

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Pedro Páramo: de la narración al drama

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO
P R E S E N T A

Nancy Gutiérrez Muñoz

ASESOR: Mtro. Ricardo García Arteaga Aguilar

SINODALES:

Dr. Alejandro Ortiz Bullé-Goyri
Lic. Daniel Huicochea Cruz
Dr. Oscar Armando García Gutiérrez
Dra. Reyna Barrera López

MÉXICO, D.F. NOVIEMBRE 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Mi más sincero agradecimiento a mis sinodales y en especial a mi asesor Mtro. Ricardo García Arteaga Aguilar.

ÍNDICE

	Pág.
Introducción.....	3
I. Escritura y dicción dramática.....	7
1.1 La escritura dramática.....	7
1.1.1 Estructura dramática y acotaciones.....	7
1.2 La dicción dramática.....	9
1.2.1 Diálogo y estilo.....	9
1.2.2 Formas del diálogo dramático: coloquio y monólogo.....	9
1.3 Propuesta de escritura y dicción dramática.....	12
II. Tiempo.....	24
2.1 Planos del tiempo teatral.....	24
2.1.1 Tiempo diegético, escénico y dramático.....	24
2.2 Grados de (re) presentación del tiempo.....	25
2.2.1 Patente, latente y ausente.....	25
2.3 Estructura temporal del drama.....	26
2.3.1 Escena temporal, nexos temporales, elipsis y pausa.....	27
2.4 Orden.....	29
2.4.1. Acronía y regresión.....	29
2.5 Duración.....	31
2.5.1 Extensión, velocidad, ritmo.....	31
2.6 Distancia temporal.....	34
2.7 Propuesta de puesta en escena (Tiempo).....	37
III. Espacio.....	58
3.1 Planos del espacio teatral.....	58
3.2 El espacio de la comunicación teatral: La relación sala/escena.....	59
3.3 Estructura espacial del drama.....	62

3.3.1 Espacio único, espacios múltiples, “valor” de la estructura.....	62
3.4 Los signos del espacio: Espacio escenográfico, verbal corporal y sonoro.....	64
3.5 Grados de (re) presentación del espacio.....	65
3.5.1 Espacios patentes (visibles), latentes (contiguos), ausentes, (autónomos), la relación “dentro/fuera”.....	66
3.6 “Distancia” espacial. Espacio icónico, metonímico y convencional.....	67
3.7 Propuesta de puesta en escena (Espacio).....	69
IV. Personaje.....	84
4.1 Planos del sujeto teatral: El concepto de “personaje dramático”.....	84
4.2 Estructura “personal” del drama: Reparto y configuración.....	84
4.3 Personaje y jerarquía.....	87
4.4 Grados de (re)presentación del personaje.....	88
4.5 Caracterización y carácter.....	89
4.5.1 Grado de caracterización, cambios de caracterización y técnicas de caracterización.....	90
4.6 Funciones del personaje.....	101
4.6.1 Funciones sintácticas.....	101
4.7 “Distancia” personal.....	106
4.8 Propuesta de construcción de personaje.....	107
Conclusiones.....	114
Bibliografía.....	118

INTRODUCCIÓN

A partir de la experiencia de impartir el módulo de comunicación a alumnos de nivel bachillerato, el cual se complementa de manera obligatoria con un programa de lectura de la novela *Pedro Páramo*, surge la idea de trabajar con este texto literario.

Pedro Páramo es uno de los textos más leídos, pero al mismo tiempo más complejos de asimilar por parte de los alumnos. Al representar una escena teatral del texto adaptado, el alumno no sustituye la lectura por la escenificación, pero logra una experiencia más rica sobre las diferentes atmósferas de la novela. El teatro es una herramienta clave para tener un acercamiento más directo con la novela.

Pedro Páramo de Juan Rulfo, desde su aparición en 1955 hasta nuestros días ha sido motivo de estudio e incluso llevada al cine y al teatro.

Existen algunos trabajos que han sido adaptaciones de este texto, por ejemplo: En 1967 Carlos Velo dirigió la película “Pedro Páramo”, con la adaptación de él mismo y Carlos Fuentes, en donde puede verse un trabajo que respeta muchos elementos del texto original, pero por otro lado omite o descuida otros. Tal es el caso de los personajes La Mujer y Donis, los hermanos incestuosos, que simplemente no aparecen en la historia. Otro puede ser la función del personaje de Damiana, que en el texto original se le aparece a Juan Preciado después de haber estado con Eduviges, y que en la película se cambia por una monja de nombre Ana Rentería.

En 1976, José Bolaños dirigió “El hombre de la Media Luna”. Esta película conserva varios elementos de la novela, sin embargo omite y presenta algunos otros de manera diferente. Por ejemplo, el personaje de Juan Preciado sólo aparece al principio y al final de la película: cuando llega a Comala y en el retroceso del final, cuando nos damos cuenta de que Eduviges ha estado contándole la historia de Pedro Páramo. Además, los personajes de la Mujer y Donis, nuevamente no aparecen en la historia.

En el 2002, Germán Castillo dirigió “Murmillos”, puesta en escena basada en la novela, en donde respetó la estructura del texto. Rafael Pimentel, uno de los actores que participó en el montaje comentó: “Cada quien llevaba su edición, y a la hora del ensayo, el

director decidía, esto sí o esto no, pero nunca se alteró la secuencia de la historia, sólo se omitieron algunas partes.”¹

En el 2003 en la clase de Actuación del Profesor Marco Novelo, del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, por ejemplo, se interpretó sólo el fragmento inicial, desde “Vine a Comala porque me dijeron...Por eso vine a Comala”². El ejercicio consistía precisamente en la creatividad de cada uno de los actores para interpretar ese fragmento.

El grupo de teatro de la delegación Cuajimalpa, en el homenaje por los cincuenta años de la edición de *Pedro Páramo* en el 2005; construyó un espectáculo de quince minutos, el cual consistió en representar al personaje de Pedro Páramo como un ente, es decir, un muerto que relata el amor que sentía por Susana San Juan.

Aunque tenemos conocimiento que han habido varias adaptaciones de la novela, como las que hemos mencionamos anteriormente, pretender adaptar a teatro *Pedro Páramo* no es trabajo sencillo pues se trata de una novela y no de un texto dramático.

Nuestro propósito en esta tesina es realizar un análisis por medio del cuál podamos obtener una primera adaptación de la novela *Pedro Páramo*.

José Luis García Barrientos, en su libro *Cómo se comenta una obra de teatro*³, propone un modelo dramatólogo. La función del modelo dramatólogo es analizar cada elemento que compone las obras dramáticas a fin de que lleguen a ser representadas, tomando como referencia el estudio de varios niveles de representación. Este modelo dramatólogo surge de la dramatólogía o teoría del drama, que estudia los textos dramáticos, tal como la narratólogía lo hace con los textos literarios.

Tomando en cuenta este paralelismo entre dramatólogía y narratólogía, el modelo dramatólogo puede aplicarse a un texto narrativo, si la intención es también su representación teatral.

Entonces podemos plantear que si aplicamos el modelo dramatólogo propuesto por García Barrientos a la novela de *Pedro Páramo* lograremos una primera adaptación para el teatro.

¹ Entrevista realizada en agosto de 2007 a Rafael Pimentel, quien participó en la puesta en escena “Murmulllos”, interpretando el personaje del Padre Retería.

² Juan, Rulfo, *Pedro Páramo, El llano en llamas*, Planeta, México, 1975. p. 9.

³ José Luis, García, Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro, ensayo de método*, Síntesis, Madrid, 2001.

El modelo dramatológico abarca varios elementos de análisis, cuatro de los cuales pueden ser aplicables al estudio de *Pedro Páramo*: escritura y dicción dramática, el tiempo, el espacio y los personajes.

En el primer capítulo: Escritura y dicción dramática, se estudiará el lenguaje del texto tomando como referencia el análisis de la estructura dramática y acotaciones y las formas del diálogo dramático para demostrar que nuestro texto posee dos elementos importantes del texto dramático: las acotaciones y el diálogo, además ofreceremos una propuesta de escritura y dicción dramática, es decir, ejemplos de escenas adaptadas del texto literario al texto dramático.

En el segundo capítulo: Tiempo, estudiaremos la estructura, la duración y la distancia temporal del texto para descubrir cuáles son los elementos que pueden ser representados, cuál será la duración y en qué tiempo ubicaremos la propuesta escénica. El análisis de los planos del tiempo teatral nos ayudará a distinguir los tiempos: escénico, diegético y dramático. Los grados de representación del tiempo nos harán saber las formas en que puede ser representada una escena. Al estudiar la estructura y el orden, sabremos qué partes de nuestro texto deben o pueden ser representadas. A través de la duración, sabremos cuánto durará el montaje. Y la distancia temporal, el tiempo en que se ubicará nuestra propuesta escénica. Finalmente ofreceremos algunas escenas adaptadas en donde se explicará cómo fueron utilizados estos elementos.

En el tercer capítulo: Espacio, estudiaremos el espacio de la comunicación teatral para descubrir cuál será la relación entre sala y escena. En planos del espacio teatral se distinguirán los espacios teatral, diegético y escénico. La estructura espacial del drama nos ayudará a saber cuántos, cuáles y cómo serán los espacios que vamos a representar. Los signos del espacio nos ayudarán a resolver las formas en que podemos representar las escenas apoyándonos en la escenografía, en el lenguaje, en gestos o movimientos o en el aspecto sonoro. Los grados de representación nos ayudarán a descubrir si nuestra escena se desarrollará de manera visible, de manera parcialmente visible o bien de forma no visible al público y los personajes. Luego de haber hecho este análisis daremos a conocer la propuesta de puesta en escena (tiempo), en donde también explicaremos de qué forma fueron trasladados estos elementos a escenas dramáticas.

En el cuarto capítulo: Personaje, estudiaremos a los personajes de *Pedro Páramo*, tomando como referencia varios elementos del modelo dramático, como los que se mencionan a continuación.

Los planos del sujeto teatral se estudiarán para distinguir la función del actor, del personaje ficticio y el personaje dramático.

La estructura personal del drama nos ayudará a saber cuál será el reparto de nuestra adaptación.

Los grados de representación del personaje se estudiarán para descubrir las formas en las que el personaje puede presentarse.

La caracterización y el carácter nos servirán para descubrir si el personaje es simple o complejo, si presenta un cambio en su carácter, si existe una técnica en el texto a través del nombre o alguna descripción de vestuario, de gesto o movimiento que nos ayuden a construir a los personajes.

Las funciones del personaje, para saber de dónde viene y hacia dónde va el personaje.

El personaje y la acción lo estudiaremos para saber si el personaje vale por lo que es o por lo que hace.

El personaje y la jerarquía nos ayudarán a completar el reparto, pues clasificaremos a los personajes en principales y secundarios.

A través del elemento de distancia personal sabremos la manera en que puede ser interpretado el personaje, además de la relación que existe entre personaje dramático y espectador.

Finalmente presentaremos algunos ejemplos de escenas adaptadas de la novela *Pedro Páramo* que será el producto del análisis dramático de cada capítulo, comprobando que aplicando el modelo dramático de García Barrientos podemos trasladar un texto narrativo a un texto dramático.

I. ESCRITURA Y DICCIÓN DRAMÁTICA

Al principio del apartado de escritura, dicción y ficción dramática, García Barrientos menciona que la acción dramática es “lo que ocurre entre unos personajes en un espacio y durante un tiempo ante un público”¹, sin embargo para resolver la forma de mostrar esto es necesario tomar en cuenta la forma en que está escrito el texto. Es decir, si todo lo escrito puede ser representado o no, y de qué forma lo podemos representar.

En este capítulo, estudiaremos la forma en que está escrita la obra a fin de trasladar las palabras escritas en acciones dramáticas.

1.1 La escritura dramática

García Barrientos, al iniciar ésta sección de análisis, hace referencia a la manera en que debemos de leer una obra dramática: “Leer tales obras ‘como teatro’, es decir reproduciendo mentalmente una representación de las mismas.”²

Cabe mencionar, nuevamente, que nuestro texto no corresponde a la clasificación de obra dramática, sin embargo, si nuestro propósito es también la representación, trataremos de darle esa lectura.

Para estudiar la escritura dramática debemos atender: la estructura del drama y las acotaciones.

1.1.1 Estructura dramática y acotaciones

García Barrientos explica que: “El drama nos pone en contacto con el mundo ficticio a través del universo imaginario que se presenta a los ojos y los oídos del espectador. Esta *inmediatez* del drama [...] radica básicamente en la superposición de dos subtextos nítidamente diferenciados: diálogo y acotación.”³

Es decir, en el teatro hay dos tipos de voces que determinan la estructura dramática, una que corresponde a los diálogos de los personajes y otro el de las acotaciones.

¹ José Luís García, Barrientos, *op.cit.*, p.39.

² *Ibid.*, p.40.

³ *Ibid.*, p.42.

Acotaciones

“La acotación puede definirse como la notación de los componentes extra-verbales y para-verbales (volumen, tono, intención, acento, etc.) de la representación, virtual o actualizada, de un drama.”⁴

Ya mencionamos que el texto no es una obra dramática, por tanto no hay en él acotaciones. Sin embargo, considero que existen otros elementos que pueden hacer las funciones de acotaciones, aunque no lo sean.

Una de las características de nuestro texto es su narración. Mariana Frenk, al referirse a la estructura del texto, distingue principalmente tres narradores: Juan Preciado, Pedro Páramo y el autor, Juan Rulfo.

La estructura. Es obvia la división de la obra en dos partes. La primera es un relato de Juan Preciado en que éste narra el motivo de su viaje, su encuentro en el camino con Abundio [...]. Su narración en forma casi totalmente dialogada, es interrumpida una y otra vez por el monólogo interior de Pedro Páramo. [...] De pronto cuando hemos leído casi la mitad del libro, descubrimos 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. [...] Otro salto retrotrae al lector a la adolescencia de Miguel Páramo, hijo de Pedro, el autor se encarga de la narración, que con algunas interrupciones por la plática de los dos muertos, por los cortes hacia atrás, a la infancia y juventud de Susana, sigue un curso lineal y directo hasta el final.⁵

Ahora bien, la narración de cada uno es diferente. La de Juan Preciado, por ejemplo, es contada a Dorotea; la de Pedro Páramo, es un monólogo interior; y la del autor está dirigida al lector.

García Barrientos menciona que la acotación “Comprende todo lo que en el texto no es diálogo”⁶ Y en este sentido las narraciones pueden, entonces, ser nuestras acotaciones.

⁴ *Ibid.*, p.45.

⁵ Mariana Frenk, *Pedro Páramo*, en: “Recopilación de textos sobre Juan Rulfo”, serie: Valoración múltiple, Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, Cuba. 1969. p.91.

⁶ José Luís, García, Barrientos, op.cit., p.46.

Por ejemplo, al inicio de la historia, escuchamos la voz de Juan Preciado, sabemos que es un diálogo, sin embargo si trasladamos la narración en acción y no en voz hablada podríamos resultar una mejor representación. Es decir, es mejor mostrar a alguien que llega a Comala, que a alguien diciendo: “Vine a Comala...”. Lo mismo que mostrar o escuchar las gotas que caen, que escuchar al personaje diciendo que caen gotas.

1.2 La dicción dramática

En esta sección García Barrientos menciona: “El diálogo es el componente verbal del drama, dicho efectivamente por los actores-personajes en la escenificación y transcrito en el texto dramático.”⁷

Una de las características de la novela es el diálogo. Arthur Ramírez comenta: “Dialogue may be the basis of structural organization, although dialogue itself as a stylistic element is actually part of prose style.”⁸

Es decir el diálogo es un elemento que está presente durante toda la historia. Para estudiar más sobre diálogo nos apoyaremos en: diálogo y estilo, y formas del diálogo dramático.

1.2.1 Diálogo y estilo

“Una de las posibilidades básicas del estilo es la unidad. Cuando todos los personajes hablan en el mismo registro: culto, coloquial o vulgar.”⁹

Todos los personajes de *Pedro Páramo* hablan en un lenguaje coloquial, la acción se desarrolla en el pueblo mexicano de Comala, durante la Guerra de los Cristeros, aproximadamente.¹⁰

1.2.2 Formas del diálogo dramático: coloquio y monólogo

García Barrientos considera varias formas de diálogo dramático, sin embargo el texto se ajusta a dos de ellas: coloquio y monólogo.

⁷ *Ibid.* p.51.

⁸ Arthur, Ramírez, *Style and technique in Juan Rulfo*, The University of Texas at Austin, Texas, 1973., p.99

⁹ *Ibid.* p. 54.

¹⁰ En el capítulo: II. Tiempo, sección 1.6, estudiaremos el tiempo en que se desarrolla la historia.

Coloquio

El coloquio es el diálogo con interlocutor (es) o, según la acepción común en español, la “conversación” entre dos o más personas”.¹¹

Habíamos dicho que una de las características que distinguen nuestro texto es el diálogo. De principio a fin están presentes diálogos entre dos o más personajes, a continuación mencionamos los más representativos:

Juan Preciado con su madre Dolores, moribunda; Juan y Abundio; Juan y Eduviges; interrupción o regresión del diálogo de Pedro Páramo niño y su abuela; Pedro Páramo y el Padre Rentería; Ana y el Padre Rentería; nuevamente Juan y Eduviges, que al irse ésta, llega Damiana Cisneros; Toribio Aldrete y Fulgor Sedano; Fulgor Sedano y Pedro Páramo; Fulgor Sedano y Dolores Preciado; Fulgor Sedano y Pedro Páramo, nuevamente; otra vez, Juan Preciado y Damiana; Juan, La Mujer y Donis; Juan y Dorotea; luego Miguel Páramo con Damiana y Fulgor Sedano; Pedro Páramo y Fulgor Sedano, reciben a Miguel muerto; Padre Rentería y el Cura de Contla; Juan y Dorotea, en la tumba; Fulgor Sedano le dice a Pedro Páramo que Susana ha llegado a Comala; Bartolomé y Susana; Pedro Páramo y Fulgor Sedano, planean la muerte de Bartolomé; Susana y Justina; Susana y el Padre Rentería; “El Tartamudo” llega a avisarle a Pedro Páramo que Fulgor Sedano fue asesinado; Juan y Dorotea, nuevamente; Pedro Páramo y los revolucionarios; Juan y Dorotea; Don Gerardo y Pedro Páramo; Pedro Páramo y Damasio; Justina y Susana; Doña Fausta y Doña Ángeles; Susana y el Padre Rentería; Inés Villalpando y Abundio Martínez, y luego él mismo frente a Pedro Páramo, matándolo.

Monólogo

El monólogo “Es el diálogo sin respuesta verbal del interlocutor, porque no puede o no quiere contestar verbalmente.”¹²

El Personaje de Pedro Páramo y el de Susana San Juan, son los que representan esta forma de diálogo teatral.

Pedro Páramo, niño, recuerda a Susana, cuando “volaban papalotes en la época del aire”; hay un segundo monólogo en el que también recuerda a Susana: “El día que te fuiste

¹¹ José Luís, García, Barrientos, op.cit., p.63

¹² *Ibid.*, p. 64

entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo”¹³; y por último, ya en la parte final del texto, Pedro Páramo, viejo, sentado en un equipal recuerda nuevamente la última vez que vio a Susana, aunque en realidad no se sabe a qué momento se refiere, si al momento en que eran niños o cuando ella murió: “Fue la última vez que te vi. Pasaste rozando con tu cuerpo las ramas del paraíso que está en la vereda y te llevaste con tu aire sus últimas hojas. Luego desapareciste. Te dije: ¡Regresa, Susana!”¹⁴

Susana San Juan tiene dos intervenciones de monólogo, ambos están narrados desde la tumba. En el primero Susana, recuerda el momento en que su madre murió, pero además se reconoce muerta y enterrada: “Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquél tiempo para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada sólo por un rato. Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta.”¹⁵

En el segundo, Susana recuerda a Florencio, su esposo asesinado: “-En el mar sólo me sé bañar desnuda- le dije. Y él me siguió el primer día, desnudo también, fosforescente al salir del mar.”¹⁶

Ambos monólogos son escuchados por los personajes Juan Preciado y Dorotea, que se encuentran enterrados muy cerca de la tumba de Susana.

¹³ Juan, Rulfo, *op.cit*, p.25.

¹⁴ *Ibid.*p. 117

¹⁵ *Ibid.*p. 77.

¹⁶ *Ibid.*p. 95.

1.3 Propuesta de escritura y dicción dramática

En este capítulo estudiamos la escritura y la dicción dramática; y distinguimos dos aspectos: el diálogo y las acotaciones. Reconociendo, siempre, que aunque nuestro texto no corresponde a un texto dramático, mencionamos que trataríamos de darle esa lectura, ya que nuestro propósito es representarlo.

A continuación presentamos un fragmento del texto original seguido del texto adaptado.

TEXTO ORIGINAL:

-Soy Eduviges Dyada. Pase usted.

Parecía que me hubiera estado esperando. Tenía todo dispuesto, según me dijo haciendo que la siguiera por una larga serie de cuartos oscuros, al parecer desolados. Pero no; porque, en cuanto me acostumbré a la oscuridad y al delgado hilo de luz que nos seguía, vi crecer sombras a ambos lados y sentí que íbamos caminando a través de un angosto pasillo abierto entre bultos.

-¿Qué es lo que hay aquí? -pregunté.

-Tiliches -me dijo ella -. Tengo la casa toda entilichada. La escogieron para guardar sus muebles los que se fueron, y nadie ha regresado por ellos. Pero el cuarto que le he reservado está al fondo. Lo tengo siempre descombrado por si alguien viene. ¿De modo que usted es hijo de ella?

-¿De quién? -respondí.

-De Doloritas.

-Sí ¿pero cómo lo sabe?

-Ella me avisó que usted vendría. Y hoy precisamente. Que llegaría hoy.

-¿Quién? ¿Mi madre?

-Sí. Ella.

Yo no supe qué pensar. Ni ella me dejó en qué pensar:

-Éste es su cuarto -me dijo.

No tenía puertas, solamente aquélla por donde habíamos entrado. Encendió la vela y lo vi vacío.

-Aquí no hay dónde acostarse le dije.

-No se preocupe por eso. Usted ha de venir cansado y el sueño es muy buen colchón para el cansancio. Ya mañana le arreglaré su cama. Como usted sabe, no es fácil ajuarear las cosas en un dos por tres. Para eso hay que estar prevenido, y la madre de usted no me avisó sino hasta ahora.

-Mi madre -dije-, mi madre ya murió.

-Entonces ésa fue la causa de que su voz se oyera tan débil, como si hubiera tenido que atravesar una distancia muy larga para llegar hasta aquí. Ahora lo entiendo. ¿Y cuánto hace que murió?

-Hace ya siete días.

-Pobre de ella. Se ha de haber sentido abandonada. Nos hicimos la promesa de morir juntas. De irnos las dos para darnos ánimo una a la otra en el otro viaje, por si se necesitara, por si acaso encontráramos alguna dificultad. Éramos muy amigas. ¿Nunca le habló de mí?

-No, nunca.

-Me parece raro. Claro que entonces éramos unas chiquillas. Y ella estaba apenas recién casada. Pero nos queríamos mucho. Tu madre era tan bonita, tan, digamos, tan tierna, que daba gusto quererla. ¿De modo que me lleva ventaja, no? Pero ten la seguridad de que la alcanzaré. Sólo yo entiendo lo lejos que está el cielo de nosotros; pero conozco cómo acortar las veredas. Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando Él lo disponga. O, si tú quieres, forzarlo a disponer antes de tiempo. Perdóname que te hable de tú; lo hago porque te considero como mi hijo. Sí, muchas veces dije: "El hijo de Dolores debió haber sido mío." Después te diré por qué. Lo único que quiero decirte ahora es que alcanzaré a tu madre en alguno de los caminos de la eternidad.

Yo creía que aquella mujer estaba loca. Luego ya no creí nada. Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar. Mi cuerpo, que parecía aflojarse, se doblaba ante todo, había soltado sus amarras y cualquiera podía jugar con él como si fuera de trapo.

-Estoy cansado -le dije.

-Ven a tomar antes algún bocado. Algo de algo. Cualquier cosa.

-Iré. Iré después.¹⁷

¹⁷ *Ibid.*, p. 15-17.

ESCENA III

Casa de Eduvigés Dyada, casi en penumbra, pueden observarse bultos y tiliches regados por la casa. El aspecto de Eduvigés es el siguiente: su cara se transparenta como si no tuviera sangre, y sus manos están marchitas y apretadas de arrugas. No se le ven los ojos. Lleva un vestido blanco muy antiguo, recargado de holanes, y del cuello, enhilada en un cordón le cuelga una María Santísima del Refugio con un letrero que dice: 'Refugio de pecadores'”

Eduvigés: Soy Eduvigés Dyada. Pase usted.

Juan: *(Observa a su alrededor)* ¿Qué es lo que hay aquí?

Eduvigés: Tiliches. Tengo la casa toda entilichada. La escogieron para guardar sus muebles los que se fueron, y nadie ha regresado por ellos. Pero el cuarto que le he reservado está al fondo. Lo tengo siempre descombrado por si alguien viene. ¿De modo que usted es hijo de ella?

Juan: ¿De quién?

Eduvigés: De Doloritas.

Juan: Sí, ¿pero cómo lo sabe?

Eduvigés: Ella me avisó que usted vendría. Y hoy precisamente. Que llegaría hoy.

Juan: ¿Quién? ¿Mi madre?

Eduvigés: Sí. Ella. Éste es su cuarto.

Eduvigés señala un espacio sin puerta y vacío.

Juan: Aquí no hay donde acostarse.

Eduvigés: No se preocupe por eso. Usted ha de venir cansado y el sueño es muy buen colchón para el cansancio. Ya mañana le arreglaré su cama. Como usted sabe, no es fácil ajuarear las cosas en un dos por tres. Para eso hay que estar prevenido, y la madre de usted no me avisó hasta ahora.

Juan: Mi madre, mi madre ya murió.

Eduvigés: Entonces esa fue la causa de que su voz se oyera tan débil, como si hubiera tenido que atravesar una distancia muy larga para llegar hasta aquí. Ahora lo entiendo. ¿Y cuánto hace que murió?

Juan: Hace ya siete días.

....

Puede verse en el ejemplo que las acotaciones son para nosotros la parte narrativa del texto. En este caso los elementos que nos ayudan a sustituir la narración por la acción son la descripción de la casa y el aspecto del personaje de Eduvigés, a través de las acotaciones del inicio de la escena.

Ahora bien, la escena adaptada que presentamos no incluye todo lo que está escrito en el fragmento del texto original, ni tampoco sigue el orden exacto. Sin embargo conserva elementos clave de la historia. Por esta razón sólo presentamos una parte, presentar el resto de la escena adaptada sería incluir las anécdotas que el personaje de Eduvigés cuenta a Juan

Preciado, en cambio si sólo consideramos hasta el último diálogo que presentamos la historia no se altera.

Por otro lado se encuentra el diálogo, que forma parte de la dicción dramática, y que es una de las características del texto. Gran parte del texto es diálogo, y el diálogo, a su vez es “el componente verbal de drama”, pues se trata de lo que van a decir los personajes. Además el diálogo se presenta en dos formas: a manera de coloquio y a manera de monólogo. Los monólogos corresponden a los personajes: Pedro Páramo y Susana San Juan. A continuación se muestran primero los fragmentos del texto original con sus respectivas escenas adaptadas que corresponden a los monólogos de Pedro Páramo y Susana San Juan.

TEXTO ORIGINAL:

El agua que goteaba de las tejas hacia un agujero en la arena del patio. Sonaba: plas, plas, y luego otra vez plas, en mitad de una hoja de laurel que daba vueltas y rebotes metida en la hendidura de los ladrillos. Ya se había ido la tormenta. Ahora de vez en cuando la brisa sacudía las ramas del granado haciéndolas chorrear una lluvia espesa, estampando la tierra con gotas brillantes que luego se empañaban. Las gallinas, engarruñadas, como si durmieran, sacudían de pronto sus alas y salían al patio, picoteando de prisa atrapando las lombrices desenterradas por la lluvia. Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire de la mañana. -¿Qué, tanto haces en el escusado, muchacho?

-Nada, mamá.

-Si sigues allí, va a salir una culebra y te va a morder.

-Si mamá.

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

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

arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra.

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

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

-Sí, mamá. Ya voy.

"De ti me acordaba. Cuando tú estabas allí mirándome con tus ojos de 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 escusado.

Además, debías de ocuparte en algo. ¿Por qué no vas con tu abuela a desgranar maíz?

-Ya voy, mamá. Ya voy.¹⁸

ESCENA IV

Mientras se ilumina el espacio, se escucha el sonido de gotas caer después de una tormenta. Un baño, Pedro Páramo niño, está dentro, sentado en el suelo, llora. Continúa el sonido del agua que gotea.

(Pausa) Voz en off de la madre de Pedro Páramo: ¿Qué tanto haces en el excusado, muchacho?

Pedro: Nada, mamá.

Voz en off de la madre de Pedro Páramo: Si sigues allí te va a salir una culebra y te va a morder.

Pedro: Sí, mamá.

(Aparece Pedro Páramo adulto): Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos.

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

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

Voz en off de la madre de Pedro Páramo: Te he dicho que te salgas del excusado, muchacho.

Pedro Páramo adulto *(sale)*: De ti me acordaba, Cuando tú estabas allí mirándome con tus ojos de aguamarina.

(Pedro Páramo niño sale del baño, y al salir se topa con su madre).

Madre de Pedro Páramo: ¿Por qué tardas tanto en salir?

¹⁸ *Ibid.* p. 17-18.

Pedro: Estoy pensando.

Madre de Pedro: ¿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 el maíz?

Pedro: Ya voy, mamá. Ya voy.

El monólogo anterior se consideró porque es precisamente el primero que aparece en la historia, además de que es la primera vez que escuchamos la voz de Pedro Páramo. Este fragmento alude al momento de su infancia en que, metido en el baño ahogaba el dolor que le causaba recordar a Susana.

En la adaptación que presentamos, permanece el elemento de las gotas que caen. La escena ocurre en un baño, aunque en las acotaciones se agregó la explicación de que el personaje de Pedro Páramo niño está en el suelo, fue para darle más peso al dolor que en ese momento siente.

Por otro lado aparece el personaje de Pedro Páramo adulto, es decir, el público lo ve por primera vez. En esta parte el director puede decidir, por ejemplo, que aparezca también el personaje de Susana San Juan para ilustrar el recuerdo de Pedro Páramo niño. En esta adaptación nos limitamos sólo a mostrar a Pedro Páramo niño y adulto juntos en una misma escena, tomando como referencia el texto original.

El siguiente monólogo es del personaje de Susana San Juan, primero se mostrará el fragmento que corresponde al texto original y luego la adaptación de la escena.

TEXTO ORIGINAL:

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 su lado, en un lugarcito que ella me hacía debajo de sus brazos.

