

Nº 14
REV.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNA LECTURA POLÍTICA DE PEDRO PABLO DE JUAN RULFO

Tesina que para obtener el título de licenciada en
Lengua y Literatura Hispánicas presenta
GLORIA HORTENSIA MONDRAGON GUZMAN

México
1992.



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

TESIS CON
SELLO DE ORIGEN



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 está 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.

INDICE

	Págs.
Introducción	1
I. La consolidación de un Estado Revolucionario	7
II. La conformación del Estado Nacionalista a través del cine y la literatura	10
A. El proceso mitificador de la historia a través del cine	10
B. La apropiación oficial de la literatura	18
III. El proceso de desmitificación en <u>Pedro Páramo</u>	27
A. Sobre el tema de la Revolución	28
B. Sobre el tema de la religión	34
C. Sobre el concepto ideológico de familia	41
D. Sobre el ideal de hombre y de mujer y sus relacio- nes afectivas	47
IV. A modo de conclusión	57
Bibliografía	59

"En la lengua (...), servilismo y poder se confunden ineluctablemente. Si se llama libertad no sólo a la capacidad de sustraerse al poder, sino también y sobre todo a la de no someter a nadie, entonces no puede haber libertad sino fuera del lenguaje. Desgraciadamente, el lenguaje humano no tiene exterior: es un lenguaje con las puertas cerradas. Sólo se puede salir de él al precio de lo imposible: por la singularidad mística, según la describió Kierkegaard cuando describió el sacrificio de Abraham como un acto inaudito, vaciado de toda palabra incluso interior, dirigido contra la generalidad, la gregariedad, la moralidad del lenguaje; o también por el amén nietzscheniano, que es como una sacudida jubilosa asestada al servilismo de la lengua, a eso que Deleuze llama su manto reactivo. Pero a nosotros, que no somos caballeros de la fe, ni superhombres, sólo nos resta, si puedo así decirlo, hacer trampas con la lengua, hacerle trampas a la lengua. A esta fullería saludable, a esta esquiva y magnífica engañifa que permite escuchar a la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, por mi parte yo la llamo: literatura."

Roland Barthes

UNA LECTURA POLITICA DE PEDRO PARAMO DE JUAN RULFO

Por: Gloria Hortensia Mondragón Guzmán.

INTRODUCCION.

Si partimos de la idea de que un texto literario, como entidad polisémica, ofrece variadísimas interpretaciones que están en función del propio contenido, o de su relación con el contexto en que fue producido, o del lector que se enfrente a dicho texto, entonces disponemos de una multiplicidad de ángulos de acercamiento al mismo. En este sentido, la obra rulfiana, y concretamente Pedro Paramo, no ha sido la excepción. Siguiendo la idea de la polisemia del texto, podemos afirmar que es posible encontrar una nueva hermenéutica¹ propuesta en la novela, que se halla relacionada con el componente político del texto y que entra en operación a través de un mecanismo de ironía y parodia de la realidad.

Lo anterior quiere decir que una interpretación de la novela que toma en cuenta la manera en la cual el autor asume los usos del poder en el lenguaje, y cómo estos usos son desenmascarados, es a lo que aquí denominó una lectura política de la novela.

La lectura política se ofrece entonces en este trabajo como una hermenéutica que interpreta la novela a partir de los contextos discursivos a los que hace referencia, y que el lector conoce, con el propósito de ver la manera como Rulfo asume en su texto una búsqueda de un lenguaje en libertad, es decir, libre de

¹El término hermenéutica lo utilicé únicamente para designar una actividad interpretativa, según la propuesta de Andrés Bello en La nueva filosofía hermenéutica, donde pongo en relación el texto con otros discursos de la cultura mexicana para hacer una nueva interpretación de tal texto.

ataduras ideológicas de carácter nacionalista que prevalecen en el momento en que el autor escribe.

Rulfo ofrece una visión crítica del desarrollo de la Revolución Mexicana, y más concretamente, de la posición en desventaja del sector rural de México con respecto del poder político, ya que el campesinado siguió en la marginación después del movimiento armado; también el escritor critica al tipo de gobierno que emana de la Revolución. Esto último se puede decir, por ejemplo, de Los de abajo de Mariano Azuela, o de Vámonos con Pancho Villa de Muñoz, o de cualquier otra novela de la Revolución, y es una interpretación que nadie pone en duda. Sin embargo, en Pedro Páramo esta crítica está dada a través de un aspecto muy poco estudiado: la ironía, e incluso, el humor negro.

Sobre este aspecto irónico, o hasta humorístico, podemos encontrar muy pocas referencias dentro de la vasta bibliografía producida sobre la novela, sin embargo existen. Tal es el caso de "Rulfo el humorista" de Felipe Garrido, publicado en la revista Proceso (1980), donde se apunta que el humor en la obra es "Una actitud que se apoya en la compasión por los seres humildes; en un sentido de la fatalidad como burla intrínseca en la naturaleza del hombre; en el deseo de satirizar 'algunos valores que tradicionalmente se han considerado válidos'"²

Juan Rulfo se burla de una realidad organizada por un discurso político oficial, y que ha sido presentada como la única

²Artículo consultado en el libro Rulfo en proceso (véase bibliografía final) y fechado originalmente el 29 de septiembre de 1980.

válida para la sociedad en México. La realidad política de los años cincuenta (período en el que escribe Juan Rulfo) daba una visión de progreso, justicia y estabilidad, aunados a un enorme culto a la Revolución y sus héroes; son precisamente estos aspectos históricos, cívicos e incluso, afectivos, los que son ironizados por el autor.

Por lo tanto, podemos plantear una nueva lectura de la novela ayudándonos de una propuesta hermenéutica que establece la idea de que leer una obra literaria significa comprender una cultura. Esta comprensión la lograremos si podemos establecer ciertos valores subyacentes que operan en la obra y que están mediados por el lenguaje. Estos valores son los que proporcionan una nueva interpretación-comprensión de la realidad que el autor propone en su texto.

Para entender esta nueva propuesta interpretativa de la realidad necesitamos señalar, primero, que los sujetos de una cultura aprenden a reconocer ciertos discursos como verdaderos, es decir, la realidad se aprende a través del lenguaje; segundo, esas "aprehensiones" constituyen la "ideología" del sujeto (entenderemos ideología como "lo que posibilita la primera visión de la realidad")³; y tercero, Juan Rulfo propone un desenmascaramiento de esa visión impuesta del mundo, y una nueva interpretación de la realidad mexicana.

Juan Rulfo construyó una ficción sostenida por un discurso,

³respecto a este concepto de ideología, vid. Andrés Ortiz-Osés, La nueva filosofía hermenéutica, pp. 65-77.

que se opone a otro discurso que llamaremos oficial por ser aquél manejado por un Estado y que se ofrece a los sujetos como el único válido o verdadero para entender una realidad específica, la realidad política de México. Esta oposición discursiva se plantea en Pedro Paramo a través de una recreación de la historia, de manera ironizada, que tiene por objeto proponer otra interpretación del corpus cultural mexicano.

El discurso de Juan Rulfo podemos considerarlo como un discurso antioficial que se caracteriza por contradecir las figuras, categorías y sucesos heroicos pregonados por el Estado, quien se ha encargado, en su discurso, de separar a los sujetos de la historia en buenos y malos, y hacer creer que los buenos siempre ganan, y si no ganan, entonces se convierten en mártires.

