

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

TESIS

ACERCAMIENTO

CALEIDOSCÓPICO A

SUSANA SAN JUAN:

VOCES Y SILENCIOS,

MUERTE Y EROTISMO

ASESOR

DR. SERGIO UGALDE QUINTANA

TESISTA

BARBARA ASELA FLORES ITURBE



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.

A mamá, a papá, a Alva, a Marisol.

A ti...

Contenido

Introducción

1. Comprensión de una poética.

- Pedro Páramo y el género discursivo como cuestión estética

2. Polifonía, recreación infinita del lenguaje.

- Texto de Susana San Juan, oídos que escuchan, voces que hablan

3. El silencio: lo inefable, límite en movimiento.

- Indagando el silencio de Susana

4. Continuación de la conciencia, la muerte no concluye nada.

- Susana ante la muerte, viva y muerta

5. Eros.

- Susana San Juan: de belleza y libertad

Conclusiones

Bibliografía

INTRODUCCIÓN

“...en donde no era yo quien sostenía el libro entre sus manos,

sino ella, Susana San Juan.

Una Susana San Juan extasiada al leer

su reflejo en mí...”¹

En mí, como en otros investigadores, el impacto de *Pedro Páramo* ha sido estremecedor: “Una obra muestra su importancia en la suma y la repercusión de sus interpretaciones. Toda lectura es un ejercicio de apropiación, recirculación y transformación de los textos, pues siempre es un replanteamiento del conjunto desde una nueva subjetividad.”² La narración me lleva y me trae con sus voces a través de la historia colectiva del pueblo y de las historias personales. *Pedro Páramo* emite ondas concéntricas que logran tocar otras conciencias, otras sensibilidades, otras historias humanas, incluyendo por supuesto la de su creador³.

¹ Pagano, Susana, *Y si yo fuera Susana San Juan*, Ed. CONACULTA, México, 1998. P. 11. En esta novela el personaje principal llamado Susana, se adentra completamente en el personaje de Susana San Juan, hasta mimetizarse y ser ella, así también se enamora de Juan Rulfo, del fantasma de Juan. Algo que me gustaría destacar de esta novela, es que para Susana, personaje principal de *Y si yo fuera Susana San Juan*, Susana San Juan de *Pedro Páramo* no está loca, esta afirmación disiente de todas las demás que dan los críticos especialistas en Rulfo que veremos a lo largo de la tesis. Otra de las recreaciones de Susana San Juan fue realizada por el propio Juan Rulfo, tal recreación es previa a la edición definitiva de *Pedro Páramo* y está implícita en *Los cuadernos de Juan Rulfo*, específicamente en el apartado “Fragmentos de *Pedro Páramo*”.

² Vital, Alberto, Juan Rulfo, CONACULTA, México, 1998. P. 50.

³ Leo Spitzer, nos habla precisamente de la lengua como creación, de las obras literarias como medio de expresión de sentimientos y como vía propia de acceso a la sensibilidad. Spitzer, Leo, *Introducción a la estilística romance*, Ed. Coni, Buenos Aires, 1942. P. 146.

A través de su novela, Juan Rulfo busca la exposición y la comprensión de diversos temas a desarrollar. Esta tesis, titulada *Acercamiento caleidoscópico a Susana San Juan: Voces y silencios, muerte y erotismo*, muestra un enfoque vario de tal personaje, de la función contenida en un monólogo que presenta la forma de entender la conciencia de Susana San Juan, su interacción con otros personajes y con el medio que la rodea; así también, se exponen algunas de las conciencias de los demás personajes y un poco del contexto del propio autor. El objetivo de la tesis es mostrar la rebelión de Susana San Juan a través de la locura, una locura lúcida que la enfrenta cara a cara a la finitud y al erotismo. Juan Rulfo cuenta con un elemento especial para la proyección de Susana San Juan: la poesía. Me interesa, también, presentarla como el personaje femenino que rompe con las características de las demás mujeres del repertorio rulfiano⁴. En suma, son cinco mis objetivos, divididos en los diferentes capítulos:

- 1) La comprensión de la poética de Susana San Juan, apoyada a través del estudio del género discursivo.

⁴ Cristina Fiallega, en Pedro Páramo, *un pleito del alma*, señala la situación de vida de las mujeres que encontramos en la novela rulfiana, tal situación se resume en mujeres que vivieron solas, frustradas, reprimidas, abandonadas, pobres, tristes, temerosas, abrumadas de culpas; es decir, con todo el peso de la religión y de la sociedad sobre ellas. Más adelante, Fiallega describe la situación de vida de Susana San Juan: "Susana vivió y murió en función de la satisfacción de la propia sexualidad, fue el único amor y la segunda esposa de Pedro Páramo, vivió y murió en soledad, tuvo una relación conflictiva con la Iglesia, fue viuda y siempre vivió pobre". Fiallega, Cristina, Pedro Páramo, *un pleito del alma*, Ed. Bulzoni, Roma, 1989. P. 237. Yo disiento en el asunto de la religión, pues no creo que Susana tuviera problemas con la Iglesia, ya que vivió aislada con su padre en unas minas lejanas a Comala, y a su regreso a Comala ella regresa loca, más bien la concepción de Susana acerca de Dios y de la muerte, es distinta a todos los demás personajes. (Esta última aseveración se desarrollará a lo largo del capitulado).

Este capítulo abarca el tema del género discursivo, en el cual se plantea una pregunta clave: ¿se puede encasillar *Pedro Páramo* en un solo género discursivo? Esta pregunta desata diferentes aristas conceptuales en el apartado. Uno de los conceptos importantes que se señalan es el de la intertextualidad; ahí, se expone un listado de lo leído por Rulfo, lecturas que fueron forjando su personalidad de escritor. Otro de los conceptos importantes de este capítulo es el de realismo mágico, el cual ayudará a una mejor comprensión del estilo desarrollado por Rulfo en la novela. Así también, se abordarán los conceptos de ambigüedad, polisemia y síntesis. Se menciona el tema de la polifonía, pero éste se desarrollará en el capítulo 2.

2) La identificación de la voz de Susana San Juan en la voz polifónica del pueblo.

En este capítulo se explica por qué *Pedro Páramo* es una novela polifónica, de múltiples voces y conciencias. Se desarrollan distintos planteamientos, uno de ellos —del que, a su vez, se desprenden tres más— es el relativo a la extraposición del creador acerca de su obra y sus personajes; se especifica por qué el autor no es un dios omnisciente que manipula el mundo creado en la novela. Los otros tres planteamientos desprendidos y analizados son: autonomía, autoconciencia e inconclusividad de los personajes. Este último se profundiza en el capítulo 4. El tema de la multiacentualidad es presentado y ejemplificado como una idea concebida en diferentes contextos. Este capítulo deja claro que la recreación infinita del lenguaje se establece a través de una serie de hablantes y

escuchas, pero también a través de un suspiro, un gemido, una risa, un grito, un llanto o un silencio.

3) Los silencios como estructura interna de *Pedro Páramo* y del monólogo de Susana.

En este capítulo se indaga en la necesidad de escritura en Juan Rulfo; se exploran las raíces de tal requerimiento, provenientes de una niñez hermética en la que el autor vivió la muerte, la guerra, la orfandad, la soledad y el mutismo. Uno de los rasgos que argumentan el tema del silencio es el de la cultura de la multiplicidad de tonos (en donde la risa y la ironía desarrollan un papel digno de subrayarse). Se pretende dejar claro que el silencio en la obra rulfiana está colmado de una tremenda carga expresiva y que la inefabilidad es un recurso muy bien explotado en la obra rulfiana. Por último, otro concepto manejado en este apartado es el de la otredad: lo *otro* como símbolo del allá, el silencio, lo contrario al aquí tiene infinidad de sentidos. El allá es ambiguo, indeterminado e impreciso, como el silencio.

4) La muerte como tema esencial del imaginario de Juan Rulfo.

En este capítulo se razonará acerca de que, en *Pedro Páramo*, la conciencia continúa más allá de la vida, después de la muerte. Dicha continuación de la conciencia es el tema central de este apartado. Con este planteamiento, se engloba el concepto de que el ser humano tiene un rasgo de inconclusión o no totalidad (tema referido desde el capítulo 2, sobre la polifonía). Por otro lado, se destacan las ideas de *culpa* y *purgatorio* y se discute su acción en la novela. Otro

de los temas a debate es el de la *inmortalidad*, vista desde la religión como una garantía o recompensa a un alma creyente en ese sistema. Se menciona, sin profundizar, el tema de Eros y Tánatos, es decir, la relación existente entre erotismo y muerte. En esta sección, se destaca la erótica muerte de Susana San Juan. Se subraya la dualidad muerte-vida, y la convivencia de tal dualidad en Comala tanto que como lector o personaje (en este caso Juan Preciado) es difícil discernir una situación de otra.

- 5) El erotismo, la libertad y la belleza en Susana San Juan como cualidades inmanentes al personaje que le otorgan, precisamente, el estilo poético que desarrolla el autor.

Este capítulo está especialmente dedicado a Susana San Juan y al estilo poético que le confiere vida al personaje; se trata de una preciosa fuente de erotismo, belleza y libertad. Esta búsqueda se realiza a través de los diálogos y monólogos de Susana, de las imágenes que narran fragmentos de su vida y de su muerte. Respecto al monólogo, se busca su relación con el narcisismo. Así también, se desarrolla la idea de sueño como un factor determinante del personaje. Se propone la desposesión de Susana desde distintas perspectivas, incluyendo la social y la religiosa, y cómo, por medio de su locura, entra a un lugar onírico y de refugio. Se plantea el tema del imposible, ejemplificado también por otros personajes, para dar una mejor claridad del concepto. Otro de los temas a desarrollar es el de la represión hacia la mujer: cómo esta situación afecta a los personajes femeninos rulfianos y cómo éstos constituyen un espejo social.

Susana San Juan es una mujer que muestra, a través de su voz y sus monólogos, la viva imagen de la belleza, la libertad y el erotismo. Los personajes rulfianos están circunscritos a un factor común: la culpa. En sentido inverso, el personaje que me interesa está exento de ese sentimiento pecaminoso que carcome la conciencia y merma la intensidad de la vida. Ante todo, Susana San Juan es para nuestra sociedad contemporánea un símbolo clásico de la literatura: catarsis de esplendor y fuerza frente a la muerte, pues ella no teme ni necesita del confort religioso para descansar en paz. Por esto, la novela rulfiana debe ser leída y releída. Sí, en efecto, encontramos en la obra muerte y desolación (en el paisaje que incluye a la naturaleza y al ser humano), envueltas en una eterna dualidad que componen la vida misma. La lectura de *Pedro Páramo* narra la vida y la muerte de un pueblo, y desde ese ámbito nace la voz intermitente de historias, de anhelos, de rencores. La novela es una obra clásica con la que cualquier lector puede identificarse y encontrarse, sin importar la coyuntura histórica que le ha correspondido vivir, pues bien *Pedro Páramo*: “Es la historia de un cacique y la gente afectada por sus ambiciones. Este tema pertenece a Hispanoamérica, en vez de sólo a México; y yendo un paso más lejos, encontramos emociones de ambición, autoconservación, avaricia; venganza y amor obsesivo que son del todo universales.”⁵

Respecto al tema, Cristina Fiallega advierte lo que el propio Juan Rulfo confirma: “... *Pedro Páramo* en realidad es una novela sencilla. Quizá sería mejor

⁵ Brushwood, John S., *La novela hispanoamericana del siglo XX, una vista panorámica*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1984. P. 192.

decir que lo relatado es una historia sencilla, pero que nace en lo más íntimo de un ser humano y por ello es de valor universal.”⁶

La reconstrucción del personaje de Susana San Juan la han retomado autores que abordan disciplinas como la filosofía, la literatura y la historia. Por ejemplo: encontramos en la novela temas medulares como la muerte, que analizo mediante el concepto de realismo mágico o de la inconclusión del héroe, según Bajtín; la muerte desde la filosofía, dentro del argumento como seres finitos; la muerte desde la religión, que busca la eternidad y, en ésta, la paz y el descanso del ser humano. *Pedro Páramo* es una novela que une los puntos nodales de las humanidades, señalando temas históricos como la Revolución mexicana y la guerra cristera. A su vez, marca el impacto social que estos movimientos produjeron, es decir, cómo tomó estas rebeliones la máxima autoridad de Comala, su cacique, Pedro Páramo. La reconstrucción caleidoscópica del personaje de Susana San Juan se inclina hacia la literatura, pero procura retomar otras disciplinas, autores y visiones que apoyen un análisis más abierto y completo del personaje. Como ser humano, Susana es una mujer que pertenece a un tiempo y a un espacio, o sea, a una coyuntura histórica. Es una mujer que tiene una personal visión de la vida y la muerte; del amor y del deseo; de Dios y de ella misma. Susana, por otra parte, tiene voz propia, una voz melodiosa de estilo poético que sobresale entre los personajes femeninos de la literatura latinoamericana.

⁶ Fiallega, Cristina, *Pedro Páramo, un pleito del alma*, Ed. Bulzoni, Roma, 1989. P. 257.

Brushwood, que precisa la cuestión del estilo, señala que las últimas páginas de la novela, donde se narra la muerte de Pedro, sintetizan los factores estilísticos que despuntan a lo largo de toda la obra: "...la memoria lírica, el habla rural, el diálogo breve. El sistema de imágenes es muy sencillo pero tiene un efecto visual fuerte."⁷ Magistralmente, el enunciado final de la novela (Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón piedras) toca directamente el título: *Pedro Páramo*, que alude a la piedra y al desierto, esta forma de apertura y cierre de la novela da el rasgo estético y estilístico de circularidad.

Pedro Páramo es, pues, la historia de un pueblo, en la cual su cacique gobierna las vidas, las muertes y la historia misma del lugar. La cúspide del poderío del cacique tiene un fin: la obtención del amor, simbolizado por Susana San Juan. Entonces encontramos que la mujer: "... juega un papel a tal punto decisivo que es ella quien determina hasta dónde puede llegar un individuo."⁸ Es así como la ambición, la muerte, la conciencia dialógica y monologizada, el eros y el amor son los principales ingredientes de *Pedro Páramo*.

⁷ Brushwood, J. P. 196.

⁸ Vital, A. P. 50.

1. Comprensión de una poética.

- Pedro Páramo y el género discursivo como cuestión estética

Siguiendo a Bajtín, encontramos una división en los géneros discursivos: géneros discursivos primarios (simples) y géneros discursivos secundarios (complejos).

Los géneros discursivos secundarios (complejos) –a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc.- surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata. Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros, por ejemplo, las réplicas de un diálogo cotidiano o las cartas dentro de una novela, conservando su forma y su importancia cotidiana tan sólo como partes del contenido de la novela, participan de la realidad tan sólo a través de la totalidad de la novela, es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana. La novela en su totalidad es un enunciado, igual que las réplicas de un diálogo cotidiano o una carta particular (todos poseen una naturaleza común), pero, a diferencia de éstas, aquello es un enunciado secundario (complejo).⁹

⁹ Bajtín, M.M., *Estética de la creación verbal*, Ed. Siglo XXI, México, 2003. P. 250.

¿Es posible preguntarnos a qué género discursivo pertenece *Pedro Páramo*? ¿Acaso se puede encasillar esa obra en un solo género discursivo, capaz de abastecer todas las posibilidades discursivas y textuales de la obra? No. Bajtín hace hincapié en que las actividades humanas son interminables; debido a esto la diversidad de los géneros discursivos goza de total extensión. Entonces cabe mencionar que *Pedro Páramo* es un cuento largo, así como una novela corta; pero también, desde una perspectiva estilística, es una obra en prosa poética, dadora de imágenes que nos transportan al viento, al mar, a la vida y resurrección de un pueblo. *Pedro Páramo* es una novela ubicada en la revolución y en la guerra cristera (1926-1929)¹⁰, lo cual nos remite a la historia de México, cuando el cacicazgo fue una manera de vida, con toda su ideología y consecuencias. Acerca de esto Helena Beristáin, apoyada por Marie Louise Pratt, nos señala, en *Análisis e interpretación del poema lírico*, que tanto el receptor como el emisor, o sea lector y autor, son seres constituidos por su realidad social y que de alguna forma se tiene que reconstruir la situación del autor-emisor para lograr una mayor posibilidad de comprensión del texto y poder apreciar mejor la visión del mundo del autor-emisor. Siguiendo esta línea, Beristáin emplea el concepto de *intertextualidad*, que se refiere a las lecturas previas que el autor

¹⁰ Cabe mencionar, que gran parte de la estética rulfiana se desarrolló a través de la imagen que el escritor tuvo de niño acerca de estos acontecimientos históricos. Alberto Vital lo verifica, al tratar el tema de la guerra cristera: "Rulfo entendió el sentido de las ruinas desde pequeño. No es difícil imaginarlo en San Gabriel durante el primer año de la guerra cristera... debió asomarse a los inmuebles dañados con una curiosidad y una concentración que quedan documentadas en la exactitud poética de las descripciones de "Luvina" o de *Pedro Páramo*... El efecto principal del estilo rulfiano se manifiesta aquí con fuerza: la imagen del lugar no está sólo en las palabras, sino en una atmósfera donde el terror es efecto puro de la simple soledad." Vital Alberto, *Noticias sobre Juan Rulfo*, Ed. RM, Japón, 2003. P.p. 36 y 37.

realiza que y sin duda van definiendo en él un estilo propio; retomar estas lecturas podría ayudar al estudioso de la obra a la reconstrucción de la misma. A continuación haré una lista de los tipos de literatura que leyó Rulfo y que sin duda le fueron marcando un camino hacia su propia literatura:

- a) Autores nórdicos: “Encontré en ellos los ambientes de mi fe literaria(...) Algo nublado, algo matizado, no tan duro y tan cortante como era el ambiente en que uno vivía(...) Me daban una impresión más justa, o mejor, más optimista que el mundo un poco más áspero como era el nuestro.”¹¹
- b) Literatura norteamericana: “(...) aprendió con ellos a ahondar más en la angustia del alma, en el ser humano. También adopta un localismo, a partir del cual crea una dimensión que deshace las fronteras del tiempo, el idioma, las costumbres, y se universaliza.”¹²
- c) Giono, Miller e Ivanov: “(...) estos autores ejemplifican lo que Rulfo llama la actitud edípica (...) Son escritores que representan la inconformidad con un pasado y con buena parte de la humanidad contemporánea.”¹³
- d) Literatura mexicana: “En las mejores obras mexicanas, el autor reconoce también un localismo que supera las barreras nacionales.”¹⁴

¹¹ Jiménez de Báez, Yvette, *Rulfo: del páramo a la esperanza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990. P. 39.

¹² Jiménez de Báez. P. 40.

¹³ Jiménez de Báez. P. 40.

¹⁴ Jiménez de Báez. P. 40.

- e) Las crónicas de los siglos XVI-XVIII. “Destaca tres aspectos: 1. Estilo muy sencillo, muy fresco, muy espontáneo (...) 2. Producen placer aparte de enseñar historia (...) 3. Constituyen lo más valioso de nuestra literatura antigua, y de ellos arranca lo que hoy se llama o real maravilloso.”¹⁵
- f) Otros códigos artísticos: “(...) el cinematográfico y el fotográfico; el pictórico y el musical (...) Se pueden establecer múltiples y enriquecedoras relaciones.”¹⁶

Sin embargo, cabe aclarar que esto puede aplicarse para un estudioso en el tema y no tanto para un lector común, ya que la obra en sí misma no necesita de explicaciones, ni reconstrucciones acerca de su creador, pues la obra se recrea por sí misma.

A su vez, hallamos en *Pedro Páramo* el subgénero del realismo mágico¹⁷, elemento que expande el horizonte de la novela, pues así como se nos narra la cruenta realidad de las peripecias de un cacique sobre un pueblo, sobre la tierra,

¹⁵ Jiménez de Báez. P. 40.

¹⁶ Jiménez de Báez. P. 41.

¹⁷ Jiménez de Báez. P. 37. “Otro aspecto de esta relación entre historia y ficción, al que alude Rulfo reiteradas veces, es el del *realismo mágico*, que entiende como la literatura que mezcla la realidad con el mito y culmina en *Cien años de soledad*. Asumir el mito es, en estas novelas, un mundo de penetrar en la historia y esclarecerla. El mito no oscurece. Más bien nos lleva a la historia por el camino de lo simbólico y ritual.” Joseph Campbell señala, respecto a esto que lo importante es el simbolismo y no la historicidad, y que valdría preguntarnos: “¿Cuál es el significado de la imagen de la transfiguración?” Es decir, respecto al tema que nos confiere, atender a lo simbólico que hay en *Pedro Páramo* y que ilumina y refiere a la vida humana universal y no sólo de un pueblo llamado Comala o de un país, México. Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*, Ed. FCE, México, 1997. P. 213.

así también se abre ante nosotros un panorama en el que el amor contiene un gran poder evocador. Del mismo modo, el realismo mágico nos pasea en senderos donde la muerte vive, habla.

Es de gran importancia profundizar un poco sobre el término realismo mágico. De esta manera, quedará mucho más clara la comprensión de *Pedro Páramo*. Para esta tarea me basé en Enrique Anderson Imbert, quien nos introduce en el término de una forma precisa. Siguiendo a Anderson Imbert, el origen de la expresión proviene de la crítica a las artes plásticas; posteriormente, el término se extendió a las artes literarias. Exactamente fue el crítico alemán Franz Roh quien lo acuñó, en el año 1925, para identificar a un grupo de pintores alemanes. Vale la pena retomar un poco la historia:

(...) los pintores impresionistas pintaron lo que veían, fieles a la índole natural de los objetos y a sus propias sensaciones cromáticas. Como reacción, los pintores expresionistas se rebelaron contra la naturaleza pintando objetos inexistentes o tan desfigurados que parecían extraterrestres. Y lo que Roh descubrió(...) fue que pintores postexpresionistas estaban pintando otra vez objetos ordinarios, sólo que lo hacían con ojos maravillados porque, más que regresar a la realidad, contemplaban el mundo como si acabara de resurgir de la nada, en una mágica recreación(...) Arte de realidad y de magia, Franz Roh lo bautizó como realismo mágico.¹⁸

¹⁸ Anderson Imbert, Enrique, *El realismo mágico y otros ensayos*, Ed. Monte Ávila, Venezuela, 1991. P. 11.

Ubicado el término dentro del arte narrativo, Anderson Imbert muestra tres categorías:¹⁹

- a) La categoría de lo verídico, que da el realismo.
- b) La categoría de lo sobrenatural, que da la literatura fantástica.
- c) La categoría de lo extraño, que da la literatura del realismo mágico.

Justo en la tercera categoría podemos encontrar un “algo” de *Pedro Páramo*, pues es ahí donde el realismo mágico abre infinidad de puertas. Es esto exactamente lo que nos produce la lectura de la novela, un sentimiento de extrañeza, ya que las imágenes nos conducen hacia una atmósfera enrarecida. A su vez, se crea la sensación de que cada palabra está puesta ahí por primera vez, que nos encontramos ante la génesis de un mundo, donde la nada y el vacío son tocados por la nebulosidad de lo narrado. Es por esto que la obra puede ser vista desde un enfoque mítico y “(...) la función del mito consiste en reducir el cosmos a la escala humana.”²⁰ Dicho enfoque mítico da la explicación de la creación del universo mismo a través de una narración. Mundo extraño, y a la par universalmente comprensible, debido al bagaje vivencial de los personajes, a la realidad expresada. Podemos sentirnos identificados con la búsqueda de Juan Preciado, con la tristeza de Dolores Preciado al sentirse abandonada y

¹⁹ Anderson. P. 12. Estas tres categorías hallan sus símiles en la pintura, consecutivamente son: impresionismo, expresionismo y postexpresionismo o realismo mágico (que anteriormente expliqué).