Creo sentir todavía el golpe pausado de su respiración; las palpitaciones y suspiros con que ella arrullaba mi sueño. . . Creo sentir la pena de su muerte. . . Pero esto es falso.

Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada sólo por un rato. Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta.

Siento el lugar en que estoy y pienso. . .

Pienso cuando maduraban los limones. En el viento de febrero que rompía los tallos de los helechos, antes que el abandono los secara; los limones maduros que llenaban son su olor el viejo patio.

El viento bajaba de las montañas en las mañanas de febrero. Y las nubes se quedaban allá arriba en espera de que el tiempo bueno las hiciera bajar al valle; mientras tanto dejaban

vacío el cielo azul, dejaban que la luz cayera en el juego del viento haciendo círculos sobre la tierra, removiendo el polvo y batiendo las ramas de los naranjos.

Y los gorriones reían; picoteaban las hojas que el aire hacía caer, y reían; dejaban sus plumas entre las espinas de las ramas y perseguían a las mariposas y reían. Era esa época.

En febrero, cuando las mañanas estaban llenas de viento, de gorriones y de luz azul. Me acuerdo. Mi madre murió entonces.

Que yo debía haber gritado: que mis manos tenían que haberse hecho pedazos estrujando su desesperación. Así hubieras tú querido que fuera. ¿Pero acaso no era alegre aquella mañana? Por la puerta abierta entraba el aire, quebrando las guías de la yedra. En mis piernas comenzaba a crecer el vello entre las venas, y mis manos temblaban tibias al tocar mis senos. Los gorriones jugaban. En las lomas se mecían las espigas. Me dio lástima que ella ya no volviera a ver el juego del viento en los jazmines; que cerrara sus ojos a la luz de los días. ¿Pero por qué iba a llorar?

¿Te acuerdas, Justina? Acomodaste las sillas a lo largo del corredor para que la gente que viniera a verla esperara su turno. Estuvieron vacías. Y mi madre sola, en medio de los cirios; su cara pálida y sus dientes blancos asomándose apenas entre sus labios morados, endurecidos por la amoratada muerte. Sus pestañas ya quietas; quieto ya su corazón. Tú y yo allí, rezando rezos interminables, sin que ella oyera nada sin que tú y yo oyéramos nada, todo perdido en la sonoridad del viento debajo de la noche. Planchaste su vestido negro, almidonando el cuello y el puño de sus mangas para que sus manos se vieran nuevas, cruzadas sobre su pecho muerto, su viejo pecho amoroso sobre el que dormí en un tiempo y que me dio de comer y que palpité para arrullar mis sueños.

Nadie vino a verla. Así estuvo mejor. La muerte no se reparte como si fuera un bien. Nadie anda en busca de tristezas.

Tocaron la aldaba. Tú saliste.

-Ve tú -te dije-. Yo veo borrosa la cara de la gente. Y haz que se vayan. ¿Que vienen por el dinero de las misas gregorianas? Ella no dejó ningún dinero. Díselos, Justina. ¿Que no saldrá del purgatorio si no le rezan esas misas? ¿Quiénes son ellos para hacer la justicia, Justina? ¿Dices que estoy loca? Está bien.

-Y tus sillas se quedaron vacías hasta que fuimos a enterrarla con aquellos hombres alquilados, sudando por un peso ajeno, extraños a cualquier pena. Cerraron la sepultura con arena mojada; bajaron el cajón despacio, con la paciencia de su oficio, bajo el aire que les refrescaba su esfuerzo. Sus ojos fríos, indiferentes. Dijeron: "Es tanto." Y tú les pagaste, como quien compra una cosa desanudando tu pañuelo húmedo de lágrimas, exprimido y vuelto a exprimir y ahora guardando el dinero de los funerales. . .

Y cuando ellos se fueron, te arrodillaste en el lugar donde había quedado su cara y besaste la tierra y podrías haber abierto un agujero, si yo no te hubiera dicho: "Vámonos, Justina, ella está en otra parte, aquí no hay más que una cosa muerta."¹⁹

¹⁹ *Ibid.* p. 76-79.

ESCENA XXIII

Aparecen nuevamente los personajes Juan Preciado y Dorotea como los vimos la última vez, en medio de niebla. En la parte arriba centro aparece Susana San Juan acostada, conforme dice su monólogo se levanta y camina por todo el escenario y alrededor de estos dos personajes, que siguen inmóviles durante toda la escena.

Susana: 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 cuál nos envolvíamos las dos para dormir. Entonces yo dormía a su lado, en un lugarcito que ella me hacía debajo de sus brazos. Creo sentir todavía el golpe pausado de su respiración; las palpitaciones y suspiros con que ella arrullaba mi sueño...

Creo sentir la pena de su muerte...

Pero esto es falso.

Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquél tiempo para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada sólo por un rato. Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta.

Siento el lugar en que estoy y pienso...

Pienso cuando maduraban los limones. En el viento de febrero que rompía los tallos de los helechos, antes que el abandono los secara; los limones maduros que llenaban con su olor el viejo patio. En febrero, cuando las mañanas estaban llenas de viento, de gorriones y de luz azul. Me acuerdo.

Mi madre murió entonces.

Nadie vino a verla. Así estuvo mejor la muerte no se reparte como si fuera un bien. Nadie anda en busca de tristezas.

Susana vuelve al lugar en donde estaba acostada al principio de la escena.

Puede verse en las acotaciones de la adaptación anterior que incluyen la explicación de que los personajes Dorotea y Juan Preciado están presentes durante toda la escena, pues están muertos y enterrados muy cerca de la tumba de Susana san Juan, en la representación no necesariamente se mostrarán las lápidas, sino más bien se sugiere una niebla, que aluda precisamente al mundo de los muertos, pero que el público vea a estos dos personajes.

Éste monólogo de Susana se incluirá, porque además de ser uno de los monólogos más evidentes en toda la historia, el personaje de Susana San Juan, que vivió en la realidad de Pedro Páramo, y no de Juan Preciado, -muerto en este momento también- se reconoce muerta. De hecho es el único personaje de la realidad de Pedro Páramo que se reconoce como un muerto y enterrado.

Mencionamos, también que el diálogo en *Pedro Páramo* tiene un estilo coloquial, es decir, todos los personajes hablan en el mismo registro. A continuación presentamos el

texto original seguido de la escena adaptada, en donde Pedro Páramo invita a su casa a rebeldes de la Guerra de los Cristeros.

TEXTO ORIGINAL:

Pardeando la tarde, aparecieron los hombres. Venían encarabinados y terciados de cerrilleras. Eran cerca de veinte. Pedro Páramo los invitó a cenar a la mesa y esperaron callados. Sólo se les oyó sorber el chocolate, y masticar tortilla tras tortilla cuando les arrimaron los frijoles.

Pedro Páramo los miraba. No se le hacían caras conocidas. Detrasito de él, en la sombra el Tilcuate.

-Patrones -les dijo cuando vio que acababan de comer-, ¿en que más puedo servirlos?

-¿Usted es el dueño de esto? -preguntó uno abanicando la mano.

Pero otro lo interrumpió diciendo:

-¡Aquí yo soy el que hablo!

-Bien. ¿Qué se les ofrece? -volvió a preguntar Pedro Páramo.

-Como usted ve, nos hemos levantado en armas.

-¿Y?

-Y pos eso es todo. ¿Le parece poco?

-¿Pero por qué lo han hecho?

-Pos porque otros lo han hecho también. ¿No lo sabe usted? Aguárdenos tantito a que nos lleguen instrucciones y entonces le averiguaremos la causa. Por lo pronto ya estamos aquí.

-Yo sé la causa dijo otro. Y si quiere se la entero. Nos hemos rebelado contra el gobierno y contra ustedes porque ya estamos aburridos de soportarlos. Al gobierno por rastrero y a ustedes porque no son más que unos móndrigos bandidos y mantecosos ladrones. Y del señor gobierno ya no digo nada porque le vamos a decir a balazos lo que le queremos decir.

-¿Cuánto necesitan para hacer su revolución? -preguntó Pedro Páramo. -Tal vez yo pueda ayudarlos.

-Dice bien aquí el señor, Perseverancia. No se te debía soltar la lengua. Necesitamos agenciarnos un rico pa que nos habilite, y que mejor aquí presente. ¿A ver tú, Casildo, cómo cuánto nos hace falta?

- Que nos dé lo que su buena voluntad quiera darnos.

- Éste “no le daría agua ni al gallo de la pasión”. Aprovechemos que estamos aquí, para sacarle de una vez hasta el maíz que trai atorado en su cochino buche.

-Cálmate, Perseverancio. Por las buenas se consiguen mejor las cosas. Vamos a ponernos de acuerdo. Habla tú, Casildo.

-Pos yo ahi al cálculo diría que unos veinte mil pesos no estarían mal para el comienzo ¿Qué les parece a ustedes? Ora que quién sabe si al señor éste se le haga poco, con eso de que tiene sobrada voluntad de ayudarnos. Pongamos entonces cincuenta mil. ¿De acuerdo?

-Les voy a dar cien mil pesos -les dijo Pedro Páramo. ¿Cuántos son ustedes?

-Semos trescientos.

-Bueno. Les voy a prestar otros trescientos hombres para que aumenten su contingente. Dentro de una semana tendrán a su disposición tanto los hombres como el dinero. El dinero se los regalo, a los hombres nomás se los presto. En cuanto los desocupen mándenmelos para acá. ¿Está bien así?

-Pero cómo no.

-Entonces hasta dentro de ocho días, señores. Y he tenido mucho gusto en conocerlos.
 -Sí -dijo el último al salir. Acuérdesse que, si no nos cumple, oír hablar de Perseverancio, que así es mi nombre.
 Pedro Páramo se despidió de él dándole la mano.²⁰

ESCENA XXXII

La Media Luna. Aproximadamente veinte hombres armados cenan con Pedro Páramo, en la mesa jarros con chocolate, platos de frijoles y tortillas. Pedro Páramo los observa, detrás de él aguarda el Tilcuate

Pedro: Patrones, ¿en qué más puedo servirlos?

Hombre 1: ¿Usted es el dueño de esto?

Hombre 2: *(Interrumpiéndolo)* ¡Aquí yo soy el que hablo!

Pedro: Bien. ¿Qué se les ofrece?

Hombre 2: Como usted ve, nos hemos levantado en armas.

Pedro: ¿Y?

Hombre 2: Y pos eso es todo. ¿Le parece poco?

Pedro: ¿Pero por qué lo han hecho?

Hombre 2: Pos porque otros lo han hecho también. ¿No lo sabe usted? Agúardenos tantito a que nos lleguen instrucciones y entonces le averiguaremos la causa. Por lo pronto ya estamos aquí.

Hombre 3: Yo sé la causa. Y si quiere se la entero. Nos hemos rebelado contra el gobierno y contra ustedes porque no son más que unos mórdrigos bandidos y mantecosos ladrones. Y del señor gobierno ya ni digo nada porque le vamos a decir a balazos lo que le queremos decir.

Pedro: ¿Cuánto necesitan para hacer su revolución? Tal vez yo pueda ayudarlos.

Hombre 2: Dice bien aquí el señor, Perseverancio. No se te debía soltar la lengua. Necesitamos agenciarnos un rico pa que nos habilite, y que mejor aquí presente. ¿A ver tú, Casildo, cómo cuánto nos hace falta?

Hombre 1: Que nos dé lo que su buena voluntad quiera darnos.

Hombre 3: Éste “no le daría agua ni al gallo de la pasión”. Aprovechemos que estamos aquí, para sacarle de una vez hasta el maíz que trai atorado en su cochino buche.

Hombre 2: Cálmate, Perseverancio. Por las buenas se consiguen mejor las cosas. Vamos a ponernos de acuerdo. Habla tú, Casildo.

Hombre 1: Pos yo ahí al cálculo diría que unos veinte mil pesos no estarían mal para el comienzo. ¿Qué les parece a ustedes?

Ora que quién sabe si al señor este se le haga poco, con eso de que tiene sobrada voluntad de ayudarnos. Pongamos entonces cincuenta mil. ¿De acuerdo?

Pedro: Les voy a dar cien mil pesos. ¿Cuántos son ustedes?

Hombre 3: Semos trescientos.

Pedro: Bueno. Les voy a prestar otros trescientos hombres para que aumenten su contingente. Dentro de una semana tendrán a su disposición tanto los hombres como el

²⁰ *Ibid.* p. 96-98.

dinero. El dinero se los regalo. A los hombres nomás se los presto. En cuánto los desocupen mándenmelos para acá. ¿Está bien así?

Hombre 2: Pero cómo no.

Pedro: Entonces hasta dentro de ocho días, señores. Y he tenido mucho gusto en conocerlos.

Hombre 3: Sí. Acuértese que, si no nos cumple, oirá hablar de Perseverancio, que así es mi nombre.

Pedro Páramo se despide de él dándole la mano. Salen todos los hombres, Pedro se queda sólo con el Tilcuate.

Pedro: ¿Quién crees tú que sea el jefe de éstos?

Tilcuate: Pues a mí se me figura que es el barrigón ese que estaba en medio y que ni alzó los ojos. Me late que es él... Me equivoco pocas veces, don Pedro.

Pedro: No, Damasio, el jefe eres tú. ¿O qué, no te quieres ir a la revuelta?

Tilcuate: Pero hasta se me hace tarde. Con lo que me gusta a mí la bulla.

Pedro: Ya viste pues de qué se trata, así que ni necesitas de mis consejos. Júntate trescientos muchachos de tu confianza y enrólate con esos alzados. Diles que les llevas la gente que les prometí. Lo demás ya sabrás tú cómo manejarlo.

Tilcuate: ¿Y del dinero qué les digo? ¿También se los entriego?

Pedro: Te voy a dar diez pesos para cada uno. Ahí nomás para sus gastos más urgentes.

En la escena aparecen veinte hombres (aproximadamente), Pedro Páramo y Tilcuate. De los cuáles sólo tienen participación con diálogos éstos últimos y tres hombres de los veinte. Los diálogos de Pedro y Tilcuate son evidentes en el texto original. Distinguimos sólo tres voces de hombres de los veinte tomando como referencia uno de los primeros diálogos, cuando uno de ellos dice: “¿Usted es el dueño de esto?”, pero alguien interrumpe exclamando: “¡Aquí yo soy el que hablo!”. Es decir, pueden entrar todos a comer pero no puede hablar cualquiera.

A pesar de que no se sabe con certeza quien es el jefe, podemos sugerir la siguiente jerarquía: Consideramos como personaje Hombre 1, al que primero habla, que seguramente no tenía la máxima autoridad en el grupo, pero tenía algunos privilegios, era como una especie de secretario, si revisamos nuevamente en la adaptación sus diálogos se refieren a cuestiones económicas, él sabe cuánto apoyo necesitan; y su nombre corresponde al de Casildo. El Hombre 2 al parecer, es él quien tiene la máxima autoridad, pues es quien hace el trato con Pedro Páramo. Aunque el personaje Hombre 3, que corresponde al nombre de Perseverancio, es un elemento clave del grupo pues es el “matón”, y lo sabemos porque es el único que se atreve a amenazar a Pedro con la muerte si no cumple con lo que les está prometiendo.

El fragmento anterior es una de las escenas más evidentes en donde se muestra la situación por la que están pasando pueblos como Comala en ese tiempo, y nos referimos a la Guerra de los Cristeros. En la escena adaptada puede verse la influencia de esto, a través de la acotación que menciona el aspecto de los hombres o revolucionarios que están cenando en la casa de Pedro Páramo. Otro elemento es el lenguaje:

“Nos hemos rebelado contra el gobierno y contra ustedes porque no son más que unos móndrigos bandidos y mantecosos ladrones. Y del señor gobierno ya ni digo nada porque le vamos a decir a balazos lo que le queremos decir.”

“Aprovechemos que estamos aquí, para sacarle de una vez hasta el maíz que traí atorado en su cochino buche.”

Estas frases son evidencias no sólo del modo de hablar de la gente en ese momento y en ese espacio, sino también su filosofía, y aunque esto lo estudiaremos con detalle más adelante, podemos adelantar que el tiempo y el espacio, debe corresponder a este registro coloquial que emplean los personajes.

II. TIEMPO

A través de este capítulo estudiaremos el tiempo en *Pedro Páramo* tomando como referencia, como lo dijimos en la introducción, el modelo dramatológico de García Barrientos para lograr una propuesta de puesta en escena.

Para comenzar nuestro análisis comenzaremos con distinguir los tres niveles temporales que son la base para el estudio dramatológico de un texto.

2.1 Planos del tiempo teatral

García Barrientos, en el apartado de tiempo, dice que el estudio del tiempo se basa en la distinción de tres niveles temporales a los que él llama planos del tiempo teatral: el tiempo diegético, el tiempo escénico y el tiempo dramático.

2.1.1 Tiempo diegético, escénico y dramático

“El tiempo diegético o argumental es el plano temporal que abarca la totalidad del contenido, tiempo de la ficción en toda su amplitud.”¹

Entendemos como tiempo diegético, el argumento, que en este caso está representado por el texto literario, es decir, la novela *Pedro Páramo*.

Tiempo escénico

“El tiempo escénico o más precisamente ‘escenificado’, puesto en escena, es el tiempo representante y pragmático del teatro, tiempo real o relativamente vivido por actores y espectadores en el transcurso de la representación.”²

El tiempo escénico es el tiempo real, el que compartimos actores de la representación teatral y espectadores. Es decir, el tiempo de la representación.

Tiempo dramático

“Y el tiempo dramático, [son] los procedimientos artísticos que permiten (re)presentar el tiempo del macrocosmos argumental en el tiempo del microcosmos escénico.”³

¹ José Luís, García Barrientos, *op.cit*, p.82.

² *Ibid.*, p.83

El tiempo dramático, es la adaptación, que es el puente entre el texto (novela) y la representación, es decir, lo que nos permitirá hacer una propuesta de puesta en escena.

Nuestra adaptación, entonces, será un tiempo dramático, que tendrá como punto de referencia un tiempo diegético, pero que su finalidad es llegar a convertirse en tiempo escénico.

2.2 Grados de (re) presentación del tiempo

Los grados de representación del tiempo son un recurso dramático que nos ayudarán a encontrar la forma de hacer representables los elementos o componentes del argumento.

“Entre las posibilidades artísticas del modo dramático de representación se encuentra ésta de poder ‘hacer presentes’ en diferentes grados, tales o cuales componentes del argumento.”⁴

García Barrientos plantea tres grados de (re) presentación del tiempo: el patente, el latente y el ausente

2.2.1 Patente, latente y ausente

“*Patente* será el tiempo efectivamente “escenificado”, es decir, los momentos en la vida de los personajes ficticios a los que asistimos, conviviendo con ellos, los espectadores o lectores de su drama.”⁵

La novela contiene momentos que pueden llegar a ser dramatizados. Tal es el caso, por ejemplo, del inicio: “Vine a Comala porque me dijeron...”, aunque no es o no se muestra de inmediato como un diálogo, esta primera frase invita a que se efectúe una acción.

Latente

“*Latente* llamaremos al tiempo “sugerido” por medios dramáticos, no meramente aludido, que se escamotea a la vivencia del público o que es vivido por los personajes ficticios de

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.* p.84.

⁵ *Ibid.*, p.84.

espaldas al espectador y que se realiza básicamente en las elipsis intercaladas en la acción puesta en escena.”⁶

El tiempo latente también está presente. De hecho poco es lo que sabemos de los personajes, su pasado no se muestra, sólo percibimos la consecuencia de sus actos. Tal es el caso de Miguel Páramo que se nos muestra primero siendo un recién nacido y luego otra vez, pero ya como un adolescente, teniendo el mismo carácter que su padre Pedro Páramo. Hay un lapso de tiempo de su vida que no presenciamos, o como diría García Barrientos, ocurrió a nuestras espaldas, pero que podemos imaginar.

Ausente

“*Ausente*, tiempo sólo ‘aludido’ en cuanto a la forma de representarlo, [por situarse ‘fuera’, tajantemente antes o después, de el tiempo presente, que es la suma del tiempo latente y el patente].”⁷

Pedro Páramo cumple con el tiempo ausente. Un ejemplo es el de Pedro Páramo niño, casi al principio de la novela, en donde Pedro recuerda a Susana: “Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire”⁸

Y siente el vacío que le ha dejado ahora la ausencia de Susana: “-Me siento triste-dijo”⁹

El tiempo ausente se presenta como un recuerdo que vive en el presente, pero que tiene la esperanza que el tiempo recordado regrese en el futuro: “Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo”¹⁰

2.3 Estructura temporal del drama

García Barrientos dice que “la estructura de cualquier drama puede describirse en relación al tiempo como una secuencia de escenas temporales.”¹¹ Es decir, la sucesión de escenas y

⁶ *Ibid.*, p.84.

⁷ *Ibid.*, p.85.

⁸ Juan Rulfo, *op.cit.*, p.17.

⁹ *Ibid.*, p.20.

¹⁰ *Ibid.*, p.82.

¹¹ José Luís, García Barrientos, *op.cit.*, p.86.

acciones de manera lineal, a través de actos, por ejemplo. Sin embargo no todos los dramas presentan esta estructura.

García Barrientos sugiere dos posibilidades de estructura temporal del drama: Escena temporal y nexos temporales.

2.3.1 Escena temporal, nexos temporales, elipsis y pausa

“La *escena temporal*, se refiere a los segmentos dramáticos de desarrollo continuo, es decir, la sucesión absoluta de presentes.”¹²

Se refiere a los diálogos que nos ayudan a hilar la historia, y a través de las acciones, se manifiesta esa sucesión de presentes. Nuestro texto presenta una narrativa, en gran parte dialogada, que ayuda a ubicar varias “escenas temporales”. Tal es el caso de los primeros cinco segmentos, al principio de la historia, en donde se desarrolla una sucesión de acciones, que va desde que Juan Preciado vino a Comala hasta que se encuentra en la casa de Eduviges Dyada.

Nexos temporales

Los nexos temporales, son una “interrupción” de la representación o “transición” que rompe la continuidad del desarrollo temporal.¹³

Efectivamente, sabemos que el texto no cumple con una estructura de escena temporal de principio a fin. Así que su estructura se inclina más a los nexos temporales.

Los nexos temporales comprenden varios tipos, sin embargo dos de ellos están presentes: la elipsis y la pausa.

Elipsis

La elipsis se refiere a la “interrupción del curso dramático con salto en el tiempo de la fábula.”¹⁴

La elipsis está presente en *Pedro Páramo*. Cada segmento narrativo, nos guía en la historia, pero también confunde. El recurso de la inserción de espacios y personajes, nos presentan a Comala como retazos aislados de una misma historia

¹² *Ibid.*, p. 86.

¹³ *Ibid.*, p.88

¹⁴ *Ibidem.*

Helena Poniatowska, en *Perfiles literarios: Juan Rulfo*, dice:

“De principio a fin, la novela está presidida por una concepción elíptica, y mucho de su intensidad se debe más a lo que queda por decir que a lo que está dicho.”¹⁵

Por ejemplo, una vez que llega Juan Preciado a casa de Eduviges, ella le ofrece que vaya a “tomar antes un bocado”, después de la respuesta de Juan, comienza el diálogo de Pedro Páramo niño:

“El agua que goteaba de las tejas hacía un agujero en la arena del patio. Sonaba: plas, plas y luego otra vez plas.”¹⁶

Y a partir de ese momento le seguirán otras interrupciones que nos refieren a la vida de Pedro Páramo.

Pausa

“La *pausa*, es la interrupción de la representación, que se reanuda luego en el mismo momento en que se interrumpió, y que supone consumir un cierto tiempo escénico –pero ‘vacío’- al que no corresponde ningún avance en el tiempo diegético.”¹⁷

La pausa está presente, y un claro ejemplo de ello es el diálogo entre Juan Preciado y Eduviges, ella pregunta: ¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto?”¹⁸ Y termina diciendo: “Más te vale”¹⁹, y siete páginas después volvemos a escuchar ese: “Más te vale”²⁰, que reanuda el diálogo entre estos dos personajes.

Al respecto Carlos Fuentes, en *El tiempo del mito*, dice: “Entendemos que esas palabras no están separadas por el tiempo, sino que son instantáneas, no ha ocurrido nada [...]. O más bien: cuanto ha ocurrido ha ocurrido simultáneamente.

Entre esos segmentos coexisten otros a través de la inserción y regresión de sucesos en la misma historia.”

¹⁵ Helena Poniatowska, *Perfiles literarios: Juan Rulfo*, en: “Recopilación de textos sobre Juan Rulfo”, serie: Valoración múltiple, Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, Cuba. 1969

¹⁶ Juan, Rulfo, *op.cit.*, p.17.

¹⁷ José Luís, García Barrientos, *op.cit.*, p. 90

¹⁸ Juan, Rulfo, *op.cit.*, p.53 y 54.

¹⁹ *Ibid.*, p.28

²⁰ *Ibid.*, p.35.

Fuentes, menciona más adelante: “Apenas entendemos que los tiempos de *Pedro Páramo* son tiempos simultáneos.”²¹

2. 4 Orden

El orden es la estructura temporal del drama. García Barrientos explica que la escenificación, lo mismo que el drama y la fábula o argumento tienen un desarrollo temporal, que puede presentarse respetando o alterando un orden lógico, progresivo o continuo.²²

Pedro Páramo no está dividido por capítulos, partes o secciones; sin embargo no podemos decir que carezca de orden estructural.

García Barrientos plantea algunas posibilidades de orden estructural que no siguen una secuencia lógica lineal. Nuestro texto se ajusta a dos de ellas: acronía y regresión.

2.4.1. Acronía y regresión

Acronía, “es el fenómeno que resulta de la indeterminación o de la inexistencia de una ordenación temporal de las escenas en la fábula o argumento”.²³

No es que no exista una ordenación temporal, sino que es la intención del autor presentar la historia de forma fragmentada.

García Márquez comentó una vez:

Carlos Velo [director de la película *Pedro Páramo*] había hecho algo sorprendente: había recortado los fragmentos temporales de *Pedro Páramo*, y había vuelto a armar el drama en un orden cronológico riguroso.

Como simple recurso de trabajo me pareció legítimo, aunque el resultado era un libro distinto: plano y desconocido.²⁴

²¹ Carlos Fuentes, *Rulfo, El tiempo del mito*, en: “Inframundo. El México de Juan Rulfo”, Del Norte, México, 1983, /FOTOGRAFÍAS. P.12.

²² José Luis, García Barrientos, op.cit. p. 92.

²³ *Ibid.*, p.93.

²⁴ Gabriel, García Márquez, *Breves nostalgias sobre Juan Rulfo*, en: “Inframundo. El México de Juan Rulfo”, Del Norte, México, 1983, /FOTOGRAFÍAS, p.24 y 25.

Es decir, podemos emplear el mismo ejercicio de Carlos Velo, tal vez para tener una idea más clara acerca del orden de los acontecimientos de *Pedro Páramo*, pero no respetar la idea del autor, es traicionar la obra.

Blanco Aguinaga, señala:

Por fin se ha detenido el tiempo, todo el tiempo es ya una sola eternidad sepultada. Rulfo se encuentra con una libertad absoluta para enfocar su mundo sin ninguna de las convenciones de la novela realista tradicional [...] Ahora frente a un mundo de fantasmas y rumores, el orden puramente cronológico de la narración pierde toda razón de ser y al desaparecer este orden desaparece su convención simbólica: la estructuración de la obra en capítulos. 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.²⁵

Es decir no es que no exista un orden, simplemente no sigue, como dice Blanco Aguinaga, una convención. De hecho en un apartado de la tesis de doctorado de Arthur Ramirez menciona que el propio Rulfo, reconocía que no seguía una técnica predeterminada:

“Rulfo himself in writing a story is anything but mechanical. He says he does not follow a predetermined plan in his writing.”²⁶

Antonio Benítez Rojo en *Rulfo: duerme y vela* dice:

Pedro Páramo no tiene capítulos, la técnica de fragmentación escogida por Rulfo los hace innecesarios. Tampoco tiene partes, aunque muchos se empeñan en romper el libro en dos a partir de la muerte de Juan Preciado, como si la muerte o la vida pudieran medirse en *Pedro Páramo*.²⁷

²⁵ Carlos, Blanco Aguinaga, *Realidad y estilo de Juan Rulfo*, en : “La ficción de la memoria”. Juan Rulfo ante la crítica”, selec. y prol. Federico Campbell, ERA-UNAM, México, 2003. p.34.

²⁶ Arthur, Ramirez, *op.cit.* p. 97.

²⁷ Antonio Benítez Rojo, *Rulfo: duerme y vela*, en: “Recopilación de textos sobre Juan Rulfo”, serie: Valoración múltiple, Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, Cuba. 1969, p.70.

A través de la técnica de fragmentación que menciona Antonio Benítez Rojo, podemos reconocer que *Pedro Páramo*, entonces, presenta un orden estructural diferente, ya que no sólo no tiene capítulos, sino que no se trata de una historia lineal.

Regresión

“*Regresión*, es la alteración fundamental, del orden cronológico. Se trata de una vuelta atrás.”²⁸

El texto utiliza continuamente este recurso, por ejemplo: Desde el inicio hasta la muerte de Juan Preciado y el diálogo con Dorotea, hay regresiones de la vida de Pedro Páramo, y de la gente de Comala que es anterior a la historia de Juan Preciado.

Luís Leal, en *La estructura de Pedro Páramo* dice: “En el tiempo se pasa del presente al pasado, y en el espacio de un escenario a otro, sin necesidad de transiciones retóricas formales.”²⁹

Sin embargo, a través de estos cambios del presente al pasado y del pasado al presente, que menciona Luís Leal, es como se nos va dibujando *Pedro Páramo*.

2.5 Duración

Para comprender la duración, debemos de estudiar los tres niveles que comprende: extensión, velocidad y ritmo.

La duración es el resultado de la relación que contraen las duraciones diegética y escénica. Tal relación puede establecerse a través de la *velocidad* y el *ritmo*.

2.5.1 Extensión, velocidad y ritmo

Para estudiar la *extensión* o duración absoluta debemos de comenzar a distinguir cada uno de los planos del tiempo teatral, que es el resultado de “encajar” la fábula en los estrictos límites de la duración del espectáculo teatral.

El tiempo escénico, la duración del espectáculo, se ve sometido a una medida temporal, variable según épocas y culturas, susceptible de trasgresión, pero siempre limitada. La duración diegética, no conoce más límite que el de la imaginación humana.³⁰

²⁸ José Luís, García Barrientos, *op.cit.*, p.94.

²⁹ Luis Leal, *La estructura de Pedro Páramo*, en: “Recopilación de textos sobre Juan Rulfo”, serie: Valoración múltiple, Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, Cuba. 1969.p.97

¿Cuánto duraría una representación de *Pedro Páramo*? Dependerá de la extensión, primero de la novela, y luego de lo realmente representable, es decir, el sustrato de la novela que realmente debe y puede ser puesto en escena.

