

# EL PRECIADO PÁRAMO DE RULFO

## THE VALUED PARAMO OF RULFO

Gómez-Carro, Carlos \* / Ito-Sugiyama, Gloria \*\*

Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Azcapotzalco, México

carlosgomezcarro@gmail.com

gjihiroko@hotmail.com

### Resumen

“Murmillos”, muertos convocados, de forma parca y pulida sin reposo, sin tregua, que vagan para expiar culpas. La novedad de *Pedro Páramo* no es sólo el tema –un muerto quien cuenta la historia desde su tumba a otra muerta– sino la voz y las historias que arrasaron a esa Sodoma-Comala, con la que se encuentra el narrador (un *hijo pródigo* en busca del Padre y su paraíso perdido). En ese páramo de vida enlazada a la muerte da comienzo esta novela de desencuentro y de ilusiones fallidas. La novela se concibe a partir de pequeños cuentos (setenta fragmentos), en los que comulgan sus diversos personajes. Textos trasmutables: en la novela, el final es el principio, y el principio, igual, podría ser ese final.

**Palabras clave:** Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, *hijo pródigo*, vida-muerte, cielo-infierno, culpa-absolución.

### Abstract

“Murmurs” of the dead without rest, without truce, that wander to atone for their sins. The novelty of *Pedro Páramo* is not only the theme –a dead man who tells the story from his grave to another dead– but the voice and the stories that swept Sodom-Comala that the narrator meets (a prodigal son in search of the Father and his Paradise Lost). In this wilderness of life linked to death, we have a novel of misunderstandings and failed illusions. The novel is conceived from short stories (seventy fragments) with various characters. We are in the presence of texts that are transmutable: in the novel the end is the beginning and the beginning could be the end.

**Keywords:** Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, prodigal son, life-death, heaven-hell, guilt-absolution.

**Recibido:** 22/04/2016 - **Aceptado:** 15/06/2016

\* Editor de la revista de estudios literarios *Tema* y *Variaciones de Literatura*, responsable de su edición electrónica. Ha publicado ficción y ensayo en *Arena* (suplemento del periódico *Excélsior*), *La Jornada Semanal* (suplemento del periódico *La Jornada*), *Nexos*, *Casa del Tiempo*, *Tiempo y Escritura*, *Fuentes Humanísticas* y otras. Coordina el proyecto cultural “Elogio al oficio”. Ha prologado los libros *Los símbolos transparentes*, de Gonzalo Martré (2014, editorial Alfaguara) y *Safari en la Zona Rosa* (2015, coedición de Nitro-Press y Conaculta), del mismo autor, y *Empezar por el principio* (2015, UAM Azcapotzalco). Actualmente, prepara la edición de una nueva revista literaria, de próxima circulación, editada por la UAM Azcapotzalco.

\*\* Doctorado en Literatura Comparada por la Universidad de Leipzig (*cum laude*). Estudios de Maestría en el Centro de Asia y África del Colegio de México en Literatura japonesa. Licenciada en Lingüística y Literatura alemanas en la FFyL de la UNAM. Profesora titular C, Departamento de Humanidades de UAM-A y en la Especialización y la Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea. Estudios culturales: género, lenguajes y sustentabilidad y coordinadora del grupo de investigación. Artículos publicados: en *Estudios de Lingüística* de la UNAM; *Revista de la Asociación de Maestros y Maestras de Lenguas Extranjeras* (AMMLEX), *Concyteg*, Re-lingüística de CLEX de la UAM-A, *Tema y variaciones de Literatura y Fuentes Humanísticas* de la Universidad Autónoma Metropolitana, campus Azcapotzalco (UAM-A).

## Introducción

Juan Rulfo (Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno, 1917-1986) supo del dolor de la soledad desde niño. El dolor de la orfandad, del que nace del silencio de los cementerios, de la lejanía de sus padres y el desdén de sus hermanos. Solo en la vida, ello tuvo su relativa recompensa con su temprano encuentro con los libros. Su padre muere asesinado, en 1923, cuando él tiene seis años; después, recluso en un orfanatorio de Guadalajara, se entera del fallecimiento de su madre: "Allí me enteré también que mi madre había muerto y esto significaba..., significó un aplazamiento tras otro para salir del encierro, ya que estuve obligado a descontar con trabajo el precio de mi propia soledad" (Jiménez de Báez, 1994, p. 37).

Se pasó la vida, de un modo u otro, en aquellos lugares, los cementerios –sus fotografías, su otra pasión estética, recrean esos espacios vacíos con gran eficacia; están concebidas en el blanco y negro de las sombras–, procurando escuchar la voz de los difuntos que dieron pauta al previo título tentativo de su única novela (atisbos de borradores y publicaciones parciales), "Los murmullos".

Después pensó en *Una estrella junto a la luna* –alusión quizás a *Bajo la media luna* o bien, a *Bajo la estrella de otoño* de Knut Hamsun. Si para muchos escritores y artistas, el arte les sirve como un modo de exorcizar sus fantasmas, de catarsis reparadora, eso no le ocurre a Rulfo en su obra –donde parece más bien convocarlos–, y ser él mismo un fantasma en pena. Lacónica, parca, pulida, las trescientas páginas ya expurgadas a las que habría llegado en una primera etapa, las reduce a las, aproximadamente, ciento cincuenta que conocemos.