²⁰ Trevisan, Armindo, *Reflexiones sobre la poesía*, Ed. Plaza y Valdés, España 2004. P. 16.

desamparada, con el aferrado amor de Pedro por Susana o con la locura de Susana San Juan.

Amplitud de posibilidades podemos hallar en el realismo mágico, una conjunción incondicional de realidad y magia: "(...) en las narraciones extrañas el narrador, en vez de presentar la magia como si fuera real, presenta la realidad como si fuera mágica. Personajes, cosas, acontecimientos, son reconocibles y razonables, pero como el narrador se propone provocar sentimientos de extrañeza, desconoce lo que ve y se abstiene de aclaraciones racionales."²¹ Para ejemplificar, veamos el siguiente fragmento enunciado por Susana San Juan, muerta, donde el lugar es un sepulcro y el tiempo tal vez sea la eternidad:

Estoy acostada en la misma cama donde murió mi madre hace ya muchos años;(...)

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."²²

Volviendo al tema de los géneros discursivos, encontramos en *Pedro Páramo* la libertad del decir, del recordar. Hallamos, pues, la libertad de desplazarnos, de la historia del campo mexicano, en época de la revolución y la guerra cristera, hacia la vida de un arriero, hijo del cacique de su pueblo; también,

²¹ Anderson. P. 18.

²² Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, Ed. Plaza y Janés, México, 2000. P. 99 y 100.

podemos remontarnos a un pueblo muerto, el cual aún tiene algo que decirnos sobre el pasado y el presente: de sus recuerdos y de su estancia en una tumba. Así pues, las voces nos llevan como trenes sobre las vías de la muerte, pues recordemos que Juan Preciado narra su historia desde el sepulcro. Ese lugar es donde se encuentra Comala, el pueblo; y desde la muerte, el lenguaje y la evocación, abren puertas hacia memorias que continúan vigentes.

Es por esta razón que no se puede encasillar *Pedro Páramo* dentro de un sólo género discursivo. Esta libertad proviene desde el autor, pues antes que nadie Juan Rulfo tuvo la opción de elegir: “La misma selección de una forma gramatical determinada por el hablante es un acto de estilística.”²³ El autor elige la forma de expresarse, en general buscando homogeneidad en la totalidad de la obra, pero dando a cada personaje un ser, una individualidad; indagando el paisaje, cada piedra, como un rompecabezas en el cual cada pieza, palabra, enunciado, van formando los fragmentos que estructuran la obra y van confiriendo un estilo, un género. Pues bien, siguiendo a Bajtín: “No existe una clasificación generalmente reconocida de los estilos de la lengua.” Cada autor recrea su propio estilo. El siguiente pasaje nos conduce hacia el ambiente en que Comala vaga; en él podemos encontrar que cada palabra, cada enunciado, van otorgando el estilo y el género, los cuales el autor va seleccionando, percibiendo. La prosa poética es entonces uno de los giros, en que la novela se desenvuelve y estiliza: “Era ese

²³ Bajtín. P. 255.

tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias.”²⁴

Por medio de la recreación poética podemos oler el olor podrido de las saponarias, los limones del patio en las mañanas de febrero, la miel derramada; o ver los papalotes de Pedro y Susana volando en el cielo, acaso mirar los ojos de menta y aguamarina de Susana San Juan; o escuchar a los cuervos haciendo cuar, cuar, cuar; estas imágenes aluden a nuestros sentidos, los conmueven, los hacen partícipes, cómplices de la lectura. Y no sólo las imágenes, sino, y estoy de acuerdo con Antonio Machado, que debe haber en la poesía algo estremecedor para quien la vive (autor-lector), proveniente de “(...) una honda palpitación del espíritu (...)”²⁵ La poesía ayuda al autor a recrear el mundo por narrar y al lector a recrear el mundo narrado.

Por ejemplo, Amado Alonso habla de intuición y sentimiento como raíces de la creación en el escritor, en el poeta: “...el poeta siente de pronto la necesidad de que la intuición capte con clarividencia y configure tanto la realidad exterior como el sentimiento íntimo.”²⁶ Habla también de la búsqueda de metáforas, imágenes y símbolos como medios de expresión, dotados de fantasía y poder universal para la proyección de la creación poética: “El sentimiento busca una y otra vez en la fantasía la traducción comprensible de su particularísima cualidad y, a su vez, a

²⁴ Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, Ed. Plaza y Janés, México, 2000. P. 16.

²⁵ Trevisan. P. 90. Cita de cita.

²⁶ Alonso, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Ed. Gredos, Madrid, 1997. P. 90.

cada construcción de la fantasía, el sentimiento se encuentra a sí mismo...”²⁷ Es decir, la historia y evolución del sentimiento, que provoca la actividad de la fantasía y el ensimismamiento del creador, se encuentran precisamente en el poema, en la obra. Así mismo, la tesis de este autor señala algo que denomina disposición o temple, como punto de partida hacia el impulso poético. Concluyendo, Amado Alonso advierte dos puntos importantes:

- a) El tema central del poema es una intuición sentimental del mundo y de la vida en su recuento final (la muerte, el amor, el dolor, etc.).
- b) La poesía es objetivación, en donde el sentimiento se conforma para ser transmisible.

Buscando en Juan Rulfo lo que Amado Alonso subraya en sus aseveraciones, confirmamos que *Pedro Páramo* es un cuento largo, así como una novela corta; pero también, desde una perspectiva estilística, es una obra en prosa poética, dadora de imágenes, símbolos y metáforas. Vemos en Rulfo la necesidad de expresión, no sólo de una descripción que pudiera ilustrarnos de alguna forma su vida, su historia y la vida y la historia del mundo que lo rodeaba, sino que también encontramos en él la necesidad de narrar la conformación de la unidad: intuición y sentimiento. Encontramos en Juan Rulfo la disposición, el temple hacia el impulso poético, que da como resultado la belleza y el misterio estéticos de la obra, su estilo poético, sin por esto perder la objetividad que vuelve a la obra transmisible, comprensible humana y universalmente. Encontramos en

²⁷ Alonso, A. P. 98 y 99.

Pedro Paramo la revelación del interior de un individuo. Juan Rulfo creía en la imaginación, en la sensibilidad y en la intuición como sus mejores aliados y materiales esenciales al escribir, al crear, y advertía: “A veces me pregunto cómo se las arreglan todos aquellos que no escriben, componen o pintan para liberarse de la locura, la melancolía y el miedo pánico inherente a la condición humana”.²⁸

Otro de los autores estudiosos en el tema es Karl Vosler, quien critica, sobre todo, la desatención de la gramática hacia el estilo individual de cada creador, hacia su sensibilidad, pensamiento y espíritu particulares; Vosler propone:

...para lograr el manejo artístico del idioma, la maestría del estilo, se requiere una ceñida correspondencia entre categorías gramaticales y psicológicas; es decir que el uso general de la lengua tiene que ser claro, firme y unitario para que el habla de cada individuo se dibuje con sesgo expresivo y personal en formas inteligibles.²⁹

Similar a lo propuesto por Amado Alonso, la expresión debe ser objetiva y personalísima a la vez, así se constituye el estilo del creador. Por último, uno de los puntos más interesantes estudiados por Vosler es algo referente a los “impulsos espirituales” del creador. Vosler plantea que el creador siente estrecho el lenguaje de su país (y, agrego yo, del mundo); por esta razón busca crear su propio medio de expresión y, con ello, un estilo. Rulfo expresa esto en una de sus entrevistas; habla de la ruptura del tiempo y del espacio como el mejor escenario

²⁸ Amat, Nuria, *Juan Rulfo*, Ed. Omega, España, 2003. P. 281.

²⁹ Vosler, Karl, *Introducción a la estilística romance*, Ed. Coni, Argentina, 1942. P. 67 y 68.

de sus personajes muertos; de evitar el ensayo y limitarse a los hechos; de la elisión del adjetivo; de la práctica del cuento, que lo hizo ver la necesidad de la desaparición del autor y de la libertad de los personajes. Rulfo alude a todo esto, afirmando:

- Se me ocurrió todo eso porque entonces leía demasiado y con frecuencia no tenía el estado de ánimo para disfrutar plenamente mis lecturas, incluso tratándose de escritores que me gustan mucho. Yo quería leer algo diferente, algo que no estaba escrito y no lo encontraba. Desde luego no es porque no exista una inmensa literatura, sino porque para mí sólo existía esa obra inexistente y pensé que tal vez la única forma de leerla era que yo mismo la escribiera. Tú te pones a leer y no hallas lo que buscas. Entonces tienes que inventar tu propio libro. Desecho, desecho siempre y no encuentro lo que quiero. A veces me agoto inútilmente. No sé si esto que te digo tenga alguna coherencia, pero así lo siento.³⁰

Rulfo complementa con *Pedro Páramo* sus propias vivencias y lecturas, y la recreación de un mundo de muerte, de voces, de silencios, pero también de belleza, libertad y erotismo, tríptico de poesía concentrado principalmente en su personaje femenino: Susana San Juan.

Continuando con las cualidades que me gustaría destacar del lenguaje poético, analizaré lo que se denomina *ambigüedad* y *polisemia*. Estas dos virtudes enriquecen la interpretación y la significación de la obra. “El creador juega con la disemia que la ambigüedad sintáctica activa en las expresiones, y el lector debe

³⁰ Campbell, F. En “Conversaciones con Juan Rulfo”, de Fernando Benítez. P. 546.

captar la pluralidad de los sentidos.”³¹ A su vez, me baso en Beristáin, el lenguaje poético está dotado de gran capacidad de síntesis³², comunica e insinúa, al mismo tiempo conceptos, sentimientos, sensaciones, pensamientos, fantasías: “*Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja.*”³³

Encontramos en esta corta frase ambigüedad, polisemia y síntesis. Mil dimensiones. ¿De qué se trata? ¿Quién va, quién viene? ¿A dónde va, de dónde viene? ¿Hacia dónde sube, hacia donde baja? Lo indiscutible es que la frase despunta de la misma revelación estética-poética que se experimenta a lo largo de toda la lectura. Lo ideal es que el lector deje la frase donde la encontró, sintiendo el revuelo de la sensación poética más fuerte que un indagar de respuestas obvias. Al final esta frase de *Pedro Páramo* tiene poderosas y bellas razones de ser, y son precisamente las que el lector quiera otorgarle (y puede cambiar, ninguna lectura es igual a otra) y, a la vez, no hay razón ni explicación, sólo una armonía que entona melodiosamente vaguedad y multitud de formas. Se sube al

³¹ Beristáin, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*, UNAM, México, 2004. P. 44.

³² Quezada Pacheco Homero, *El tiempo y la mirada. “¡Diles que no me maten!” de Juan Rulfo*. “(...) Rulfo se valió de un lenguaje caracterizado por una extrema precisión y síntesis que iba directo a lo esencial: en su narrativa, las descripciones apenas se insinúan, pues se sugiere más de lo que se dice; el resultado produce un efecto de concentración de imágenes que, al estallar, da forma a una constelación de significados en movimiento, creando un ambiente de intensidad máxima.”

³³ Rulfo. P. 16.

cielo, se baja al infierno; se sube a las afueras de Comala, se baja a Comala, se sube a la vida, se baja a la muerte, se sube al mundo, se baja a la nada, al vacío. Suben los que se van, bajan los que llegan y a veces se quedan; suben los que mueren, pero también bajan los que mueren; suben los que viven, pero también bajan los que viven. Y viceversa, todo depende.

De esta forma, *Pedro Páramo* es una novela magistral en la cual el lenguaje poético y el lenguaje coloquial se intercalan y se expresan con naturalidad y espontaneidad, generando así un género y un estilo propios. Profundizaré más acerca de la poesía en los capítulos posteriores.

En *Pedro Páramo*, es evidente que, desde la primera frase que nos introduce a la obra, el autor va modulando un tono que se desarrollará a través de la lectura. La entonación va marcando un estilo y un género que el creador va reconociendo. En suma, las palabras, sin el tono expresivo que les confiere el autor, no dirían nada. Por ejemplo, Juan Preciado llega a Comala, sostiene un diálogo con Abundio, un arriero que se encuentra en el camino, intercambian frases cortas, diáfanas y a la vez inesperadas. Este diálogo está cargado de una entonación expresiva total, que otorga la llave de oro para entrar en la novela abriendo con claridad nuestra percepción hacia un mundo de voces.

Desde la perspectiva de la lingüística del siglo XIX, Bajtín cita a Wilhelm von Humboldt, quien dice: “Sin tocar la necesidad de comunicación entre la humanidad, la lengua hubiese sido una condición necesaria del pensamiento del

hombre, incluso en su eterna soledad.”³⁴ Así lo confirma *Pedro Páramo*, novela entrelazada con monólogos ubicados en la eterna soledad de los personajes, en la muerte. Cada personaje tiene su habla, compenetrada al espíritu de éste, creada por su pensamiento y sentimiento. Escuchar genera en el oyente una aportación al espíritu; aportación que posterior, o inmediatamente, expresará (a través del discurso o de la conducta); de esta forma, el oyente se convierte en hablante y el lenguaje se recrea. El monólogo no se dirige a nadie, no presupone una respuesta; Susana San Juan se remueve en su tumba y no sólo piensa, sino que habla y evoca, ¿para qué, para quién? Parecería no tener ningún sentido hablar solo. Cuando uno habla solo, lo hace para sí mismo. Pero Susana San Juan tiene oyentes (Dorotea, Juan Preciado, el padre Rentería, Pedro Páramo), escuchando su discurso (viva y muerta), recreando su lenguaje. Para Dorotea y Juan Preciado, Susana San Juan es una muerta más que habla desde la tumba y que puede ser escuchada por otros muertos, como ellos. Para el padre Rentería, el blasfemo discurso de Susana San Juan es motivo de condenación para la eternidad, a pesar de que él trate de absolverla. Para Pedro Páramo la expresividad de Susana es traducible en perfección, en una fuente inagotable de belleza. Para ella misma, su monólogo es la evocación de sus recuerdos, una oportunidad que se da a ella misma para revivir los más terribles y los más gloriosos recuerdos. Entre cada oyente y Susana San Juan existe una conexión individual, que ubica al personaje dentro del discurso de la novela, dentro del lenguaje.

³⁴ Bajtín, M. M. P. 256.

Es así como lo dado (el hablante-el oyente) se convierte en lo creado (el oyente-el hablante). “En todo discurso se perciben voces, a veces infinitamente lejanas, anónimas, casi impersonales (voces que acompañan los matices léxicos, los estilos, etc.), casi imperceptibles, así como voces cercanas que suenan simultáneamente al momento del habla.”³⁵ Este párrafo de Bajtín describe muy bien la estructura de *Pedro Páramo*, voces que se escuchan en Comala, en el camposanto local; hablas que dicen los díceres y que cuentan recreando el coro del pueblo vivo, del pueblo muerto. Cada ser entona la parte que se sabe a su modo, a su entender, a su historia, empezando por las voces de la gente, los animales, el viento, el agua, el sol y hasta las piedras. Es como el lenguaje se entrelaza y se multiplica dentro de sí mismo. De esto, puede concluirse que *Pedro Páramo* es una novela polifónica.

Entonces, el entrelazamiento de voces tiene que ver con la otredad: “soy a través del otro y el otro es a través de mí”. Esa recreación, en donde cabe el yo y el tú, es lo que Bajtín llama el umbral. El umbral es el entrecruzamiento de las conciencias en el discurso; es la unión del dar y crear; es la zona de conocimiento y reconocimiento del otro en sí mismo y del yo en el otro; es la frontera en donde se une lo interior con lo exterior para la formación del ser: “Los actos más importantes que constituyen la autoconciencia se determinan por la relación a la

³⁵ Bajtín, M. M. P. 316.

otra conciencia (al tú) (...) es el grado supremo de la socialidad (...) Ser significa comunicarse.”³⁶

La polifonía de la obra proporciona indicios sobre la estructura de la novela, el estilo y, por ende, el género discursivo. Las voces del pueblo son las conciencias que se encuentran inacabadas, siguiendo el lenguaje de Bajtín. “En el mundo de Dostoievski la muerte no concluye nada, porque ésta no toca lo más importante en la vida: la conciencia en sí.”³⁷ Sin más que decir, los personajes rulfianos están muertos, pero siguen vagando por el mundo y continúan hablantes en sus tumbas. La muerte no es para Juan Rulfo el fin. Bajtín retoma a Dostoievski y rescata que en él, por primera vez, la representación se vuelve multidimensional, abierta a las múltiples conciencias.

Pedro Páramo goza precisamente del elemento de la polifonía, de esta concentración de conciencias que tienen voz y que encuentran su sentido al expresarse, al conjuntarse, y cada una de ellas recrea la visión del mundo que vive:

La naturaleza dialógica de la conciencia, la naturaleza dialógica de la misma vida humana. El diálogo es inconcluso es la única forma adecuada de expresión verbal de una vida humana auténtica. La vida es dialógica por su naturaleza. Vivir significa participar de un diálogo: significa interrogar, oír, responder, estar de acuerdo, etc. El hombre participa en este diálogo todo y con toda su vida: con ojos, labios, manos, alma, espíritu, con todo el

³⁶ Bajtín, M. M. P. 326.

³⁷ Bajtín, M. M. P. 331.

cuerpo, con sus actos. El hombre se entrega todo a la palabra, y esta palabra forma parte de la tela dialógica de la vida humana, del simposio universal.³⁸

A través del diálogo, de la comunicación, de la palabra, se puede llegar al pasado, al presente, al futuro, se está en la vida, se está en la muerte, en otros mundos. El poder de la palabra llega a ser revivificador, reconocedor, recreador; por el camino del lenguaje se llega a senderos inimaginables. La palabra recrea ambientes, mundos; indica continuación. Cuando el personaje habla, monologa, dialoga, está significando, simbolizando su presencia, su estancia, no importa desde dónde, porque puede ser desde dimensiones inconcebibles, lo importante es que tiene algo que decir, que aún forma parte del universo del lenguaje y de ahí demuestra que puede partir al infinito.

Es así que encuadrar una obra en un género discursivo resulta irrisorio. Cada pieza es única, porque es recreada en un arsenal en el cual no sólo cada fragmento se recrea, sino cada instante, cada lugar. Lo que para una obra el amor significa lo asible, para otra éste se halla muy lejos de la tierra, ubicado en las mismas entrañas del cielo... Pasa lo mismo entre personajes: para unos el amor es aquí y ahora, así den paso a la locura para tenerlo; para otros, el amor es espera, eternidad. Lo que resulta de esto es un asiduo movimiento, un infinito ver y rever, se palpita hablando y recreando. Cada palabra, cada punto, va dando reconocimiento, recreamiento de sí mismo al propio autor, mientras pasa

³⁸ Bajtín, M.M. P. 334

exactamente igual con el lector. El estilo se da en cada autor, así de amplio es el género discursivo.

2. Polifonía, recreación infinita del lenguaje.

- Texto de Susana San Juan, oídos que escuchan, voces que hablan

- 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.

Rulfo, J. P. 59.

Murmuraciones infinitas. Voces que entonan caminos recorridos: recuerdos. Ir y venir a través de anécdotas. La trascendencia de un pueblo más allá de la muerte. ¿Qué fue de su vida, Susanita? ¿Cómo se la pasa ahora, en su muerte?: “Ahora me remuevo y recuerdo y hablo...”, tal vez Susana respondería.

¿Es posible que alguien pueda saber cómo le va al otro en la tumba? El realismo mágico nos ofrece ésa y todas las posibilidades: muertos que escuchan a los vivos, vivos que escuchan a los muertos, muertos que escuchan muertos. *Pedro Páramo* nos invita a escuchar un caracol a través del cual las ondas

sonoras de las aguas nos narran su fluir; a veces se escucha claramente, a veces no se distingue y sólo es el murmullo del oleaje que sigue ahí.

La estructura de la novela rulfiana intercala de manera impredecible los fragmentos que la conforman. Se puede ir del pasado al presente en forma imperceptible para el lector, hasta que algo le delata desde dónde se narra y quién narra, y justamente esta manera de narrar, de contar, es el tono estilístico rulfiano. De esta manera el lector va hilando la historia con un esfuerzo perceptivo y sensitivo evidente, no lo podría hacer de otra manera. De hecho los propios personajes experimentan este esfuerzo, por ejemplo, cuando Juan Preciado trata de distinguir quién ha hablado, quién ha contado la historia que escuchó, cuando él ya se sabe muerto: “- ¿Eres tú la que ha dicho todo eso, Dorotea?”³⁹

Esta atmósfera es recreada por el lector, por los personajes y por supuesto y, primeramente, por el autor; de hecho, este esfuerzo por percibir y sentir en el universo narrativo es el punto de encuentro de estos tres elementos (autor, personajes, lector) de la obra rulfiana. Dicha atmósfera matizada de confusión, de misterio, es lograda por medio de estas múltiples voces que sintonizamos en la pueblerina frecuencia de Comala. Basada en Bajtín, puedo decir que el autor es parte del diálogo de la obra, pero tiene funciones complementarias muy importantes: “...es correa de transmisión entre el diálogo ideal de la obra y el diálogo real de la vida.”⁴⁰

³⁹ Rulfo, J., P. 102.

⁴⁰ Bajtín, M.M., P. 340.

¿Por qué, para qué, *Pedro Páramo* es una novela polifónica, de múltiples voces y conciencias? Definitivamente este carácter le aporta a la novela grandes cualidades. Como dije arriba, una de las cualidades es la conjunción de autor, personajes y lector; cada uno de ellos se vuelve cómplice dentro de esa atmósfera en la cual surge inminentemente la percepción y la sensibilidad de estos tres elementos literarios; sólo entonces, gracias a este entono, se da la experiencia estética de la recreación y cocreación. De hecho y siguiendo a Bajtín: “Los problemas que enfrenta el autor y su conciencia en la creación de una novela polifónica son mucho más complejos y profundos que los de una novela homofónica (monológica).”⁴¹

Por ejemplo, en el siguiente párrafo, el narrador no se presenta; simplemente comienza a hablar. La voz que nace parece haber clamado que la escuchen, ha esperado turno prudentemente para tomar parte de una estructura colosal. El párrafo es el inicio de un fragmento que se ubica después de la entrada de Juan Preciado a Comala, cuando él ha conocido ya a Abundio Martínez y a Eduviges Dyada. Surge una voz nueva, otro narrador. Esta voz nos cuenta una historia, el ambiente se transforma, se humedece...

El agua que goteaba de las tejas hacía un agujero en la arena del patio. Sonaba: plas plas y luego otra vez plas, en mitad de una hoja de laurel que daba vueltas y rebotes metida en la hendidura de los ladrillos. 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

⁴¹ Bajtín, M.M., P. 340.

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 dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire.⁴²

Como vemos, el cambio de voz nos da un cambio de ambiente. El inicio de *Pedro Páramo* evoca un paisaje desolado, acalorado, irrespirable. Hallamos tristeza, hasta un poco de indiferencia en los personajes, a pesar de que Juan Preciado es llevado por la ilusión hacia la búsqueda de su padre. El sentimiento de ilusión no cambia en nada el tono de la introducción a la obra; al contrario, Juan Preciado se ahoga en el ambiente desértico de Comala, pues finalmente es lo que Comala le ofrece, un camino de desolación y muerte. De la nada surge esta voz del párrafo citado, dicha voz, no se sabe de quién podrá ser, no se sabe absolutamente nada de ella. El lector debe dejarse llevar por las voces y no desesperar por saber de quién son éstas, porque precisamente ese dejarse ir confiadamente por los caminos que nos abren las voces, es ir disfrutando y entregándose a la intención que el autor quiere provocar en el lector. Poco a poco el lector se percató de que ésa es la intención, que las voces que surgen están perfectamente entonadas y compaginadas para dar estructura al canto de un pueblo.