Ya se dijo que una propuesta escénica de *Pedro Páramo* deberá respetar, entre otras cosas la estructura u orden que el autor sugiere. Sin embargo para conocer la extensión de *Pedro Páramo* me apoyaré en la velocidad interna y el ritmo.

Velocidad (interna)

La velocidad interna implica una autonomía simbólica de la duración diegética respecto a la escénica. Los tipos de velocidad interna que se aplican en *Pedro Páramo* son: la condensación y la dilatación.

La condensación

Si la duración de la fábula resulta mayor que la (representada) de la escenificación hablamos de una *condensación* temporal.³¹

La historia abarca un lapso temporal real muy amplio, que va desde la infancia de Pedro Páramo hasta la muerte de Juan Preciado, hijo de Pedro Páramo, una vez que se encuentra enterrado junto a Dorotea, contemporánea, de este y escucha la voz de Susana San Juan, esposa de Pedro Páramo. Es decir poco más de medio siglo.

Sin embargo cada fragmento de la novela, es el momento preciso en la historia de cada personaje y de Comala,

Recordemos por ejemplo al Padre Rentería, y su reconocimiento de culpa: “todo es culpa mía” [por] “el temor de ofender a quien me sostiene”³², él expresa su odio guardado al asesino de su hermano y violador de su sobrina, Miguel Páramo. Por su parte, a la muerte de éste Pedro Páramo le dice:

“Yo sé que usted lo odiaba padre. Y con razón. [...] Pero olvídense ahora, padre. Considérelo y perdónelo como quizá Dios lo haya perdonado.”³³

³⁰ García Barrientos, *op.cit.*, p. 104 y 105.

³¹ *Ibid.*, p.108.

³² Juan, Rulfo, *op.cit.* p.34.

³³ *Ibid.*, p.30.

Con algunas intervenciones más de éste personaje ya sabemos quién es el Padre Rentería, es decir los diálogos y los diálogos ensimismados de cada uno de ellos nos permiten conocerlos.

La dilatación

Otro punto dentro de la duración es la *dilatación*, que define la estructura dramática, significa que comienza y termina en el mismo tiempo, por ejemplo, el mismo suceso o personaje abre y cierra la obra.³⁴

En la última escena –que ocurre muchos años antes del principio- Pedro Páramo es asesinado por el mismo arriero que en las primeras páginas conduce a Juan Preciado al pueblo de Comala. El ciclo se cierra.³⁵

En el texto vemos que es el personaje de Abundio quien representa este punto, pues es él quien introduce a Juan Preciado a Comala, y es quien al final, que sucede varios años antes de que Juan llegue a Comala, asesina a Pedro Páramo, su padre también.

Ritmo

En cuanto al ritmo, García Barrientos lo define como la duración relativa de una secuencia de escenas temporales. Se trata de la medida “global” de la duración dramática.³⁶

Para comprender el ritmo en la obra, me apoyaré en el elemento de la intensidad y distensión.

Intensión

“La intensidad temporal es el ritmo “normal” dramático, se presenta como una síntesis del tiempo dramático, lo que permite referirnos a él con la máxima concisión. Los procedimientos que contribuyen a crear un ritmo intensivo son: la elipsis, la condensación, entre otras.”³⁷

³⁴ José Luís, García, Barrientos, *op.cit.*, p.109

³⁵ Mariana, Frenk, *op.cit.* p.92.

³⁶ José Luís García, Barrientos, *op.cit.*, p.110.

³⁷ *Ibid.*, p.110 y 111.

Basta que revisemos los apartados dedicados a la elipsis y la condensación para saber de qué forma la intensión está presente en *Pedro Páramo*.

Distensión

“La *distensión*, es un elemento, que está presente dentro del ritmo en *Pedro Páramo*, ya que es, el uso de la pausa.”³⁸ La pausa es un elemento que ya fue analizado.

2.6 Distancia temporal

En esta sección García Barrientos explica que la distancia temporal debe entenderse como la relación entre dos localizaciones temporales: la real de la escenificación y la ficticia de la fábula o historia representada. Entendemos como tiempo real, la dimensión en que los actores y el público se encuentran para la representación. El tiempo ficticio se presenta a través de tres tipos de distancia “simple”: cuando la ficción se localiza en el tiempo “real” corresponde al drama *histórico* o retrospectivo, el drama *contemporáneo* (distancia cero), cuando el tiempo corresponde o hace referencia a la actualidad; y el drama *futurario*, cuando se trata del futuro.³⁹

¿A qué momento histórico, refiere *Pedro Páramo*?

Blanco Aguinaga señala:

Comala, en cuyo seno más interior transcurre la narración en un tiempo impreciso que, suponemos, va desde antes de 1910 hasta después de 1920 o 1930, es un pueblo ya muerto cuando comienza la narración.⁴⁰

En *Pedro Páramo* está presente un momento socio-histórico mexicano muy importante. No podemos negar que los diálogos nos den la clave para descubrir que el período de la Revolución (1910-1919) y la Guerra de los Cristeros (1926-1929) están presentes en la historia:

“Y ya cuando le faltaba poco para morir vinieron las guerras esas de los ‘cristeros’ ”.⁴¹

³⁸ *Ibid.*, p.111.

³⁹ *Ibid.*, p.113.

⁴⁰ Carlos, Blanco Aguinaga, *op.cit.*, p.32.

⁴¹ Juan, Rulfo, *op.cit.*, p.82.

“Lo que pasó es que unos pocos de los “viejos”, aburridos de estar ociosos, se pusieron a disparar contra un pelotón de pelones, que resultó ser todo un ejército. Villistas ¿sabe usted?”⁴²

- “Ahora somos carrancistas.
- Está bien.
- Andamos con mi general Obregón.”⁴³

Además de diálogos que nos remiten a un momento histórico nacional específico, a través del lenguaje de los personajes, los espacios, el vestuario, entre otros, en toda la obra está presente ese tiempo.

Carlos Monsivais, se refiere al momento histórico comentando acerca del lenguaje del pueblo, que representa una mexicanidad:

Para que Comala sea un orbe cerrado y el relato pueda darse en presente, se requiere que el relato haya ocurrido hace mucho tiempo y esté ocurriendo ahora.⁴⁴

Para los mexicanos, el idioma en Rulfo, es inmediatamente denotativo: marca tonos y épocas, regiones y costumbres culturales, sistemas comparativos y cualidades para el uso creativo del habla.⁴⁵

En cuanto al lenguaje, Blanco Aguinaga complementa este punto comentando la importancia de la voz narrativa:

Y ello narrado así, en tiempo presente, como si todos los tiempos fuesen el mismo en esta realidad mexicana. Realidad interior sobre la que pasa la “violencia” exterior de un cacique, removiéndolo todo, matándolo todo menos ese último refugio del fondo del alma en el que se sabe que todo es como debe ser, que la “ley” es fija, que desde tiempo inmemorial, nada importa hacia fuera. Pueblo que vive sus muertes y su muerte como si no

⁴² *Ibid.*, p.106.

⁴³ *Ibid.*, p.116.

⁴⁴ Carlos Monsivais, *Sí, tampoco los muertos retornan, desgraciadamente*, en: “Inframundo. El México de Juan Rulfo”, Del Norte, México, 1983, /FOTOGRAFÍAS, p.33.

⁴⁵ *Ibid.*, p.35.

estuviera en la historia: allá lejos, de repente, la Revolución, el hecho histórico de radical importancia.⁴⁶

Retomando lo que comenta Blanco Aguinaga, el tiempo en el que transcurre *Pedro Páramo*, va mucho más allá de descubrir que la historia transcurre en un período histórico específico. Considero que efectivamente Rulfo refiere no a una situación geográfica o temporal específica, sino a una “realidad mexicana”, un México que está viviendo no en los años de la Revolución o de la “Guerra de los Cristeros”. Sin embargo una propuesta de puesta en escena debe plantear un tiempo específico en que se desarrolle la historia.

⁴⁶ Carlos, Blanco Aguinaga, *op.cit.*, p.33.

2.7 Propuesta de puesta en escena (Tiempo)

Para resolver la propuesta de puesta en escena debemos de reconocer tres aspectos:

¿Qué es lo que vamos a considerar de la novela?

¿Cuánto va a durar el montaje?

¿En qué distancia temporal vamos a ubicar la propuesta escénica?

Nuestra propuesta de puesta en escena (Tiempo) respetará la estructura y orden sugeridos por el autor. Lo cuál no quiere decir que se considere todo lo que está escrito.

En la sección de: Orden, de este capítulo, explicamos que al no estar dividido en capítulos, partes o secciones, el texto correspondía a un orden de acronía y regresión. Acronía por la ausencia de ordenación temporal, ya que no es una historia lineal de principio a fin; y regresión, por las interrupciones a través de regresiones, es decir, interrupciones de historias anteriores a la historia de Juan Preciado, que en un principio se nos presenta.

Tanto orden como estructura temporal son elementos que se complementan, ambos se refieren a la organización del texto, es, decir, su estructura. De hecho, el fenómeno de la elipsis y la pausa se corresponden con la acronía y la regresión, pues todas se refieren a una interrupción, como lo explicaremos a continuación.

En este capítulo, en la sección: Estructura temporal del drama, vimos que el texto se ubica tanto en escena temporal como en nexos temporales.

Escena temporal, por la serie de segmentos de desarrollo continuo, es decir, una continuación de acciones, por ejemplo los primeros cinco segmentos, en donde aparece Juan Preciado narrando su llegada a Comala hasta que se encuentra en la casa de Eduviges Dyada.

Los nexos temporales tienen una subdivisión: elipsis y pausa. *Pedro Páramo* tiene elementos de elipsis, por la serie de interrupciones o cortes que aparecen a partir del momento que acabamos de mencionar. Y tiene elementos de pausa, por el diálogo que se reanuda en el mismo momento en que se interrumpió.

A continuación presentamos el ejemplo más evidente del fenómeno de pausa, en donde primero se mostrará el texto original y luego las escenas adaptadas. El momento corresponde al dialogo entre Eduviges y Juan Preciado que se reanuda después de varios

fragmentos narrativos, y que en nuestra propuesta se aprovechará este recurso para representarlo a manera de escenas simultáneas frente a público:

TEXTO ORIGINAL:

-¿Qué es lo que pasa, doña Eduviges?

Ella sacudió la cabeza como si despertara 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?

-No entiendo. Ni he oído ningún ruido de ningún caballo.

-¿No?

-No

-Entonces es cosa de mi sexto sentido. Un don que Dios me dio; o tal vez sea una maldición. Sólo yo sé lo que he sufrido a causa de esto.

Guardó silencio un rato y luego añadió:

-Todo comenzó con Miguel Páramo. Sólo yo supe lo que le había pasado la noche que murió. Estaba yo acostada cuando oí regresar su caballo rumbo a la Media Luna. Me extrañó porque nunca volvía a esas horas. Siempre lo hacía entrada la madrugada. Iba a platicar con su novia a un pueblo llamado Contla, algo lejos de aquí. Salía temprano y tardaba en volver. Pero esa noche no regresó. . . ¿Lo oyes ahora? Está claro que se oye. Viene de regreso.

-No oigo nada

-Entonces es cosa mía. Bueno, como te estaba diciendo, eso de que no regresó es un puro decir. No había acabado de pasar su caballo cuando sentí que me tocaban por la ventana. Ve tú a saber si fue ilusión mía. Lo cierto es que algo me obligó a ir a ver quién era. Y era él, Miguel Páramo. No me extrañó verlo, pues hubo un tiempo que se pasaba las noches en mi casa durmiendo conmigo, hasta que encontró esa muchacha que le sorbió los sesos.

"-¿Que pasó? -le dije a Miguel Páramo-. ¿Te dieron calabazas?"

"-No. Ella me sigue queriendo -me dijo-. Lo que sucede es que yo no pude dar con ella. Se me perdió el pueblo. Había mucha neblina o humo o no sé qué; pero sí sé que Contla no existe. Fui más allá según mis cálculos, y no encontré nada. Vengo a contártelo a ti, porque tú me comprendes. Si se lo dijera a los demás de Comala dirían que estoy loco, como siempre han dicho que lo estoy."

"-No. Loco no, Miguel. Debes estar muerto. Acuérdate que te dijeron que ese caballo te iba a matar algún día. Acuérdate, Miguel Páramo. Tal vez te pusiste a hacer locuras y eso ya es otra cosa.

-Sólo brinqué el lienzo de piedra que últimamente mandó poner mi padre. Hice que el Colorado lo brincara para no ir a dar ese rodeo tan largo que hay que hacer ahora para

encontrar el camino. Sé que lo brinqué y después seguí corriendo; pero, como te digo, no había más que humo y humo y humo."

"-Mañana tu padre se torcerá de dolor -le dije-. Lo siento por él. Ahora vete y descansa en paz, Miguel. Te agradezco que hayas venido a despedirte de mí.

"Y. cerré la ventana. Antes de que amaneciera un mozo de la Media Luna vino a decir: -El patrón don Pedro le suplica. El niño Miguel ha muerto. Le suplica su compañía.

"-Ya lo sé -le dije-. ¿Te pidieron que lloraras?

"-Sí, don Fulgor me dijo que se lo dijera llorando.

"-Está bien. Dile a don Pedro que allá iré. ¿Hace mucho que lo trajeron?

"-No hace ni media hora. De ser antes, tal vez se hubiera salvado. Aunque, según el doctor que lo palpó, ya estaba frío desde tiempo atrás. Lo supimos porque el Colorado volvió solo y se puso tan inquieto que no dejó dormir a nadie. Usted sabe cómo se querían él y el caballo, y hasta estoy por creer que el animal sufre más que don Pedro. No ha comido ni dormido y nomás se vuelve un puro corretear. Como que sabe, ¿sabe usted? Como que se siente despedazado y carcomido por dentro.

"- No se te olvide cerrar la puerta cuando te vayas.

"Y el mozo de la Media Luna se fue."

-¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto? - me pregunté a mí.

-No, doña Eduviges.

-Más te vale.

Efecto
de
pausa



En el hidrante las gotas caen una tras otra. Uno oye, salida de la piedra, el agua clara caer sobre el cántaro. Uno oye. Oye rumores; pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen. Las gotas siguen cayendo sin cesar. El cántaro se desborda haciendo rodar el agua sobre un suelo mojado.

"¡Despierta!", le dicen.

Reconoce el sonido de la voz. Trata de adivinar quién es; pero el cuerpo se afloja y cae adormecido, aplastado por el peso del sueño. Unas manos estiran las cobijas prendiéndose de ellas, y debajo de su calor el cuerpo se esconde buscando la paz.

"¡Despiértate!", vuelven a decir.

La voz sacude los hombros. Hace enderezar el cuerpo. Entreabre los ojos. Se oyen las gotas de agua que caen del hidrante sobre el cántaro raso. Se oyen pasos que se arrastran. . . Y el llanto.

Entonces oyó el llanto. Eso lo despertó: un llanto suave, delgado, que quizá por delgado pudo traspasar la maraña del sueño, llegando hasta el lugar donde anidan los sobresaltos. Se levantó despacio y vio la cara de una mujer recostada contra el marco de la puerta, oscurecida todavía por la noche, sollozando.

-¿Por qué lloras, mamá? -preguntó, pues en cuanto puso los pies en el suelo reconoció el rostro de su madre.

-Tu padre ha muerto -le dijo.

Y luego, como si se le hubieran soltado los resortes de su pena, se dio vuelta sobre sí misma una y otra vez, una y otra vez, hasta que una manos llegaron hasta sus hombros y lograron detener el rebullir de su cuerpo.

Por la puerta se veía el amanecer en el cielo. No había estrellas. Sólo un cielo plumizo, gris aún no aclarado por la luminosidad del sol. Una luz parda, no como si fuera a comenzar el día, sino como si apenas estuviera llegando el principio de la noche.

Afuera, en el patio, los pasos, como de gente que ronda. Ruidos callados. 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 anegando 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.

-¿Y a ti quién te mató, madre?

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

"Pero no para ti, Miguel Páramo, que has muerto sin perdón y no alcanzarás ninguna gracia.

"El padre Rentería dio vuelta al cuerpo y entregó la misa al pasado. Se dio prisa por terminar pronto y salió sin dar la bendición final a aquella gente que llenaba la iglesia.

-¡Padre, queremos que nos lo bendiga!

-¡No! - dijo moviendo negativamente la cabeza. No lo haré. Fue un mal hombre y no entrará al Reino de los Cielos. Dios me tomará mal que interceda por él.

Lo decía, mientras trataba de retener sus manos para que no enseñaran su temblor. Pero fue. Aquel cadáver pesaba mucho en el ánimo de todos. Estaba sobre una tarima, en medio de la iglesia, rodeado de cirios nuevos, de flores, de un padre que estaba detrás de él, solo, esperando que terminara la velación.

El padre Rentería pasó junto a Pedro Páramo procurando no rozarle los hombros. Levantó el hisopo con ademanes suaves y roció el agua bendita de arriba abajo, mientras salía de su boca un murmullo, que podía ser de oraciones. Después se arrodilló y todo el mundo se arrodilló con él:

-Ten piedad de tu siervo, Señor.

-Que descansa en paz, amén -contestaron las voces.

Y cuando empezaba a llenarse nuevamente de cólera, vio que todos abandonaban la iglesia llevándose el cadáver de Miguel Páramo.

Pedro Páramo se acercó, arrodillándose a su lado:

-Yo sé que usted lo odiaba, padre. Y con razón. El asesinato de su hermano, que según rumores fue cometido por mi hijo, el caso de su sobrina Ana, violada por él según el juicio de usted; las ofensas y falta de respeto que le tuvo en ocasiones, son motivos que cualquiera puede admitir. Pero olvídese ahora, padre. Considérelo y perdónelo como quizá Dios lo haya perdonado.

Puso sobre el reclinatorio un puño de monedas de oro y se levantó:

-Reciba eso como una limosna para su iglesia.

La iglesia estaba ya vacía. Dos hombres esperaban en la puerta a Pedro Páramo, quien se juntó con ellos, y juntos siguieron el féretro que aguardaba descansando sobre los hombros de cuatro caporales de la Media Luna. El padre Rentería recogió las monedas una por una y se acercó al altar.

-Son tuyas -dijo-. Él puede comprar la salvación. Tú sabes si éste es el precio. En cuanto a mí, Señor, me pongo ante tus plantas para pedirle lo justo o lo injusto, que todo nos es dado pedir ...

Por mí condénalo, Señor.

Y cerró el sagrario.

Entró en la sacristía, se echó en un rincón, y allí lloró de pena y de tristeza hasta agotar sus lágrimas.

-Está bien, Señor, tú ganas -dijo después.

Durante la cena tomó su chocolate como todas las noches. Se sentía tranquilo:

-Oye, Anita. ¿Sabes a quién enterraron hoy?

-No, tío.

-¿Te acuerdas de Miguel Páramo?

-Sí, tío.

-Pues a él.

Ana agachó la cabeza

-Estás segura de que él fue, ¿verdad?

-Segura no, tío. No le vi la cara. Me agarró de noche y en lo oscuro.

-¿Entonces cómo supiste que era Miguel Páramo?

-Porque él me lo dijo: "Soy Miguel Páramo, Ana. No te asustes." Eso me dijo.

-Pero sabías que era el autor de la muerte de tu padre, ¿no?

-Sí, tío.

-¿Entonces qué hiciste para alejarlo?

-No hice nada.

Los dos guardaron silencio por un rato. Se oía el aire tibio entre las hojas del arrayán.

-Me dijo que precisamente a eso venía: a pedirme disculpas y a que yo lo perdonara. Sin moverme de la cama le avisé: "La ventana está abierta." Y él entró. Llegó abrazándome, como si ésa fuera la forma de disculparse por lo que había hecho. Y yo le sonreí. Pensé en lo que usted me había enseñado: que nunca hay que odiar a nadie. Le sonreí para decírselo; pero después pensé que él no pudo ver mi sonrisa, porque yo no lo veía a él, por lo negra que estaba la noche. Solamente lo sentí encima de mí y que comenzaba a hacer cosas malas conmigo.

"Creí que me iba a matar. Eso fue lo que creí, tío. Y hasta dejé de pensar para morirme antes de que él me matara. Pero seguramente no se atrevió a hacerlo.

"Lo supe cuando abrí los ojos y vi la luz de la mañana que entraba por la ventana abierta.

Antes de esa hora, sentí que había dejado de existir."

-Pero debes tener alguna seguridad. La voz. ¿No lo conociste por su voz?

-No lo conocía por nada. Sólo sabía que había matado a mi padre. Nunca lo había visto y después no lo llegué a ver. No hubiera podido, tío.

-Pero sabías quién era.

-Sí. Y qué cosa era. Sé que ahora debe estar en lo mero hondo del infierno; porque así se lo he pedido a todos los santos con todo mi fervor.

-No estés tan convencida de eso, hija. ¡Quién sabe cuántos están rezando ahora por él! Tú estás sola. Un ruego contra miles de ruegos. Y entre ellos, algunos mucho más hondos que el tuyo, como es el de su padre.

Iba a decirle: "Además, yo le he dado el perdón." Pero sólo lo pensó. No quiso maltratar el alma medio quebrada de aquella muchacha. Antes, por el contrario, la tomó del brazo y le dijo:

-Démosle gracias a Dios Nuestro Señor porque se lo ha llevado de esta tierra donde causó

tanto mal, no importa que ahora lo tenga en su cielo.

Un caballo pasó al galope donde se cruza la calle real con el camino de Contla. Nadie lo vio. Sin embargo, una mujer que esperaba en las afueras del pueblo contó que había visto el caballo corriendo con las piernas dobladas como si se fuera a ir de bruces. Reconoció el alazán de Miguel Páramo. Y hasta pensó: "Ese animal se va a romper la cabeza.". Luego vio cuando enderezaba el cuerpo y, sin aflojar la carrera, caminaba con el pescuezo echado hacia atrás como si viniera asustado por algo que había dejado allá atrás.

Esos chismes llegaron a la Media Luna la noche del entierro, mientras los hombres descansaban de la larga caminata que habían hecho hasta el panteón. Platicaban, como se platica en todas partes, antes de ir a dormir.

-A mí me dolió mucho ese muerto -dijo Terencio Lubianes-. Todavía traigo adoloridos los hombros.

-Ya mí -dijo su hermano Ubillado-. Hasta se me agrandaron los juanetes. Con eso de que el patrón quiso que todos fuéramos de zapatos. Ni que hubiera sido día de fiesta, ¿verdad, Toribio?

-Yo qué quieren que les diga. Pienso que se murió muy a tiempo.

Al rato llegaron más chismes de Contla. Los trajo la última carreta.

-Dicen que por allá anda el ánima. Lo han visto tocando la ventana de fulanita. Igualito a él. De chaparreras y todo.

-¿Y usted cree que don Pedro con el genio que se carga, iba a permitir que su hijo siga traficando viejas? Ya me lo imagino si lo supiera: "Bueno -le diría-. Tú ya estás muerto. Estáte quieto en tu sepultura. Déjanos el negocio a nosotros." Y de verlo por ahí, casi me las apuesto que lo mandaría de nuevo al camposanto.

-Tienes razón, Isaías. Ese viejo no se anda con cosas.

El carretero siguió su camino: "Como la supe, se las endoso."

Había estrellas fugaces. Caían como si el cielo estuviera lloviznando lumbre.

-Miren nomás -dijo Terencio- el borlote que se traen allá arriba.

-Es que le están celebrando su función al Miguelito -terció Jesús.

-¿No será mala señal?

-¿Para quién?

-Quizá tu hermana está nostálgica por su regreso.

-¿A quién le hablas?

-A ti.

-Mejor vámonos, muchachos. Hemos trafagueado mucho y mañana hay que madrugar.

Y se disolvieron como sombras.

Había estrellas fugaces. Las luces en Comala se apagaron.

Entonces el cielo se adueño de la noche.

El padre Rentería se revolcaba en su cama sin poder dormir:

"Todo esto que sucede es por mi culpa -se dijo-. El temor de ofender a quienes me sostienen. Porque ésta es la verdad; ellos me dan mi mantenimiento. De los pobres no consigo nada; las oraciones no llenan el estómago. Así ha sido hasta ahora. Y éstas son las consecuencias. Mi culpa. He traicionado a aquellos que me quieren y que me han dado su fe y me buscan para que yo interceda por ellos para con Dios. ¿Pero qué han logrado con su

fe? ¿La ganancia del cielo? ¿O la purificación de sus almas? Y para qué purifican su alma, si en el último momento . . . Todavía tengo frente a mis ojos la mirada de María Dyada, que vino a pedirme salvara a su hermana Eduviges:

"-Ella sirvió siempre a sus semejantes. Les dio todo lo que tuvo. Hasta les dio un hijo, a todos. Y se los puso enfrente para que alguien lo reconociera como suyo; pero nadie lo quiso hacer. Entonces les dijo: En ese caso yo soy también su padre, aunque por casualidad haya sido su madre. Abusaron de su hospitalidad por esa bondad suya de no querer ofenderlos ni de malquistarse con ninguno.

"-Pero ella se suicidó. Obró contra la mano de Dios.

"-No le quedaba otro camino. Se resolvió a eso también por bondad.

"-Falló a última hora -eso es lo que le dije-. En el último momento. ¡Tantos bienes acumulados para su salvación, y perderlos así de pronto!

"-Pero si no los perdió. Murió con muchos dolores. Y el dolor . . . Usted nos ha dicho algo acerca del dolor que ya no recuerdo. Ella se fue por ese dolor. Murió retorcida por la sangre que la ahogaba. Todavía veo sus muecas, y sus muecas eran los más tristes gestos que ha hecho un ser humano.

"-Tal vez rezando mucho.

"-Vamos rezando mucho, padre.

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

"Allí estaba frente a mis ojos la mirada de María Dyada, una pobre mujer llena de hijos.

"-No tengo dinero. Eso usted lo sabe, padre.

"-Dejemos las cosas como están. Esperemos en Dios.

"-Sí, padre."

¿Por qué aquella mirada se volvía valiente ante la resignación? Qué le costaba a él perdonar, cuando era tan fácil decir una palabra o dos, o cien palabras si éstas fueran necesarias para salvar el alma. ¿Qué sabía él del cielo y del infierno? Y sin embargo, él, perdido en un pueblo sin nombre, sabía los que habían merecido el cielo. Había un catálogo. Comenzó a recorrer los santos del panteón católico comenzando por los del día: "Santa Nunilona, virgen y mártir; Anercio, obispo; Santas Salomé, viuda, Alodia o Elodia y Nulina, vírgenes; Córdula y Donato." Y siguió. Ya iba siendo dominado por el sueño cuando se sentó en la cama: "Estoy repasando una hilera de santos como si estuviera viendo saltar cabras."

Salió fuera y miró el cielo. Llovía estrellas. Lamentó aquello porque hubiera querido ver un cielo quieto. Oyó el canto de los gallos. Sintió la envoltura de la noche cubriendo la tierra. La tierra, "este valle de lágrimas".

Reanuda
ción de
diálogo



-Más te vale, hijo. Más te vale -me dijo Eduviges Dyada.

Ya estaba alta la noche. La lámpara que ardía en un rincón comenzó a languidecer; luego parpadeó y terminó apagándose.

Sentí que la mujer se levantaba y pensé que iría por una nueva luz. Oí sus pasos cada vez más lejos. Me quedé esperando.

Pasado un rato y al ver que no volvía, me levanté yo también. Fui caminando a pasos cortos, tentaleando en la oscuridad, hasta que llegué a mi cuarto. Allí me senté en el suelo a esperar el sueño.

Dormí a pausas.

En una de esas pausas fue cuando oí el grito. Era un grito arrastrado, como el alarido de algún borracho: "¡Ay vida, no me mereces!"

Me enderecé de prisa porque casi lo oí junto a mis orejas; pudo haber sido en la calle; pero yo lo oí aquí untado a las paredes de mi cuarto. Al despertar, todo estaba en silencio; sólo el caer de la polilla y el rumor del silencio.

No, no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito. Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire. Ningún sonido; ni el del resuello, ni el del latir del corazón; como si se detuviera el mismo ruido de la conciencia. Y cuando terminó la pausa y volví a tranquilizarme, retornó el grito y se siguió oyendo por un largo rato: "¡Déjenme aunque sea el derecho de pataleo que tienen los ahorcados!"

Entonces abrieron de par en par la puerta.

-¿Es usted, doña Eduviges? -pregunté-. ¿Qué es lo que está sucediendo? ¿Tuvo usted miedo?

-No me llamo Eduviges. Soy Damiana. Supe que estabas aquí y vine a verte. Quiero invitarte a dormir a mi casa. Allí tendrás donde descansar.

-¿Damiana Cisneros? ¿No es usted de las que vivieron en la Media Luna?

-Allá vivo. Por eso he tardado en venir.

-Mi madre me habló de una tal Damiana que me había cuidado cuando nació. ¿De modo que usted. . .?

-Si yo soy. Te conozco desde que abriste los ojos.

-Iré con usted. Aquí no me han dejado en paz los gritos. ¿No oyó lo que estaba pasando? Como que estaban asesinando a alguien. ¿No acaba usted de oír?

-Tal vez sea algún eco que está aquí encerrado. En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo. Luego condenaron la puerta, hasta que él se secara; para que su cuerpo no encontrara reposo. No sé cómo has podido entrar, cuando no existe llave para abrir esta puerta.

-Fue doña Eduviges quien abrió. Me dijo que era el único cuarto que tenía disponible.

-¿Eduviges Dyada?

-Ella.

-Pobre Eduviges. Debe de andar penando todavía.⁴⁷

ESCENA IX

Casa de Eduviges, se escucha el galope de un caballo y ella se levanta de su silla precipitadamente al escucharlo.

Juan: ¿Qué es lo que pasa, doña Eduviges?

Eduviges: *(sacudiendo la cabeza)* Es el caballo de Miguel Páramo, que galopa por el camino de la Media Luna.

Juan: ¿Entonces vive alguien en la Media Luna?

Eduviges: No allí no vive nadie.

Juan: ¿Entonces?

⁴⁷ Juan, Rulfo, *op.cit*, p.25-37.

Eduviges: 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?

Juan: No entiendo. Ni he oído ningún ruido de ningún caballo.

Eduviges: ¿No?

Juan: No.

Eduviges: Entonces es cosa de mi sexto sentido. Un don que Dios me dio; o tal vez sea una maldición. Sólo yo sé lo que he sufrido a causa de esto. *(Pausa)*

Todo comenzó con Miguel Páramo. Sólo yo supe lo que le había pasado la noche que murió. Estaba ya acostada cuando oí regresar su caballo rumbo a la Media Luna. Me extrañó porque nunca volvía a esas horas. Siempre lo hacía entrada la madrugada. Iba a platicar con su novia a un pueblo llamado Contla, algo lejos de aquí. Salía temprano y tardaba en volver. Pero esa noche no regresó... ¿Lo oyes ahora? Está claro que se oye. Viene de regreso.

Juan: No oigo nada

Se escucha el galope del caballo más cerca. Aparece Miguel Páramo.

