estudios se reduce, dado que “el tema central, dominante y obsesivo para toda la serie de Yoknapatawpha County era la memoria de la derrota de los estados sureños durante la guerra civil americana”<sup>116</sup>, a que los relatos de Faulkner y Rulfo se sitúan en regiones que fueron reducidas al estadio de culturas periféricas y subordinadas<sup>117</sup>, la influencia del escritor sureño en la novela latinoamericana se presenta como una aseveración bastante debatible incluso cuando “la tierra perdida, los hombres derrotados

---

<sup>109</sup> Carballo Emmanuel, “Arreola y Rulfo”, en *La narrativa... op. cit.* p. 77.

<sup>110</sup> Sommers Joseph, “A través de la ventana de la sepultura”, *op. cit.* p. 46.

<sup>111</sup> Blanco Aguinaga Carlos, “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, *op. cit.* 34 y 35.

<sup>112</sup> Hupton John, “Faulkner y Rulfo: dos regionalismos”, en *Homenaje... op. cit.* p.175.

<sup>113</sup> Faulkner William, *El sonido y la furia*, trad. de Ana Antón Pacheco, Editorial Cátedra, Madrid, 2001.

<sup>114</sup> Lowry Malcolm, *Bajo el volcán*, trad. de Raúl Ortiz y Ortiz, ERA, México, 1990.

<sup>115</sup> Fuentes Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, *op. cit.* p. 20.

<sup>116</sup> Hupton Jhon. *op. cit.* p. 175.

<sup>117</sup> *Vid.* Faulkner William, *¡Absalón, Absalón!*, trad. de Beatriz Florencia Nelson, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

por sí mismos más que por la historia es el tema trágico de Faulkner”<sup>118</sup>, porque si bien *Pedro Páramo* “es la historia de un cacique y la gente afectada por sus obsesiones”<sup>119</sup> en la que evidentemente “encontramos emociones de ambición, autoconservación, avaricia, venganza y amor obsesivo”<sup>120</sup>, la obra de Juan Rulfo, José María Arguedas, Augusto Roa Bastos y Miguel Ángel Asturias

no puede dejar de injertarse en la problemática abierta por la conciencia, cada vez más aguda, de que el poder, desde los ejes o centros hegemónicos hacia las marginalidades o periferias, no se ejerce únicamente a partir de una supremacía de carácter político, social o étnico, no se funda sólo en razón de sexo o condición profesional, sino que implica, sobre todo y abarcando en alguna medida todas las variables arriba mencionadas, una *soberanía cultural*.<sup>121</sup>

Además, como la novela transculturada<sup>122</sup> y “la novela hispanoamericana en general, más que la europea y la norteamericana, se ha caracterizado desde el principio por su obsesión por los problemas sociohistóricos más que los psicológicos”<sup>123</sup> en tanto que “Juan Rulfo en *Pedro Páramo*, Augusto Roa Bastos en *Hijo de hombre* y Gabriel García Márquez en *El coronel no tiene quien le escriba*, son escritores –explica Carlos Fuentes- que convierten en literatura mítica los temas tradicionales del *hinterland*”<sup>124</sup>, la memoria de la novela latinoamericana es una memoria distinta de la faulkneriana porque utiliza al recuerdo para recrear una realidad cuya cosmovisión e idea de lo trascendente “no provienen de las pesadillas o delirios o alucinaciones de una enfermedad poética individual sino que son el producto de una conciencia colectiva que simplemente se

<sup>118</sup> Fuentes Carlos, *Valiente Mundo Nuevo*, FCE, México, 1990. p.103.

<sup>119</sup> Bruswhood Jhon S., *op. cit.* p. 192.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

<sup>121</sup> Pacheco Carlos, *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, La casa de Bello, Caracas, 1992. p.54.

<sup>122</sup> Vid. Rama Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, México, 1982.

<sup>123</sup> Menton Seymor, *La nueva novela histórica de América Latina*, FCE, México, 1993. p. 32.

<sup>124</sup> *La nueva novela latinoamericana, op. cit.* p.36.

está explicando su mundo, sin falsificaciones, sin engaños, a través de sus mitologías”<sup>125</sup>.

Por tal razón, esa novelística que parece acentuar “lo irracional de la conciencia mitológica”<sup>126</sup> debido a que en ella los hombres se vuelven conejos amarillos<sup>127</sup> y los zorros<sup>128</sup>, los perros<sup>129</sup>, los caballos<sup>130</sup> o las mariposas<sup>131</sup> son el signo de la existencia del hombre y de la existencia del mundo, aunque pueda parecer por demás contradictorio en tanto que “primordialmente, *Pedro Páramo* intenta ser una obra fantástica –según Alí Chumacero- pero la fantasía empieza donde lo real aún no termina”<sup>132</sup>, es la literatura más “realista” que se puede crear en Latinoamérica porque la esencia del discurso narrativo proviene, incluso cuando “*Pedro Páramo* no pretende ser una novela histórica”<sup>133</sup>, de una realidad en que

la inseguridad social, política, económica, que padece el reino de este mundo nuestro, en el que todo puede ser arbitrario, absurdo, contradictorio, nos hace confiar por fuerza en el milagro –no hay alternativa-: el milagro de la supervivencia, de la libertad, de la justicia social; el milagro del pan nuestro de cada día, el milagro de la multiplicación de los panes y los peces.<sup>134</sup>

En suma, como la novela transculturada surge de esa realidad tan desoladora en la que al hombre latinoamericano no le queda más que recurrir a la voz, a la “hechicería, al conjuro, a la magia...”<sup>135</sup> y a una

<sup>125</sup> Celorio Gonzalo, *El surrealismo y lo real maravilloso americano*, SEP, México, 1976. p.173. Además, cfr. Echevarría Bolívar (comp.), *Modernidad, mestizaje cultural, Ethos barroco*, UNAM, El equilibrista, México, 1994.

<sup>126</sup> Kofman Andrei, “El problema del realismo mágico en la literatura latinoamericana”, en *Cuadernos Americanos*, vol. 4 Núm. 82, julio-agosto del 2000. p.63.

<sup>127</sup> Vid. Asturias Miguel Ángel, *Hombres de Maíz*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

<sup>128</sup> Vid. Arguedas José María, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Edición crítica de Eve-Marie Fell Colección Archivos, Madrid, 1996.

<sup>129</sup> Vid. Roa Bastos Augusto, *Hijo de hombre*, Losada, Buenos Aires, 1971.

<sup>130</sup> Vid. Rulfo Juan, *Pedro Páramo*, FCE, México, 1984.

<sup>131</sup> Vid. García Márquez Gabriel, *Cien años de soledad*, Sudamericana, Buenos Aires, 1973.

<sup>132</sup> Chumacero Alí, *op. cit.* 62.

<sup>133</sup> Villoro Juan, “Lección de arena. *Pedro Páramo*”, en *La ficción... op. cit.* p. 411.

<sup>134</sup> Celorio Gonzalo, *op. cit.* p. 113.

<sup>135</sup> *Ibidem.*

memoria que “en el recuerdo no sólo es la voz, también el gesto, la actitud ante la cosa que se nombra. Así los días que pasaron fueron tardes de sol, noches de lluvia, imágenes que se dispersan cuando pasa el tiempo y vuelven, en un orden distinto, en una nueva forma, a decirnos lo que no fue dicho”<sup>136</sup>, cuando se argumenta que “Arreola representará una tendencia fantástica, Rulfo la realista”<sup>137</sup>, se está haciendo referencia a un realismo distinto del europeo o norteamericano en tanto que no es realista al estilo de la novela del siglo XIX dado que “cómo son y hablan las ánimas, no lo sabemos”<sup>138</sup>; pero tampoco fantasmagórico porque

lo fantástico, además de depender de un tratamiento literario determinado, está culturalmente condicionado. Los motivos que pueden ser fantásticos varían grandemente según las culturas. En un pueblo en que por ejemplo, se acostumbra la conversación con los antepasados, las almas de éstos, se convierten en seres familiares, cotidianos, y su aparición no puede dar lugar al sentimiento de lo fantástico.<sup>139</sup>

En consecuencia, “la fidelidad de Rulfo al lenguaje de Los Altos de Jalisco, o a la recreación de la historia completa de un pueblo mexicano durante la época revolucionaria”<sup>140</sup> no significa la existencia de un interés mimético porque “el modo de hablar de los personajes rulfianos, aunque basado en el lenguaje de la gente del campo de Jalisco, nunca deja de ser creación”<sup>141</sup> y, si “el idioma provinciano y rural se instala irremisiblemente en el pasado”<sup>142</sup>, es para recrear “el mito no de la realidad sino de la estética”<sup>143</sup> dado que “Rulfo ha comprendido que toda gran visión de la

---

<sup>136</sup> Cuevas Guillermina, “*Pedro Páramo*, la historia de un hombre montaña encadenado a un lirio”, en *Homenaje a Juan Rulfo... op. cit.* p. 101.

<sup>137</sup> González Boixo José Carlos, *Claves narrativas, op. cit.* p. 30.

<sup>138</sup> Burns Archibaldo, “*Pedro Páramo* o la unción y la gallina”, en *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública, op. cit.* p. 75.

<sup>139</sup> Botton Burla Flora, *Los juegos fantásticos*, UNAM, México, 1983. p. 55.

<sup>140</sup> Volpi Jorge, “Me mataron los murmullos”, en *La ficción de la memoria... op. cit.* p. 509.

<sup>141</sup> Frenk Mariana, *op. cit.* p. 52.

<sup>142</sup> Monsiváis Carlos, *op. cit.* p. 35.

<sup>143</sup> *Ibidem.*

realidad es el producto, no una copia fiel, de la imaginación”<sup>144</sup> y que “un idioma es una tradición, una forma de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos”<sup>145</sup>, al que los escritores de la generación transculturada sienten

la necesidad creativa de mantenerse fieles a la expresión de sus propias esencias culturales, cuanto más hondas más universales; de intensificar a través de la distancia y del distanciamiento –y precisamente a favor de ellos- la vida significativa de su imaginación mítica, “inseparable de las estructuras del lenguaje”, que es a su vez inseparable de las estructuras de la vida histórica y social,<sup>146</sup>

Por consiguiente, *Pedro Páramo* recurre al elemento esencial de la tradición oral, la memoria, “no tanto al estudiar los personajes complejos de la cultura como al mostrar cómo se relacionan en un patrón cultural”<sup>147</sup> ya que “*Pedro Páramo* describe un pueblo a través de los mecanismos de una memoria aguda y borrosa; la memoria de una comunidad que se sabe tal porque tiene un sólo lenguaje para unificar vivencias y sensaciones”.<sup>148</sup>

Se trata, sin embargo, de una memoria literaria, de una invención, de una ficción del recuerdo: “tal vez oí su lenguaje cuando era chico pero después lo olvidé, y tuve que imaginar cómo era por intuición”<sup>149</sup>, explica el propio Rulfo, y no de un mimetismo debido a que *Pedro Páramo* “no es un retrato de la sociedad en una perspectiva histórica o creada por el análisis psicológico”<sup>150</sup> gracias a que “Juan Rulfo, es el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen –no una descripción de nuestro paisaje”<sup>151</sup>.

<sup>144</sup> Fuentes Carlos, “Rulfo el tiempo del mito”. *op. cit.* p. 13.

<sup>145</sup> Borges Jorge Luis, *Siete Noches*, FCE, México, 1995.

<sup>146</sup> Roa Bastos Augusto, “Los trasterrados de Comala”, *op. cit.* p. 209.

<sup>147</sup> Bruswood Jhon S., *op. cit.* p. 192.

<sup>148</sup> Monsiváis Carlos, *op. cit.* p. 35.

<sup>149</sup> Benítez Fernando, *op. cit.* p.7.

<sup>150</sup> Bruswood Jhon S., *op. cit.* p.192.

<sup>151</sup> Paz Octavio, *Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 1969. p. 17.

## HACIA UNA POÉTICA DE JUAN RULFO.

Por consiguiente, para explicar el estilo narrativo de *Pedro Páramo* es necesario considerar un aspecto básico de la poética de Juan Rulfo: la oralidad, ya que ella es la causa de que en el estilo narrativo rulfiano “no se permite el paso del tiempo entre la primera palabra y la última. Se recoge todo en una repetición o una variante de la frase original”<sup>152</sup>, pues “Rulfo conoce la cultura oral de la población rural y la emplea en su propia creación”<sup>153</sup>.

La oralidad es una cuestión totalmente ajena a la intención de la novela realista pues, como señala Walter Ong en su libro *Oralidad y escritura*: “¿quién le cuenta a quién en *Pride and Prejudice*, *Le Rouge et le noir* o *Adam Bede*? Los novelistas del siglo XIX repiten tímidamente ‘querido lector’ una y otra vez, para recordarse a sí mismos que no están contando una historia sino escribiendo un relato”<sup>154</sup>; pero que resulta esencial para la novela latinoamericana como lo prueba el caso de la generación transculturada (Rulfo, Arguedas, Roa Bastos, Asturias), en tanto que su intención es la “de explorar las potencialidades del idioma y de las estructuras y procedimientos narrativos –llegando en ocasiones a

---

<sup>152</sup> Blanco Aguinaga Carlos, “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, *op. cit.* p. 24 y 25.

<sup>153</sup> Huamán López Carlos, “Los condenados de ‘Luvina’”, en López Mena Sergio, *Revisión crítica de la obra de Juan Rulfo*, Editorial Praxis, México, 1998. p. 62.

<sup>154</sup> Ong Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, traducción de Angélica Scherp, FCE, México, 2002. p. 104.



rupturas drásticas con normas y códigos hegemónicos- para ficcionalizar ese universo rural popular”<sup>155</sup>.

Así, en tanto que “la oralidad popular no es ni puede ser reproducida de manera directa, sino solo representada mediante una habilidosa y sofisticada elaboración lingüística y literaria”<sup>156</sup>, el afán de Rulfo “será más bien la búsqueda, mediante el trabajo escriturario de la resonancia interior de una manera de hablar y de contar historias, percibida y asimilada durante su infancia, y renovada en sus contactos posteriores con la gente de su pueblo”<sup>157</sup>.

Esta importancia del estilo de la narración oral se demuestra en que si bien “se suele afirmar que quienes narran en los cuentos de Rulfo son los mismos protagonistas de las acciones evocadas”<sup>158</sup> y “Luvina”<sup>159</sup> parece ser una narración confesional, el mismo cuento muestra que “el profesor y el interlocutor son la puerta de entrada [a través de su conversación, de su oralidad,] a la realidad que está en el recuerdo”<sup>160</sup> de un narrador que no puede ser percibido a primera instancia pues, como ha utilizado el estilo directo para presentar los diálogos de sus personajes, aquello que parece ser un discurso realizado por un narrador personaje, en realidad es una conversación.

Esta forma narrativa de *El llano en llamas*, que no puede ser considerado un fenómeno aislado puesto que además de “Luvina” “varios cuentos incluyen la presencia de un narrador en tercera persona, cuya figura resulta algo enigmática”<sup>161</sup>, obliga a plantear la posibilidad de que el mismo estilo articule a *Pedro Páramo*, que el discurso de la novela oculte a

---

<sup>155</sup> Pacheco Carlos, *op. cit.* p. 61.

<sup>156</sup> *Ibid.* p. 66.

<sup>157</sup> *Ibidem.*

<sup>158</sup> Perus Françoise, *op. cit.* pp. 66 y 67.

<sup>159</sup> Rulfo Juan, *El llano en llamas*, Editorial Cátedra, Madrid, 2001.

<sup>160</sup> Huamán López, *op. cit.* p. 58.

<sup>161</sup> Perus Françoise, *op. cit.* p. 67.

un narrador en tercera persona, que acaso el famoso *incipit* sea la síntesis de toda la novela y, por lo tanto, hace necesario cuestionar: ¿quiénes le dijeron a Juan Preciado que su padre vivía en Comala? ¿Cuándo conversó con ellos?

Por lo tanto, la escena fundamental para entender la “extraña novela”<sup>162</sup> de Juan Rulfo es aquella en la que “averiguamos que la primera parte está narrada desde la tumba”<sup>163</sup>, porque a partir de la mitad de la novela “el tiempo ha desaparecido como categoría para ser sustituido por el no-tiempo de las sepulturas en que dialogan Juan Preciado y Dorotea”<sup>164</sup>.

-Mejor no hubieras salido de tu tierra. ¿Qué viniste a hacer aquí?

-Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión.

-¿La ilusión? Eso cuesta caro. A mí me costó más de lo debido...<sup>165</sup>

Esta revelación no sólo identifica al “‘remanso’ que sirve a la vez de explicación a la primera parte y de transición para la segunda”<sup>166</sup>, es sobre todo la demostración de que *Pedro Páramo* es un diálogo de dos muertos en el que los sucesos son relatados en forma retrospectiva a partir del presente de la tumba en que Juan y Dorotea dialogan.

Dicha escena vuelve evidente cómo la narración se articula en un “nivel A [que] sitúa la historia en un punto muerto, hablando cronológicamente, pues la narración de Juan Preciado y Dorotea transcurre más allá de las fronteras de la muerte”<sup>167</sup>, y un nivel B conformado por los fragmentos “intercalados”<sup>168</sup> en el relato de Juan Preciado, aquellos “pasajes en prosa lírica que son las memorias que tiene Pedro de

<sup>162</sup> Reyes Alfonso, “Edición francesa de *Pedro Páramo*”, *op. cit.* p. 444.

<sup>163</sup> Blanco Aguinaga Carlos, “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, *op. cit.* pp. 35 y 36.

<sup>164</sup> González Boixo José Carlos, *Claves narrativas*, *op. cit.* pp. 66 y 67.

<sup>165</sup> Rulfo Juan, *Pedro Páramo*, FCE, México, 1984. p. 77. A partir de este momento se citará al interior del texto.

<sup>166</sup> Blanco Aguinaga Carlos, “Realidad y estilo de Juan Rulfo”. *op. cit.* pp. 35 y 36.

<sup>167</sup> González Boixo José Carlos, *Claves narrativas*, *op. cit.* p. 120.

<sup>168</sup> Brushwood John S., *op. cit.* p. 194.

Susana”<sup>169</sup>, dado que “están en primera persona con Pedro de hablante y se encuentran apartados de tal manera que se los diferencia del diálogo”<sup>170</sup>.

Ahora bien, como la narración deja de centrarse en la figura de Juan Preciado para adentrarse en la pregunta sobre quién fue Pedro Páramo, la novela misma niega que la historia del hijo en pos del padre sea el asunto trascendental en *Pedro Páramo* e implica la posibilidad de que toda la novela es una inquisición rememorativa que, por las causas del ascenso y de la caída del cacique melancólico de Comala, realizan cada uno de los personajes.

En consecuencia, y en forma contraria a cómo se ha realizado tradicionalmente, un análisis de la novela de Rulfo está obligado a asumir que “*Pedro Páramo* no tiene capítulos [debido a que] la técnica de fragmentación escogida por Rulfo la hace innecesaria”<sup>171</sup> y que “se trata de una novela en que el personaje central es el pueblo”<sup>172</sup>, porque argumentar que “la unidad se sostiene en la figura de Pedro Páramo [y] el hilo narrativo en la figura de Juan Preciado, quien inicia la narración”<sup>173</sup>, no explica qué importancia tiene la historia y el relato de éste cuando su aventura pierde protagonismo ante la importancia de la vida de su padre, que a partir del fragmento XXXVII es referida por un narrador en tercera persona, por Dorotea y por Susana San Juan, y no por el propio Juan Preciado, quien termina por ser un simple testigo.

Por lo tanto, la forma de comprender una “narración en forma casi totalmente dialogada”<sup>174</sup>, “interrumpida una y otra vez por el monólogo interior de Pedro Páramo, por la voz evocada, de la madre de Juan, por

---

<sup>169</sup> *Ibidem.*

<sup>170</sup> *Ibidem.*

<sup>171</sup> Benítez Rojo Antonio, “Rulfo: Duerme y vela”, en *Recopilación...*, *op. cit.* p. 70.

<sup>172</sup> Sommers Joseph. “Los muertos no tienen tiempo ni espacio”, *op. cit.* p. 19.

<sup>173</sup> Verdugo H. Iber, *Un estudio de la narrativa de Juan Rulfo*, UNAM, México, 1982. p. 298.

<sup>174</sup> Frenk Mariana, *op. cit.* p. 91.

saltos al pasado de varios personajes”<sup>175</sup>, en la que “el punto de vista que cambia rápidamente, la línea narrativa segmentada y desordenada y la suposición de que el momento de la muerte no hace nada para inhibir la comunicación”<sup>176</sup>, es atendiendo a la evolución de la historia y al origen y estilo del discurso, ya que “es dable reconstruir un orden que, sin ser exactamente cronológico, remite a la escena originaria en el libro, que sería la fuente de la tragedia total: el momento en que Susana San Juan, obligada por su padre, desciende a una tumba en busca de oro”<sup>177</sup>

Por consiguiente, si la única acción de los personajes del nivel A, Juan Preciado y Dorotea, consiste en conversar acerca de la vida de Comala en tiempos de Pedro Páramo ¿qué recuerdan? ¿Cuál es el desarrollo de la historia que se puede deducir de los distintos diálogos de aquellos dos muertos?

El siguiente capítulo intenta dilucidar tales cuestiones a través de un análisis de la historia.

---

<sup>175</sup> *Ibidem.*

<sup>176</sup> Bruswood Jhon S., *op. cit.* p. 192.

<sup>177</sup> Vital Alberto, *op. cit.* p. 47.

## LA TRAGEDIA DEL DESEO.

Con base en los datos temporales del estudio “La cronología de *Pedro Páramo*, una estimación”<sup>178</sup>, de Rubén Martínez González, en este capítulo se realiza un análisis de los eventos y consecuencias cruciales relatados en la novela –las peripecias y las anagnórisis aristotélicas-, cuya finalidad es establecer la causalidad en la historia de *Pedro Páramo* y hacer evidente la importancia de la memoria en la conducta de los personajes.

---

<sup>178</sup> Martínez González. Rubén, *op. cit.* p. 116.

## DE 1869 A LA MUERTE DE LUCAS PÁRAMO.

El nacimiento de Pedro Páramo ocurre en 1869. De sus padres se dice poco en la novela, en especial de la madre, quien sólo sirve como un instrumento de la narración para incorporar en el relato la mención a la muerte de Lucas Páramo a través de la escena en que anuncia al joven Pedro la muerte de su padre:

Y aquí, aquella mujer, de pie en el umbral: su cuerpo impidiendo la llegada del día; dejando asomar, a través de sus brazos, retazos de cielo, y debajo de sus pies regueros de luz; una luz asperjada como si el suelo debajo de ella estuviera anegado en lágrimas. Y después el sollozo. Otra vez el llanto suave pero agudo, y la pena haciendo retorcer su cuerpo.  
-Han matado a tu padre. (pp. 33 y 34).