En la superficie de la novela aparentemente hay sólo un retrato trágico de la realidad, idea generalizada por la crítica que responde a una interpretación oficial del discurso, donde los pobres sufren porque perdieron y no pudieron oponerse al poder del rico. Sin embargo, en el fondo de esta tragedia subyace un humor negro que ironiza esa realidad con la intención de proponer una nueva interpretación de la misma.

Estas ironías y burlas las presenta Rulfo "por debajo" de situaciones de angustia, abandono, amargura y muerte. Dichas situaciones son vividas por los personajes en un "actuar" absurdo, irónico, para que contradigan la imagen heroica de la historia. Este actuar absurdo se refleja en el movimiento revolucionario, en la idea del cacique "macho" propagada por la literatura

y especialmente por el cine, así como en los valores afectivos, casi sagrados que operan en una idea social de familia. Rulfo "despelleja" totalmente esa cultura histórica organizada por el discurso oficial.

Así, la interpretación que pretendo en este trabajo quiere mostrar cómo el autor utilizó un mecanismo discursivo que combina figuras e ideas solemnes con situaciones que aparecen como absurdas de tan irónicas. Mediante estas combinaciones el autor construye una realidad burlesca que, referida a la realidad "real", muestra cuán falsa es la visión oficial. Entonces, a lo largo de este trabajo se determinarán un conjunto de "antivalores" que el autor maneja y que están referidos al aspecto político de la cultura mexicana.

Estos antivalores se verán básicamente a través de los personajes relacionados con situaciones históricas específicas tratadas en la novela, concretamente Pedro Páramo y el padre Rentería. Y por otro lado otros personajes, sobre todo Juan Preciado y Susana San Juan, que muestran de manera más amplia, el planteamiento burlesco que hace la novela acerca de las relaciones afectivas, que en una cultura también son ideológicas, y que presentan claramente la visión antisolemne de la realidad que plantea al autor.

Todo esto, finalmente, nos permitirá establecer una hermenéutica que permite interpretar Pedro Páramo como una novela que ironiza y se burla de la realidad histórica de México, mitificada a través del discurso manejado por el Estado Nacio-

nalista, cuyo principal promotor es el partido político en el poder.

De esta manera dividiré el trabajo en los siguientes apartados: el primero está dedicado a la revisión histórica del proceso que dio origen a un Estado "revolucionario"; el segundo explica el proceso propagandístico que siguió ese Estado emanado de la Revolución que lo convirtió en un Estado Nacionalista utilizando ciertos mecanismos de imposición del poder, de los cuales presento dos, el Cine y la utilización oficial de la Literatura; y el tercero es el análisis concreto de la novela, donde pretendo mostrar las situaciones y los personajes que desmienten esa ideología impuesta y mitificadora de la realidad. Este último apartado queda dividido en cuatro incisos: uno dedicado al tema de la Revolución en la obra; otro al tema de la religión; el tercero se centra en el "ideal" de familia; y el cuarto, sobre el "ideal" de hombre y de mujer y sus relaciones afectivas.

Con respecto a la bibliografía debo aclarar que me limitaré a señalar aquellos textos que exponen ideas relacionadas con éste trabajo -en cuanto a contexto político y cultural- y que de ninguna manera es una bibliografía exhaustiva, ya que dejo fuera una infinidad de estudios analíticos e interpretativos.

1. LA CONSOLIDACION DE UN ESTADO REVOLUCIONARIO.

México tuvo una dictadura que duró treinta años. Porfirio Díaz enarboló la bandera propagandística del respeto a la libertad y expresó, durante todo ese tiempo, una extrema preocupación por el "ideal de democracia" al que aspira toda sociedad. Esta supuesta preocupación sirvió para legitimar treinta años de dictadura.

Para que la presidencia de Díaz durara tanto tiempo, contribuyó enormemente el hecho de que el dictador fuera visto como héroe de la historia, entre otras razones, por haber sido un ferviente colaborador del liberalismo y del presidente Juárez.

Puesto que la bandera del liberalismo contribuyó a la formación del estado porfirista es importante destacar que el gobierno de Díaz también se legitimó a sí mismo a través del manejo de una serie de discursos (propaganda política) que mostraban a un país con un progreso económico e industrial, que dejaba atrás el feudalismo de herencia colonial imitando la elegancia y las "buenas maneras" importadas de Francia, haciendo aparecer a México como una gran Metrópoli, pero tras la máscara de la dictadura estaba el México bárbaro como lo calificó Turner.⁴

Estos aspectos condujeron al establecimiento de una imagen de país, también el hecho de que el dictador se rodeó de un grupo de intelectuales que fundamentaron "científicamente" el tipo de gobierno que practicó, es decir, el gobierno del más fuerte luego

⁴ Vid. su libro con igual título: México bárbaro, publicado en 1911.

de haber sido "seleccionado" por la naturaleza: "Justo Sierra, Gabino Barreda, Emilio Rabasa, José Ives Limantour, encarnan una versión de la cultura sustentada en el principio de selección natural, la élite como guiadora de pueblos..."⁵

Estas tesis de los intelectuales positivistas legitimaban la dictadura en México. Las ideas de la paz, el orden y el progreso estaban más que demostradas en los ferrocarriles, en el telégrafo y en las obras urbanas que le ponían elegancia a la ciudad, todo esto mostraba cuán efectivo era el gobierno.

En el plano intelectual, el grupo de los positivistas elaboraba la fundamentación filosófica del régimen; en la literatura los modernistas exaltaban los rasgos aristocráticos de la "alta sociedad", todo parecía retratar a un país progresista y sin contradicciones. Sin embargo el problema agrario, la otra cara de la moneda, con sus haciendas organizadas de una manera casi feudal, desmentía la imagen de progreso. Aparentemente esta contradicción social (la pobreza del campo frente a la fastuosidad de la ciudad y el gobierno) condujo a un enfrentamiento armado, la Revolución Mexicana, que culminó con la emancipación de los oprimidos; pero esta idea es sólo una apariencia, pues el sector explotado no mejoró en mucho su propia situación.

Esta apariencia que hemos señalado es la idea "legitimadora" que utilizó el grupo que finalmente quedó en el gobierno después de la lucha armada, es decir que fue la imagen propagandística

⁵Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en Historia General de México, tomo 2, pp. 1365-86.

que se vendió a partir de la presidencia de Venustiano Carranza. Tal apariencia, convertida en imagen e impuesta a través de la palabra, transforma finalmente a la lucha armada, la Revolución, en una mitología, misma que sirvió para legitimar el gobierno de unos, los de siempre, sobre muchos otros que no lograron ningún cambio pero que debían creer lo contrario, es aquí donde funciona la propaganda como idea de la historia o mitología.

II. LA CONFORMACION DEL ESTADO NACIONALISTA A TRAVES DEL CINE Y LA LITERATURA.

Esta interpretación mitificada de la Revolución se dio a través de diferentes procesos discursivos, dos de los cuales son los que me interesa destacar: el cine como formador de una identidad nacional y las obras literarias de los intelectuales colaboradores del nuevo gobierno, que contribuían a difundir la imagen del Estado surgido de la Revolución⁶.