Eduviges: ¿Qué pasó? ¿Te dieron calabazas?

Miguel: No. Ella me sigue queriendo. Lo que sucede es yo no puede dar con ella. Se me perdió el pueblo. Había mucha neblina o humo o no sé qué; pero sí se que Contla no existe. Fui más allá, según mis cálculos, y no encontré nada. Vengo a contártelo a ti, porque tú me comprendes. Si se lo dijera a los demás de Comala dirían que estoy loco, como siempre han dicho que lo estoy.

Eduviges: No. Loco no, Miguel. Debes estar muerto. Acuérdate que te dijeron que ese caballo te iba a matar algún día. Acuérdate, Miguel Páramo. Tal vez te pusiste a hacer locuras y eso ya es otra cosa.

Miguel: Sólo brinqué el lienzo de piedra que últimamente mandó a poner mi padre. Hice que el *Colorado* lo brincara para no ir a dar ese rodeo tan largo que hay que hacer ahora para encontrar el camino. Sé que lo brinqué y después seguí corriendo; pero como te digo, no había más que humo y humo y humo.

Eduviges: Mañana tu padre se torcerá de dolor. Lo siento por él. Ahora vete y descansa en paz, Miguel. Te agradezco que hayas venido a despedirte de mí.

Miguel Páramo desaparece.

Eduviges: *(A Juan)* Antes de que amaneciera un mozo de la Media Luna vino a decir que el niño Miguel había muerto. *(Pausa)* ¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto?

Juan: No, Doña Eduviges.

→ Eduviges: Más te vale.

Efecto
de
pausa

ESCENA X

Esta escena se representará de manera simultánea con la escena once y doce. Hay tres espacios frente al público. Se escucha nuevamente el sonido de las gotas caer. Pedro Páramo niño recostado en su cama. Entra su madre con los ojos llorosos, se acerca a él para despertarlo.

Madre: *(Estirando las cobijas)* ¡Despierta!

Pedro adormecido por el peso del sueño.

Madre: ¡Despiértate! *(Llora)*

Pedro: *(Levantándose despacio)* ¿Por qué lloras, mamá?

Madre: Tu padre ha muerto. *(Pausa)* Han matado a tu padre.

Pedro: ¿Y a ti quién te mató, madre?

ESCENA XI (que ocurre de manera simultánea con la escena diez y doce)

Iglesia de Comala, Pedro Páramo adulto, espera al padre Rentería. El padre sale y Pedro se dirige a él.

Pedro: ¡Padre, queremos que nos lo bendiga!

Padre: *(Tratando de retener sus manos para no enseñar su temblor)* ¡No! No lo haré. Fue un mal hombre y no entrará en el Reino de los Cielos. Dios me tomará a mal que interceda por él.

Pedro: Yo sé que usted lo odiaba, padre. Y con razón. El asesinato de su hermano, que según rumores fue cometido por mi hijo; el caso de su sobrina, violada por él según el juicio de usted; las ofensas y falta de respeto que le tuvo en ocasiones, son motivos que cualquiera puede admitir. Pero olvídese ahora, padre. Considérela y perdónelo como quizá Dios lo haya perdonado. *(Poniendo en el reclinatorio un puño de monedas de oro)* Reciba eso como una limosna para su iglesia. *(Se va)*

Padre: *(Recogiendo las monedas una por una, se acerca al altar)* Son tuyas. Él puede comprar la salvación. Tú sabes si éste es el precio. En cuanto a mí, Señor, me pongo ante tus plantas para pedirte lo justo o lo injusto, que todo nos es dado pedir... Por mí, condénalo, Señor. *(Cerrando el sagrario. Llorando)* Está bien, Señor, tú ganas. *(Se levanta y sale)*

ESCENA XII (Que continúa desde el último diálogo de la escena nueve y que se representa de manera simultánea con la escena diez y once)

Continuación de diálogo

Casa de Eduviges.

→ Eduviges: Más te vale, hijo. Más te vale.

La lámpara que está en un rincón comienza a languidecer hasta apagarse. Eduviges se levanta, se escuchan sus pasos hasta que sale por completo. Juan espera. Se escucha un grito: ¡Ay vida no me mereces! Pausa. Se distingue una sombra de una persona.

Juan: ¿Es usted, doña Eduviges? ¿Qué está sucediendo? ¿Tuvo usted miedo?

Aparece una mujer, Damiana Cisneros.

Damiana: No me llamo Eduviges. Soy Damiana. Supe que estabas aquí y vine a verte. Quiero invitarte a dormir a mi casa. Allí tendrás donde descansar.

Juan: ¿Damiana Cisneros? ¿No es usted de las que vivieron en la Media Luna?

Damiana: Allá vivo. Por eso he tardado en venir.

Juan: Mi madre me habló de una tal Damiana que me había cuidado cuando nació. ¿De modo que usted...?

Damiana: Sí, yo soy. Te conozco desde que abriste los ojos.

Juan: Iré con usted. Aquí no me han dejado en paz los gritos.

Damiana: Tal vez sea algún eso que está aquí encerrado. En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo. Luego condenaron la puerta, hasta que él se secase; para que

su cuerpo no encontrara reposo. No sé como has podido entrar, cuando no existe llave para abrir esta puerta.

Juan: Fue Doña Eduvigés quien abrió. Me dijo que era el único cuarto que tenía disponible.

Damiana: ¿Eduvigés Dyada?

Juan: Ella.

Damiana: Pobre Eduvigés. Debe de andar penando todavía.

A través de la Pausa respetamos la estructura del texto. Aunque en la adaptación anterior no está incluido todo el texto, todos los personajes, ni todas las acciones que hay entre el diálogo de Eduvigés y Juan Precido y su continuación, aprovechamos el recurso de pausa para mostrar las escenas de manera simultánea y así avanzar en el tiempo de la representación y atrapar la atención del espectador. Tanto en el texto original como en la adaptación están señalados mediante flechas los diálogos que determinan este momento.

Se eligieron esas tres escenas porque una vez adaptadas son cortas y porque tienen relación con la escena central en este momento: el diálogo entre Juan y Eduvigés. A través de la escena diez vemos por última vez a Pedro Páramo niño, la escena once muestra a Pedro Páramo pidiendo al Padre Rentería una bendición para su hijo Miguel Páramo que está muerto, y de quien precisamente hablan Juan y Eduvigés en la escena nueve. El efecto simultáneo aparecerá entonces en el diálogo: “Más te vale”, de Eduvigés.

Por otro lado para saber cuánto va a durar nuestra representación debemos de considerar que la duración, como lo vimos en el análisis, está determinada por tres factores: la extensión, la velocidad y el ritmo.

Cuando se estudió la extensión y la velocidad en este capítulo, se analizaron otros dos elementos: la condensación y la dilatación.

La primera se refería al lapso temporal de la fábula en relación con el de la escenificación, y mencionamos que el texto abarca un período muy amplio, sin embargo a través de los diálogos de los personajes, se presenta ante nosotros el momento preciso o más importante de ellos y de Comala.

El segundo, la dilatación, se refería al personaje que abre y cierra la historia, que en este caso está representado por el personaje de Abundio Martínez. A continuación se muestra el texto original seguido de la adaptación del principio de la historia, una vez que Juan Preciado está en Comala y se encuentra con Abundio; y del final, cuando el Personaje de Abundio mata a Pedro Páramo.

TEXTO ORIGINAL

Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias.

El camino subía y bajaba: "Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para él que viene, baja."

-¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?

-Comala, señor.

-¿Está seguro de que ya es Comala?

-Seguro, señor.

-¿Y por qué se ve esto tan triste?

-Son los tiempos, señor.

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

-¿Y a qué va usted a Comala, si se puede saber? -oí que me preguntaban.

-Voy a ver a mi padre contesté.

-¡Ah! -dijo él.

Y volvimos al silencio.

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

-Bonita fiesta le va a armar -volví a oír la voz del que iba allí a mi lado-. Se pondrá contento de ver a alguien después de tantos años que nadie viene por aquí.

Luego añadió:

-Sea usted quien sea, se alegrará de verlo.

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

-¿Y qué trazas tiene su padre, si se puede saber?

-No lo conozco -le dije-. Sólo sé que se llama Pedro Páramo.

-¡Ah!, vaya.

-Sí, así me dijeron que se llamaba.

Oí otra vez el "¡ah!" del arriero.

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

-¿A dónde va usted? -le pregunté.

-Voy para abajo, señor.

-¿Conoce un lugar llamado Comala?

-Para allá mismo voy.

Y lo seguí. Fui tras él tratando de emparejarme a su paso, hasta que pareció darse cuenta de que lo seguía disminuyó la prisa de su carrera. Después los dos íbamos tan pegados que casi nos tocábamos los hombros.

-Yo también soy hijo de Pedro Páramo -me dijo.

Una bandada de cuervos pasó cruzando el cielo vacío, haciendo cuar, cuar, cuar.

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

-Hace calor aquí -dije.

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

-¿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.

Y dio un pajuelazo contra los burros, sin necesidad, ya que los burros iban mucho más adelante de nosotros, encarrerados por la bajada.

Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, 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 cazuela llena de yerbas: hojas de toronjil, flores de Castilla, ramas de ruda. Desde entonces lo guardé. Era el único. Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería. Y así parecía ser.; porque el suyo estaba lleno de agujeros como de aguja, y en dirección del corazón tenía uno muy grande, donde bien podía caber el dedo del corazón.

Es el mismo que traigo aquí, pensando que podría dar buen resultado para que mi padre me reconociera.

-Mire usted -me dice el arriero, deteniéndose- ¿Ve aquella loma que parece vejiga de puerco? Pues detrasito de ella está la Media Luna. Ahora voltié para allá. ¿Ve la ceja de aquel cerro? Véala. Y ahora voltié para este otro rumbo. ¿Ve la otra ceja que casi no se ve de lo lejos que está? Bueno, pues eso es la Media Luna de punta a cabo. Como quien dice, toda la tierra que se puede abarcar con la mirada. Y es de él todo ese terrenal. El caso es que nuestras madres nos malparieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo. Y lo más chistoso es que él nos llevó a bautizar. Con usted debe haber pasado lo mismo, ¿no?

-No me acuerdo.

-¡Váyase mucho al carajo!

-¿Qué dice usted?

-Que ya estamos llegando, señor.

-Sí, ya lo veo. ¿Qué paso por aquí?

-Un correcaminos, señor. Así les nombran a esos pájaros.

-No, yo preguntaba por el pueblo, que se ve tan solo, como si estuviera abandonado. Parece que no lo habitara nadie.

-No es que lo parezca. Así es. Aquí no vive nadie.

-¿Y Pedro Páramo?

-Pedro Páramo murió hace muchos años.

Era la hora en que los niños juegan en las calles de todos los pueblos, llenando con sus gritos la tarde. Cuando aun las paredes negras reflejan la luz amarilla del sol.

Al menos eso había visto en Sayula, todavía ayer a esta misma hora. Y había visto también el vuelo de las palomas rompiendo el aire quieto, sacudiendo sus alas como si se desprendieran del día. Volaban y caían sobre los tejados, mientras los gritos de los niños revoloteaban y parecían teñirse de azul en el cielo del atardecer.

Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer.

Fui andando por la calle real en esa hora. Miré las casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas de yerba. ¿Cómo me dijo aquel fulano que se llamaba esta yerba? "La capitana, señor. Una plaga que nomás espera que se vaya la gente para invadir las casas. Así las verá usted."

Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera. Después volvieron a moverse mis pasos y mis ojos siguieron asomándose al agujero de las puertas. Hasta que nuevamente la mujer del rebozo se cruzó frente a mí.

-¡Buenas noches! -me dijo.

La seguí con la mirada. Le grité:

-¿Dónde vive doña Eduviges?

Y ella señaló con el dedo:

-Allá. La casa que está junto al puente.

Me di cuenta que su voz estaba hecha de hebras humanas, que su boca tenía dientes y una lengua que se trababa y destrababa al hablar, y que sus ojos eran como todos los ojos de la gente que vive sobre la tierra.

Había oscurecido.

Volvió a darme las buenas noches. Y aunque no había niños jugando, ni palomas, ni tejados azules, sentí que el pueblo vivía. Y que si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos y de voces.

De voces, sí. Y aquí, donde el aire era escaso, se oían mejor. Se quedaban dentro de uno, pesadas. Me acordé de lo que me había dicho mi madre: "Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz." Mi madre. . . la viva.

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."

Llegué a la casa del puente orientándome por el sonar del río. Toqué la puerta; pero en falso. Mi mano se sacudió en el aire como si el aire la hubiera abierto. Una mujer estaba allí. Me dijo:

-Pase usted.

Y entré.⁴⁸

⁴⁸ *Ibid.*, p.9-14.

ESCENA II

Se ilumina el espacio y se ven dos hombres entrar, son Juan Preciado y Abundio Martínez.

Juan: ¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?

Abundio: Comala, señor.

Juan: ¿Está seguro de que ya es Comala?

Abundio: Seguro, señor.

Juan: ¿Y por qué se ve esto tan triste?

Abundio: Son los tiempos.

Voz en off de Dolores: Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche.

Abundio: ¿Y a que va usted a Comala, si se puede saber?

Juan: Voy a ver a mi padre

Abundio: ¡Ah! *(pausa)*

Abundio: Bonita fiesta le va a armar. Se pondrá contento de ver a alguien después de tantos años que nadie viene por aquí. Sea usted quién sea, se alegrará de verlo. *(Pausa)*

¿Y que trazas tiene su padre, si se puede saber?

Juan: No lo conozco sólo sé que se llama Pedro Páramo.

Abundio: ¡Ah!, vaya.

Juan: Sí, así me dijeron que se llamaba. *(Pausa)* Hace calor aquí.

Abundio: Sí, esto no es nada. Cállese. Ya lo sentirá más fuerte cuando lleguemos a Comala. Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al Infierno regresan por su cobija.

Juan: ¿Conoce usted a Pedro Páramo? ¿Quién es?

Abundio: Un rencor vivo.

Voz en off de Dolores: Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cerca la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz.

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

Juan: ¿Dónde podré encontrar alojamiento?

Abundio: Busque a Doña Eduvigés, si es que todavía vive. Dígale que va de mi parte.

Juan: ¿Y cómo se llama usted?

Abundio: *(Desde fuera)* Abundio...

Pausa

Juan: *(Observando alrededor)* Todavía ayer, en Sayula, a esta misma hora, había visto el vuelo de las palomas. La hora en que los niños juegan en las calles. Ahora estoy aquí, en este pueblo sin ruidos.

Madre, te equivocaste de domicilio. Me diste una dirección mal dada. Me mandaste a un pueblo solitario. Buscando a alguien que no existe.

[...]

TEXTO ORIGINAL

A esa misma hora, la madre de Gamaliel Villalpando, doña Inés, barría la calle frente a la tienda de su hijo, cuando llegó y, por la puerta entornada, se metió Abundio Martínez. Se encontró al Gamaliel dormido encima del mostrador con el sombrero cubriéndole la cara para que no lo molestaran las moscas. Tuvo que esperar un buen rato para que despertara. Tuvo que esperar a que doña Inés terminara la faena de barrer la calle y viniera a picarle las costillas a su hijo con el mango de la escoba y le dijera:

-¡Aquí tienes un cliente! ¡Alevántate!

El Gamaliel se enderezó de mal genio, dando gruñidos. Tenía los ojos colorados de tanto desvelarse y de tanto acompañar a los borrachos, emborrachándose con ellos. Ya sentado sobre el mostrador, maldijo a su madre, se maldijo a sí mismo y maldijo infinidad de veces a la vida, "que valía un puro carajo". Luego volvió a acomodarse con las manos entre las piernas y se volvió a dormir todavía farfullando maldiciones:

-Yo no tengo la culpa de que a estas horas anden sueltos los borrachos.

-El pobre de mi hijo. Discúlpalo, Abundio. El pobre se pasó la noche atendiendo a unos viajeros que se picaron con las copas. ¿Qué es lo que te trae por aquí tan de mañana?

Se lo dijo a gritos, porque Abundio era sordo.

-Pos nada más un cuartillo de alcohol, del que estoy necesitado.

-¿Se te volvió a desmayar la Refugio?

-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.

-¡No oigo lo que estás diciendo! ¿O no estás diciendo nada? ¿Qué es lo que dices?

-Que me pasó la noche velando a la muerta, a la Refugio. Dejó de resollar anoche.

-Con razón me olió a muerto. Fíjate que hasta yo le dije al Gamaliel: "Me huele que alguien se murió en el pueblo." Pero ni caso me hizo; con eso de que tuvo que congeniar con los viajeros, el pobre se emborrachó. Y tú sabes que cuando está en ese estado, todo le da risa y ni caso le hace a una. ¿Pero qué me dices? ¿Y tienes convidados para el velorio?

-Ninguno, madre Villa. Para eso quiero el alcohol para curarme la pena.

-¿Lo quieres puro?

-Sí, madre Villa. Pa emborracharme más pronto. Y démelo rápido que llevo prisa.

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

-Sí, madre Villa.

-Díselo antes de que acabe de enfriar.

-Se lo diré. Yo se que ella también cuenta con usted pa que ofrezca sus oraciones. Con decirle que se murió compungida porque no hubo ni quien la auxiliara.

-¿Qué, no fuiste a ver al padre Rentería?

-Fui. Pero me informaron que andaba en el cerro.

-¿En cuál cerro?

-Pos por esos andurriales. Usted sabe que andan en la revuelta.

-¿De modo que también él? Pobres de nosotros, Abundio.

-A nosotros qué nos importa eso, madre Villa. Ni nos va ni nos viene. Sírvame la otra. Ahi como que se hace la disimulada, al fin y al cabo el Gamaliel está dormido.

-Pero no se te olvide pedirle a la Refugio que ruegue a Dios por mí, que tanto lo necesito.

-No se mortifique. Se lo diré en llegando. Y hasta le sacaré la promesa de palabra, por si es necesario y pa que usted se deje de apuraciones.

-Eso, eso mero debes hacer. Porque tú sabes cómo son las mujeres. Así que hay que exigirles el cumplimiento en seguida.

Abundio Martínez dejó otros veinte centavos sobre el mostrador.

-Déme el otro cuartillo, madre Villa. Y si me lo quiere dar sobradito por ahí es cosa de usted. Lo único que le prometo es que éste sí me lo iré a beber junto a la difuntita; junto a mi Cuca.

-Vete pues, antes que se despierte mi hijo. Se le agría mucho el genio cuando amanece después de una borrachera. Vete volando y no se te olvide darle mi encargo a tu mujer.

Salió de la tienda dando estornudos. 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.

-¡Damiana!-llamó Pedro Páramo-.Ven a ver qué quiere ese hombre que viene por el camino.

Abundio siguió avanzando, dando traspies, agachando la cabeza y a veces caminando en cuatro patas. Sentía que la tierra se retorció, le daba vueltas y luego se le soltaba; él corría para agarrarla y cuando ya la tenía en sus manos se le volvía a ir; hasta que llegó frente a la figura de un señor sentado junto a una puerta. Entonces se detuvo:

-Denme una caridad para enterrar a mi mujer -dijo.

Damiana Cisneros rezaba: "De las asechanzas del enemigo malo, líbranos, Señor." Y le apuntaba con las manos haciendo la señal de la cruz.

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.

El sol le llegaba por la espalda. Ese sol recién salido, casi frío, desfigurado por el polvo de la tierra.

La cara de Pedro Páramo se escondió debajo de las cobijas como si se escondiera de la luz, mientras que los gritos de Damiana se oían salir más repetidos, atravesando los campos: ¡Están matando a don Pedro!"

Abundio Martínez oía que aquella mujer gritaba. No sabía que hacer para acabar con esos gritos. No le encontraba la punta a sus pensamientos. Sentía que los gritos de la vieja se debían estar oyendo muy lejos. Quizá hasta su mujer los estuviera oyendo, porque a él le taladraban las orejas, aunque no entendía lo que decía. Pensó en su mujer, que estaba tendida en el catre, solita, allá en el patio de su casa, adonde él la había sacado para que se serenara y no se apestara pronto. La Cuca, que todavía ayer se acostaba con él, bien viva, retozando como una potranca, y que lo mordía y le raspaba la nariz con su nariz. La que le dio aquel hijito que se les murió apenas nacido, dizque porque ella estaba incapacitada: el mal de ojo y los fríos y la rescoldera y no sé cuántos males tenía su mujer, según le dijo el doctor que fue a verla ya a última hora, cuando tuvo que vender sus burros para traerlo hasta acá, por el cobro tan alto que le pidió. Y de nada había servido. . . La Cuca, que ahora estaba allá aguantando el relente, con los ojos cerrados, ya sin poder ver amanecer, ni este sol ni ningún otro.

-¡Ayúdenme! -dijo-. Denme algo.

Pero ni siquiera él se oyó. Los gritos de aquella mujer lo dejaban sordo.

Por el camino de Comala se movieron unos puntitos negros. De pronto los puntitos se convirtieron en hombres y luego estuvieron aquí, cerca de él. Damiana Cisneros dejó de gritar. Deshizo su cruz. Ahora se había caído y abría la boca como si bostezara.

Los hombres que habían venido la levantaron del suelo y la llevaron al interior de la casa.

-¿No le ha pasado nada a usted, patrón? -preguntaron.

Apareció la cara de Pedro Páramo, que sólo movió la cabeza.

Desarmaron a Abundio, que aún tenía el cuchillo lleno de sangre en la mano:

-Vente con nosotros -le dijeron-. En buen lío te has metido.

Y el los siguió.

Antes de entrar en el pueblo les pidió permiso. Se hizo a un lado y allí vomitó una cosa amarilla como de bilis. Chorros y chorros, como si hubiera sorbido diez litros de agua. Entonces le comenzó a arder la cabeza y sintió la lengua trabada.

-Estoy borracho -dijo.

Regresó a donde estaban esperándolo. Se apoyó en los hombros de ellos, que lo llevaron a rastras, abriendo un surco en la tierra con la punta de los pies.⁴⁹

ESCENA XXXVIII

Negocio de Doña Inés Villalpando. Abundio Martínez llega al mostrador. Doña Inés le habla casi a gritos a Abundio porque éste es sordo.

Inés: ¿Qué es lo que te trae por aquí tan de mañana?

Abundio: Pos nada más un cuartillo de alcohol del que estoy necesitado.

Inés: ¿Se te volvió a desmayar la Refugio?

Abundio: Se me murió ya, madre Villa. Anoche mismito, muy cerca de las once. Y conque hasta vendí mis burros. Hasta eso vendía porque se me aliviara.

Inés: ¡No oigo lo que estás diciendo! ¿O no estás diciendo nada? ¿Qué es lo que dices?

Abundio: Que me pasé la noche velando a la muerta, a la Refugio. dejó de resollar anoche.

Inés: Con razón me olió a muerto. Fíjate que hasta yo le dije al Gamaliel: “Me huele que alguien se murió en el pueblo”. ¿Pedro qué dices? ¿Y tienes convidados para el velorio?

Abundio: Ninguno, madre Villa. Para eso quiero el alcohol, para curarme la pena.

Inés: ¿Lo quieres puro?

Abundio: Sí, madre Villa. Pa emborracharme más pronto. Y démelo rápido que llevo prisa.

Inés: Te daré dos decilitros por el mismo precio y por ser para ti. Ve diciéndole entretanto a la difunta que yo siempre la apreció y que me tome en cuenta cuando llegue a la Gloria.

Abundio: Sí, madre Villa.

Inés: Díselo antes de que se acabe de enfriar.

Abundio: Se lo diré. Yo se que ella también cuenta con usted pa que ofrezca sus oraciones. Con decirle que se murió compungida porque no hubo quien la auxiliara.

Inés: ¿Qué, no fuiste a ver al padre Rentaría?

Abundio: Fui. Pero me informaron que andaba en el cerro.

Inés: ¿En cuál cerro?

Abundio: Pos por esos andurriales. Usted sabe que andan en la revuelta.

Inés: ¿De modo que también él? Pobres de nosotros, Abundio.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 117-121.

Abundio: A nosotros qué nos importa eso, madre Villa. Ni nos va ni nos viene. Sírvame la otra. (*Dejando otros veinte centavos sobre el mostrador*) Deme el otro cuartillo, madre Villa. Y si me lo quiere dar sobradito, pos ahí es cosa de usted. Lo único que le prometo es que éste sí me lo irá a beber junto a la difuntita; junto a mi Cuca.

Inés: Vete pues, Abundio.

ESCENA XXXIX

Abundio sale borracho del negocio de Inés Villalpando, pues estuvo tomando durante toda la escena anterior, sorbiendo un trago tras otro. Trata de ir a su casa, pero tuerce camino y se dirige a la Media Luna. El recorrido de Abundio es por toda la sala y no por el escenario para aprovechar el oscuro del escenario y después descubrir a Pedro Páramo que ha envejecido y que está sentado en un viejo equipal, junto a la puerta de la Media Luna, que es el proscenio. Está solo, seguramente sin haber dormido por mucho tiempo. Se percata de que Abundio viene hacia él, y llama a Damiana.

Pedro: ¡Damiana! Ven a ver qué quiere ese hombre que viene por el camino.

Abundio sigue avanzado, dando traspiés, agachando la cabeza y a veces caminando en cuatro patas.

Abundio: Denme una caridad para enterrar a mi mujer. Vengo por una ayudadita para enterrar a mi muerta.

Pedro Páramo no responde, simplemente lo ignora.

Abundio: ¡Ayúdenme! Denme algo.

Abundio lleno de ira saca un cuchillo con el que mata a Pedro Páramo, mientras se escucha el grito de Damiana Cisneros.

Damiana: ¡Están matando a Don Pedro!

La dilatación, uno de los elementos de la velocidad, que nos ayuda a descubrir la duración de nuestra propuesta escénica, está representada por el personaje de Abundio quien abre y cierra el ciclo de toda la historia que ocurrirá frente a nuestros ojos.

Porque evidentemente, aunque mostramos estas escenas de forma continua, en una adaptación total de *Pedro Páramo* no aparecerán así, es decir, toda la historia se desarrollará en medio de estas escenas. Y de hecho, está determinado por el número que aparece al principio de la escena.

En la escena dos, por ejemplo el personaje de Abundio introduce a Juan Preciado en Comala, la escena es prácticamente el diálogo entre estos dos personajes, aunque hay dos intervenciones del personaje de Dolores, como una voz que nadie escucha, más que los espectadores, como si el personaje hablará desde otro espacio y sólo se escuchara el eco.

Las escenas treinta y ocho y treinta y nueve son parte de una misma situación que en el texto original se muestran en un mismo fragmento. Pero que en la adaptación decidimos

crear otra escena principalmente por el cambio de espacio (negocio/tienda y Media Luna) para que nos diera la oportunidad de crear un efecto de luz o sonido a través del recorrido que hace Abundio al dirigirse a la Media Luna a buscar a Pedro Páramo.

El ritmo lo determinaban dos factores la intensión y la distensión. La intensión se presenta a través del uso de la elipsis; y la distensión por el uso de la pausa.

La elipsis y la pausa son dos elementos que corresponden a la estructura, y que ya se estudiaron. Por otro lado proponemos que una adaptación completa del texto podría estar compuesta por treinta y nueve escenas, es decir, que el respetar la estructura y el orden, nos ayudará también a que la escenificación sea ágil y su duración pueda ser de una hora aproximadamente.

De la misma forma que respetamos la estructura debemos respetar también el tiempo en que se desarrolla la historia. En la sección: Distancia temporal, de este mismo capítulo, mencionamos que los personajes tienen una manera muy particular de hablar, si cambiáramos el tiempo y el espacio también cambiaría la historia, a pesar de respetar la estructura. De hecho en la sección de: Diálogo y estilo, del capítulo anterior: Escritura y dicción dramática, también se estudió este aspecto y se propuso una escena, la treinta y dos, en donde un grupo de rebeldes, seguramente cristeros, se encuentra en la casa de Pedro Páramo negociando con él.⁵⁰

Por tanto una propuesta escénica de toda la historia de *Pedro Páramo*, debe desarrollarse entre 1910-1921 que son los años de La Revolución Mexicana, y que corresponde al tiempo de Pedro Páramo niño; entre 1926-1929, años en que se desarrolló la Guerra de los Cristeros, que coincide con la historia de Pedro Páramo adulto; y entre 1955, que se relaciona con el tiempo en que se desarrolla la historia de Juan Preciado, y que además es el año en que la novela aparece.

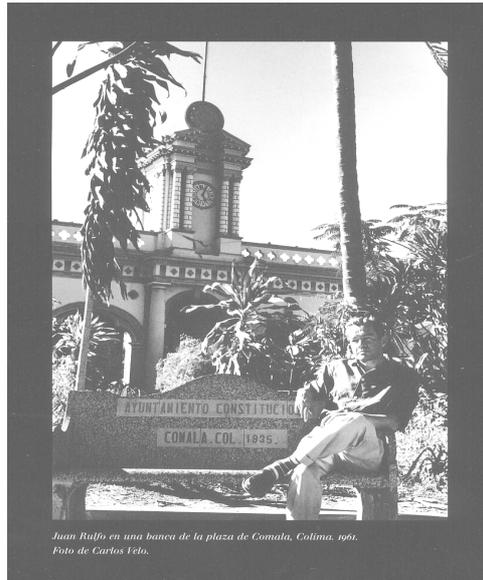
Podemos agregar también que Juan Preciado tiene una conexión con Juan Rulfo, puesto que cuando regresa a Comala tiene alrededor de treinta años, que aproximadamente coincide con la edad de Juan Rulfo cuando edita la novela en el año 1955, por lo tanto toda la historia de *Pedro Páramo*, está ubicada en el presente de esa época, pero que continuamente se refiere al pasado.

⁵⁰ Ver Capítulo I, sección: 1.3 Propuesta de escritura y dicción dramática, de esta tesina, p. 12.

Así pues, queda la propuesta de puesta en escena (Tiempo) de *Pedro Páramo*; primero, considerando la estructura dramática como la estructura original del texto; y en cuanto al tiempo, el momento histórico propuesto por Juan Rulfo (Revolución Mexicana, Guerra de los Cristeros y 1955).

III. ESPACIO

La novela se desarrolla en Comala, tanto en la historia de Pedro Páramo como la de Juan Preciado. Comala, geográficamente existe, en el estado de Nayarit, la siguiente fotografía muestra a Juan Rulfo en Comala:



Sin embargo no podemos limitar nuestro estudio, ni una propuesta de espacio a este lugar. En toda la novela podemos ver que a través de las voces y los diálogos de los personajes el espacio adquiere un significado más fuerte, como el que menciona Ortega:

“En el arte narrativo de Juan Rulfo casi no hay descripciones. La descripción se retira cediendo el paso a algo mucho más sustancial: la atmósfera.”¹

En este capítulo estudiaremos el espacio, tomando como referencia el modelo dramático de García Barrientos para lograr una propuesta de espacio escénico.