"Murmullos", muertos sin reposo que vagan para expiar culpas que, a veces

ni siquiera son suyas. La primera escena de *Pedro Páramo* (1955) es de un intenso paroxismo. Un hombre llamado Juan Preciado promete en el lecho de muerte de su madre, Dolores Preciado, buscar a su desconocido padre y regresar al lugar de sus orígenes. Un padre que no le dio su apellido ni se preocupó de su existencia, y un pueblo, Comala, que recreará desde entonces a partir de los recuerdos de su madre en el lecho de muerte. Para llegar a ellos, se valdrá de un guía, Abundio Martínez (a la postre, su medio hermano), quien le describirá la estampa definitiva del padre de ambos: "un rencor vivo". Abundio conducirá a Juan a los linderos de un pueblo de difuntos (que puede ser una metáfora del mundo o de la historia) y a un padre que, para entonces, ya está muerto, Pedro Páramo. Nombre enigmático ("el páramo de Pedro", le llama Octavio Paz, en un escueto y preciso ensayo aparecido en *Corriente alterna*) que da pauta al título definitivo de la novela.

Ambos motivos marcan el desarrollo de la obra: "Imaginé al personaje. Lo vi. Después (...) me encontré con un pueblo muerto. Y claro, los muertos no viven ni en el espacio ni en el tiempo": "Aquí no vive nadie" (Rulfo, 1988, p. 10). Ese hombre, Juan Preciado, tiene, al inicio de la obra, prendidas sus manos a las de esa mujer que agoniza, como un hilo umbilical que nunca terminó de romperse, y las manos enlazadas son su símbolo: "[...] de tanto decírselo se lo seguí diciendo aun después que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas" (Rulfo, 1988, p. 7), desconoce en esos momentos los alcances de tal revelación y todo lo que implica la petición de su madre: ha prometido buscar a ese padre desconocido, en medio de palabras en las que se alternan el amor y el rencor, los recuerdos y la curiosidad por un pasado desconocido.

Vida y muerte se unen a través de las manos enlazadas de los amantes incestuosos, como en el poema inconcluso de López Velarde, "El sueño de los guantes negros" (1990, p. 258), en donde, en sueños, los amantes juntan sus manos y el poeta no sabe si debajo de esos "guantes negros" se oculta la carne viva o sólo los desnudos huesos, muertos, de la amada. De hecho, la novela de Rulfo se nos revela como una alegoría lopezvelardiana, del improbable regreso al paraíso perdido, pues ha sido "subvertido" y en él vagan almas en pena.

Y la fusilería grabó en la cal  
de todas las paredes  
de la aldea espectral,  
negros y aciagos mapas,  
porque en ellos leyese el hijo pródigo  
al volver a su umbral  
en un anochecer de maleficio,  
a la luz de petróleo de una mecha  
su esperanza deshecha.  
mi sed de amar será como una argolla  
empotrada en la losa de una tumba. (López  
Velarde, "El retorno maléfico", 1990, p.  
206)

López Velarde le da un giro sorpresivo al tema del "hijo pródigo", cuyo regreso al hogar, la Revolución (metáfora del padre) lo ha tornado "maléfico" e improbable. Procedimiento que repite Rulfo en su novela: Dios, o Pedro, y su paraíso están muertos y ese espacio ha sido ocupado por un páramo y sus almas en pena.

### **El mundo de Rulfo**

Para comprender el mundo de Rulfo, la tesis que apunta Nuria Amat (2003, p. 53), entre otros, es reveladora. De la muerte prematura y violenta de los padres y la lejanía de los hermanos de Rulfo surge el ambiente de la novela y de sus celebrados cuentos; también su profundo escepticismo: el escenario de los primeros años de su vida, la coincidencia de la muerte de sus padres, y el encuentro con los libros del sacerdote de pueblo que ha abandonado también a sus

feligreses para combatir en su percepción la ignominia del gobierno revolucionario y sumarse a la llamada Guerra cristera. Pero el sacerdote también abandona su biblioteca. Cree dejarla a buen recaudo en la casa que tiene la familia de Rulfo en San Gabriel (de donde se decía originario, aunque nació en Sayula, Jalisco), esa que había formado en años de decomisos y reconveniones morales a sus fieles.

Esos son los libros en los que se refugia el niño Juan Rulfo y que recrean un paraíso ambiguo. Los mismos libros que, en la mentalidad del sacerdote, hubieran podido apartar a sus feligreses del camino del bien (el niño Juan Rulfo no pudo dejar de sentirse afectado –estudió en un Seminario, como López Velarde– por esa doble sensación de delicia y pecado que le producían la lectura de Hugo, Dumas, Salgari y muchos más), y que el sacerdote había retenido en los años de su curato –personaje al cual retratará en la novela– en los múltiples conflictos morales y religiosos que sostiene el padre Rentería, quien, como aquél, de igual modo optará por sumarse a la Guerra cristera.

Ambos dudan entre su amor a Dios y su odio a los hombres, uno a la Revolución y el otro al omnisciente Pedro Páramo (su presencia es más implacable que la del narrador mismo), dueño de vidas y tierras, de hombres y mujeres en un espacio-tiempo que, en los recuerdos trasvasados por la madre a la memoria del hijo, presenta, decíamos, como el anhelado Paraíso que debe encontrarse (no obstante, la Comala de Dolores Preciado se ha extraviado para siempre): "Hay allí, pasando el puente de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche" (Rulfo, 1988, p. 8).