⁴² Rulfo, J., P. 25.

Cada personaje es portador de su propio decir. Habla de acuerdo a la historia de su vida, de lo que vio y vivió, de “cómo le fue en la feria”, dice un refrán popular. Cada personaje rulfiano tiene conciencia propia. El siguiente párrafo de Bajtín explica las principales cualidades de la novela polifónica. Como indiqué anteriormente, Bajtín retoma a Dostoievski, para explicar tal cualidad.

La búsqueda de la palabra propia lo es en realidad de una mayor que yo mismo; una tendencia de alejarse de sus propias palabras, mediante las cuales no se puede decir nada esencial. **Yo mismo sólo puedo ser un personaje** y no un autor primario. La búsqueda de la palabra propia por el autor representa en general una búsqueda de género y estilo, de la postura de autor. Actualmente es el problema más agudo de la literatura contemporánea, que lleva a muchos a una negación del género de la novela, a su sustitución por un montaje de documento, por la descripción de cosas, por el letrismo y, en cierta medida, la literatura del absurdo. Todo esto puede ser definido en cierto sentido como diversas formas de silencio. A Dostoievski estas búsquedas lo llevaron a la creación de la novela polifónica.⁴³ (Negritas mías).

Uno de los autores que nos ayudan a comprender a Bajtín es Martín Ramos Díaz en *La palabra artística en la novela de Juan Rulfo*. Ramos Díaz retoma a Bajtín y a Dostoievski y elabora una puntual conexión con la novela de Juan Rulfo:

Los momentos más expresivos de dialogismo en la novela rulfiana se encuentran precisamente en el hacer presente la palabra ajena en el discurso propio del héroe. A diferencia de las novelas de Dostoievski, donde Bajtín ha demostrado con amplitud el funcionamiento del principio dialógico, en las cuales el momento álgido del dialogismo radica en el choque de

⁴³ Bajtín, M.M., P. 372.

conciencias radicalmente opuestas (por ejemplo entre un ateo y un religioso); a diferencia de Dostoievski, en Rulfo en donde no hay orquestación de conciencias radicales porque todas están homogenizadas por un factor común: el sentimiento de culpa, la sensación de vivir permanentemente en el pecado, (probablemente la excepción a esta homogenización sea Susana San Juan), el principio dialógico por preminencia ha de ser demostrado en el ingreso de la palabra ajena al discurso propio.⁴⁴

El camino de la novela polifónica abre caminos que el propio autor va haciendo y siguiendo. El autor se convierte en parte de su narración para poder sentirla, percibirla y expresarla mejor, tanto así que involucra al lector en la tarea, y también a los personajes. El autor se mezcla homogéneamente, y nunca será, por ende, un autor omnisciente. El autor es el primero en dejarse llevar.

Ramos Díaz analiza la novela por medio de algunos conceptos bajtinianos de bastante interés: “La autonomía, la autoconciencia y la inconclusividad, son producto de una actitud consciente y consecuente del autor que radica en tomar distancia con respecto a sus personajes, es decir en extraponerse.”⁴⁵

a) *Autonomía*. Rulfo concedió a sus personajes hablar libremente, los dejó ser fuera de él. Los personajes rulfianos poseen libre albedrío, tienen ideas y valores propios. Él, como autor, desaparece, se deja ir; no interviene, escucha.

⁴⁴ Ramos Díaz, Martín, *La palabra artística en la novela de Juan Rulfo*, Universidad Autónoma del Estado de México, 1991. P. 174

⁴⁵ Ramos Díaz, M. P. 204.

- b) *Autoconciencia*. La novela rulfiana nos devela el conocimiento del pensamiento y sentimiento de sus personajes. Rulfo no describe a sus personajes físicamente, si acaso sabemos con un adjetivo certero cómo son; por ejemplo, Pedro Páramo es enorme y Susana San Juan tiene ojos de agua marina, y es todo. *Pedro Páramo* no es descriptivo, sino evocativo. Es por esto que nos enteramos de la forma de razonar, (por medio de la voz de sus conciencias) y actuar de los personajes y, por ende, de su forma de ver la vida y la muerte.
- c) *Inconclusividad*. Los personajes rulfianos continúan vigentes a través del habla, a pesar de hacerlo desde sus sepulcros. Mientras haya palabras no hay punto final, no hay conclusión. Concluir (definir) un personaje, como, por ejemplo, Pedro Páramo define a Susana San Juan como “la mujer más hermosa que se ha dado sobre la tierra”⁴⁶, no significa que el personaje definido no pueda transgredir las fronteras que le ha dado tal definición (conclusión), pues mientras el personaje tenga algo que decir, podrá quebrantar dicho límite. El carácter de inconclusividad de los personajes rulfianos provoca diálogos y monólogos, momentos estructurales de la novela.

⁴⁶ Rulfo, J. P.110.

Tanto Bajtín como Ramos Díaz definen estéticamente lo que es la cualidad o bien, el concepto de extraposición⁴⁷ del creador con respecto a sus personajes.

Por esta razón vale la pena citar ambas:

Bajtín: Así es la extraposición del autor con respecto a su personaje, la amorosa autoeliminación con respecto a su personaje, la amorosa autoeliminación con respecto al espacio vital del personaje, la purificación del espacio vital para que quede libre para el personaje y para su ser, la comprensión llena de simpatía y la definición de su acontecer vital de una manera realista y cognitiva, y como parte de un espectador éticamente imparcial.⁴⁸

Ramos Díaz: La extraposición, como actitud estéticamente productiva del autor frente a su personaje, es una autoeliminación del autor en el espacio vital del héroe; es la posibilidad de no empañar el horizonte del héroe, de no hacerlo ni portavoz, sino de hacerlo otro, igual a mí, con un horizonte tan válido como el mío.⁴⁹

Entonces, el lugar de Juan Rulfo es de mediador y escucha. Nuestro autor retrocede unos pasos, los pasos justos para percibir el panorama de su obra. No fuerza el ser de sus personajes, escucha su hablar, pero también sus silencios; puede sentir la humedad, y a la vez el calor seco que evoca los tiempos de

⁴⁷ Jiménez de Báez. P. 17 y 22. Rulfo dijo en una entrevista: "(...) dejé de escribirla (la novela) cuando sentí que había eliminado... todas las explicaciones, las divagaciones... Yo no he querido influir ninguna idea mía. No quise interferir. Si te fijas, tanto en los cuentos como en la novela, el autor se eliminó. Creo que cuando logré eso, dejé de trabajar en la novela (...)" "Eliminé toda divagación y borre completamente las intromisiones del autor."

⁴⁸ Bajtín. P. 21 y 22.

⁴⁹ Ramos Díaz. P. 181.

soledad y muerte de Comala. Rulfo se niega a convertirse en el personaje (Juan Preciado, Pedro Páramo, Susana San Juan, Dorotea, etc.) y por ende saberlo todo; al contrario despliega de sí al personaje y lo contempla, lo recrea.

Por último, otro de los conceptos que nos ayudan a esclarecer mejor por qué la obra de Rulfo se define como polifónica, es el de la multiacentualidad, presentado por Ramos Díaz. La multiacentualidad es generada por una idea concebida en diferentes contextos. Ramos Díaz señala que el mérito artístico de Rulfo es la representación de la idea como inconclusa y multiacentual. Por ejemplo, Susana San Juan está exenta de la idea o sentimiento de culpabilidad. Hallándose desahuciada en su lecho de muerte claramente serena, pide que la dejen descansar mientras evoca los momentos más felices de su vida al lado de Florencio en el mar, y transgrede el culto religioso que la juzga, reprime y trata de atemorizarla. Debido a esta distinción, Susana San Juan contrasta con los demás personajes rulfianos, llenos de culpas y faltas. En contraposición, Pedro Páramo tiene su propio concepto de culpa. Por ejemplo, al enterarse de la muerte de su hijo Miguel Páramo, dice: “- Estoy comenzando a pagar. Más vale empezar temprano para terminar pronto.”⁵⁰

Este pensamiento nos indica toda una manera de ver y vivir la vida. Y por ende, la muerte de Pedro Páramo es completamente distinta comparada con la de Susana San Juan. Debido a los múltiples cargos de conciencia que Pedro se lleva a la tumba, cargos ilustrados por asesinatos y abusos convertidos en fantasmas al

⁵⁰ Rulfo, J. P. 91.

fin de sus días, la muerte del cacique es inundada de intranquilidad, generándole un angustioso sentimiento de culpabilidad. Aunado a esto, encontramos el amor reprimido por Susana, que llena su vida y su muerte.

El concepto de multiacentualidad empleado en la novela plantea una atmósfera dinámica en la cual una idea contiene diferentes acepciones en la voz del transmisor, pues cada transmisor, hablante o personaje tiene su propio pensamiento, vida y muerte.

Comala es un pueblo que utiliza la comunicación oral como manera de transmitir su historia. La tradición de platicar antes de dormir (como Donis y su mujer), de contar lo que sucedió durante el día, aunque sea unas cuantas frases, nos da de a poco el relato de las costumbres de una colectividad, pero también nos inclina al conocimiento de los personajes que sostienen el diálogo: "(...) el relato se construye en buena medida sobre los decires de la colectividad, que encuentran en el chisme, en el rumor, en el secreto a voces, en la comunicación equívoca, la única posibilidad de sobreponerse a los abusos opresores y a las amenazas de la represión."⁵¹

Cada uno de los conceptos presentados ha sido parte de la estructura de *Pedro Páramo*. Sumados, nos dan la raíz y el follaje polifónicos de la novela. Las

⁵¹ López Mena, Sergio, compilador, *Revisión crítica de la obra de Juan Rulfo*, Ed. Praxis, México, 1998. Ensayo de Rubén Medina, "Tres aspectos constitutivos de *Pedro Páramo*". P. 122.

múltiples voces enriquecen el sentimiento que el creador desea internar en el lector. “Ecos”, como lo define Fabienne Bradu, en su ensayo “Ecos de Páramo”.⁵² De hecho, algunas de las cualidades del lenguaje poético, que son la ambigüedad y la polisemia, señaladas por Beristáin y presentadas en el capítulo anterior, son condiciones que van fraguando el estado polifónico de la obra rulfiana.

Con estas características vamos a la búsqueda de la voz de Susana San Juan. Este personaje entra a la obra rulfiana por medio de la evocación del niño Pedro Páramo. Él piensa en ella y, de esta manera, ella nace, vive y revive. De una vez y para siempre Susana San Juan es presentada en la novela por medio de la voz, los ojos y el corazón de un niño: “Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire.”⁵³

El siguiente fragmento, donde al parecer se evoca de nuevo a Susana San Juan, es por medio de esa voz que surge inesperada. Vuelve haber un cambio de narrador, y por ende un cambio de personaje. Son cambios en los cuales las voces brotan, crean un sentimiento de extrañeza y confusión. El autor no indica quién habla, ni de quién se habla, el personaje se manifiesta hablando y el lector debe intuir quién y de quién se habla: “El día que te fuiste entendí que no te

⁵² Campbell, Federico, compilador, *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*, UNAM y Ed. Era, México, 2003. Bradu Fabienne, “Ecos de Páramo”. P. 219. “(...) ecos que se entrecruzan sin poder participar de un diálogo. Cada quien (¿quién?) está encerrado en el relato de su vida; todo muerto existe, ante todo, *por* y *en* su relato. Un muerto es una pura ficción, una literatura.”

⁵³ Rulfo, J. P. 25.

volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreías.”⁵⁴

Cuando se avanza en la lectura, podemos saber que es de nuevo la voz de Pedro, hablando de Susana. Se comprende también que ya ha pasado tiempo, pues Susana se ha ido; tal vez Pedro sea en ese momento un adolescente.

Fragmentos delante de la novela nos topamos con la propia Susana San Juan y no porque alguien nos platique de ella, nos la evoque o defina. Ahora ella es narradora, ella tiene voz propia; sabemos de sus ideas y sentimientos, tal cual, porque ella nos cuenta un poco de su historia. Ella nos narra que está muerta, en un cajón de muertos. Está en su tumba. Desde ahí ella evoca sus memorias acerca de su cuerpo, de su madre, de su casa y de su hermana. A través de esta anécdota conocemos a Susana San Juan. A partir de ese fragmento, el personaje adquiere un cariz propio, conferido por sus propias palabras. Ya no vemos a Susana sólo como la vive y siente Pedro, ahora es ella misma. Utilizando los conceptos bajtinianos, retomados por Ramos Díaz, Susana San Juan es un ser autónomo, autoconsciente e inconcluso.

Lo que Susana cuenta es escuchado por otros muertos, quienes tratan de discernir quién ha contado la historia que escucharon. Los fragmentos siguientes de la novela tratan de Susana San Juan, y hay en ellos cambios de narrador, de hablante. Juan Preciado y Dorotea son los muertos que escuchan y hablan de

⁵⁴ Rulfo, J. P. 34.

Susana San Juan, definiéndola como una loca y como la última esposa de Pedro Páramo, a quien él amaba. Más adelante surgen otras voces desde el pasado vivo. Desde ahí Pedro Páramo, ya adulto, dialoga con Fulgor Sedano, administrador de la Media Luna, sobre el amor hacia Susana San Juan. Posteriormente hay otro cambio de voces, ahora es el padre de Susana, Bartolomé San Juan, hablando con ella en vida.

Como vemos la dinámica que dan los cambios de voces, de hablantes, sin previo aviso, así como el manejo del tiempo y de la dualidad vida-muerte, genera una atmósfera de confusión en el lector, sentimientos de extrañeza y misterio que el autor desea crear. El lector debe confiar en el sendero de palabras, de frases; debe dejarse guiar por los oídos y avanzar en su lectura. Pienso que si esta simbiosis no se da, uno de los cometidos principales de la obra ha fracasado. La recreación infinita del lenguaje se establece a través de esta serie de hablantes y escuchas. Dicha recreación puede darse a través de una palabra o de una conversación; pero también a través de un suspiro, un gemido, una risa, un grito, un llanto o un silencio.

3. El silencio: lo inefable, límite en movimiento.

- Indagando el silencio de Susana

“El silencio, alfiler que rasga lo infinito
ondeo el viso que celan nuestros ojos,
los ojos,
llagas francas, mundos pequeños.”

La obra rulfiana es mucho más larga de lo que sus palabras escritas nos narran. Lo que alarga infinitamente la obra de Juan Rulfo son sus silencios. Dentro de *Pedro Páramo* un silencio tiene el valor y el poder avasallador de ser indefinido. Hay hilos colgantes, hilos perfectamente bien encauzados, sin ellos la intención del autor quedaría mermada. Esta cualidad de callar y a la vez de tener la sensación de que “falta algo” es de carácter meramente funcional y estructural. El silencio es parte magnánima e inmanente de la narración.

Verónica Méndez Maqueo, se pregunta en su ensayo “El silencio y otras voces en *Pedro Páramo*”⁵⁵, ¿Qué es el silencio?, a su pregunta, ella misma responde que el silencio en la novela es un telón de fondo; sin el silencio, dice, no sería posible escuchar los rumores, murmullos y susurros que se escuchan en Comala. Méndez Maqueo señala que el silencio nos describe la soledad del paisaje; que el silencio es preludio de devastación y muerte.

⁵⁵ López, Mena, S. P. 103.

La raíz del silencio de Rulfo se busca y se encuentra en su niñez, rodeada de muerte y orfandad. Debido a la guerra cristera Juan Rulfo crece solo y en silencio. En casa del niño Juan hablar no se acostumbraba. Respecto a esto Nuria Amat retoma al propio Rulfo: “Mi abuela no hablaba con nadie, esa costumbre de hablar es del Distrito Federal, no del campo.”⁵⁶ Esta frase es muy clara y nos ofrece una respuesta para descifrar el porqué de la literatura rulfiana inundada de silencio, mutismo, afonía.

Cabe mencionar otro punto que abarca Nuria Amat acerca de la escritura rulfiana, referente a la necesidad de escribir. Para Rulfo la escritura tiene que ser necesaria. Amat menciona, que en esta idea Juan Rulfo sigue al poeta alemán Rainer Maria Rilke en *Cartas a un joven poeta*. Citaré directamente a Rilke:

Nadie le puede dar consejo o ayuda, no hay más que un sólo camino. Entre en usted mismo, busque la necesidad que lo obliga a escribir: examine si sus raíces penetran hasta lo más profundo de su corazón. Confiélese a usted mismo: moriría si le estuviese vedado escribir? Sobre todo esto: pregúnteselo en la hora más silenciosa de la noche: “¿verdaderamente me siento apremiado para escribir?”. Hurgue en sí mismo hacia la más profunda respuesta. Si es afirmativa, si puede enfrentar una pregunta tan grave con un fuerte y simple: *Debo*, entonces construya su vida de acuerdo con esta necesidad.⁵⁷

⁵⁶ Amat, N. P. 42.

⁵⁷ Rilke, Rainer Maria, *Cartas a un joven poeta*, Ed. Coyoacán, México, 2006. P. 16. Estas cartas son dirigidas de parte de Rilke, a un joven desconocido llamado Franz Xaver Kappus, quien abandona el oficio de las armas por el de las letras.

La pregunta sería: ¿de dónde proviene tal necesidad? El propio Rulfo dice:

Ignoro la razón que me empuja a escribir. Simplemente siento *la necesidad* de hacerlo, como si quisiera comunicar algo *que he vivido o que he creído vivir en sueños*. Sólo sé que utilizo más la imaginación que los hechos reales, pues considero que la realidad tiene límites propios que la mantienen alejada del estilo literario.⁵⁸

Los orígenes de Rulfo son la soledad⁵⁹ y el silencio, tópicos en los que se forjó la literatura que leyó y la literatura que creó. Sobre la misma línea, Nuria Amat manifiesta una idea que me atañe: "(...) la necesidad de no escribir es un acto más arriesgado para el escritor que el atrevimiento de seguir haciéndolo."⁶⁰ Esto habla precisamente del silencio, ¿porqué es más inmensa la necesidad de callar, que de continuar escribiendo; porqué la obra rulfiana se ahoga en una eterna elipsis? Sin duda el carácter, el corazón, el brillo de la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, mana de un fontanar en sordina.

⁵⁸ *Apud La Jornada*, 8 de enero de 1985. (Cita de cita).

⁵⁹ Museo del palacio de Bellas Artes, *Juan Rulfo Voces y silencios Itinerario del viaje*, Exposición fotográfica. México, 19 de septiembre de 2001 al 13 de enero de 2002. P. 11. "En México, sólo los solitarios han podido hacer obra hasta ahora, y quizá seguirán siendo ellos los únicos creadores de conciencias."

⁶⁰ Amat, N. P. 277.

Así es Rulfo, homogéneo al ambiente y a la gente que lo rodeó de niño, homogéneo a sus personajes taciturnos. Estas son las impresiones de Elena Poniatowska por una entrevista hecha a Rulfo:

Para eso de las entrevistas Rulfo es como los arrayanes y naranjos que se dan en Comala (“agrios”, acaba de afirmar él). Cuando le hice la primera pregunta en enero de 1954, me quedé media hora esperando la respuesta. Me miraba lastimosamente como miran esos perros a quienes se les saca una espina de la pata. Y al fin comencé a oír la voz de los que cultivan un pedazo de tierra seco y ardiente como un comal, áspero y duro como un pellejo de vaca.⁶¹

Respecto al despertar y formación de la conciencia del ser humano y como la conciencia es marcada por el lenguaje de las personas que nos rodean, Bajtín señala lo siguiente:

Todo lo que a mí concierne, llega a mi conciencia, comenzando por mi nombre, desde el mundo exterior a través de la palabra de los otros (la madre, etc.), con su entonación, en su tonalidad emocional y valorativa. Yo me conozco inicialmente a través de otros: de ellos recibo palabras, formas, tonalidad para formar una noción inicial de mí mismo. Los elementos de infantilismo en la autoconciencia (...) permanecen a veces hasta el final de la vida (...). Como el cuerpo se forma inicialmente dentro del seno materno (cuerpo), así la conciencia del hombre despierta envuelta en la conciencia ajena.⁶²

⁶¹ Campbell, F. P. 525. En, “¡Ay vida no me mereces! Juan Rulfo, tú pon cara de disimulo”, de Poniatowska, Elena.

⁶² Bajtín, M. P. 360.

El silencio, la ironía y la risa son tres elementos que conjunta Bajtín, se refiere a algo que él denomina cultura de la multiplicidad de tonos. Nos habla del silencio como algo que no suena o alguien que no habla; de la taciturnidad como forma de silencio; de la ironía como forma de silencio. La risa, señala, es un elemento que une, que tiene tendencia a lo coral, universal, público, social; mientras la ira es un elemento excluyente. Y agrega que la ironía⁶³ y la risa⁶⁴ caracterizan predominio sobre una situación. El tono taciturno que Rulfo confiere en la novela, tiene la cualidad de matizar otros estados de ánimo entre los personajes; inclusive el ambiente cambia de tonalidad en los diferentes pasajes de la obra, este cambio depende del tiempo en el que se da la narración.

- ¿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?

⁶³ Por ejemplo: Cuando Dolores Preciado en su noche de bodas evita estar con Pedro Páramo, ella envía en su lugar a Eduviges Dyada, ésta última se valió del gusto que ella también sentía por el cacique. Ella irónicamente calla y pasa la noche con él. Años después cuando Eduviges ya es un fantasma, le confiesa todo a Juan Preciado. Rulfo, J. P. 32.

⁶⁴ Por ejemplo: “Los indios levantaron sus puestos al oscurecer. Entraron en la lluvia con sus pesados tercios a la espalda; pasaron por la iglesia para rezarle a la Virgen, dejándole un manojito de tomillo de limosna. Luego enderezaron hacia Apango, de donde habían venido. Ahí será otro día, dijeron. Y por el camino iban contándose chistes y soltando la risa.” Había sido un mal día de lluvia, los indios no vendieron a las afueras de la iglesia. Pero ellos saben que habrá otro día para vender, así que pueden reírse y despreocuparse. Rulfo, J. P. 113.

- Son los tiempos, señor.

El tiempo es un elemento complejo en *Pedro Páramo*. Esencialmente porque no es lineal y porque se relata desde la vida o desde la muerte. Entonces hay un tiempo de vida y otro de muerte, mezclados a través de la memoria. La narración llega a ser caótica. Como dije anteriormente, el lector no sabe quien habla y desde donde habla, no conoce la ubicación cronológica (y a veces espacial) del narrador; no hay una previa introducción del autor, son los mismos personajes, la propia trama, quienes a su turno nos dan respuestas a cerca del elemento temporal en cada fragmento.

Cuando el pueblo de Comala vivió fue como cualquier otro. Una población de México que vivía de la agricultura y el ganado; dirigida por un cacique; pueblo abnegado a la religión y a las costumbres y tradiciones sociales que marcaron su época. Comala fue poco a poco abandonado de su gente, se desmembró; fue entonces cuando la soledad y el silencio comenzaron a pesar más en el paisaje, tanto en la tierra como en la gente. No podemos olvidar que el halo de desolación acompaña a los personajes rulfianos desde siempre, en vida y en muerte. Esto se debe precisamente al cacique de la región quien ultrajó, violó y mató; componiendo todo a su conveniencia, abusando de su poder; el poder que el pueblo mismo se encargó de ofrendarle. A la muerte de Pedro Páramo (quien se cruza de brazos para que la población se muera de hambre), Comala se llenó de despedidas, sólo quedaron unas cuantas gentes tristes, pobres, llenas de penas y culpas. Este es el panorama que encuentra Juan Preciado al llegar, soledad y

silencio. Este es uno de los tipos de silencio que encontramos en la obra: silencio de desierto, de vacío. Silencio que expresa el tiempo en que Comala se llenó de adioses. Después de que la gran mayoría de gente se fue, Comala se hundió más y más en la muerte y en el puro recordar. Así son los tiempos en Comala.