Debido a ese papel intrascendente de la madre, Suzane Jill Levine opina que “el mundo de Juan Rulfo carece de las salidas y compensaciones que proveen las mujeres fuertes de García Márquez. Sus mujeres son pasivas, dejan que el mundo en torno a ellas se caiga”<sup>179</sup>; sin embargo, esa supuesta debilidad femenina es el vehículo por el cual tanto la madre como la abuela dominan al niño Pedro Páramo, quien “desde niño, va muy lejos de todos y de todo, sumergido en el sueño de su amor por Susana: Pedro Páramo que aun y cuando llega a ser cacique, como todos los personajes de

---

<sup>179</sup> Jill Levine Suzane, *op. cit.* p. 181.

Rulfo, responde mecánicamente a los estímulos exteriores: ‘Sí, abuela’, ‘Sí, abuela’, ‘Muy bien’, mamá”<sup>180</sup>.

La existencia de esa autoridad se muestra en el siguiente diálogo en el que se ordena al joven Pedro salir del excusado y, por tanto, se le obliga a dejar de recordar a Susana San Juan.

- Te he dicho que te salgas del excusado, muchacho.

- Sí, mamá. Ya voy.

“De ti me acordaba. Cuando tú estabas allí mirándome con tus ojos aguamarina”.

Alzó la vista y miró a su madre en la puerta.

- ¿Por qué tardas tanto en salir? ¿Qué haces aquí?

-Estoy pensando.

¿Y no puedes hacerlo en otra parte? Es dañoso estar mucho tiempo en el excusado. Además, debías de ocuparte en algo. ¿Por qué no vas con tu abuela a desgranar maíz?

-Ya voy, mamá. Ya voy. (p. 18 y 19).

La novela muestra a Pedro Páramo, quien en su edad adulta será “el caso representativo del hacendado mediano que existía en Jalisco, un hacendado que está sobre sus tierras y las trabaja”, como un mozo recadero pegado a las faldas de las mujeres de la familia cuya actividad predilecta es recordar a Susana San Juan:

El día en que te fuiste –le dice Pedro a una idealizada Susana- entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreías. Dejabas atrás un pueblo del que muchas veces me dijiste: “Lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él”. Pensé: “No regresará jamás; no volverá nunca” (p.28).

Como esta pertinaz evocación amorosa del venturoso tiempo pasado al lado de Susana sustrae a Pedro Páramo de todo contacto con la realidad y por ende, la principal actividad de éste no es la planeación de futuras actividades ambiciosas propias de un tirano, sino la recreación en su memoria discursiva de las acciones pretéritas, esto hace pensar a José de la

---

<sup>180</sup> Blanco Aguinaga Carlos, “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, *op. cit.* p. 31 y 32.

Colina que *Pedro Páramo* es una “novela de la voluntad de poder, de personajes que se buscan y no se encuentran para sólo reunirse en la muerte, o mejor dicho, después de la muerte, en una sutil zona rescatada del olvido, es también, y quizá más que nada, una novela sobre el amor imposible”<sup>181</sup>.

En el siguiente fragmento vemos como el joven Pedro resulta ridiculizado por su abuela debido a sus tendencias especulativas, por su manía evocativa:

-Abuela, vengo a ayudarle a desgranar maíz.

-Ya terminamos; pero vamos a hacer chocolate.

¿Dónde te habías metido? Todo el rato que duró la tormenta te anduvimos buscando.

-Estaba en el otro patio.

-¿Y qué estabas haciendo? ¿Rezando?

-No, abuela. Solamente estaba viendo llover.

La abuela lo miró con aquellos ojos medio grises, medio amarillos, que ella tenía y que parecían adivinar lo que había dentro de uno.

-Vete, pues, a limpiar el molino. (p. 19)

Ya con todo esto se puede rearmar la situación de Pedro Páramo en su infancia y juventud: enfermo del *mal de amores* por la partida de Comala de Susana San Juan, “no se cuenta con él para nada” (pp. 49 y 50).

A este adolescente melancólico y meditabundo, blanco de los reproches familiares, “Con decirle, Fulgor -se quejaba Lucas Páramo-, que he intentado mandarlo al seminario para ver si al menos eso le da para comer y mantener a su madre cuando yo les falte; pero ni a eso se decide” (pp. 49 y 50), que acude “a la obsesión para escapar del ámbito de una sexualidad desamparada y en sus ensoñaciones imagina una posesión de naturaleza evanescente, donde el recuerdo es la más placentera y la más atormentada de las soluciones carnales”<sup>182</sup>, que no muestra ninguna

<sup>181</sup> Colina José de la, *op. cit.* p. 60.

<sup>182</sup> Monsiváis Carlos, *op. cit.* p. 35.



ambición ni de poder ni de dinero, era imposible vislumbrarle un futuro medianamente promisorio: “De dónde diablos habrá sacado esas mañas el muchacho –pensó Fulgor Sedano mientras regresaba a la Media Luna-. Yo no esperaba de él nada” (p. 49).

En consecuencia, si bien “el argumento de la novela –nos dice Luis Leal- es más que sencillo. Pedro Páramo, es un personaje sin fortuna, pero con grandes ambiciones”<sup>183</sup>, ¿qué tuvo que haber sucedido para que ese adolescente humillado y nada respetado se convirtiera de pronto en el gran cacique de Comala, en el dueño de las almas de todos los habitantes de su jardín? Lo que cambió el futuro de Pedro, y en consecuencia el de Comala, fue el asesinato de Lucas Páramo:

Ve tú a saber –recuerda Dorotea en su diálogo con Juan Preciado en la tumba-. Alguno de tantos. Pedro Páramo causó tal mortandad después que le mataron a su padre, que se dice casi acabó con los asistentes a la boda en la cual don Lucas Páramo iba a fungir de padrino. Y eso que a don Lucas nomás le tocó de rebote, porque al parecer la cosa era contra el novio. Y como nunca se supo de dónde había salido la bala que le pegó a él, Pedro Páramo arrasó parejo. Eso fue allá en el cerro de Vilmayo, donde estaban unos ranchos de los que ya no queda ni rastro... (p.102).

---

<sup>183</sup> *op. cit.* p. 15.

## CUATRO DÍAS DE 1889.

Cuando contaba con alrededor de veinte años, Pedro Páramo se transforma en unos cuantos días, de huérfano indefenso en vengativo y omnipotente señor feudal. La historia de Pedro y de Comala cambia de manera radical en el instante en que el joven Páramo se sueña y reconoce como el gran señor, como el gran cacique, aquel para “quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos”<sup>184</sup>.

Ante la muerte de Lucas Páramo, el futuro cacique, pero actual huérfano indefenso, se ve a sí mismo ante la encrucijada de seguir siendo un hombre melancólico<sup>185</sup> y manipulable o ser otro: el amo y señor de Comala. Tal momento es narrado en la novela con esa prosa “concisa, de esa sencillez hermética, nauseabunda en conjunto, hermosa y delicada en lo particular”<sup>186</sup> que no otorga espacio a pasajes intrascendentes<sup>187</sup>:

---

<sup>184</sup> Cervantes Miguel de. Cervantes Saavedra Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Edición, introducción y notas de Luis Andrés Murillo, Biblioteca Clásica Castalia, Madrid, 2001. p. 238.

<sup>185</sup> Vid. Bartra Roger, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Anagrama, Barcelona, 2001.

<sup>186</sup> Cuza Melo Belkis, “Juan Rulfo, realismo de por medio”, en *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, *op. cit.* p. 58.

<sup>187</sup> “Específicamente, la economía debe señalarse como la premisa fundamental en la estética de Rulfo”. Pupo-Walker Enrique, *op. cit.* p. 167.

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

-Siéntate, Fulgor. Aquí hablaremos con más calma.

Estaban en el corral. Pedro Páramo se arrellanó en un pesebre y esperó.

-¿Por qué no te sientas?

-Prefiero estar de pie, Pedro.

-Como tú quieras. Pero que no se te olvide el “don”. (pp. 46 y 47)

La novela muestra a un Fulgor que ha venido a buscar a “Pedrito”, el endeble hijo del terrateniente, Lucas Páramo –“Se me malogró, que quiere usted, don Fulgor” (pp. 49 y 50)-, para informarle de la apremiante situación económica de La Media Luna:

-¿Cómo anda aquello?

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

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

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

-¿A quién le debemos? No importa cuánto, sino a quién. (p. 47)

Fulgor trata de embaucarlo mediante su discurso en la acción de la venta de la Media Luna porque piensa ser el ventajoso comprador, pero Pedro Páramo ha adivinado sus planes e incluso tiene otros más ambiciosos.

Aunque hay por allí quien se interese en comprar los terrenos. Y pagan bien. Se podrían cubrir las libranzas y todavía quedaría algo; aunque, eso sí, algo mermado.

-¿No serás tú?

-¡Cómo se pone a creer que yo!

-Yo creo hasta el bendito. Mañana comenzaremos a arreglar nuestros asuntos. Empezaremos por las Preciados ¿Dices que a ellas les debemos más? (p. 48)

Resulta evidente que Pedro Páramo ha comprendido que “la única opción deseable en un mundo desgarrado entre la imposición y el sometimiento, la prepotencia y la humillación [es] ser el “chingón” o ser

“el chingado”<sup>188</sup>, y que la imposición de la voluntad por medio de la fuerza es la única forma de sobrevivir en un medio como aquél.

La historia muestra el giro que vivió Fulgor Sedano al pasar de supuesto personaje dominante a cómplice del dominador: “Me sentaré, don Pedro. Palabra que me está gustando tratar con usted” (p. 49). Ese reconocimiento o anagnórisis lo convence, a partir del asombro ante la ambición y la amoralidad –“esas mañas”- de su nuevo patrón, de que su lugar dentro de la historia consiste en ser un ayudante: “Mañana vas a pedir la mano de la Lola” (p. 48), le ordena Pedro Páramo a Fulgor, “Pero cómo quiere usted que me quiera, si ya estoy viejo” (p.48), contesta aquel confundido capataz que se sigue pensando aquí como agente de la acción y no como un mero instrumento, hasta que Pedro Páramo le indica cuál es su nuevo lugar: “La pedirás para mí” (p. 48).

Momentos después y ante el asombro que provoca el sometimiento absoluto ante la voluntad del cacique, éste le explica cuál va a ser el *modus operandi* a partir de ese instante: “De pasada dile al padre Rentería que nos arregle el trato” (pp. 48 y 49).

El “matrimonio con la rica Dolores Preciado tiene por objeto la obtención de la fortuna de ésta”<sup>189</sup> ya que la motivación última de Pedro, el cacique inmoral y cruel, puede entenderse como el inmenso deseo por hacer realidad en el presente de la vida, la imagen idílica de sus rememoraciones. En consecuencia, como señala Juan García Ponce, *Pedro Páramo* “no es la historia de un cacique; es la historia del deseo, el amor a los que la vida no deja ser, que se muestran como una continua imposibilidad que no cambia, que no se mueve, que se mantiene como deseo siempre vivo sobre el mundo, que en el mundo busca el amor y que

---

<sup>188</sup> Menassé Adriana, “Comala o la ley ausente”, en *La ficción, op. cit.* p.396.

<sup>189</sup> Rodríguez Alcalá Hugo, “Juan Rulfo: Nostalgia del paraíso”, en *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones.... op. cit.* pp. 36 y 37.

hace inútiles a todos los caciques porque lo que no es posible es precisamente la vida, la verdadera vida”<sup>190</sup>.

El plan se realiza en apenas unos cuantos días de 1889: el 31 de marzo Pedro Páramo conoce a Fulgor Sedano, el 1 o 2 de abril Fulgor asesina a Toribio Aldrete y el 3 de abril Pedro Páramo contrae nupcias con Dolores Preciado. De tal forma que a partir de 1889, a la edad de veinte años, Pedro Páramo es ya el dueño de Comala.

---

<sup>190</sup> *op. cit.* p.245.

## DE 1889 A LA MUERTE DE MIGUEL PARAMO.

Alrededor de treinta años dura la edad de oro de Comala en la que Pedro Páramo administra la riqueza de su jardín edénico: “el cacique, el patrón, se convierte entonces en dios único: dios inverso, dios de la arbitrariedad y del sinsentido; procaz usurpador de las Moiras que convierte la vida en un absurdo inhabitable”<sup>191</sup>, como apunta Adriana Menassé.

Cada uno de los personajes que habitan en Comala se convierte de un modo u otro en cómplice del cacique debido a las migajas de poder que aquél les confiere. Durante este periodo de “vacas gordas” vemos a Fulgor Sedano como un satisfecho capataz una vez que coparticipa en las maquinaciones de Pedro Páramo:

Fulgor Sedano sintió el olor de la tierra y se asomó a ver cómo la lluvia desfloraba los surcos. Sus ojos pequeños se alegraron. Dio tres bocanadas de aquel sabor y sonrió hasta enseñar los dientes.

“¡Vaya! –dijo-. Otro buen año se nos hecha encima”. Y añadió: “Ven, agüita, ven. ¡Déjate caer hasta que te canses! Después córrete para allá, acuérdate que hemos abierto a la labor toda la tierra para que te des gusto”.

Y soltó la risa. (p. 80)

De igual forma, en aquel tiempo debe situarse la época venturosa tanto de su comercio como del trabajo de Abundio que menciona en su recuerdo referido a Juan Preciado, Eduviges Dyada:

-No puedo menos que agradecersele. Fue un buen hombre y muy cumplido. Era quien nos acarrea el correo, y lo siguió haciendo todavía después de que se quedó sordo. Me acuerdo del desventurado día que le sucedió su desgracia. Todos nos conmovimos, porque todos lo queríamos. Nos llevaba y traía cartas. Nos contaba cómo andaban las cosas allá del otro lado del mundo, y seguramente a ellos les contaba cómo andábamos nosotros. Era un gran platicador. Después ya no. Dejó de hablar. (p. 23).

---

<sup>191</sup> *op. cit.* p. 397.

En 1891 o 1892, llevado por el padre Rentería, Miguel Páramo llega a la Media Luna. Un narrador en tercera persona –a través de los recuerdos del padre Rentería- nos presenta el diálogo en el que éste convence a Pedro Páramo de reconocer a su hijo:

Tenía muy presente el día que se lo había llevado, apenas nacido.

Le había dicho:

- Don Pedro, la mamá murió al alumbrarlo. Dijo que era de usted. Aquí lo tiene.

Y él ni lo dudo, solamente le dijo:

- ¿Por qué no se queda con él, padre? Hágalo cura.

- Con la sangre que lleva dentro no quiero tener esa responsabilidad.

- ¿De verdad cree usted que tengo mala sangre?

- Realmente sí, don Pedro.

- Le probaré que no es cierto. Déjemelo aquí. Sobra quien se encargue de cuidarlo.

- En eso pensé, precisamente. Al menos con usted no le faltará el sustento.

El muchachito se retorció, pequeño como era, como una víbora.

- ¡Damiana! Encárgate de esa cosa. Es mi hijo. (p. 89 y 90).

La narración, aunque referida a partir del recuerdo de tres personajes<sup>192</sup> y “desde distintos puntos de vista”<sup>193</sup>, como primordialmente se ocupa de la muerte de Miguel, necesita sólo unos cuantos trazos para establecer que éste era el hijo del omnipotente señor de Comala y que por tal razón no encontró freno alguno a sus deseos: “¡Ese muchacho! –expresa Fulgor Sedano-. Igualito a su padre; pero comenzó demasiado pronto. A ese paso no creo que se logre. Se me olvidó mencionarle que ayer vinieron con la acusación de que había matado a uno. Si así sigue...” (pp. 82 y 83)

Adolescente jactancioso, impulsivo, irrefrenable, solapado e intrépido, no podía en rigor encontrar otro freno que el de la muerte, tal como lo anunció Fulgor Sedano.

- ¿Quién es?- preguntó.

Fulgor Sedano se acercó hasta él y le dijo:

- Es Miguel, don Pedro.

<sup>192</sup> Bruswood Jhon S., *op. cit.* p. 193. Vid. Sacoto Salamea Antonio en “Las técnicas narrativas”, *op. cit.* pp. 392 y 393.

<sup>193</sup> Leal Luis, *op. cit.* p. 21.

- ¿Qué le hicieron?- preguntó.  
 Esperaba oír: “Lo han matado”. Y ya estaba previniendo su furia, haciendo bolas duras de rencor, pero oyó las palabras suaves de Fulgor Sedano que le decían:  
 - Nadie le ha hecho nada. El solo encontró la muerte.  
 Había mecheros de petróleo aluzando la noche.  
 -... Lo mató el caballo...- se acomió a decir uno. (p. 87)

Si bien la única “excepción [al poder de Pedro Páramo] es Susana San Juan”<sup>194</sup> debido a que ella “vive muy dentro, lejos en el misterio de su locura [mientras que] éste, en su vida interior, es eco de ella”<sup>195</sup>, la muerte de Miguel Páramo, ocurrida en 1908 o 1909, demuestra que al igual a como “fracasan siempre”<sup>196</sup> los demás personajes en la consecución de sus deseos, Pedro Páramo nada puede hacer para variar el signo de los hados funestos, ya que si apariencia los habitantes de la ficción rulfiana son los responsables de sus acciones, en realidad “son incapaces de manejar su destino”<sup>197</sup>, pues “esta ley, a la cual no puede escapar el hombre, es esencial para entender la novela *Pedro Páramo*”<sup>198</sup>, en tanto que ni siquiera el cacique puede oponerse a ella y, por tal motivo,

no parece casual –comenta Julio Ortega- que sea un hijo de Pedro Páramo el que le dé muerte (Miguel Páramo, el único hijo que lleva el apellido del padre, es muerto por su propio caballo: el nombre y el caballo evocan aquí, también al revés, la otra historia de Miguel, el arcángel). La mano del hijo levantándose contra el padre omnipotente es el gesto que evoca el paraíso en ese infierno o que, simplemente, lo confirma.<sup>199</sup>

---

<sup>194</sup> Blanco Aguinaga Carlos, “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, *op. cit.* p. 37.

<sup>195</sup> *Ibidem.*

<sup>196</sup> González Boixo José Carlos, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, *op. cit.* p. 37.

<sup>197</sup> Freeman Donald, “La escatología en Pedro Páramo”, en *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones... op. cit.* p. 82.

<sup>198</sup> Dorfman Ariel, *op. cit.* p. 208.

<sup>199</sup> *La contemplación y la fiesta*, *op. cit.* p. 28.



## DE 1911 A LA MUERTE DE SUSANA SAN JUAN.

Dos años después de la muerte de Miguel Páramo, acompañado por su hija Susana regresa a Comala Bartolomé San Juan.

Fue Fulgor Sedano quien le dijo:

- Patrón, ¿sabe quién anda por aquí?

- ¿Quién?

- Bartolomé San Juan.

- ¿Y eso?

- Eso es lo que yo me pregunto. ¿Qué vendrá a hacer?

- ¿No lo has investigado?

- No. Vale decirlo. Y es que no ha buscado casa. Llegó directamente a la antigua casa de usted. Allí desmontó y apeó sus maletas, como si usted de antemano se la hubiera alquilado. Al menos le vi esa seguridad. (pp. 104 y 105).

Con la llegada de Susana San Juan, la causa de todos y cada uno de los actos de Pedro Páramo, quien “ha querido convertirse en el señor de Comala, en el dios omnipotente de ese cerrado universo<sup>200</sup> solamente para poder poseerla, se vuelve evidente que la memoria de una “pasión terrible, destructora, del amor romántico [...] que ha perdido su inocencia y su paraíso en cuanto ha dejado la zona de la infancia”<sup>201</sup> es la esencia de la personalidad de Pedro Páramo, porque éste “no puede amar a ninguna

---

<sup>200</sup> Ortega Julio, *La contemplación y la fiesta*, op. cit. p. 28.

<sup>201</sup> *Ibidem*.

mujer más que a Susana San Juan, de la que está enamorado desde la niñez<sup>202</sup>.

No creas. Él la quería. Estoy por decir que nunca quiso a ninguna mujer como a ésa. Ya se la entregaron sufrida y quizá loca. Tan la quiso, que se pasó el resto de sus años aplastado en un equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto. Le perdió interés a todo. Desalojó sus tierras y mandó quemar los enseres. Unos dicen que porque ya estaba cansado, otros que porque le agarró la desilusión; lo cierto es que echó fuera a la gente y se sentó en su equipal, cara al camino. (p.103).

Dicho retorno, sin embargo, es interpretado equivocadamente por Pedro Páramo como la recompensa total a todos los impulsos tiránicos que ha sabido mantener incluso durante la Revolución, y cree tener ante sí la época en la que todos sus planes se realizarán:

Esperé treinta años a que regresarás, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedará ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti. ¿Cuántas veces invité a tu padre a que viniera a vivir aquí nuevamente, diciéndole que yo lo necesitaba? Lo hice hasta con engaños (p. 105).

La segunda anagnórisis de Pedro Páramo –tal y como deseaba Aristóteles: “El reconocimiento más hermoso es el que se produce a la vez que la peripecia, como es el del *Edipo*”<sup>203</sup>-, se da a la par de la muerte de Susana San Juan, por lo que la peripecia de peripecias para Páramo provoca el cambio mortal y definitivo de Comala; pero decir esto también falta un poco a la verdad porque no es sólo la muerte, un 8 de diciembre entre 1921 y 1926, de Susana San Juan lo que motiva el reconocimiento de que el gran dueño de este mundo nada puede contra las fuerzas que hay más allá de la vida, también lo es el acto herético que cometió Comala, tal y como habrá

---

<sup>202</sup> *Ibidem*.

<sup>203</sup> *op. cit.* p. 57.

de recordar Dorotea, al haber convertido los funerales de la mujer de Pedro Páramo en un carnaval:

Comenzó a llegar gente de otros rumbos, atraída por el constante repique. De Contla venían como en peregrinación. Y aún de más lejos. Quién sabe de dónde, pero llegó un circo, con volantines y sillas voladoras. Músicos. Se acercaban primero como si fueran mirones, y al rato ya se habían avecindado, de manera que hasta hubo serenatas. Y así poco a poco la cosa se convirtió en fiesta. Comala hormigueó de gente, de jolgorio y de ruidos, igual que en los días de la función en que costaba trabajo dar un paso por el pueblo.

Las campanas dejaron de tocar; pero la fiesta siguió. No hubo modo de hacerles comprender que se trataba de un duelo. No hubo modo de hacer que se fueran; antes, por el contrario, siguieron llegando más. (pp. 148 y 149).