Un pueblo que "huele a miel recién derramada" (Rulfo, p. 19), que reiteradamente aparece en la memoria y en el viaje a sus orígenes de su hijo; paraíso del que sus habitantes han sido expulsados y que se transformará en la infernal Comala (situada "sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno") de la "canícula de agosto", paraíso devastado con el que se encuentra Juan Preciado (el presente del texto) al llegar a ese edén invertido.

El huérfano Juan Rulfo se formará en esa biblioteca de libros prohibidos, en una relación contradictoria de encanto y pecado, que no lo hicieron sentirse, a fin de cuentas, un hombre bueno; antes bien, sentía lo habitaban los demonios y de los que sólo Clara, su esposa –creía el escritor–, le había matado el peor. Le dice en una carta fechada en enero de 1948: "Me has quitado el demonio de la tristeza y el desaliento" (Stanton, 1988, p. 536). El dolor de un hombre sentado en una tumba, con el oído inútilmente aguzado y una cruz al fondo que visualiza en una de sus más conocidas fotos.

Es *El pensador* de Rodin que ve cómo la vida surge en su imaginación y en el entorno y a pesar de todo, de entre las tumbas, podridero del que surgen capitanas y enredaderas, las verdaderas "flores del mal". Y la muerte, representada por ese cementerio-páramo dejado a su suerte por Pedro, nombre que, en el cristianismo, evoca al santo y apóstol que cuida la entrada del cielo (Paz, 1967). Muerte y culpa embellecidas por la esperanza que recrea un mundo ilusorio. El círculo se cierra: no hay mal que no engendre sus flores (alusión a *Las Flores del mal* de Baudelaire).

En la novela, convencido de su deber, Juan Preciado llegará a las proximidades del pueblo, como quien llega a la cercanía del Infierno o al Juicio final; también lo hará su

madre, aun muerta, en los ojos de su hijo, al anhelado pueblo. Abundio Martínez lo conducirá hasta sus inmediaciones, como el barquero Caronte en la *Comedia* de Dante lleva a su personaje –el poeta– a contemplar los círculos concéntricos del Infierno (Crespo: 1999), sólo que, en el caso de la novela de Rulfo, no hay regreso, no hay Beatriz: el Infierno es el único mundo, y ese el mundo es un lugar abandonado en donde parecen existir sólo fantasmas.

### La novela trasmutable

La novedad de la novela no sólo es su tema: un muerto es quien narra la historia, sino que lo hace en compañía de una muerta, "la Cuarraca", quien en vida había ejercido el papel de Celestina del único hijo, Miguel, reconocido por Pedro Páramo, el cacique del pueblo. "La Cuarraca" le acercará al narrador, Juan Preciado, ya no inocentes damiselas, sino la voz y las historias, obstinadamente pecaminosas de esa Sodoma-Comala abandonada con la que se encuentra el narrador. Lo terrible de Comala es que no transcurre el tiempo y que esta parálisis convierte a los personajes y a las situaciones en cosas inertes, en objetos sobre los que llueve el polvo y el olvido y en los que se produce una destrucción tan lenta que parece como una burla de la eternidad que es el infierno" (Melgoza, 1984, p. 2).

Dorotea restaura un orden, otra vez enlaza y reproduce en el féretro las manos del hijo desesperado con las de la madre muerta, conexión de la vida pasada y el presente. El paralelismo redondea el viaje y define su misión: el viaje de la muerte, de la madre real a la simbólica. "La Cuarraca" que en vida creía cargar un hijo inexistente entre sus brazos (en el pasado sabía del "presente"), verdaderamente lo hallará más allá de la vida en las manos del narrador muerto. Novela de sustituciones y de búsquedas. "La Cuarraca"

sustituye a Dolores en la tumba (como antes Eduviges Dyada, amiga de Dolores, sustituirá a ésta en su noche de bodas con Pedro Páramo en el lecho matrimonial).

El narrador en primera persona, Juan Preciado, sustituye al hijo que nunca tuvo su compañera de tumba, o que le fue arrebatado desde muy pequeño, "por loca", y que bien podría ser Abundio Martínez. Abundio es el hijo abandonado que busca Dorotea en Juan Preciado, quien suple a éste y mata al Padre (la venganza exigida por Dolores en el lecho de muerte, años "después"), porque –decíamos– el Infierno está colmado de círculos.

"La búsqueda del padre" tiene una segunda vertiente. La primera es la del "hijo pródigo". En la segunda, Juan Preciado es Telémaco en busca de Ulises que, ingenioso, libra en la lejanía mil batallas. Un Ulises "de piedra y barro", comenta Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana* (1969). Juan Preciado es Telémaco, pero es también, transfigurado, Martín Cortés, el hijo de Hernán Cortés y la Malinche, en reclamo de una herencia que no obtiene. Hijo del cacique de caciques y una madre que en el lecho de muerte vomita su rencor: "No vayas a pedirle nada" (Rulfo, 1988, p. 7), y más adelante: "El abandono en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro" (Rulfo, 1988, p. 20).

La novela se concibe a partir de pequeños relatos en los que, literalmente, comulgan sus diversos personajes. Setenta fragmentos en total, aunque Serra habla de sesenta y tres; Gyurko (1972), de sesenta y cuatro y Arango (1983) de sesenta y siete que, ligados, constituyen la obra. Textos, en esencia, trasmutables, intercambiables, aunque el autor no nos lo advierta, pues el tiempo no existe o los distintos presentes son simultáneos: la llegada de Juan a Comala y el asesinato de Pedro Páramo por su hijo

Abundio, por ejemplo; transmutación que sí advierte Julio Cortázar (1962) en su *Rayuela*, más allá de si se trata de una influencia consciente.