En los diálogos y monólogos el silencio está presente y tiene una facultad expresiva. El silencio es uno de los tonos de la novela en el cual, no es que el autor haya terminado de decir, hay algo más, pensamientos, sentimientos expresados, sin tener que hablar.

Quizá el silencio en la obra de Rulfo sea lo inefable. Como dice Umberto Eco en *El nombre de la rosa*: "... me deslumbró de golpe sumergiéndome en una visión que aún hoy mi lengua apenas logra expresar." Sin duda lo inefable también tiene lugar expresivo en *Pedro Páramo*, gran parte de la sensibilidad y percepción del autor y el lector está encarrilada a esta zona, donde las palabras abandonan el discurso y éste último toma un caudal distinto, la narración escrita se termina, pero hay algo que permanece y se intercala en la novela. Jiménez de Báez tiene un apartado titulado "Escritor y escritura", en *Rulfo: Del páramo a la esperanza*, que tiene que ver con esta idea de inefabilidad. Ella retoma a Rulfo, yo extraigo una frase contundente acerca del pensamiento rulfiano que nos ayuda a comprender este toque estilístico de *Pedro Páramo*: "Nunca se logra todo aquello que el pensamiento ha logrado."⁶⁵ Cuando es así lo mejor es callar, esta prudencia embellece, enrarece la atmósfera que cubre la novela. Jiménez de Báez cita a

⁶⁵ Jiménez de Báez, Y. P. 17.

Bachelard: “Mientras soñaba en su soledad el niño conocía una existencia sin límites. Su ensoñación no es simplemente una ensoñación de huida. Es una ensoñación de expresión.”⁶⁶ A partir de un sueño fraguado en la soledad y el silencio, Rulfo maduró y volcó hacia su escritura.

Bajtín dice: lo inefable como un límite en movimiento⁶⁷. Límite: porque se habla de algo que está presente (una percepción, un sentimiento, una sensación, un pensamiento, una imagen, etc.) y que es difícil expresar. Movimiento: porque por medio de la creatividad, lo inefable puede convertirse en una forma expresiva con tal fuerza que el creador-escritor no necesita de palabras. Esto significa, según la noción bajtiniana, que las impresiones de la naturaleza llegan a la conciencia humana cargadas de palabras. Primero hay una zona de recepción, en seguida se puede relacionar con palabras, dice Bajtín, la palabra potencial. La creatividad nace de este enlace, precisamente, entre el umbral de la conciencia y de la palabra, lo que está en medio es lo inefable.

Otra de las definiciones de silencio nos la da Ángeles Marco Furrasola en *Una antropología del silencio*. Entre otras cosas, esta autora divisa al silencio como un fenómeno que puede ser caracterizado de absoluto y relativo. “El silencio se caracteriza por una gran dosis de ambigüedad dado su formal hermetismo”.⁶⁸ Respecto a esto último, Marco Furrasola explica páginas adelante que el silencio

⁶⁶ Jiménez de Báez, Y. P. 19.

⁶⁷ Bajtín, M. P. 385.

⁶⁸ Marco Furrasola, Ángeles, *Una antropología del silencio*, Ed. PPU, Barcelona, 2001. P. 9.

puede subrayar u omitir una idea, una frase, una palabra; el silencio contiene esta doble función, es por eso que se le caracteriza como ambiguo. Es importante destacar que el silencio se considera en el análisis de Marco Furrasola, como un elemento esencial y universal en la cultura y vida del hombre. También nos dice que al igual que la palabra, el silencio es considerado un signo y una forma de conducta⁶⁹; que silencio y palabra son parte de la comunicación: “(...) en las relaciones humanas, ningún silencio está desprovisto de significación, y la ausencia de palabras puede decir más que páginas enteras.”⁷⁰

Expondré ahora, un ejemplo de la novela, para ilustrar todas estas características del silencio:

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 de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta.

⁶⁹ Marco, Furrasola, Á. P. 168. “Más aún, el silencio es una conducta y en la medida que tiene valor de mensaje, puede actuar como un acto de habla dentro de la interacción comunicativa.”

⁷⁰ Marco Furrasola, Á. P. 139.

Siento el lugar en que estoy y pienso...⁷¹ (Negritas mías).

Los puntos suspensivos revelan un silencio. Los silencios son simbólicos, indican algo que interactúa con la narración escrita y que de igual forma comunican lo indecible, lo inefable o lo que simplemente se calla o es mejor callar. El silencio ahonda, profundiza la narración, le da el toque ambiguo, misterioso, toque que estiliza la obra rulfiana. Uno percibe cuando la narración se expresa silenciosa, entonces el lenguaje utilizado por el autor lo transmite al lector, y se da esta simbiosis que no necesita de decires. Volviendo al ejemplo expuesto, quien habla es Susana San Juan; los puntos suspensivos están después de tres palabras que conceptualmente pueden abarcar libros enteros; la historia, la filosofía, la literatura, la psicología, la cultura, en fin han dicho, definido y redefinido acerca del sueño, la muerte y el pensamiento, hasta el cansancio. Magistralmente Rulfo monta sólo la palabra pura, es decir la nombra, en adelante el silencio es indefinido, lo que uno quiera, lo que a uno como lector le dure, le acomode. Entremos en los tres silencios:

- **“ella arrullaba mi sueño...”** Susana arrullada por una mujer con su pecho de madre palpitando tranquilo, en una época: ¿feliz o un poco feliz? O quizá una madre enferma y cansada de la vida. Arrullaba su sueño de niña, de adolescente, de mujer. Su sueño de muerta. Su sueño sin soñar, simple y llano y su sueño soñando. Sus sueños

⁷¹ Rulfo, J. P. 99 y 100.

conscientes, sus sueños de loca. O tal vez un poco de todo, todo depende. Podríamos hacer un millón de historias con todas nuestras imaginaciones porque el personaje nos permite y nos motiva justo a ese estado del ¿podrá ser? a través de su callar.

- **“Creo sentir la pena de su muerte...”** Susana “cree sentir”, porque está muerta, pero bueno la pena de la muerte de una madre ha de ser tremenda, tanto que Susana nos demuestra que hasta en la muerte esa pena es muy honda o quizá sólo la este recordando, o ambas. Recordemos también que la reacción de Susana al ir a enterrar a su madre es de admirarse, pues le dice a su hermana que deje de llorarle a la tumba, porque ahí sólo había muerte, o como ella dice “... una cosa muerta”. A lo que voy, Susana se queda sin palabras, después de mencionar muerte. Otra vez lo inefable, otra vez a cavilar o bien simplemente a dejarse llevar por las frases hechas de gajos, de oídas. Todo puede ser: Susana es una loca y Juan Rulfo su creador, juntos nos abren las puertas de la vida y la muerte, así que todo puede caber. Es lo mismo contemplar una estrella o estudiar todo el universo, el lenguaje rulfiano es así, lo muestra todo en una contundente palabra con puntos suspensivos. Y es que el libro desde el título es un contundente decir.
- **“Siento el lugar en que estoy y pienso...”** Tremendo. Sentir, estar, pensar. Tiempo y espacio. Esta frase evocada por Susana San Juan es una concentrada dosis de filosofía. Dice mucho, puede decirlo todo y a

la vez encierra en ella una gran inefabilidad. Sentir desde la muerte, que se está en la muerte y en esta ubicación pensar y desde ahí recordar la vida y evocar los momentos más entrañables que guarda la memoria. Continuar en la muerte sintiendo y pensando, más aún ser consciente de la eternidad y acomodarse en tal dimensión. Después de esta frase lo más elocuente que el autor pudo encauzar fue el silencio y de manera reflexiva el personaje calla y después retoma su narración.

Otro de los autores en los que me baso para fundamentar este capítulo es Max Colodro en *El silencio en la palabra*. Este autor divide un aquí finito y un allá infinito. En el aquí sitúa “la totalidad inteligible del lenguaje, de las cosas y estados de cosas que son y pueden ser nombradas”, o sea la palabra. En el allá ubica “la nada, la ausencia total expresada –o más bien inexpresiva- a través del silencio, lo que se encuentra más allá de toda significatividad.”⁷² Dentro de esta división Colodro plantea características de ambas partes. El aquí se encarga de nombrar, la palabra es fanática de designarlo todo y no dejar nada para el silencio, para el otro mundo, para lo otro. Esta última terminología es utilizada por el propio Colodro páginas adelante. Habla que dicho fanatismo del decir en la palabra es una “ilusión”, que lo pretendido (poder mencionarlo todo) por la palabra jamás se logra. El aquí es “superficial, definido y definitivo”. El allá, lo otro, el silencio, al

⁷² Colodro, Max, *El silencio en la palabra*, Ed. Siglo XXI, México, 2004. P. 13.

contrario del aquí, tiene infinidad de sentidos. El allá es “ambiguo, indeterminado e impreciso”. En el silencio cabe cualquier posibilidad, hasta la de romperlo.

Colodro utiliza una metáfora que acaso abastece la definición que él explica: “La palabra surge en la superficie como una pequeña isla, como un leve afloramiento significativo en la vastedad oceánica y profunda del sentido.”⁷³ Por ejemplo, Susana San Juan es inmensa, más de lo que se nos narra, lo narrado es la isla que sugiere Colodro. Desde este aquí finito vemos sus ojos; su niñez de papalotes, viento y limones en febrero; el mar frente a ella, dispuesto para ella; la mina a la que se la llevo su padre; la calavera que se le desvaneció en las manos, en el episodio del pozo. Con estas imágenes formamos en nosotros a Susana, metafóricamente lo que podemos ver en el océano infinito, es la arena que salió a la superficie, y es la que nos detiene la mirada en el enorme azul. En el allá infinito percibimos todo lo no dicho, es claro que no porque Susana no haya sido descrita físicamente no significa que careciera de un rostro o un cuerpo; o no porque no se narren otras partes de su vida no hayan sido, al contrario, tuvieron que ser para formarlas, pero es algo que se mantiene, que permanece implícito: “*La cualidad irreductible de lo Otro* lo convierte en un campo de realidad incomprensible, siempre presente pero nunca nombrado.”⁷⁴ De esta forma el Ser es con, a pesar y aún sin ser definido por la finitud de los términos, su capacidad de significar es una condición ontológica del mismo ser, de la cosa misma, rebasando el decir. El libro

⁷³ Colodro, M. P. 26.

⁷⁴ Colobro, M. P. 27.

nos narra nos comunica a través de palabras, frases y silencios. Es por esto que la obra de Rulfo se alarga infinitamente, la obra rulfiana es mucho más larga de lo que se nos narra.

En *De camino al habla* Heidegger dice que la palabra ayuda a la cosa a ser y más aún: “el ser de cualquier cosa que es, reside en la palabra. De ahí la validez de la frase: el habla es la casa del ser.”⁷⁵ Lo mencionado por Heidegger contrapuntea lo dicho por Max Colodro, quien nos menciona que la cosa es a pesar de no ser dicha. Colodro tiene una metáfora específica para esto último: “...la posibilidad de ser vistas de las cosas visibles no dependería de la existencia o capacidades del ojo.”⁷⁶ Heidegger habla del poeta y de su capacidad para ayudar a ser a las cosas: “Prodigios y sueños por un lado, nombres para poder asirlos por el otro...”⁷⁷. El poeta hace que las cosas no sólo se mencionen o sean, sino que permanezcan. Esto último es uno de los puntos, señalados por Heidegger que más me interesan para esta tesis. Estoy de acuerdo con Colodro en el aquí finito, que es la palabra y en el allá infinito que es el silencio, o sea en la vastedad de sentido que puede generar el lenguaje, pero también estoy de acuerdo con Heidegger en que, el poeta al encender las estrellas de la noche les otorga una luz que nunca podrá apagarse, el poeta para la esencia⁷⁸ de la palabra o del silencio. Martín Heidegger nos habla de que las palabras son concebidas al

⁷⁵ Heidegger, Martín, *De camino al habla*, Ed. Serbal, Barcelona, 1990. P. 124.

⁷⁶ Colodro, M. P. 49.

⁷⁷ Heidegger, M. P. 128.

⁷⁸ Heidegger, M. P. 149. Heidegger explica que “esencia” significa perdurar, permanecer.

son del silencio⁷⁹, por ende el propio silencio ayuda a ser a la palabra y viceversa, al romperse la palabra el son del silencio vuelve para ayudar de nuevo a concebir el decir.

Por último, retomando la lectura de *Pedro Páramo* y en específico la reconstrucción del personaje de Susana San Juan, citaré un ejemplo. Comenzaré citando un fragmento de diálogo entre Susana y Bartolomé San Juan:

- ¿Y yo quién soy?
- Tú eres mi hija. Mía. Hija de Bartolomé San Juan.

En la mente de Susana San Juan comenzaron a caminar las ideas, primero lentamente, luego se detuvieron, para después echar a correr de tal modo que no alcanzó sino a decir:

- No es cierto. No es cierto. ⁸⁰

Hay cosas que es mejor callar. No por eso significa que no existen. El silencio les da cabida, sin desaparecerlas, como perfectamente lo ilustra el personaje. Lo inefable se da por medio de la frase que está entre el segundo y el tercer enunciado, la dice el narrador que no está personificado en la obra, por medio de esta frase sugiere tal inefabilidad, que como menciona Bajtín es un límite en movimiento, que expliqué a su tiempo. Lo que Susana calla es algo muy

⁷⁹ Heidegger, M. P. 160.

⁸⁰ Rulfo, J. P. 110.

doloroso, quizá alguna relación incestuosa con su padre (en algún momento de la narración se insinúa tal relación). Es esta relación lo que quiere borrar con su silencio, un torrente de ideas que se convierte concretamente en una negativa doble sale a través de sus palabras: "No es cierto. No es cierto." Para Susana San Juan es mejor negar, es mejor callar, es mejor enloquecer a tomar conciencia de lo que ha sido su vida. Este "No es cierto" es la pequeña isla de arena en el ancho mar. Esta frase de Susana son las palabras que alcanzan a romper el sonar de su silencio; estas palabras nacen de la fuente de la esencia del personaje, pues permanecen. Son las estrellas que aluzan el cielo que nos muestra, que nos deja ver y escuchar su voz poética que narra, pues así la creó Rulfo. Susana es inmensa, cualidad que se da a través de lo narrado a cerca de ella, por lo narrado por ella misma y por los silencios que otorgan una vastedad infinita de sentido a la obra.

4. Continuación de la conciencia, la muerte no concluye nada.

- Susana ante la muerte, viva y muerta

“En aquel hogar...
los espíritus de los muertos...
viven junto a los vivos.”⁸¹

Juan Rulfo vive la muerte desde niño a través de la experiencia de la muerte de los otros: “Uno experimenta día a día, en efecto, el *morir* de otros. La muerte es un innegable hecho de experiencia.”⁸² *Pedro Páramo* es un libro que habla de la muerte y desde la muerte. Juan Preciado llega a un pueblo fantasma, de ánimas en pena, es difícil para él discernir quién vive y quién no, hasta el punto de trastornarse y morir de miedo. Con su muerte forma parte del panteón y del purgatorio de Comala, el pueblo donde vivió su madre. Aunque le cuesta identificar los vivos y los muertos, pues éstos parecen vivos, “(...) Juan Preciado nunca tiene la dificultad de transitar entre la vida y la muerte.”⁸³ Es decir, entra perfectamente a una dimensión de almas en pena y tiene la capacidad de ver y

⁸¹ Amat, N. P. 43.

⁸² Heidegger, Martín, *El ser y el tiempo*, Ed. FCE, México, 1971. P. 280.

⁸³ Franco, Jean, “El viaje al país de los muertos”. En *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*. P. 142.

sentir más allá de la realidad; respecto a esto recordemos la presencia de “lo extraño” (realismo mágico) en la novela. El arriero Abundio Martínez parecía vivo, perfectamente vivo; Eduvigis Dyada parecía normal, una mujer desolada, pero viva. Juan Preciado se introduce en Comala y gradualmente percibe que la muerte es la principal habitante del lugar. A través de los muertos, Juan Preciado se entera de otros muertos, y avanzando en la lectura, el lector cae en cuenta de que Juan Preciado también está muerto, de que siempre lo estuvo, y de que habla y narra desde el fondo de la tierra, con la viva voz de la muerte. En una entrevista Juan Rulfo nos habla precisamente de lo señalado:

(...) no es una novela de lectura fácil. Sobre todo intenté sugerir ciertos aspectos, no darlos. (...) el personaje central es el pueblo. (...) pueblo muerto en el que no viven más que ánimas, (...) Los muertos no tienen tiempo ni espacio. No se mueven en el tiempo ni en el espacio. Entonces así como aparecen, se desvanecen. Y dentro de este confuso mundo, se supone que los únicos que regresan a la tierra (es una creencia muy popular) son las ánimas de aquellos muertos que murieron en pecado.⁸⁴

La muerte no logra acallar la voz del pueblo; por el contrario, la conciencia comunitaria emerge y continúa. En esta entrevista Juan Rulfo nos da la pauta para confirmar que la voz del pueblo muerto se escucha por una razón: la culpa⁸⁵. Esta

⁸⁴ Sommers, Joseph, “Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)”. En *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*. P 518.

⁸⁵ Ramos Díaz. Las conciencias en Pedro Páramo están, “(...) homogenizadas por un factor común: el sentimiento de culpa, la sensación de vivir permanentemente en pecado (probablemente la excepción a esta homogenización sea Susana San Juan) (...)”. P. 174.

“creencia muy popular” a la que hace referencia Rulfo es la creencia católica del pecado. La conciencia aún vigente en Comala está intranquila, se halla en pecado según la tradición, y es por esta razón que necesita comunicarse, expresarse, para buscar una forma de alivio, ya no de salvación. Los muertos que habitan Comala muestran una de las tres creencias del catolicismo acerca de la vida después de la muerte, pero no se trata ni del paraíso ni del infierno. *Pedro Páramo* nos deja en la zona intermedia, sugiriendo la presencia de un lugar en el que los muertos expían sus pecados, sus culpas: el purgatorio⁸⁶. Ejemplificaré:

- ¡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 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 ahora, todavía vagando por este mundo. Así que no te asustes si oyes ecos más recientes, Juan Preciado.⁸⁷

⁸⁶ Cabe mencionar la interesante alusión que Jorge Volpi hace de dicha zona intermedia: “La Comala de Rulfo –él dice haber elegido el nombre por la referencia al *comal* en el que se calientan las tortillas y, por tanto, a su cercanía al fuego- no es una metáfora del inframundo o del hades; se trata, por el contrario, de algo peor: un sitio intermedio, una orilla, una especie de trampa en la que algunas almas continúan penando, incapaces de encontrar consuelo o, de menos, la certidumbre del castigo eterno.” Volpi, Jorge, “Me mataron los murmulos”, en *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*. P. 508.

⁸⁷ Rulfo, J. P. 60.

Los muertos, o bien vagan por Comala, pidiendo a los vivos oraciones para poder descansar en paz; o están en sus tumbas hablando de sus vidas, de sus recuerdos. Estas dos formas de estar se interpretan como el purgatorio (siguiendo la ideología católica), en el que están retenidas las almas de Comala. Respecto a este tema María Elena Olivera Córdova, indica en “Los caminos de la eternidad” uno de los ensayos de la compilación de Sergio López Mena, que en *Pedro Páramo* no existe un “absoluto final”, esta característica la da precisamente un factor que la autora llama uno de los caminos de la eternidad: el purgatorio. “Tras la obra de Rulfo se encuentra un motivo profundamente religioso, un mundo que sólo puede existir en la conciencia mística, adoradora de la muerte del mexicano.”⁸⁸ Otro de los ensayos de la compilación de López Mena que ilustra la creencia de una de las formas de vida después de la muerte es el de Irma Dávalos Pardo, en donde se afirma que “En *Pedro Páramo* vida y muerte se imbrican, se metamorfosean; crean no obstante un mundo de muerte. Existe fatalismo en la condena religiosa y en el reclutamiento de la vida bajo la tierra; (...)”⁸⁹. Este *reclutamiento de vida bajo la tierra* nos deja en la zona intermedia, que el catolicismo denomina purgatorio.

⁸⁸ Olivera Córdova, M. E. “Los caminos de la eternidad”, en *Revisión crítica de la obra de Juan Rulfo*. P. 70.

⁸⁹ Dávalos Pardo, I. “Una estrella hinchada de noche”, en *Revisión crítica de la obra de Juan Rulfo*. P. 84.

La religión es un tema acentuado en la novela, no puede pasarse por alto. Como vimos, encontramos conceptos y elementos religiosos. La creencia acérrima de una vida después de la muerte está presente; la población de Comala es católica, pero está corrompida y fanatizada por sus propias creencias. Juan Rulfo dice a Joseph Sommers, en una entrevista, que él creció en un ambiente de fe (esto se encuentra proyectado en su escritura); habla de los personajes de su novela y dice claramente que la fe de éstos se halla “destruida”, “deshabitada”: “(...) la fe fanática produce precisamente la antifé, la negación de la fe.”⁹⁰ En la religión católica, se encuentran fundados los valores de la gente de Comala, pero estos valores han sido descompuestos, mercantilizados. El cielo, el paraíso, la vida eterna y en paz son, en Comala, sitios que pueden comprarse; así mismo, el infierno está destinado para los que no pueden pagar su salvación. Estas concepciones son producto de la comercialización de la fe promovida por la Iglesia y las influencias del poder de Pedro Páramo. El padre Rentería niega la absolución a Eduviges Dyada por haberse suicidado, e increpa que, para su salvación, necesita de las misas gregorianas⁹¹ y advierte que éstas cuestan dinero. El padre Rentería concede la vida eterna a Miguel Páramo por unas monedas de oro, otorgadas por el cacique Pedro Páramo, quien teme por la

⁹⁰ Sommers, J. P. 520.

⁹¹ Aries, Philippe, *El hombre ante la muerte*, Ed. Taurus, España, 1987. P. 137 y 150. Las misas gregorianas son una serie de misas que interceden por el alma del difunto. Aries señala que un gregoriano significa una treintena. (Antiguamente, aunque raramente, se daban hasta 10 000 misas por un solo difunto). El nombre de “misas gregorianas” se le da por su fundador el papa Gregorio el Grande.

eterna condenación de su hijo⁹². Respecto a lo último, Philippe Aries señala en *El hombre ante la muerte* que, en la época medieval, los moribundos renunciaban a sus bienes, donándolos a la Iglesia y a los pobres para salvar su alma; los moribundos habían sido hacendados de fortunas inmensas, pero temían “el castigo eterno, por haber acumulado riquezas por medios dudosos.”⁹³

¿Por qué la Iglesia ha dejado que el poder del dinero le compre y la “deshabite” de su fe, con la cual (según preceptos de la religión católica) podría salvar el alma de sus devotos, podría dar vida eterna a sus creyentes? Al ver el pueblo de Comala completamente corrompido y fanatizado, el padre Rentería se dice a sí mismo (tal vez este pensamiento podría dar respuesta a la pregunta antes señalada):

Todo esto sucede 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

⁹² Respecto a esto Nuria Amat investiga sobre la familia de Juan Rulfo. Encontró que el abuelo materno de Juan Rulfo, Carlos Vizcaíno Vargas, había sido cacique de Apulco: “En su viaje al vaticano, el abuelo cacique compró los tesoros sagrados: vasos cálices de oro, sotanas y casullas de seda, cristos santos y vírgenes, vestimenta de altares y monaguillos... Dicen que se gastó una buena parte de su fortuna en esta empresa. Previendo su muerte quiere comprar el cielo.” P. 41 y 272.

⁹³ Aries, P. P. 164.