A. EL PROCESO MITIFICADOR DE LA HISTORIA A TRAVES DEL CINE.

En las dos primeras décadas del siglo, al tiempo que ocurren las luchas armadas, se da también el comienzo del uso público de la técnica cinematográfica en México. Se hacen presentaciones de "películas" en diferentes comunidades del país, son tomas, llamadas "vistas", sobre actividades cotidianas de la gente (tomas en estaciones de ferrocarril, salidas de misa) que luego eran exhibidas en las mismas localidades donde se filmaban.

Este incipiente desarrollo del cine se vincula inmediatamente con el acontecimiento político del momento al ser utilizado por los caudillos de la revolución, además de la fotografía. Por lo que una vez que Carranza se convierte en presidente emplea al cine para hacer propaganda de su gobierno filmando las actividades políticas sobresalientes, como viajes y convenciones, que le

⁶ Designo aquí obra literaria a toda obra histórica, política, social, filosófica, que contribuyó a la conformación ideológica del nacionalismo surgido de la Revolución Mexicana.

sirven para construirse una imagen⁷.

En estas primeras décadas del siglo era urgente hacer campaña en favor de México, ya que el país había sido presentado como "salvaje" en el extranjero, sobre todo en Estados Unidos después del ataque de Villa a Columbus⁸.

Así, debido a este rápido interés nacionalista del gobierno, surgen cuatro variantes de todo un proyecto de Cine Nacionalista: nacionalismo "cosmopolita"; costumbrismo romántico y realista; temas de la historia nacional y paisajismo, que se perfilan casi desde 1917⁹.

A partir de este año, que significó el arribo del grupo norteamericano a la presidencia, surge una gran preocupación en los gobernantes por ocupar la fotografía y el cine como medio de propaganda: "por lo general cada caudillo tenía sus fotógrafos y camarógrafos para 'perpetuar' sus 'hechos troyanos y hazañosos'"¹⁰, supuestamente para contrarrestar la idea del México salvaje que se había tenido en el exterior, aunque en realidad el afán nacionalista del cine sirvió como discurso legitimador del poder.

⁷Cf. Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, donde el autor señala que "En mayo de 1917 la Secretaría de Guerra por acuerdo de Carranza, filmó su toma de posesión de la presidencia y otros actos oficiales". p. 74.

⁸A. de los Reyes, *Op. Cit.*, sobre todo vid. "La propaganda nacionalista a través del cine", donde se apunta que había en Estados Unidos una producción con temas de México, en la cual se representaba al mexicano como "el borracho, el ladrón... el celoso" y esta imagen se deterioró más después del ataque de Villa. pp. 58-60.

⁹*Ibidem*, pp. 66-72.

¹⁰*Ibidem*, p. 52.

A este respecto es importante señalar también que a fines de la segunda década del siglo se inicia el cine argumental en México, donde se presentan al público ficciones que poco tienen que ver con la realidad, se persigue el retrato fiel de los hechos pero se omite presentar escenas del movimiento armado propiamente dicho¹¹. Uno de los argumentos más fuertes en este sentido era el de que se podía provocar el desorden social y el país estaba cansado de las luchas, de hecho los documentales oficiales tampoco se ocuparon de las escenas de guerra por idénticas razones. Un ejemplo de estos desórdenes lo recoge la literatura en la novela El águila y la serpiente, donde se cuenta cómo los convencionistas de Aguascalientes le disparan a la pantalla para matar a Carranza¹².

Por otro lado, el cine nacionalista, en sus cuatro vertientes, se ve determinado por una ley de censura que se da en 1919 y que orienta a la producción cinematográfica, de manera oficial, hacia un carácter nacionalista, que si bien ya existía, a partir de esta ley se ve reforzado. Esta ley de censura también fue política, pero no se expresaba claramente pues "se daba por descontado que los censores permitirían exhibir solamente aquellas películas que no molestaran al Estado"¹³. Pero sobre todo

¹¹ Aunque la producción de cine tuvo un carácter nacionalista, gran parte de ella fue realizada por capitales privados interesados en ganar un mercado extranjero, de ahí las opiniones en el sentido de que "Si la Revolución había sido la causante del deterioro de la imagen de México en el extranjero, la nueva producción cinematográfica debía ignorarla." Ibídem, p. 66.

¹² Vid. Martín Luis Guzmán, "La película y la Revolución" en El águila y la serpiente, pp. 347-354.

¹³ A. de los Reyes, Op. Cit., p. 75.

esta ley de censura intenta rescatar también un sentido moralista de las costumbres de la sociedad mexicana, pues se debía presentar el "desarrollo de la riqueza, de la cultura y de la moralidad"¹⁴. Esta frase nos sugiere también los mismos objetivos de amor, orden y progreso, que ya habían sido utilizados por el porfiriato.

Con todos estos elementos podemos "armar" el desarrollo de la historia mexicana y darnos cuenta que en realidad los principios morales del porfiriato y del gobierno revolucionario no difieren gran cosa, de hecho no cambiaron, y el cine sirvió en este primer momento de "nuevo orden" para difundir a las masas los mismos principios de antaño, pero con la apariencia de novedad.

Todos estos factores propiciaron que durante las primeras dos décadas del siglo el tema de la Revolución se viera soslayado para presentar paisajes que enaltecieran la belleza pintoresca de México y se exaltaran la moral y las buenas costumbres. Dentro de la vertiente de temas históricos se retomaron los temas prehispánicos y de la colonia, la Revolución quedó al margen.

Por otro lado, hubo un patrocinio del gobierno, que llegó a financiamiento, para hacer filmaciones que sirvieron —como ya se dijo— para hacer propaganda a un gobierno que buscaba su legitimación¹⁵.

¹⁴ *Ibidem*, p. 74.

¹⁵ A pesar de las imágenes de la propaganda, el gobierno de Venustiano Carranza fue tachado de corrupto en algunas instancias, pues existe referencia a una cinta (La banda del El automóvil gris, (1919), que abordó un acto de corrupción por parte de colaboradores del gobierno carrancista, que finalmente resultó contraprodu-

De alguna manera, a través de documentales y fotografías el nuevo gobierno empieza a legitimarse. Aunque las luchas por el poder no terminaron pronto, al pueblo raso, común, se le presentaron imágenes que tenían como fin construirle una realidad que no existía; pero además, se pretendía hacer creer que era la única realidad válida, y poco a poco los asesinatos y demás trampas políticas se fueron convirtiendo en actos heroicos.

El problema agrario se transformó en una imagen idílica, el campo mexicano se presentó en el cine como un vergel en el cual no había conflictos sociales, privaba la armonía y había siempre fiesta, un claro ejemplo de esto es la película Allá en el Rancho Grande¹⁶.

En la década de los treinta empieza todo un proceso de propaganda política que tiene la función de reforzar una ideología, a través de mitificar los hechos y los sujetos históricos; este proceso se da en varios niveles: programas gubernamentales de cultura, apropiación oficial de la literatura (por lo menos de sus creadores), discursos políticos y el cine.

Luego del enorme trabajo de fotógrafos y cineastas retratando el poder, en la década de los treinta surge una enorme producción de cine argumental, que incluía el avance técnico del cine sonoro, orientada sobre todo por la Campaña Nacionalista "ini-

cente para el mismo. Incluso, años después, en la novela Hasta no verte Jesús mío de Elena Poniatowska, el personaje central, Jesús Palancares, hace un retrato de la fama de corrupto que tenía Carranza a propósito de las pensiones para las viudas de los revolucionarios muertos.