Es este hecho rotundo y ruidoso como la furia que provocará, el que propicia que Pedro Páramo se reconozca como el títere de un destino al que no puede escapar el hombre y que ha decidido darle el papel de víctima absurda en una historia narrada por un idiota que no hace sino gritar que:

Life's but a walking shadow, a poor player  
That struts and frets his hour upon the stage  
And then is heard no more. It is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing.<sup>204</sup>

Tal reconocimiento consiste en saber que aquella sombra errante es esa imagen idílica de la infancia en que Pedro Páramo y Susana San Juan volaban papalotes, una imagen almacenada en la memoria del cacique a lo largo de su existencia, pero que jamás será real porque “los sueños, sueños son”. Y en ese despertar a la sórdida realidad después de haber transitado por el largo y engañoso letargo del poder material, Pedro Páramo se reconoce en ese desdichado actor que grita y se retuerce pero al que nadie, nadie en Comala, le escucha ordenar que todo el mundo se calle porque ha muerto Susana San Juan. Cae en la cuenta de que la fantástica y amorosa

---

<sup>204</sup> Shakespeare William, *Macbeth*, Bantam Books, New York, 1988. p.87.

hazaña que él había planeado realizar era una historia absurda y que él, y ahí está el más profundo de los reconocimientos, es ese idiota llenó de estruendos y de furia en su interior.

La desacralización de los funerales de Susana San Juan le muestra a Pedro Páramo que nunca pudo controlar de manera absoluta las conciencias de esos antiguos siervos, hoy delirantes faunos embriagados de fiesta sin temor por la ira divina; pero si la falta que cometieron los habitantes y avecindados en Comala durante los funerales es estrambótica, el castigo no encuentra límites: condenar a muerte a todo el pueblo. Suceso que nos es referido a través de la memoria y de la voz de Dorotea:

La Media Luna estaba sola, en silencio. Se caminaba con los pies descalzos; se hablaba en voz baja. Enterraron a Susana San Juan y pocos en Comala se enteraron. Allá había feria. Se jugaba a los gallos, se oía la música; los gritos de los borrachos y de las loterías. Hasta acá llegaba la luz del pueblo, que parecía una aureola sobre el cielo gris. Porque fueron días grises, tristes para la Media Luna. Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala:  
-Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre.  
Y así lo hizo. (p. 149).

La razón por la cual Pedro Páramo obró de tal forma resulta confusa si se le observa desde el ángulo que encuentra en nuestro personaje a un ser cuyo deseo es el poder, ya que si bien la muerte de Susana San Juan le hubiera sumido en la tristeza y en la amargura, esos sentimientos hubiesen encontrado su catarsis en el despiadado ejercicio del poder despótico o en la búsqueda de un nuevo objeto de deseo; sin embargo, dado que la anécdota ahíta de tropelías y abusos de poder no se erige como el tema central de la novela, ni conforma una parte trascendental de la historia que los diversos habitantes le relatan a Juan Preciado, es preciso inferir que lo importante en *Pedro Páramo* es el deseo obsesivo del cacique por poseer a Susana San Juan, la pasión amorosa, el recuerdo de esos momentos llenos

de un impulso erótico imposibilitado de volverse realidad, y no las ambiciones de poder político.

He aquí –nos dice de la Colina- lo que considero su tema secreto y poderoso, ese tema que la emparenta con un libro también breve, también tenso y fascinante: *Aurelia*, de Gérard de Nerval. No creo que haya en nuestra literatura narrativa, otro testimonio así de ardiente del amor pasión, de ese amor que por su propia intensidad destruye a los amantes y los convierte en polvo, *mas polvo enamorado*<sup>205</sup>.

Este aspecto se corrobora en que lejos de asumir el deseo de venganza como nuevo motor de sus acciones, el tirano se derrumba. Y aquí cabe decir que el sentido reflexivo de la partícula “se” es del todo literal: Pedro Páramo decide aniquilarse a sí mismo, dejarse morir. Rasgo que lo asemeja con los personajes de la tragedia griega y no con los tiranos derrocados de la novela latinoamericana: como Edipo, que opta por sacarse los ojos para no ver su desventura, Pedro Páramo decide acceder al reino de la inmovilidad y de la memoria al ser derrotado por su sino.

Ante la imposibilidad de vencer a los hados funestos, Pedro Páramo decide destruir su obra. Como el mundo que creó para Susana San Juan, su edén particular, se convirtió de la noche a la mañana en el infierno por la ausencia de la amada, es necesario, absolutamente necesario, que parezca lo que es. Resulta imperioso que Comala deje atrás el mundo de las apariencias que llevaron a Pedro Páramo al engaño de creer que era lo que nunca fue: el dueño absoluto de Comala.

Así pues, lo que éste realiza no dista demasiado de los propósitos de los personajes de las églogas renacentistas: hacer que el mundo entristezca porque Susana ha muerto, que todo el mundo se compadezca del doliente, que todo el mundo, tanto los hombres como la naturaleza, sufra como el amante sufre:

---

<sup>205</sup> *op. cit.* p. 60.

Después que nos dejaste, nunca paxe  
 en hartura el ganado ya, ni acude  
 el campo al labrador con mano llena;  
 no hay bien que 'n mal no se convierta y mude.  
 La mala hierba al trigo ahoga, y nace  
 en lugar suyo la infelice avena;  
 la tierra, que de buena  
 gana nos producía  
 flores con que solía  
 quitar en solo vellas mil enojos,  
 produce agora en cambio estos abrojos,  
 ya de rigor d' espinas intratable.  
 Yo hago con mis ojos  
 crecer, lloviendo, el fruto miserable.<sup>206</sup>

Pero dado que no resultó a primera instancia pues Comala no se entristeció tanto como el amante abandonado, es aún más imperioso que se duela por algo; Pedro Páramo necesita que toda Comala sufra, si no el mismo malestar, por lo menos la misma cantidad de pena. Entonces, aquel ideado *locus amoenus* en el que los sueños idílicos de Pedro iban a ser posibles se vuelve el infierno mismo: “A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras” (p.19).

Esto que le ocurre al cacique puede contraponerse con aquel desmayo de Dante en el *Infierno*<sup>207</sup>. Ante la presencia de los dos réprobos lectores del *Lanzarote*, Francesca da Rimini y Paolo Malatesta, el viajero Dante pierde el sentido. Muchas son las exégesis de tal pasaje; me quedo con la enunciada por Jorge Luis Borges:

<sup>206</sup> Vega Garcilaso de la, “Égloga Primera”, versos 296-309, *Poesías castellanas completas*, Castalia, Madrid, 2001. p. 141.

<sup>207</sup> Alighieri Dante, *La divina comedia*, Canto V del Infierno (pp.102-109), trad. de Luis Martínez de Merlo, Cátedra, Madrid, 2003.

Hay algo que no dice Dante, que se siente a lo largo de todo el episodio y quizá le da su virtud. Con infinita piedad, Dante nos refiere el destino de los dos amantes y sentimos que él envidia ese destino. Paolo y Francesca están en el infierno, él se salvará, pero ellos se han querido y él no ha logrado el amor de la mujer que ama, de Beatriz. En esto hay una jactancia también, y Dante tiene que sentirlo como algo terrible, porque él ya está ausente de ella. En cambio, esos dos réprobos están juntos, no pueden hablarse, giran en el negro remolino sin ninguna esperanza, ni siquiera nos dice Dante la esperanza de que los sufrimientos cesen, pero están juntos.<sup>208</sup>

Y si Borges alude a la envidia que siente el viajero florentino e infiere que Dante hubiera cambiado gustoso su lugar con el de los amantes castigados, qué se puede inferir de Pedro Páramo sino que lo hubiera cambiado todo por quemarse eternamente gozoso en aquel segundo círculo del infierno junto a Susana San Juan, pero ese es su gran fracaso: no haber podido vencer ni al destino ni a la muerte. Como menciona Blanco Aguinaga, Pedro Páramo sufre la mayor de las tragedias porque “a pesar de todo su poder, acaba hundido en la memoria de su gran fracaso amoroso”<sup>209</sup>.

Además, ese Pedro Páramo sentado en un equipal recuerda obligadamente al otro gran enamorado y fracasado héroe de la literatura, a Orfeo<sup>210</sup>; pero en el universo rulfiano no hay una voz más allá de la muerte que dé cuenta de la lógica, por absurda que ésta sea, del mundo después de la vida. Así, ante el lamento de Orfeo que apacienta a las fieras y hace doblar de dolor a los árboles sempiternos existe un *otro*, un Dios que no sólo responde sino que incluso se entristece embriagado de dolor por el canto del héroe; pero a Pedro Páramo nadie ha de responderle nunca porque nada existe, porque cuando pregunta por su amada aquel Dios que

---

<sup>208</sup> *Siete Noches*, *op. cit.* p. 24.

<sup>209</sup> “Introducción”, *op. cit.* p.17.

<sup>210</sup> Cfr. Ovidio. *Las metamorfosis*. Libro X, trad. de Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, México 1980. pp. 52-60.

debía de responder está ausente y sólo existe el vacío horrible que Nerval describe en el *Cristo en el monte de los Olivos*<sup>211</sup>.

Este episodio, no obstante la derrota, demuestra cómo la novela de Rulfo “podría definirse como una novela de amor”<sup>212</sup>, cómo *Pedro Páramo* puede ser una novela más compleja y más trágica que la simple alegoría inacabada y frustrante en la que el mexicano mestizo, Juan Preciado, nunca habrá de encontrar a su padre, el conquistador español, en tanto que éste “murió hace muchos años” (p. 12), porque el deseo de Pedro Páramo por conquistar a Susana San Juan, “el recuerdo lírico, la juventud inalcanzable”<sup>213</sup> para el cacique, termina por conformar una historia en la que “lo imposible, más que el amor, es revivir el pasado”<sup>214</sup>, el tema básico de la historia.

Esto comprueba, por otra parte, que Pedro Páramo no es una especie de tirano latinoamericano del siglo XX trasterrado al bajío mexicano, sobre todo porque el cacique no cae ante una muchedumbre enardecida que ha decidido revelarse contra el tirano, ni es una lucha cruenta y sesgada por la sangre lo que terminó con la omnipotencia de Pedro Páramo, fue la atroz desilusión de un amor imposible lo que hizo, en una *anagnórisis*, que el cacique cayera en la cuenta de que ni el infinito poder económico, ni la absoluta posesión material o el inapelable poder político podrían otorgarle la gracia de cumplirle un sólo deseo: el amor de Susana San Juan.

---

<sup>211</sup> Nerval Gerard de, *Antología*, Ed. de Ramón Gómez de la Serna, trad. de Manuel Neila, Ediciones Júcar, Madrid, 1981.

<sup>212</sup> González Boixo José Carlos, *Claves narrativas... op. cit.* p. 70.

<sup>213</sup> Brushwood Jhon S., *op. cit.* p. 193.

<sup>214</sup> Frenk Mariana, *op. cit.* p. 200.



## DE 1921 A LA MUERTE DE PEDRO PÁRAMO.

A partir del momento en que Pedro Páramo se cruza de brazos, la suerte de Comala está echada. El supremo Dios rural decide castigar con el exterminio a los habitantes que osaron convertir la creación divina en un aquelarre. Los datos que da la novela son escasos pero concretos, se hace referencia a través de los recuerdos dialogados de Dorotea al abandono en que se vio sumergida Comala:

Recuerdo días en que Comala se llenó de “adioses” y hasta nos parecía cosa alegre ir a despedir a los que se iban. Y es que se iban con intenciones de volver. Nos dejaban encargadas sus cosas y sus familias. Luego algunos mandaban por sus familias aunque no por sus cosas, y después parecieron olvidarse del pueblo y de nosotros, y hasta de sus cosas. Yo me quedé porque no tenía adónde ir. Otros se quedaron esperando que Pedro Páramo muriera, pues según decían les había prometido heredarles sus bienes, y con esa esperanza vivieron todavía algunos. Pero pasaron los años y él seguía vivo, siempre allí, como un espantapájaros frente a las tierras de la Media Luna. (pp. 103 y 104).

Los siguientes datos que se proporcionan hacen referencia a esa Comala que va siendo despoblada simple y llanamente porque Pedro Páramo ya no quiere que la hacienda siga dando trabajo y vida al pueblo. El fragmento paradigmático es el del abogado Gerardo Trujillo, uno de los que se quedaron para recibir la supuesta herencia, y al cual le fue imposible obtener una sola dadiva del cacique:

Pero el llamado –nos dice un narrador extradiegético- no vino. Cruzó la puerta y desanudó el bozal con que su caballo estaba amarrado al horcón. Subió a la silla y, al paso, tratando de no alejarse mucho para oír si lo llamaban, caminó hacia Comala sin desviarse del camino. Cuando vio que la Media Luna se perdía detrás de él, pensó: ‘Sería mucho rebajarme si le pidiera un préstamo (p.132).

El licenciado Trujillo no comprendió que para Pedro Páramo tanto él como todos los habitantes de Comala eran unos traidores que no merecían la menor gratitud por más que antes de la muerte de Susana San Juan hubiesen sido fieles servidores para el cacique: “La verdad es que esperaba una recompensa. Había servido a don Lucas, que en paz descansa, padre de don Pedro; después a don Pedro, y todavía; luego a Miguel, hijo de don Pedro. La verdad es que esperaba una compensación. Una retribución grande y valiosa” (p.131).

El licenciado olvidó que para su patrón Susana San Juan era “la única nota poética en la vida azarosa, dura y cruel de Pedro Páramo ya que ella es la única que arranca sentimientos nobles y logra penetrar en esa roca invulnerable que es el alma de Pedro Páramo”<sup>215</sup>; no advirtió que la esperanza en la que vivió Pedro Páramo no tiene ningún valor en un mundo en el que cualquier felicidad esta vedada, en la que todo está destinado al fracaso, en la que “hasta Susana San Juan, Pedro Páramo, Miguel Páramo, que han buscado el amor, la plenitud en la intensidad de una entrega a lo que la vida nos promete sin llegar a darnoslo nunca y a los que, como a este último, el mundo se les ha hecho humo y humo y humo”<sup>216</sup>; olvidó por tanto, que en un mundo en el que “el paraíso celestial prometido por el cristianismo, el que el padre Rentería trata de comunicar a Susana San Juan no tiene nada que ver con el paraíso terrenal que llena la imaginación de la

---

<sup>215</sup> Sacoto Salamea Antonio, “El personaje y las máscaras mexicanas en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo”, *op. cit.* p. 380.

<sup>216</sup> García Ponce Juan, *op. cit.* p. 243.

gente”<sup>217</sup>, porque esos posibles paraísos al ser “privados” –como señala Jean Franco-, no tienen un fundamento que les asegure ni la eternidad ni ningún tipo de trascendencia.

El último episodio de la vida de Pedro Páramo lo marca la muerte de la esposa de Abundio. “La escena resuena con una doble ironía –explica Sommers-, porque Abundio es el hijo ilegítimo de Pedro Páramo quien en su borrachera ni siquiera reconoce a su padre”<sup>218</sup>. Siguiendo la lógica temporal marcada por Rubén Martínez González debemos de inferir que tal suceso ocurrió después de 1926 pero antes de finalizar el año de 1929. En un día cualquiera de esos tres años, fallece la mujer de Abundio: “Se me murió ya, madre Villa. Anoche mismito, muy cerca de las once, Y conque hasta vendí mis burros. Hasta eso vendí porque se me aliviara” (p. 152), comenta aquél, mientras se emborracha con alcohol puro, a la madre de Gamaliel Villalpando.

El arriero, ebrio tanto de tristeza como de alcohol, se encamina acaso de manera involuntaria al rancho de la Media Luna donde un Pedro Páramo viejo y melancólico recuerda a Susana San Juan. La narración de este pasaje ofrece matices muy ambiguos, para empezar, el que Abundio Martínez llegue justo al lugar en donde está sentado su padre no es especificado como una acción plenamente voluntaria:

Aquello era pura lumbre; pero, como le habían dicho que así se subía más pronto, sorbió un trago tras otro, echándose aire en la boca con la falda de la camisa. Luego trató de ir derecho a su casa donde lo esperaba la Refugio; pero torció el camino y echó a andar calle arriba, saliéndose del pueblo por donde lo llevó la vereda (p. 154).

De igual forma, tampoco se narra de manera explícita la motivación que tuvo Damiana Cisneros para realizar la señal de la cruz, como si

---

<sup>217</sup> Franco Jean, “El viaje al país de los muertos”, en *La narrativa*, *op. cit.* p. 131.

<sup>218</sup> “A través de la ventana de la sepultura, Juan Rulfo”, *op. cit.* p. 44.

estuviese frente al mismo demonio, ante la presencia de Abundio. La narración, en cambio, sí da cuenta de la molestia que significó aquello para Pedro Páramo, del espanto que experimentó Damiana y de la confusión con que vivió aquello el propio arriero: “Abundio Martínez vio a la mujer de los ojos azorados, poniéndole aquella cruz enfrente, y se estremeció. Pensó que tal vez el demonio lo había seguido hasta allí, y se dio vuelta, esperando encontrarse con alguna mala figuración. Al no ver a nadie, repitió: -Vengo por una ayudita para enterrar a mi muerta” (p.155).

Lo que sigue en la narración tampoco resulta muy claro: se infiere que Abundio Martínez, en un ataque de ira producto del cúmulo de desprecios paternos –hay que anotar que éste no ha olvidado para cuando camina junto a Juan Preciado “que nuestras madres nos parieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo” (p.11)- y de impotencia al no haber recibido ayuda alguna, termina por apuñalar a su padre: “Pedro, el fundador, la piedra, el origen, el padre, guardián y señor del paraíso, ha muerto; páramo es su antiguo jardín, hoy llano seco, sed y sequía, cuchicheo de sombras y eterna incomunicación. El jardín del señor: el Páramo de Pedro”<sup>219</sup>

---

<sup>219</sup> Paz Octavio, *Corriente alterna*, op. cit. p. 17.

## LA JORNADA DE JUAN PRECIADO.

La muerte corpórea de Pedro Páramo ocurrió en un amanecer de 1926 o de 1929. En una fecha posterior e imprecisa desciende a Comala uno de sus tantos hijos, Juan Preciado, cuyas acciones y motivaciones resultan poco claras ya que “no lo nombra *mi padre* sino *el marido de mi madre* –pues, como señala Roa Bastos- el vicediós no es para él sino un desconocido”<sup>220</sup>.

La llegada de Juan Preciado bien puede suponer la existencia de un anhelo por reconciliar el pasado en tanto que “la novela tiene un marco estructural arquetípico: el hijo en busca del padre”<sup>221</sup>; sin embargo, es evidente que “difiere de la estructura del hijo pródigo en que Juan Preciado busca a su padre para vengarse de lo que hizo con su madre, y no para reconciliarse con él”<sup>222</sup>.

No obstante, aunque “el texto dice que Juan Preciado partió para cumplir el mandato de venganza de su madre”<sup>223</sup>, y este hecho puede hacer pensar que “el tema de la novela es el rencor”<sup>224</sup>, también es cierto que Juan Preciado “llevaba muy adentro de su íntima oquedad otra mirada casi póstuma no menos sagrada: la esperanza del reencuentro con su padre”<sup>225</sup>.

Pero no pensé cumplir mi promesa –le explica a través de su recuerdo verbalizado ya en la tumba, Juan Preciado a Dorotea-. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de madre. Por eso vine a Comala (p.7).

---

<sup>220</sup> “Los trasterrados de Comala”, *op. cit.* p. 205.

<sup>221</sup> Ortega Julio, *La contemplación y la fiesta*, *op. cit.* p.22.

<sup>222</sup> *Ibidem.*

<sup>223</sup> Roa Bastos Augusto, “Los trasterrados de Comala”, *op. cit.* p. 205.

<sup>224</sup> Rodríguez Alcalá Hugo, “Juan Rulfo: Nostalgia del paraíso”, en *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones...op. cit.* p 37.

<sup>225</sup> Roa Bastos Augusto, “Los transterrados de Comala”, *op. cit.* p. 205.

De tal forma que para Juan Preciado, Pedro Páramo es el hombre sobre el cual debe de ejecutar una venganza ordenada por su madre -quien no ha olvidado el tiempo en que fue burlada por el cacique “No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo cóbraselo caro” (p.7)-, imposible de rehusar en tanto que fue solicitada en *artículo mortis*; pero “el marido de mi madre” representa la parte de sí mismo que desconoce, ese *otro yo* al que no se puede aniquilar y salir indemne.

Causa de la muerte de su madre y de sus propias ilusiones, resulta obvio que Juan Preciado se debate en la disyuntiva hamletiana de ser o no ser el justiciero de su padre. Cuestión que demuestra cómo en *Pedro Páramo* el tema del hijo pródigo es más problemático de lo que se suele pensar porque “Rulfo rompe con la tradición docente, percatándose de que la misión del escritor consiste en mostrar y no en remediar”<sup>226</sup>

Esta dubitación que sufre Juan Preciado, que supone ser el origen de su trágica y errada empresa –también el plan del personaje isabelino resulta en un fracaso-, se encuentra, empero, fuera de cualquier posibilidad porque cuando “llega a Comala guiado por su medio hermano Abundio”, éste “ya ha ejecutado la venganza”<sup>227</sup> y, por tanto, “el acto de Abundio lo desobliga, sin saberlo todavía, del ajuste de cuentas”<sup>228</sup>.

Por consiguiente, en *Pedro Páramo* “la tragedia es el desenlace producido por la imposibilidad de conciliar lo inconciliable”<sup>229</sup> que hace evidente cómo “en Rulfo no está el acento tolstiano de la conformidad sino el acento de una colectiva aspiración truncada”<sup>230</sup>, porque si “toda la culpa y todo el rencor provienen sin embargo del no tiempo de un recuerdo

<sup>226</sup> Carballo Emmanuel, *op. cit.* p. 28.

<sup>227</sup> *Ibidem.*

<sup>228</sup> *Ibidem.*

<sup>229</sup> Cárdenas Víctor Manuel, “Rulfo y Orozco; una relectura a partir de Cardoza y Aragón”, en *Homenaje a Juan Rulfo*, *op. cit.* p.82.

<sup>230</sup> *Ibidem.*

muerto”<sup>231</sup> y sólo se puede revivir el pasado porque “el presente sólo existe como forma narrativa, todo lo narrado está ya anulado para siempre en el pasado”<sup>232</sup>, esa extraña eternidad en la que conversan las ánimas de Comala significa el cruento castigo a sus faltas en vida: la memoria como el mayor de los infiernos posibles en tanto que

en el infierno –como señala Julio Ortega- los muertos prolongan el sufrimiento de sus vidas, la inocencia o la culpa de las mismas. No es un sufrimiento religioso: los muertos de Comala no lamentan el no estar en algún cielo cristiano, lamentan sus propias vidas. El infierno es, por eso, la misma vida que determina este más allá de la muerte. Una tensa rebeldía sugiere la tensa coherencia de este mundo.<sup>233</sup>

Por otra parte, la falta de recuerdo alguno es la verdadera debilidad de Juan Preciado y la causa de su fatal desenlace. Esto se corrobora en el trato que le da su primer guía, Abundio Martínez: cuando Juan Preciado responde “no me acuerdo” a la pregunta sobre si el propio Pedro Páramo lo llevó a bautizar, el arriero simple y tajantemente le dice: “¡Váyase mucho al carajo!”(p.11).