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.⁹⁴

La culpa y la traición son los principales factores por los cuales la gente de Comala vive una vida con infinita pobreza de alma, muere una muerte intranquila arrastrando tal pobreza hasta la tumba y purga eternamente sus culpas y traiciones. Expongo a Philippe Aries en su definición de purgatorio: “(...) espacio de espera (...) tiempo de espera en un fuego, no ya de suplicio sino de purificación.”⁹⁵

Uno de los puntos más interesantes que Philippe Aries toca en su estudio, es que en el culto católico desde la época medieval: “Desde el último suspiro, el muerto no pertenece ya ni a sus iguales o compañeros, ni a su familia, sino a la Iglesia.”⁹⁶ Esta concepción es una parte nodal de la estructura del pensamiento católico. Encontramos, pues, al padre Rentería encabezando la Iglesia en la población de Comala; en él recae toda la responsabilidad de encauzar al pueblo para que viva y muera bajo los preceptos de la religión que propaga. Depende del sacerdote la absolución y el perdón de los fieles. El sacerdote es como un pequeño dios que tiene la facultad de juzgar, operando así en la vida y en la

⁹⁴ Rulfo, J. P. 46.

⁹⁵ Aries, P. P. 129. La concepción de purgatorio, ayudó a ser formada por el papa Gregorio el grande, “los *non valde mali* (absolutamente malos) y los *non valde boni* (absolutamente buenos) eran entregados después de su muerte a un fuego que no era el del suplicio eterno, sino el de la *purgatio* (...)”. Y sólo hacia mediados del siglo XVII la palabra purgatorio se volvió habitual, anteriormente los dos términos existentes eran el cielo o el infierno. P. 133.

⁹⁶ Aries, P. P. 142.

muerte de los creyentes, y por ende posee la capacidad de abrir el cielo, el purgatorio o el infierno. El temor es un arma poderosa y provoca un efecto paralizador en quien lo padece. La Iglesia y el Estado en cierta época infringieron conjuntamente temor al pueblo. En el caso de Comala, el padre Rentería y el cacique Pedro Páramo simbolizan respectivamente lo uno y lo otro. El pueblo de Comala se encuentra subsumido entre ambos poderes y paralizado ante el temor que éstos le reproducen. Debido al miedo, Comala contribuye netamente al acrecentamiento del poder que subyuga a la población. Miedo al asesino, violador, usurpador de Pedro Páramo; miedo a las eternas llamas del infierno; por esto Comala se somete, se ensombrece, apaga su ser, arrastra su vida y teme su muerte. Comala es un pueblo completa y claramente infeliz, desintegrado, insatisfecho; por eso necesita y tiene la esperanza de vivir otra vida, una vida que le ofrece la religión que profesa. Dorotea confiesa a Juan Preciado algo referente a lo antes señalado: "(...) larga vida arrastrada que tuve, llevando de aquí para allá mis ojos tristes que siempre miraron de reojo (...)".⁹⁷

Es pues el purgatorio un sitio de expiación, en el que la conciencia continúa presente en el ser, en el que la muerte no concluye nada. A cerca del tema de la muerte, me apoyo en la obra *El ser para la muerte, una ontología de la finitud*, de Greta Rivara Kamaji, para exponer algunas ideas que me interesa subrayar. Rivara Kamaji, hace hincapié en que la condición del ser humano es finita, en esta

⁹⁷ Rulfo, J. P. 81.

idea se basa en Heidegger: “El fin del ser en el mundo es la muerte.”⁹⁸ Rivara K. señala diestramente: “Seres finitos deseando el infinito, seres para la muerte creando eternidades, (...)”⁹⁹. Dice que la cultura se ha encargado de la creación de religiones que garanticen una vida después de la muerte; gracias a tal garantía el ser humano “dejó de vivir su espontáneo trato con la realidad, cambió su angustia de ser por la angustia de cómo seguir siendo después de la muerte (...)”¹⁰⁰. Cabe mencionar lo que dice Ferrater Mora en *El ser y la muerte*: “Las almas están enamoradas de lo inmortal (...)”¹⁰¹.

En párrafos anteriores, hable de la infelicidad, desintegración e insatisfacción de la gente que vivió en Comala; una vida arrastrada, llena de angustia y rencores es la que proyectan los personajes, desde Pedro Páramo, ubicado en la eterna espera del amor que nunca llega, hasta Abundio Martínez, quien se ve en la necesidad de pedir limosna a Pedro Páramo, su padre, quien jamás lo reconoce. Heidegger señala que el ser humano al encontrarse ante “la

⁹⁸ Heidegger, M. P. 256.

⁹⁹ Rivara Kamaji, Greta, *El ser para la muerte*, una ontología de la finitud, UNAM Ed. Itaca, México, 2003. P. 20.

¹⁰⁰ Rivara K. P. 28. Joseph Campbell, señala algo análogo a Rivara, con respecto al significado de toda práctica religiosa: “El individuo, por medio de prolongadas disciplinas psicológicas, renuncia completamente a todo su apego a sus limitaciones personales, idiosincrasias, esperanzas y temores, ya no resiste a la aniquilación de sí mismo... Después de disolver totalmente todas sus ambiciones personales, ya no trata de vivir, sino que se entrega voluntariamente a lo que haya de pasarle... La Ley vive en él con su consentimiento sin reservas.” Campbell, J. P. 217.

¹⁰¹ Ferrater Mora, José, *El ser y la muerte*, Ed. Aguilar, Madrid, 1962.

nada de la posible imposibilidad de su existencia”¹⁰², crea una conciencia de la muerte que es, en esencia, angustia. Otro autor que también retoma el sentimiento de la angustia en relación a la conciencia y certeza de la muerte es Georges Bataille. Sin duda, la conciencia del ser humano ante la muerte, de su muerte como un acontecimiento inevitable, acarrea en él un tremendo sentimiento de angustia, el cual lo ha llevado a la creación e invención de “sistemas dadores de sueños inmortales”¹⁰³, llámese, por ejemplo, las religiones.

En *Pedro Páramo* la angustia no se recarga en la muerte como tal, sino en lo que se cree que viene después de la muerte y lo que viene es precisamente lo que las creencias han infundido¹⁰⁴. Pero es preciso advertir, reafirmando lo expuesto, que el terror hacia la muerte, esta tremenda angustia a la nada y a la descomposición del cuerpo (siguiendo lo señalado por Rivara Kamaji), es el detonante para la creación y la creencia de la vida después de la vida. El temor es transformado y encaminado ya no hacia la muerte, sino hacia la propia vida, la serpiente se muerde y se traga su propia cola. Con la invención de la eternidad, el ser humano se cree eterno. Así que la vida en este mundo puede ser una porción de tanta, de infinita existencia; con esto, el ser humano se vuelve vulnerable, manipulable y esclavo. Y lo siguiente es el precepto mayor: si el ser humano como

¹⁰² Heidegger, M. P. 289.

¹⁰³ Rivara, K. P. 58.

¹⁰⁴ Este pensamiento y actuación es resultado de todo un proceso, que encuentra sus orígenes desde la prehistoria, cuando el hombre se volvió consciente de la muerte, de la nada.

fiel creyente obedece los mandatos de su religión, tendrá el privilegio de gozar de otra vida mejor y eterna. Éste es el pensamiento de los personajes de Pedro Páramo, y es por eso que sus vidas son manejadas por la religión, pues se encuentran a la expectativa de otra vida (de paraíso o de infierno), por eso es que no se atreven a ser libres. Ahora bien, *Pedro Páramo* es un claro ejemplo de cómo la Iglesia ha dejado sobornarse por la riqueza del cacique; de cómo la ley y la justicia divina pueden comprarse y ser propiedad del poderoso. La Iglesia se somete al poder del cacique; a su vez, el cacique es esclavo de la Iglesia, pues es creyente y la compra, junto con su pedazo de eternidad correspondiente, así como merca con sus medios el mundo material. Ambos poderes se fortifican e infringen pánico a los desposeídos, quienes carecen de la fuerza para liberarse. Si bien el creyente cambia la certeza de la vida por la creencia en la eternidad, para tranquilizar su miedo a la muerte, porque carece del valor de tomar la rienda de su vida y hacerse dueño de su propio destino, así también carece del valor del presente del aquí y del ahora. Al parecer, las personas que constituyen el pueblo de Comala se dejan calcinar por los sueños y no pretenden despertar jamás (incluyendo a Pedro Páramo y al padre Rentería). Esto infunde una negación del ser, y tal negación es la causa de la represión, de la infelicidad y de la esclavitud:

Y así aparece que en la vida, mientras quien quiera que sea, por alejado que esté del astro, solamente se desliza, duerme y sueña, al hombre le está exigido despertar. (...) Y en cuanto al hombre recibe también su vida, sin duda. Pero recibe con ella un ser. (...) el entregarse a

este ser recibido tal como inmediatamente se manifiesta negándose a despertar; el seguir el sueño en la más posible pasividad, renunciando a ser su vía. (...) Sólo cuando el hombre acepta íntegramente su propio ser comienza a vivir por entero. (...) La libertad le hace despertar.¹⁰⁵

Los personajes rulfianos viven esperanzados, ya sea en el amor o en vivir otra vida. Los personajes rulfianos están muertos y estacionados en el purgatorio, esperando la entrada al cielo o al infierno. El mundo que nos presenta Juan Rulfo esta en pausa, porque está a la espera, siempre recordando un pasado o esperando un futuro, la explotación de la vida no sucede nunca. Y: “vivir no es solamente *conservar* la vida, sino también (y para conservarla) *excederse* en vivir.”¹⁰⁶ El siguiente fragmento de Bajtín concentra lo que he dicho y es una pertinente introducción para hablar del personaje de Susana San Juan.

El ser que se revela solo no puede ser forzado y amarrado. Es libre y por lo tanto no presenta garantía alguna. Por eso aquí el conocimiento nada nos puede regalar y garantizar, p. ej. no garantiza la inmortalidad como un hecho establecido con exactitud y que tenga importancia práctica para nuestra vida. Cree aquello que te dice el corazón, no hay garantías del cielo.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Zambrano, María, *Obras escogidas*, Ed. Aguilar, Madrid, 1971. P. 25, 26, 27 y 28.

¹⁰⁶ Caruso, Igor, *La separación de los amantes*, Ed. S XXI, México, 1982. P. 213.

¹⁰⁷ Bajtín, M. P. 394.

Al parecer el movimiento sólo se encuentra en la locura y en el erotismo de Susana San Juan, y este movimiento es expresado con más fuerza cuando Susana esta moribunda y completamente loca; su vida, momentos antes de su muerte, es gloriosa. Este personaje se libera de todo dogma y su única clarividencia es su locura que la hace revivir los momentos más intensos de su vida para, de esta forma, entregarse a la muerte plenamente, una mañana gris del 8 de diciembre.¹⁰⁸

Dice el padre Rentería a Susana San Juan:

- Ésta no será una confesión, Susana. Sólo vine a platicar contigo. A prepararte para la muerte.
- ¿Ya me voy a morir?
- Sí, hija.
- ¿Por qué entonces no me deja en paz? (...) ¹⁰⁹

El padre Rentería dice a Susana lo que tiene que repetir después de él, para que pueda bien morir según la religión católica y para que, cuando Dios la juzgue, el castigo no sea tan inclemente. Pero Susana sólo puede revivir a

¹⁰⁸ Inclusive el narrador que no se encuentra personificado en la novela, fecha la muerte de Susana San Juan, como un acontecimiento importante para Pedro Páramo, para la Media Luna y después para el propio pueblo de Comala. Pienso que fechar su muerte destaca precisamente el tema de la finitud.

¹⁰⁹ Rulfo, J. P. 144.

Florencio, su amante, nada más importante y cierto que el calor que él le daba. Nada más hermoso, lleno de gozo y purificador que el mar y el amor¹¹⁰. Por eso Susana San Juan no escucha al sacerdote. Y sólo dice y siente lo que su locura le procura placer: “Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados, duros como si mordieran oprimiendo mis labios...”¹¹¹. La religión y la sociedad juzgan negativamente el placer, si éste no se encuentra dentro de los parámetros de sus preceptos: “(...) Sade reconoció algo muy importante: el principio del placer (la diversión, *amusement*) es antisocial, la sociedad es virtuosa; el placer es condenado como *el mal* por la virtud social.”¹¹²

Juan Rulfo muestra al hombre de aquellos tiempos y de aquellos lugares. Rulfo ilustra la ideología del hombre de ese contexto histórico, concerniente a esto, es el comentario de Monsiváis:

A Rulfo no le interesa idealización alguna sino mostrar al hombre del pueblo como ser concreto, en su intolerable postración, bajo el peso infame de las reglas, de juego que otros le han impuesto y otros le han sostenido. (...) Sin pretender la denuncia social, Pedro Páramo muestra los procesos

¹¹⁰ Encontramos en la novela de Rulfo la presencia del amor. El amor de Susana hacia Florencio; el amor de Pedro hacia Susana. El primero de estos amores al parecer pudo consumarse de una manera más concreta que el segundo. El amor de Pedro hacia Susana estuvo siempre contenido en Pedro dentro del recuerdo y de la esperanza. Fue un amor arrebatado por la locura y la muerte de la mujer que lo inspiró. Sobre el tema del amor cito una espléndida frase: “El amor para poder vivir, tiene que alimentarse de la realidad presente; presa de la fantasía orientada al pasado, es enemiga del verdadero ser humano.” Caruso, I. P. 274.

¹¹¹ Rulfo, J. P.144.

¹¹² Caruso, I. P. 210.

de injusticia y despojo, las maneras en que la posesión de tierras y dinero se traduce en soberanía sobre vidas y honras.¹¹³

También Bajtín hace referencia a que el sometimiento de la conciencia del ser se puede manifestar a través de factores externos (medio ambiente, violencia, autoritarismo, entre otros), y que tal sometimiento se vuelca hacia el inconsciente; entonces: “La conciencia pierde su libertad auténtica bajo la acción de estas fuerzas, y la personalidad se destruye.”¹¹⁴

Otro de los temas que me gustaría exponer es el tema de la muerte y el erotismo. Retomo algunos aspectos señalados por Bataille y Rivara Kamaji. El primero señala que, a partir de que el ser humano adquiere conciencia de la muerte, opone su vida sexual a la del animal; es a partir de la toma de conciencia de la muerte cuando nace el erotismo (y es que el animal ignora el erotismo porque ignora la muerte). A través del conocimiento de la muerte y el nacimiento del erotismo, la actividad sexual del ser humano tuvo como prioridad el placer, el deseo erótico, antes que la procreación. Bataille agrega: “(...) la búsqueda del placer, considerado como un fin en nuestros días, es a menudo mal juzgada.”¹¹⁵ Con respecto a esto último Bataille compara el trabajo con la actividad sexual en la

¹¹³ Monsiváis, Carlos, “Sí, tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente”, en *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*. P. 191 y 193.

¹¹⁴ Bajtín, M. P. 338.

¹¹⁵ Bataille, Georges, *Las lágrimas de Eros*, Ed. Tusquets, España, 2007. P. 63.

que se conjuga el juego erótico. Dice que el trabajo es visto como una “ganancia”, un beneficio, que el trabajo enriquece. Mientras que la actividad sexual erótica es vista como una “pérdida” (a no ser que se realice para la procreación)¹¹⁶, “(...) paradójicamente, responde a la expresión de *pequeña muerte*”.¹¹⁷ Por último, Bataille señala algo acerca de la cueva de Lascaux, en la cual hay una pintura rupestre que contiene la simbiosis de la muerte y el erotismo.¹¹⁸ Bataille retoma el episodio de la cueva como un acto cargado de enorme poder simbólico que, al investigarse, revela un acuerdo esencial y paradójico que es el de la oscuridad, el de estar oculto. Tanto la muerte como el erotismo: “se ocultan en el instante mismo en que se revelan...”.¹¹⁹ Como señalé, está pintura se encuentra en una profunda cueva, lugar que oculta la obra de arte, con celo y oscuridad.

¹¹⁶ “Interpretar la necesidad sexual como una función biológica, esencial o exclusivamente al servicio de la procreación, es uno de los métodos de represión utilizados por la sexología conservadora. Es una concepción finalista, es decir idealista, puesto que presupone un fin que, con toda necesidad, debe ser de origen sobrenatural. Reintroduce un principio metafísico y, por consiguiente, deriva de un prejuicio religioso o místico.” Reich, Wilhelm, *La revolución sexual*, Ed. Roca, México, 1976. P. 61.

¹¹⁷ Bataille, G. P. 64. Cabe mencionar lo que Rivara Kamaji retoma de Bataille, señalando que como seres para la muerte, la experiencia del placer y del goce nos alivia la angustia y la soledad. Al igual que Bataille, hace alusión al orgasmo como la “pequeña muerte” y dice: “La experiencia de Eros es la experiencia de Tánatos, es la afirmación del ser finito y efímero y afirma una suerte de infinitud que se vive en la existencia. Es una sacudida interior fundada en la experiencia por medio de la cual es posible vislumbrar lo imposible, lo infinito. La experiencia erótica es mística y es creativa (...)”. Rivara, K. P. 35.

¹¹⁸ Bataille, G. La pintura ilustra lo siguiente: “(...) un hombre de cabeza de pájaro y sexo erecto que se desploma ante un bisonte herido de muerte, con las entrañas colgando, y que pese a todo le hace frente.” P. 54.

¹¹⁹ Bataille, G. P. 70.

Retomando el personaje de Susana San Juan, puedo decir que su muerte acarrea a mi memoria libertad y erotismo. Susana se encuentra oculta en su habitación de la Media Luna; próxima a morir, es cuidada por Justina y por Pedro Páramo. Mientras llega su hora, se dedica a dormir y a soñar; además, vive una especie de alucinaciones acerca de sus recuerdos¹²⁰, en los cuales la presencia de su amante, Florencio, es ineludible. Susana, a través de su locura, experimenta la evocación y la recreación de sus recuerdos con tal sensibilidad que los revive con fascinante fuerza liberadora de las costumbres religiosas (que mal juzgan el gozo del cuerpo si no se da como lo ordenan sus principios) y de su propia muerte. Dichos recuerdos placenteros llevan a Susana a la calma, a la continuidad de la vida y a la vivencia del infinito a través del instante erótico. Con respecto de lo expuesto por Bataille acerca de la búsqueda del placer por el mero deleite sexual, recordemos que Susana San Juan no tuvo hijos y que sus encuentros con Eros, simbolizado en Florencio, tuvieron sólo un fin carnal. Recordemos un pequeño fragmento en el cual Susana se entera de la muerte de su amante: “Señor, tú no existes. Te pedí tu protección para él. Que me lo cuidarás. Eso te pedí. Pero tú te ocupas nada más de las almas. Y lo que yo quiero de él es su cuerpo.”¹²¹ Respecto al tema del erotismo ahondaré más en el siguiente capítulo.

¹²⁰ Rulfo, J. “Esa noche volvieron a sucederse los sueños. ¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas? ¿Por qué no simplemente la muerte y no esa música tierna del pasado?” P. 129.

¹²¹ Rulfo, J. P. 129.

Los personajes de Juan Rulfo están muertos desde el inicio de la narración. Si la muerte es el fin del ser en el mundo, si el ser es para la muerte, como señalan respectivamente Heidegger y Rivara Kamaji, entonces, ¿cómo puede ser que exista la narración, el diálogo, el monólogo?¹²² Para la respuesta, recordemos el concepto de inconclusión del ser de Bajtín. Este concepto define muy bien la experiencia que nos deja el leer *Pedro Páramo*. A pesar de la muerte, los personajes se encuentran vagando por el mundo o dentro de sus tumbas inconclusos. Este concepto define al ser como algo inconcluso, abierto a las posibilidades. Retomaré el ejemplo que expone Bajtín acerca de la muerte y la inconclusión del ser: “En el mundo de Dostoievski la muerte no concluye nada, porque ésta no toca lo más importante en la vida: la conciencia en sí.”¹²³ Más adelante Bajtín hace hincapié en la naturaleza dialógica de la conciencia: “En Dostoievski la totalidad última es dialógica. Todos los héroes principales son participantes de un diálogo”¹²⁴. La conciencia es responsable y participa del proceso orgánico de la muerte. El ser humano, al irse, deja su palabra y en ella el diálogo inconcluso; cuando el ser se ha ido, ha permanecido su palabra. En Comala los muertos dialogan o monologan (como en el caso de Susana San Juan). Tratando de dar una ubicación a las almas¹²⁵ o conciencias de Comala que

¹²² Es pertinente advertir, que en otro capítulo retomaré el tema del monólogo.

¹²³ Bajtín, M.M. P. 331.

¹²⁴ Bajtín, M.M. P. 338.

¹²⁵ Me atrevo a homologar los conceptos de alma y conciencia basándome en José Ferrater Mora, en *El ser y la muerte*, donde éste cita a Spinoza: “(...) nada veo que me obligue a admitir que el cuerpo muere solo cuando se transforma en cadáver”. En seguida Ferrater Mora dice: “(...) hay en el modo humano algo que no es mortal: es el alma *como idea que se halla en la cosa pensante*”

continúan despiertas, encontré una definición de Bajtín del “gran tiempo”: “(...) diálogo infinito e inconcluso en el cual no muere ni uno solo de los sentidos. (...) No existe nada muerto de una manera absoluta: cada sentido tendrá su fiesta de resurrección. El problema del *gran tiempo*.”¹²⁶ Con respecto al tema de la inconclusión del ser, Martín Heidegger señala en *El ser y el tiempo*: “En la esencia de la constitución fundamental del *ser ahí* radica según esto un constante *estado de inconcluso*. La no-totalidad significa un faltar algo en el *poder ser*.”¹²⁷ Rivara Kamaji afirma la definición de Heidegger del *ser ahí*: “(...) debemos insistir en que para Heidegger morir no es algo que señala el último momento del *Dasein* (*ser ahí*) (...)”¹²⁸.

Las definiciones anteriores caracterizan que en *Pedro Páramo* las conciencias, las almas, continúan vigentes a través de su vagabundear por el mundo o por medio de un diálogo o de un monólogo, en los cuales la memoria y el recuerdo están vivos¹²⁹. Estos contextos planteados hacen entrar al lector en una

(...) Así, el espíritu humano *no puede ser destruido absolutamente con el cuerpo, mas subsiste en él algo eterno*”. Páginas adelante, Ferrater Mora cita la tesis doctoral de José Echevarría, que resumiéndola dice: “En la muerte no muero; solo ocurre que el tiempo muere en mí.” Siguiendo la línea, existe pues, en Ferrater Mora la exposición del concepto inmortalidad: “La inmortalidad puede asimismo referirse a una perduración temporal (infinita), pero a menudo designa la vida eterna, que trasciende toda temporalidad.” P. 256, 257, 259 y 234 (páginas respectivas a las citas por orden de aparición).

¹²⁶ Bajtín, M.M. P. 391 y 393.

¹²⁷ Heidegger, M. P. 258.

¹²⁸ Rivara, K. P. 52.

¹²⁹ La vida, la conciencia: “(...) presente en los recuerdos de quienes hablan sin cesar, después de haber sido sometidos al cese de la respiración y estar aureolados por una nublazón.” Glantz,

dimensión que al parecer es infinita. Ferrater Mora estudia los pueblos primitivos, los cuales mantuvieron la firme creencia de que:

(...) los muertos siguen viviendo en la tumba, que bajan al subsuelo, que poseen una cierta sensibilidad, (...) que viven como *sombras*, *simulacros* o *imágenes*; que habitan una mansión (por lo común subterránea), donde mantienen relaciones con otras *sombras* (...)¹³⁰.

Otra forma de trascender de los muertos es a través de las personas que siguen viviendo. Los muertos viven en la memoria¹³¹ de los vivos. Es el caso de Susana San Juan cuando muere y se queda entrañada en los recuerdos de Pedro Páramo. En vida, Susana San Juan causó una tremenda obsesión en Pedro Páramo, obsesión que no cesó al morir Susana: “Una mujer que no era de este mundo.”¹³² Ferrater Mora dice: “En muchas concepciones primitivas los difuntos son vistos como *sombras* que adquieren una fuerte subsistencia e independencia,

Margo, “Juan Rulfo, la forma de la muerte”, en *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*. P. 372.