La Susana San Juan ("una mujer que no era de este mundo") (Rulfo, 1988, p. 57) de Rulfo es "la Maga" del escritor argentino (a ella también se le muere Rocamadour, su hijo, y para su padre es, tal vez, sólo un remordimiento). Relatos breves, de una exquisitez impecable, escritos, inicialmente, en primera persona, pero después alternados con un narrador en tercera persona, encargado, éste, de relatar el devenir de Pedro Páramo en vida. Es el secreto de su estructura: una parte narrada desde la tumba por Juan Preciado, en primera persona, y los "murmillos" en tercera persona de las tumbas cercanas que reconstruyen el acontecer de Pedro Páramo. La estructura del texto tiene gran importancia, puesto que el mismo Rulfo mencionó que fue lo primero trabajado (Peavler, 1988, p. 34).

Dos historias que corren simultáneas en el espacio, pero no en el tiempo. Ambas historias se funden sutilmente a partir de esta estructura dual (vista por muchos como "caos"), para ejercer una muy pertinente analogía entre los diversos desencuentros que nos muestran las historias contadas y la forma en la que se despliega el texto. La novela, en su estructura, es la polifonía de "dos novelas": una, su presente, ignominioso, el presente del texto; la otra, de murmullos, de recuerdos, el tiempo del mito, con un personaje común que las enlaza: Pedro Páramo.

El mundo que encuentra el narrador en primera persona es un *páramo* en donde los sueños de Dolores Preciado se han convertido en ese extremo de los mismos que son las pesadillas: la región secreta en donde coexisten el incesto, la crueldad, el odio, el

rencor, la lujuria, el sadismo, la venganza, los convenios turbios, lo monstruoso, el horror. En la novela el final es el principio, y el principio, igual, podría ser ese final en donde el cacique tiene una muerte a manos de su alcoholizado hijo-barquero, Abundio Martínez, un parricida (el personaje cumple la venganza que Dolores clama a su hijo Juan en el lecho de muerte), pecado por el cual el asesino habrá de vagar en los alrededores de esa Comala infernal, conduciendo incautos. Abundio da entrada –es su función– y cierra esos círculos concéntricos en los que se concibe la obra.

Violencia muda y espontánea. Estampa trágica y atroz que recuerda los frescos de Orozco. Sabemos del Rulfo receloso (quien garrapateaba palabra tras palabra –la influencia del "Acto preparatorio" de *Al filo del agua* (Yáñez, 2003), es decisiva en la descripción de Comala; sobre todo, la recordada por Dolores–, desconfiado del valor literario de sus textos (muchos los destruye). En una oscura oficina pública trabaja en el archivo de la Secretaría de Gobernación. Lo descubre su amigo Efrén Hernández (Vital, 1993, pp. 8-9), otro seducido por el oficio de escritor, quien lo obliga a mostrárselos y después a publicarlos.

La amistad se afianza, Hernández le confía algunos secretos acerca de la construcción de enigmas en la narrativa. Por fin, Rulfo puede hablar con alguien como hubiera hablado con su padre. Los fantasmas se hacen personajes, y de la pesadilla se despierta jugando el juego de la pluma y la tinta. Rulfo aquí habla de la idea ortodoxa del catolicismo, de aquellas almas que mueren sin absolución, que vagan en una errancia sin fin (*Rulfo*, 1988, p. 55).

La muerte de Efrén, en 1958, lo podemos y lo debemos entender como una nueva muerte del padre, como el olvido de

Dios, como la prueba contundente de que la culpa se paga. El ya nunca concluirá su tantas veces anunciada segunda novela (treinta años de esfuerzos), *La cordillera*, que sus amigos (Ruffinelli, entre ellos) cuentan vieron apiladas sus páginas en la superficie de su escritorio, ni publicaría las setenta páginas de relatos de *Días sin Floresta*, vistas por Juan Antonio Ascencio, allá, por 1985. Constructor de ruinas, imaginamos, apenas, sus cumbres y también sus abismos.

Vienen los electrochoques que en 1963 un compasivo psiquiatra le recomienda para aliviar su alcoholismo y obsesiva melancolía, lo cual le permiten vivir, estar de este lado de Dios, un tiempo más, pero que igualmente, quizá –siempre quizá– cierran en definitiva la puerta de su prodigiosa, quisquillosa, exigente y pulcra imaginación: "la que tiene la facultad de extender las posibilidades del gozo", como menciona Aline Pettersson (2005, p.15).

### La estructura discursiva de la novela

Pedro Páramo levanta su imperio a partir del uso del lenguaje. Primero, con las palabras, somete a Fulgor Sedano, su administrador; después, a Dolores, su esposa, y a continuación al resto del pueblo, y sólo tiene frente a él otro poder que hubiese podido evitar la debacle de Comala, el poder ultraterreno del padre Rentería, la palabra del padre Rentería, el único personaje al que Pedro Páramo se dirige "de usted". El poder terrenal y el poder del cielo. La novela se desarrolla también en esa lucha en donde el segundo cede, y lo hace mediante las sutilezas del lenguaje. Miguel Páramo (el único hijo a quien Pedro le otorga su apellido) muere en una de sus acostumbradas cabalgatas nocturnas. El padre lo culpa de la muerte de su hermano y de haber violado a su sobrina Ana; no merece el perdón.