3.1 Planos del espacio teatral

Para lograr nuestro propósito, primero, distinguiremos los planos del espacio teatral. García Barrientos plantea tres categorías básicas en que debe fundarse el estudio del espacio teatral:

¹ Luis, Ortega, Galindo, *Expresión y sentido en Juan Rulfo*, Ed. Luis Ortega Terrazas Galindo, España, 1984, p.21.

- a) El *espacio diegético* o argumental es el componente espacial del contenido, el conjunto de los lugares ficticios que intervienen o aparecen, de la forma que sea, en la fábula o argumento. [...]
- b) El *espacio escénico* es el espacio real de la escenificación, el espacio teatral representante. [...]
- c) El *espacio dramático*, que es la relación entre los espacios diegético y escénico, es decir, la manera específicamente teatral de representar los espacios ficticios del argumento en los espacios reales disponibles para su escenificación.²

De la misma forma que en el capítulo anterior³, el espacio diegético se refiere a los espacios que aparecen en nuestro texto literario. El espacio escénico es el espacio de la representación teatral. Y el espacio dramático, es la forma en que vamos a representar, es decir, la propuesta de espacio de la adaptación.

3.2 El espacio de la comunicación teatral: La relación sala/escena

Para estudiar el espacio de la comunicación teatral, García Barrientos distingue dos lugares: sala y escena. “Definiendo la escena y la sala como los espacios de los actores y del público respectivamente. [...]La relación entre sala y escena puede ser de dos tipos: de *oposición* y de *integración*.”⁴

Para saber cuál es la relación entre estos dos lugares, explicaremos a qué se refiere la relación de oposición y de integración:

La primera posibilidad [oposición] se realiza de manera ejemplar en el teatro “a la italiana”. [...] Solamente hay un punto o, mejor, un “plano” de contacto entre ellos: la boca del escenario o “cuarta pared”, entonces, la relación que podemos denominar es la escena cerrada.⁵

² José Luis, García Barrientos, *op.cit.* p. 127 y 128.

³ Capítulo. II. Tiempo, sección 2.1 Planos del tiempo teatral.

⁴ José Luis, García Barrientos, *op.cit.*p.124.

⁵ *Ibid.*, p.124 y 125.

El teatro a la italiana puede ser una opción de relación entre la representación y el público, sin embargo, veamos a qué se refiere la relación de integración:

La escena abierta servirá entonces para denominar la relación en que ambos espacios se integran, en mayor o menor medida. La sala no se enfrenta ahora a la escena sino que la abraza o la envuelve, y ésta le ofrece o le muestra. [...] La escena puede abrirse a la sala de forma total, lo que se realiza en el teatro circular del tipo circo o plaza de toros, o de forma parcial, cuya plasmación más característica e importante es el teatro griego semicircular.⁶

Para saber qué relación puede haber entre nuestro montaje y el público tenemos que definir el tipo de espacio que vamos a emplear. El espacio tiene que significar algo en relación evidentemente con el texto. Aunque hay muchos autores que se han empeñado en limitar la obra con mitologías como la griega o judío-cristiana, encontramos que el Mictlán o mundo de los muertos, de la mitología indígena mexicana, está presente en esta obra.

En *Los aztecas*, de Matos Moctezuma se mencionan los lugares por los que tenían que pasar las almas del Mictlán:

Los que morían de muerte natural iban al Mictlán, nueve lugares o estadios. Algunos de ellos: dos cierras que chocan entre sí; una culebra que guarda el camino; el lugar de la lagartija verde; ocho pájaros y ocho collados; el lugar del viento frío de navajas; atravesar el río Chiconahuapan y llegar al Mictlán.⁷

La primera relación que hallamos con el Mictlán, es la frase de Juan Preciado, cuando cuenta cómo es que se encontró con Abundio el arriero: “Me había topado con él en Los Encuentros, donde se cruzaban varios caminos.”⁸ Esta frase se corresponde con el primer estadio de los nueve por los que pasaban los muertos para llegar al Mictlán, de los que habla Matos Moctezuma.

⁶ *Ibid.*, p. 125.

⁷ Eduardo, Matos, Moctezuma, *Los aztecas*, CONACULTA, México, 2000, p.120.

⁸ Juan, Rulfo, *op.cit.* p.11

Otro ejemplo. Cuando llega Juan a la casa de Eduviges, ésta le pregunta: “¿Y cuánto hace que murió [Dolores Preciado]?” Y él contesta: “*Hace ya siete días.*”⁹

Juan Preciado llega a la casa de Eduviges y ya han transcurrido siete días; se hospeda y duerme en su casa, y son ocho; sale de ahí guiado por Damiana hasta encontrarse solo en “aquellas calles vacías [de Comala]”¹⁰, para luego encontrarse en la casa de Donis y su Mujer, para que pase la noche y duerma, y al despertar vea que su cuerpo ha sido enterrado; cumpliéndose así nueve días desde que muere su madre hasta el momento en que se encuentra en la tumba junto a Dorotea. La historia transcurre en nueve días como nueve lugares tiene todo el recorrido del Mictlán.

Matos Moctezuma menciona que los nueve niveles del Mictlán tenían un significado, él plantea la siguiente hipótesis: “¿Por qué nueve pasos? Nosotros vamos a aventurar una hipótesis: los nueve pasos que recorre el individuo que fallece de forma natural son el retorno o regreso al vientre materno (la tierra), del cual surgió la vida.”¹¹

Por esta razón podríamos decir que *Pedro Páramo* se acerca a la idea de un retorno al vientre materno. No es casual que Juan Preciado haya ido a Comala a partir de una promesa que le hace a su madre en su lecho de muerte y que termine al lado de Dorotea quien siempre tuvo el deseo, o más bien la “ilusión” de ser madre. Tanto el Mictlán como la tumba no son otra cosa más que el lugar en donde habitan los muertos.

Una vez que hemos descubierto *Pedro Páramo* ofrece una imagen mítica tenemos que articularla con el tipo de relación que va a tener la sala y la escena en nuestro montaje. Richard Schechner, por ejemplo, plantea la idea de un teatro al que él llama ambientalista, cuya intención es que el teatro vuelva a su origen primitivo, es decir, su origen ritual:

El primer principio escénico del teatro ambientalista es crear y usar espacios completos. Literalmente esferas de espacios, espacios dentro de espacios, espacios que contienen, o envuelven, o relacionan o tocan todas las áreas donde está el público y/o actúan los intérpretes. Todos los espacios están involucrados activamente en todos los aspectos de la representación.¹²

⁹ *Ibid.*, p.16.

¹⁰ *Ibid.*, p.45.

¹¹ Eduardo, Matos, Moctezuma, *op.cit.*, p.120.

¹² Richard, Schechner, *El teatro ambientalista*, traducción: Alejandro Bracho, Prólogo: Juan José Gurrola, Árbol y UNAM, colección: Escenario, México, 1988, p.30

El propósito del teatro ambientalista es tener un contacto más cercano con el público, como el que tenía el ritual, antecedente más próximo al teatro, cuando a través de la representación se recordaba la creencia de un pueblo, su cosmovisión y sus mitos. La idea de Richard Schechner, por lo tanto, se corresponde con el significado mítico que encontramos entre la novela y el Mictlán; pero además se corresponde con el espacio de integración, pues como su propio nombre lo dice: integra, es decir, busca un encuentro mucho más completo con el público que el teatro a la italiana.

Por esta razón nuestra propuesta de espacio escénico considerará un espacio de integración y/o un espacio ambientalista, cuyo propósito es el mismo: lograr un contacto más completo con el público.

3.3 Estructura espacial del drama

Para estudiar la estructura del drama, García Barrientos plantea dos posibilidades:

“El espacio *único* y los espacios *múltiples*. Éstos últimos pueden a su vez presentarse como *sucesivos* o como *simultáneos*.”¹³

3.3.1 Espacio único, espacios múltiples, valor de la estructura

El espacio único se presenta cuando toda la acción ocurre en el mismo lugar, García Barrientos dice: “El espacio único es la manifestación de la conocida ‘unidad de lugar’.”¹⁴

En este sentido, sabemos que toda la novela ocurre en el pueblo de Comala, sin embargo durante toda la historia el espacio va cambiando, no es el mismo todo el tiempo a pesar de estar siempre en Comala, es decir, aunque toda la acción transcurre en este pueblo se van mostrando sus diferentes lugares.

Espacios múltiples: sucesivos/simultáneos

Los espacios múltiples se presentan “cuando la acción dramática se desarrolla efectivamente en diferentes lugares, es decir, espacios múltiples.”¹⁵

Ahora bien, estos espacios múltiples se pueden presentar sucesiva o simultáneamente. Es decir de manera continua y paralela respectivamente. Este último el

¹³ José Luis, García Barrientos, *op.cit.* p. 129.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 130.

mismo García Barrientos declara que no es muy recomendable, ya que al espectador le es difícil mantener su atención en dos o más escenas al mismo tiempo durante toda una representación, incluso en el caso de que utilizáramos esta opción tendría que ser en un momento preciso, y donde el diálogo solamente lo utilizara una sola escena y no las dos al mismo tiempo.

Un ejemplo de espacio múltiple simultáneo que podríamos adecuar a nuestra representación puede ser la parte en que Juan Preciado se encuentra en la casa de Eduviges Dyada. De hecho ese fragmento fue analizado en el capítulo anterior,¹⁶ en donde termina con la frase: “Más te vale” y varias páginas más adelante volvemos a escuchar esa misma oración. Entonces, podemos plantear que esa escena junto con la de Pedro Páramo y la del Padre Rentería, que son las que ocurren en el lapso de la reanudación de este diálogo, pueden presentarse simultáneamente, aprovechando el recurso que el texto mismo nos ofrece.

“Valor” de la estructura

El valor de la estructura se refiere a especificar la cantidad, el modo y la relación que existe entre los espacios que vamos a trabajar: “Tras clasificar el drama, lo importante será precisar cuántos y sobre todo cuáles y también cómo son esos lugares, y cómo se relacionan entre sí.”¹⁷

Nuestra estructura espacial del drama serán espacios múltiples sucesivos, con algunas escenas simultáneas.

Los lugares que aparecen en la historia los clasificaremos en este momento, de acuerdo con la historia de Juan Preciado y Pedro Páramo, y el resto, es decir, los que correspondan a los demás personajes, simplemente los llamaremos otros.

Juan Preciado:

1. Habitación de Dolores Preciado moribunda
2. Entrada a Comala, encuentro con Abundio
3. Casa de Eduviges Dyada
4. Calles de Comala

¹⁶ Capítulo II. Tiempo. Sección. 2.3.1. Escena temporal, nexos temporales, elipsis y pausa., p. 27

¹⁷ García Barrientos, *op.cit.* p. 131.

5. Casa de Donis y La Mujer
6. Tumba o tumbas de Juan Preciado, Dorotea y Susana San Juan

Pedro Páramo (niño):

1. Baño de Pedro Páramo
2. Cocina de la abuela de Pedro Páramo
3. Casa de Pedro Páramo

Pedro Páramo:

1. La Media Luna

Otros:

1. Iglesia
2. Casa de Dolores Preciado
3. Dormitorio de Susana San Juan
4. Agujero en donde Susana San Juan se mete sujeta por una soga
5. Negocio de Doña Inés Villalpando

Estos son los lugares más representativos de la historia. La relación que hay entre ellos es que todos ocurren en Comala, y se representarán en un mismo espacio, es decir, que para representar estos catorce lugares no utilizaremos catorce escenarios, sino más bien estrategias que nos permitan crear espacios diferentes en un mismo lugar de representación.

3.4 Los signos del espacio: Espacio escenográfico, verbal, corporal y sonoro

Los signos del espacio son los “medios” por los que puede valerse la representación para significar teatralmente los lugares que se van a representar. García Barrientos plantea cuatro posibilidades: el espacio escenográfico, el verbal, el corporal y el sonoro.

a) Espacio escenográfico:

En primer lugar los tres que constituyen, en su cara representante, el espacio escénico: decorado, iluminación y accesorios, tan íntimamente ligados entre sí que podemos integrarlos en la unidad que cabe denominar “escenografía” y abarca todo cuanto ve el espectador sobre el espacio escénico –como signo: con una cara representante y otra representada.¹⁸

¹⁸ *Ibid.*, p. 133.

b) Espacio Verbal: “En segundo lugar están los signos lingüísticos, que corresponden a la palabra y el tono, es decir, a la entonación, ritmo, intensidad, acento, etc. de la dicción.”¹⁹

c) Espacio Corporal: “El siguiente es el conjunto de signos que tiene como soporte el cuerpo del actor, tanto los relativos a la expresión corporal (*mímica, gesto, movimiento*), más dinámicos, como los más estáticos que tienen que ver con la apariencia (*maquillaje, peinado, vestuario*)”²⁰

d) Espacio Sonoro: “La música y los efectos sonoros, en el grado más excéntrico, pueden también significar espacio. Tanto la música como los sonidos, pueden ayudar para evocar un lugar.”²¹

Una vez que sabemos cuántos y cuáles espacios tenemos, la siguiente tarea es saber cómo los vamos a representar.

Por ejemplo, para un espacio de una cocina podemos utilizar el recurso del espacio escenográfico. Sin embargo la forma de hablar de los personajes, al que se refiere el espacio verbal, puede ayudarnos a crear el espacio de un agujero en donde Susana San Juan se encuentra sujeta por una soga que sostiene su padre desde el exterior, sin necesidad de mostrar un agujero como tal. Por otra parte, el espacio corporal puede representar la iglesia mediante un gesto de los personajes, como el santiguarse, por ejemplo. El espacio sonoro, puede estar presente en las escenas de Pedro Páramo niño, en donde él escucha el sonido de las gotas, que a su vez le hacen recordar a Susana.

Es decir, a través de los diferentes signos del espacio encontramos alternativas para la representación de los lugares que se presentan en la historia.

3.5 Grados de (re) presentación del espacio

García Barrientos plantea tres posibilidades en que pueden presentarse los grados de representación del espacio: patentes, latentes y ausentes.

¹⁹ *Ibid.*, p. 133.

²⁰ *Ibid.*, p. 134.

²¹ *Ibidem.*

3.5.1 Espacios patentes (visibles), latentes (contiguos), ausentes (autónomos), la relación dentro/fuera

El espacio patente se refiere a lo que aparecerá frente a público, es decir, lo que va a ser visible para él: “El espacio dramático visible constituye la base de la representación teatral del espacio, que consiste en representar espacio con espacio, de convertir al espacio real de la escena en signo, es decir, en espacio escénico que representa como “otro” espacio ficticio.”²²

Cuando estudiamos el punto 3.3.3 “Valor” de la estructura, se señalaron los espacios de la representación, estos a su vez, serían entonces nuestros espacios patentes (visibles).

Espacios latentes (contiguos)

“Son los espacios que suponemos situados entre bastidores y que resultan invisibles para el espectador, *pero visibles para los personajes*, constituyen lo que hemos denominado espacio contiguo o latente.”²³

Ejemplo de esto es el espacio que habíamos mencionado, del hueco en donde Susana San Juan se encuentra sujeta por una soga que sostiene su padre desde el exterior, en donde el espacio continuo sería el espacio desde donde su padre le habla.

Otro ejemplo es el diálogo de Pedro Páramo niño con su madre. Cuando él se encuentra en el baño de su casa pensando en Susana y de pronto una voz dice: “¿Qué tanto haces en el excusado, muchacho?”²⁴ El espacio desde donde la madre le habla es un espacio latente también.

Espacios ausentes (autónomos)

El espacio ausente o autónomo “es un lugar radicalmente “otro”, un espacio “ausente” en relación con el visible y el contiguo, aunque de distinta manera, presentes. [...] Si el contiguo es un espacio invisible para el público, pero no para los personajes. El autónomo es invisible también para éstos últimos.”²⁵

²² *Ibid.*, p. 136.

²³ *Ibid.*, p. 137 y 138.

²⁴ Juan, Rulfo, *op.cit.* p. 17.

²⁵ José Luís, García Barrientos, *op.cit.* p. 140.

Un ejemplo de espacio ausente es el del diálogo entre Juan Preciado y su madre. Poco antes de que él muera, escucha su voz, pero no logra verla:

-¿Dónde estás?

-Estoy aquí, en tu pueblo. Junto a tu gente. ¿No me vez?

-No hijo, no te veo.²⁶

El espacio ausente es el lugar desde donde su madre le habla y es desconocido también por él, puesto que tampoco puede ver a Dolores.

Otro ejemplo es Sayula, el lugar que recuerda Juan Preciado, cuando se encuentra rumbo a la casa de Eduviges Dyada. Violeta Peralta menciona:

Bandadas de cuervos cruzan el cielo: en vivo contraste, vuelo de palomas rompiendo el aire quieto, gritos de niños y azul del cielo son las últimas imágenes que Juan conserva de Sayula, de donde viene y adonde no podrá volver porque su trayecto es irreversible.²⁷

Sayula sólo se revela en la imaginación y en el recuerdo de Juan Preciado, pues nunca más regresa. Sayula entonces es un espacio autónomo.

La relación “dentro/fuera”

Para establecer una relación dentro-fuera, comenzaremos con distinguir cada espacio: “Elegimos aquí considerar como “dentro” (de escena) lo visible y como “fuera” (de escena) lo invisible.”²⁸

Una vez que sabemos que es lo que va a ser visible para el espectador y que no, debemos reconocer la relación que debe haber entre estos dos espacios. Es decir, que independientemente de que no se muestre, por ejemplo, Sayula, el espectador tiene que imaginar el lugar y distinguir ese contraste entre Comala y Sayula también.

3.6 “Distancia” espacial. Espacio icónico, metonímico y convencional

Para estudiar la distancia espacial, García Barrientos distingue tres tipos de espacio: el icónico, metonímico y convencional.

²⁶ Juan, Rulfo, *op.cit.* p.59.

²⁷ Violeta, Peralta; Befumo, Liliana, *Rulfo, la soledad creadora*, Fernando García Cambeiro, Argentina, 1975, p.78.

²⁸ José Luis, García Barrientos, *op.cit.* p. 142.

a) Espacio *icónico* o “metafórico”. En el que el espacio escénico representa al ficticio mediante imágenes que se relacionan con él por analogía o semejanza.

b) Espacio *metonímico* o “indicial”. Al que responden algunos decorados sonoros (playa significada sólo por el ruido del mar) o gestuales (iglesia significada sólo por gestos tales como santiguarse, o hacer una genuflexión) por ejemplo; pero que también pueden significar los espacios escenográficos (una bandera representando un castillo o un campamento).

c) Espacio *convencional*. La utilización de el lenguaje o “decorado verbal”, lo mismo que los carteles escritos con la localización de la escena.²⁹

El estudio de la distancia espacial y cada tipo de espacio al que se refiere se corresponde con el punto 3.4 Los signos del espacio: Espacio escenográfico, verbal, corporal y sonoro, que se analizó en este mismo capítulo III. Espacio.³⁰ En donde el espacio *icónico* o “metafórico” se corresponde con el espacio escenográfico; el espacio *metonímico* o “indicial” con el espacio corporal; y el espacio *convencional* con el espacio verbal.

3.7 Propuesta de puesta en escena (Espacio)

²⁹ *Ibid.*, p. 145 y 146.

³⁰ Punto 3.4 Los signos del espacio: Espacio escenográfico, verbal, corporal y sonoro, capítulo III. Espacio, de esta tesis, p. 64.

Para resolver la propuesta de espacio atenderemos las siguientes preguntas:

¿Cuál es la relación entre puesta en escena y público?

¿Cuántos lugares se van a representar?

¿Cuáles son?

¿Cómo son o cómo se van a representar?

Comencemos con la relación entre público y escena. Cuando estudiamos el espacio de la comunicación teatral en este capítulo, se planteó la relación que hay entre la representación y el público a través del teatro ambientalista de Richard Schechner. Es decir, que el espacio teatral vuelva a su origen más primitivo: el ritual.

Esta idea se corresponde con lo que García Barrientos llama integración. Además se dijo que durante toda la novela a través de los diálogos de los personajes, se hacía referencia al Mictlán o “mundo de los muertos”, lo cual nos ayuda a ubicar la historia dentro de la posibilidad que Richard Schechner propone, y al mismo tiempo proponer un espacio de integración. Por lo tanto, la relación entre sala y escena es de integración, y proponemos que la representación sea en un teatro arena.

A continuación presentamos fragmentos del texto original y enseguida las escenas adaptadas, en donde se propone que la acción ocurra en la sala, es decir, el lugar donde se encuentra el público y no en el escenario, integrando al espectador a través del espacio, que es una de las posibilidades del teatro ambientalista de Richard Schechner.

TEXTO ORIGINAL

-Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen.

Eso me venía diciendo Damiana Cisneros mientras cruzábamos el pueblo.

-Hubo un tiempo en el que estuve oyendo durante muchas noches el rumor de una fiesta. Me llegaban los ruidos hasta la Media Luna. Me acerqué para ver el mitote aquel y vi esto: lo que estamos viendo ahora. Nada. Nadie. Las calles tan solas como ahora.

“Luego dejé de oírla. Y es que la alegría cansa. Por eso no me extrañó que aquello terminara.

“Sí -volvió a decir Damiana Cisneros-. Este pueblo está lleno de ecos. Yo ya no me espanto. Oigo el aullido de los perros y dejo que aúllen. Y en días de aire se ve al viento arrastrando hojas de árboles, cuando aquí, como tú ves no hay árboles. Los hubo en algún tiempo, porque si no ¿De dónde saldrían esas hojas?”

"Y lo peor de todo es cuando oyes platicar a la gente, como si las voces salieran de alguna hendidura y, sin embargo, tan claras que las reconoces. Ni más ni menos, ahora que venía, encontré un velorio. Me detuve a rezar un Padrenuestro. En esto estaba, cuando una mujer se apartó de las demás y vino a decirme:

"-¡Damiana! ¡Ruega a Dios por mí, ¡Damiana!

"Soltó el rebozo y reconocí la cara de mi hermana Sixtina.

"¿Qué andas haciendo aquí? - le pregunté.

"Entonces ella corrió a esconderse entre las demás mujeres.

"Mi hermana Sixtina, por si no lo sabes, murió cuando yo tenía doce años. Era la mayor. Y en mi casa fuimos dieciséis de familia, así que hazte el cálculo del tiempo que lleva muerta. Y mírala ahora, todavía vagando por este mundo. Así, que no te asustes si oyes ecos más recientes Juan Preciado".

-¿También usted le aviso a mi padre que yo vendría? -le pregunté.

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

-Murió-dije.

-¿Ya murió? ¿Y de qué?

-No supe de qué. Tal vez de tristeza. Suspiraba mucho.

-Eso es lo malo. Cada suspiro es como un sorbo de vida del que uno se deshace. ¿De modo que murió?

-Sí. Quizá usted debió saberlo.

-¿Y por qué iba a saberlo? Hace muchos años que no sé nada.

-Entonces ¿cómo es que dio usted conmigo?

- . . .

¿Está usted viva, Damiana? ¡Dígame, Damiana!

Y me encontré de pronto solo en aquellas calles vacías. Las ventanas de las casas abiertas al cielo, dejando asomar las varas correosas de la yerba. Bardas descarapeladas que mostraban sus adobes revenidos.

-¡Damiana! -grité-. ¡Damiana Cisneros!

Me contestó el eco: "¡. . . ana. . . neros. . . ! ¡. . . ana. . . neros!"³¹

ESCENA XVII

Por un extremo de la sala aparecen Juan Preciado y Damiana Cisneros, los pasillos que rodean la sala son las calles vacías por donde vienen caminando estos dos personajes.

Damiana: Este pueblo está lleno de ecos. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen.

Ahora que venía, encontré un velorio. Me detuve a rezar un Padre nuestro. En esto estaba cuando una mujer se apartó de las demás y vino a decirme: "¡Damiana! ¡Ruega a Dios por mí, Damiana!". Soltó el rebozo y reconocí la cara de mi hermana Sextina. Mi hermana Sextina, por si no lo sabes, murió cuando yo tenía 12 años. Era la mayor. Y en mi casa fuimos dieciséis de familia, así que hazte el cálculo del tiempo que lleva muerta. Y mírala

³¹ Juan, Rulfo, *op.cit.*, p.44-46.

ahora, todavía vagando por este mundo. Así que no te asustes si oyes ecos más recientes, Juan Preciado.

Juan: ¿También a usted le avisó mi madre que yo vendría?

Damiana: No. Y a propósito, ¿Qué es de tu madre?

Juan: Murió

Damiana: ¿Ya murió? ¿Y de qué?

Juan: No supe de qué. Tal vez de tristeza. Suspiraba mucho.

Damiana: Eso es malo. Cada suspiro es como un sorbo de vida del que uno se deshace. ¿De modo que murió?

Juan: Sí. Quizá usted debió saberlo.

Damiana: ¿Y por qué iba a saberlo? hace muchos años que no sé nada.

Juan: Entonces ¿cómo es que dio usted conmigo?

Damiana: ...

Juan: ¿Está usted viva, Damiana? ¡Dígame, Damiana!

Una niebla aparece por todo el espacio, que sirve como efecto para que Damiana Cisneros desaparezca y Juan Preciado se encuentre solo en el escenario.

Juan: ¡Damiana! ¡Damiana Cisneros!

Juan sigue gritando el nombre de Damiana, la neblina parece robarle la visibilidad, al mismo tiempo que lo aturden una serie de murmullos, ruidos, voces y canciones lejanas: "Mi novia me dio un pañuelo con orillas de llorar...." Y cae al suelo

En la escena anterior puede verse que no está incluido todo el diálogo de Damiana, sólo se rescató la descripción que hace de las calles de Comala y lo que dice acerca de su hermana Sixtina, pues ambos aspectos son suficientes para crear una atmósfera de muerte de ese momento.

Además se agregaron las voces lejanas que dicen: "Mi novia me dio un pañuelo con orillas de llorar", que en el fragmento del texto original no aparecen sino hasta algunos fragmentos más adelante, aunque en realidad son la continuación de este momento, si tomamos en cuenta que la estructura del texto se presenta en ocasiones a manera de pausa, en este sentido sólo se unieron esas dos partes, sin intentar nuevamente aprovechar el recurso y representar escenas simultáneas como en otras escenas lo presentamos.

Otro elemento que distingue a esta escena es el espacio, como comentamos anteriormente, la acción ocurre en la sala y no en el escenario. Para el momento en que Damiana desaparece sugerimos un efecto de humo, pero puede resolverse de cualquier otro modo. Un velo que la actriz se coloque, o bien un seguidor como recurso de iluminación, pueden ayudar a lograr ese momento. Sin embargo el director tomará la decisión de acuerdo a lo que funcione mejor.

Ahora bien ¿cuántos y cuáles lugares se van a considerar? es una pregunta que se resuelve de manera casi simultánea. Cuando estudiamos el valor de la estructura se enumeraron los lugares más representativos de la historia. Eran catorce lugares que se clasificaron de la siguiente forma: Pedro Páramo, Juan Preciado, y una tercera clasificación, otros, que se refiere a los espacios de los demás personajes. Por lo tanto son catorce lugares para representar y podemos saber cuáles son si revisamos el punto 3.3.3 Valor de la estructura, de este capítulo.

¿Cómo son o cómo se van a representar esos lugares? Al examinar la estructura espacial del drama se dijo que el texto corresponde a un espacio múltiple debido a los diferentes lugares que se muestran durante toda la historia, aunque todo ocurra en Comala. Y que el espacio múltiple puede presentarse de dos maneras: sucesiva y simultáneamente. El texto ofrece la posibilidad de ser representado de manera simultánea, pero este recurso no es muy favorable porque el espectador no puede mantener su atención en dos escenas o más al mismo tiempo durante toda la representación.

Por eso es que el recurso simultáneo, se utilizará en momentos precisos solamente. Por ejemplo las escenas nueve, diez, once y doce, la reanudación del diálogo entre Eduviges y Juan Preciado, como se presentó y explicó en el capítulo anterior.³²

Una vez que sabemos cuántos y cuáles espacios vamos a representar, sabremos cómo serán a través de los signos del espacio. Cuando se estudió los signos del espacio, en este capítulo, se revisaron las diferentes posibilidades de crear espacios. Por ejemplo el espacio escenográfico, verbal, corporal y sonoro.

El espacio escenográfico, se refiere a los elementos como la escenografía, iluminación y accesorios. A continuación presentamos el texto original seguido de la escena adaptada, el momento en el que Pedro Páramo niño llega a la cocina de su abuela, un ejemplo de espacio escenográfico.

TEXTO ORIGINAL

-Abuela, vengo a ayudarte 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.

³² Capítulo II. Tiempo., 2.7 Propuesta de puesta en escena (Tiempo), p. 37.

-¿Y qué estabas haciendo? ¿Rezando?

-No, abuela, solamente estaba viendo llover.

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

-Vete, pues, a limpiar el molino.

" 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."

-Abuela, el molino no sirve, tiene el gusano roto.

-Esa Micaela ha de haber molido molcates en él. No se le quita esa mala costumbre; pero en fin, ya no tiene remedio.

-¿Por qué no compramos otro? Éste ya de tan viejo ni servía.

-Dices bien. Aunque con los gastos que hicimos para enterrar a tu abuelo y los diezmos que le hemos pagado a la Iglesia nos hemos quedado sin un centavo. Sin embargo, haremos un sacrificio y compraremos otro. Sería bueno que fueras a ver a doña Inés Villalpando y le pidieras que nos lo fiara para octubre. Se lo pagaremos en las cosechas.

-Si, abuela.

-Y de paso, para que hagas el mandado completo, dile que nos empreste un cernidor y una podadera; con lo crecidas que están las matas ya mero se nos meten en las trasijaderas. Si yo tuviera mi casa grande, con aquellos grandes corrales que tenía, no me estaría quejando. Pero tu abuelo le jerró con venirse aquí. Todo sea por Dios: nunca han de salir las cosas como uno quiere. Dile a doña Inés que le pagaremos en las cosechas todo lo que le debemos.

-Si, abuela.

Había chuparrosas. Era la época. Se oía el zumbido de sus alas entre las flores del jazmín, que se caía de flores.

Se dio una vuelta por la repisa del Sagrado Corazón y encontró veinticuatro centavos. Dejó los cuatro centavos y tomó el veinte.

Antes de salir, su madre lo detuvo:

-¿Adónde vas?

-Con doña Inés Villalpando por un molino nuevo. El que teníamos se quebró.

-Dile que te dé un metro de tafeta negra, como ésta -y le dio la muestra-. Que lo cargue en nuestra cuenta.

-Muy bien, mamá.

-A tu regreso cómprame unas cafiaspirinas. En la maceta del pasillo encontrarás dinero. Encontró un peso. Dejó el veinte y agarró el peso.

"Ahora me sobrará dinero para lo que se ofrezca", pensó.

-¡Pedro! -le gritaron-. ¡Pedro!

Pero él ya no oyó. Iba muy lejos.³³

ESCENA V

Cocina de la casa de Pedro Páramo niño.