Además, el deseo que experimenta al llegar a Comala de que aquello sea un lugar erróneo: “Hubiera querido decirle: ‘Te equivocaste de domicilio. Me diste una dirección mal dada. Me mandaste al ‘¿dónde es esto y dónde es aquello?’ A un pueblo solitario. Buscando a alguien que no existe” (p.14), hace evidente la confusa situación a la que estuvo expuesto Juan Preciado. Primero hay una ambigüedad terrible sobre el motivo de su viaje a Comala; después lo corroe tanto el deseo de huir como el deseo de encontrar, es decir, es víctima del miedo y de la esperanza porque la noche que pasará en el pueblo, en tanto que “si Luvina es el purgatorio, Comala

---

<sup>231</sup> Moreno-Durán Rafael Humberto, “La sublimación y la expresión del mito”, en *La ficción de la memoria... op. cit.* p. 361.

<sup>232</sup> González Boixo José Carlos, *Claves narrativas, op. cit.* pp. 66 y 67.

<sup>233</sup> Ortega Julio, *La contemplación y la fiesta, op. cit.* p.20.

es el infierno”<sup>234</sup>, está marcada por la sorpresa y el espanto: “¿Está usted viva, Damiana? ¡Dígame, Damiana!” (p.56) grita un despavorido Juan Preciado ante la desaparición de su guía. La sorpresa le provoca una angustia y una alteración nerviosa tal que crea el espanto, y éste le cae como “caballo negro” para no dejarlo ya nunca mientras viva porque “si el tema de la búsqueda del padre está aquí planteado al revés, desde que el padre ha muerto, también el paraíso ha muerto, o sea que también está tratado al revés. Y el revés del paraíso es por cierto, el infierno”<sup>235</sup>.

No obstante, las visiones fantasmales con las que platica día y medio podrían haberle convertido en un desquiciado; pero esto no ocurre y aquellos diálogos de ultratumba terminan por absorberlo la matarlo, y con ello lo obligan a relatar su historia y a escuchar en la muerte la historia que vino a buscar al pueblo de su madre.

De manera que, después de día y medio de haber llegado a Comala guiado por los recuerdos de su madre, de haber pernoctado en casa de Eduviges y haberla escuchado rememorar la muerte de Miguel Páramo y las bodas de sus padres, de haberse refugiado en la casa de los hermanos incestuosos, de haber escuchado los lamentos del fantasma de Toribio Aldrete y a todos los murmullos del pueblo, de haber charlado con Abundio, con Eduviges, con Damiana, con Donis y con la hermana de éste, después de todo eso que no abarca ni dos días completos, Juan Preciado cae entumido y sin vida al suelo de Comala sin haber logrado ninguno de los posibles propósitos que inferíamos: “Juan Preciado con una dirección mal dada y sin Esfinge a quien matar llegando al antro de Comala de paso por Tebas”<sup>236</sup> cuando la función en la que su padre repetía los versos del Tane of Cawdor ha terminado ya.

---

<sup>234</sup> Rodríguez Alcalá Hugo, “Juan Rulfo: Nostalgia del paraíso”, *op. cit.* p. 37.

<sup>235</sup> Ortega Julio, “Pedro Páramo”, en *Homenaje a Juan Rulfo*, *op. cit.* p. 139.

<sup>236</sup> Augusto Roa Bastos, “Los trasterrados de Comala”, *op. cit.* p. 207.



## LA MEMORIA DEL FRACASO.

En tanto que en el capítulo anterior se identificó qué es aquello que recuerdan los personajes, en éste tercer apartado se dilucida el porqué los personajes recuerdan tales eventos, cómo los evocan y para qué los recuerdan. De tal modo, se realiza un análisis de la cuestión del narrador en *Pedro Páramo* con la finalidad de explicar la forma en que es relatada la novela.

## LA NARRACIÓN DE JUAN PRECIADO.

Como ha quedado marcado desde el primer capítulo, Juan Preciado ha sido calificado por el análisis tradicional como un narrador-personaje cuyo discurso domina en la primera parte de la novela; pero es necesario advertir que esa disquisición que abre la novela: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo” (p. 7), está dirigida a Dorotea en el tiempo de la muerte, pues no es el monólogo en tiempo presente que “alguien” relata al tiempo que actúa, sino un diálogo que dos muertos mantienen en su tálamo de tierra.

De tal forma, identificar a Juan Preciado como narrador presenta una serie de dudas puesto que una aparente narración confesional, que recuerda el estilo de las novelas retrospectivas –“Mucho tiempo he estado acostándome temprano. A veces apenas había apagado la bujía, cerrábanse mis ojos tan presto, que ni tiempo tenía para decirme: ‘Ya me duermo’”, el *incipit* de *En busca del tiempo perdido*<sup>237</sup>-, con intenciones vindicativas, laudatorias o panegíricas,

Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa –relata Juan Preciado en un estilo similar al del narrador de Proust-, calentándome el corazón, como si ella también sudara. Era un retrato viejo, carcomido en los bordes; pero fue el único que conocí de ella. Me lo había encontrado en el armario de la cocina, dentro de una cocina llena de yerbas: hojas de toronjil, flores de Castilla, ramas de ruda” (p.10)

resulta “normal” hasta que advertimos una marca tipográfica que da cuenta de cómo aquello es un diálogo, la elocución de un recuerdo, pues el guión largo, hasta ahora ignorado, lo delata.

---

<sup>237</sup> Proust Marcel, *En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swann*, traducción de Pedro Salinas, Alianza Editorial, México, 1989.

Tengo memoria como de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi.

- .....
- ¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado? [...]
  - Tienes razón, Doroteo. ¿Dices que te llamas Doroteo?
  - Da lo mismo. Aunque mi nombre sea Dorotea. Pero da lo mismo.
  - Es cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos. (pp. 74 y 75).

La trampa radica en que la narración es fragmentada por motivos tipográficos ajenos a la intencionalidad del autor. Como objetamos desde un principio, la novela de Juan Rulfo no está dividida, no tiene fragmentos, no tiene partes, la unidad no se estipula a partir de la unión de dos ámbitos –Juan Preciado y Pedro Páramo-, sino a partir de la síntesis estética de la narración y la historia.

La postura teórica acusada por nosotros de falta de visión y de pereza analítica, al diseccionar toda la narración, pasa por alto este pequeño artilugio de un escritor que: “Para la división de los varios fragmentos integrantes de su novela, [...] emplea solamente un poco de espacio”<sup>238</sup>. Como comenta Juan Manuel Galaviz, la trampa consiste en que “la falta de indicaciones más precisas se presta a ligeras confusiones cuando una página del original comienza tras un punto y aparte y no resulta claro si es el comienzo de un nuevo fragmento narrativo”<sup>239</sup>.

Aquí hemos marcado la división tradicional de la novela –la línea de puntos continuos que divide al fragmento XXXVI del fragmento XXXVII-, mas la simple anulación de dicho criterio ajeno a la novela muestra el truco ilusionista, la celada que el autor de *Pedro Páramo* lanza al lector, ya que si nos mostramos indiferentes ante la división

---

<sup>238</sup> Galaviz Juan Manuel, “De *Los murmullos a Pedro Páramo*”, en *La ficción de la memoria... op. cit.* p. 161.

<sup>239</sup> *Ibidem*.

arbitraria que se ha hecho de la novela, el sentido cabal de la estética de Rulfo se muestra de manera nítida.

Tengo memoria como de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi.

- ¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado? [...]

- Tienes razón, Doroteo. ¿Dices que te llamas Doroteo?

- Da lo mismo. Aunque mi nombre sea Dorotea. Pero da lo mismo.

- Es cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos. (pp. 74 y 75).

Deseamos mostrar, y aquí encontramos un ejemplo inmejorable, el cómo es que la exégesis de *Pedro Páramo* cae víctima de sus propias teorías, en tanto que la división ayuda a discernir la obra, a comprender el *antes* y el *después* de la acción; pero es un concepto ajeno, dado que la fragmentación es un instrumento analítico literario, no una concepción estética.

Además de los aspectos teórico-narratológicos, la objeción para calificar al hijo de Dolores Preciado y Pedro Páramo como el narrador de la primera parte de la novela se justifica no tanto en lo que podría denominarse “su personalidad”, como en lo que denominamos conciencia de la historia o conocimiento de las acciones, debido a que aquél resulta ser un insólito narrador que desconoce por completo la historia que ha de relatarnos, al igual que aquel extraño primer narrador del *Quijote*: En un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme....<sup>240</sup>

Tanto Juan Preciado como el primer narrador de las hazañas de don Quijote, al no saber nada de lo que sucede en su historia, pues el rulfista no sabe quién es su padre y el cervantino ni siquiera sabe –claro que quizás lo que no desea es decirlo, pero aquí no vamos a entrar en tamaña disertación- el nombre de su personaje, un tal Alonso Quijada o

---

<sup>240</sup> *op. cit.* p. 69.

Alonso Quijano<sup>241</sup>, se ven obligados a valerse de otros para relatar su historia: el narrador quijotesco necesita una vez que *Don Quijote* ha sido escrito en árabe a un traductor, Juan Preciado una vez que *Pedro Páramo* ha sucedido antes de que él llegue necesita de informantes.

Cuando yo oí decir “Dulcinea del Toboso”, quedé atónito y suspenso, porque se me presentó que aquellos cartapacios contenían la historia de Don Quijote. Con esta imaginación, le di prisa que leyese el principio, y, haciéndolo así, volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: “Historia de Don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Bennengeli, historiador arábigo”.<sup>242</sup>

De manera que los dos, más que narradores, son buscadores, y su relato es la crónica de sus aventuras existenciales en pos de una historia: escrita la de Cervantes, oral la de Rulfo. Su narración, por tanto, es la relación del fracaso o del triunfo en su empresa por conocer esa historia

Visto de tal forma, ahora sí podríamos definir el carácter narrativo de Juan Preciado. Por una parte, lo único que éste puede narrar es la historia de *su* aventura inquisitiva en pos de la otra, de la importante y trascendente historia, la de Pedro Páramo; y, por otro lado, e insertado en su narración, surge ese relato de

Pedro Páramo, el hombre de los mil amores, de los hijos innumerables, el administrador omnímodo de la violencia, ama y espera. Saltando por encima de sus crímenes, a los que nunca ha dado importancia porque la profunda insensibilidad mexicana para los infiernos ha abortado en él toda sensación de amor al prójimo, espera que la muerte le devuelva a la mujer que ella misma le quitó<sup>243</sup>.

Por consiguiente, en el relato de Juan Preciado se unen dos narraciones: en una éste recuerda lo que él hizo; en la otra, los

---

<sup>241</sup> *Ibid.* p. 71

<sup>242</sup> *Ibid.* p. 66.

<sup>243</sup> Chavarri Raúl, *op. cit.* p. 253.

personajes con los que dialoga recuerdan lo que nos importa en suma, la vida de Pedro Páramo.

En el siguiente diálogo se nos presenta a Juan Preciado a dos tiempos: en uno –que resaltamos con las letras cursivas- su recuerdo está destinado a Dorotea dentro del diálogo que estos sostienen dentro la tumba en ese eterno tiempo presente en que “viven” y recuerdan cíclicamente los personajes de *Pedro Páramo*; el otro, es la relación en estilo directo realizada a través de la memoria por Juan Preciado, en la que vemos a los dos hijos de Pedro Páramo descendiendo hacia Comala. Es decir, el siguiente fragmento presenta una narración abismada que refiere sucesos pretéritos como si estuviesen aconteciendo en ese preciso instante:

*Me había topado con él en Los Encuentros, donde se cruzaban varios caminos. Me estuve allí esperando, hasta que al fin apareció el hombre.*

-¿A dónde va usted? –le pregunté.

-Voy para abajo, señor.

-¿Conoce un lugar llamado Comala?

-Para allá mismo voy. (p. 9)

Las letras cursivas utilizadas intencionalmente por este estudio, intentan marcar las dos fases narrativas aludidas en el párrafo anterior. El discurso resaltado por la tipografía se corresponde con el relato de la historia de Juan Preciado, mientras que el segmento conversacional se corresponde con la elocución tendiente a narrar la historia de Pedro Páramo. El fragmento en cursivas es posterior por tanto al diálogo, ya que en un punto del tiempo Juan Preciado habló con Abundio y, en otro tiempo posterior, “recuerda” su conversación con el arriero; pero aunque son dos momentos distintos, la elocución total está destinada a Dorotea. Ese es el mecanismo, el estilo que maneja Juan Rulfo para edificar su narración, el cual supone la sincronía no sólo de momentos

alejados por la temporalidad, sino también la confluencia –que se llega a tornar ambigua- de destinatarios. En un tiempo, en un solo momento pues, la novela nos informa de lo sucedido en varios momentos bastante alejados entre sí, ya que al ser relatados de manera casi simultánea todos los recuerdos que poseen los habitantes de Comala, estos los unen en un solo discurso que, al ignorar cualquier lógica, confunde pasados próximos con pasados remotos.

Es verdad que tal manejo del tiempo puede llevar a inferir que “en la primera mitad –como comenta Sommers- es Juan el narrador-sujeto de cuya desvitalización somos testigos”<sup>244</sup>; pero también es cierto que el problema del narrador en *Páramo* no puede terminar ahí, en la simple anulación de Juan Preciado para dar paso a otro narrador, porque es necesario explicar cómo, una vez que aquél no puede transmitirnos nada de la historia principal, ésta nos es dada –a nosotros, los lectores- a partir de los otros personajes, si estos tampoco pueden ser considerados como narradores una vez que todo es un diálogo.

En la siguiente escena resulta claro que Abundio no es un narrador, ya que se trata de un diálogo que Juan Preciado recuerda y narra –al mismo tiempo- a Dorotea.

-¿Conoce usted a Pedro Páramo? –le pregunté.  
*Me atreví a hacerlo porque vi en sus ojos una gota de confianza.*  
 -¿Quién es? –volví a preguntar.  
 -Un rencor vivo –me contestó él. (p. 10)

Como mencionamos antes, el sistema confuso y extraño por el cual Juan Rulfo opera el mecanismo de su arte narrativo se basa en la simbiosis de relatos de origen distinto, tanto temporal como enunciativo. En otras palabras, el recuerdo verbal de la aventura de

---

<sup>244</sup> “A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo”, *op. cit.* p. 152.

Juan Preciado –una crónica digna de una novela de aventuras o de viajes, acaso el residuo de las lecturas de Salgari- convive con la evocación de la vida e identidad de Pedro Páramo –una relación más del tipo de la novela de la dictadura-; pero la relación de ambas narraciones produce otra cosa, otra novela, he ahí la dificultad.

La síntesis de ambas narraciones bien podría parecer la presentación de una novela de índole policial dado que tal narración encierra en su desarrollo varios asesinatos y varios “ajustes de cuentas” o venganzas, y la muerte, la culpa y la penitencia son conceptos de probada existencia en *Pedro Páramo*<sup>245</sup>, y, sobre todo, a que Juan Preciado ha venido a Comala para buscar a un hombre del que sólo conoce un escueto retrato hablado y, por ende, los demás relatores se ubican en la esfera de los informantes, Comala, en la gran sala de los interrogatorios.

Visto de esta forma, un tanto hiperbólica, los diálogos adquieren una significación distinta, ya que a través de ellos se va construyendo la narración y, por ende, son el núcleo de la novela.

-¿Qué es lo que pasa, doña Eduviges?

Ella sacudió la cabeza como si despertar de un sueño.

-Es el caballo de Miguel Páramo, que galopa por el camino de la Media Luna.

-¿Entonces vive alguien en la Media Luna?

-No, allí no vive nadie.

-¿Entonces?

-Solamente es el caballo que va y viene. Ellos eran inseparables. Corre por todas partes buscándolo y siempre regresa a estas horas. Quizá el pobre no puede con su remordimiento. ¿Cómo hasta los animales se dan cuenta de cuando cometen un crimen, no? (p.29).

Pero si vamos a emular a Juan Preciado con una especie de detective propio de las novelas de D. Hammet o Rafael Bernal, resulta

---

<sup>245</sup> Cfr. Roa Bastos Augusto en “Los trasterrados de Comala”, *op. cit.*



preciso advertir que la existencia de un gran misterio debe rondar toda nuestra disertación. El misterio es simple: no quién asesinó a Pedro Páramo, no a quién asesinó Pedro Páramo, no qué hizo Pedro Páramo, sino quién es Pedro Páramo. Es decir, debemos de abstenernos de enunciar cualquier tipo de juicio ético como hacen un sin número de trabajos<sup>246</sup>. Repetimos lo que mencionamos en el primer capítulo: la novela de Juan Rulfo no es un alegato moral histórico de una parte de la evolución temporal mexicana puesto que su estructura estética no permite pensar tal cosa, una vez que la forma narrativa en nada ayuda a aclarar el misterio ni propone la aparición de un enunciado moral por parte del lector, dado que quizás Juan Preciado no es un detective que busca a un “otro”, sino un hombre que se busca a sí mismo a través de la memoria que otros guardan de Pedro Páramo, es decir, de él mismo.

Ahora bien, ¿qué es lo que muestra Rulfo? si el tema de la novela es la búsqueda, toda intriga quedaría anulada en el momento en que Abundio le informa que “Pedro Páramo murió hace muchos años” (p.12); pero tampoco puede serlo sólo la historia caciquil del padre porque entonces la relación de las aventuras del hijo resultaría insustancial. Lo que muestra *Pedro Páramo* es el relato reflexivo de la historia de una búsqueda que Juan Preciado realiza en el pasado a través de la verbalización de sus recuerdos: extrovertida en su inquisición a los otros sobre lo ocurrido en el pasado remoto, la historia de Pedro Páramo; introspectiva en la inquisición a sí mismo sobre su pasado reciente, la historia de Juan Preciado.

---

<sup>246</sup>Cfr. Fuentes Carlos, “Juan Rulfo: el tiempo del mito”, *op. cit.* Ferrer Chivite Manuel, *El laberinto mexicano en/de Juan Rulfo*, Editorial Novaro, México, 1972. Jiménez de Baez Ivette, *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza*, *op. cit.* Peralta Violeta y Befumo Boschi, *Rulfo, la soledad creadora*, Editorial de F. García Cambeiro, Buenos Aires, 1975.

Por otra parte, si el asunto de la novela fuese la búsqueda, tendríamos que asumir el que la novela sí se divide en dos partes: la falta legal –Pedro Páramo- y el reordenamiento justiciero –Juan Preciado-; pero tal interpretación, como ha demostrado Sergio López Mena, en *Los caminos de la creación*<sup>247</sup>, a partir de confrontar los manuscritos entregados por el propio Rulfo, tanto al Fondo de Cultura como a la SOGEM, no se establece en la lógica de la novela, en tanto que la concepción estética del autor jamás intentó que la obra se entendiese como un relato escindido.

En consecuencia, si bien no puede ser objeto de discusión el asumir que la muerte de Juan Preciado es de vital importancia porque se manifiesta como la marca discursiva que divide a la novela, sí creemos que tal división opera a partir de si su accionar se refiere a escuchar o a reflexionar, a ser un personaje que busca a alguien en los recuerdos de otros o a ser el relator de su extraña experiencia en Comala a partir de la inquisición a sí mismo a través de la elocución de sus recuerdos.

La natura de la existencia, el lugar y el tiempo en que existe, ya sea vivo o muerto, Juan Preciado, es lo que marca el anclaje para poder definir el momento y el espacio en que la novela discurre, pues mientras vivió, preguntó a otros; pero muerto, se pregunta a sí mismo en un discurso reflexivo, retrospectivo y memorístico acerca de las causas de su vida.

Por tal motivo, es posible realizar un análisis a partir de atribuir a Juan Preciado el carácter de polo magnético que permite cualquier intento de definición espacio-temporal de la acción que se realiza en la novela, ya que, como marca Julio Ortega: “De aquí en adelante el

---

<sup>247</sup> Vid. López Mena Sergio, *Los caminos de la creación*, UNAM, México, 1993.

mundo de los muertos desaparece porque el hombre vivo que lo convocaba, Juan Preciado, es también un muerto<sup>248</sup>, cuya única acción es la evocar su vida de deseos frustrados.

En consecuencia, si bien durante su vida Juan Preciado es un héroe que no ha podido acceder al estadio del triunfo, una vez que su existencia en la muerte supone una alteración en sus poderes, ya que de inepto buscador se vuelve el único posible ente capaz de hallar la verdad, pues al recordar una y otra vez dentro de su discurso las informaciones que recibió ahora sí puede entender las razones de toda aquella situación que experimentó Comala, y con ello crea la novela al ser el único personaje que ostenta el poder de reiniciar la maquinaria del tiempo debido a su discurso y a su anhelo de una memoria que le fue negada en vida. Por consiguiente,

el tiempo de la historia de Pedro Páramo, que era un racconto en la construcción (fragmentaria) de la novela mientras Juan Preciado vivía, es un tiempo que da la vuelta y se hace presente; de aquí que en esta novela una vez desaparecido el hijo, el presente no existe o es otro: un pasado actual. La unidad, pues, del hijo y del padre está dada en la muerte, porque la muerte tiene aquí el pasado por tiempo presente<sup>249</sup>

En la narración de éste conviven al unísono dos tiempos: el tiempo lineal y progresivo de la vida y el tiempo fragmentario y circular de una memoria que se vuelve narración, recuento de hechos y análisis interiorizado de las acciones vividas, porque “Juan Preciado al penetrar en las ruinas de Comala, hace revivir el pasado: el presente sólo existe como forma narrativa, todo lo narrado está ya anulado para siempre en el pasado<sup>250</sup>”.

---

<sup>248</sup> Ortega Julio, *La contemplación y la fiesta*, op. cit. p. 26.

<sup>249</sup> *Ibidem*.

<sup>250</sup> González Boixo José Carlos, *Claves narrativas*, op. cit. pp. 66 y 67.

Contrario a lo estipulado por la lectura tradicional, la importancia de Juan Preciado se ubica dentro del análisis de sus diálogos puesto que él, en palabras de González Boixo: “no puede cambiar nada en esa realidad, él sólo es un observador<sup>251</sup>”, una vez que la supuesta venganza ya ha sido cometida y que le resulta imposible hallar a Pedro Páramo: “Juan Preciado que en una función semejante a la del lector, al mismo tiempo que va conociendo el pasado, va penetrando en su propia identidad. Por eso la relación que tiene con otros personajes le sitúa siempre en un plano de constante destinatario de la información”<sup>252</sup>.

Lo más importante de Juan Preciado, por consiguiente, no es ni lo que hace ni lo que dice, sino lo que escucha. Con lo que estaríamos dando preeminencia a una idea, a una perspectiva poco analizada: Juan Preciado como narratario<sup>253</sup> y relator secundario. Lo que por otra parte nos llevaría, ahora sí, a poder hermanarnos con ese melancólico inquisidor, a obtener la conciencia de que con él hemos de “entrar a habitarlo –al mundo de *Pedro Páramo*- como uno cualquiera de sus moradores y ser uno más entre ellos”<sup>254</sup>, es decir, a vernos en la absoluta necesidad de inquirir por nuestra historia que es la misma que busca éste: la historia de Pedro Páramo.