Pero el poder terrenal, el del dinero de Pedro, dejado ahí como limosna, lo lleva a la tentación. Pedro, entonces, le recuerda que quizás Dios ya ha perdonado a su hijo y el sacerdote no tiene por qué no hacerlo. El padre absuelve a Miguel después de un intenso diálogo interior en el que justifica el perdón achacándole a Dios mismo la benevolencia: "Esta bien, Señor, tú ganas" (Rulfo, 1988, p. 13). Pero en el ajedrez del relato, la absolución de Miguel hará que el padre de Contla, después de la confesión de Rentería, no lo perdone, lo que derivará, finalmente, en que Rentería se inmiscuya en la Guerra cristera y en el abandono definitivo, simbólico, de Dios del pueblo de Comala.

Sucesivamente (aunque esto es intercambiable), Rentería negará la absolución a Eduviges Dyada y a Dorotea; el padre de Contla se la negará, a su vez, al padre Rentería, y el Obispo que cruza el pueblo hará lo mismo con los hermanos incestuosos, de los pocos vivos, que aún merodean por el pueblo (y a quienes, ya trastornado, Juan Preciado preguntará si también ellos estaban muertos). Esa constante negativa al perdón divino acompaña el derrumbe del pueblo. Aunque resulta imposible establecer una línea divisoria entre el reino de los vivos y de los muertos en *Pedro Páramo* como lo menciona Curt Meyer-Clason: "¡En *Pedro Páramo*, resulta difícil precisar las indicaciones informativas, en la medida en que resulta imposible establecer la línea divisoria entre los muertos y los vivos!" (Frenk, 1989)

Siguiendo a Vital en esa jerarquización que nos ofrece la novela, "hay dos categorías de personajes: una es la de los protagonistas (el cacique, su hijo, el sacerdote, la madre) y otra es la de la "colectividad sin cara que únicamente al hablar con Juan Preciado se individualiza..." (Vital, 1993, p.104). Y en este orden dual, como el conjunto

de la novela, operan las sustituciones y suplantaciones: la de Eduviges por Dolores el día de la boda de ésta con Pedro; la de Dorotea por Dolores en la tumba de Juan Preciado; la del hijo falso que carga la Dorotea viva por la del cadáver de Juan Preciado; la de Pedro por Florencio, el esposo muerto con el que en su locura sueña Susana San Juan; y la de Miguel Páramo –cuya madre muerta en el parto le afirmó al padre Rentería que era hijo del cacique– por Juan Preciado, como hijo legítimo de Pedro; la venganza –agregábamos– que cumple Abundio al matar a su padre en vez de Juan. La principal: la Comala que recuerda Dolores Preciado y que acompaña el viaje de su hijo y la desolada que encuentra Juan a su llegada al pueblo. Jerarquización, sustituciones y suplantaciones que recalcan la fatalidad en la que se desenvuelve la historia de Rulfo, en el doble relato paralelo que concibe como estructura básica el escritor.

El juego de *simetrías* (suplantaciones y sustituciones) y *dualidades*: vida-muerte, cielo-infierno, culpa-absolución; los "murmillos de Comala y el derrotero de Juan Preciado; el narrador omnisciente en tercera persona (ubicado en un pasado histórico-mítico) y el presente del narrador en primera persona; la locura de Susana San Juan y la "cordura" del poder de Pedro, el lugar del "entre", diría Buber, solamente rescatable en el tiempo mítico (1970, p. 149); y la jerarquización a la que son sometidos los personajes de la novela, definen *la estructura discursiva de la novela* de Juan Rulfo.

### La muerte del autor

Rulfo se pensaba como un niño loco, empeñado en soñar y soñar (Jiménez de Báez, 1990, p. 19). En eso se parece a Susana San Juan, en ese refugio que para él era escribir y soñar con sus característicos extensos silencios acompañados de gestos.

La literatura para el escritor es como la locura de Susana, su refugio, la expresión de sus silencios, lo que al decirlo en su escritura y en sus fotos esconde en el mutismo diario que observaron los que llegaron a tratarlo. Media hora tardó en responderle a Elena Poniatowska (1958, p. 10), por ejemplo, la primera pregunta, en su primera entrevista.

Años después le confesaría a la escritora su dificultad con las mujeres, con sus redondeces que hacía se le escaparan como peces. Las mujeres, los peces esquivos, las palabras secas de tanto guardarlas y convertirlas después en esos objetos delicados y esquivos de sus escritos. Y las atrapaba luego de largos silencios, arrobado por sus pensamientos que se entreveían en su mirada intensa y melancólica. El crítico Emmanuel Carballo decía del escritor jalisciense en una de sus múltiples entrevistas –algunos años vivieron muy cerca, nos confía el crítico– que Rulfo era la personificación de ese “rencor vivo” con el que de manera elusiva describe Abundio a Pedro Páramo.

El escritor –como tal vez suceda siempre–, es cada uno de sus personajes. No obstante, al ser los libros y la palabra escrita “pecaminosos”, en el origen de su relación con ambos, ser escritor no le permitió nunca sentirse un hombre bueno. Un escritor católico, con sus infiernos y edenes y sus culpas. No obstante, “el hermoso momento de escribir” (Juan E. González, 1990, p. 4), como lo describe en ocasiones, es antecedido por la angustia de la página en blanco que llenaba lo más rápido posible, sin saber exactamente a dónde iba, hasta encontrar al personaje, y entonces todo lo dicho en el papel hasta ese momento lo mandaba al cesto de basura. De ahí que Comala o la Luvina de sus cuentos sean cielo e infierno a la vez. “Escribí *Pedro Páramo* porque quería leerlo” (Cruz, 1979, p. 10).