¹³⁰ Ferrater Mora, J. P. 240.

¹³¹ Respecto al tema de la memoria, recordemos el profético y poético inicio de *Los recuerdos del porvenir*: “Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente. Sólo mi memoria sabe lo que encierra. La veo y me recuerdo, y como el agua va al agua, así yo, melancólico, vengo a encontrarme en su imagen cubierta por el polvo, rodeada por las hierbas, encerrada en sí misma y condenada a la memoria y a su variado espejo. La veo, me veo y me transfiguro en multitud de colores y de tiempos. Estoy y estuve en muchos ojos. Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga.” Garro, Elena, *Los recuerdos del porvenir*, Ed. Joaquín Mortiz, España, 2003. P. 11.

¹³² Rulfo, J. P. 138.

hasta el punto de que son capaces de causar obsesiones a los vivientes.”¹³³

Pedro Páramo, “sentado en un viejo equipal”, ya casi al fin de sus días, piensa:

(...) Hace mucho tiempo que te fuiste, Susana. La luz era igual entonces que ahora, no tan bermeja; pero era la misma pobre luz sin lumbre, envuelta en el paño blanco de la neblina que hay ahora. Era el mismo momento. Yo aquí, junto a la puerta mirando el amanecer y mirando cuando te ibas, siguiendo el camino del Cielo; por donde el cielo comenzaba a abrirse en luces, alejándote, cada vez más desteñida entre las sombras de la tierra.

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 las últimas hojas. Luego desapareciste. Te dije: “Regresa Susana”.¹³⁴

La vida de Pedro Páramo determinó su muerte, en la cual el rencor, la melancolía¹³⁵ y la desilusión del amor lo desmoronaron “(...) como si fuera un

¹³³ Ferrater Mora, J. P. 242.

¹³⁴ Rulfo, J. P. 150.

¹³⁵ Respecto al tema de la melancolía me basó en Caruso: “La melancolía se sobrecoge ante la radical pérdida de sentido en la vida, (...) La melancolía es en un sentido especial una enfermedad del Yo. (...) La melancolía se caracteriza por la catástrofe de un *mundo compartido* y de ahí que Tellenbach vea con razón en ella la enfermedad del ser-para-los-otros. (...) En el más absurdo de los encapsulamientos el melancólico sigue siendo un amante que en forma trastornada e irreconocible abandona su propio yo por el amado que ama como a sí mismo.” Vemos pues en Pedro el envenenamiento producido por la melancolía al sufrir la terrible muerte de Susana San Juan, y por ende su cerrazón ante el mundo construido por el mismo, que carece de total sentido ante la nunca llegada del amor. Caruso, I. P. 275, 277 y 278. Así también, encontramos otra definición destacable: “La psiquiatría clásica a definido a los melancólicos por su lentitud, su estupor sombrío, su tristeza, amargura y languidez, así como por el miedo y el intenso deseo de soledad. Basta recorrer las páginas referentes a la melancolía en una historia de las enfermedades

montón de piedras.”¹³⁶ Así como la vida de Susana San Juan también determinó su muerte, en la cual la locura la libera y la entrega a una muerte en paz: “(...) la muerte no se limita a terminar la vida del individuo: la realiza, más todavía, la revela (...) el hombre se hace su propia muerte del mismo modo en que se hace su vida.”¹³⁷ Los “pleitos de alma” que se traía Pedro Páramo en vida, lo condenaron a la petrificación de su corazón y de la tierra de la que Comala vivía. El cacique se cruzó de brazos y en esta indiferencia se dejó morir arrastrando al pueblo.

Es, pues, Comala un lugar en el que se dio la vida y la muerte, en el que vida y muerte se conjuntaron; más aún, en el que vida y muerte se confunden. En la topografía de Comala cabe la dualidad y los extremos de los contrarios que se tocan, lo que denomina María Elena Olivera Córdova un “laberinto circular”¹³⁸. Cabe mencionar que el concepto de circularidad lo encontramos también en *La soledad creadora*, de Peralta y Befumo Boschi, quienes advierten que la circularidad niega el tiempo cronológico-lineal en *Pedro Páramo* y que sí bien las acciones ya no ocurren, sí se eternizan a través del recuerdo y que éste último es

mentales para reconocer el mundo nebuloso de Comala, como lo describe Rulfo en *Pedro Páramo*.” Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía*, Ed. Debolsillo, México, 2006. P. 46.

¹³⁶ Rulfo, J. P. 157.

¹³⁷ Ferrater Mora, J. P. 225 y 228.

¹³⁸ Olivera Córdova, M.E., “Los caminos de la eternidad”, en *Revisión crítica de la obra de Juan Rulfo*. P. 69.

sostén estructural de la novela, ya que “la vida no realiza esa acción creativa de futuro, por eso el recuerdo es lo único vivo y esencial.”¹³⁹ Por ende, recuerdo y hecho se trastocan.

Comala es un lugar impredecible: “Allá te acostumbrarás a los *derrepentes*, mi hijo”¹⁴⁰, advierte Dolores a su hijo Juan Preciado. Comala puede anegarse de lluvia o sequía; de esperanza y desesperanza; de miel y pan y de frutos ácidos. Un lugar donde los sueños pueden realizarse, pero también marchitarse y hacer enflaquecer al que osó soñar, como Dolores, como Pedro, como Dorotea. Comala es un pueblo donde el pasado y el presente se enredan; donde la realidad y los sueños se mezclan.

¹³⁹ Befumo Boschi, Liliana y Peralta, Violeta, *La soledad creadora*, Ed. Fernando García Lambeiro, Argentina, 1975. P. 66.

¹⁴⁰ Rulfo, J. P. 65.

5. Eros.

- *Susana San Juan: de belleza y libertad*

“Oscilándome,
buscándome con los dedos de espiral las levaduras
dejándome muda la brava agilidad,
mientras las ráfagas de risa
se habrían camino partiendo nuestras caras.”

Susana San Juan da a la novela rulfiana un fuerte revés: en un mundo de muerte y desolación, donde las opresiones sociales, culturales y religiosas, asfixian al ser, aún existen un espacio y un tiempo salvados e íntegros. Este universo es la imagen y la voz poética de Susana San Juan que se encuentra en continua evocación¹⁴¹ de belleza, libertad y erotismo:

La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una

¹⁴¹ Con respecto al tema de la evocación Alberto Vital señala en *Noticias sobre Juan Rulfo* la gran importancia de las cartas que Juan escribía desde el D.F. a su novia Clara, quien vivía en Guadalajara. En las cartas Juan describe su vida en la ciudad, su sentimiento y pensamiento acerca del trabajo, de sí mismo y del amor por Clara, a quien evoca en cada una de las 81 cartas que compila el libro: *Aire de las Colinas. Cartas a Clara*. Vital advierte que las cartas fueron una especie de ejercicio dando estructura y cauces generativos a la escritura de Rulfo: “...la pluma se ejercita en una realidad acuciante como un imprevisto e inconsciente paso previo a las evocaciones amorosas de Pedro Páramo. Sin ese paso, las nostalgias por Susana en la novela no se habrían imbuido en el dinamismo que las anima... la ficción supera aquí en términos de poder expresivo a la vida misma, hay que concluir que aquella era necesaria para que, a partir de ésta, el estilo de Rulfo alcanzara su plenitud, por lo pronto en lo que se refiere a los pasajes poéticos.” Vital, A. P. 106. Veamos un pequeño fragmento de la carta XII: “Tú, cariñito santo, recibe todo el amor del que mucho te quiere y del que espera quererte más, y un abrazo enorme lleno de ternura y muchos besos, muchos, de quien te amará siempre. Juan”. Rulfo, Juan, *Aire de las Colinas. Cartas a Clara*, Ed. Areté, México, 2000. P. 57.

erótica verbal. Ambos están constituidos por una oposición complementaria. El lenguaje -sonido que emite sentidos, trazo material que denota ideas incorpóreas- es capaz de dar nombre a lo más figurativo y evanescente: la sensación; a su vez, el erotismo no es mera sexualidad animal, es ceremonia, representación. El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora.¹⁴²

El conocimiento de Susana San Juan se manifiesta a través de su voz poética y de su conciencia, que se presentan sobre todo a partir de un monólogo. Acerca del tema del monólogo retomo a Bajtín:

...la conciencia monologizada como un todo único inicia un nuevo diálogo (ya con voces externas nuevas). La conciencia creativa monologizada a menudo reúne y personaliza las palabras ajenas, las voces ajenas llevadas a ser anónimas, en unos símbolos especiales: “la voz de la vida misma”, “la voz de la naturaleza”, “la voz del pueblo”, “la voz de Dios”, etc.¹⁴³

Entonces, encontramos en la voz de Susana la expresión del pueblo, de la muerte, de la locura, del deseo, de la seducción.¹⁴⁴ El personaje es, pues,

¹⁴² Paz, Octavio, *La llama doble, Amor y erotismo*, Ed. Seix Barral, México, 1994. P. 10.

¹⁴³ Bajtín, M.M. P 386.

¹⁴⁴ Baudrillard señala que la seducción representa el dominio del universo simbólico, mientras que el poder representa sólo el dominio del universo real. Indica también que la fuerza de lo femenino es la de la seducción. El monólogo de Susana, la imagen de ésta, proyectan y se encuentran rodeados de símbolos imbuidos en una representación seductora, como por ejemplo, la desnudez y el mar (como dicotomía inseparable) y el gato de Justina que retoza entre las piernas de Susana por la madrugada: “...la ritualidad es una forma muy superior a la socialidad. Ésta sólo es una

portavoz de muchos otros discursos, que quedan delatados y anónimos. Además, acerca del monólogo Bajtín dice:

El monólogo como discurso que no está dirigido a nadie y que no presupone una respuesta. (...)

El monólogo está concluido y está sordo a la respuesta ajena, (...) El monólogo sobrevive sin el otro (...) El monólogo pretende ser la última palabra. (...)¹⁴⁵

La primera intervención de Susana San Juan en la novela es a través de un monólogo desde un sepulcro, es una voz que se escucha desde la muerte. En ese momento, ella evoca la vida y la muerte de su madre (justo en ese fragmento, Susana expresa su postura ante la muerte y su liberación ante el dolor de una pérdida; en este caso, de la madre)¹⁴⁶. Las mañanas de un tiempo viejo, pasado, en las que Susana se veía y sentía crecer; en las que el viento y el azahar dejaron

forma reciente y poco seductora de organización y de intercambio que han inventado los humanos entre sí. La ritualidad es un sistema mucho más vasto, que engloba a los vivos y a los muertos, y a los animales... Si los animales nos gustan y nos seducen es porque son para nosotros el eco de esta organización ritual. Lo que nos evocan no es la nostalgia del salvajismo, sino la nostalgia felina y teatral del adorno, la de una estrategia y una seducción de las formas rituales que superan cualquier socialidad y que aún nos hechizan.” Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Ed. Cátedra, España, 1998. P. 15 y 87.

¹⁴⁵ Bajtín, M.M. P. 309 y 334.

¹⁴⁶ Al ver Susana que su hermana Justina llora sin consuelo ante la tumba de su madre recién muerta, le dice al irse los hombres alquilados para el entierro: “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.*” Rulfo, J. P. 102. Es evidente que esta última frase, marca una forma de ser y por ende de pensamiento del personaje que nos interesa, esta forma es distintiva de todos los demás personajes. Está última frase mencionada por Susana salta, pues expresa liberación ante el dolor de la muerte, dicho poder de liberación traduce una falta de culpa, ésta última, común denominador de los personajes rulfianos. Y por otra parte, se entiende que para Susana San Juan la creencia de continuidad, de no conclusión está vigente: “(...) ella está en otra parte, (...)”.

en la memoria, en la conciencia inconclusa que despierta en la muerte, un halo de poesía y belleza inolvidable:

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.¹⁴⁷

Expongo que a través del monólogo el hablante encuentra libertad y goce, no espera respuesta, ni aprobación, ni discusión de parte de un interlocutor. En la condición de soledad (en este caso el monólogo de Susana nace desde la soledad de la locura, desde la soledad de la vida y la muerte), el hablante se despreocupa y tiene libertad de expresión. La voz poética de Susana San Juan crea un espejo en donde la imagen es ella misma; por eso me atrevo a señalar que el monólogo puede ser un placer narcisista:

(...) Orfeo y Narciso reconcilian a Eros y Tanatos. Recuerdan la experiencia de un mundo que no está para ser dominado y controlado, sino para ser liberado -una libertad que dará salida a los poderes de Eros, encerrados ahora en las formas reprimidas y petrificadas del hombre y la naturaleza. Estos poderes son concebidos no como destrucción, sino como paz, no como terror, sino como belleza. (...) la redención del placer, la detención del tiempo, la absorción de la muerte: el silencio, el sueño, la noche, el paraíso –el principio del Nirvana concebido no como muerte, sino como vida.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Rulfo, J. P. 100.

¹⁴⁸ Marcuse, Herbert, *Eros y civilización*, Ed. Ariel, España, 2001.

A contraflujo de lo señalado por Marcuse respecto a Orfeo y Narciso, encontramos la voz de Pedro Páramo y las voces que nos narran el mundo que él crea a su alrededor, fundado con egoísmo y destrucción, pero también y, sobre todo, con la esperanza de ver llegar a Susana¹⁴⁹. Sin embargo, Susana siempre estuvo aislada de este mundo¹⁵⁰:

- a) Primero, al vivir de niña en Comala, Pedro aún es un niño y no ha despuntado su ambición, no ha erigido su mundo.
- b) Después, al irse lejos de Comala, a las minas de la Andrómeda con su padre Bartolomé San Juan (cabe mencionar que en esta época es cuando Susana San Juan vive el amor con Florencio, su esposo) queda fuera del control de Pedro Páramo.
- c) Por último, al volver a Comala, ya trastornada, crea un mundo en el que vive un monólogo, del que no sale de ella misma ni de sus recuerdos. Monólogo que no se detiene ni en la soledad, ni en la compañía; ni en la vida, ni en la muerte; ni en la vigilia, ni en el sueño.

Respecto al último inciso cabe mencionar la tesis de María Zambrano acerca del sueño. Si bien Susana San Juan es un personaje que estimula la

¹⁴⁹ Siguiendo la línea del monólogo, Pedro Páramo se habla a sí mismo sobre Susana San Juan: "Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti." Rulfo, J. P.107.

¹⁵⁰ Jiménez de Báez, Y. Respecto a esto nuestra autora señala que "la locura, el sueño, el silencio y el deseo de Florencio el esposo, autoprotegen a Susana San Juan de la unión con Pedro Páramo." P. 220. Este tema tiene que ver directamente con el de la imposibilidad, cuestión que retomaré más adelante.

rememoración de vivencias y la fuga hacia un lugar de sueños, a través de la entrada al pasado: "(...) en el sueño aparecen los sueños como un despertar, en una forma primaria de visión y de conciencia, en que el sujeto se siente un tanto tocado y aún llamado por un visitante que llega, o por un país donde se le esperaba."¹⁵¹ Es así que Susana evoca, despierta o dormida, distintos mundos, distintos momentos de su vida, marcados por personas importantes para ella: su esposo-amante y su padre, sus principales fantasmas. La locura de Susana la lleva a rodearse de recuerdos, de sueños que la invaden aun en la vigilia, y al aparecer

(...) la forma sueño en la vigilia, la realidad se desvanece o se oculta, y el sujeto se queda ciego ante ella, lo que no significa que no la perciba de algún modo. El contenido de la forma-sueño (...) aparece desligado de la realidad y se presenta como si de él dependiese algo esencial para el sujeto; como si él fuese la única realidad.¹⁵²

Susana San Juan vive ensimismada, aislada. Como ya expliqué, se encuentra fuera, a salvo del mundo de Pedro Páramo, el cacique, el dueño de tierras, de mujeres, de riquezas; dador de vida y muerte; dador de cielo o infierno. Pedro Páramo es el dios todopoderoso de Comala, de la Media Luna, y Susana San Juan es lo único que está fuera de su alcance, más allá de su posesión y su entendimiento. Por último, siguiendo lo señalado por Zambrano, Susana se encuentra privada del tiempo debido a su experiencia del sueño, en algo que la

¹⁵¹ Zambrano, María, Obras escogidas, Ed. Aguilar, Madrid, 1971. P. 21.

¹⁵² Zambrano, M. P. 22.

autora denomina *atemporalidad*. Dicha *atemporalidad* es parte del ensimismamiento generado en Susana, como medio de defensa y lugar de refugio, ante las presiones sociales (pues este ensimismamiento no significa que de algún modo ella no perciba la realidad que la rodea, recordando lo citado). Aunque la realidad que la circunda le ofrezca una “(...) posibilidad de acción: un pensamiento, una decisión, una actuación, es decir, el ejercicio de la libertad.”¹⁵³ Susana llega a un país que la espera puntual, cuando ella así lo quiera, no importando sus ojos abiertos o cerrados, en revuelto o calmo sueño, ella es capaz de ejercer soñando su libertad, su belleza, su erotismo. Esta realidad, ofrecida por los sueños y tomada por Susana, es completamente válida, asible y exclusiva para ella.

En el siguiente fragmento se ejemplifican ciertos aspectos mencionados, desde el monólogo hasta los sueños, el ensimismamiento, el erotismo, la belleza y la libertad:

Esa noche volvieron a sucederse los sueños. ¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas? ¿Por qué no simplemente la muerte y no esa música tierna del pasado?

- Florencio ha muerto señora.

¡Qué largo era aquel hombre! ¡Qué alto! Y su voz era dura. Seca como la tierra más seca. Y su figura era borrosa, ¿o se hizo borrosa después?, como si entre ella y él se interpusiera la lluvia. “¿Qué había dicho? ¿Florencio? ¿De cuál Florencio hablaba? ¿Del mío? ¡Oh!, por qué no lloré y

¹⁵³ Zambrano, M. P. 31.

me anegué entonces en lágrimas para enjuagar mi angustia. ¡Señor, tú no existes! Te pedí tu protección para él. Que me lo cuidaras. Eso te pedí. Pero tú te ocupas nada más de las almas. Y lo que yo quiero de él es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor; hirviendo de deseos; estrujando el temblor de mis senos y de mis brazos. Mi cuerpo transparente suspendido del suyo. Mi cuerpo liviano sostenido y suelto a sus fuerzas. ¿Qué haré ahora con mis labios sin su boca para llenarlos? ¿Qué haré ahora con mis adoloridos labios?”¹⁵⁴

Encontramos en este fragmento distintas voces. La primera es la voz de un narrador implícito, que nos afirma y cuestiona acerca de los sueños y la memoria. Enseguida irrumpe una segunda voz que se dirige a Susana de forma respetuosa, dando la noticia de la muerte de Florencio, tal vez un sirviente de la Media Luna, quizá Damiana. Después, de nuevo, el narrador implícito dando fugaces imágenes físicas de Florencio, y también evocando una “figura” de Florencio y Susana: “...como si entre ella y él se interpusiera la lluvia.” Por último, entra el monólogo de Susana, dirigido a ella misma y a Dios, exponiendo su sentir y pensar que cavilan entre el dolor de la pérdida del amante y el recuerdo entrañable, donde el placer de los sentidos, de los cuerpos, el eros, es lo único verdadero.

¹⁵⁴ Rulfo, J. P. 129. Con alusión al amor carnal de Susana hacia Florencio, expongo el mito griego explicado en *El Banquete* de Platón, por medio del discurso de Pausanias. Pausanias expone que existen dos tipos de amor: el amor celeste (Afrodita Urania) y el vulgar (Afrodita Pandemo). La primera impulsa al ser a amar bellamente, mientras que el amor de la segunda es vulgar y obra al azar: “Este es el amor con que aman los hombres viles. En primer lugar, aman por igual los de tal condición a mujeres y mancebos; en segundo lugar, aman en ellos más sus cuerpos que sus almas y, por último, prefieren los individuos entre más necios mejor, pues tan sólo atienden a la satisfacción de su deseo, sin preocuparse de que el modo de hacerlo sea bello o no.” Como dato, se menciona a la protectora del amor carnal a *Venus Meretrix*. Platón, *El Banquete*. Fedón. Fedro, Ed. Folio, España, 2000. P. 41, 42.

Encontramos en este lugar onírico que: “La memoria ardiente de Susana inventa el espacio de su placer (...). Cada voz sucumbe en la delicia de su propio imaginario.”¹⁵⁵ La unión del recuerdo y la imaginación construyen, pues, el espacio en el que la voz de Susana habla.¹⁵⁶ Entonces el soñar (estando dormidos o despiertos) nos dota de una gran capacidad de evocación y sensibilidad. En Susana San Juan, la capacidad de atraer momentos pasados y revivirlos tiene que ver con su facultad de ensoñación; ésta última tan encumbrada en ella que enloquece. Susana y sus fantasmas están en un mundo despojado del presente, presente de la realidad circundante. A pesar de ello, los últimos instantes de su vida son los más intensos¹⁵⁷, comparados con las muertes y con las vidas de los demás personajes de la novela. En este sentido entramos un tema analizado por Carlos López, el de la *imposibilidad*. Señalaré algunos ejemplos al respecto.

- 1) Empecemos con Abundio Martínez, quien abre y cierra la historia de *Pedro Páramo*. Abundio recibe a Juan Preciado y encamina hacia la muerte a Pedro Páramo. Abundio, arriero pobre, uno de los tantos hijos del encumbrado cacique, se ve en la vejación de pedir una limosna a Pedro Páramo, para enterrar a su esposa Refugio, “su Cuca”, como él la

¹⁵⁵ López, Mena Sergio, *Revisión crítica de la obra de Juan Rulfo*, Ed Praxis, México, 1998. Zenteno, Gerardo y Serrato, Eduardo, “El paisaje del deseo en Pedro Páramo”. P. 97.

¹⁵⁶ Respecto al tema, cabe mencionar, que en *La llama doble* Octavio Paz homologa al sueño y al eros: “Los sentidos, sin perder sus poderes, se convierten en servidores de la imaginación y nos hacen oír lo inaudito y ver lo imperceptible. ¿No es por esto, por lo demás, lo que ocurre en el sueño y en el encuentro erótico?” P. 9.

¹⁵⁷ Esta afirmación es una contradicción que es preciso destacar. Gracias a su locura Susana vive y muere en la cumbre de su sensibilidad y ensoñación, en un mundo alterno al que la rodea. Por esto Susana es el personaje más apasionadamente recreado.

nombra; separados por la muerte, impotente ante la *imposibilidad* de enterrar a su mujer, con unos tragos encima, marcha a buscar ayuda. Abundio llega a la Media Luna y entre su borrachera y su desesperación trata de asesinar a Pedro, su padre, el padre. Abundio simboliza a los hijos no reconocidos del cacique. La muerte de “la Cuca”, en tales condiciones, representa la situación indignante de vida de los desposeídos, de los marginados descendientes del cacique. El tremendo rencor que el patriarca propagó con sus acciones lleva a Abundio a cometer el intento de parricidio.