En Juan Preciado, como hemos marcado, opera un cambio: de personaje ejecutor de una acción –inquirir por Pedro Páramo- a inquisidor de sí mismo al dialogar con Dorotea; pero no se trata sólo de una marca discursiva ya que es un movimiento lleno de intencionalidad, pues en la lógica de la novela la única forma en que el lector puede acceder a la cognición de la historia es a partir del discurso interior del

---

<sup>251</sup> *Ibid.* p. 115

<sup>252</sup> *Ibidem.*

<sup>253</sup> Narratario: “Receptor interno de la relación que hace el narrador. [...] No debe confundirse con el lector”, Berinstáin Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, México, 2003. p. 358.

<sup>254</sup> Roa Bastos Augusto, “La lección de Rulfo”, en *Espejo en el camino, op. cit.* p.240.

hijo de Dolores. Es decir, el lector no recibe de manera directa la información, toda ella está filtrada por el ejercicio reflexivo de Juan Preciado. Sin él ejecutando la acción de reordenar y de re-explicarse, a través de su recuerdo los relatos de esos otros que le salieron al paso en su anhelo original no habría novela, ya que incluso se vuelve en la tumba el narratario involuntario de Susana San Juan, quien terminará por discurrir la parte faltante de la historia: la caída de Pedro Páramo.

Su función como narratario –que aquí supone decir, de vínculo con el mundo del lector- se da a dos tiempos y en dos circunstancias distintas: primero lo es de los personajes que habitan Comala cuando está vivo, después del ánima en pena de Susana, cuando está muerto, puesto que “se introduce, sin embargo, un cambio importante en la estructura –como señala Julio Ortega-. Juan Preciado puede oír la voz de Susana, que está enterrada en una tumba cercana. Así el autor, ha sabido unificar los dos mundos, que habían permanecido separados. Juan oye de labios de Susana parte de la historia”<sup>255</sup>.

Pero, por otra parte, asumir que tal papel doble –narrador y narratario- se da en Juan Preciado no implica una típica división en dos partes porque Juan Preciado no es un narrador en la supuesta primera parte y un narratario en la segunda. En la “primera sección” de *Pedro Páramo* es un relator que informa a Eduviges la muerte de Dolores: “Mi madre –dije-, mi madre ya murió” (p.16), y un narratario que escucha a los demás personajes describir ya sea a la Comala edénica en la que “*El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre son los mismos*” (p.75), según la voz de su madre, o aquel que escucha la descripción de la Comala fantasmal en la que los murmullos, según

---

<sup>255</sup> *La contemplación y la fiesta, op. cit.* p. 21.

cuenta Damiana, “tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras” (p.54).

En la segunda parte, en el mismo sentido, es un personaje que “actúa” en la tumba, que no muere o mejor dicho que no deja de existir por estar muerto, dado que es un informador que cuenta a Dorotea lo que escucha: “No se le entiende. Parece que no habla, sólo se queja” (p.103), y es un narratorio que oye los soliloquios de Susana San Juan: “Eso dice ella. Que nadie había ido a ver a su madre cuando murió” (p.101). Con lo cual, quedaría al descubierto la falacia de disolver la obra de Juan Rulfo a partir de una alteración de los roles en cada una de las secciones, pues en la “segunda parte” aparece como personaje al “vivir” –nunca deja de existir; “vivir” en *Pedro Páramo* es una categoría *sui generis*- en la tumba y dialogar en ella con Dorotea. Ante la pregunta de Juan Preciado: “¿Y tu alma? ¿Dónde crees que haya ido?”, aquella responde que “Debe de andar vagando por la tierra como tantas otras; buscando vivos que recen por ella. Tal vez me odie por el mal trato que le di; pero eso ya no me preocupa” (p. 85). Además, adquiere un rol de relator cuando continuando con su relato iniciado en el fragmento uno, le refiere lo que escucha en la tumba.

De tal forma, lo que ha cambiado en la disquisición de Juan Preciado no es su mecanismo de absorción de la historia, en tanto que sigue repitiendo lo que otros le cuentan, como el origen de tal elocución, ya que cuando él estaba vivo interrogaba fantasmas, y una vez muerto escucha a otros muertos que no saben que él los escucha, quizás porque, como marca Jean Didier: “es como si a los muertos no les quedara otra cosa que hacer que evocar. La muerte se presenta como un eterno recuerdo de la vida, del pasado. Muerte y pasado son así, dos

eternidades que se unen”<sup>256</sup>, es decir, no les quedará más que recordar y hablar.

-¿Eres tú la que ha dicho todo eso, Dorotea?

-¿Quién, yo? Me quede dormida un rato. ¿Te siguen asustando?

-Oí a alguien que hablaba. Una voz de Mujer. Creí que eras tú.

- ¿Voz de mujer? ¿Creíste que era yo? Ha de ser la que habla sola. La de la sepultura grande. Doña Susanita. Está aquí enterrada a nuestro lado. Le ha de haber llegado la humedad y estará removiéndose entre el sueño (p.100).

El fragmento anterior muestra, entre otras cosas, el que Juan Preciado no sólo no desaparece de la novela como indica José Carlos González Boixo: “La segunda parte comienza cuando ese narrador sitúa al lector en el tiempo desde el que narra, momento en el que él prácticamente desaparece para dejar paso a un narrador en tercera persona, que no tendrá una presencia muy activa”<sup>257</sup>, sino el que incluso él sigue siendo, como lo es a lo largo de toda la novela, el puente que une a ese mundo llamado *Pedro Páramo* con el lector debido a que lo leído es el recuerdo de Juan Preciado o la evocación de otros personajes realizada a petición de aquél en su discurrir ya en Comala, ya en la tumba. El discurso de Susana San Juan, por citar un ejemplo, no nos es dado –en la lógica de la novela- de manera directa, nos es asequible siempre, a partir de la narración, de los oídos de Juan Preciado.

Ahora bien, Susana San Juan, el único personaje sensual dentro de la novela ya que “si muchos personajes –nos dice Antonio Sacoto- son ecos y voces, espectros y almas y pasan y repasan, Susana se deja sentir, casi se deja tocar con las yemas de los dedos. Ella representa en contraste con la aridez de Páramo, lo etéreo, lo áureo, lo sensual y lo hermoso”<sup>258</sup>, es por la misma razón –su carácter sensual-, por la misma

---

<sup>256</sup> *op. cit.* p. 197.

<sup>257</sup> “Introducción”, *op. cit.* p. 21.

<sup>258</sup> *op. cit.* p.381.

contradicción trágica que la alejó de Pedro Páramo en la vida, el único relator que no recuerda, que desdeña ocuparse del cacique, y todo su discurso es la evocación sensual que ella hace de sí misma, el solipsismo de un deseo carnal en un mundo de ánimas.

En consecuencia, mientras los otros personajes recuerdan a Pedro Páramo en su discurso, ella lo confina al olvido, sus añoranzas son las de su cuerpo acariciado por Florencio:

-Ahora sí es ella la que habla, Juan Preciado. No se te olvide decirme lo que dice.

“...Era temprano. El mar 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” (p.122 y 123).

La comprobación de que tal argumento posee una validez absoluta se percibe de forma inequívoca en el fragmento XLV. A mitad de la relación de la muerte de Susana San Juan, la narración nos confirma en aquello que mencionamos: lo sabemos gracias a que Juan Preciado lo está escuchando, a que nunca desaparece, a que sólo deja de hablar ya que nada tiene que decir pero mucho que conocer, mucho que escuchar, y mucho que confrontar en su memoria: “-Yo. Yo vi morir a doña Susanita”, confiesa Dorotea en la Tumba ante el asombro de Juan Preciado que no puede sino exclamar: “¿Qué dices Dorotea?” (p.147).

Así pues, funge Juan Preciado como narratario a lo largo de toda la obra, pero sobre todo en la “segunda” parte, ya que es él quien escucha los soliloquios delirantes de la difunta mujer de Pedro Páramo: “¿Qué es lo que dice, Juan Preciado?” –Inquiere Dorotea- ‘Dice que ella escondía sus pies entre las piernas de él. Sus pies helados como piedras frías y que allí se calentaban con en un horno donde se dora el pan’” (p.127).



Y a partir de este hecho, Juan Preciado –y con él, nosotros- se dará cuenta de que “como Pedro Páramo, Susana San Juan es un ser fascinado por las imágenes obsesivas de su memoria, cercado también por un pasado en el que se sitúan unos pocos y precarios momentos de felicidad”<sup>259</sup>, porque gracias a que él escucha, podemos inferir que Susana San Juan es un ser cuya única defensa frente al castigo de la exclusión de la gracia divina consiste en aferrarse al recuerdo de esos breves momentos en que la bienaventuranza terrenal, la gracia de la carne y no la del espíritu, era mucho más gozosa que todos los paraísos celestiales posibles.

En suma, Juan Preciado es sólo un personaje ejerciendo una búsqueda al que le falta la información pertinente que le posibilite la hazaña de lograr su empresa y, por tanto, los demás personajes son los dadores de un bien, la información de la historia, y no aquellos que “junto a los dos personajes principales, parecen opacos”<sup>260</sup>, como Mariana Frenk ha dicho.

Pero la explicación a tal artilugio es necesario ubicarla, una vez que hemos analizado una parte de la naturaleza de la narración de *Pedro Páramo*, en Juan Preciado, ya que es él quien se erige como la pieza clave en tanto que su importancia para la novela consiste en lo que escucha y no en lo que hace –ya que fracasa- o lo que narra –ya que nada sabe y sólo repite discursos y diálogos-. Lo cual, si bien hace pensar a González Boixo que la tragedia de los personajes rulfianos se halla en “que los personajes de Rulfo no se comunican entre sí”<sup>261</sup> aunque Dorotea y Juan Preciado hablan en la tumba y éste escucha a Susana, demuestra que lo terrible de la novela de Rulfo es que ésta se

---

<sup>259</sup> Colina José de la, *op. cit.* p. 59.

<sup>260</sup> *op. cit.* p. 91.

<sup>261</sup> *Claves narrativas de Juan Rulfo, op. cit.* p. 59.

articula como un gran ejercicio reflexivo, un cúmulo de memorias monologales, y este tipo de elocución “supone un aislamiento completo, [pues] aunque un gran número de narraciones aparece el diálogo, en realidad se trata también de un monólogo”<sup>262</sup>, porque el relator, más que intentar comunicar a otro la historia de su desventura, desea explicarse a sí mismo las causas que lo llevaron al fracaso en la consecución de sus deseos.

Si bien el deseo por conocer a Pedro Páramo hace posible la novela en tanto que Juan Preciado aglutina cada uno de los discursos que profieren los habitantes de Comala para poder comprender la historia de su padre, ese “conocer” aquí significa un ejercicio mayúsculo, la palabra adopta una connotación hiperbólica, recupera todo el caudal de su poder enunciativo, ya que no se trata de “ver” a alguien cara a cara, de estrechar una mano, de dialogar con una persona “viva”, se trata de conocer la esencia humana de aquel personaje.

En esta cuestión se ubica la problemática mayor y la causa de todos los problemas argumentativos sobre *Pedro Páramo* porque, en realidad ¿a quién desea conocer Juan Preciado? Ante tal interrogativa sólo son posibles dos respuestas: a Pedro Páramo o a Juan Preciado. Si la tentativa se enfila hacia la primera opción aquello está condenado al fracaso total porque Pedro Páramo ha muerto y lo único que Juan Preciado puede saber sobre su padre es un cúmulo de atropellos propios del ejercicio despótico del poder sin límites, y no la auténtica razón que posibilitó tales acciones; pero si Juan Preciado se está buscando a sí mismo a través del padre y tal búsqueda es producto de un impulso profundo por acceder al conocimiento de su propia individualidad y no un impulso superficial producto de su desconocimiento de la existencia

---

<sup>262</sup> *Ibidem.*

de los divanes psicoanalíticos, *Pedro Páramo* es una novela más compleja de lo que se ha supuesto, porque si la búsqueda fuese superficial –el simple encuentro con el padre o la sencilla adopción de la historia familiar- Juan Preciado se hubiera marchado apenas y hubo llegado a ese pueblo fantasma, apenas y Abundio le hubo comentado que “Pedro Páramo murió hace mucho años” (p.10). Por el contrario, el aspecto que señala la profundidad del deseo de Preciado se advierte en la actuación suya: incluso en la muerte sigue buscando, a través de los recuerdos de Dorotea y los soliloquios de Susana, a su padre, y buscándose a sí mismo a través de su memoria y de su capacidad reflexiva en tanto que buscador de Pedro Páramo.

Ese anhelo que trasciende totalmente a la muerte corpórea es el que hace absolutamente necesario que los demás personajes le relaten la historia cuando está vivo, misma que él repite una y otra vez cuando está muerto, porque resulta obvio el que los discursos de los personajes se repiten en la mente de Juan Preciado de manera interminable. En consecuencia, el hijo de Dolores Preciado no es un perseguido por las cuitas propias de la orfandad que lo obligan a hallar a su padre, es un perseguidor de la historia de su padre al que “todo lo que le está ocurriendo en la vida son azares del cazador y no del animal cazado”<sup>263</sup>, y su discurso es una elocución reflexiva sobre su experiencia, un monólogo en que él intenta explicarse a través de su memoria algo que ya no puede cambiar, algo que ya ocurrió, algo consumado e irrepetible puesto que se halla fuera del tiempo cronológico de la vida.

---

<sup>263</sup> Cortázar Julio, “El perseguidor”, en *Las armas secretas. Cuentos completos 1*, Alfaguara, México, 1998. p.250.

### LA NARRACIÓN A JUAN PRECIADO.

Ahora bien, la incapacidad que tiene Juan Preciado para ser el narrador, la negativa rulfista de utilizar un narrador omnisapiente y la imposibilidad de que cualquier otro personaje pueda narrar la historia dado que todo es un diálogo, provocan una atroz y encarnizada batalla por poseer la Verdad en la novela.

Abundio Martínez, el primero de los informante, describe la situación actual –para cuando conduce a su medio hermano- del pueblo y la muerte del padre: “-¿Quién es? –volví a preguntar. -Un rencor vivo –me contestó él” (p. 12). Resulta por demás importante el señalar que ésta es la única descripción “física” que se da del cacique. Uno de los recursos propios de la estética rulfista, el ahorrarse descripciones, adquiere aquí una connotación infernal: Pedro Páramo no es un hombre, es algo peor.

Y de igual forma a como apareció, Abundio Martínez abandona la novela “Abundio –me contestó. Pero ya no alcancé a oír el apellido” (p.14). Entonces entra en escena de forma inmediata, Eduviges Dyada, quien reconstruirá para su huésped –casi su hijo- la historia del matrimonio de Dolores y Pedro que ocupa varios pasajes: “Dolores fue a decirme toda apurada que no podía. Que simplemente se le hacía imposible acostarse esa noche con Pedro Páramo. Era su noche de bodas” (p.25).

Al desaparecer ésta, entra en acción Damiana Cisneros quien, por otra parte, poco ayudará a la cognición del estado actual de Comala. A ella le suceden los hermanos incestuosos –que suponen una especie de paréntesis explicativo de la naturaleza de la vida en Comala- y, sobre todo, los murmullos: “Son cosas que le pude conseguir –oí que me

decía desde allá-. Se las cambié a mi hermana por dos sábanas limpias que yo tenía guardadas desde el tiempo de mi madre. Ella ha de haber venido a recogerlas. No se lo quise decir delante de Donis; pero fue ella la mujer que usted vio y que le asustó tanto” (p.72 y 73).

El discurso de estos relatores ha sido hecho dentro del ámbito que podríamos denominar “Vida de Juan Preciado en Comala” y tienen un fondo descriptivo: cada uno de los personajes es explicado, dicho, dibujado por él mismo. He ahí la importancia de que Juan Rulfo no utilice al narrador omnisapiente: los personajes de *Pedro Páramo* son su lenguaje.

Estos relatos de la “Vida de Juan Preciado en Comala”, por consiguiente, se van a contrapuntear entre ellos. Cada uno de los personajes le informará a Juan Preciado que el personaje con el que acaba de charlar ya está muerto, es decir, que ha dialogado con un fantasma, con un ánima en pena. Abundio lo insinúa con respecto a Eduviges: “Busque a doña Eduviges, si es que todavía vive. Dígale que va de mi parte” (p. 14). A su vez, Eduviges Dyada informa a Juan Preciado de la muerte de Abundio: “No debe de ser él. Además, Abundio ya murió. Debe de haber muerto seguramente. ¿Te das cuenta? Así que no puede ser él” (p.23). Más tarde, es Damiana Cisneros la que da cuenta de algo que ya habíamos sospechado: Eduviges ya ha muerto: “Pobre Eduviges. Debe de andar penando todavía” (p.45). No obstante, aquello no acaba ahí, pues también Damiana resultará ser un ánima en pena que simplemente desaparece ante los ojos atónitos de Juan Preciado, al igual que los hermanos incestuosos, sobre todo la mujer que se deshace en lodo, y, a fin de cuentas, toda Comala.

Los discursos de cada personaje están encaminados bajo una lógica cíclica: primero aparecen como “instrumentos de ayuda” en una

situación peligrosa: Abundio es un guía; Eduviges, una anfitriona; Damiana, una salvadora; los hermanos, unos acomedidos y pacientes samaritanos. Después, estos informantes realizan una “confesión” y se convierten por tanto en los dadores de un bien al recordar una parte de la historia, pero de la luz que vierten sobre las enigmáticas condiciones de Comala se convierten en “artífices” de una oscuridad aún mayor, y a Juan Preciado le corresponde digerir tal lógica.

No obstante el contrapunto de las voces contemporáneas no supone lo peor que pueda vivir Juan Preciado, pues tal situación es llevada al paroxismo una vez que éste las compara con los recuerdos originados en lo que podríamos denominar “Vida de Juan Preciado antes de Comala”, es decir, con las descripciones de su madre: “...*Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El olor de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada...*” (p.26) Recuerdos verbalizados que crean una paradójica situación en la psique del hijo pródigo una vez que resultan “pistas” erróneas, informaciones faltas de verdad e, incluso, informaciones poco verificables. No es extraño pues, que el raciocinio de Juan Preciado se viva como un periplo de imágenes y recuerdos contrastivo, ni el que tal “carta de rumbos” termine con ser una descripción de un laberinto hecho no de piedras o espejos, sino –como imagino aquel rey del cuento borgiano<sup>264</sup>- construido con la materia del tiempo: la memoria.

Por otra parte, la salida a tan infausto castillo está vedada por la imposibilidad que el hijo tiene para aprehender tamaña natura de ambiente, ya que –como mencionamos en el capítulo anterior- la odisea de Juan Preciado es la crónica de un héroe caído por la nula aptitud de

---

<sup>264</sup> Vid. Borges Jorge Luis, “Los dos reyes y los dos laberintos”, en *El Aleph*, Alianza Editorial, México, 1984.

las armas de que ha sido provisto –apenas un nombre y una dirección-, ante los imponentes designios del destino; pero, y he aquí la gran hazaña a que hemos venido haciendo referencia, éste culmina en la muerte su extraordinaria empresa: conocer a Pedro Páramo, ya que la muerte nada puede lograr contra la enorme ambición existencial de un hombre al que si bien en la vida le faltaron instrumentos con que hacer frente al infausto destino que le condenaba a nunca hallar a su padre, en la tumba, la retrospección tortuosa de su vida y muerte le va a proveer de esas “armas” que tanto añoró poseer en vida: Juan Preciado va a recordar lo que vivió, pero también va a recordar lo que otros le dijeron. Tal ejercicio retrospectivo es un intento por hallar las palabras clave que le pasaron inadvertidas y que suponen la solución al enigma que le dio muerte. Por tanto, es en su “recordar” en donde Juan Preciado obtiene la llave de la puerta del laberinto de su existencia.

La fase de “Vida de Juan Preciado en la tumba”, en la que él realiza la reconstrucción de la vida de su padre, se complementa con los recuerdos que profieren Susana San Juan y Dorotea. Lo que Juan Preciado y su interlocutora escuchan decir a una desquiciada Susana les provee de una serie de informaciones que redondean la historia que los otros personajes le narraron a al hijo pródigo mientras éste gozaba del status de vivo.

En tanto, Susana San Juan recuerda parte de su vida y con ello parte de la vida de Pedro Páramo, su discurso sirve tanto para hacer asequible esa imagen difusa –“una mujer que no era de este mundo”- de que estaba hecha, como para hacer comprensible la figura de Pedro Páramo a través de su “talón de Aquiles”: el amor desenfrenado por la hija de Bartolomé San Juan. Lo cual, por otra parte, resulta de vital importancia para lograr la cognición cabal de la novela, ya que sin la

narración de Susana San Juan, la figura de Pedro Páramo carecería de los tintes humanos que nosotros suponemos le alejan definitivamente del tirano de la novela latinoamericana, al mostrarnos al cacique como un hombre “herido” hasta la muerte por el deseo amoroso e implicar que la novela de Juan Rulfo se articula en torno a una disertación sobre el recuerdo del deseo, sobre la consecución del deseo, sobre la aprehensión del objeto del deseo sea cual sea la consecuencia.

El pasaje que quizás más ejemplifica este anhelo por la consecución del placer lejos de toda mirada moral, lo encontramos en la *extremaunción* de Susana San Juan: El padre Rentería intenta orillarla a un arrepentimiento que en nada interesa a ese oscuro objeto del deseo: “Tengo la boca llena de tierra”, reza el sacerdote; “Sí padre” es la ambigua respuesta de Susana que más tarde agrega: “¿Qué va usted a decirme? ¿Me va a confesar otra vez? ¿Por qué otra vez?” (p.144).

Y para finalizar, Susana comete el acto herético que los amantes y los deseosos de todos los tiempos siempre han realizado –ya hicimos referencia a los réprobos del infierno pero qué decir de aquella ceniza, de aquel polvo “mas polvo enamorado”<sup>265</sup> -: convertir el rito del espíritu en la celebración de la carne:

El padre Rentería, sentado en la orilla de la cama, puestas las manos sobre los hombros de Susana San Juan, con su boca casi pegada a la oreja de ella para no hablar más fuerte, encajaba secretamente cada una de sus palabras: “Tengo la boca llena de tierra”. Luego se detuvo. Trató de ver si los labios de ella se movían. Y los vio balbucir, aunque sin dejar salir ningún sonido. “Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados, duros con si estuvieras detrás de un vidrio empañado...” (p.145)

Pero si Susana San Juan nada dice en relación a la imagen de Pedro Páramo, esto no indica que no lo haga de manera indirecta. El

---

<sup>265</sup> Quevedo Francisco de, “Amor constante más allá de la muerte”, en *Poesía Varia*, Cátedra, México, 1990. pp.255 y 256.



discurso de ésta la hace “volver a la vida”, concretar esa nebulosa incalificable visualmente una vez que está por demás el recordar que en *Pedro Páramo* no existen descripciones físicas sobre ningún personaje salvo –de forma metafórica- de Pedro Páramo y Susana San Juan. Él es –según Abundio- “un rencor vivo”; ella, “una mujer que no era de este mundo”.