¹⁶ Allá en el Rancho Grande. (1934). película de Fernando de Fuentes donde se idealiza la vida de las haciendas en tono festivo... posita además el esbozo característico del nacionalismo chauvinista, para el que no existían los problemas nacionales...". A. de los Reyes. Op. Cit. p. 146.

ciada el 4 de junio de 1931 a iniciativa del general y diputado Rafael E. Melgar, presidente del bloque revolucionario de la Cámara de Diputados, para tratar de concientizar [sic] a los mexicanos para consumir exclusivamente productos fabricados en el país"¹⁷. Esta campaña contó con el apoyo del presidente Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) y permitió retomar el tema de la Revolución ya sin temer que el cine pudiera despertar nuevamente el furor de la lucha como había ocurrido a fines de la década anterior.

El argumento presentado por el gobierno para defender el afán nacionalista en la producción cinematográfica era el de proteger a la producción nacional de la creciente invasión del cine norteamericano, pero lo que en realidad ocurrió fue una mitificación de la historia y una legitimación del Estado, a través de la propuesta o imposición de ciertos valores sociales que orientaban el gusto o las costumbres populares hacia un cauce conservador, porque, de acuerdo con Monsiváis, "el público vio la posibilidad de experimentar, de adoptar nuevos hábitos y de ver reiterados... códigos de costumbres. No se acudió al cine a soñar: se fue a aprender"¹⁸. Este aprendizaje estuvo orientado primordialmente por una "nostalgia de porfiriato" transmitida sobre todo por películas de los años cuarenta"¹⁹.

¹⁷ Ibidem, p. 111.

¹⁸ C. Monsiváis, Op. Cit., p. 151E.

¹⁹ Cf. A. de los Ríos, Op. Cit., cap. IV, "La aportación de la novela mexicana del siglo XIX al costumbrismo cinematográfico", pp. 133-140; y C. Monsiváis, Op. Cit., "El cine nacional", pp. 1506-1528.

Estas características del cine determinarán en gran medida la ideología del público espectador que verá en la pantalla una exaltación de valores morales, una fascinación frente al paisaje de la hermosa provincia (que para nada lucía los estragos de una lucha armada), así como la exaltación de las costumbres folclóricas del mexicano, pero al mismo tiempo el público veía también una obstinada idea por regresar al pasado decimonónico. Las películas ambientadas en el porfiriato y sobre todo, enfocadas a la clase alta, plantean aspiraciones que el pueblo llano estaba muy lejos de alcanzar, pero que sin embargo aceptó con gusto en las funciones de cine; a este respecto Xavier Villaurrutia apunta:

el público mexicano ha encontrado en los films mexicanos un alivio, y, mientras no adquiriera conciencia bastante para preguntarse si la realidad que se le ofrece en las películas es de veras la realidad mexicana que busca y no una nueva y superficial ficción de la realidad, aplaude y aplaudirá las películas hechas en México.²⁰

Todo esto provoca, por supuesto, la idealización de una realidad que funcionaba de manera muy diferente, y a mi juicio es sintomática la variedad de novelas del siglo XIX que fueron adaptadas para cine a partir de la década de los treinta: Clemencia, La Calandria, Los bandidos de Río Frío, Martín Garatuza, Santa, La llaga y Suprema ley²¹. Este afán de volver los ojos al pasado muestra un intento por idealizar una forma de vida y quizá

²⁰Citado en A. de los Reyes, Oc. cit., p. 126.

²¹Id., A. de los Reyes, Oc. cit., pp. 133-140.

de eludir el pasado inmediato, la Revolución, para no mostrar lo que en realidad ocurrió.

Ya en la década de los cuarenta fue retomado ampliamente el tema de la Revolución, pero fue presentando de todas maneras a través de una deformación de la realidad, piénsese en las películas de Emilio Fernández, quien da buena continuación a los afanes nacionalistas iniciados en los años treinta, y según Monsiváis "... ha sido un mitificador y un mitómano... contribuyó generosamente a dilatar las fantasías de la clase media sobre la esencia de la nacionalidad"²².

Esta esencia de la nacionalidad se dio a través de una reiteración de temas "...la oposición rancho/capital; la abnegación de quien nos dio el ser; el romance dosificado con canciones y chistes; las consecuencias del pecado; la recompensa a la virtud. Si hay un centro espiritual declarado, es la madre"²³. En tales películas hay además una preocupación constante por el paisaje, el folclor de las diferentes regiones de México, y se rescata en gran medida el ideal social de la pareja humana con una mujer abnegada y un fuerte, valiente y casi invulnerable hombre²⁴.

El cine nacionalista presentó a los caudillos de la revolución como grandes héroes, sagrados e intocables, y que si bien

²²C. Monsiváis, Op. Cit., p. 1517.

²³Ibidem., p. 1521.

²⁴Aunque no todas las películas deformaron las ideas, las excepciones, sin embargo, son muy pocas: Vámonos con Pancho Villa (1935), El conde de Mendoza (1932), y El prisionero 12 (1933), las tres de Fernando de Fuentes. Cf. Ibidem., p. 1511.

cometieron asesinatos fue siempre en aras de construir una nación, el fin justificaba los medios, aunque las novelas de la revolución hayan tratado de decir lo contrario: revolución igual a rapiña.

De esta manera, a través del cine, el Estado legitimaba su posición de poder, justificaba el crimen, afirmaba costumbres y construía la imagen de héroes nacionales que lucharon para forjar una patria, la patria que a él convenía.

B. LA APROPIACION OFICIAL DE LA LITERATURA.

Al tiempo que el cine vendía imágenes mitificadoras de una idea de nación, surgió otro fenómeno que se dio a la par que el cine, el movimiento cultural, con pretendidos alcances nacionalistas, que encabezó José Vasconcelos a partir de 1929.

Ya antes, la generación del 15 (encabezada por Manuel Gómez Morín y Vicente Lombardo Toledano) se había ocupado de hacer un trabajo de alcances semejantes, y de hecho la generación del 29 fue heredera de la del 15, así como ésta de los positivistas del porfiriato. La campaña vasconcelista tenía como propuesta principal la educación del pueblo mexicano, educar a obreros y campesinos en escuelas rurales (misiones). Sin embargo el problema en esta campaña educativa fue que se buscó transmitir una imagen nacional y heroica a gente que vivía igual o peor que antes de la Revolución. La intención no es analizar, por lo menos en este trabajo, la campaña en sí, sino señalar cómo fue uno más de los elementos que contribuyeron a inventar una imagen nacional, a

crear una mitología.

En esta campaña cultural vasconcelista intervinieron intelectuales que produjeron una literatura que manifestaba los conflictos que en verdad se vivían, hambre, miseria, explotación, trampa política, que no habían sido mostrados por el cine.

Existen en el corpus literario mexicano una serie de novelas que se ocuparon del tema de la Revolución desde distintas ópticas y con distintas técnicas, pero por su temática han sido agrupadas en los estudios especializados como Novelas de la Revolución²⁵. Estas obras podrían subdividirse en grupos, como ya lo han hecho varios estudiosos puesto que fueron hechas por autores que pertenecen a diferentes épocas; así retomaré en parte la división que hace Seymour Menton²⁶, consistente en establecer cinco generaciones de novelistas, que desde mi punto de vista se pueden incluir también dentro de tres "momentos" de escritura. La primera de estas generaciones:

incluye autores nacidos entre 1873 y 1890. Lo que los junta es que todos se criaron dentro de la dictadura pacífica y materialmente próspera de Porfirio Díaz. Por la mayor parte eran profesionales... se entusiasmaron con los ideales de Francisco I. Madero... Sin embargo no tardaron en desilusionarse con la Revolución al notar los actos de barbarie cometidos por el pueblo²⁷.