Pedro: *(Entrando en la cocina)* Abuela, vengo a ayudarle a desgranar maíz.

³³ *Ibid.*, p.18-20.

Abuela: Ya terminamos; pero vamos a hacer chocolate. ¿Dónde te habías metido? Todo el rato que duró la tormenta te anduvimos buscando.

Pedro: Estaba en el otro patio.

Abuela: ¿Y qué estabas haciendo? ¿Rezando?

Pedro: No, abuela, sólo estaba viendo llover.

Abuela: (*Viendo atentamente los ojos de Pedro*) Vete, pues, a limpiar el molino.

Pedro: Abuela, el molino no sirve, tiene el gusano roto.

Abuela: Esa Micaela, ha de haber molido molcates en él. No se le quita esa mala costumbre; pero en fin, ya no tiene remedio.

Pedro. ¿Por qué no compramos otro? Éste ya de tan viejo ni servía.

Abuela: Dices bien. Aunque con los gastos que hicimos para enterrar a tu abuelo y los diezmos que le hemos pagado a la Iglesia nos hemos quedado sin un centavo. Sin embargo, haremos un sacrificio y compraremos otro. Sería bueno que fueras a ver a Doña Inés Villalpando y le pidieras que nos fiara para octubre. Se lo pagaremos en las cosechas.

Pedro: Sí, abuela.

Abuela: Y de paso, para que hagas el mandado completo, dile que nos empreste un cernidor y una podadera; con lo crecidas que están las matas ya mero se nos meten en las trasijaderas. Si yo tuviera mi casa grande, con aquellos grandes corrales que tenía, no me estaría quejando. Pero tu abuelo le jerró con venirse aquí. Todo sea por Dios: nunca han de salir las cosas como uno quiere. Dile a Doña Inés que le pagaremos en las cosechas todo lo que le debemos.

Pedro: Sí, abuela. (*De salida*)

Madre: (*entrando*) ¿Adónde vas?

Pedro: Con Doña Inés Villalpando por un molino nuevo. El que teníamos se quebró.

Madre: Dile que te dé un metro de tafeta negra, como ésta (*Le enseña y le da la muestra*) Que lo cargue a nuestra cuenta.

Pedro: Muy bien, mamá.

Madre: A tu regreso cómprame unas cafiaspirinas. En la maceta del pasillo encontrarás dinero.

Pedro toma la moneda de mayor valor, procurando que su madre no se dé cuenta.

La madre lo ve salir, revisa el dinero, se da cuenta de lo que hizo su hijo y le grita.

Madre: ¡Pedro! ¡Pedro!

Pero él ya no oye, va muy lejos.

La escena anterior transcurre en una cocina. En este caso debemos de tener en cuenta los diálogos de los personajes que participan en esta escena para decidir si incluiremos algunos elementos escenográficos o de utilería. Es probable, por ejemplo que el personaje de la abuela de Pedro, diga su diálogo mientras está haciendo algo, como terminando de desgranar el maíz o iniciando la elaboración del chocolate.

Puede verse también que en la adaptación se respetó el diálogo de los dos personajes que al principio aparecen. Aunque no se incluyeron todas las intervenciones de la voz

narrativa -pues algunas son descripciones de lo que piensa cada personaje en ese momento-, otras fueron trasladadas en acotación.

El espacio verbal se refiere a la utilización de elementos como la entonación, ritmo, intensidad, acento, entre otros, de la dicción. El espacio verbal puede ayudarnos, por ejemplo, para representar el diálogo entre Susana San Juan y su padre, cuando ella se encuentra en un agujero. A continuación presentamos el fragmento del texto original, y en seguida la escena adaptada.

TEXTO ORIGINAL

Muchos años antes, cuando ella era una niña, él le había dicho:

-Baja, Susana, y dime lo que ves.

Estaba colgada de aquella sogas que le lastimaba la cintura, que le sangraba sus manos; pero que no quería soltar: era como el único hilo que la sostenía al mundo de afuera.

-No veo nada, papá.

-Busca bien, Susana. Haz por encontrar algo.

Y la alumbró con su lámpara.

-No veo nada, papá.

-Te bajaré más. Avísame cuando estés en el suelo.

Había entrado por un pequeño agujero abierto entre las tablas. Había caminado sobre tablones podridos, viejos, astillados y llenos de tierra pegajosa:

-Baja más abajo, Susana, y encontrarás lo que te digo.

Y ella bajó y bajó en columpio, meciéndose en la profundidad, con sus pies bamboleando "en el no encuentro dónde poner los pies".

-Más abajo, Susana. Más abajo. Dime si ves algo.

Y cuando encontró el apoyo allí permaneció, callada, porque se enmudeció de miedo. La lámpara circulaba y la luz pasaba de largo junto a ella. Y el grito de allá arriba la estremecía:

-¡Dame lo que está allí, Susana!

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

-Es una calavera de muerto- dijo.

-Debes encontrar algo más junto a ella. Dame todo lo que encuentres.

El cadáver se deshizo en canillas; la quijada se desprendió como si fuera de azúcar. Le fue dando pedazo a pedazo hasta que llegó a los dedos de los pies y le entregó coyuntura tras coyuntura. Y la calavera primero; aquella bola redonda que se deshizo entre sus manos.

-Busca algo más, Susana. Dinero. Ruedas redondas de oro. Búscalas, Susana.

Entonces ella no supo de ella, sino muchos días después entre el hielo, entre las miradas llenas de hielo de su padre.

Por eso reía ahora.

-Supe que eras tú, Bartolomé.

Y la pobre de Justina, que lloraba sobre su corazón, tuvo que levantarse al ver que ella reía y que su risa se convertía en carcajada.

Afuera seguía lloviendo. Los indios se habían ido. Era lunes y el valle de Comala seguía anegándose en lluvia.³⁴

ESCENA XXIX

Un agujero. Muchos años antes, Susana San Juan niña, aparece colgada de una sogá que le lastima la cintura, pero que toma con sus manos. Mientras que su padre la alumbra con una lámpara desde arriba, pero no logra verse sólo se escucha su voz.

Voz en off de Bartolomé: Baja, Susana, y dime lo que ves.

Susana: No veo nada, papá.

Voz en off de Bartolomé: Busca bien, Susana. Haz por encontrar algo.

Susana: No veo nada, papá.

Voz en off de Bartolomé: Te bajaré más. Avisame cuando estés en el suelo. Baja más abajo, Susana, y encontrarás lo que te digo.

Voz en off de Bartolomé: Más abajo, Susana. Más abajo. Dime si vez algo. ¡Dame lo que está allí Susana!

Susana sin darse cuenta agarra una calavera entre sus manos, cuando se percata de esto la suelta al instante.

Susana: Es una calavera de muerto.

Voz en off de Bartolomé: Busca algo más, Susana. Dinero, Ruedas redondas de oro. Búscalas, Susana.

Susana tiembla de miedo y se escucha su llanto.

En el texto original Susana San Juan adulta y loca, recuerda el momento de su niñez cuando su padre la hizo meterse en un agujero para buscar dinero. La escena anterior muestra sólo el momento en que Susana niña se encuentra en el agujero, es decir, no aparece el personaje de Justina ni el de Susana San Juan adulta.

Por otro lado ante los ojos del espectador sólo se encuentra Susana niña. La propuesta es que el espacio verbal, a través de la voz de Bartolomé, que se escucha desde afuera, permita que el espectador construya el espacio del agujero, sin necesidad de presentar el lugar como tal. Además se puede utilizar el recurso de la sogá que sujeta a Susana, y que probablemente pueda mostrar que ella va descendiendo.

Con el espacio corporal, por ejemplo, un movimiento de los personajes como el santiguarse puede servirnos para representar una iglesia. A continuación se presenta el texto original y después la escena adaptada, en donde el espacio es la iglesia de Comala.

³⁴ Juan, Rulfo, *op.cit.*, p. 90-91.

TEXTO ORIGINAL

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

"Pero no para ti, Miguel Páramo, que has muerto sin perdón y no alcanzarás ninguna gracia.

"El padre Rentería dio vuelta al cuerpo y entregó la misa al pasado. Se dio prisa por terminar pronto y salió sin dar la bendición final a aquella gente que llenaba la iglesia.

-¡Padre, queremos que nos lo bendiga!

-¡No! - dijo moviendo negativamente la cabeza. No lo haré. Fue un mal hombre y no entrará al Reino de los Cielos. Dios me tomará mal que interceda por él.

Lo decía, mientras trataba de retener sus manos para que no enseñaran su temblor. Pero fue. Aquel cadáver pesaba mucho en el ánimo de todos. Estaba sobre una tarima, en medio de la iglesia, rodeado de cirios nuevos, de flores, de un padre que estaba detrás de él, solo, esperando que terminara la velación.

El padre Rentería pasó junto a Pedro Páramo procurando no rozarle los hombros. Levantó el hisopo con ademanes suaves y roció el agua bendita de arriba abajo, mientras salía de su boca un murmullo, que podía ser de oraciones. Después se arrodilló y todo el mundo se arrodilló con él:

-Ten piedad de tu siervo, Señor.

-Que descansa en paz, amén -contestaron las voces.

Y cuando empezaba a llenarse nuevamente de cólera, vio que todos abandonaban la iglesia llevándose el cadáver de Miguel Páramo.

Pedro Páramo se acercó, arrodillándose a su lado:

-Yo sé que usted lo odiaba, padre. Y con razón. El asesinato de su hermano, que según rumores fue cometido por mi hijo, el caso de su sobrina Ana, violada por él según el juicio de usted; las ofensas y falta de respeto que le tuvo en ocasiones, son motivos que cualquiera puede admitir. Pero olvídense ahora, padre. Considérelo y perdónelo como quizá Dios lo haya perdonado.

Puso sobre el reclinatorio un puño de monedas de oro y se levantó:

-Reciba eso como una limosna para su iglesia.

La iglesia estaba ya vacía. Dos hombres esperaban en la puerta a Pedro Páramo, quien se juntó con ellos, y juntos siguieron el féretro que aguardaba descansando sobre los hombros de cuatro caporales de la Media Luna. El padre Rentería recogió las monedas una por una y se acercó al altar.

-Son tuyas -dijo-. Él puede comprar la salvación. Tú sabes si éste es el precio. En cuanto a mí, Señor, me pongo ante tus plantas para pedirle lo justo o lo injusto, que todo nos es dado pedir...

Por mí condénalo, Señor.

Y cerró el sagrario.

Entró en la sacristía, se echó en un rincón, y allí lloró de pena y de tristeza hasta agotar sus lágrimas.

-Está bien, Señor, tú ganas -dijo después.³⁵

³⁵ *Ibid.*, p.29-30.

ESCENA XI

Iglesia de Comala, Pedro Páramo adulto, espera al padre Rentería. El padre sale y Pedro se dirige a él

Pedro: ¡Padre, queremos que nos lo bendiga!

Padre: *(Tratando de retener sus manos para no enseñar su temblor)* ¡No! No lo haré. Fue un mal hombre y no entrará en el Reino de los Cielos. Dios me tomará a mal que interceda por él.

Pedro: Yo sé que usted lo odiaba, padre. Y con razón. El asesinato de su hermano, que según rumores fue cometido por mi hijo; el caso de su sobrina, violada por él según el juicio de usted; las ofensas y falta de respeto que le tuvo en ocasiones, son motivos que cualquiera puede admitir. Pero olvídense ahora, padre. Considérelo y perdónelo como quizá Dios lo haya perdonado. *(Poniendo en el reclinatorio un puño de monedas de oro)* Reciba eso como una limosna para su iglesia. *(Se va)*

Padre: *(Recogiendo las monedas una por una, se acerca al altar)* Son tuyas. Él puede comprar la salvación. Tú sabes si éste es el precio. En cuanto a mí, Señor, me pongo ante tus plantas para pedirte lo justo o lo injusto, que todo nos es dado pedir... Por mí, condénalo, Señor. *(Cerrando el sagrario. Llorando)* Está bien, Señor, tú ganas. *(Se levanta y sale)*

En el texto original hay una serie de elementos que en la adaptación no aparecen, o más bien se muestran de forma distinta. Tal es el caso del diálogo interior del Padre Rentería o de la bendición que él le da al cadáver de Miguel Páramo. Se adaptó esta situación y se muestra a Pedro Páramo que espera al Padre Rentería para pedirle él mismo la bendición de su hijo, y pese a su voluntad el Padre accede por las monedas que Pedro le deja y él recoge.

La escena anterior ocurre en la iglesia del pueblo de Comala. Para representar este lugar podemos utilizar escenografía, pero también podemos apoyarnos en las posibilidades del espacio corporal, es decir, la utilización de algún gesto o movimiento que contribuya a la construcción de ese espacio. Por ejemplo, puede ser que Pedro se persigne, se incline o se hinque; o bien, si trae sombrero, se lo quite al entrar.

A través de la utilización de música o sonidos, el recurso del espacio sonoro puede servirnos para representar espacios o crear atmósferas. Por ejemplo, el sonido del caballo de Miguel Páramo que se escucha galopar. A continuación presentamos el texto original seguido de la escena adaptada.

TEXTO ORIGINAL

-¿Qué es lo que pasa, doña Eduvigés?

Ella sacudió la cabeza como si despertara 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?

-No entiendo. Ni he oído ningún ruido de ningún caballo.

-¿No?

-No

-Entonces es cosa de mi sexto sentido. Un don que Dios me dio; o tal vez sea una maldición. Sólo yo sé lo que he sufrido a causa de esto.

Guardó silencio un rato y luego añadió:

-Todo comenzó con Miguel Páramo. Sólo yo supe lo que le había pasado la noche que murió. Estaba yo acostada cuando oí regresar su caballo rumbo a la Media Luna. Me extrañó porque nunca volvía a esas horas. Siempre lo hacía entrada la madrugada. Iba a platicar con su novia a un pueblo llamado Contla, algo lejos de aquí. Salía temprano y tardaba en volver. Pero esa noche no regresó. . . ¿Lo oyes ahora? Está claro que se oye. Viene de regreso.

-No oigo nada

-Entonces es cosa mía. Bueno, como te estaba diciendo, eso de que no regresó es un puro decir. No había acabado de pasar su caballo cuando sentí que me tocaban por la ventana. Ve tú a saber si fue ilusión mía. Lo cierto es que algo me obligó a ir a ver quién era. Y era él, Miguel Páramo. No me extrañó verlo, pues hubo un tiempo que se pasaba las noches en mi casa durmiendo conmigo, hasta que encontró esa muchacha que le sorbió los sesos.

"-¿Que pasó? -le dije a Miguel Páramo-. ¿Te dieron calabazas?"

"-No. Ella me sigue queriendo -me dijo-. Lo que sucede es que yo no pude dar con ella. Se me perdió el pueblo. Había mucha neblina o humo o no sé qué; pero sí sé que Contla no existe. Fui más allá según mis cálculos, y no encontré nada. Vengo a contártelo a ti, porque tú me comprendes. Si se lo dijera a los demás de Comala dirían que estoy loco, como siempre han dicho que lo estoy."

"-No. Loco no, Miguel. Debes estar muerto. Acuérdate que te dijeron que ese caballo te iba a matar algún día. Acuérdate, Miguel Páramo. Tal vez te pusiste a hacer locuras y eso ya es otra cosa.

-Sólo brinqué el lienzo de piedra que últimamente mandó poner mi padre. Hice que el Colorado lo brincara para no ir a dar ese rodeo tan largo que hay que hacer ahora para encontrar el camino. Sé que lo brinqué y después seguí corriendo; pero, como te digo, no había más que humo y humo y humo."

"-Mañana tu padre se torcerá de dolor -le dije-. Lo siento por él. Ahora vete y descansa en paz, Miguel. Te agradezco que hayas venido a despedirte de mí.

"Y. cerré la ventana. Antes de que amaneciera un mozo de la Media Luna vino a decir: -El patrón don Pedro le suplica. El niño Miguel ha muerto. Le suplica su compañía.

"-Ya lo sé -le dije-. ¿Te pidieron que lloraras?"

"-Si, don Fulgor me dijo que se lo dijera llorando.

"-Está bien. Dile a don Pedro que allá iré. ¿Hace mucho que lo trajeron?

"-No hace ni media hora. De ser antes, tal vez se hubiera salvado. Aunque, según el doctor que lo palpó, ya estaba frío desde tiempo atrás. Lo supimos porque el Colorado volvió solo y se puso tan inquieto que no dejó dormir a nadie. Usted sabe cómo se querían él y el caballo, y hasta estoy por creer que el animal sufre más que don Pedro. No ha comido ni dormido y nomás se vuelve un puro corretear. Como que sabe, ¿sabe usted? Como que se siente despedazado y carcomido por dentro.

"- No se te olvide cerrar la puerta cuando te vayas.

"Y el mozo de la Media Luna se fue."

-¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto? - me pregunté a mí.

-No, doña Eduviges.

-Más te vale.³⁶

ESCENA IX

Casa de Eduviges, se escucha el galope de un caballo y ella se levanta de su silla precipitadamente al escucharlo.

Juan: ¿Qué es lo que pasa, doña Eduviges?

Eduviges: *(sacudiendo la cabeza)* Es el caballo de Miguel Páramo, que galopa por el camino de la Media Luna.

Juan: ¿Entonces vive alguien en la Media Luna?

Eduviges: No allí no vive nadie.

Juan: ¿Entonces?

Eduviges: 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?

Juan: No entiendo. Ni he oído ningún ruido de ningún caballo.

Eduviges: ¿No?

Juan: No.

Eduviges: Entonces es cosa de mi sexto sentido. Un don que Dios me dio; o tal vez sea una maldición. Sólo yo sé lo que he sufrido a causa de esto. *(Pausa)*

Todo comenzó con Miguel Páramo. Sólo yo supe lo que le había pasado la noche que murió. Estaba ya acostada cuando oí regresar su caballo rumbo a la Media Luna. Me extrañó porque nunca volvía a esas horas. Siempre lo hacía entrada la madrugada. Iba a platicar con su novia a un pueblo llamado Contla, algo lejos de aquí. Salía temprano y tardaba en volver. Pero esa noche no regresó... ¿Lo oyes ahora? Está claro que se oye. Viene de regreso.

Juan: No oigo nada

Se escucha el galope del caballo más cerca. Aparece Miguel Páramo.

Eduviges: ¿Qué pasó? ¿Te dieron calabazas?

Miguel: No. Ella me sigue queriendo. Lo que sucede es yo no puede dar con ella. Se me perdió el pueblo. Había mucha neblina o humo o no sé qué; pero sí se que Contla no existe. Fui más allá, según mis cálculos, y no encontré nada. Vengo a contártelo a ti, porque tú me

³⁶ *Ibid.*, p.25-28.

comprendes. Si se lo dijera a los demás de Comala dirían que estoy loco, como siempre han dicho que lo estoy.

Eduviges: No. Loco no, Miguel. Debes estar muerto. Acuérdate que te dijeron que ese caballo te iba a matar algún día. Acuérdate, Miguel Páramo. Tal vez te pusiste a hacer locuras y eso ya es otra cosa.

Miguel: Sólo brinqué el lienzo de piedra que últimamente mandó a poner mi padre. Hice que el *Colorado* lo brincara para no ir a dar ese rodeo tan largo que hay que hacer ahora para encontrar el camino. Sé que lo brinqué y después seguí corriendo; pero como te digo, no había más que humo y humo y humo.

Eduviges: Mañana tu padre se torcerá de dolor. Lo siento por él. Ahora vete y descansa en paz, Miguel. Te agradezco que hayas venido a despedirte de mí.

Miguel Páramo desaparece.

Eduviges: *(A Juan)* Antes de que amaneciera un mozo de la Media Luna vino a decir que el niño Miguel había muerto. *(Pausa)* ¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto?

Juan: No, Doña Eduviges.

Eduviges: Más te vale.

Uno de los elementos que distingue este momento de la novela y que la escena adaptada rescata, es precisamente el sonido del galope del *Colorado*, el caballo de Miguel Páramo, que actúa como presagio de que algo va a ocurrir. Y lo que ocurre es que Miguel Páramo aparece ante el espectador, pero no sólo eso, el diálogo entre Eduviges y Juan se interrumpe para mostrar lo que ocurrió hace mucho tiempo: el momento en que un muerto habló con un vivo, y que éste vivo ahora está muerto relatando lo sucedido a Juan Preciado.

Una vez definido cada lugar como escenográfico, verbal, corporal o sonoro debemos especificar si la escena a su vez es visible, contigua o autónoma, de acuerdo a los grados de representación del espacio.

La escena visible es la que muestra el espacio tanto al personaje como al espectador; contigua que sólo es visible para el personaje; y autónoma que no es visible para ninguno.

Un ejemplo de visible es la escena anterior de Juan Preciado y Eduviges, en donde ambos personajes conviven en un mismo espacio que es perceptible para todos.

Un ejemplo de contiguo es la escena de Susana San Juan dentro del agujero y su padre Bartolomé, él pertenece a un espacio exterior o contiguo, porque aunque no lo vemos escuchamos su voz.

Un espacio autónomo sería cuando Juan Preciado recuerda Sayula y a través de su diálogo nos hace imaginarlo. A continuación se muestra el texto original y enseguida la escena adaptada.

TEXTO ORIGINAL

Era la hora en que los niños juegan en las calles de todos los pueblos, llenando con sus gritos la tarde. Cuando aun las paredes negras reflejan la luz amarilla del sol.

Al menos eso había visto en Sayula, todavía ayer a esta misma hora. Y había visto también el vuelo de las palomas rompiendo el aire quieto, sacudiendo sus alas como si se desprendieran del día. Volaban y caían sobre los tejados, mientras los gritos de los niños revoloteaban y parecían teñirse de azul en el cielo del atardecer.

Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer.

Fui andando por la calle real en esa hora. Miré las casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas de yerba. ¿Cómo me dijo aquel fulano que se llamaba esta yerba ? " La capitana, señor. Una plaga que nomás espera que se vaya la gente para invadir las casas. Así las verá usted. "

Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera. Después volvieron a moverse mis pasos y mis ojos siguieron asomándose al agujero de las puertas. Hasta que nuevamente la mujer del rebozo se cruzó frente a mí.

-¡Buenas noches! -me dijo.

La seguí con la mirada. Le grité:

-¿Dónde vive doña Eduviges?

Y ella señaló con el dedo:

-Allá. La casa que está junto al puente.

Me di cuenta que su voz estaba hecha de hebras humanas, que su boca tenía dientes y una lengua que se trababa y destrababa al hablar, y que sus ojos eran como todos los ojos de la gente que vive sobre la tierra.

Había oscurecido.

Volvió a darme las buenas noches. Y aunque no había niños jugando, ni palomas, ni tejados azules, sentí que el pueblo vivía. Y que si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos y de voces.

De voces, sí. Y aquí, donde el aire era escaso, se oían mejor. Se quedaban dentro de uno, pesadas. Me acordé de lo que me había dicho mi madre: "Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz." Mi madre. . . la viva.

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. "

Llegué a la casa del puente orientándome por el sonar del río. Toqué la puerta; pero en falso. Mi mano se sacudió en el aire como si el aire la hubiera abierto. Una mujer estaba allí. Me dijo:

-Pase usted.

Y entré.³⁷

³⁷ *Ibid.*, p.13-14.

ESCENA II

[...]

Abundio: *(Desde fuera)* Abundio...*Pausa*Juan: *(Observando alrededor)* Todavía ayer, en Sayula, a esta misma hora, había visto el vuelo de las palomas. La hora en que los niños juegan en las calles. Ahora estoy aquí, en este pueblo sin ruidos.

Madre, te equivocaste de domicilio. Me diste una dirección mal dada. Me mandaste a un pueblo solitario. Buscando a alguien que no existe.

La escena anterior es sólo el fragmento final de la escena dos, que refiere al momento en que Juan Preciado recuerda Sayula. Lo anterior es el diálogo entre Abundio y él, que ya se comentó en el segundo capítulo. Se omitió el diálogo de los personajes que encuentra a su paso, y sólo se muestra un fragmento de todo su diálogo interior, el cual es suficiente para hacer referencia al umbral que acaba de atravesar el personaje, y que justo en este momento él mismo reconoce, a través de la comparación que hace entre Sayula y Comala.

Así, pues queda la propuesta de espacio, en donde los lugares serán representados como espacios múltiples de forma sucesiva, usando las cuatro posibilidades de signos del espacio, y especificando los diferentes grados de representación; para que finalmente haya una relación entre público y representación de integración, remitiéndonos al espacio mítico religioso del Mictlán.

IV. PERSONAJE

El personaje es el último nivel de análisis que se estudiará tomando como referencia el modelo dramatólogo de García Barrientos. El estudio de los personajes no es tarea sencilla, si consideramos entre otras cosas, que el propósito de el análisis es que lleguen a ser interpretados por actores. “El personaje es el soporte de la acción”¹, y su análisis nos permitirá acercarnos a la propuesta de construcción de personaje. Para comenzar iniciaremos con los planos del sujeto teatral.

4.1 Planos del sujeto teatral: El concepto de “personaje dramático”

Para estudiar los planos del sujeto teatral es preciso distinguir tres personas: la diegética, la escénica y la dramática.

García Barrientos menciona que la persona diegética se refiere al personaje ficticio: “El termino “personaje” designa [...] a la persona ficticia o representada.”²

La persona escénica, se refiere al actor real o persona real que interpretará al personaje ficticio.

La persona dramática es: “La encarnación del personaje ficticio en la persona escénica, esto es, un actor representando un papel.”³ Es decir, el personaje dramático.

Entonces nuestro análisis estudiará a la persona diegética y escénica con el propósito de lograr personajes dramáticos, es decir, personajes ficticios representados por actores.

4.2 Estructura “personal” del drama: Reparto y configuración

García Barrientos define la estructura “personal” del drama de la siguiente manera:

“La estructura “personal” de un drama puede describirse muy fácilmente como una sucesión de agrupaciones diferentes de personajes dramáticos.”⁴

La estructura “personal” del drama se presenta a través de dos elementos: el reparto y la configuración

¹ José Luís, García Barrientos, *op.cit.* p.154.

² *Ibid.*, p.156.

³ *Ibid.*, p. 155.

⁴ *Ibid.*, p. 158.

La *configuración* es cada una de esas agrupaciones, es decir, al conjunto de los personajes presentes en un momento dado. [...]

El *reparto*, término y concepto tan tradicional como específicamente dramático, [...] es el conjunto de los personajes de un drama, es decir el resultado de sumar todas las configuraciones de una obra. Si se quiere, el reparto es la configuración total de un drama, y la configuración, el reparto parcial de una escena. Tanto uno como otra deben entenderse, no como simple acumulación o suma de personajes, sino como “estructuras” en que se integran interrelacionados, formando el sistema total o parcial de los personajes del drama o de la escena.⁵

Tanto la configuración como el reparto son lo que conocemos como la lista de *dramatis personae*. La configuración son los personajes que aparecen en cada escena, mientras que el reparto es el total de personajes que aparecen en el drama. Tener una configuración de personajes puede ayudarnos a saber la frecuencia con la que aparece un personaje en escena. A continuación se presenta una lista de configuración, es decir la enumeración de los personajes que aparecen en cada escena, que consideramos más representativas:

1. Juan y Dolores Preciado
2. Juan y Abundio Martínez
3. Juan y Eduviges
4. Pedro Páramo (niño) y su madre
5. Pedro Páramo (niño) y su abuela
6. Pedro Páramo (niño) y su madre
7. Juan y Eduviges
8. Pedro Páramo (niño) y su abuela
9. Juan, Eduviges y Miguel Páramo
10. Pedro Páramo (niño) y su madre
11. Padre Rentería y Pedro Páramo
12. Juan, Eduviges y Damiana

⁵ *Ibid.*, p. 158.

13. Fulgor Sedano y Toribio Aldrete
14. Pedro Páramo y Fulgor Sedano
15. Fulgor Sedano y Dolores Preciado
16. Pedro Páramo y Fulgor Sedano
17. Juan y Damiana
18. Juan, Donis y La Mujer
19. Juan y Dorotea
20. Miguel Páramo, Fulgor Sedano y Damiana
21. Pedro Páramo, Fulgor Sedano, Miguel Páramo (muerto)
22. Pedro Páramo y el Padre Rentería
23. Susana San Juan (enterrada)
24. Juan y Dorotea
25. Pedro Páramo y Fulgor Sedano
26. Susana San Juan y Bartolomé
27. Pedro Páramo y Fulgor Sedano
28. Susana San Juan y Justina Díaz
29. Susana San Juan (niña) y Bartolomé
30. Pedro Páramo y el “Tartamudo”
31. Susana San Juan (enterrada)
32. Pedro Páramo y los revolucionarios
33. Juan Preciado, Dorotea, Susana San Juan y Justina Díaz
34. Doña Fausta y Doña Ángeles
35. Susana San Juan y el Padre Rentería
36. Juan Preciado y Dorotea
37. Pedro Páramo (entierro de Susana San Juan)
38. Abundio Martínez y Doña Inés Villalpando
39. Pedro Páramo y Abundio Martínez

A partir de esta configuración entonces, se muestra el reparto de *Pedro Páramo*:

1. Pedro Páramo
2. Pedro Páramo (niño)

3. Juan Preciado
4. Susana San Juan (niña)
5. Susana San Juan
6. Dolores Preciado
7. Abundio Martínez
8. Eduviges Dyada
9. Damiana Cisneros
10. Dorotea
11. Fulgor Sedano
12. Padre Rentería
13. Miguel Páramo
14. Bartolomé
15. La Mujer
16. Donis
17. Justina Díaz
18. Madre de Pedro Páramo
19. Abuela de Pedro Páramo
20. Toribio Aldrete
21. El“Tartamudo”
22. Doña Fausta
23. Doña Ángeles
24. Doña Inés Villalpando

4.3 Personaje y jerarquía

Una vez mencionado los personajes que participan en la historia, procederemos a clasificarlos según su jerarquía en dos grupos y de acuerdo a las características siguientes:

- a) *principales*, que ocupan el centro de la acción y los conflictos y pueden ordenarse a su vez en primero o principal (*protagonista*), segundo (*deuteragonista*), tercero (*tritagonista*)

b) *secundarios*, de importancia variable pero marginales o periféricos respecto al núcleo argumental, representados por los que se denominan, sobre todo en cine, “actores de reparto”.

Además de la función en la trama o de la riqueza de carácter, intervienen, en la práctica, criterios como la cantidad de texto, el número de intervenciones y la extensión de éstas, el tiempo de presencia en escena.⁶

La clasificación quedaría de la siguiente forma:

Principal protagonista: Pedro Páramo

Principal deuteragonista: Juan Preciado

Principal tritagonista: Abundio Martínez, Susana San Juan, Dolores Preciado, Eduviges Dyada, Damiana Cisneros, Dorotea, Donis, Mujer, Miguel Páramo, Fulgor Sedano, Padre Rentería, Bartolomé San Juan

Secundarios: Abuela de Pedro Páramo, Madre de Pedro Páramo, Justina Díaz, Fausta y Ángeles, el “Tartamudo”, Doña Inés Villalpando, Toribio Aldrete.