Ahora bien, el problema teórico-narrativo al que se enfrentó Rulfo es cómo lograr hacer cognoscible la belleza perturbadora de una mujer de tales características, cómo dar a entender la causa de los males del cacique. La única solución del autor consiste en presentarla tal y como es, mostrarla con toda la fervorosa pasión carnal que hace de Susana San Juan, contrario a su epíteto, una mujer totalmente terrenal: “Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena. Tenía los ojos cerrados, los brazos abiertos, desdobladas las piernas a la brisa del mar. Y el mar allí enfrente, lejano, dejando apenas restos de espuma en mis pies al subir de su marea...” (p. 122).

Las evocaciones sensualistas de Susana San Juan la muestran a ella en su extraña natura, pero también hacen entendible –he ahí su importancia- la fascinación que provoca las acciones de Pedro Páramo. Es decir, estos fragmentos nos muestran al cacique porque connotan su deseo, su objeto del deseo<sup>266</sup>, y con ello se explica el devenir de su existencia como una obsesiva persecución de sus ensoñaciones amorosas.

A partir de tal perspectiva, a partir de entender a la novela no como un discurso *de* Juan Preciado, sino como el de un discurso *a* Juan Preciado, nos es posible –ahora sí- poder comprender la caótica y laberíntica organización de la novela: se trata de la superposición de discursos que

---

<sup>266</sup> Vid Galindo Rose Marie, “La caracterización de la mujer en “Hombres de maíz”, “Pedro Páramo” y “Terra nostra”, Univ. Microfilms, 1993.

Juan Preciado escucha primero para relatar –a través de la memoria– después. Ahora bien, ¿por qué este personaje tiene que atenerse a los discursos de esos personajes? Simplemente porque el autor de ese mundo llamado *Pedro Páramo* ha desistido de utilizar la precavida herramienta del narrador omnisapiente. En otras palabras, nadie posee la “palabra” total del discurso completo de la novela. Alberto Paredes nos explica en que consiste este artilugio en el que la Verdad, en la novela moderna, se relativiza hasta desintegrarse:

Respecto al autor, el cambio de tercera a primera persona es decisivo. Cuando el narrador se ubica en la primera persona, deja de lado la consoladora falacia de la tercera persona omnisapiente, mediante la cual se tenía confianza plena en que lo contado correspondía por completo a la realidad. El narrador, junto con sus lectores, sabe ahora que no puede poseer “La verdad”, y ya no mira los hechos desde una altura olímpica que lo libra de ataduras: no hay “Verdad” y los hechos se contaminan en su persona al momento de escribirlos.<sup>267</sup>

Es obvio el que en *Pedro Páramo* existe un evidente cambio en la voz que domina la novela, nunca es una sola y dominante conciencia la que discurre juicios y explicaciones acerca de lo que, desde su altura olímpica, observa o sabe de sus personajes. Lo característico de los personajes de *Pedro Páramo* es que al estar vivos, actuaban; pero en la muerte se disputan el monopolio sobre la narración y el poder erguirse como poseedores de la Verdad, Misma que resulta imposible por tales circunstancias en la obra de Juan Rulfo.

El mando de la narración, que hasta ahora estaba casi monopolizada por Juan Preciado, como nos indica Mariana Frenk: “A partir de la página 76, en que otro salto retrotrae al lector a la adolescencia de Miguel Páramo, hijo de Pedro, el autor se encarga de la

---

<sup>267</sup> *op. cit.* p. 57.

narración”<sup>268</sup>, va a ser alternado por sus informantes; pero acaso lo más importante es que estos van a relatar a partir de su propia e individual memoria. Rasgo que además de obvio, decanta en la idea de que los personajes reconstruyen la historia a partir de su discurso. Cuestión que suponemos es fundamental para la exégesis de la novela, por más que la crítica haya hecho caso omiso de él.

Jean Didier, para quien aquello no pasa desapercibido, aunque sí analizado de escueta manera, lo expresa en los siguientes términos: “La evocación del pasado, como es aparente a todo lector de la novela, constituye uno de sus elementos más importantes. Todos los personajes principales, y aún algunos secundarios, llevan una existencia basada en la evocación de unos cuantos momentos significativos de su pasado”<sup>269</sup>. Podemos inferir, por tanto, el que en *Pedro Páramo* existen, no sólo un cúmulo de personajes que realizan tal o cual acción, sino que esos mismos personajes se transforman, muertos, en elaboradores de su verdad y de su discurso:

Cuando un episodio posterior ofrece información adicional –nos advierte Brushwood-, recuerda no sólo al episodio anterior con que se relaciona, sino también muchas otras narraciones relacionadas. Dos de estos episodios pueden ser considerados como existentes en la esfera de la memoria, pero los cuatro en su totalidad llegan a ser la realidad de la muerte de Miguel<sup>270</sup>.

Y si esos narradores que articulan su discurso a partir de la memoria, se contradicen, niegan o afirman los unos a los otros, bien podemos intuir el que se trata de una novela polifónica, y “ya que son en realidad, los propios personajes los que llevan el peso de la narración, se podrá concluir que la información que obtiene el lector necesariamente será parcial”<sup>271</sup>,

---

<sup>268</sup> *op. cit.* p. 91.

<sup>269</sup> *op. cit.* p. 192.

<sup>270</sup> *op. cit.* p. 194.

<sup>271</sup> González Boixo José Carlos, *Claves narrativas de Juan Rulfo. op. cit.* p. 37.

debido a que está regida por un “fenómeno de eco estructural”<sup>272</sup>, pues los personajes de *Pedro Páramo* tienen dos facetas: por un lado son personajes; por otro, relataros de una serie de recuerdos. Personajes vueltos oralidad, lenguaje, verdad individual y relativa, los seres rulfianos se construyen y conforman una novela moderna, una novela “límite” como la llama Dante Medina, en la que

al tomar el lenguaje el espacio del personaje, lo usurpa y lo suplanta. Lo “novelesco” de la novela límite contemporánea no es lo que cuenta la novela, sino el lenguaje de la novela. El lenguaje no se ha convertido en personaje para evacuar al personaje (la novela sigue teniendo naturalmente múltiples personajes), lo que ha eludido es la idea de personaje como una fabricación de modelo real colocada en la novela en el vértice del lector y la realidad: el texto le ha conferido al personaje su especificidad más exacta: el personaje es materia lingüística.<sup>273</sup>

y que por tanto, niega cualquier vinculación con tradiciones anteriores y mucho menos aceptaría la fácil tendencia a explicar a la novela de Juan Rulfo como una repercusión de técnicas novelísticas norteamericanas o europeas. La novela límite es tal porque aspira a extender al relato hasta las últimas consecuencias, he ahí el porque el argumento, la narración, los personajes, el tiempos, etcétera, son manejados de forma tan caótica en *Pedro Páramo*.

Esos personajes que recuerdan están condenados al fracaso y a revivir su fracaso en la muerte. La memoria –o la capacidad lingüística a que hace referencia Dante Medina- no es un don sino un castigo, es una forma de vivir “otra vez”, de re-vivir la historia; pero como la vida supone un cúmulo de insatisfacciones y de torturas, de deseos inalcanzables, de pérdidas y añoranzas, la re-construcción a través de la

---

<sup>272</sup> Bradu Fabienne, “Ecos de Páramo”, en Campbell Federico (comp.), *La ficción de la memoria*, op. cit. p.220.

<sup>273</sup> Medina Dante, *Algunas técnicas narrativas de la novela latinoamericana*, Universidad de Guadalajara, 1990. p. 12.

memoria sólo puede suponer una eterna y perversa sed de autoflagelación expurgativa de los pecados o quizás el único medio por el cual la conciencia de sí mismo puede ser posible, en tanto que la memoria que lo reconstruye todo marca dos posibilidades a los personajes que la ejecutan: el infierno mismo de la tortura *ad eternum* o la única solución posible a su sufrimiento. La memoria vuelta palabra condenatoria o redentora se yergue entonces como la piedra filosofal capaz de transmutar la historia, de convertir el castigo del destino en posibilidad de realización existencial, de metamorfosear, en fin, la muerte en vida.

Lo analizado hasta ahora no nos permite aún identificar la naturaleza del narrador. Lo sencillo sería atribuir la voz discursiva de *Pedro Páramo* a cada uno de los locutores de la acción, llamarla polifónica, *opera aperta*, etcétera; pero aún nuestro análisis no se ha ocupado del narrador en tercera persona y, por tanto, no hemos dado cuenta del mecanismo mediante el cual la cognición total de la novela es posible. El tema en el siguiente apartado.

### EL NARRADOR EN TERCERA PERSONA.

En tanto que normalmente el género novelístico se articula como “una narración de hechos en acción referida, siempre pretérita en concepto”<sup>274</sup>, es posible intuir que la novela de Juan Rulfo “comienza en primera persona retrospectiva con la relación que hace Juan Preciado de su llegada a Comala”<sup>275</sup>; sin embargo, para tal idea resultaba más acorde la invención de un personaje a quien “su relato al final de su vida como personaje [...], la rememoración de los hechos, su reflexión y elaboración en su discurso, le descubran vetas inusitadas que no sospechó siquiera en el momento durante el cual vivió los acontecimientos”<sup>276</sup>. Hubiese sido necesario, por tanto, que Juan Preciado fuese una especie de Pascual Duarte<sup>277</sup>, lector de sus memorias, pero el personaje rulfiano al contrario del narrador-evolutivo de la novela de Camilo José Cela, como no sabe quién es Pedro Páramo, no puede narrarnos nada acerca del cacique: “-No lo conozco –le dije-. Sólo sé que se llama Pedro Páramo” (p. 9).

Ante tal imposibilidad quedaba entonces otro artilugio, que hubiera sustentado de manera idónea la tesis estructurada en torno a que el tema fundamental de la novela es la búsqueda del padre, y que implica la utilización de un narrador en tercera persona que diese cuenta de los hechos todos y sin la menor posibilidad de error o confusión alguna, pero Juan Rulfo también desdeñó utilizar a tal narrador y dejó en boca de cada uno de los personajes la responsabilidad de estructurar gran parte de la narración.

Acaso el origen de toda las ambigüedades en torno al tema provienen

---

<sup>274</sup> Reyes Alfonso, *Apuntes para la teoría literaria. Obras completas*. Tomo XV, FCE, México, 1997. p. 474.

<sup>275</sup> Sommers Joseph, “A través de la ventana de la sepultura”, *op. cit.* p. 142.

<sup>276</sup> Paredes Alberto, *op. cit.* p. 52

<sup>277</sup> *Vid.* Cela Camilo José, *La familia de Pascual Duarte*, Ediciones Destino, Barcelona, 1976.

del hecho de que articular una novela en torno a una perspectiva narrativa en donde la “humanidad se ve desde el otro lado, desde una memoria nebulosa y fuera de lógica, desde un propósito que no se explica pero que cala la intuición y la estremece”<sup>278</sup>, no fue la idea primigenia de Juan Rulfo, ya que él mismo le explicó a Fernando Benítez que cuando trabajaba en un archivo de la Secretaría de Migración<sup>279</sup>, tuvo la idea de escribir un relato cuyo asunto central, “un hombre que antes de morir, se le presenta la visión de su vida”<sup>280</sup>, era fácil de articular en torno a un narrador confesional porque sería “un hombre ya muerto el que lo contara”<sup>281</sup>; pero terminó por escribir una novela que “sólo se rebaja a artificio literario cuando Pedro Páramo debe expresar sus sentimientos de niño”<sup>282</sup>, en la cual “maneja a la perfección el entrelazo de realidades en diferentes planos”<sup>283</sup>.

Por otra parte, hasta el momento hemos podido organizar y dar coherencia a la idea de que son los propios personajes los que se narran a ellos mismos en un gran diálogo la historia de *Pedro Páramo*. Hemos planteado la posibilidad de que el narrador rulfista se difumine en la conciencia de sus propios personajes, que cada uno de ellos sea el encargado de nombrarse y nombrar a los otros, pues como señala Dorfman, Juan Rulfo “con ojos de piedra y muda carne de tierra, deja que el narrador y los otros personajes cuenten su historia de ambición y fracaso”<sup>284</sup>.

El eslabón que uniría a cada uno de esos relatos es Juan Preciado al actuar como narratario. Es decir, la historia de *Pedro Páramo* nos es asequible a partir del discurso retrospectivo en que aquél recuerda lo

---

<sup>278</sup> Benítez Rojo Antonio, *op. cit.* p. 70.

<sup>279</sup> Vid. López Mena Sergio, *Los caminos de la creación*, UNAM, México, 1993.

<sup>280</sup> *op. cit.* p. 6.

<sup>281</sup> *Ibidem.*

<sup>282</sup> Roa Bastos Augusto, “Los trasterrados de Comala”, *op. cit.* p. 205.

<sup>283</sup> Blanco Aguinaga Carlos, “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, *op. cit.* p.36.

<sup>284</sup> *op. cit.* p. 158.

que le contaron otros. La lógica de nuestra disertación se basa en la idea de que nosotros conocemos la historia de *Pedro Páramo* a partir de lo que a Juan Preciado le ha sido dado saber a través de su introspección y el recuerdo de sus informantes; pero tal argumentación posee una falla crucial una vez que estos dadores de un bien –la información- no logran explicar en su totalidad la natura de la historia de la novela. No hemos pues, dado la atención debida al narrador en tercera persona.

Por tanto, es necesario solucionar la paradoja que se nos presenta producto de nuestra propia argumentación: explicar cómo es que nosotros –los lectores- poseemos un cúmulo de información que no podríamos asegurar posee Juan Preciado, pues como señala Antonio Sacoto: “El punto de vista de Huxley, en *Poin counter Point*, se encuentra superado en Rulfo. Pedro Páramo aparece desde nueve puntos de vista”<sup>285</sup>. Por ejemplo, los discursos sobre el ascenso de Pedro Páramo, desde su infancia hasta el día de su entrevista con Fulgor, sus pláticas con éste, en las cuales planea su boda con Dolores y la muerte de Toribio Aldrete, sus pláticas con el padre Rentería, con el licenciado Trujillo, con el *Tilcuate*, etcétera, no cabría, en lógica, suponer que es a través de uno de los interrogatorios retrospectivos de Juan Preciado que nos son dados.

Ahora bien, mencionar que en *Pedro Páramo* el papel del narrador simplemente es marginal, pues “desde los primeros textos, Rulfo renuncia al empleo del avasallante narrador omnisciente”<sup>286</sup>, resulta un juicio falaz al respecto del narrador extradiegético de la novela rulfiana,

---

<sup>285</sup> Sacoto Salamea Antonio, “Las técnicas narrativas”, en *Homenaje a Juan Rulfo. op. cit.* p. 390.

<sup>286</sup> Doñán Juan José, “El milagro Juan Rulfo”, en *La ficción, op. cit.* p. 366.



una vez que la información que éste proporciona es de una importancia atroz.

Podríamos apoyarnos en la idea canónica que supone la existencia de dos narradores en *Pedro Páramo*; pero tal argumento nos parece de lo más endeble dado que resulta imposible enunciar a Juan Preciado como narrador en tanto que él no narra sino que dialoga con Dorotea, y el narrador en tercera persona no narra la totalidad de la segunda parte puesto que Susana San Juan adopta, en más de una ocasión tal papel, además de que no existe una división de la novela en dos partes una vez que el narrador en tercera extradiegético se interpone a la supuesta narración de Juan Preciado para dar cuenta de la infancia de Pedro Páramo y, por su parte, aquél está escuchando, y por tanto volviendo a relatar a Dorotea lo que Susana San Juan explaya en su soliloquio mortuario. Es decir, y como ya hemos asentado, la división bipartita es una entelequia teórica que pretende simplificar una novela que nada tiene de simple.

Para demostrar lo anterior basta con hacer omisión a la supuesta división fragmentaria. Una vez realizado esto es posible discernir cómo es que la narración de *Pedro Páramo* se da en la superposición y alternancia de las voces narratológicas y no en dos ámbitos distintivos.

Después sintió que la cabeza se le clavaba en el vientre. Trató de separar el vientre de su cabeza; de hacer a un lado aquel vientre que le apretaba los ojos y le cortaba la respiración; pero cada noche se volcaba más como si se hundiera en la noche.

-Yo. Yo vi morir a doña Susanita.

-¿Qué dices, Dorotea?

-Lo que te acabo de decir.

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. (pp. 147 y 148).

Al suprimir la división arbitraria surge a la luz la extraña naturaleza del narrador de *Pedro Páramo*, su extraordinario carácter

caleidoscópico, su mutación constante, su entrecruce macabro de utilización de perspectivas. La fragmentación de la narración rulfiana supone un ejercicio de pereza analítica que sólo provoca el que tales estudios caigan en su propia trampa. Una vez que deciden dividir la novela en una serie de secuencias que el propio Juan Rulfo no realizó, les está vedado el cotejar que los cambios en el narrador indican una señal estilística, una ambición estética. La problemática de explicar tanto cambio de narrador los lleva a hundirse más en sus propias teorías y argumentar la existencia de dos narradores, cuando resulta imposible calificar de tal a Juan Preciado.

Ahora bien, dentro de los narradores extradiegéticos, cuya marca discursiva es la utilización del pronombre de tercera persona en su elocución, existe una división teórica bastante simple y comúnmente aceptada: se denomina narrador onnisapiente, omnisciente u olímpico a aquel narrador que lo conoce todo acerca de la historia que relata, que sabe el antes y el después, que conoce a la perfección lo que sus personajes discurren de forma interna y externa; y se denomina narrador en tercera persona a aquella voz que, situada fuera del reino de la acción, ve limitado su poder a la simple enumeración de sucesos, a la mera presentación de personajes, a la llana descripción de atmósferas. Visto desde tal perspectiva, parece no dejar lugar a dudas el que el narrador extradiegético de *Pedro Páramo* pertenece al segundo orden, únicamente presenta ambientes y describe acciones superficialmente: “Al amanecer gruesas gotas de lluvia cayeron sobre la tierra. Sonaban huecas al estamparse en el polvo blando y suelto de los surcos. Un pájaro burlón cruzó a ras de 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” (p. 79y 80).

Decimos que sólo marca los ambientes porque cuando ha llegado la hora de mostrar los discursos del personaje, el narrador deja que sea él mismo quien dé cuenta de su elocución, es decir, utiliza el estilo directo para mostrar los diálogos, los monólogos o soliloquios de sus personajes: “¡Vaya! –dijo-. Otro buen año se nos echa encima.’ Y añadió: ‘Ven, agüita, ven. ¡Déjate caer hasta que te canses! Después córrete para allá, acuérdate que hemos abierto a la labor toda la tierra para que te des gusto” (p.79 y 80).

Esta forma de construir su narración, un narrador en tercera persona introduce el discurso del personaje en estilo directo, se convierte en el uso paradigmático de toda la novela.

Llamaron a su puerta; pero él no contestó. Oyó que siguieron tocando todas las puertas, despertando a la gente. La carrera que llevaba Fulgor –lo conoció por sus pasos- hacia la puerta grande se detuvo un momento. Después siguió corriendo.

Rumor de voces. Arrastrar de pisadas despaciosas como si cargaran con algo pesado.

Ruidos vagos.

Vino hasta su memoria la muerte de su padre, también en un amanecer como éste; aunque en aquel entonces, la puerta estaba abierta y translucía el color gris de un cielo hecho de ceniza, triste, como fue entonces (p.86).

Como hemos mencionado, el narrador describe la atmósfera, las acciones son entrevistas de una manera velada apenas los ruidos, los lejanos ecos. Resulta obvio el que aquello se está narrando a partir de las sensaciones de Pedro Páramo. Esto es, la transmisión sensorial de los sucesos se da a partir de la forma en que el personaje los está experimentando. Lo cual quiere decir que el narrador no posee un carácter de omnisapientia una vez que no narra desde su altura olímpica sino desde el estado existencial del cacique: no narra desde un

lugar que haga posible verlo todo, sino desde los oídos de Pedro Páramo, desde su percepción.

El hecho de que se nos diga que tal atmósfera provoca el que el cacique sufra el acecho de la memoria de la muerte de su padre, puede parecer un signo inequívoco de la onmisapiencia negada hasta ahora; pero, por otra parte, el hecho de que los discursos de Pedro Páramo sean referidos en estilo directo, provoca el que nuestras dudas acerca de calificar al narrador como la voz dominante de la novela vayan en aumento.

-¿Quién es? –preguntó.

Fulgor Sedano se acercó hasta él y le dijo:

-Es Miguel, don Pedro.

-¿Qué le hicieron? –gritó.

Esperaba oír: “Lo han matado”. Y ya estaba previniendo su furia, haciendo bolas duras de rencor; pero oyó las palabras suaves de Fulgor Sedano que le decían:

-Nadie le hizo nada. Él sólo encontró la muerte.

Había mecheros de petróleo azulando la noche.

-... Lo mató el caballo –se acomodó a decir uno. (p. 87).

¿Qué tipo de narrador es este que presenta características tan contradictorias, tan cercanas y tan lejanas a la onmisapiencia al mismo tiempo? Imposible de ser juzgado como un simple narrador en tercera persona debido al entrevistado conocimiento que posee de la conciencia de sus personajes, poco probable de ser etiquetado como un narrador olímpico debido a su nulo interés por manejar las elocuciones de sus personajes. Acaso, el narrador de *Pedro Páramo* pertenezca a un estirpe distinta de narradores extradiegéticos, a una especie poco utilizable, sobre todo –y en aquellos años del medio siglo mexicano- por los escritores “realistas” de la novela de la revolución mexicana. La cuestión es que en *Pedro Páramo*, una vez que “no todo es

evocación”<sup>287</sup> ni todo es voz de ultratumba, debe existir una conciencia que narre lo que los personajes no alcanzan a conocer. ¿Se trata acaso de un extraño narrador “que nunca levanta la voz; que se oculta, como un ánima más, detrás de su propio mito”<sup>288</sup>?

Alberto Paredes da cuenta, en su citado libro, de un manejo alterno del narrador en tercera persona, el *narrador con*.