²⁵ Los estudios consultados para este trabajo son los de Adalbert Dessau, La novela de la Revolución Mexicana y la crítica de la novela mexicana contemporánea, antología de Aurora M. Ocaño.

²⁶ Seymour Menton, "La estructura épica de Los de abajo y un prólogo especulativo" en Aurora M. Ocaño, Op. Cit., pp. 105-123.

²⁷ Ibidem, pp. 105-106.

Dentro de este primer grupo Menton coloca a autores como Mariano Azuela (1873-1952) y Martín Luis Guzmán (1887-1976), amén de otros más (José Vasconcelos y José Rubén Romero). Así en este punto es importante señalar la filiación que Menton otorga a esta primera generación, pues los considera formados dentro del porfirismo, por lo tanto son herederos de aquellas ideas de un país en paz y progresando, de lo que podemos inferir que su desencanto frente a los hechos reales fue tremendo -y sus obras también-, sobre todo en el caso de Azuela y Guzmán; de ahí que hayan contribuido a interpretar la historia de acuerdo a las aspiraciones que su formación les planteaba y por eso participaron con los nuevos gobiernos para "forzar" la existencia de nación a la que aspiraban; esto, desde luego no incluía el cambio radical en la situación social de los pobres.

Así, la aspiración vasconcelista se ponía en marcha, al tiempo que escritores de la misma generación hablaban de la brutalidad de los hechos y mostraban su propio desencanto, Azuela en Los de abajo deja ver el desorden con el que se lanzan a la lucha los campesinos, el impulso de éstos obedece a necesidades inmediatas. Azuela expone cómo algunos de los participantes se daban cuenta de lo mal que iba el asunto (por ejemplo, Luis Cervantes, el curro), y aseguraban un final desalentador.

Guzmán en El águila y la serpiente va más allá en su retrato de la brutalidad, capítulos como "La fiesta de las balas" o las escenas de fusilamientos son reflejos elocuentes de la rapiña que implicó la Revolución; también destaca el autor la injusticia y

los excesos cometidos por quienes dirigieron la lucha armada. En esta novela es imposible decidir quiénes son los buenos y quiénes los malos, según el criterio que operaba en la propaganda oficial, puesto que todos son tan rapaces que no podríamos establecer una diferencia de intereses en los distintos bandos.

Los de abajo (1915) y El Águila y la serpiente (1928) son dos novelas que resultan de la experiencia y participación personal de sus autores en la lucha armada. Ambas plantean la brutalidad del conflicto que implica los excesos cometidos tanto por los "alzados" como por los federales, y el desencanto de algunos al ver que no existía un concepto de Revolución, ni en el pueblo ni en sus caudillos.

Menton habla después de una segunda generación, nacidos entre 1895 y 1902, que sin embargo, agregaría yo, también participan en el conflicto armado, por lo que se ubican en el mismo momento de escritura que la generación anterior, tal es el caso de Rafael F. Muñoz (1899-1972) con la novela Vámonos con Pancho Villa (1931), además de otros como José Mancisor y Gregorio López y Fuentes.

La novela que me interesa mencionar es Vámonos con Pancho Villa por expresarse en ella el complemento de la visión descarnada de la revolución, porque queda de manifiesto una crítica del héroe nacional Pancho Villa. En esta novela vemos el desenmascaramiento absoluto de este personaje que mata a la familia de uno de sus "leales" hombres para que ya no tenga lastres que le impidan pelear y poder demostrar su lealtad y valentía. Una

novela con esta carga desmitificadora fue usada, sin embargo, para hacer decir lo contrario en el cine: exaltar el sentimiento de solidaridad -casi hermandad- entre los que pelearon, y no la brutalidad con la que procedieron²⁶.

Luego de las novelas que hablan del conflicto propiamente dicho vendrían otras que más bien sugieren una reflexión del hecho histórico o plantean cuestiones que estuvieron más allá de las armas. Menton habla aquí de una tercera generación, la cual para mí es un segundo momento de escritura, y a la que pertenecen autores como Agustín Yáñez (1904-1980) con su novela Al filo del agua (1947), y José Revueltas (1914-1976) con El luto humano (1943). A este momento de la novela pertenece también la obra La sombra del caudillo (1929) de Martín Luis Guzmán. Estas novelas tienen como característica plantear una serie de valores y formas (ideologías) de ser del mexicano, quien soportó las miserias que lo oprimieron antes del conflicto armado; sufrió el conflicto y vivió sus consecuencias. Son novelas que plantean una ideología del oprimido, si se acepta la expresión; plantean también un reacomodo de grupos que se vivió luego de la lucha armada; un retrato político, tal es el caso de La sombra del caudillo donde se expresa el juego por el poder, manifiesto a través del asesinato; lo que dejó la revolución y que flota por sobre ese oprimido, aunque éste no tenga conciencia de ello.

A pesar de que Al filo del agua plantea sucesos que se

²⁶ Durante mucho tiempo la película homónima fue exhibida sin la escena final, que se presenta en el libro.

sitúan antes de la Revolución propiamente dicha, se inserta claramente dentro del momento de reflexión de los hechos al ocuparse de sondear y mostrar una parte íntima del ser del mexicano, aquella que resguarda las culpas y los deseos, por eso mismo la novela se considera un parteaguas en la literatura mexicana, pues se ocupa más del "interior" de los personajes.

El luto humano va más adelante en la reflexión de los hechos, pues se ocupa de cuestionar los "logros" que alcanzó la Revolución, mismos que ve desde una óptica claramente descarnada, pues la familia no tiene nada finalmente. Desde mi punto de vista esta novela marca un desenmascaramiento del mito revolucionario que será llevado a sus últimas consecuencias por Rulfo.

Después vendría la presencia de dos escritores, Juan Rulfo (1918-1986) y Juan José Arreola (1918), que Menton coloca dentro de la cuarta generación, con las debidas reservas, pues más bien serían un caso aislado según el mismo autor. Sin embargo, se pueden señalar a estos dos escritores dentro de un tercer momento en la narrativa de la Revolución, caracterizado por escritores que viven en pleno las consecuencias de la guerra, los evidentes juegos por el poder y pueden percibir el saldo social de la misma. Rulfo pierde bienes y familia, en forma brutal, en la Guerra Cristera, consecuencia inmediata de la Revolución²⁰; así que su visión del gran triunfo del pueblo mexicano es más que desalentadora, y su novela Pedro Páramo va más allá de presentar

²⁰Cf. Reina Roffé, Juan Rulfo. Autobiografía Armada, donde se puede leer: "...los Rulfo, una familia muy numerosa... todos morían teterano..., y todos eran asesinados por la espalda." p. 30.

el desencanto de la revolución; se encarga también de desenmascarar la mitología que de ella se había fabricado durante casi cuatro décadas; además Rulfo desenmascara otras mitologías relacionadas con los valores sociales que moldearon la ideología del mexicano, a través del cine y las campañas oficiales, desde la posrevolución hasta el momento que se publica Pedro Páramo (1955).