- 2) Dolores Preciado se siente halagada al ser elegida por Pedro Páramo para su esposa. Ella sabe quién es él, aunque la narración no entra en detalles, ni explicaciones lo deja claro. Aún así, ella lo acepta y contribuye a la cadena de posesiones del cacique, enriqueciéndolo, apoderándolo. Dolores se expresa ante Fulgor Sedano, administrador de la Media Luna: “¡Qué felicidad! ¡Oh, qué felicidad! Gracias, Dios mío, por darme a don Pedro.” Y añadió: “Aunque después me aborrezca.”¹⁵⁸
- Podríamos cavilar en esta frase durante horas y horas. La felicidad total, porque casarse es para Doloritas lo mejor que podría pasarle a una mujer de su tiempo y de su espacio; enseguida el agradecimiento a Dios, como buena mujer creyente, igualmente de su coyuntura. Después lo mejor, Dios le ha dado a Pedro, el padre, el poseedor la ha elegido. Y

¹⁵⁸ Rulfo, J. P. 57.

por último, la consecuencia irrevocable: el odio; pero de quién hacia quién. Podría entenderse que de Pedro a Dolores, pues ella sabe que la unión con Pedro no proviene del amor, sino de intereses económicos. O quizá esa frase: “Aunque después me aborrezca.”, se refiera a ella misma, pues sabe que debería rechazarlo que él la está usando y que finalmente ella se entrega al juego, que la llevará hacia el odio y la culpa y finalmente hacia la *imposibilidad* del amor.

- 3) Juan Preciado llega a Comala guiado por las ilusiones: “(...) pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo (...)”¹⁵⁹. Pero la ilusión no deja de ser sólo un deseo, un pensamiento. Más adelante, ya en el sepulcro que Juan comparte con Dorotea, surge un diálogo en el que Dorotea advierte a Juan: “-¿La ilusión? Eso cuesta caro.”¹⁶⁰ Es imposible que Juan realice su anhelo de vida alrededor de un padre inexistente, en una tierra seca, en un tiempo de muertos. A Juan ni siquiera le da tiempo de dolerse, de sufrir; la desesperanza, la desilusión, provocadas al tomar conciencia de que sus deseos de vida estaban apoyados en un mundo irreal. Y carece de este tiempo, pues se deja adentrar a un mundo de voces y presencias que lo guían a la muerte, a su muerte.

¹⁵⁹ Rulfo, J. P. 15.

¹⁶⁰ Rulfo, J. P. 81.

- 4) Susana San Juan y su imposible reencuentro carnal, tan deseado y evocado, con su esposo-amante Florencio. Tan fuerte es el querer, y tan imposible, que Susana se refugia en la locura, locura que aviva su sensibilidad. Esta *imposibilidad*, de reunión de los amantes proviene de la muerte, pues recordemos que Florencio muere antes que Susana.

- 5) La hecatombe de los imposibles lo representa Pedro Páramo y su eterna espera por Susana San Juan; espera que lo derrumba y lo lleva a la muerte. Aunque la voz de Pedro Páramo no se escucha desde el sepulcro (como las voces de Juan, Dorotea y Susana), puedo imaginar a Pedro hablando y evocando desde su tumba sus recuerdos y su platónico amor, Susana, seguramente ella, su memoria más viva e intensa, a pesar de la inaccesibilidad y la desposesión que ella le simbolizaban. Respecto a esto, viene a tono una cita de Carlos Gurméndez:

El que vive del pensamiento puro se atormenta al enredarse en sus tortuosos laberintos. El pensamiento constituye una pasión, pues esconde y manifiesta la búsqueda de sí mismo sin objeto exterior. De aquí la dificultad que tiene el joven cuando ama para descubrir al otro tal cual es realmente, en su verdadera naturaleza objetiva. Su actividad especulativa le impulsa a crear un modelo ideal que responde, en realidad, a una búsqueda de su propio deseo interior. La pasión pensante tiene por finalidad encontrar la raíz del yo oculto, encarnado en

la persona que se ama o se cree amar. Los seres así amados son símbolos...¹⁶¹

Es así como Carlos López, advierte y concluye en su ensayo “Amor y erotismo en *Pedro Páramo*”: “La imposibilidad de la relación emocional y física es la constante de los personajes rulfianos.”¹⁶²

Pedro hizo de *su* Susana un ser imposible, inasible, inalcanzable¹⁶³: “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 a donde no llegan mis palabras”.¹⁶⁴

¹⁶¹ Gurméndez, Carlos, *Estudios sobre el amor*, Ed. Anthropos Editorial del hombre, España, 1985. P. 104.

¹⁶² López, Mena S. P. 108.

¹⁶³ En *De la seducción* Baudrillard nos define a la seductora como un ser en el que reside un secreto: “...la intermitencia de una presencia. No estar nunca allí donde se la cree, allí donde se la desea. Es como diría Virilio, <<una estética de la desaparición>>”. P. 83. Es exactamente lo que sucede con Susana desaparece de la vida de Pedro, de Comala, es ajena a éstas completamente; inclusive al llegar a la Media Luna y convertirse en la esposa del cacique, él continua deseándola, buscándola, (nunca se satisface), creyéndola estar allí donde la situó, pero no es así. Susana ejerce un poder seductor sobre Pedro que proviene de tal intermitencia: aparecer y desaparecer de la vida de Pedro.

¹⁶⁴ Rulfo, J. P. 27. Respecto de este gran amor de Pedro hacia Susana retomo de nuevo a Platón. En *El Banquete* se expone que el amor busca la posesión de lo bueno, lo bello y lo inmortal (y lo inmortal se puede conseguir sólo con la procreación). Como leímos, para Pedro Páramo Susana está ubicada en la mismísima cumbre del cielo, ahí donde la bondad, la belleza y la eternidad la resguardan, siguiendo a Sócrates que cita a Diotima (no se sabe si es un ser mitológico o si en realidad Sócrates la conoció), el amor a la eternidad por medio de la procreación, llámese un hijo, el arte mismo o una obra en sí, es el símbolo de la querencia del ser por la trascendencia y la inmortalidad. En este caso Pedro Páramo procrea su obra, el cacicazgo sobre Comala, con el fin de poseer a Susana quien simboliza el amor y por ende la inmortalidad.

A pesar de que Pedro Páramo amó a Susana en la cercanía, cuando niños, en la lejanía, durante la adultez, y de ahí hasta la muerte de ambos, no logró conocerla, ni lejanamente ser correspondido. El regreso de Susana a la Media Luna es para el cacique lo más glorioso que pudo haberle pasado. Susana regresa loca, viuda y con un padre que la trata como a su mujer; mas todas éstas no son condiciones para que el amor e interés de Pedro disminuyan. No le importa lo que ha pasado con Susana, y su deseo de poseerla lo lleva al asesinato de Florencio y de Bartolomé San Juan, para después encargarse de ella. El cacique sólo ve en Susana otra adquisición, su mayor y más preciada adquisición, y ésta es su forma de amarla. Me parece de suma importancia agregar la opinión del propio Rulfo acerca del amor de Pedro por Susana: “El amor hacia Susana San Juan era lo único limpio en aquella existencia tan trafagueada. Susana pesaba más en su conciencia que sus crímenes, los cuales sólo habían sido un instrumento para alcanzar el poder.”¹⁶⁵

Pedro no conoce a Susana por razones que la propia obra nos demarca: él tiene de ella recuerdos de la niñez, del juego; después, una laguna inmensa de ausencia y al retorno de Susana a Comala, Pedro Páramo es para ella indiferente, pues en su mundo él se encuentra excluido. Para Pedro, Susana es la coronación de su gloria, la catarsis de su ambición, el símbolo-objeto que lo encumbra a la máxima felicidad enferma de poseer. Juan José Arreola expone al respecto que el hombre ha padecido un delirio de grandeza, lo que se denomina megalomanía; del

¹⁶⁵ Vital, A. P. 201.

mismo modo, mal encamina la libertad, que le viene de la conciencia. Es precisamente lo que le ocurre a Pedro Páramo al darse cuenta de su capacidad de poder somete poco a poco la tierra y todo lo que se produce en ella. Arreola subraya que la posesión de la tierra se hace con base en la destrucción, y que lo primero que el hombre arrasa para someter a la vida y a la naturaleza es a la mujer: “A la mujer que estaba junto al hombre representando a la vida. La mujer alumbraba hijos, daba vida. La mujer era temible.”¹⁶⁶ Así, la mujer subordinada es equiparada a un bien de consumo, “objeto magnífico de lucimiento personal”; el ser de la mujer es contaminado por el hombre y por el mal encauzamiento de la libertad. Para Pedro, Susana no es en sí misma un ser autónomo, completo, pensante, sensible, libre; es un concepto definido culturalmente, que no le interesa conocer, pues sólo la ha idealizado.¹⁶⁷

Respecto a la *idealización*, retomo algunos conceptos manejados por César Valencia Solanilla en su ensayo: “Juan Rulfo: mito femenino e identidad cultural”.

¹⁶⁶ Urrutia, Elena, Comp., *Imagen y realidad de la mujer*, Ed. Sep Diana, México, 1979. En Arreola, Juan José, “La implantación del espíritu”, E. P. 54 y 55.

¹⁶⁷ Con relación a este tema de la mujer entendida social y culturalmente como concepto, objeto e idealización retomo a dos autores. Primero, encontramos en Octavio Paz, uno de los posibles orígenes de tal postura de la mujer en México: “...la mexicana... Ella se vela en el recato y la inmovilidad. Es un ídolo. Como todos los ídolos, es dueña de fuerzas magnéticas, cuya eficacia y poder crecen a medida que el foco emisor es más pasivo y secreto. Analogía cósmica: la mujer no busca, atrae. Y el centro de atracción es su sexo, oculto, pasivo. Inmóvil sol secreto.” Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Ed. FCE, México, 2000. P. 41. Posteriormente retomo a César Valencia Solanilla: “¿Qué es lo que realmente se da a través de la idealización? La mujer real es desprovista de su naturaleza humana, para convertirla en un concepto, en una imagen, en un ideal, en una Imagen Ideal. Por esto el hombre separa de ella el Ser (o los Seres que ella representa), conservando tan sólo el concepto.” Medina, Dante, *Homenaje a Juan Rulfo*, Ed. Universidad de Guadalajara, México, 1989. En Valencia Solanilla, César, “Juan Rulfo: Mito femenino e identidad cultural”. P. 307.

Al hablar de la idealización de la realidad, Valencia Solanilla remite al concepto de mito retomado de Mircea Eliade: "...el mito es inherente a la condición humana, si no, la vida no tendría sentido. El hombre a través del mito logra sacralizar lo profano de las cosas, lo profano del mundo y lo elemental de la realidad."¹⁶⁸ Y más adelante: "El fenómeno de la idealización que el hombre hace de los seres y de las cosas, entonces, está comprendida dentro del mito."¹⁶⁹ Los planteamientos de mito e idealización son utilizados por Valencia Solanilla como base para estudiar la configuración de la mujer en la obra de Rulfo. Entre otros conceptos, subraya la concentración de sensibilidad poética en la mujer y elige el análisis simbólico del personaje de Susana San Juan, afirmando, primeramente, que para él tal personaje es el "más apasionadamente bello que hay en toda la literatura hispanoamericana"¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Medina, D. P. 304 y 305.

¹⁶⁹ Medina, D. P. 305. Para enriquecer la importante definición de mito cabe mencionar, el concepto de Joseph Campbell, en *El héroe de las mil caras*: "En todo el mundo habitado, en todos los tiempos y en todas las circunstancias, han florecido los mitos del hombre; han sido la inspiración viva de todo lo que haya podido surgir de las actividades del cuerpo y de la mente humanos. No sería exagerado decir que el mito es la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales humanas. Las religiones, las filosofías, las artes, las normas sociales del hombre primitivo e histórico, los primeros descubrimientos científicos y tecnológicos, las propias visiones que atormentan el sueño, emanan del fundamental anillo mágico del mito." Campbell, J. P. 11.

¹⁷⁰ Medina, D. P. 305. Cabe mencionar, que dentro de la literatura hispanoamericana otro de los personajes femeninos destacables es Remedios "la bella", en *Cien años de soledad*. Una de sus descripciones la homologa a Susana: "En realidad, Remedios, la bella, no era un ser de este mundo". Remedios es también un ser quitado de convencionalismos, un ser que irradia y destaca por su rareza, magia y belleza. García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Ed. Diana, México, 2001. P. 209.

Así también, atribuye a Susana (aparte de su expresividad poética) “una propuesta profética y prácticamente subversiva respecto de la mujer, un canto por y hacia la libertad del ser humano en su conjunto, en el eros individual y colectivo.”¹⁷¹ En el ensayo de Valencia Solanilla, encontramos algo de lo que en este capítulo tratamos de comprender: el simbolismo del personaje que nos interesa apunta hacia las formas de expresión del eros, la belleza y la libertad. Para este autor Susana San Juan simboliza, en la fantasía rulfiana, “el arquetipo ideal de la mujer”, simboliza lo que las mujeres del tiempo y espacio de Juan Rulfo nunca habían sido, pues el mundo que las circundaba (la sociedad, la religión) les había negado el ser; además ellas mismas habían clausurado su expresividad desintegrando su individualidad a cambio de lo que les demarcaba el mundo en cómo debían ser.¹⁷² Valencia Solanilla alega que, a través del discurso poético de Susana, se logra la conquista de la libertad, la sensualidad, el amor y la felicidad, características y derechos que han sido mutilados en el género femenino. Lo anterior no sólo es un asunto de género, Valencia Solanilla remite al “...discurso poético descarnado y esperanzado de la condición humana en su conjunto.”¹⁷³

¹⁷¹ Medina, D. P. 305.

¹⁷² En el aspecto sexual Gurméndez habla de la liberación de la mujer, ejemplificando con una novela de Jacobsen *María Grubbe*. Jacobsen describe la vida de una aristócrata danesa que elige la libertad para amar libremente, sin dar cuenta a la sociedad: “Esta libertad significa el cumplimiento total y definitivo de la personalidad... Esta liberación es una conciencia progresiva y humana para realizarse y no la soledad absoluta que se pretende es la libertad”. Gurméndez, C. P.p. 109 y 110.

¹⁷³ Medina, D. P. 306.

Valencia Solanilla examina la locura¹⁷⁴ de Susana San Juan y señala que gracias a tal padecimiento ella escapa del mundo de Pedro Páramo, alcanzando la libertad. Rulfo presenta a Susana loca y es preciso preguntarse ¿por qué? Porque en un mundo enajenado como Comala la locura es una manera para ser libre. Según Valencia Solanilla, Rulfo observa en ese personaje femenino la excepción entre los demás.¹⁷⁵ Tal excepción demarca la idealización que Rulfo revela en Susana San Juan como un ser distinto en donde la libertad, la belleza y el eros florecen plenamente por medio de la locura, la sensualidad y la poesía.

Finalmente, dentro del breve ensayo del autor citado hay una proclama que cabe mencionar y es precisamente uno de los temas principales de nuestro capítulo: la libertad de la mujer y su desigualdad frente al hombre. Valencia Solanilla ve en Susana a la creadora de su propia dimensión, en la cual ella tiene vasta capacidad para ser ella misma. El autor expone que si la mujer se despojase del yugo social y religioso impuesto por siglos de tradición y dominación, podría ser dirigente de todas sus cualidades y capacidades y, entonces, se liberaría.

Para estudiar más a fondo el tema mencionado por Valencia Solanilla acerca de la liberación de la mujer, nos basaremos en otro autor, De Marchi, quien

¹⁷⁴ La locura de Susana San Juan es atribuida por Valencia Solanilla a: "...un trauma psicológico múltiple en su infancia; el enfrentamiento real con la muerte – un esqueleto que toma en sus manos obligada por su padre – y el incesto." Medina, D., P. 313.

¹⁷⁵ Cabe mencionar que los personajes rulfianos se denominan por supersticiosos, culposos, temerosos, plantados en un presente estéril, seco, tratando de mil maneras ganarse una vida después de la muerte desperdiciando completamente la que está en sus manos. Vemos en Pedro Páramo todas estas características, aparte de su gran ambición, perseverancia y espera por la mujer ideal. El amor de Pedro hacia Susana es platónico, inasible, inalcanzable.

nos remite a la ética sexofóbica y a la evolución de ésta en el mundo cristiano; temas que, directamente, tienen que ver con la sexualidad reprimida de la mujer.

La mujer no es dueña de su cuerpo ni de sus deseos, en conclusión no es libre para ejercer su erotismo y por ende, tampoco es libre para expresar la belleza generada por tales condiciones (eros-libertad); su sexualidad ha sido dejada en manos de la religión, principalmente:¹⁷⁶

(...) al lado de la concepción sagrada del sexo, la humanidad ha elaborado otra, netamente contraria, que considera al amor físico como intrínsecamente malo y pecaminoso, que asocia a él un poderoso sentido de culpa basado en la vergüenza, en la repugnancia y el miedo (...)¹⁷⁷

Los orígenes de la sexofobia son inciertos, pero De Marchi analiza la repercusión de este rechazo en la religión cristiana, especialmente durante la Edad Media en Europa. La terrible represión sexual generada desde la Iglesia cundió en el Medioevo hacia una psicosis en masa; entonces: "...la mayor parte de los moralistas y de los predicadores cristianos terminaron por ver en cada mujer una tentadora diabólica y por identificar la feminidad misma con el demonio."¹⁷⁸ Y más adelante, De Marchi afirma que los responsables directos de la humillación y la vejación de la mujer fueron los padres de la Iglesia.¹⁷⁹ De

¹⁷⁶ Urrutia, Elena, Comp. En Arreola, Juan José, "La implantación del espíritu", P. 46. El "pecado original atribuido mañosamente a la mujer, la piedra de tropiezo, la mujer que pacta con el diablo."

¹⁷⁷ De Marchi, Luigi, *Sexo y civilización*, Ed. Helios, Argentina, 1961. P. 54.

¹⁷⁸ De Marchi, L. P. 116.

¹⁷⁹ Para ilustrar esta afirmación, recordemos el cuento de José Emilio Pacheco, "La Cautiva". El cuento nos narra la historia de tres niños que vivieron un temblor en 1934. Debido al temblor, que

Marchi concluye que la propia mujer ha sido parte activa de su anatematización en ese afán de complacer y de someterse ante el hombre; la mujer ha sido elemento medular en la confabulación de la misoginia y de la sexofobia.

Otro de los temas que tienen que ver con la sexofobia es el del sexismo. Para ahondar en éste concepto retomaré a Monsiváis, que advierte que el sexismo es un problema universal. En su opinión, el sexismo surge: "... cuando, sobre el placer o el desarrollo personales, la reproducción se convierte en la meta de la relación sexual."¹⁸⁰ Siguiendo a Monsiváis, el sexismo, en pocas palabras, es un intercambio de servidumbre de la mujer por la protección del hombre, exactamente como Pedro Páramo lo hacía con Dolores Preciado o con Damiana Cisneros. Y cabe citar que el sexismo:

derribo una pared, el convento ubicado en el pueblo de dichos niños revela un secreto guardado en una celda por siglos, este secreto era el cadáver de una mujer: "... a la que en el siglo XVIII administraron un tóxico paralizante. Al abrir los ojos se halló emparedada en un osario. Murió de angustia, de hambre y de sed, sin poder moverse de la silla en que la encontraron ciento cincuenta años después. Era la esposa de un corregidor. Su doble crimen fue tener relaciones con un monje del convento y arrojar a un pozo al niño que nació de esos amores." Esta explicación es dada por el padre del pueblo a los niños que descubrieron el cadáver. Posteriormente uno de los niños pregunta qué había sido del monje, amante de la mujer, el padre responde que lo habían enviado a Filipinas. El mismo niño pregunta si tal hecho no había sido una injusticia, a lo que el padre responde: "Tal vez el religioso merecía una pena severa. Si bien no puedo aprobar el emparedamiento, no olviden ustedes lo que dice Tertuliano: *La mujer es la puerta del demonio. Por ella entró el Mal en el paraíso y lo convirtió en este valle de lágrimas.*" Pacheco, José Emilio, *El viento distante*, Ed. Era, México, 2000. P. 44 y 45.

¹⁸⁰ Urrutia, E. Comp., en Monsiváis, Carlos, "Sexismo en la literatura mexicana". P. 102. En *Las lágrimas de Eros*, citado en el capítulo 4, Bataille advierte que para los primeros hombres que descubrieron la actividad sexual, su finalidad primera había sido el placer no la reproducción. Dejando la prehistoria, llegando hasta nuestros días, la búsqueda del placer considerado como un fin, es muchas veces mal juzgado. También Marcuse señala en *Eros y la civilización*: "La gratificación de los instintos parciales y de la genitalidad no productiva, están de acuerdo con su grado de independencia, convertidas en tabús como perversiones, sublimadas o transformadas en subsidiarios de la sexualidad procreativa." P. 50. Susana San Juan convertida en ícono, al escapar de las amarras y prejuicios vive y revive su cuerpo y el placer erótico.

Es una psicología, que pretende carta de naturalización para la ideología patriarcal y minimiza – a través de creencias sociales, ideología y tradición – cualquier posibilidad igualitaria del ego femenino. Es un fenómeno de clase, un hecho sociológico, un hecho económico y educacional, una teoría de la fuerza, una presunción biológica, una estructura antropológica que somete a mitos y religiones. El sexismo conoce su forma más lograda en el patriarcado y su institución evidente en la familia.¹⁸¹

Otro de los puntos importantes, que toca Monsiváis en su ensayo “Sexismo en la literatura mexicana” habla de la antisexualidad o asexualidad, y por ende, la negación del cuerpo, del placer, del orgasmo en nuestra literatura:

...no había la referencia al acto sexual porque las relaciones se movían en planos ideales; no existía la visión o la glorificación del cuerpo humano porque a éste no se le concedía realidad literaria. (...) En una sociedad como la nuestra, el erotismo es explosivo y subversivo.¹⁸²

Monsiváis habla del papel de la mujer en la literatura mexicana; de cómo, a lo largo de páginas, encarna distintos papeles. No estaría de más un bosquejo (basándome en Monsiváis) de tales personajes con sus respectivos creadores, para tener una ubicación más clara y esquemática de Susana San Juan.

a) La amada a la cual deben dedicarse reflexiones y reminiscencias (la Fuensanta de López Velarde).

¹⁸¹ Urrutia, E. P. 104.

¹⁸² Urrutia, E. P. 115 y 116.

- b) La novia pura (la Remedios de Emilio Rabasa, la Clemencia de Ignacio Manuel Altamirano).
- c) La madre abnegada y comprensiva que resplandece desde el dolor y la pérdida (en “El brindis del bohemio” de Guillermo Aguirre y Fierro y los personajes de Efrén Hernández).
- d) La pecadora arrepentida, Magdalena enterada de que el precio por el rescate de su virginidad es la muerte (la Santa de Federico Gamboa).
- e) La devoradora, quien adquiere de los hombres el espíritu depredatorio, quien acude a técnicas masculinas de sojuzgamiento para vengarse por la destrucción de su virginidad (este personaje, encontrado en *Doña Bárbara* del venezolano Rómulo Gallegos, se volvió cliché en nuestra literatura como personaje secundario en las novelas y, principalísimo, en el cine).
- f) La soldadera fiel, la criatura admirable que se deja matar por su hombre en el canje de vidas (la Codorniz en *Los de abajo* de Mariano Azuela).
- g) La coqueta victimable que juega con su honra para perder (Micaela en *Al filo del agua* de Agustín Yáñez).
- h) El ser febril y remoto (Susana San Juan de Juan Rulfo).
- i) La amante enloquecida, la víctima del amor-pasión que, en la entrega, se redime de su impudor (Adriana en *La tormenta* de José Vasconcelos).

- j) La diosa venerada, tan magnífica que merece alternar con la madre (Rosario en “El Nocturno” de Manuel Acuña).
- k) La hembra terrenal ya irrecuperable (la india brava de bruna cabellera en el “Idilio Salvaje” de Manuel José Othón).
- l) La ninfeta purísima cuyo amor con el adulto sólo puede consumarse en la tragedia (la Carmen de Pedro Castera).