Otra manifestación de la tercera persona es el *narrador con* (“narrateur avec”, según Pouillon): aunque mantiene su tercera persona pues diferencia su voz de las de los personajes, la posición que adopta para contar es la de uno de ellos (u, ocasionalmente, de varios). El narrador somete su discurso a la perspectiva de uno de los personajes que intervienen en la historia; y acude parcialmente, de una manera controlada por el propio registro del narrador, al modo indirecto libre. Sólo se narra lo que el personaje puede saber, ver o conocer según las relaciones que establece con los demás y su funcionamiento en el texto. Todo se desarrolla de acuerdo con un personaje constituido solapadamente como centro del acto narrativo.<sup>289</sup>

Hemos dado con la pieza que soluciona el laberinto de *Pedro Páramo*. Según lo dicho por Alberto Paredes, este tipo de narrador, sin hacer a un lado su carácter extradiegético, se sitúa en el plano existencial del personaje, y a partir de lo que éste puede ver o sentir, el narrador elucubra su discurso. De otra forma expresado, es como si el narrador tomase “prestados” los órganos sensoriales de un personaje y se “adueñase”, aunque sea por unos instantes, de la naturaleza corpórea de su narrado para poder otorgar una perspectiva más verídica, curiosamente más “real” de lo que sucede en una narración “realista”, de los hechos. Visto así, la naturaleza del narrador de *Pedro Páramo* parece no dejar lugar a dudas: el narrador emite un discurso a partir de lo que Pedro Páramo oye –los ruidos vagos ya citados-, realiza un discurso a partir de lo que Pedro Páramo piensa, etcétera.

---

<sup>287</sup> Benedetti Mario, *op. cit.* p. 196.

<sup>288</sup> *Ibidem.*

<sup>289</sup> *op. cit.* p. 37.

Carlos Blanco Aguinaga en su estudio sobre el narrador en “Luvina” nos dice que “lo que creíamos ser descripción del escritor parece ahora fragmento sin lógica de continuidad del meditar obstinado de algún personaje. En efecto cerca del final del párrafo descubrimos que se trata de un personaje que habla”<sup>290</sup>. Lo cual corrobora la idea de que Juan Rulfo ha estado jugando una pista falsa que al “lector hembra” –el adjetivo morelliano de Cortázar en *Rayuela*- pasa desapercibida. Y es que, continúa Blanco Aguinaga: “En efecto, nadie describe: alguien habla”<sup>291</sup>.

En síntesis, la modalidad del narrador en tercera persona, en algo que lo alejaría por completo de las tesis que lo ubican como a un narrador de la revolución, que utiliza Juan Rulfo en *Pedro Páramo* es la propia de un narrador *con*, y en este punto en concreto hallaríamos lo que Dante Medina llama “La novela límite”, la novela que a diferencia de la novela “tradicional” que “es vanidosa: se cree acabada, hecha; todavía más: se cree bien hecha”<sup>292</sup>, y que se basa en la “angustia y la tragedia” que proviene de carecer de la certeza de qué exactamente es lo que se puede ser, es decir, una novela en la que la Verdad sólo existe hecha oralidad y, en tanto que igualmente válida, relativa.

En oposición a la lectura tradicional, nuestro análisis infiere que un narrador en tercera persona es el depositario de tal status a lo largo de toda la novela, en tanto que éste narra *con* –aquí vale decir a través de, a través de la perspectiva de tal o cual personaje- Pedro Páramo su infancia, *con* Juan Preciado su viaje a Comala, *con* Dolores la vida edénica en Comala, *con* Abundio la situación devastada de Comala, *con* Eduviges el matrimonio de Dolores y Pedro, *con* Fulgor la muerte de

---

<sup>290</sup> “Realidad y estilo de Juan Rulfo”. *op. cit.* p. 22.

<sup>291</sup> *Ibidem.*

<sup>292</sup> *Algunas técnicas narrativas de la novela latinoamericana. op. cit.* p. 14.

Toribio y el ascenso de Pedro Páramo, *con* Damiana la explicación de Comala llena de ánimas en pena, *con* el padre Rentería la vida y muerte de Miguel Páramo, *con* Susana San Juan, la vida en la Media Luna y la catástrofe final, etcétera.

El estilo rultiano se articula en torno a un narrador en tercera persona que sólo introduce ambientes, para luego dejar que sean sus personajes los que emitan, por sí mismos, su discurso:

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 morirse 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 (p.7).

Nuestra argumentación consiste en calificar a este discurso, en tanto que ha sido proferido en la tumba y que es a Dorotea a quien está dirigido, como un diálogo, y no como una narración. Es decir, el narrador utiliza a Juan Preciado para desde la perspectiva de éste darnos la información necesaria. Es un narrador extradigético y no el hijo pródigo el narrador de este pasaje. Lo cual, por otra parte, se enmarca con nuestro juicio sobre que la importancia de Juan Preciado radica en lo que escucha y no en lo que narra.

Veamos ahora el caso de Susana San Juan en donde suponemos poder demostrar nuestra teoría del narrador *con*: “Estoy acostada en la misma cama donde murió mi madre hace ya muchos años; sobre el mismo colchón; bajo la misma cobija de lana negra con la cual nos envolvíamos las dos para dormir. Entonces yo dormía a su lado, en un lugarcito que ella me hacía debajo de sus brazos” (p.97). Aunque el discurso de Juan Preciado es parte de un gran diálogo y el de Susana San Juan es un soliloquio, ambos comparten una misma natura: es

imposible pensarlos como discursos aislados y más factible el calificarlos como parte de este estilo de narrador *con*. Es decir, en el ejemplo antes citado, el narrador nos da cuenta de un pasaje de la vida de Susana San Juan a través –*con*– de los discursos enajenados de la mujer de Pedro Páramo. Lo que Juan Rulfo omite escribir –cuestión que en cuanto a estilo es una marca ya entrevistada por varios estudiosos– es la parte concerniente a la superficial marca de paso del discurso introductoria de un narrador en tercera persona a la voz de personaje. Es decir, omite la descripción de Susana acostada, de igual forma a como omite la presentación, y aclaración, de que Juan Preciado no está vivo sino dialogando en la tumba. Esta es acaso la trampa en la que se incurre por indiferencia analítica: la omisión a cuestionar sobre el origen de la narración. Mas ya el propio Juan Rulfo da cuenta de su artilugio y de su teoría poética-narratológica cuando dice que: “Todo escritor que crea es un mentiroso; la literatura es mentira, pero de esa mentira sale una recreación de la realidad; recrear la realidad es, pues, uno de los principios fundamentales de la creación”<sup>293</sup>. Cuestión que por otra parte, va de la mano del olvido de que la novela no tiene fragmentación alguna.

En síntesis, podemos concluir que el narrador en *Pedro Páramo*, a lo largo y ancho de toda la novela es un narrador *con* que adquiere la perspectiva de tal o cual personaje según sea necesario. Esto es lo que produce el que la novela parezca laberíntica y caótica. No es extraña ni producto de una mala planeación discursiva sino la concreción de un estilo por demás moderno y que se explica, por paradójico que pueda parecer, por su ambigüedad: “la consistencia de la realidad ha sufrido modificaciones importantes: el discurso narrativo se ha impregnado de

---

<sup>293</sup> Rulfo Juan, “Una verdad aparente”, *op. cit.* p. 45.



un fuerte sentido de ambigüedad y contradicción del exterior. La ruptura de la progresión lineal, no sólo afecta a la concepción del tiempo, sino que se convierte en vía para penetrar la opacidad del mundo y la posición trágica del hombre”<sup>294</sup>. Utilizar a la memoria de cada uno de los personajes para reconstruir a la memoria colectiva; recordar a Pedro Páramo a través –con- del deseo de Juan Preciado para recordar a todo un mundo, Comala.

---

<sup>294</sup> Hernández Sánchez-Barba Mario, *op. cit.* p. 54.

## CONCLUSIONES.

Los estudios realizados en torno a *Pedro Páramo* suelen ocuparse de los aspectos anecdóticos que constituyen el marco escenográfico de la obra rulfiana. La tradicional creencia mexicana según la cual las ánimas de los hombres siguen habitando el mundo de los vivos aun después de la muerte corpórea y el hecho de que la acción de la novela transcurre en una comunidad rural de los tiempos post-revolucionarios, aunado a la caracterización de Pedro Páramo como un cacique de estirpe porfiriana y la identificación de Juan Preciado con el mestizo mexicano que busca reconciliar su pasado español e indígena a través del reconocimiento del padre peninsular o la vindicación de su madre prehispánica, han propiciado que el análisis y la interpretación de la novela hayan estado supeditados a la idea de que el valor de Juan Rulfo radica en su intento por dilucidar los aspectos profundos de la identidad mexicana desde una representación literaria.

A diferencia de estos estudios, el presente trabajo planteó que la valoración literaria del escritor jalisciense debe partir del desglose de los aspectos teórico-narrativos que conforman el estilo de su prosa, pues *Pedro Páramo* es una ficción literaria, y no una suerte de investigación documental sociológica cuyas pretensiones consistan en reivindicar la historia nacional o en dirimir de manera novelística la cuestión de la problemática identidad mexicana.

Dado que los comentarios de varios estudiosos de la obra del escritor jalisciense que tuvieron acceso al manuscrito original de *Pedro Páramo* demuestran que la división tradicional de la obra en setenta fragmentos responde a un interés editorial absolutamente ajeno a la

intención artística del autor, puesto que éste jamás pensó en fragmentar su narración, el presente estudio intuyó que en tanto el análisis referente al estilo literario de *Pedro Páramo* estaba fundamentado en un equívoco, la valoración de Juan Rulfo como escritor omitía el develamiento de los aspectos más valiosos de su prosa: la forma narrativa que ordena las acciones a través de la oralidad y la memoria.

Demasiado ocupados en demostrar que *Pedro Páramo* pertenece a la novela de tema revolucionario o que lo primordial de la novela consiste en la búsqueda existencial de Juan Preciado, los diversos estudios no se han percatado de que el discurso inicial de la novela forma parte de un diálogo y que tal elocución, por ende, no puede ser calificada como el discurso de un narrador-personaje. La omisión de este aspecto fundamental del análisis literario provoca una interpretación simplista del estilo rulfiano: Juan Preciado narra la historia de su aventura en pos de su padre desconocido y una voz extradiegética relata la historia caciquil de Pedro Páramo, es decir, *Pedro Páramo* es una yuxtaposición de relatos inconexos.

No obstante lo anterior, la objeción principal a la interpretación tradicional de *Pedro Páramo* consiste en lo contradictorio que resultan las implicaciones deducidas de su argumentación, ya que su análisis, que intenta demostrar que lo fundamental es la búsqueda de Juan Preciado o la denuncia social de los atropellos despóticos de los caciques pre-revolucionarios, no logra explicar por qué motivo una novela de tema filosófico o costumbrista es organizada en una forma que en nada corresponde a los fines que tales interpretaciones aducen, pues el feliz encuentro filial o la anhelada venganza materna están vedados desde el momento en que Abundio da cuenta de la muerte de Pedro Páramo, y la supuesta intención por denunciar los excesos del

poder caciquil se ve opacada por las cuestiones de índole erótico que conforman la causalidad de las acciones paramanianas.

Además de lo antes dicho, como se mostró en el primer capítulo de esta tesis, el aludido afán por representar literariamente el ambiente rural mexicano y el anhelo existencial de los personajes no puede explicarse a partir de una analogía con la poética de la novela europea o anglosajona, la respuesta más recurrente a la hora de explicar el estilo rulfista, en tanto que la memoria, la oralidad o la preocupación histórica, social y política en *Pedro Páramo* corresponde a una clara intención de los escritores latinoamericanos por verbalizar este extraño mundo nuestro, tan lejano y distinto del retratado en la obra de William Faulkner o la novelística europea del siglo XX.

Apartado de la visión canónica debido a su argumentación teórica, este estudio pretendió probar que *Pedro Páramo* se construye a partir de la oralidad y la memoria, los dos elementos característicos de la novela transculturada, que si bien resaltan de alguna u otra forma en la mayoría de los estudios críticos, no habían sido valorados cabalmente ya que eran identificados como resabios de la influencia faulkneriana, la literatura indigenista o la novela revolucionaria anterior a la prosa de Juan Rulfo.

Por tal motivo, este estudio planteó que la interpretación del estilo de *Pedro Páramo* debía estar sustentada en un análisis de la novela que, respetando la idea original de su autor, diese cuenta de la forma en que esta obra se organiza a partir de un solo discurso y de una coherencia evolutiva de las acciones. En otras palabras, era menester explicar cuál era el elemento que ordenaba tan caótico desarrollo de la historia relatada en la novela rulfiana.

Con la finalidad de evitar caer en los mismos equívocos que los estudios realizados hasta hoy, se pensó que la mejor manera de explicar el estilo de la novela consistía en identificar dos cuestiones: por una parte, esclarecer qué era lo que esos personajes recordaban de forma tan enfática a lo largo de toda la narración; por la otra, revelar la modalidad narratológica que Juan Rulfo había elegido para relatar su obra.

En los dos ámbitos la memoria, la verbalización de un recuerdo, resultaba ser a simple vista un elemento esencial, ya que es evidente el que los personajes pueden ser comprendidos a partir de las repercusiones que una serie de eventos acaecidos en la historia de Comala provocó en cada uno de ellos y que su posterior existencia en la muerte se articula como una eterna reflexión acerca de las consecuencias de tales sucesos. Marcados por la memoria tanto en la vida como en la muerte, era claro que un estudio que pretendiese dar cuenta del estilo de la narración rulfiana tenía que desglosar la forma en que el recuerdo articulaba a estos personajes y su discurso evocativo.

El análisis realizado en el segundo capítulo, que se encargó de relacionar casuísticamente las acciones mediante un reordenamiento cronológico, junto con el desglose de las distintas posibilidades del estilo de la elocución que conformaron el tercer capítulo, explica que *Pedro Páramo* se organiza como una serie de narraciones abismadas dependientes de la historia que, relatada por un narrador extradiegético, presenta la conversación en la que Juan Preciado cuenta la historia de su aventura en Comala a Dorotea que, en respuesta a tal relato y a partir de la información vertida por la delirante Susana San Juan, que se haya sepultada en una tumba contigua, explica aquellos aspectos de la historia de Pedro Páramo que el hijo pródigo no alcanzó a conocer en su vida.

La narración rulfiana presenta, por consiguiente, dos aspectos fundamentales: el estilo directo en que son presentados los diálogos y el estilo conversacional de las narraciones abismadas, ya que si bien es posible explicar que un narrador en tercera persona cuenta la historia de la vida de Pedro, la vida de Miguel y el padre Rentarúa, y el regreso de Susana a Comala, también es necesario advertir que una voz extradiegética presenta el diálogo en que Juan Preciado da cuenta a Dorotea de su conversación con Abundio, Eduviges, Damiana, y demás personajes, y, por tanto, todos los relatos que estos personajes emiten como parte de su conversación conforman una serie de narraciones secundarias.

Por otra parte, el segundo capítulo demostró que es posible realizar una re-ordenación que da cuenta de cómo la historia posee una secuencia lógica que engarza cada uno de los episodios relatados. Así, la historia puede entenderse cómo una serie de peripecias que cambian el rumbo de la historia al propiciar una anagnórisis o toma de conciencia de la conformación existencial de los personajes. La memoria es pues, la clave de la existencia, pues ya sea obsesivo o reflexivo, amoroso o vengativo, los personajes gastan su existencia tratando de llevar a la realidad el espectro de un recuerdo: Pedro Páramo intenta hacer real la suma de sus ensoñaciones eróticas en las que él regresa al venturoso tiempo en que volaba papalotes junto a Susana San Juan; Dolores Preciado, obtener un desagravio, una vindicación; Juan Preciado, conocer aquello que lo conforma como ser histórico; Abundio, Eduviges, Dorotea, Damiana, comprender por qué motivo la realidad les ha sido tan contraria.

Ahora bien, aunque el estudio dio cuenta de una serie de episodios concatenados por una causalidad, la historia de *Pedro*

*Páramo* puede entenderse como el devenir de las acciones de la muerte de Lucas Páramo a la muerte de Susana San Juan, pues el primer evento propicia que Pedro se piense como el gran señor de Comala y el segundo, que el cacique comprenda que ha sido burlado por el destino y que toda su vida ha sido un espejismo, creado por el poder político y la riqueza económica, que sólo ocultaban su debilidad ante los designios de los hados, los cuales siempre se mostraron, por más que Pedro Páramo hiciese caso omiso, contrarios a los deseos del cacique. De tal forma, puede entenderse que el error de Pedro Páramo radica en haber errado, al igual que Macbeth, Edipo o Segismundo, en la relación de los augurios y la realidad.

Estos aspectos implican que la memoria y la oralidad son de vital importancia para la poética rulfista puesto que las narraciones abismadas siempre son un recuerdo y que tal abismo de la historia es producto del estilo conversacional. De tal modo, *Pedro Páramo* puede entenderse, como intuyó este estudio, como un gran coloquio en el que todos los personajes intentan explicarse a sí mismos a través de su diálogo con el otro qué fue lo que ocurrió con Comala y con ellos mismos.

Además, como todo ha sido producto de las anagnórisis de Pedro Páramo, en el desglose evocativo y verbal de las causas del ascenso y la caída del cacique estos personajes intentan hallar la respuesta a qué fue lo que les pasó en vida, cuál es la causa de que se vean vueltas ánimas en pena y el origen del fracaso en su empresa: Juan Preciado busca explicarse aquello que nadie le contó, Dorotea trata de explicarle qué es lo que pasó con su padre, Abundio, Eduviges y Damiana intentan hacer comprensible la vida de Comala a través del recuento de su propia historia.

De tal forma la inquisición memorística que Juan Preciado hace de su vida y de la vida de su padre se presenta como el elemento fundamental de la novela, sin que esto signifique una telemaquiada en tanto que tal preocupación existencial va más allá de lo mexicano para adentrarse en la preocupación de cada ser humano por conocer el sentido de su vida. La memoria se vuelve entonces, a través de la palabra explicativa del discurso introspectivo o de la inquisición existencial, la piedra filosofal que convierte el acto fallido por hallar a Pedro Páramo en el acto heroico de la asimilación de la identidad propia, porque, como mencionamos en el tercer capítulo, la búsqueda de Juan Preciado no responde al mero impulso filial, pues este hubiese terminado en el momento en que Abundio anuncia que Pedro ha muerto, sino a una indagación a través del pasado de su padre en la que éste intenta encontrarse a sí mismo. En consecuencia, Juan Preciado deja de ser un fracasado buscador, como ha intuido la crítica, para convertirse en el héroe que busca, en el cazador de una historia y no en la presa de un destino que lo confina a ser un arquetipo.

De tal forma, la novela de Rulfo resulta mucho más compleja, moderna y ambiciosa de lo que creen los diversos estudios. Es una obra que intenta, a partir de la memoria y de la oralidad otorgada a los habitantes de Comala, aquello que los vuelve personajes y no entes en función de una acción, presentar la búsqueda existencial de un hombre y de todo un pueblo, demostrar pues la posibilidades y el poder de la memoria y la palabra como medios de una novela límite, una novela moderna y no una mero relato costumbrista.

Acaso lo más valioso de este trabajo consiste en que ha podido demostrar la importancia de la memoria –un aspecto poco utilizado por la crítica literaria- en la construcción literaria, ya que la trascendencia



del recuerdo en *Pedro Páramo* radica en que, si bien tales relatos se organizan bajo la lógica de que todo momento es irrepetible porque el tiempo es irreversible, como en la novela de Rulfo el tiempo ha dejado de transcurrir lógicamente una vez que el futuro no puede existir en la muerte y, aunque es válido pensar que el pasado es irrevocable, no es irrepetible porque la categoría temporal de la poética rulfiana no obedece al tiempo cronológico sino al tiempo de la memoria. He ahí la importancia suprema de la memoria en *Pedro Páramo*: sin ella, dado que el tiempo ya no muta, la novela simplemente no sería posible. Luego, el mecanismo que permite abismar la narración no es el espacio sino la memoria, el recuerdo del tiempo que se fue; pero si *Pedro Páramo* está poblado por muertos, sin que haya el transcurso del tiempo ni la magnitud del espacio, lo que existe es el espacio de una memoria infinita porque es capaz de abismarse en sí misma. Esa acción de introducir la memoria en la memoria –la narración en la narración–, al ser un principio motriz, se confunde con el tiempo cronológico; pero en la novela de Juan Rulfo no hay ni tiempo ni espacio, sólo existe una memoria que se recuerda a sí misma recordar la historia de un tal Pedro Páramo.

**BIBLIOGRAFÍA.**

AAVV, *Homenaje Nacional*, INBA SEP, México, 1980.

AAVV, *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, Casa de las Américas, La Habana julio-octubre, 1969.

AAVV, *Más allá del boom*, Marcha Editores, México, 1981.

Alighieri Dante, *La divina comedia*, traducción de Luis Martínez de Merlo, Cátedra, Madrid, 2003.

Anónimo, *Las mil y una noches*, traducción de León-Ignacio, Ediciones 29, Barcelona, 1988.

Arenas Reinaldo, “El páramo en llamas”, en *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, Casa de las Américas, La Habana julio-octubre, 1969.

Arguedas José María, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Edición crítica de Eve-Marie Fell Colección Archivos, Madrid, 1996.

Aristóteles, *Poética*, traducción de Antonio López Eire, Ediciones Istmo, Madrid, 2002.

Asturias Miguel Ángel, *Hombres de Maíz*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

Aub Max, *Guía de narradores de la revolución mexicana*, FCE, México, 1969.

Bajtín Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*, traducción de Tatiana Bubnova, FCE, México, 2003.

Bartra Roger, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Anagrama, Barcelona, 2001.

Benedetti Mario, *El ejercicio del criterio*, Editorial Nueva Imagen, México, 1981.

Benítez Rojo Antonio, “Rulfo: Duerme y vela”, en *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, Casa de las Américas, La Habana julio-octubre, 1969.

- Benítez Fernando, “Conversaciones con Juan Rulfo”, en Janney Frank (comp.), *Inframundo. El México de Juan Rulfo*, Ediciones del Norte, México, 1983.
- Berinstáin Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, Editorial Porrúa, México, 2003.
- *Análisis estructural del relato literario*, UNAM, México, 1984.
- Blanco Aguinaga Carlos, “Introducción”, en Rulfo Juan, *El llano en llamas*, Editorial Cátedra, Madrid, 2001.
- “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, *Revista mexicana de Literatura*, n.1 v. 1, septiembre-octubre de 1955. El mismo artículo apareció en Campbell Federico (comp.), *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*. UNAM y Editorial ERA México, 2003. 35
- Borges Jorge Luis, *Biblioteca Personal*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.
- *Siete Noches*, FCE, México, 1995.
- *El Aleph*, Alianza Editorial, México, 1984.
- Botton Burla Flora, *Los juegos fantásticos*, UNAM, México, 1983.
- Bradú Fabienne, “Ecos de Páramo”, en Campbell Federico (comp.), *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*, UNAM y Editorial ERA, México, 2003.
- Brushwood John S., *La novela hispanoamericana del siglo XX*, traducción de Raymond L. Williams, FCE, México, 2001.
- Burns Archibaldo, “*Pedro Páramo* o la unción y la gallina”, en Martínez Carrizales Leonardo (comp.) *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*, FCE, México, 1998.
- Buxó José Pascual, “Juan Rulfo: los laberintos de la memoria”, en *Juan Rulfo. Toda la obra*, Colección Archivos, Madrid, 1992.