Cabría mencionar también a la quinta generación que señala Menton, constituida por Carlos Fuentes, Vicente Leñero y Fernando del Paso, que desde mi punto de vista también están en ese tercer momento, el de los autores que viven las consecuencias posteriores al proceso revolucionario.

Sin embargo, a pesar de todas las críticas de la Revolución que se pudieron expresar en estas novelas, el pueblo, la gente común de la sociedad mexicana no las conoció por muchas razones, entre otras el alto índice de analfabetismo en México, y por otro lado, el creciente desarrollo del cine, que fue el medio que sí llegó a las masas y por lo tanto el que proporcionó imágenes de la Revolución e interpretaciones de la misma, constituyó la primera apropiación de la historia que se presentó al público, junto con la interpretación que se dio con la campaña educativa.

En el campo de la literatura, los escritores de las tres primeras generaciones que propone Menton retratan la crueldad de la lucha y la falta de un programa político en la Revolución; denuncian las traiciones entre la élite que quedó en el poder; y

a pesar de todo esto esos escritores, y el resto de los intelectuales en México, se encontraron inmersos en el aparato de gobierno. Fueron parte de la nueva burocracia que colaboro para el establecimiento de una nueva "identidad nacional" que impuso una interpretación unilateral de los logros revolucionarios, o sea de la historia.

Así aunque algunos intelectuales habían producido obras críticas dentro del tema de la Revolución, de todas maneras servían dentro de los órganos gubernamentales, a un Estado Revolucionario y nacionalista, y muy a su pesar, con su presencia dentro del gobierno lo avalaban y legitimaban, aun sobre lo expresado en sus obras.

Con todo esto tenemos perfilada una idea de historia y de sociedad que estaba muy lejos de ser la real, pero que era vendida como verdadera y aceptada como tal, esta idea sirvió y prosperó durante casi dos décadas, de los treinta a los cincuenta.

Finalmente, después de la explosión nacionalista ocasionada por la expropiación petrolera, y pasada la crisis de la Segunda Guerra Mundial -que fue resentida en la mayor parte del mundo-, ocurre un choque entre imagen y realidad, el mito se desvanece, y "Para un espíritu sensible, como el de Rulfo, esto no podía quedar disfrazado por los oropeles desarrollistas desplegados durante los regímenes presidenciales de Manuel Avila Camacho

(1940-1945) y de Miguel Alemán Valdés (1946-1951)"³⁰; de ahí que Rulfo haya planteado en su obra la desmitificación de la historia oficial y del nacionalismo surgido de la Revolución triunfante.

³⁰-Felipe Garrido, "Padre Páramo y El Llano en llamas de Juan Rulfo", en Carra cuando yo se ausente, p. 19.

III. EL PROCESO DE DESMITIFICACION EN PEDRO PÁRAMO.

Ya se ha expresado en la introducción de este trabajo que lo que se pretende hacer es una lectura política de la novela, con lo que quiero decir una interpretación del texto: discurso como práctica transgresora de los usos del poder, a partir de un elemento muy pocas veces considerado: la ironía, aunque en este caso resulta ser una ironía trágica.

Si entendemos la Ironía como un recurso poético (en el sentido de creación) que plantea construcciones semánticas cuyo objetivo consiste en decir lo contrario de lo que expresan³¹, entonces Pedro Páramo es una gran ironía ya que, desde mi interpretación, o lectura política, el autor desmiente una realidad inventada por un Estado e impuesta como ideología (primera interpretación de la realidad) a todo el conjunto social mexicano.

Las situaciones que viven los personajes guardan una apariencia que, durante muchos años de crítica, fue interpretada a la luz de esa ideología impuesta (mitología), pero creo que podemos leer el texto y entender "lo contrario de lo que se dice", interpretando la ironía que resulta de frases y acciones de los personajes.

Esta ironía se aplica en varios órdenes, primero el de la gesta armada conocida como Revolución Mexicana, y su secuela la Guerra Cristera; en segundo lugar, como consecuencia de lo

³¹Concepto tomado del Diccionario de Retórica y Poética de Helena Beristain, donde se apuntan también otros términos sinónimos como sarcasmo, simulación, caricatura, que funcionan igualmente para el objetivo de este estudio.

anterior el tema de la religión; y tercero, la imagen del hombre y la mujer inmiscuidos en sus relaciones afectivas y familiares, de las cuales se han creado unos falsos valores.

A. SOBRE EL TEMA DE LA REVOLUCION.

Dentro de toda la desmitificación que hace el autor destaca en primer lugar lo referente a la Revolución en su fase armada. Si el cine y las campañas culturales habían creado la imagen de un movimiento heroico, Rulfo decide poner de relieve todo lo contrario. Partiremos de la idea de que en el fondo esta lucha no cambió nada, recordemos que en Los de abajo o en Vámonos con Pancho Villa los pobres quedaron igual o peor luego de participar en la Revolución, y de ésta "sólo ha quedado una terminología, unas imágenes, decoraciones, anécdotas y motivos artísticos; es decir, elementos periféricos"³² que tienen como función transmitir una idea falsa de ese período histórico; lo convierten en un mito, mismo que Rulfo desbarata con su texto³³.

El pasaje relacionado con este hecho histórico comienza con el aviso que "el Tartamudo" da a Pedro Páramo sobre el asesinato de Fulgor Sedano perpetrado por unos revolucionarios. Desde el anuncio de la noticia existe una intención burlesca pues es transmitido a través del "tartamudeo", que unido a la gravedad del mensaje (la crueldad y decisión de matar de los revoluciona-

³² Estiva Lorente-Murphy, Juan Rulfo: realidad y mito de la Revolución Mexicana, p. 125.

³³ Ya desde los cuentos de El llano en llamas, Rulfo presentaba esta misma propuesta, sobre todo en "Nos han dado la tierra" y "Luviniz".

rios), provoca un efecto que "tiende a relativizar la imagen magnificada de la Revolución y a tomar en motivo de burla las apuestas de esta lucha tradicionalmente solemnizada por su carga ideológica"³⁴. Además la imagen solemne del estallamiento de la Revolución queda desacralizada a través de una imagen chusca: "...¡Vaya y dígame a su patrón que allá nos veremos!" Y él soltó la cacalda despavorido. No muy de prisa por lo pesado que era; pero corrió. Lo mataron cocorriendo. Murió cocon una pata arriba y otra abajo" (p. 120)³⁵. La "caricatura" es evidente y más después de relacionarla con las figuras heroicas de la propaganda.

Luego Pedro Páramo tiene la entrevista con los revolucionarios, concediéndoles desde el principio una deferencia irónica que sólo indica menosprecio: "Y a esos fulanales que los espero en cuanto tengan un tiempo disponible... 'De todos modos, los 'tilcuatazos' que se van a llevar esos locos' pensó." (p. 121)³⁶. Durante la entrevista ocurre la multicitada "compra" de los revolucionarios que hace el cacique, primero les ofrece una cena, como ocurriría en cualquier suceso diplomático en el que se tratan asuntos de vital importancia, y en efecto así es, sólo que el resultado significó el fracaso histórico de un sector social. Durante esta escena el cacique continúa con su actitud evidentemente irónica: "Patrones -les dijo cuando vio que

³⁴Fabienne Bradu, *Escos de Páramo*, p. 23.