“Leer, leer, leer”, recomendaba a los noveles escritores, porque escribir acerca del mal fue la respuesta de un hombre a quien podríamos considerar esencialmente bueno. El resultado: un preciosismo irreplicable, que como los escritores y artistas de su tiempo y espacio –el mexicano y el universal– miraban al pueblo como el manantial primero de sus historias.

*Pedro Páramo* encuentra, si se quiere, un referente en la historia de *Fuenteovejuna*, el drama de Lope de Vega. El rencor de todos juntos es quien mata al Comendador-cacique: “¿quién mató al Comendador? Fuenteovejuna, señor” (de Vega, 1987, p. 164), con las manos de uno de sus múltiples hijos; es, sobre todo, la crítica del poder, sean los de la Revolución, los heredados por un modelo de producción instaurado en las haciendas porfiristas, sea todo ese capricho del poder en donde las relaciones sociales se definen y alteran en función de la ambición de un cacique o de un comendador que podemos ser cualquiera de nosotros. Todos pertenecemos a Fuenteovejuna o Comala, ese “comal” tan cercano de las brasas condenatorias de las culpas que heredamos de tiempos inmemoriales.

De ahí la falta de precisión deliberada propuesta por Rulfo de ubicar con exactitud los tiempos de la novela, ubicables desde “al filo del agua”, (alusión a la obra homónima de Agustín Yáñez), revolucionario hasta los tiempos en los que el escritor comienza a soñar la trama, al final de los años cuarenta. Tiempos, en suma, ubicables, en el tiempo del mito, pues –afirmábamos– la novela puede comenzar en cualquier punto y terminar donde termina o con la muerte –por asfixia, por miedo– de Juan Preciado. Hijo mata a Padre; luego, Padre mata a Hijo; luego, todos estamos muertos, pues la vida se convierte en el sueño de la muerte, pues la muerte es más perdurable que la vida.



Es un libro donde se cumple, de manera singular, el sueño de Mallarmé, el poder como potencia (Paz, 1993, p. 90), quien deseaba escribir un libro que comenzara por cualquier parte. El juego de dados que no abolirá el azar, pues azar y destino se cumplen simultáneamente y dejan de ser antinomias irreconciliables. De ahí la sorpresa de sus primeros lectores: la desdeñosa reseña de Alí Chumacero, como también lo señaló Miguel Guardia quien: "sentía el manuscrito era apenas un montón de escenas" (Samuel Gordon, 2003: 305), la desaprobación fulminante del joven escritor Ricardo Garibay de que se trataba –fue siempre, para bien o para mal, la contundencia de sus afirmaciones categóricas– la novela de Rulfo de una "porquería". Estas expresiones denotan que la primera tarea que tuvo que cumplir la novela fue crear a sus lectores y su crítica y, con ellos, una manera de participarnos un modo diferente de concebir la narrativa.

Es sorprendente que, en este terreno, Rulfo hablara de "la muerte del autor", término empleado años después por el estructuralismo francés (Barthes, 1987; Esquerro, 1986, p. 71). Deseaba despejar cualquier intromisión del autor y dejar a sus personajes contar sus historias –"pues mi gente habla así, y yo los entiendo"–, en donde se advierte su fuente tradicional a la vez que su gusto por William Faulkner, John Steinbeck, Thomas Wolfe, Honoré de Balzac, su impresión por *La Romana* de Alberto Moravia (1947) –en donde contempla una gran fuente de innovaciones literarias–, sus acercamientos a Proust, Stendhal y Ramuz, su fidelidad a los nórdicos Halldór Laxness, Selma Lagerlöf, Knut Hamsun y Henrik Ibsen, su paralelismo con el Kafka melancólico destructor de sus textos, y su atención por lo ejercido por escritores más recientes. Atención, pues, constante a

una literatura universal que deriva en una estructura genial, situada en el imaginario de un habla popular a la que le es fiel.

Tradicción y cosmopolitismo –la antinomia central que en el terreno del quehacer cultural se desarrollara como conflicto en el México posrevolucionario– se resuelven en la obra de Rulfo (*El llano en llamas*, *Pedro Páramo*, *El gallo de oro*) de manera admirable. Si bien su hablar escueto y precavido, producto de su experiencia personal, alimentan el habla de sus personajes, éste es estimulado por sus viajes en las diversas literaturas. En Knut Hamsun, por ejemplo, en su narrativa escueta (en obras como *Hambre* de 1890, su primera novela de notoria influencia dostoiévskiana, o *Bajo la estrella de otoño, relato de un vagabundo*, de su última época), en donde sus personajes escuchan las voces de la tierra y se regodean en una incesante tortura moral (tan presente en los personajes rulfianos), encuentra algo del tono de su narrativa, de esa ansiedad de los personajes del escritor noruego de encontrar un reposo sin conseguirlo.

Tal vez en las sutilezas estructurales de Faulkner y su melancólico Sur –el personaje Macario de su cuento del mismo nombre es paralelo al Benjuí de *El sonido y la furia* (Ruffinelli, 1980)– que Rulfo hasta cierto punto rechazara como una influencia decisiva; o en el suizo Ramuz –cuya novela de raíces folclóricas, *Derborence* (1936), es de las que, confesaba, le hubiera gustado escribir– encuentra la convicción de insertarse en lo profundo de la expresión popular para concebir su narrativa como el suizo lo conseguía en su ámbito nativo, el de los campesinos de Vaud, sin dejarse arredrar por las críticas opuestas acerca de sus hallazgos verbales. Al acusarlo de corromper la lengua, el contrariaba: "Intenté usar un lenguaje-gesto relacionado con aquél que se

usaba en mi entorno, no aquél del lenguaje-signo que se halla en los libros.”