Monsiváis remite toda esta literatura en la cual hace hincapié la censura sexual y sensual del cuerpo, o mejor dicho, el silencio hacia la naturaleza del cuerpo. Susana, como personaje femenino es la excepción y su descripción señalada por Monsiváis es la de un “Ser febril y remoto”, que al final de sus días se entrega a la fusión con el otro, con la vida y con la muerte a través de eros.

Susana logra lo último a través de su febrilidad, de su locura. Ahondando en el tema Marcuse señala: “...la sensualidad, fue considerada eternamente hostil y contraria a la razón.”¹⁸³ Bataille afirma que del desarrollo de los sentidos (vista, olfato, gusto, tacto y oído) el erotismo es consecuencia: “...el erotismo, que es fusión, que desplaza el interés en el sentido de una superación del ser personal y de todo límite...”¹⁸⁴ es decir, de la supresión del límite. Y cabe mencionar que el

¹⁸³ Marcuse, H. P. 153. Marcuse nos recuerda a Pandora, el principio griego femenino de la sensualidad y el placer, que aparece como destructora. Más abajo señala que tal maldición en la mujer, es debido a que son vistas como “zánganos” y también como “objetos de lujo en el presupuesto de un pobre”. Marcuse plantea, que la belleza y la felicidad que promete la mujer son: “fatales en el mundo del trabajo y la civilización”. P. 155.

¹⁸⁴ Bataille, George, *El erotismo*,

erotismo, apoyando y complementando con Bataille, es expresado por un objeto, el objeto del deseo. Y que el sentido de tal objeto es la belleza, la belleza que es, según quien la aprecie, según quien la sienta, la belleza subjetiva. Para Pedro Páramo, Susana San Juan es la mujer más hermosa que dio la Tierra, nunca se detiene a describirla físicamente con detenimiento, sólo una vez y con una pincelada: “De ti me acordaba. Cuando tú estabas allí mirándome con tus ojos de aguamarina.”¹⁸⁵

Pedro Páramo es un libro de querencias, de amor y de muerte. Y “...el amor es una de las respuestas que el hombre ha inventado para mirar de frente a la muerte.”¹⁸⁶ Es un libro en el que los personajes capturan instantes eternos, los cuales perduran de por vida, hasta la muerte y en la muerte: “...sin apego al porvenir o al pasado, es en el instante, y el instante, por sí solo, es la eternidad.”¹⁸⁷ La capacidad de anidar el instante¹⁸⁸ tiene una razón, esta razón de peso (por ejemplo: una gran tristeza, Dolores-; un gran amor, Pedro Páramo; un inolvidable recuerdo del mar símbolo de libertad, belleza y erotismo, Susana) tiene la fuerza para despertar los sentimientos y sentidos, guardados en la memoria. Susana San Juan engendra en ella el erotismo, definido como “la gran fuerza universal que

¹⁸⁵ Rulfo, J. P. 26.

¹⁸⁶ Paz, O. *La llama doble. Amor y erotismo*. P.131.

¹⁸⁷ Bataille, G., *El erotismo*, P. 343.

¹⁸⁸ Respecto al tema, Gurméndez habla del amor: “Hay una forma de suspender el vuelo del tiempo, por la fijación extática de los amantes, es decir, la concentración en el ser amado por una evocación permanente.” Gurméndez, C. P. 146.

preserva la vida”, señala Marcuse. Este autor distingue en Eros el gran poder de liberación ante un mundo de opresión, crueldad y dolor.

Para Pedro, Susana y con ella su esplendor y su belleza, ambas, condiciones inmortales; condiciones que Pedro Páramo lleva más allá de la realidad, más allá de Susana y de él mismo. En el siguiente párrafo el discurso de Bartolomé San Juan, logra expresar el sentimiento de Pedro hacia Susana:

- Le he dicho que tú, aunque viuda, sigues viviendo con tu marido, o al menos así te comportas; he tratado de disuadirlo, pero se le hace torva la mirada cuando yo le hablo, y en cuanto sale a relucir tu nombre, cierra los ojos. Es, según yo sé, la pura maldad. Eso es Pedro Páramo.¹⁸⁹

Y para Susana, ella misma se basta. Más allá de su pregunta:

- ¿Y yo quién soy?¹⁹⁰

¹⁸⁹ Rulfo, J. P. 109 y 110.

¹⁹⁰ Rulfo, J. P. 110.

CONCLUSIONES

“Hoy te encontré distinta, mañana será igual:

Marina, libre...

Extraña.”

Hemos estudiado cinco temas fundamentales para la comprensión de *Pedro Páramo*.

Con este análisis se puede concluir, en primer lugar, que no se puede encasillar una obra literaria en un solo género discursivo, porque un solo género discursivo no abastece la totalidad de posibilidades discursivas y textuales de la obra. Con igual relevancia, cabe mencionar que la obra literaria no necesita de explicaciones (por ejemplo, acerca de su creador), pues la obra debe reconstruirse así misma; en sí, la obra creativa no necesita ser definida, encasillada, pues su primer objetivo es precisamente ser redefinida cuantas veces sea leída, vista, escuchada; cuantas veces sea sentida y pensada, o sea, recreada. Por todo esto inicial y finalmente, me he atrevido a recrear en esta tesis el paisaje recreado por Juan Rulfo en *Pedro Páramo*.

Una ubicación sin ataduras de *Pedro Páramo* podría ser en el realismo mágico. Aclarando primeramente, que no estoy definiendo, ni encasillando a la novela en dicho término. Recordando un poco, el realismo mágico surgió en las artes plásticas y posteriormente se retomó en la literatura. El realismo mágico abarca la categoría de “lo extraño”; ahí no se presenta la magia como si fuera real (como en la literatura fantástica), sino la realidad como si fuera mágica. Al

respecto, recordemos lo dicho por Rulfo (que en ningún momento expone su novela como realista mágica): "...utilizo más la imaginación que los hechos reales, pues considero que la realidad tiene límites propios que la mantienen alejada del estilo literario."¹⁹¹ Así pues, no encasillo *Pedro Páramo* en el realismo mágico, pero si estoy de acuerdo en que tal corriente abre amplitud de horizontes creativos, conectados a la realidad que atañe a la conciencia humana, incluyendo la memoria, la historia, la muerte, las costumbres, la religión, el amor, etc. El realismo mágico otorga un panorama de convivencia entre la realidad y la magia, provocando narraciones y sentimientos de extrañeza.

Tomando como fundamento inicial que un género discursivo en específico no abarca la totalidad de recursos que un creador puede ser capaz de exponer en una obra creativa, confirmo que el estilo, como expresión objetiva y personalísima a la vez, se da en cada autor y que así de amplio es el género discursivo (me apoyo en Bajtín). Recordemos nuevamente las palabras de Rulfo, que ilustran perfectamente bien la búsqueda expresiva de él como creador, en la que se involucran el mundo que lo rodea y su más particular visión, percepción y sensación de las cosas.

Yo quería leer algo diferente, algo que no estaba escrito y no lo encontraba... la única forma de leerla (*la obra*) era que yo mismo la escribiera... inventar tu propio libro.¹⁹² (Cursivas mías).

¹⁹¹ *Apud La Jornada*, 8 de enero de 1985.

¹⁹² Campbell, F. En "Conversaciones con Juan Rulfo", de Fernando Benítez. P. 546. Cursivas mías.

Necesidad de expresión, es lo que Rulfo nos remite en esta frase. Concluyo que, a través de la palabra escrita, el creador logra comunicarse y ser.

En el segundo capítulo hablamos de una de las mayores cualidades de *Pedro Páramo*, la polifonía: murmuraciones sempiternas, voces que entonan caminos recorridos: recuerdos. De manera enfática, sostengo que para leer una novela polifónica, es decir, de múltiples voces, el lector debe dejarse guiar por el oído, abrir su percepción y su sensibilidad agudamente; de esta manera el creador cumplirá su cometido, que es internar al lector en la narración, hacerlo partícipe activo, volverlo un personaje más. Este cometido se logra en *Pedro Páramo*, pues los fragmentos dialogados o monologados, sumergidos en hondonadas silenciosas, provocan una atmosfera enrarecida de la que el lector no puede escapar. A su vez, Juan Rulfo logra tomar distancia, o extraponerse con respecto a sus personajes, por medio de tres conceptos que en pocas palabras aluden a la conciencia de los personajes rulfianos: la autonomía, es decir, el libre albedrío; autoconciencia, atribuida a que *Pedro Páramo* es una novela evocativa y no descriptiva, en la que nos enteramos de la manera de razonar de los personajes; y por último, la inconclusividad, que alude a la conciencia humana, que no concluye, y que su vigencia nos traduce una forma de continuación del pensamiento, que en *Pedro Páramo* se adhiere más allá de la vida, en la muerte. Todas estas características las encontramos en la novela rulfiana. La cualidad polifónica nos conduce a un juego de palabras que, con lo analizado, podemos entender mucho mejor: la recreación infinita del lenguaje: “*hacer despertar a la pesadilla del vértigo* la obra lanzada al abismo del tiempo, a la infinitud de los espejos deformantes de

las infinitas lecturas.”¹⁹³ Infiero que esta recreación es el objetivo consciente o inconsciente de todo creador, y tal recreación es lograda a través de escribir o leer una novela, hacer u observar una obra plástica, hacer o escuchar una obra musical, etc. En *Pedro Páramo*, la recreación infinita del lenguaje se logra a través de la polifonía proyectada en las voces escuchadas, leídas, escritas.

Otra de las cualidades desarrolladas por Rulfo en la novela, que definitivamente es parte esencial de la infraestructura del texto, es el silencio, un silencio que alarga indefinidamente diálogos y monólogos de los personajes; un silencio nunca desprovisto de significado; un silencio que nace de lo inefable, lo inefable como movimiento creador de sentimientos y percepciones que ante la palabra se condenan al límite, pero ante el silencio adquieren un rasgo que caracteriza perfectamente bien a la obra: inmensidad. Recapitulando: la novela de Juan Rulfo se ahoga en una eterna elipsis; *Pedro Páramo* y sus pocas y certeras palabras vivirán sempiternamente en una burbuja gigantesca de inefabilidad, por la osadía de Rulfo: callar. Recodemos una de sus frases: “Nunca se logra todo aquello que el pensamiento ha logrado.”¹⁹⁴ Y *Pedro Páramo* lo representa estéticamente. Por último, apoyada en Heidegger, afirmo que el Ser es con, a pesar y aún sin ser definido por la finitud de los términos; su capacidad de significar es una condición ontológica del mismo ser, de la cosa misma, rebasando el decir. Con estos argumentos acerca del silencio, vislumbro que tal cualidad da a

¹⁹³ Prada Oropeza, Renato, *Los sentidos del símbolo*, Univ. Veracruzana, México, 1990. P. 41. Cursivas mías.

¹⁹⁴ Jiménez de Báez, Y. P. 17.

Pedro Páramo gran parte del peso que esta obra tiene en la literatura latinoamericana.

A toda esta atmósfera de silencio y polifonía, Juan Rulfo suma la muerte. No hay tiempo ni espacio en la muerte. En *Pedro Páramo*, la muerte, la esterilidad, la soledad, sólo dan cabida a la aparición y al desvanecimiento de imágenes, de voces. Respecto a esto pude afirmar que, en *Pedro Páramo*, la muerte no es el fin, pues existe la continuación de la conciencia simbolizada en imagen y voz (diálogo o monólogo). Los fantasmas de Comala no son los fantasmas de un típico cuento fantástico; los aparecidos de Comala siguen atorados en el mundo, continúan creyendo en pecados y castigos, penan y purgan. Sustancialmente, muerte y vida se confunden, entre los personajes vivos (cuando estuvieron vivos) y los personajes muertos no hay gran diferencia, pues en ambos pesa mucho más el temor y la subyugación ante el poder de la Iglesia (padre Rentería) y del cacicazgo (Pedro Páramo), que la libertad del ser; aquí se genera un gran debate del que concluyo, fundamentada en Rivara Kamaji, que las religiones, al garantizar una vida después de la muerte, han alejado al ser humano “de vivir su espontáneo trato con la realidad, *cambiando* su angustia de ser por la angustia de cómo seguir siendo después de la muerte (...)”.¹⁹⁵ El ser teme su muerte, pero no como un acto natural, porque la desconoce, sino porque carga sobre sí el peso de dogmas que le han cambiado la certeza de la vida por la creencia en la eternidad. Por ende, en *Pedro Páramo* la explotación del presente se esfuma y la intensidad de la vida se

¹⁹⁵ Rivara K. P. 28.

va en recuerdos y esperas, y cuando la muerte llega la conciencia vigente es la misma: temerosa y culposa.

La muerte en *Pedro Páramo* es proyectada por voces y silencios. Las conciencias y su razonar permanecientes en la oquedad; las conciencias congeladas en la inercia de sus memorias, en el vicio del recuerdo. Esto es *Pedro Páramo*: espera en medio de la desolación y el tedio en vida y en muerte: la espera en vida de algo que nunca se materializa, un hijo (Dorotea), el amor (Dolores, Pedro), un padre (Juan Preciado); la espera en muerte de algo tan lejano como el cielo, o inclusive, el propio infierno. El pueblo muerto de Comala se mimetiza con el desierto; las historias narradas se mimetizan entre sí, pues la violación, la corrupción y la muerte son, en todas, el común denominador: “Me acuso padre, de que ayer dormí con Pedro Páramo.” “Me acuso padre, de que tuve un hijo de Pedro Páramo.” “De que le preste mi hija a Pedro Páramo.”¹⁹⁶

Este es el panorama en el que surge la voz de Susana San Juan. Hallada en diálogo o monólogo, la voz de Susana está hecha de fibras distintas a las de los demás personajes de la novela rulfiana; los ingredientes expresivos son irreverencia, locura, sensualidad, poesía, libertad, belleza, erotismo y, sobre todo, aguda rareza. Cerca del mar y de las abandonadas minas de la Andrómeda,¹⁹⁷

¹⁹⁶ Rulfo, J. P. 92.

¹⁹⁷ Mitológicamente, Andrómeda es hija de Cefeo rey de Etiopía y de Casiopea. Casiopea disputa el premio de la belleza a Juno y a las nereidas, debido a esto Neptuno, dios del mar, envía un monstruo a destruir la ciudad. Para apaciguar al dios, el oráculo de Ammón recomienda dar en ofrenda a Andrómeda. Entonces las nereidas ataron a Andrómeda a una roca y cuando el monstruo está a punto de devorarla, aparece Perseo sobre Pegaso y la salva. Perseo devuelve a Andrómeda a su padre y se casa con ella. Puedo encontrar un símil entre Susana con Andrómeda;

lejos de la gente vivió Susana, desenvuelta goza el erotismo libremente, bellamente; puntual y leal, sólo a lo que le procura placer: su cuerpo. Susana no teme, no carga. Susana sabe instintivamente que el eros “es la gran fuerza universal que preserva la vida”, que eterniza el instante, que libera y embellece al ser, que hace ser al ser. Por todo lo anterior, encontramos la conciencia evocativa de Susana San Juan abierta a las experiencias estéticas de la imaginación y la sensibilidad. Destaca que sea un personaje femenino el que adquiera todas estas cualidades, tomando en cuenta que gran parte de la opresión ejercida por la sociedad y la religión ha sido hacia la mujer, y que la propia mujer ha dejado mutilar sus derechos como ser humano. Juan Rulfo expone en Susana San Juan un ideal, no sólo de la mujer sino del ser humano en su conjunto.

Concluyo que cada uno de los temas desarrollados son elementales para profundizar, mas no para definir *Pedro Páramo*. Cada argumento me lleva al convencimiento de que la novela rulfiana alcanza grandes dimensiones del lenguaje y la comunicación: el diálogo como parte natural de la conciencia humana, incluso en la soledad del hombre (monólogo); la conciencia de cada ser que se manifiesta según su historia, su pensamiento, sus ideas; conciencia (voz) que se entrecruza con otras; el poder de continuación, debido a la necesidad de comunicación del ser, que rebasa los límites de la vida misma, alojando tal

entre Florencio y Pedro con Perseo; entre Bartolomé con el monstruo y Cefeo; entre Pedro con el dios Neptuno y el monstruo. Susana es salvada de alguna manera de su padre que simboliza un monstruo, salvación que le dan Florencio y Pedro en sus respectivos tiempos y espacios. Bartolomé es el débil padre que no puede hacer nada para retener a su hija a su lado, ante el monstruo que representa el poderío de Pedro Páramo, ante el Dios de Pedro Páramo. Noel, J.F.M. *Diccionario de mitología universal, Tomo I*, Ed. Edicomunicación, España, 1991. P. 112 y 113.

necesidad en la muerte, muerte que en *Pedro Páramo* no significa: conclusión del ser. El silencio como expresión estética de lo inefable. Todos estos elementos reunidos hacen de *Pedro Páramo* una obra infinitamente recreativa en la que el lector se vuelve parte del ambiente narrado, personaje mismo que indaga en Comala las apariciones, las voces; personaje que se sensibiliza al silencio y a su inmedible capacidad de presencia. No hay guía para entrar en *Pedro Páramo*; el lector entra huérfano, al igual que Juan Preciado. La realidad expuesta en *Pedro Páramo* es nuestra realidad, ya que podemos sentirnos identificados con las conciencias que toman voz y que nos narran sus historias y sentires. En torno a esto, encontramos de cariz y de fondo, en la forma discursiva, un elemento esencial a la realidad narrada: lo extraño, como sello personalísimo del autor. Lo extraño entreverado a lo real, lo real entreverado a lo extraño. Lo extraño y lo real indistintamente contemplados. Lo real- extraño como una sola cosa, proyectada en cada uno de los aspectos constituyentes de *Pedro Páramo*.

Esta es la plataforma solar desde la cual irradia Susana hacia el universo de la literatura como uno de los personajes femeninos más dinámicos y de más alcances en Latinoamérica. Con su forma de pensar y sus actitudes francas y subversivas ante el dogma católico, ante la represión social, ante la muerte de sus padres y de su pareja, ante el acoso sexual de su padre y de Pedro Páramo; muy a pesar de las situaciones que la embargan a lo largo de su vida, Susana logra decididamente conjuntar las cualidades que la salvan del mundo que la rodea, por medio de la locura (en esto coinciden la gran mayoría de los críticos de la novela), concluyendo: que si bien existe un trastorno mental natural en Susana San Juan,

debido al constante mancillar de su integridad física y emocional como persona (afrenta que también viven los demás personajes rulfianos), coexiste en ella una fuerza vital perfectamente capaz de desarraigarla de este mundo y ubicarla en un plano más progresivo, en el que Eros y no la locura (o al menos Eros y la locura aliados) pueden ser la liberación ante un mundo de dominación, crueldad y dolor. Susana San Juan esparce esta energía de belleza, libertad y erotismo, proyectando así el corazón y el pensamiento de su creador. La estética de Susana San Juan resalta, tanto del repertorio de personajes rulfianos como de los personajes de la literatura latinoamericana en su totalidad. Por todos estos argumentos, la recreación de Susana San Juan es infinita y no permite definirla, encasillarla.

Bibliografía

- Alonso, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos, 1997.
- Amat, Nuria, Juan Rulfo, Ed. Omega, España, 2003.
- Anderson Imbert, Enrique, *El realismo mágico y otros ensayos*, Ed. Monte Ávila, Venezuela, 1991.
- Aries, Philippe, *El hombre ante la muerte*, Ed. Taurus, España, 1987.
- Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Ed. Siglo XXI, México, 2003.
- Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía*, Ed. Debolsillo, México, 2006.
- Bataille, Georges, *Las lágrimas de Eros*, Ed. Tusquets, España, 2007.
- Bataille, George, *El erotismo*, Ed. Tusquets, España, 2005.
- Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Ed. Cátedra, España, 1998.
- Befumo Boschi, Liliana y Peralta, Violeta, *La soledad creadora*, Ed. Fernando García Lambeiro, Argentina, 1975.
- Beristáin, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*, UNAM, México, 2004.

- Brushwood, John S., *La novela hispanoamericana del siglo XX, una vista panorámica*, Ed. FCE, México, 1984.
- Campbell, Federico, compilador, *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*, UNAM y Ed. Era, México, 2003.
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*, Ed. FCE, México, 1997.
- Caruso, Igor, *La separación de los amantes*, Ed. S XXI, México, 1982.
- Colodro, Max, *El silencio en la palabra*, Ed. Siglo XXI, México, 2004.
- De Marchi Luigi, *Sexo y civilización*, Ed. Helios, Argentina, 1961.
- Ferrater Mora, José, *El ser y la muerte*, Ed. Aguilar, Madrid, 1962.
- Fiallega, Cristina, *Pedro Páramo, un pleito del alma*, Ed. Bulzoni, Roma, 1989.
- García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Ed. Diana, México, 2001.
- Garro, Elena, *Los recuerdos del porvenir*, Ed. Joaquín Mortiz, España, 2003.
- Gurméndez, Carlos, *Estudios sobre el amor*, Ed. Anthropos Editorial del hombre, España, 1985.

- Heidegger, Martín, *De camino al habla*, Ed. Serbal, Barcelona, 1990.
- Heidegger, Martín, *El ser y el tiempo*, Ed. FCE, México, 1971.
- Jiménez de Báez, Yvette, *Rulfo: del páramo a la esperanza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
- López Mena, Sergio, compilador, *Revisión crítica de la obra de Juan Rulfo*, Ed. Praxis, México, 1998.
- Marco Furrasola, Ángeles, *Una antropología del silencio*, Ed. PPU, Barcelona, 2001.
- Marcuse, Herbert, *Eros y civilización*, Ed. Ariel, España, 2001.
- Museo del palacio de Bellas Artes, *Juan Rulfo Voces y silencios Itinerario del viaje*, Exposición fotográfica. México, 19 de septiembre de 2001 al 13 de enero de 2002.
- Noel, J.F.M. *Diccionario de mitología universal, Tomo I*, Ed. Edicomunicación, España, 1991.
- Pacheco, José Emilio, *El viento distante*, Ed. Era, México, 2000.
- Pagano, Susana, *Y si yo fuera Susana San Juan*, Ed. CONACULTA, México, 1998.
- Paz, Octavio, *La llama doble, Amor y erotismo*, Ed. Seix Barral, México, 1994.

- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Ed. FCE, México, 2000.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, S. XXI, UNAM, México, 1998.
- Platón, *El Banquete. Fedón. Fedro*, Ed. Folio, España, 2000.
- Prada Oropeza, Renato, *Los sentidos del símbolo*, Univ. Veracruzana, México, 1990.
- Ramos Díaz, Martín, *La palabra artística en la novela de Juan Rulfo*, Universidad Autónoma del Estado de México, 1991.
- Rilke, Rainer Maria, *Cartas a un joven poeta*, Ed. Coyoacán, México, 2006.
- Rivara Kamaji, Greta, *El ser para la muerte*, una ontología de la finitud, UNAM Ed. Itaca, México, 2003.
- Reich, Wilhelm, *La revolución sexual*, Ed. Roca, México, 1976.
- Rulfo, Juan, *Aire de las Colinas. Cartas a Clara*, Ed. Areté, México, 2000.
- Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, Ed. Plaza y Janés, México, 2000.
- Transcripción y nota al pie de Jiménez de Báez, Yvette, *Los cuadernos de Juan Rulfo*, Ed. Era, México, 1994.

- Trevisan, Armindo, *Reflexiones sobre la poesía*, Ed. Plaza y Valdés, España 2004.
- Urrutia, Elena, compiladora, *Imagen y realidad de la mujer*, Ed. Sep Diana, México, 1979.
- Vital, Alberto, *Juan Rulfo*, CONACULTA, México, 1998.
- Vital Alberto, *Noticias sobre Juan Rulfo*, Ed. RM, Japón, 2003.
- Vossler, Karl, *Introducción a la estilística romance*, Ed. Coni y Fac. de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1942.
- Zambrano, María, *Obras escogidas*, Ed. Aguilar, Madrid, 1971.