³⁵Todas las citas de la novela corresponden a la segunda edición del Fondo de Cultura Económica, revisada por el autor, publicada en 1981. En adelante, después de cada cita sólo indicaré el número de página, o páginas, entre parentesis.

³⁶Todos los subrayados de los fragmentos citados son míos.

estaban de comer, ¿en qué más puedo servirlos?" (p. 124). El cacique poderoso muestra un afán de servicio hacia los revolucionarios que está muy lejos de querer cumplir, en realidad sólo refleja la actitud despectiva que muchos ricos tuvieron por el movimiento. Después continúa el breve diálogo donde se pone al descubierto el mecanismo que demuestra la falta de conceptos políticos por parte de los que se lanzaron al movimiento armado:

-Como ve usted, nos hemos levantado en armas.

-¿Y?

-Y por eso es todo. ¿Le parece poco?

-¿Pero por qué lo han hecho?

-Por porque otros lo han hecho también. ¿No lo sabe usted? Agúardenos tantito a que nos lleguen instrucciones y entonces le averiguaremos la causa. Por lo pronto ya estamos aquí. (p. 124)

Sin embargo hay quienes sí tuvieron una idea de lo que hacían, según nos plantea el autor: "-Yo sé la causa -dijo otro-. Y si quiere se la entero. Nos hemos rebelado contra el gobierno y contra ustedes porque ya estamos aburridos de soportarlos"

(p.124). Aún cuando se expresa un "ustedes" que señala a un grupo en específico (los ricos, los caciques) el sujeto que lo dice acaba de cenar con uno de esos "ustedes", en la misma mesa, cumpliendo el papel de invitado de sus explotadores. La ironía sigue construyéndose.

En seguida el cacique hace su ofrecimiento de ayuda, aún después de recibir insultos ("móndrigo bandido" y "mantecoso ladrón") como para reafirmar su actitud altruista y francamente interesada, situación más irónica no podría haber: "-¿Cuánto

necesitan para hacer su revolución? -preguntó Pedro Faramo-. Tal vez yo pueda ayudarlos." (p. 124). En estas cortas frases está presente toda una desmitificación del proceso histórico en su versión oficial, pero además hay una explicación del suceso por parte del autor. El cacique considera que no tiene nada que temer del movimiento armado, para él es una causa ajena, expresa esto a través de la frase "su revolución", que lo aleja de cualquier implicación en el hecho, y lo único que le interesa hacer es fingir un falso respeto frente a la parte de pueblo que tiene enfrente para proteger sus propios intereses.

Este falso respeto es equiparable a la falsa sociedad del cine o a la falsa actitud de amistad de Villa, que muchos entendieron en la película Vámonos con Pancho Villa, ya referida. Con tales actitudes por parte del cacique los personajes "alzados" en armas, y que no tienen idea clara de lo que ocurre más allá de sus necesidades inmediatas, callan y recriminan al único que parece más enterado del asunto: "-Dice bien aquí el señor, Perseverancio. No se te debía soltar la lengua. Necesitamos agenciarnos un rico pa que nos habilite, y qué mejor que el señor aquí presente. ¿A ver tú, Casildo, como cuánto nos hace falta?" (p. 125).

La mayoría de los "alzados" que participan en la entrevista entran al juego de las "buenas maneras" impuesto por el cacique, el dominador: "-Cálmate, Perseverancio. Por las buenas se consigue mejor las cosas. Vamos a ponernos de acuerdo. Habla tú, Casildo." (p. 125). Este juego de las buenas maneras, que había

quedado muy bien establecido por el "bombardeo" de imágenes que hizo el cine, sólo demuestra que la venerada Revolución nunca existió, en su lugar hubo una repetición de los mismos esquemas contra los cuales se estaba: los pobres continuaron obedeciendo a los ricos, aún dentro del mismo movimiento armado como lo deja ver esta construcción irónica que Rulfo hace.

Por otro lado, el cacique manda su propia "representación" a la lucha armada, Damasio, "el tilcuate", se une a la Revolución como líder, con recursos y por órdenes de Pedro Páramo, su objetivo será nada menos que ~~proteger~~ las tierras del cacique: "Y volviendo a nuestro asunto, procura no alejarte mucho de mis terrenos, por eso de que si vienen otros que vean el campo ya ocupado" (p. 126). La realidad que se trasluce en estas acciones es la del subordinado peleando en la revolución para proteger al patrón, por lo que resulta totalmente contraria a esa otra realidad contada en la historia oficial.

Después, ya avanzado el movimiento revolucionario, este personaje ("el tilcuate"), protector del cacique, sirve para un desenmascaramiento más, el del héroe Pancho Villa y el saqueo que en realidad significó la Revolución:

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

-¿Y de dónde salieron éstos?

-Vienen del Norte, arriando parejo con todo lo que encuentran. Parece según se ve, que andan recorriendo la tierra, tanteando todos los terrenos. Son poderosos. Eso ni quien se los quite.

-¿Y porqué no te juntas con ellos? Ya te he dicho que

~~hay que estar con el que vaya ganando.~~

-Ya estoy con ellos.

-¿Entonces para qué vienes a verme?

-Necesitamos dinero, patrón. Ya estamos cansados de comer carne. Ya ni se nos antoja. (p. 137)

En este fragmento Rulfo habla del saqueo cometido por un grupo específico, los villistas, y aunque otras novelas ya lo habían hecho, Juan Rulfo lo hace a través de la ironía más aguda: los villistas saquean pero "recorriendo la tierra", son una "avalancha" que no perdona nada y al parecer se dan una vida de ricos pues resulta que ya están "cansados de comer carne" mientras la gran mayoría se muere de hambre, no sólo son salvajes sino también oportunistas.

Finalmente Rulfo deja ver su propia explicación de la historia: en la Revolución los ricos utilizaron a los pobres para hacerse la guerra entre sí. Por eso Pedro Páramo se niega a dar dinero a su representante y le ordena robar a otros: "Contla está que hierve de ricos. Quitales tantito de lo que tienen ... Dáles un pegue y ya verás cómo sales con centavos de este mitote.

-Lo que sea, patrón. De usted siempre saco algo de provecho."

(p. 138). Y para continuar con la ironía el "pelón", servidor del cacique, no obtiene nada pero cree que sí, y lo que sí logra es defender a un rico.

Esto no refleja más que la intención del autor de desenmascarar una realidad tenida por solemne, seria y como el gran logro histórico de los mexicanos, para mostrar lo que en realidad pasó, un juego de poder que se situó por encima de la comprensión de

aquellos a los que les tocó dar la vida.

B. SOBRE EL TEMA DE LA RELIGION.

Cabe señalar que este tema es uno de los más criticados por Juan Rulfo, es un tema que se percibe en toda la novela, sin embargo está más ironizado a través de dos personajes esenciales, el padre Rentería y Susana San Juan, de tal modo que centraré el análisis en estas dos figuras.