4.4 Grados de (re)presentación del personaje

Los grados de representación del personaje se analizan a partir de tres categorías: los personajes ausentes, los latentes y los patentes.

a) *Ausentes*, son los personajes meramente “aludidos”

b) *Personajes latentes*, no llegan a hacerse visibles nunca, “están allí”, más ocultos que ausentes, y que corresponden a los espacios contiguos.

c) *Los personajes patentes o dramáticos*, que están presentes y son visibles a la vez, que entran en el espacio escenográfico o que llegan a encarnarse en un actor.⁷

En este sentido podríamos realizar la siguiente clasificación:

a) Personajes ausentes, es decir, personajes que no participan o no tienen acciones, sino solamente se mencionan:

⁶ *Ibid.*, p. 183-185.

⁷ *Ibid.*, p. 162.

1. Lucas Páramo, padre de Pedro Páramo
2. Abuelo de Pedro Páramo
3. Gertrudis Preciado
4. Inocencio Osorio “el saltaperico”
5. Hermano del Padre Rentería
6. Madre de Susana San Juan
7. Refugio, esposa de Abundio Martínez
8. Sixtina, la hermana de Damiana Cisneros
9. Florencio, amante de Susana San Juan

b) Personajes latentes, serán los que se encuentran en espacios contiguos, o más bien los que tienen su diálogo, en algunas escenas, desde espacios contiguos: Madre de Pedro Páramo y Bartolomé San Juan.

c) Consideraremos personajes dramáticos o patentes a los personajes que tienen diálogo, a partir de los fragmentos que seleccionamos:

Pedro Páramo, Juan Preciado, Abundio Martínez, Susana San Juan, Dolores Preciado, Eduviges Dyada, Damiana Cisneros, Dorotea “La Cuarraca”, Donis, Mujer, Miguel Páramo, Fulgor Sedano, Padre Rentería, Bartolomé San Juan, Justina Díaz, Abuela de Pedro Páramo, Madre de Pedro Páramo, Fausta y Ángeles, Doña Inés Villalpando, Toribio Aldrete, el “Tartamudo”.

4.5 Caracterización y carácter

“Entendemos por *carácter* el conjunto de atributos que constituyen el “contenido” o la “forma de ser” del personaje.”⁸

“El concepto de *caracterización* pone en primer plano la cara artificial del personaje como constructo, como entidad que hay que fabricar”⁹

El estudio de la caracterización y el carácter comprende los siguientes aspectos: grado de caracterización, cambios de caracterización y técnicas de caracterización. Al

⁸ *Ibid.*, p. 164.

⁹ *Ibid.*, p. 165.

estudiar estos grados descubriremos la forma de ser y el aspecto físico de nuestros personajes.

4.5.1 Grado de caracterización, cambios de caracterización y técnicas de caracterización

Existen dos categorías dentro de los grados de caracterización: personajes simples y personajes complejos.

Para nosotros, el *carácter simple* se define por la pobreza y uniformidad de sus atributos: pocos rasgos y referidos al mismo aspecto, que dibujan un personaje monofacético; *el complejo*, por la riqueza y heterogeneidad de atributos: muchos rasgos relativos a diversas dimensiones, que definen un personaje polifacético, cuyo rasgo distintivo es seguramente, como apunta Schaeffer “la coexistencia de atributos contradictorios”¹⁰

Siguiendo la clasificación, descubrimos que la mayoría de los personajes que aparecen en el texto corresponden a la clasificación de personajes complejos. Sin embargo para determinar a los personajes en simples o complejos nos apoyaremos en los siguientes apartados: *Cambios de caracterización y Técnicas de caracterización*.

Cambios de caracterización

Para estudiar los cambios de caracterización el modelo dramatólogico distingue tres tipos de caracteres:

- a) *Fijo* será el carácter de un personaje cuya caracterización no conoce cambio o variación alguna.
- b) *Variable*, el del personaje en cuya atribución de rasgos se producen uno o más cambios pertinentes
- c) *Múltiple*, el carácter de un personaje plural y contradictoriamente caracterizado. [...] La caracterización múltiple, que presenta al personaje como siendo varios individuos, con distintas personalidades, no sucesiva sino simultáneamente.¹¹

¹⁰ *Ibid.*, p. 168.

¹¹ *Ibid.*, p. 170-171.

Excepto el carácter múltiple, pues no hay un personaje que sea a su vez, de manera simultánea otro u otros personajes, en la novela se presentan estos dos tipos de caracteres:

a) *Personajes fijos*: Miguel Páramo, Fulgor Sedano, Justina Díaz, Abuela de Pedro Páramo, Madre de Pedro Páramo, Doña Inés Villalpando, el Tartamudo, Damasio “Tilcuate”, Donis, Mujer, Fausta y Ángeles.

Todos estos personajes ya se muevan en la realidad del presente (la de Juan Preciado) o del pasado (la de Pedro Páramo) son fijos porque su carácter es el mismo de principio a fin. Es decir se mantienen iguales todo el tiempo.

Miguel Páramo, por ejemplo, es el hijo de Pedro, que una vez que crece sigue el ejemplo de su padre: “se puso un día a hacer locuras [y no termino loco] sino muerto”: lo mato su caballo “El Colorado”.¹²

Fulgor Sedano, siempre fiel a los Páramo lo mismo atendería a Don Lucas que a Pedro, murió asesinado por los revolucionarios.

Sin embargo hay otro tipo de personajes, los personajes variables, que tienen un cambio de caracterización.

b) *Personajes variables*: Pedro Páramo, Juan Preciado, Abundio Martínez, Susana San Juan, Dolores Preciado, Dorotea “La Cuarraca”, Eduviges Dyada, Damiana Cisneros, Padre Rentería, Bartolomé San Juan.

Todos estos personajes tienen un cambio en su caracterización, se muestran al principio de una forma y conforme avanza la historia se transforman. Comenzaremos de atrás para adelante:

Bartolomé San Juan, tiene un cambio, pues él dice que nunca va a regresar a Comala, sin embargo las condiciones en que se encuentra La Andrómeda, lo hacen regresar. Pedro Páramo, le pide que regrese a Comala y que le entregue a su hija y así lo hace.

El Padre Rentería, que siempre había soportado todo lo que pasaba en Comala, el movimiento revolucionario de esa época [La Guerra de los Cristeros], lo incita a rebelarse y levantarse en armas.

¹² Juan, Rulfo, *op.cit.*, p.26 y 27.

Tanto Eduviges Dyada como Damiana Cisneros sirvieron a Pedro, sin embargo a Juan Preciado, más que servir, lo guían por Comala. Así es como se presenta el cambio de caracterización de estos dos personajes actuando en dos realidades dentro de una misma historia.

Poco se sabe de Dorotea, más que siempre quiso tener un hijo y por esa razón siempre traía su “molote” entre sus brazos, Dorotea “La Cuarraca” presenta su variabilidad de la siguiente manera:

En la realidad de Pedro, era ella la que le conseguía las muchachas a él y a su hijo Miguel. Pero en la realidad de Juan Preciado, ella es la que entierra, y muere junto a Juan, esto lo sabemos gracias a las conversaciones que tienen desde la tumba. Freeman comenta acerca del personaje de Dorotea lo siguiente:

For her, death represents a considerable improvement over her former condition. While on earth, Dorotea was completely withdrawn: “Parece ser que le sucedió alguna desgracia allá en sus tiempos; pero, como nunca habla nadie sabe lo que le pasó.” In contrast, the Dorotea that speaks from the grave is the cemetery busybody, intensely interested in the secrets of all the deceased. One might even detect a note of sharpness in her voice.¹³

El personaje de Dorotea muestra un antes y después, es decir un cambio en su condición, pues mientras en la realidad de Pedro, es un personaje casi ignorado por los demás, ahora se vuelve confidente de Juan Preciado y cronista de Comala.

En el caso de Dolores Preciado, el cambio se hace presente una vez muerta. Dentro de la realidad de Pedro Páramo sabemos que él pidió su mano por cuestión de deudas, y una vez casados comienza a tratarla mal, lo que hace que ella sienta el deseo de irse de su lado “Quisiera ser zopilote para volar adonde vive mi hermana”¹⁴

Y así lo hace, se va con su hermana Gertrudis a pasar el resto de sus días, y promete no regresar a menos que él se lo pida: “No voy si él no me llama”¹⁵

¹³ George Ronald, Freeman, *Archetype and structural unity: the fall-from-grace in Rulfo's "Pedro Páramo"*, University of Washington, Michigan, 1969, p.194.

¹⁴ Juan, Rulfo, *op.cit.*, p.24.

¹⁵ *Ibid.*, p.24.

Pero es ella la que aconseja a Juan Preciado a regresar a Comala. Hay, entonces, un cambio en Dolores desde este momento, que es precisamente el que inicia la novela.

Abundio es también un personaje variable, porque de ser el que “acarrea el correo, buen hombre y muy cumplido.”¹⁶ Un día “trato de ir derecho a su casa donde lo esperaba la Refugio [su esposa muerta]; pero torció el camino...”¹⁷

Llegó a la casa de Pedro Páramo, y después de negarle la ayuda que le pidió. Abundio mató a Pedro Páramo: “Desarmaron a Abundio, que aún tenía el cuchillo lleno de sangre en la mano”¹⁸

Pero además, ya en la realidad de Juan Preciado, es precisamente él quien lo introduce a Comala, es decir, probablemente continuó con su oficio de siempre, como dice Eduvigis: “Nos contaba cómo andaban las cosas allá del otro lado del mundo”, evidentemente no se especifica literalmente a qué “otro mundo” se refiere.

Susana San Juan manifiesta su variabilidad desde el momento en que era niña, cuando “estaba colgada de aquella sogá que le lastimaba la cintura, que le sangraba sus manos; pero no quería soltar: era como el único hilo que la sostenía al mundo de afuera”, cuando “agarró la calavera entre sus manos”, mientras su padre le gritaba: “Busca algo más, Susana. Dinero.”¹⁹

Y desde entonces pareciera que “ella no supo de ella, sino muchos días después entre el hielo, entre las miradas de hielo de su padre”.

Pedro Páramo nunca conoció a Susana San Juan, nunca pudo saber qué era “aquello que la mataba por dentro”²⁰ Esa es la variabilidad del personaje de Susana, es diferente a los demás, a las demás mujeres de Pedro Páramo, “Susana San Juan era una mujer que no era de este mundo.”

En el caso de Juan Preciado su variabilidad se manifiesta en relación a su situación y no de su carácter, pues no hay una verdadera reacción por toda la serie de situaciones por las que pasa, sino más bien parece aceptarlas. Pero no es sino hasta su último paraje, la casa

¹⁶ *Ibid.*, p.21.

¹⁷ *Ibid.*, p.119.

¹⁸ *Ibid.*, p.121.

¹⁹ *Ibid.*, p. 90 y 91.

²⁰ *Ibid.*, p. 95.

de los hermanos incestuosos, Donis y La Mujer, que Juan no vuelve a ser el mismo. Es decir, a partir de ese momento Juan resulta ser un muerto que, en un principio parecía ser un vivo. Sin embargo Portal menciona lo siguiente:

La muerte de Juan Preciado ya había acontecido fuera y antes del relato, pero los murmullos y la asfixia producen otro tipo de muerte, que es la de una transmutación metalingüística. [...] Juan parecía (para sí mismo) estar vivo y haber venido a Comala en busca de su padre. En este momento de la supuesta muerte, se da cuenta de que es un muerto, está muerto. Igualmente para el receptor, es un personaje-héroe.²¹

Por otra parte, Pedro Páramo, es un personaje variable de carácter. Él cometió muchas injusticias y agravios con la gente de Comala (violaciones, asesinatos, abusos), sin embargo tuvo la suerte de enamorarse de Susana San Juan.

Carlos Fuentes en *Inframundo, el México de Juan Rulfo*, dice:

“La fortuna de Pedro Páramo es Susana San Juan, una mujer que no lo quiere a él y a la que no puede comprar ni sojuzgar.”²²

A través del amor que Pedro Páramo siente por Susana es como se manifiesta el cambio de variabilidad del personaje.

Técnicas de caracterización

García Barrientos plantea varias posibilidades de técnicas de caracterización, el texto se ajusta a dos de ellas: la caracterización por nombre y la caracterización implícita.

La caracterización por nombre

La caracterización por nombre la define de la siguiente forma: “La caracterización empieza ya por el nombre que se da al personaje en muchas ocasiones. A veces, termina también en él, es decir, todo el carácter del personaje se encierra en su denominación.”²³

²¹ Marta, Portal, *Rulfo: Dinámica de la violencia*, 2da edición. Cultura Hispánica, Madrid, 1990, p. 200.

²² Carlos, Fuentes, *Rulfo, El tiempo del mito*, en: “Inframundo. El México de Juan Rulfo”, Del Norte, México, 1983, /FOTOGRAFÍAS. P.12.

²³ José Luís, García Barrientos, *op.cit.* p. 173-174.

Este elemento está presente en *Pedro Páramo*. De hecho no sólo los personajes sino también los lugares. Comala, fonéticamente nos remite a un *comal*, que se relaciona perfectamente con el ambiente que menciona Juan Preciado: “Era el tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias”²⁴

En este sentido hay varios personajes que presentan esta técnica de caracterización a través de su nombre:

Florencio, es el amante de Susana, que aún después de muerto, lo sigue nombrando desde la tumba. El nombre de Florencio, nos remite a las flores, con todas las connotaciones que implique esta palabra: belleza, color, sensibilidad, etc. Por eso es que Juan Preciado escucha a Susana decir: “Dice que ella escondía sus pies entre las piernas de él. Sus pies helados como piedras frías y que allí se le calentaban como en un horno donde se dora el pan.”²⁵

El caso de la Mujer y Donis, es casi un enigma. Sin embargo trataremos de vislumbrar apenas que puede tener una relación con la mitología griega y judío-cristiana. Con la mitología griega, el nombre de Donis guarda una relación con el de Adonis, que era amante de Perséfone y Afrodita, y por mandato de Zeus, debía estar los meses invernales en el Hades con Perséfone y los estivales con Afrodita, lo que equivale al ciclo natural, de muerte y renacimiento; el personaje de La Mujer, en este sentido guarda relación con la diosa Perséfone, diosa del mundo subterráneo en el siguiente diálogo:

- ¿Me vas a dejar sola a la noche?
- Puede ser que sí
- No podré soportarlo. Necesito tenerte conmigo. Es la única hora que me siento tranquila. La hora de la noche.²⁶

De hecho sabemos que este personaje no está todo el tiempo con La Mujer, sino que se va de ella en cuanto Juan Preciado llega:

- Donis no volverá. Se lo note en los ojos. Estaba esperando que alguien viniera para irse [...] ²⁷

²⁴ Juan, Rulfo, Juan, op.cit., p.9.

²⁵ *Ibid.*, p.99.

²⁶ *Ibid.*, p.55.

²⁷ *Ibid.*, p.59.

El vínculo con la mitología judío-cristiana es con los progenitores de la raza humana: Adán y Eva. La Mujer le dice a Juan Preciado que Donis es su amante y a la vez su hermano, que ambos han estado juntos “desde siempre”, que los dos están llenos de pecado y que “un obispo”, los juzgo por su falta y nunca lo volvieron a ver; y además ambos están desnudos:

Porque ella esta en cueros, como Dios la hecho al mundo. Y el también.

[...]

-¿A dónde fue su marido?

- No es mi marido. Es mi hermano.

[...]

- ¿Cuánto hace que están ustedes aquí?

- Desde siempre. Aquí nacimos. [...] Aquí donde me ve, aquí he estado sempiternamente...Bueno, ni tan siempre, sólo desde que él me hizo su mujer.

[...]

¿No me ve el pecado? ¿No ve esas manchas moradas como de jiote que me llenan de arriba abajo? Y eso es sólo por fuera; por dentro estoy hecha un mar de lodo.

[...]

- Estábamos tan solos aquí, que los únicos éramos nosotros. Y de algún modo teníamos que poblar el pueblo. Tal vez tenga ya a quién confirmar cuando regrese.

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

- Pero ¿cómo viviremos?

- Como viven los hombres.

Y se fue, montado en su macho, la cara dura, sin mirar hacia atrás, como si hubiera dejado aquí la imagen de la perdición.

Nunca ha vuelto.²⁸

²⁸ *Ibid.*, p.50-55.

Los personajes Fausta y Ángeles, son también un ejemplo de este tipo de técnica de caracterización: ¿Por qué el autor decide llamarlas así y no de otra forma, o bien, por qué les pone nombre si continuamente nos presenta sólo las voces de los personajes?

Ambas son personajes que tienen una participación muy breve, sin embargo el nombre de estas dos mujeres también nos sugiere algo. Fausto, por ejemplo, es un personaje legendario motivo de muchas historias, poemas, novelas, obras dramáticas, etc.; por el pacto que hizo con el Diablo para alcanzar la sabiduría. Fausto puede ser una especie de otro diablo, por haber hecho ese pacto. Por otra parte sabemos que dentro de esa historia también participan ángeles, sin embargo haya o no una relación con la leyenda del Doctor Fausto, sí advertimos que existe una contraposición por parte de estos personajes, que corresponden al mal y al bien en sus diálogos:

-A usted se le ocurre siempre lo peor, doña Fausta. Mejor haga lo que yo: encomiéndelo a la Divina Providencia. [...]

- Créame, Ángeles, que usted siempre me repone el ánimo. Voy a dormir llevándome al sueño estos pensamientos. Dicen que los pensamientos de los sueños van derecho al Cielo. Ojala que los míos alcancen esa altura. Nos veremos mañana.²⁹

El personaje de Dolores, alude siempre a su nombre. Y no sólo porque desde un principio, se muestre al personaje en el lecho de muerte, sino a través de toda la historia vemos que ella sufrió: se casó con Pedro, porque él tenía una deuda con su familia, no pudo estar con él la noche de bodas y le pidió a Eduviges que la sustituyera ese día; una vez casada Pedro le gritaba y maltrataba, se fue con su hermana en contra de su propia voluntad para que su marido la valorara y fuera por ella, pero él nunca fue, y tuvo que aguantar los desplantes de su hermana.

En el lecho de muerte ella reclama que nunca recibió lo que le correspondía y por eso manda a su hijo a Comala. Y después de varias intervenciones, una vez que descubrimos que Juan es un hombre muerto, tienen un diálogo con él, en donde deducimos

²⁹ *Ibid.*, p.111.

que aún después de muertos, madre e hijo, no pueden verse, es decir no están juntos, y sólo pueden escucharse:

-¿Dónde estás?

- Estoy aquí, en tu pueblo. Junto a tu gente. ¿No me ves?

- No, hijo, no te veo.

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

- No te veo.³⁰

Juan Preciado, presenta su técnica de caracterización de varias formas. Una es que el personaje tiene el mismo nombre del autor: Juan Rulfo; y que esta sea la razón por la que en algún momento podamos relacionar *Pedro Páramo*, y específicamente el personaje de Juan Preciado con la vida de Juan Rulfo.

Por otra parte su apellido: Preciado. ¿Por qué si el padre de Juan Preciado es Pedro Páramo no lleva su apellido? ¿Por qué, si además vivió con su madre y se casó con ella, él, por sobre sus demás hijos tendría más derecho a llevar su apellido? ¿Y además por qué elegiría el apellido de Preciado y no otro Juan Rulfo?

Sabemos que el único hijo que reconoció Pedro fue Miguel, a quien sí le dio su apellido: Páramo. Cuando el Padre Rentaría recorre las calles solitarias de Comala recordando el día en que se lo llevó a Pedro, dice:

“Don Pedro, la mamá murió al alumbrarlo. Dijo que era de usted. Aquí lo tiene.”³¹

Pese a su voluntad, Pedro decide ver por el niño, porque quiere probarle al cura que él no tiene “mala sangre”, y que cuidará de él:

- ¿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.³²

Pedro prefiere reconocer a un hijo cuya madre seguramente ni conoce, por el simple hecho de probar que es capaz de cuidar de alguien. Y desconoce, por otra parte al hijo de su esposa. Juan, entonces, es *Preciado*, de madre y *despreciado* por el padre. Por eso sólo lleva el apellido de Dolores.

³⁰ *Ibid.*, p.59.

³¹ *Ibid.*, p.70.

³² *Ibid.*, p.71.

Pedro Páramo es el eje de la acción porque todo lo que sucede en Comala, ya sea en la realidad del pasado o del presente, gira alrededor de él. Como si ese fuera el propósito: edificar el pueblo de Comala, sobre esa piedra (*Pedro=piedra*), llamada Pedro Páramo. Tal como Cristo lo hizo con Simón Pedro, su apóstol.

Ahora bien, a diferencia del apóstol, Pedro Páramo encabeza a un pueblo y no una Iglesia, además un pueblo que él mismo fue “desmoronando”, recordemos lo que el Padre Rentería menciona cuando se encuentra con el cura de Contla: “Allá en Comala he intentado sembrar uvas, no se dan; sólo crecen arrayanes y naranjos, naranjos agrios. A mí se me ha olvidado el sabor de las cosas dulces”³³

No podemos negar que lo dicho por el Padre Rentería no es sino una comparación de la situación que se vive en el pueblo de Comala. Pedro Páramo es dueño de todo un pueblo en donde se dan los frutos malos y no los buenos, dueño de un terreno casi estéril, yermo, porque es un terreno sin humedad, sin vida como un páramo.

La caracterización implícita

La caracterización implícita se refiere al aspecto del personaje, que puede ser la forma en que viste o se expresa: “Se trata de un objeto, un gesto, un lugar, una forma de hablar, de vestirse, etc., que se asocia de forma constante en el personaje y se convierte así en marca distintiva de éste hasta el punto de simbolizarlo.”³⁴

Algunos personajes, muestran este tipo de caracterización implícita. Juan Preciado, dice en uno de sus diálogos:

“Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera”³⁵

Otro ejemplo es la descripción de Eduviges, a través de Juan Preciado podemos saber cómo es y hasta cuales son las ropas que viste:

Me puse a mirar a la mujer que tenía frente a mí. [...] Su cara se transparentaba como si no tuviera sangre, y sus manos estaban marchitas y apretadas de arrugas. No se le veían los ojos. Llevaba un vestido blanco muy

³³ *Ibid.*, p.73.

³⁴ José Luís, García, Barrientos, *op.cit.*, p.174.

³⁵ Juan, Rulfo, *op.cit.*, p.13.

antiguo, recargado de holanes, y del cuello, enhilada en un cordón le colgaba una María Santísima del Refugio con un letrero que decía: ‘Refugio de pecadores’³⁶

Juan también menciona a otros personajes, el hombre y la mujer de la casa: “Porque ella estaba en cueros, como Dios la echó al mundo. Y él también”³⁷ Ambos se deberán representar desnudos, entonces.

Otro es Fulgor Sedano: “Fulgor Sedano, hombre de 54 años, soltero, de oficio administrador, apto para entablar y seguir pleitos, por poder y por mi propio derecho, reclamo y alego lo siguiente...”³⁸

En un diálogo Damiana le dice a Miguel Páramo quién y cómo es Dorotea apodada *La Cuarraca*: “Es una que trae un molote en su rebozo y lo arrulla diciendo que es su crío. Parece que le sucedió algo allá en sus tiempos; pero, como nunca habla, nadie sabe lo que le pasó. Vive de limosna.”³⁹

Pedro Páramo en un monólogo interior, una vez que recibe la noticia de que Susana San Juan ha regresado a Comala, deja entrever su edad y la de ella: “Esperé treinta años, Susana.”⁴⁰

Él mismo, más adelante, se refiere a Susana como: “[...] la mujer más hermosa que se ha dado sobre la tierra”⁴¹

Los monólogos de Pedro también nos permiten dibujar al personaje, al inicio de la novela menciona: “De ti me acordaba. Cuando tú estabas allí mirándome con tus ojos de aguamarina”⁴²

Y: “Una mujer que no era de este mundo”⁴³, porque Susana regresó a Comala ya loca.

Con más de treinta, la mujer más hermosa, con ojos de aguamarina y loca, eso es lo que sabemos respecto a la caracterización implícita del personaje de Susana San Juan.

³⁶ *Ibid.*, p.22.

³⁷ *Ibid.*, p.50.

³⁸ *Ibid.*, p.37.

³⁹ *Ibid.*, p.65.

⁴⁰ *Ibid.*, p.82.

⁴¹ *Ibid.*, p.85.

⁴² *Ibid.*, p.18.

⁴³ *Ibid.*, p.108.

Abundio Martínez, presenta su caracterización de la siguiente forma. Juan menciona que era un arriero; Eduviges que “Fue buen hombre y muy cumplido [...], se quedó sordo...”⁴⁴

En la parte final, después de la muerte de su esposa, se dirige a la Media Luna para matar a Pedro Páramo: “Desarmaron a Abundio, que aún tenía el cuchillo lleno de sangre en la mano”⁴⁵

Además este personaje también presenta una caracterización por nombre, ya que Martínez, alude a San Martín, época en que suele hacerse la matanza; que también se conoce como llegarle o venirle a alguien su San Martín, es decir, el momento de su muerte. Abundio Martínez representa la muerte, pues el personaje aparece en dos momentos: al principio de la historia, cuando introduce a Juan Preciado en Comala, que anteriormente ubicamos como mundo de los muertos; y al final, cuando mata a Pedro Páramo.

4.6 Funciones del personaje

Para saber cuál es la función de los personajes, García Barrientos estudia las *funciones sintácticas*.

4.6.1 Funciones sintácticas

El modelo dramatólogo plantea varias posibilidades para el estudio de las funciones sintácticas, el texto se ajusta a la clasificación universal.

c) Universales, comunes a todas las formas de representar ficciones, en cualquier época y cultura. [...] Buen ejemplo de funciones “universales” son las seis que integran el llamado “modelo actancial”, siempre que estén desempeñadas por personajes: sujeto, objeto, destinador, destinatario, ayudante y oponente.⁴⁶

Para descubrir la funcionalidad de los personajes debemos tener un punto de referencia. Juan Preciado y Pedro Páramo articulan la historia, es decir, ambos personajes son el eje de la acción a través de dos realidades, en donde los demás personajes se mueven alrededor: presente narrativo irreal y pasado–presente retrospectivo real, es decir, dos

⁴⁴ *Ibid.*, p.21.

⁴⁵ *Ibid.*, p.121.

⁴⁶ José Luís, García Barrientos, *op.cit.* p. 180-181.

planos de significación. Por eso, para comprender las funciones de los personajes debemos atender primero a estos dos, que son nuestro punto de partida.

Para contestar a las preguntas: ¿de dónde viene? y ¿hacia dónde va nuestro personaje?, debemos de reconocer un modelo actancial para cada uno.

Comencemos con Juan Preciado:

Desde el principio de la novela, sabemos que él viene a buscar a su padre; que no conocía y que venía de Sayula, en dónde vivía con su madre, que en el lecho de muerte le pidió que buscara a su padre, Pedro Páramo. Marta Portal comenta:

Juan Preciado viene a Comala, al espacio textual, en busca de padre, un tal Pedro Páramo. El motivo de la búsqueda es ambiguo: promesa a la madre (diferida), sueños, ilusiones, ver y buscar al padre. Todos los motivos son válidos.⁴⁷

Es decir, no es voluntad del personaje tener ese propósito, el de ir en busca del padre, sino está predeterminado por una promesa que le hace a su madre en el lecho de muerte, luego entonces es difícil rehusarse a cumplir su juramento.

Así pues descubrimos que es Dolores Preciado, su madre, el destinador, que mueve a Juan a realizar esa acción. El destinatario no va a ser descubierto por el personaje de manera inmediata, es más, ni siquiera sabemos si el llega a descubrirlo, y aunque al decirle Dolores: “Exígele lo nuestro...” está implicando a Juan Preciado a tal beneficio: “lo suyo”, él solamente asume su compromiso que tiene con ella, es decir, es poco probable que él tuviera intenciones de exigirle a su padre.

Los ayudantes de Juan son, Abundio Martínez, quien introduce a Juan en Comala, pues es justo el umbral que atraviesa antes de encontrarse con cada una de las mujeres que lo llevan por Comala: Eduviges Dyada, Damiana Cisneros, Dorotea “La Cuarraca”, y en ocasiones la voz de su madre Dolores. Carlos Fuentes, en una comparación de la novela *Pedro Páramo* con el mito de Orfeo, comenta:

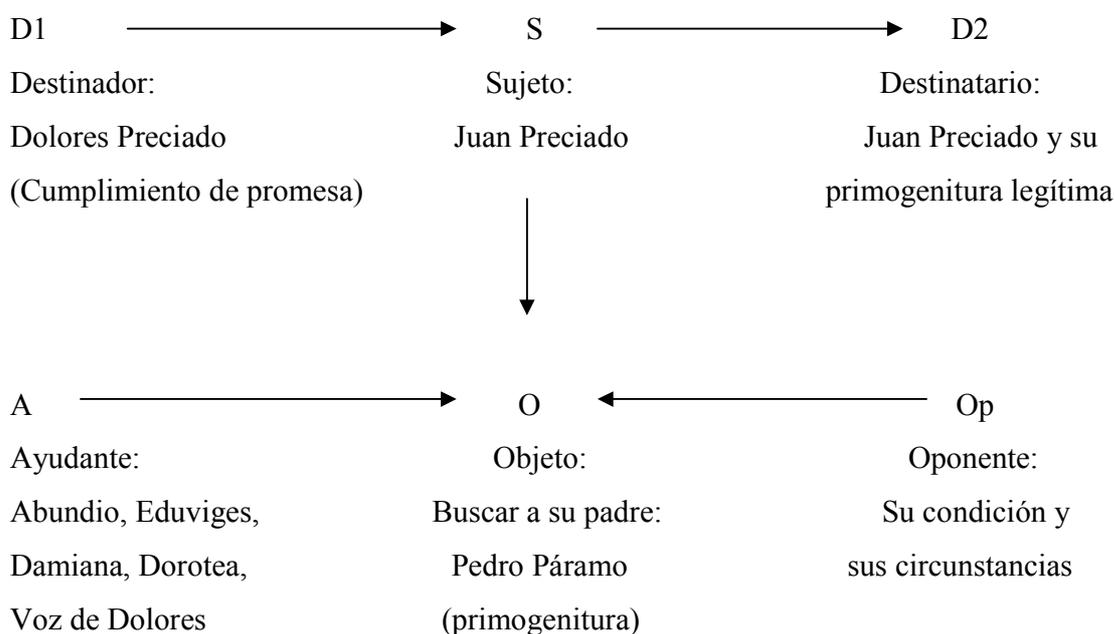
“Lo guía la voz de Doloritas, la Penélope. Euridice es la sucesión de mujeres: Eduviges, Damiana, Dorotea *la Cuarraca*”⁴⁸

⁴⁷ Marta, Portal, *op.cit.* p. 201.