Y este rasgo convenció, de manera decisiva, a Rulfo de intentar encontrar en el habla de la gente común los giros lingüísticos que alimentan sus relatos. Y esto se observa en sus cuentos, en su novela y en su guión cinematográfico, y en las modificaciones que en muchos casos efectuó en la publicación de sus cuentos en revistas, principalmente en *Pan* (publicación tapatía de sólo siete números, mensuales, en 1945, en la que colaboró en la dirección con Antonio Alatorre y Juan José Arreola), modificaciones en las que hacía prevalecer los giros populares sobre los académicos.

En la versión primitiva de “Nos han dado la tierra”, por ejemplo, apunta Jorge Ruffinelli, se advierten más de cincuenta modificaciones respecto de la versión definitiva de *El llano en llamas*. En el texto de origen, el personaje Esteban, después de una agónica travesía, al desaparecer detrás de unos tepemezquites, exclamaba: “¡Por aquí me voy yo!”. En la del libro dice: “Por aquí arriendo yo”, para enfatizar el ambiente y la verosimilitud local (Ruffinelli, 1980). Lo universal se decanta con naturalidad en lo local.

Intentada desde 1939, con el título presumible de *Un pedazo de noche*, en 1954 entrega a la revista *Las Letras Patrias* “Un cuento” en donde Comala es Tuxcuacuexco, nombre verídico de la desolada población en la que se inspira, y de donde las personas se iban, ya desde entonces, de braceros. Es en ese pueblo donde el autor (que desea su muerte como tal, su muerte como autor y ser un lector más) “donde yo descubrí la soledad” (Gordon, 1995, p. 40).

La muerte del autor, la del individuo, y finalmente la del poder –pues eso representa *Pedro Páramo*–, independientemente del

signo ideológico que proclama (y también de la Iglesia como mediadora entre el hombre y la divinidad). A propósito de esto, Marie-Agnès Palaise-Robert menciona que “De la condena de la sociedad a la muerte del individuo no nos queda más que un paso por franquear. Inmerso en la soledad, el silencio y las mentiras, el individuo rulfiano pierde todo interlocutor y progresivamente también su identidad» (2003, p. 25). Para Palaise-Robert «(...la incertidumbre es la piedra filosofal de la obra de Juan Rulfo, prueba de ello lo es primeramente la omnipresencia de esta noción a nivel de las estructuras textuales» (2003, p. 25).

Tuxcuacuexco se convierte en Comala en el cuento “El día del derrumbe”, publicado en el *Anuario del cuento mexicano* de 1955 por el Instituto Nacional de Bellas Artes. Entre abril y agosto de 1954 (en mayo –cuenta– se le revelaría con mayor precisión el escenario que deseaba plasmar) limpia el texto, y aparecen las trescientas cuartillas que después de tres revisiones terminan en la mitad que conocemos y sus setenta fragmentos, en donde intenta excluir Rulfo –es el criterio que emplea para su revisión última– cualquier interferencia del autor: dejar que los personajes “escriban” la obra.

De ahí que afirmara en diversos momentos que *Pedro Páramo* es la historia de ese pueblo, con sus jerarquías e intolerancias que denominó Comala. Una “obra abierta”, el término empleado por Umberto Eco (1962) para describir la naturaleza del mejor arte de la segunda mitad del siglo XX, en donde es necesaria la participación activa del lector (o del intérprete en una melodía) y relegar la omnipresencia del autor, pues, aparte de la imprecisión de las fechas en la novela de Rulfo, nunca se nos confía a los lectores, como en la narrativa decimonónica, las características físicas de los personajes, los cuales tenemos que imaginar a partir

de fórmulas metafóricas (Susana San Juan: "una mujer que no era de este mundo" (Rulfo, 1988, p. 57), una belleza implícita que el lector debe recrear de acuerdo con su experiencia).

Rulfo ve cómo los habitantes de Comala o Tuxcuacuexco se van de braceros. Él emigra con sus libros a la Ciudad de México para estudiar, sin concluir, la carrera de derecho, con su dolor, con el dolor de sus muertos, que los electrochoques no alivian. La angustia, finalmente reflejada en la novela, de que el dolor no concluya con la muerte (el narrador en primera persona, Juan Preciado –insistimos– aun en la tumba sufre y reflexiona, a la vez el contrapunto del narrador en tercera persona, quien –señalábamos– narra el ascenso, gloria y declinación del cacique del pueblo); de que ésta, terriblemente, no sea definitiva, de que no acabemos nunca de morir del todo.