- Campbell Federico (selección y prólogo), *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*, UNAM y Editorial ERA, México, 2003.
- Carballo Emmanuel, “Arreola y Rulfo”, en Sommers Joseph (comp.), *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, SEP, México, 1974.
- “Juan Rulfo”, en Medina Dante (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo*, Universidad de Guadalajara, México, 1989.
- Cárdenas Víctor Manuel, “Rulfo y Orozco; una relectura a partir de Cardoza y Aragón”, en Medina Dante (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo*, Universidad de Guadalajara, México, 1989.
- Cela Camilo José, *La familia de Pascual Duarte*, Ediciones Destino, Barcelona, 1976.
- Celorio Gonzalo, *El surrealismo y lo real maravilloso americano*, SEP, México, 1976.
- “Juan Rulfo” en Celorio Gonzalo, *La épica sordina*, Cal y arena, México, 1990.
- Cervantes Saavedra Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Edición, introducción y notas de Luis Andrés Murillo, Biblioteca Clásica Castalia, Madrid, 2001.
- Cohen Esther y Martínez de la Escalera Ana María (comp.), *De memoria y escritura*, UNAM, México, 2002.
- Colina José de la, “Notas sobre Juan Rulfo”, *Revista Universidad de México*, n. 8, 1965.
- “Susana San Juan, el mito femenino en *Pedro Páramo*”, en Campbell Federico (comp.), *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*, UNAM y Editorial ERA, México, 2003.
- “De libros fantasmas”, en *Biblioteca de México*, n. 44 marzo-abril de 1998.
- Cortázar Julio, *Rayuela*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1963.

- *Cuentos completos. vol. I.* Alfaguara, México, 1998.
- Costa Horácio, *Mar abierto. Ensayos sobre literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana*, FCE, México, 1998.
- Cuevas Guillermina, “*Pedro Páramo*, la historia de un hombre montaña encadenado a un lirio”, en Medina Dante (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo*, Universidad de Guadalajara, México, 1989.
- Cuza Melo Belkis, “Juan Rulfo, realismo de por medio”, en *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, Casa de las Américas, La Habana julio-octubre, 1969.
- Cruz Salvador de la, “*Pedro Páramo*”, en Martínez Carrizales Leonardo (comp.), *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*, FCE, México, 1998.
- Chavarri Raúl, “Una novela en la frontera de la vida y la muerte”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núm. 196, abril de 1966. pp. 174-179. El mismo artículo aparece en Helmy F. Giacomán (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Editorial Anaya-Las Américas, Madrid, 1974.
- Chumacero Alí, “*El Pedro Páramo* de Juan Rulfo”, *Revista Universidad de México* IX. Número 8, abril de 1955. El mismo artículo apareció en Martínez Carrizales Leonardo (comp.), *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*, FCE, México, 1998.
- Didier Jean, “Estructura lírica de *Pedro Páramo*”, en *Revista Hispánica Moderna* XXXIII n.3-4 1967.
- “El sentido lírico de la evocación del pasado en *Pedro Páramo*”, en Helmy F. Giacomán, *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Editorial Anaya-Las Américas, Madrid, 1974.

- Doñán Juan José, “El milagro Juan Rulfo”, en Campbell Federico (comp.) *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*, UNAM y Editorial ERA, México, 2003.
- Dorfman Ariel, *Imaginación y violencia en América Latina*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1972.
- “En torno a Pedro Páramo de Juan Rulfo”, en Giacoman Helmy F. (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a la obra de Juan Rulfo*. Anaya-Las Américas, Madrid, 1974.
- Duran Manuel, *Tríptico mexicano: Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Salvador Elizondo*, SEP, México, 1973.
- East Irby James, *La influencia de Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos: Lino Novás Calvo; Juan Carlos Onetti; José Revueltas y Juan Rulfo*, UNAM, México, 1956.
- Echevarría Bolívar (comp.), *Modernidad, mestizaje cultural, Ethos barroco*, UNAM, El equilibrista. México, 1994.
- Espinoza-Jácome José T., *La focalización inconsciente en “Pedro Páramo”*, Pliegos, Madrid, 1996.
- Estrada Eduardo, “No la incendié, simplemente la tiré a la basura mi nueva novela *La cordillera*”, en *Excélsior*, 13 de julio de 1978. pp. 1-2b
- Estrada Jaime, “Los planos narrativos y el sentido del humor en *Pedro Páramo*”, en Medina Dante (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo*, Universidad de Guadalajara, México, 1989.
- Estrada Julio, *El sonido en Rulfo*, UNAM, México, 1990.
- Estrada Ricardo, “Los indicios de Pedro Páramo”, en *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. Casa de las Américas, La Habana, julio-octubre 1969.
- Faulkner William, *El sonido y la furia*, traducción de Ana Antón Pacheco, Cátedra, Madrid, 2001.

- *¡Absalón, Absalón!*, traducción de Beatriz Florencia Nelson, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- Fernández Sergio, *Algunos escritores hispanoamericanos*, UNAM, México, 2000.
- Ferrer Chivite Manuel, *El laberinto mexicano en/de Juan Rulfo*, Editorial Novaro, México, 1972.
- Forgues Roland, *Rulfo: la palabra redentora*, Puvill libros, Barcelona, 1986.
- Forster Edward M., *Aspectos de la novela*, traducción de Guillermo Lorenzo, Editorial Debate, Madrid, 1990.
- Franco Jean, “El viaje al país de los muertos”, en Sommers Joseph (comp.), *La narrativa de Juan Rulfo*. SEP, México, 1974.
- Freeman Donald, “La escatología en *Pedro Páramo*”, en Giacomani Helmy F. (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a la obra de Juan Rulfo*, Anaya-Las Américas, Madrid, 1974.
- Freeman George R., *Archetype and structural unity in the fall-from grace in Rulfo's "Pedro Páramo"*. Universidad de Washington, 1969.
- Frenk Mariana, “Pedro Páramo”, en *Revista Universidad de México*. v. XV. n. 11, julio de 1961. El mismo artículo apareció en AAVV *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, Casa de las Américas, La Habana, julio-octubre 1969 y en Campbell Federico (comp.), *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*, UNAM y Editorial ERA, México, 2003.
- Fuentes Carlos, *La nueva novela latinoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1969.
- *Valiente Mundo Nuevo*, FCE, México, 1990.
- “Rulfo: el tiempo del mito”, en Janney Frank (comp.), *Inframundo. El México de Juan Rulfo*, Ediciones del Norte, México, 1983.

- Galaviz Juan Manuel, “De *Los murmullos* a *Pedro Páramo*”, en Campbell Federico (comp.), *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*, UNAM y Editorial ERA, México, 2003.
- Galindo Carmen, “Rulfo: La obra perfecta”, en Sandoval Alejandro *et al.* (comp.), *Los murmullos. Antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo*, Del. Cuauhtémoc DDF, México, 1986.
- Galindo Rose Marie, *La caracterización de la mujer en “Hombres de maíz”, “Pedro Páramo” y “Terra nostra”*, Univ. Microfilms, 1993.
- García Márquez Gabriel, *Cien años de soledad*, Sudamericana, Buenos Aires, 1973.
- “Breves nostalgias de Juan Rulfo”, en Janney Frank (comp.), *Inframundo. El México de Juan Rulfo*, Ediciones del Norte, México, 1983.
- García Ponce Juan, “La voz de la novela”, en García Ponce Juan, *Las huellas de la voz. Imágenes literarias*, Joaquín Mortiz, México, 2002.
- Garrido Felipe, “La sonrisa de Juan Rulfo”, en Campbell Federico (comp.), *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*, UNAM y Editorial ERA, México, 2003.
- Giacoman Helmy F. (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a la obra de Juan Rulfo*, Anaya-Las Américas, Madrid, 1974.
- Gómez Aspeitia Gabriel, “Arriba un cielo azul, y detrás de él tal vez haya canciones”, en Medina Dante (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo*, Universidad de Guadalajara, México, 1989.
- Gómez de Silva Guido, *Diccionario internacional de literatura y gramática*, FCE, México, 1999.
- González Boixo José Carlos, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, Colegio Universitario de León, Guanajuato, México, 1980.



- “Introducción”, en Rulfo Juan, *Pedro Páramo*, Editorial Cátedra, México, 2002.
- González Echevarría Roberto, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, traducción de Virginia Aguirre Muñoz, FCE, México, 2000.
- Gordon Donald, *Los cuentos de Juan Rulfo*, Playor, Madrid, 1976.
- Gordon Samuel, “Juan Rulfo: una conversación hecha de muchas (diálogos entre textos, pre-textos y para textos)”, en Campbell Federico (comp.), *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*. UNAM y Editorial ERA, México, 2003.
- Gutiérrez Morones Nila, *Estudio lingüístico de la prosa de Juan Rulfo*, Universidad de Nueva York, 1975.
- Harss Luis, *Los nuestros*, Hermes/Sudamericana, México, 1981.
- Hernández Sánchez-Barba Mario, *La conciencia histórica en la novela y el libro hispanoamericano*, Gremio madrileño de comerciantes de libros usados, Serie conferencias I, Madrid, 1991.
- Huamán López Carlos, “Los condenados de ‘Luvina’”, en López Mena Sergio, *Revisión crítica de la obra de Juan Rulfo*, Editorial Praxis, México, 1998.
- Hupton John, “Faulkner y Rulfo: dos regionalismos”, en Medina Dante (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo*. Universidad de Guadalajara, México, 1989.
- Janney Frank (comp.), *Inframundo. El México de Juan Rulfo*, Ediciones del Norte, México, 1983.
- Jill Levine Suzane, “*Pedro Páramo, Cien años de soledad: un paralelo*”, en Giacomani Helmy F. (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a la obra de Juan Rulfo*, Anaya-Las Américas, Madrid, 1974.

- Jiménez de Báez Ivette, *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza*, FCE, México, 1994.
- Kofman Andrei, “El problema del realismo mágico en la literatura latinoamericana”, en *Cuadernos Americanos*, vol. 4 Núm. 82, julio-agosto del 2000.
- Lameiras José, “Las redes sociales en el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo”, en Medina Dante (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo*. Universidad de Guadalajara, México, 1989.
- Leal Luis, “La estructura de Pedro Páramo”, en Giacomán Helmy F. (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a la obra de Juan Rulfo*. Anaya-Las Américas, Madrid, 1974.
- Lezama Lima José, “La expresión americana”, en Lezama Lima José, *Obras completas. Ensayos/cuentos*, tomo II, Aguilar, México, 1977.
- Limón Grace Marie, *The death cult and symbolic unity in the words of Juan Rulfo*, Univ. Microfilm Int., 1979.
- López Mena Sergio, *Los caminos de la creación*, UNAM, México, 1993.
- Lorente-Murphi Silvia, *Juan Rulfo: realidad y mito de la revolución mexicana*, Pliegos, Madrid, 1988.
- Lowry Malcolm, *Bajo el volcán*, traducción de Raúl Ortiz y Ortiz, ERA, México, 1990.
- Luraschi Ilse Adriana, *Algunos recursos estilísticos en la obra de Juan Rulfo*, Universidad de Michigan, 1979.
- Mansour Mónica, “El discurso de la memoria”, en *Juan Rulfo. Toda la obra*. Claude Fell (coord.), CONACULTA, Colección Archivos, México, 1992. El mismo artículo aparece en Campbell Federico (selección y prólogo), *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*, UNAM y Editorial ERA, México, 2003.

- Martínez Carrizales Leonardo (comp.), *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*, FCE, México, 1998.
- Martínez González Rubén, “La cronología de *Pedro Páramo*. Una estimación”, en Medina Dante (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo*, Universidad de Guadalajara, México, 1989.
- Medina Dante (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo*, Universidad de Guadalajara, México, 1989.
- *Algunas técnicas narrativas de la novela latinoamericana*, Universidad de Guadalajara, 1990.
- Menassé Adriana, “Comala o la ley ausente”, en Campbell Federico (comp.), *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*, UNAM y Editorial ERA, México, 2003.
- “Susana San Juan, ese último asidero”, en *La Palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, núm.110 abril-junio de 1999.
- Mendoza Paralizabal A., *Modernizadores de la narrativa mexicana. Rulfo, Revueltas, Yáñez*, INBA, México, 1984.
- Menton Seymour, *El cuento hispanoamericano*, FCE, México, 1972.
- *La nueva novela histórica de América Latina*, FCE, México, 1993.
- Miró Emilio, “Juan Rulfo”, en Giacomán Helmy F. (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a la obra de Juan Rulfo*, Anaya-Las Américas, Madrid, 1974.
- Moreno-Durán Rafael Humberto, “La sublimación y la expresión del mito”, en Campbell Federico (comp.), *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*, UNAM y Editorial ERA, México, 2003.
- Monsiváis Carlos, “Sí tampoco los muertos retornan, desgraciadamente”, en Janney Frank (comp.), *Inframundo. El México de Juan Rulfo*, Ediciones del

- Norte, México, 1983. El mismo artículo apareció en Campbell Federico (selección y prólogo), *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*, UNAM y Editorial ERA, México, 2003.
- Mudrovic María Eugenia, *Espejo en el camino*, UNAM, México, 1988.
- Munguía Cárdenas Federico, “Antecedentes y datos biográficos de Juan Rulfo”, en Medina Dante (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo*, Universidad de Guadalajara, México, 1989.
- Muñoz Molina Antonio, *Beltenebros*, Plaza y Janés, México, 1997.
- Nerval Gerard de, *Antología*, Edición crítica de Ramón Gómez de la Serna, Traducción de Manuel Neila, Ediciones Júcar, Madrid, 1981.
- *El sueño y la vida. Aurelia*, traducción de Agustín Lazo, Nueva Cultura, México, 1942.
- Ocampo Aurora M., *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, UNAM, México, 1981.
- Ochoa Serrano Álvaro, “Juan y la revolufia (Mejor dicho: Juan y Pedro y la vieja revolufia en medio)”, en Medina Dante (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo*. Universidad de Guadalajara, México, 1989.
- O’Neill Samuel, “Pedro Páramo”, en Giacomán Helmy F. (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a la obra de Juan Rulfo*, Anaya-Las Américas, Madrid, 1974.
- Ong Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, traducción de Angélica Scherp, FCE, México, 2002.
- Onstine Robert, *Forma, sentido e interpretación del espacio imaginario en la obra de Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo y Gabriel García Márquez*, Universidad de New Mexico, 1980.
- Ortega Galindo José, *Expresión y sentido de Juan Rulfo*, Porrúa Turanzas, Madrid, 1984.
- Ortega Julio, *La contemplación y la fiesta*, Monte Ávila, Caracas, 1969.

- “Pedro Páramo”, en Giacomán Helmy F. (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a la obra de Juan Rulfo*, Anaya-Las Américas, Madrid, 1974.
- “Enigmas de *Pedro Páramo*”, en Campbell Federico (comp.), *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*, UNAM y Editorial ERA, México, 2003.
- Ovidio, *Las metamorfosis*, traducción de Rubén Bonifaz Nuño, SEP, México, 1985.
- Pacheco Carlos, *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, La casa de Bello, Caracas, 1992.
- Paredes Alberto, *Las voces del relato*, Universidad Veracruzana, México, 1987.
- Parkinson Zamora Lois, *Narrar el Apocalipsis*, FCE, México, 1996.
- Paz Octavio, *Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 1969.
- *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 1993.
- Peñuela Marcelino, *Mito Literatura y realidad*, Editorial Gredos, Madrid, 1965.
- Peralta Violeta y Befumo Boschi, *Rulfo, la soledad creadora*, Editorial de F. García Cambeiro, Buenos Aires, 1975.
- Pérez Martínez Herón, “La tradición bíblica en Rulfo”, en Medina Dante (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo*, Universidad de Guadalajara, México, 1989.
- Perus Françoise, “Problemas de poética narrativa: los aportes de Juan Rulfo”, en *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*. Centro coordinador y difusor de estudios latinoamericanos, UNAM, n.37 2003/2, México 2004.

- Portal Marta, *Juan Rulfo: dinámica de la violencia*, Cátedra hispánica, Madrid, 1990.
- Proust Marcel, *En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swann*, traducción de Pedro Salinas, Alianza Editorial, México, 1989.
- Pupo-Walker Enrique, “Tonalidad, estructura y rasgos del lenguaje en *Pedro Páramo*”, en Giacomani Helmy F. (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a la obra de Juan Rulfo*, Anaya-Las Américas. Madrid, 1974.
- Quevedo Francisco de, *Poesía Varia*, Cátedra, México, 1990.
- Rama Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, México, 1982.
- Ramírez Arthur, *Style and technique en Juan Rulfo*, Universidad de Texas en Austin, 1973.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Vigésima segunda edición, tomo II, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 2001.
- Reyes Alfonso, “Edición francesa de *Pedro Páramo*”, en *Vida Universitaria* núm.429 vol. 9, Monterrey, 10 de junio de 1959. El mismo artículo apareció en Campbell Federico (comp.), *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*, UNAM y Editorial ERA, México, 2003.
- *Obras completas*. Tomo XIV, “La experiencia literaria”, “Tres puntos de exegética literaria” y “Páginas adicionales”, FCE, México, 1997.
- *Obras completas*. Tomo XV, “El deslinde” y “Apuntes para la teoría literaria”, FCE, México, 1997.
- Ricœur Paul, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Traducción de Agustín Neira, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1987.
- Roa Bastos Augusto, *Hijo de hombre*, Sudamericana, Buenos Aires, 1960.

----- “Los trasterrados de Comala”, en *Cuadernos americanos*, núm. 126, México, 1981. El mismo artículo apareció en Campbell Federico (comp.), *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*, UNAM y Editorial ERA, México, 2003.

----- “La lección de Rulfo”, en Mudrovic María Eugenia, *Espejo en el camino*, UNAM, México, 1988.

Rodríguez Alcalá Hugo, *El arte de Juan Rulfo*, INBA, México, 1965.

----- “Juan Rulfo: Nostalgia del Paraíso”, en Helmy F. Giacoman (comp.) *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Editorial Anaya-Las Américas, Madrid, 1974.

Rodríguez Monegal Emir, “Relectura de *Pedro Páramo*”, en *Narradores de esta América*, tomo 2, Alfa, Montevideo, 1974. El mismo artículo apareció en Campbell Federico (comp.) *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*, UNAM y Editorial ERA, México, 2003.

Roffe Reina (comp.), *Juan Rulfo. Autobiografía armada*, Montesinos, Barcelona, 1992.

Ruffinelli Jorge, *El lugar de Rulfo y otros ensayos*, Universidad Veracruzana, México, 1980.

----- “La leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo” en Campbell Federico (comp.), *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*, UNAM y Editorial ERA, México, 2003.

Ruiz-Vargas José María (comp.), *Claves de la memoria*, Editorial Trotta, Madrid, 1997.

Rulfo Juan, *Pedro Páramo*, FCE, México, 1984.

----- *El llano en llamas*, Editorial Cátedra, Madrid, 2001.

----- *Toda la obra*, Claude Fell (coord.), CONACULTA, Colección Archivos, México, 1992.

- “Pedro Páramo, cacique”, en *Letras libres* Núm. 24, diciembre del 2000. pp. 68-78.
- *El gallo de oro y otros textos para cine*, ERA, México, 1980.
- “El desafío de la creación”, en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXXV, núm. 2-3 octubre-noviembre de 1980. pp. 15-17.
- “*Pedro Páramo*, treinta años después”, en Sandoval Alejandro (comp.), *Los murmullos. Antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo*, Del. Cuauhtémoc. DDF, México, 1986.
- “Mi padre”, en *La Jornada*, 6 de enero de 1987. pp. 16-18.
- “Dos cartas a Clara”, en *La Jornada*, 6 de enero de 1987. p. 18.
- “A manera de presentación”, en *La Jornada Semanal*, núm. 121, 1987. p.4
- *Los cuadernos de Juan Rulfo*, presentación de Clara Aparicio, notas de Ivette Jiménez de Báez, ERA, México, 1994.
- *Aire de las colinas. Cartas a Clara*, edición de Alberto Vital, Editorial Arete, México, 1984.
- *Imagen y obra escogida*, UNAM, 1984.
- “¿Dónde quedó nuestra historia? Hipótesis sobre una historia regional”, en *Escuela de Arquitectura* (col. Rajuela Núm. 2), Universidad de Colima, 1986.
- “Una verdad aparente”, en Mudrovic María Eugénia, *Espejo en el camino*, UNAM, México, 1988.
- Sacoto Salamea Antonio, “El personaje y las máscaras mexicanas en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo”, en Giacomán Helmy F. (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a la obra de Juan Rulfo*, Anaya-Las Américas, Madrid, 1974.



- “Las técnicas narrativas”, en Giacomani Helmy F. (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a la obra de Juan Rulfo*, Anaya-Las Américas, Madrid, 1974.
- Sánchez Luis Alberto, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Gredos, Madrid, 1976.
- Sandoval Alejandro *et al.* (comp.), *Los murmullos. Antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo*, Del. Cuauhtémoc DDF, México, 1986.
- Shakespeare William, *Macbeth*, Bantam Books, New York, 1988.
- Sommers Joseph (comp.), *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, SEP, México, 1974.
- Todorov Tzvetan (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, traducción de Ana María Nethol, Siglo XXI, México, 1970.
- Tollday Dearle David, *Un análisis de la ambigüedad en “Pedro Páramo”*, Colorado State University, 1994.
- Unamuno Miguel de, *Niebla*, Espasa Calpe Mexicana, col. Austral, México, 1999.
- Urpadilleta Muñoz Marco Antonio, “Reflexiones en torno a la estética de la literatura oral”, en *Cuadernos Americanos*, vol. 4 núm. 82, julio-agosto del 2000.
- Uscanga Tomás, “Algunas consideraciones estilísticas en un fragmento de *Pedro Páramo*”, en *La Palabra y el Hombre*, núm. 100, octubre-diciembre de 1996.
- Veas Mercado Luis Fernando, *Los modos narrativos en los cuentos en primera persona de Juan Rulfo*, UNAM, México, 1984.
- Vega Garcilaso de la, *Poesías castellanas completas*, Castalia, Madrid, 2001.
- Verdugo H. Iber, *Un estudio de la narrativa de Juan Rulfo*, UNAM, México, 1982.

Villoro Juan, “Lección de arena. *Pedro Páramo*”, en Campbell Federico (comp.), *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*, UNAM y Editorial ERA, México, 2003.

Vital Alberto, *El arriero en el Danubio. Recepción en el ámbito de la lengua alemana*, UNAM, México, 1994.

----- *Juan Rulfo*, CONACULTA, México, 1998.

Vogt Wolfgang, *Juan Rulfo y el sur de Jalisco*, INAH, Zapopan, Jalisco, México, 1992.

Volpi Jorge, “Me mataron los murmullos”, en Campbell Federico (comp.), *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*, UNAM y Editorial ERA, México, 2003.

Xirau Ramón, “Juan Rulfo: nuevo escritor de México”, en *Ínsula*, v. XVI núm. 179, octubre de 1961.

Yáñez Gómez Gabriela, *Juan Rulfo y el cine*, Universidad de Guadalajara, México, 1996.