⁴⁸ Carlos, Fuentes, *op.cit.*, p.11.

Sin embargo, ¿quién se le opone a Juan Preciado para lograr la promesa que le hace a su madre? Evidentemente el oponente no es precisamente un personaje. Debemos considerar que él no cumple su promesa porque al llegar a Comala se da cuenta que es un pueblo solo y que no existe nadie ahí, Pedro Páramo está muerto y él también lo está. Es decir su condición y las circunstancias le impiden lograr su propósito.

De esta forma el cuadro actancial del personaje Juan Preciado es el siguiente:



Para continuar con las funciones del personaje de Pedro Páramo, consideraremos tres etapas biográficas propuestas por Marta Portal a fin de comprender, primero, cuál es su evolución en el transcurso de la historia y luego sugerir su cuadro actancial. Las funciones son:

- Carencia
- Superación
- Resultado: desastre

La primera, la carencia, se desarrolla de la siguiente forma:

1ª función
 CARENCIA

- Muchacho ensoñador
- Muchacho recadero (sisa dinero)
- Muchacho triste por el alejamiento de su amiga Susana
- Aprendiz de telégrafos irresignado (“que se resignen los otros, abuela”)
- Huérfano de padre asesinado. ⁴⁹

En esta primera fase se nos muestra como un personaje vulnerable, un niño que sufre por el abandono y por la muerte, pero dentro de él guarda un resentimiento muy grande. Vemos aquí que los sucesos de la infancia de Pedro Páramo determinarán sus acciones y comportamientos en su futuro.

La segunda, la superación, progresa así:

2ª función
 SUPERACIÓN

- Somete al administrador en la primera entrevista
- Se casa con la más rica de sus acreedores
- Ordena liquidar a los individuos que ponen cercas a sus tierras colindantes o se oponen a sus deseos.
- Acaba con todo presunto asesino de su padre
- Se hace rico y poderoso
- Hace regresar a Susana. ⁵⁰

En esta segunda función Pedro Páramo actúa transgrediendo la vida de los que le rodean imponiendo su voluntad por sobre la de los demás, y hace cumplir su palabra de la infancia: “Que se resignen otros...”, Pedro Páramo no se resignó e hizo lo que quiso en Comala.

Y finalmente el resultado-desastre que encierra las siguientes acciones:

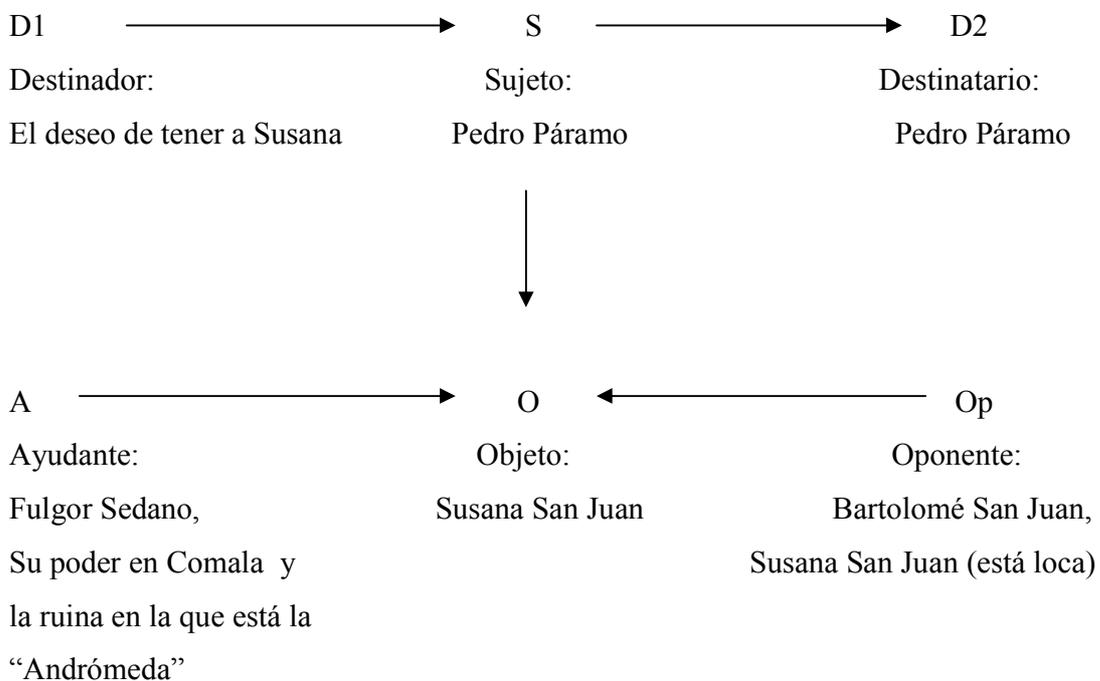
⁴⁹ Marta, Portal, *op.cit.* p. 206.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 207.

3ª función
RESULTADO-
DESASTRE

- a) Muere (accidentalmente) Miguel Páramo
- b) Susana, loca y enferma, no la posee ni habla con ella
- c) Amenaza de la Revolución (asesinato administrador)
- d) Muere objeto de su ilusión y el pueblo no respeta su dolor.
- e) Suspende la actividad y agosta los campos
- f) Muere apuñalado por su hijo ilegítimo.⁵¹

Así pues proponemos el siguiente cuadro actancial tomando en cuenta que el objeto del deseo de Pedro Páramo es Susana San Juan, ya que todos sus actos, son para y hacia ese sólo objetivo. Pedro no actúa de manera arbitraria sólo por venganza, pues hay en él algo mucho más fuerte que eso: el deseo de Susana, el amor que siente por ella. En consecuencia nuestro modelo actancial es el siguiente:



⁵¹ *Ibid.*, p.208.

A través de estos dos modelos actanciales de los personajes: Juan Preciado y Pedro Páramo podemos comprender que las funciones del resto de los personajes que componen la historia giran alrededor de estas dos.

4.7 “Distancia” personal

La distancia personal tiene como propósito determinar al personaje, es decir, saber cómo se presenta ante nosotros para que un actor pueda interpretarlo y lograr una comunicación con el público. La distancia personal comprende tres categorías: la temática, la interpretativa y la comunicativa.

a) La categoría temática considera al personaje en sí mismo, y entre su clasificación se encuentra el personaje *humanizado*, es decir, “al que es concebido a escala humana, ni por encima ni por debajo de nuestra condición.”⁵² Y a esta clasificación corresponden todos los personajes en *pedro Páramo*, ya sean principales o secundarios de nuestro texto.

b) La categoría interpretativa se refiere a “la relación entre el actor y el papel que interpreta, a través de dos estilos: la distancia y la identificación. La distancia es cuando el actor se diferencia del papel, lo ejecuta, no lo encarna y en su actuación disocia.”⁵³ Mientras que la identificación busca que el actor se identifique con el personaje que interpreta. Nuestra propuesta es que el actor decida la categoría interpretativa para construir su personaje.

c) La categoría comunicativa “se produce y se mide en la relación entre el personaje y el público.”⁵⁴ Evidentemente si los personajes de la historia son humanizados, la relación que exista con el público será más directa, es decir, el público se identificará con el espectáculo.

⁵² *Ibid.*, p.186.

⁵³ *Ídem.*

⁵⁴ *Ibid.*, p.187.

4.8 Propuesta de construcción de personaje

Para ofrecer una propuesta de construcción de personaje consideraremos los siguientes aspectos: cuántos y cuáles personajes serán representados, cómo son y cómo se van a representar.

Cuando estudiamos la estructura “personal” del drama, en este capítulo, se ofreció el total de personajes que consideraríamos a través de las listas de *dramatis personae* y configuración, esta última nos ayudó a saber no solamente quiénes participan en la escena sino además con que frecuencia lo hacen. Se propusieron veinticuatro personajes y treinta y nueve escenas.

En la sección de grados de representación, de este capítulo, se dijo que los personajes pueden presentarse como ausentes, latentes o patentes.

Los personajes ausentes se refieren a los personajes que sólo se mencionan, pero no se presentan ante los ojos del personaje ni del espectador. Tal es el caso del personaje Don Lucas Páramo, padre de Pedro Páramo. A continuación se muestra el fragmento del texto original y luego la escena adaptada:

TEXTO ORIGINAL

En el hidrante las gotas caen una tras otra. Uno oye, salida de la piedra, el agua clara caer sobre el cántaro. Uno oye. Oye rumores; pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen. Las gotas siguen cayendo sin cesar. El cántaro se desborda haciendo rodar el agua sobre un suelo mojado.

"¡Despierta!", le dicen.

Reconoce el sonido de la voz. Trata de adivinar quién es; pero el cuerpo se afloja y cae adormecido, aplastado por el peso del sueño. Unas manos estiran las cobijas prendiéndose de ellas, y debajo de su calor el cuerpo se esconde buscando la paz.

"¡Despiértate!", vuelven a decir.

La voz sacude los hombros. Hace enderezar el cuerpo. Entreabre los ojos. Se oyen las gotas de agua que caen del hidrante sobre el cántaro raso. Se oyen pasos que se arrastran. . . Y el llanto.

Entonces oyó el llanto. Eso lo despertó: un llanto suave, delgado, que quizá por delgado pudo traspasar la maraña del sueño, llegando hasta el lugar donde anidan los sobresaltos. Se levantó despacio y vio la cara de una mujer recostada contra el marco de la puerta, oscurecida todavía por la noche, sollozando.

-¿Por qué lloras, mamá? -preguntó, pues en cuanto puso los pies en el suelo reconoció el rostro de su madre.

-Tu padre ha muerto -le dijo.

Y luego, como si se le hubieran soltado los resortes de su pena, se dio vuelta sobre sí misma una y otra vez, una y otra vez, hasta que unas manos llegaron hasta sus hombros y lograron

detener el rebullir de su cuerpo.

Por la puerta se veía el amanecer en el cielo. No había estrellas. Sólo un cielo plumizo, gris aún no aclarado por la luminosidad del sol. Una luz parda, no como si fuera a comenzar el día, sino como si apenas estuviera llegando el principio de la noche.

Afuera, en el patio, los pasos, como de gente que ronda. Ruidos callados. 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 anegando 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.

-¿Y a ti quién te mató, madre?⁵⁵

ESCENA X

Se escucha nuevamente el sonido de las gotas caer. Pedro Páramo niño recostado en su cama. Entra su madre con los ojos llorosos, se acerca a él para despertarlo.

Madre: *(Estirando las cobijas)* ¡Despierta!

Pedro adormecido por el peso del sueño.

Madre: ¡Despiértate! *(Llora)*

Pedro: *(Levantándose despacio)* ¿Por qué lloras, mamá?

Madre: Tu padre ha muerto. *(Pausa)* Han matado a tu padre.

Pedro: ¿Y a ti quién te mató, madre?

Puede verse que en la escena adaptada se rescataron los diálogos de los personajes, aunque no se haya incluido toda la narrativa del texto original.

Se mencionó que el personaje Don Lucas Páramo, padre de Pedro Páramo nunca aparece en la historia, sin embargo el momento de su muerte es determinante en la vida de Pedro. Pues no sólo hemos venido presenciando su sufrimiento por la ausencia de Susana, sino que ahora nos enteramos de un sufrimiento más, la muerte de su padre. Este hecho nos permite reconocer lo que Juan Rulfo narra en la novela: "...como si apenas estuviera llegando el principio de la noche." Porque además, el personaje de Pedro se da cuenta que a su madre la noticia le afectó tanto que la dejó como un muerto, y por eso le pregunta: "¿Y a ti quién te mató, madre?".

Por otra parte, es probable que el personaje de Pedro haya sido niño o cuando menos muy joven (adolescente) cuando recibió la noticia de la muerte de su padre, pues cuando es

⁵⁵ *Ibid.*, p.28-29.

adulto, su madre no aparece ya en la historia. En la película “El hombre de la Media Luna”, dirigida por José Bolaños en 1976, se muestra ese momento con Pedro Páramo adulto, pero como un recuerdo en donde él ve a su madre que entra a su habitación para darle la noticia. Puede verse a través de la acotación que en nuestra adaptación mostramos a Pedro Páramo niño.

Por otro lado el elemento sonoro de las gotas caer, nuevamente lo usamos como recurso para mostrar una atmósfera trágica en la vida de Pedro, anteriormente se utilizó para la escena en donde Pedro Páramo niño está en el baño y recuerda a Susana, que de hecho es una de las escenas que ya fueron comentadas en esta tesis.

Por último, cabe recordar que esta escena también forma parte de los recursos de pausa y representación simultánea, que analizamos en los capítulos de tiempo y espacio, respectivamente. Es decir esta escena será representada de manera simultánea con otras escenas (nueve, diez, once y doce, la reanudación del diálogo entre Eduviges y Juan Preciado).

Los personajes latentes se refieren a los que son visibles para el personaje pero no para el espectador, tal es el caso de los diálogos de Bartolomé de la escena que se presenta a continuación o los diálogos de la madre de Pedro de la escena siguiente, sin embargo estos personajes también corresponden a los personajes patentes, pero en otras escenas, es decir, personajes que tienen diálogo y son visibles.

ESCENA IV

Mientras se ilumina el espacio, se escucha el sonido de gotas caer después de una tormenta. Un baño, Pedro Páramo niño, está dentro, sentado en el suelo, llora. Continúa el sonido del agua que gotea.

(Pausa) Voz en off de la madre de Pedro Páramo: ¿Qué tanto haces en el excusado, muchacho?

Pedro: Nada, mamá.

Voz en off de la madre de Pedro Páramo: Si sigues allí te va a salir una culebra y te va a morder.

Pedro: Sí, mamá.

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

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

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

Voz en off de la madre de Pedro Páramo: Te he dicho que te salgas del excusado, muchacho.

Voz en off de Pedro Páramo adulto: De ti me acordaba, Cuando tú estabas allí mirándome con tus ojos de aguamarina.

(Pedro Páramo niño sale del baño, y al salir se topa con su madre).

Madre de Pedro Páramo: ¿Por qué tardas tanto en salir?

Pedro: Estoy pensando.

Madre de Pedro: ¿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 el maíz?

Pedro: Ya voy, mamá. Ya voy.

ESCENA XXIX

Un agujero. Muchos años antes, Susana San Juan niña, aparece colgada de una soga que le lastima la cintura, pero que toma con sus manos. Mientras que su padre la alumbraba con una lámpara desde arriba, pero no logra verse sólo se escucha su voz.

Voz en off de Bartolomé: Baja, Susana, y dime lo que ves.

Susana: No veo nada, papá.

Voz en off de Bartolomé: Busca bien, Susana. Haz por encontrar algo.

Susana: No veo nada, papá.

Voz en off de Bartolomé: Te bajaré más. Avisame cuando estés en el suelo. Baja más abajo, Susana, y encontrarás lo que te digo.

Voz en off de Bartolomé: Más abajo, Susana. Más abajo. Dime si vez algo. ¡Dame lo que está allí Susana!

Susana sin darse cuenta agarra una calavera entre sus manos, y se da cuenta hasta le da de lleno, y la suelta al instante.

Susana: Es una calavera de muerto.

Voz en off de Bartolomé: Busca algo más, Susana. Dinero, Ruedas redondas de oro. Búscalas, Susana.

Susana tiembla de miedo y se escucha su llanto, mientras se hace el oscuro.

Tanto la escena cuatro y veintinueve ya fueron estudiadas en los capítulos anteriores. Sólo agregaremos que en ese caso se muestra a la madre de Pedro, de la escena cuatro; y Bartolomé San Juan, de la escena veintinueve, como personajes latentes, es decir, que forman parte de la escena de manera parcial, ya que sólo escuchamos su voz. Aunque en otras escenas si aparecen frente al actor y al espectador.

Para saber cuál es el carácter de los personajes nos apoyamos en los cambios de caracterización y en las técnicas de caracterización.

A través de las técnicas de caracterización descubrimos que el nombre de los personajes puede ayudarnos a interpretarlos; de la misma forma que la caracterización implícita, es decir, el vestuario, gestos o rasgos físicos, contribuyen a construir al personaje. Tal es el caso de Eduviges, uno de los personajes que se describen en la novela. A continuación presentamos el fragmento del texto original y luego su adaptación.

TEXTO ORIGINAL

-Soy Eduviges Dyada. Pase usted.

Parecía que me hubiera estado esperando. Tenía todo dispuesto, según me dijo haciendo que la siguiera por una larga serie de cuartos oscuros, al parecer desolados. Pero no; porque, en cuanto me acostumbré a la oscuridad y al delgado hilo de luz que nos seguía, vi crecer sombras a ambos lados y sentí que íbamos caminando a través de un angosto pasillo abierto entre bultos.

-¿Qué es lo que hay aquí? -pregunté.

-Tiliches -me dijo ella -. Tengo la casa toda entilichada. La escogieron para guardar sus muebles los que se fueron, y nadie ha regresado por ellos. Pero el cuarto que le he reservado está al fondo. Lo tengo siempre descombrado por si alguien viene. ¿ De modo que usted es hijo de ella?

-¿De quién? -respondí.

-De Doloritas.

-Sí ¿pero cómo lo sabe?

-Ella me avisó que usted vendría. Y hoy precisamente. Que llegaría hoy.

-¿Quién? ¿Mi madre?

-Sí. Ella.

Yo no supe qué pensar. Ni ella me dejó en qué pensar:

-Éste es su cuarto -me dijo.

No tenía puertas, solamente aquélla por donde habíamos entrado. Encendió la vela y lo vi vacío.

-Aquí no hay dónde acostarse le dije.

-No se preocupe por eso. Usted ha de venir cansado y el sueño es muy buen colchón para el cansancio. Ya mañana le arreglaré su cama. Como usted sabe, no es fácil ajuarear las cosas en un dos por tres. Para eso hay que estar prevenido, y la madre de usted no me avisó sino hasta ahora.

-Mi madre -dije-, mi madre ya murió.

-Entonces ésa fue la causa de que su voz se oyera tan débil, como si hubiera tenido que atravesar una distancia muy larga para llegar hasta aquí. Ahora lo entiendo. ¿Y cuánto hace que murió?

-Hace ya siete días.

-Pobre de ella. Se ha de haber sentido abandonada. Nos hicimos la promesa de morir juntas. De irnos las dos para darnos ánimo una a la otra en el otro viaje, por si se necesitara, por si

acaso encontráramos alguna dificultad. Éramos muy amigas. ¿Nunca le habló de mí?

-No, nunca.

-Me parece raro. Claro que entonces éramos unas chiquillas. Y ella estaba apenas recién casada. Pero nos queríamos mucho. Tu madre era tan bonita, tan, digamos, tan tierna, que daba gusto quererla. ¿De modo que me lleva ventaja, no? Pero ten la seguridad de que la alcanzaré. Sólo yo entiendo lo lejos que está el cielo de nosotros; pero conozco cómo acortar las veredas. Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando Él lo disponga. O, si tú quieres, forzarlo a disponer antes de tiempo. Perdóname que te hable de tú; lo hago porque te considero como mi hijo. Sí, muchas veces dije: "El hijo de Dolores debió haber sido mío." Después te diré por qué. Lo único que quiero decirte ahora es que alcanzaré a tu madre en alguno de los caminos de la eternidad.

Yo creía que aquella mujer estaba loca. Luego ya no creí nada. Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar. Mi cuerpo, que parecía aflojarse, se doblaba ante todo, había soltado sus amarras y cualquiera podía jugar con él como si fuera de trapo.

-Estoy cansado -le dije.

-Ven a tomar antes algún bocado. Algo de algo. Cualquier cosa.

-Iré. Iré después.⁵⁶

ESCENA III

Casa de Eduviges Dyada, casi en penumbra, pueden observarse bultos y tiliches regados por la casa. El aspecto de Eduviges es el siguiente: su cara se transparenta como si no tuviera sangre, y sus manos están marchitas y apretadas de arrugas. No se le ven los ojos. Lleva un vestido blanco muy antiguo, recargado de holanes, y del cuello, enhilada en un cordón le cuelga una María Santísima del Refugio con un letrero que dice: 'Refugio de pecadores'”

Eduviges: Soy Eduviges Dyada. Pase usted.

Juan: (*Observa a su alrededor*) ¿Qué es lo que hay aquí?

Eduviges: Tiliches. Tengo la casa toda entilichada. La escogieron para guardar sus muebles los que se fueron, y nadie ha regresado por ellos. Pero el cuarto que le he reservado está al fondo. Lo tengo siempre descombrado por si alguien viene. ¿De modo que usted es hijo de ella?

Juan: ¿De quién?

Eduviges: De Doloritas.

Juan: Sí, ¿pero cómo lo sabe?

Eduviges: Ella me avisó que usted vendría. Y hoy precisamente. Que llegaría hoy.

Juan: ¿Quién? ¿Mi madre?

Eduviges: Sí. Ella. Éste es su cuarto.

Eduviges señala un espacio sin puerta y vacío.

Juan: Aquí no hay donde acostarse.

Eduviges: No se preocupe por eso. Usted ha de venir cansado y el sueño es muy buen colchón para el cansancio. Ya mañana le arreglaré su cama. Como usted sabe, no es fácil

⁵⁶ *Ibid.*, p.15-17.

ajuarear las cosas en un dos por tres. Para eso hay que estar prevenido, y la madre de usted no me avisó hasta ahora.

Juan: Mi madre, mi madre ya murió.

Esta escena ya fue comentada en el primer capítulo de esta tesis, sin embargo agregaremos que Eduviges es uno de los pocos personajes en la novela del cuál se menciona su aspecto físico con más detalle. Puede verse que la adaptación conserva los elementos de caracterización a través de la acotación que en el texto original aparece en descripción de Juan Preciado.

La función de los personajes la encontramos a través de dos planos de significación: Pedro Páramo y Juan Preciado; la participación del resto de los personajes, dependerá de estas dos historias.

A través de la distancia personal descubrimos que los personajes son humanizados, y que la categoría interpretativa entre actor y papel será decisión del actor, mientras que la comunicación entre personaje y público será de identificación..

CONCLUSIONES

En este trabajo analizamos el texto de *Pedro Páramo* a través del modelo dramatológico propuesto por José Luís García Barrientos en su libro *Cómo se comenta una obra de teatro*,¹ para lograr una primera adaptación teatral, y ofrecer algunos ejemplos de escenas adaptadas, a partir del análisis de los siguientes capítulos: escritura y dicción dramática, tiempo, espacio y personaje.

El análisis se realizó para que alumnos de nivel bachillerato pudieran tener una mejor visión de la novela al representar en clase algunos fragmentos de la novela adaptada.

El análisis dramatológico nos ayudó a descubrir la teatralidad del texto *Pedro Páramo*.

Por ejemplo, a través del capítulo de escritura y dicción dramática vimos que nuestro texto posee uno de los elementos del lenguaje teatral: el diálogo. Lo que permitió que el texto pudiera llegar a ser interpretado por actores, de tal forma que se logró una traslación de la novela al guión teatral.

Este diálogo se presenta a su vez de dos maneras: como monólogo y como coloquio. En nuestra adaptación los monólogos fueron de los personajes Pedro Páramo y Susana San Juan únicamente.

Otro elemento dentro del capítulo de dicción y ficción dramática para la adaptación fue la parte narrativa, que nos ayudó a resolver aspectos de escenografía, volumen, tono, entre otros, y decidimos que se convertirían en las acotaciones. Al aplicar esto tratamos de agilizar la propuesta no omitiendo las narraciones sino representándolas.

El análisis de los planos del tiempo teatral, en el capítulo tiempo, nos ayudó a distinguir tres tiempos en nuestro texto: el diegético, el escénico y el dramático; que corresponden respectivamente al tiempo ficticio del argumento, al tiempo de la representación y al tiempo pre-representacional, es decir, la adaptación que nos ayuda a convertir nuestro texto en representación.

¹ José Luis, García, Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro, ensayo de método*, Síntesis, Madrid, 2001.

El capítulo tiempo nos permitió respetar la estructura original de la novela, de tal manera que aunque no fue incluido todo el texto, mencionamos que una adaptación completa no debería tener una alteración de orden en la secuencia de escenas.

Al estudiar la duración, descubrimos que la duración de la representación puede ser aproximadamente de una hora, y uno de los elementos que contribuye a que esto suceda es la estructura y el orden, en donde las narraciones de los fragmentos que seleccionamos para representación se vuelven acotaciones.

Mientras que el tiempo en que se desarrolla la historia debe ser respetado, ya que los diálogos corresponden a un tiempo y a un espacio específico. Cuando estudiamos diálogo y estilo también mencionamos que el diálogo utilizado por los actores corresponde a un estilo coloquial, porque el texto representa un lugar y un momento específico, es difícil ignorar este punto, pues de otra manera se cambiaría el contexto de toda la historia.

Puede verse en las escenas que ofrecemos, que los diálogos de los personajes mantienen ese lenguaje que distingue su época.

A través del capítulo de espacio descubrimos cuál es la relación entre sala y escena, cuántos, cuáles y cómo serán los lugares que se van a representar.

Cuando estudiamos el espacio de la comunicación teatral planteamos que la relación entre sala y escena sería de integración; ya que existe una relación entre el Mictlán, la idea de Richard Schechner de que el espacio vuelva a su origen ritual, y lo que el modelo dramático llama integración, en donde se buscan otras maneras de contacto con el público. En este caso se eligió un teatro arena. Además puede verse que en las escenas adaptadas que ofrecemos hay algunas que se desarrollan en el espacio del espectador.

A través de la estructura espacial del drama se eligieron quince espacios - algunos de ellos están presentes en las escenas adaptadas que ofrecemos-, e hicimos una clasificación de los espacios de acuerdo a los personajes Pedro Páramo y Juan Preciado, los espacios en donde no intervienen estos dos personajes, los clasificamos con el nombre de otros.

Los signos del espacio nos ayudaron a resolver las formas de representar las escenas apoyándonos no sólo en la escenografía, sino también en el lenguaje, los movimientos y el aspecto sonoro, que en las escenas adaptadas también pueden verse.

En el capítulo de personaje estudiamos cuántos y cuáles personajes se representarían, como serían y como se interpretarían.

En los planos del sujeto teatral mencionamos la diferencia entre actor, personaje ficticio (Pedro Páramo, por ejemplo) y personaje dramático (el personaje Pedro Páramo interpretado por un actor). A fin de tener presente que para la construcción de personaje se deben de distinguir la función de estas tres personas.

La estructura personal del drama nos ayudó a proponer el reparto de nuestra adaptación y la configuración de escenas, que al mismo tiempo resolvió los fragmentos que íbamos a representar, considerando para una futura adaptación completa de la novela, un texto dramático de treinta y nueve escenas. En donde redujimos veintisiete personajes que tienen diálogo (además de personajes como hombres, mujeres que no se menciona su nombre) a veinticuatro incluyendo los personajes de Pedro y Susana niños y adultos, porque nos parecieron suficientes para la representación de la historia. El estudio de personaje y jerarquía nos ayudó a completar el reparto, pues clasificamos a los personajes según principales y secundarios

Los elementos que contribuyeron a la construcción de personaje fueron la caracterización y el carácter, clasificando al personaje en simple o complejo, identificando si presenta un cambio en su carácter, además de otros elementos como el nombre del personaje o las descripciones narrativas acerca del vestuario, aspecto, gesto, entre otros.

En distancia personal planteamos que los personajes de esta historia son humanizados, por lo tanto la comunicación entre personaje y público es de identificación, mientras que la categoría interpretativa sería decisión del actor

Aplicar el método dramatólogico para lograr una primera adaptación dramática resultó una herramienta muy útil, porque permitió tomar en cuenta elementos claves para una representación. Puede ser que sin el método podamos conseguir también un guión teatral de nuestro texto, sin embargo, en algún momento podríamos tener dudas al no determinar la estructura, el lenguaje, el reparto de los personajes, entre otros. En cambio, gracias a esta metodología tenemos una visión más amplia y sistemática de los componentes de nuestra adaptación teatral.

Al representar una escena teatral del texto adaptado, el alumno no sustituye la lectura por la escenificación, pero logra una experiencia más rica sobre las diferentes

atmósferas de la novela, pues es el método el que nos guió para que se volvieran evidentes todos esos elementos al ofrecer la traslación del texto literario al texto dramático.

BIBLIOGRAFÍA

Benítez Rojo, Antonio, *Rulfo: duerme y vela*, en: “Recopilación de textos sobre Juan Rulfo”, serie: Valoración múltiple, Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, Cuba. 1969.

Blanco Aguinaga, Carlos, *Realidad y estilo de Juan Rulfo*, en: “La ficción de la memoria”. Juan Rulfo ante la crítica”, selec. y prol. Federico Campbell, ERA-UNAM, México, 2003.

Freeman, George Ronald, *Archetype and structural unity: the fall-from-grace in Rulfo’s “Pedro Páramo”*, University of Washington, Michigan, 1969.

Frenk, Mariana *Pedro Páramo*, en: “Recopilación de textos sobre Juan Rulfo”, serie: Valoración múltiple, Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, Cuba. 1969.

Fuentes, Carlos, *Rulfo, El tiempo del mito*, en: “Inframundo. El México de Juan Rulfo”, Del Norte, México, 1983, /FOTOGRAFÍAS.

García, Barrientos, José Luís, *Cómo se comenta una obra de teatro, ensayo de método*, Síntesis, Madrid, 2001.

García Márquez, Gabriel, *Breves nostalgias sobre Juan Rulfo*, en: “Inframundo. El México de Juan Rulfo”, Del Norte, México, 1983, /FOTOGRAFÍAS.

Leal, Luís, *La estructura de Pedro Páramo*, en: “Recopilación de textos sobre Juan Rulfo”, serie: Valoración múltiple, Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, Cuba. 1969.

Matos, Moctezuma, Eduardo, *Los aztecas*, CONACULTA, México, 2000.

Monsivais, Carlos, *Sí, tampoco los muertos retornan, desgraciadamente*, en: “Inframundo. El México de Juan Rulfo”, Del Norte, México, 1983, /FOTOGRAFÍAS.

Ortega, Galindo, Luis, *Expresión y sentido en Juan Rulfo*, Ed. Luis Ortega Terrazas Galindo, España, 1984.

Peralta, Violeta; Befumo, Liliana, *Rulfo, la soledad creadora*, Fernando García Cambeiro, Argentina, 1975.

Poniatowska, Helena *Perfiles literarios: Juan Rulfo*, en: “Recopilación de textos sobre Juan Rulfo”, serie: Valoración múltiple, Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, Cuba. 1969

Portal, Marta, *Rulfo: Dinámica de la violencia*, 2da edición. Cultura Hispánica, Madrid, 1990, 239p

Schechner, Richard, *El teatro ambientalista*, traducción: Alejandro Bracho, Prólogo: Juan José Gurrola, Árbol y UNAM, colección: Escenario, México, 1988, p.30

Ramirez, Arthur, *Style and technique in Juan Rulfo*, The University of Texas at Austin, Texas, 1973.

Rulfo, Juan, *Pedro Páramo, El llano en llamas*, Planeta, México, 1975.