### Consideraciones finales

Con la novela de Rulfo concluye el ciclo de la llamada novela de la Revolución mexicana. La Revolución corresponde, ya, a su mito y es en ese espacio-tiempo del mito donde Rulfo concibe su obra. Construida a partir de fragmentos, de pequeños relatos intercambiables, 70, da pauta a una original estructura en donde el lector puede jugar a su trasmutación, a concebirla bajo otro orden. Se trata, en sí, de dos relatos, el que nos cuenta un narrador en primera persona, Juan Preciado, y otro que nos narra la vida del cacique Pedro Páramo, a través de los "murmillos" que escucha Preciado junto a la "Cuarraca", su eterna compañera, en la tumba que ambos comparten. Es, asimismo, el tema de la búsqueda del padre en dos vertientes: la del "hijo pródigo" que regresa a la casa paterna y encuentra que su padre ya está muerto y su hogar ha sido devastado, que, en gran medida, recrea la percepción

que nos lega Ramón López Velarde de su extraviada e improbable "Suave patria". Y la segunda, la de un Telémaco en busca de un Ulises de "piedra y barro".

Construida a partir de sustituciones (Eduviges Dyada suple a Dolores Preciado en la noche nupcial y Abundio Martínez a Juan Preciado en la misión de matar al padre de ambos, entre otros casos), Rulfo concibe una obra preciosista en la que aspira a la "muerte del autor" y la preeminencia del lenguaje popular al que se supedita la obra. Si la obra es resultado de una vida más que azarosa, plena de desencuentros, su escritura ejerce una metamorfosis maravillosa en la que la desdicha se transforma en la suprema belleza del arte.

### Referencias bibliográficas:

- Amat, N. 2003. Juan Rulfo. Barcelona: Ediciones Omega.
- Arango, M. A. 1983. El contrapunto, elemento estructural en Pedro Páramo. *Thesaurus*, 38: 395-407.
- Barthes, R. 1987. La muerte del autor. *En*: Barthes, R. El susurro del lenguaje. Barcelona: Paidós.
- Baudelaire, C. 1972. *Les Fleurs du Mal*. París: Gallimard.
- Bruno, W. 1979. *Gustav Mahler*. París: Le livre de poche.
- Buber, M. 1970. ¿Qué es el hombre? México: Fondo de Cultura Económica.
- Cortázar, J. 1992. *Rayuela*. Edición crítica Julio Ortega y Saúl Yurkievich. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Crespo, Á. 1999. *Dante y su obra*. Barcelona: El Acanalado.
- Cruz, J., *El Silencio de Juan Rulfo*. *En*: Suplemento cultural de Últimas Noticias (Caracas), 16 de septiembre de 1979.
- De Vega y Carpio, L. 1987. *Fuenteovejuna*. Madrid: Castalia.

- Dove, P. A. 2001. Narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas. 6 (1): 91-110.
- Eco, U. 1962. Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee Tascabili. Milano: Bompiani.
- Esquerro, M. 1986. Juan Rulfo. París: L'Harmattan (Classiques du demain).
- Fuentes, C. 1969. La nueva novela hispanoamericana, México: Joaquín Mortiz.
- González, J. E. 1968. Entrevista con Juan Rulfo. La Gaceta., XV (8): 11.
- Gordon, S. 2003. Juan Rulfo. Una conversación hecha de muchas (diálogos entre textos, pre-textos y par-textos). En: Campbell, F. La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica. México: UNAM/Era.
- Gordon, S. 1995. Juan Rulfo: una conversación hecha de muchas (Diálogos entre textos, pre-textos y para-textos). En: De calli y tlan. México: UNAM-El Equilibrista.
- Gyurko, L. A. 1972. Rulfo's Aesthetic Nihilism: Narrative Antecedents of Pedro Páramo. Hispanic Review. 40: 451-66.
- Jiménez de Báez, Y. 1994. El mundo de Juan en Pedro Páramo. Nueva Revista de Filología Hispánica. 38 (1): 343-358.
- Jiménez de Báez, Y. 1990. Juan Rulfo, Del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra. México: Fondo de Cultura Económica.
- López Velarde, R. 1990. Obras. México: Fondo de Cultura Económica.
- Melgoza, A. 1984. Modernizadores: Rulfo, Revueltas, Yáñez (Colección Premio Bellas Artes de Literatura, Periodismo, 2). México: Katún.
- Meyer-Clason, C. 1989. Epílogo de Gabriel García Márquez. En: Frenk, M. Kurze Erinnerung an Juan Rulfo.. München-Wien: Carl Hanser Verlag.
- Moravia, A. 1947. La romana. Milán: Bompiani.
- Palaise-Robert, M. A. 2003. Juan Rulfo: L'incertain. París: L'Harmattan.
- Paz, O. 1967. El Páramo de Pedro. En: Corriente alterna. México: Siglo XXI.
- Paz, O. 1993. El laberinto de la soledad. México: Fondo de Cultura Económica.
- Peavler, T. J. 1988. El texto en llamas, el arte narrativo de Juan Rulfo. Nueva York: P Lang.
- Petterson, A. 2005. El erotismo y lo perverso. Revista de la Universidad de México. 15: 40-48.
- Poniatowska, E. 1958. En México, donde todo el mundo habla mal de todo el mundo, sólo se salvan las dos ovejas negras de la literatura: Montes de Oca y Juan Rulfo. México en la Cultura. 509: 10.
- Ruffinelli, J. 1980. El lugar de Rulfo y otros ensayos. Jalapa: Universidad Veracruzana.
- Rulfo, J. 1988. Pedro Páramo. México: Planeta.
- Stanton, A. 1988. Estructuras antropológicas en Pedro Páramo. Nueva Revista de Filología Hispánica. 36(1): 567-606.
- Vital, A. 1993. Lenguaje y poder en Pedro Páramo, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Vital, A. 2001. Juan Rulfo, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Yáñez, A. 2003. Acto preparatorio. En: Al filo del agua. México: El Colegio de Jalisco.