El padre Rentería, contrariamente a las figuras sacerdotales del cine, opera siempre bajo el estigma de la duda y dentro de un regateo comercial de la fe cristiana. En primer lugar, debe otorgar el perdón al asesino de su hermano y violador de su sobrina, a Miguel Páramo. En una primera intención el padre se niega a actuar "como Dios manda" sólo que esta desobediencia la hace, irónicamente, en nombre divino: "Dios me tomará a mal que interceda por él." (p. 34). La lógica vital del sacerdote entra en contradicción con la idea de la misericordia divina. Esta contradicción planteada por el autor pone en entredicho todo el sistema de creencias cristiano: "Si Dios escucha las palabras de Rentería y recibe a Miguel Páramo en Su Seno, no hay justicia que esperar de Dios. Dios sería un canalla, un ciego y un sor-do..."³⁷ Este dilema tan cruel que se le plantea al sacerdote lo lleva a dudar de su propio ministerio ("¿Qué sabía él del cielo y del infierno?", p. 42) y a vivir una de las situaciones más irónicas de la novela.

³⁷ F. Bradu, *Op. Cit.*, p. 42.

A pesar del sentimiento de culpa y de la duda el padre Rentería sigue cumpliendo con "sus obligaciones", y la resultante de este ejercicio ministerial es una serie de aberraciones supersticiosas que más bien rayan en lo cómico. Así, el padre finalmente reza por el alma de Miguel Páramo, en un rito del cual nunca se sabe qué tan efectivo resultó "Levantó el hisopo con ademanes suaves y roció el agua bendita de arriba abajo, mientras salía de su boca un murmullo, que podía ser de oraciones" (p. 35). Hay una ambigüedad sobre el tipo de oración que puede rezar un sacerdote que duda de Dios y que no tiene ningún convencimiento del contenido de su plegaria³⁸.

Esta contradicción sobre lo justo o lo injusto de la religión cristiana que Rulfo plantea en la novela se ve resuelta por un mecanismo "comercial" que opera irónicamente. Pedro Páramo entrega al padre unas monedas de oro "como limosna", pero es más evidente que se trata del pago por la renuencia vencida del padre Rentería, y éste se las ofrece a Dios como pago por un perdón que resultaría injusto, es decir que la justicia o la injusticia divinas se pueden comprar, el perdón es un objeto comercial.

Pero esto no es todo, el hecho de perdonar a los semejantes también propicia la desgracia de los más desprotegidos, la sobrina del sacerdote fue víctima de una violación por parte de Miguel Páramo, cuando éste pretende "disculparse" por el asesi-

³⁸ La misma actitud del sacerdote que ejerce sin poseer una verdadera fe, se encuentra en la novela San Manuel Bueno, Mártir de Unamuno, sin embargo el personaje de esta novela difiere del padre Rentería porque está conciente de su falta de fe en Dios, a tal grado, que evita tener tiempo para pensar; mientras que el personaje rulfiano nunca cae en la cuenta de que su ejercicio es más superstición, que verdadera fe.

nato que cometió en contra del padre de ella: "Llegó abrazándome como si esa fuera la forma de disculparse por lo que había hecho. Y yo le sonreí. Pensé en lo que usted me había enseñado: que nunca hay que odiar a nadie" (p. 37). El nombre de Dios propicia la desventura porque la intención de perdonar conduce a sufrir una vejación, más que a poner en práctica un mandato divino.

Por otro lado, no existe ninguna esperanza de tranquilidad para los creyentes, la sobrina le ha suplicado a Dios la condena de Miguel Fábama "Sé que ahora debe estar en lo mero hondo del infierno; porque así se lo he pedido a todos los santos con todo mi fervor." (p. 38). La fe parece conceder una esperanza, sin embargo, el padre Rentería explica el mecanismo de regateo que se establece en la relación del hombre con Dios: "No estés tan convencida de eso, hija. ¡Quién sabe cuántos estén rezando por él! Tú estás sola. Un ruego contra miles de ruegos." (p. 38). La salvación o la condena dependen de la cantidad que se ofrezca, ruegos o dinero, y no de una certeza de fe.

También el juego del regateo funciona mejor si a los rezos se les agrega dinero, el problema es que los pobres no lo tienen. Así, el alma de la madre de Susana San Juan no puede aspirar a la salvación: "¿Que vienen por el dinero de las misas gregorianas? Ella no dejó ningún dinero. Díselos, Justina. ¿Que no saldrá del Purgatorio si no le rezan esas misas? ¿Quiénes son ellos para hacer la justicia, Justina?" (p. 99).

Aún en el peor de los pecados, el suicidio, puede apelarse al dinero unido a las oraciones, como en el caso del alma de

Eduviges Dyada:

"-Tal vez rezando mucho.

"-Vamos rezando mucho, padre.

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

...

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

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

"-Sí, padre. (pp. 41-42)

El sacerdote plantea la solución pero la pobreza impide realizarla, entonces sólo queda esperar la bondad de Dios, misma que probablemente no llegue pues todo se reduce a una transacción comercial.

La idea de Dios que se dibuja en la novela contradice las ideas sobre religión que se establecieron a través del cine, sobre todo en los melodramas familiares. Pero principalmente, contradice al dogma mismo, Dios no es bueno, por el contrario es injusto y hasta comerciante. De aquí que la figura de su representante en la tierra, el padre Rentería, queda reducida a una caricatura, tan chusca como la del mismo cacique, aceptando entrar al juego comercial: "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" (p. 40); y queda, finalmente, sin la posibilidad de aspirar a la salvación de su alma pues otro administrador de la voluntad divina, el padre de Contla, decide que en este caso no hay perdón posible: "Y el señor cura de Contla había dicho que

no" (p. 92). Entonces o se tiene dinero y muchas ganas de rezar para salvar a un alma, o se depende por entero de la interpretación y decisión de un individuo supuestamente versado en asuntos divinos. Esta situación es irónica también porque deja ver la incapacidad del clero para brindar ayuda cuando uno de sus propios ministros la necesita.

Esta ambigüedad religiosa que opera para los habitantes de Comala los conduce a llevar una vida espiritual que funciona dentro de una lógica absurda ("Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando El lo disponga." pp. 17-18), que pone al descubierto un sentido más supersticioso que religioso, y muestra la manipulación de que puede ser objeto cierto sector social que se halla a merced de alguien más poderoso. Esto se aprecia claramente en la idea de la muerte que tienen los personajes. Por ejemplo se supone que un muerto puede acercar a un vivo a Dios, entonces ocurren peticiones tan chuscas como la que hace Inés Villalpando a Abundio Martínez cuando éste pierde a su esposa: "Ve diciéndole entretanto a la difuntita que yo siempre la aprecié y que me tome en cuenta cuando llegue a la gloria... Diselo antes de que se acabe de enfriar" (p. 153); por supuesto que Abundio cumplirá con el encargo a pesar de cualquier lógica posible: "Se lo diré en llegando. Y hasta le sacaré la promesa de palabra, por si es necesario y pa que usted se deje de apuraciones." (p. 154), aunque esta exageración de Abundio tiene una razón de ser, si logra que Refugio interceda por Inés Villalpando, entonces ésta rezará por el alma de la difunta; este

intercambio es lo que procede puesto que la religión es igual a comercio. La obligación del respeto por "las cosas de Dios" no existe, en su lugar queda una gran superstición.

La irreverencia ante la muerte tiene su mejor expresión en Susana San Juan, quien al perder a su madre dice:

"En febrero, cuando las mañanas estaban llenas de viento, de gorriones y de luz azul. Me acuerdo. Mi madre murió entonces. Que yo debía haber gritado; que mis manos tenían que haberse hecho pedazos estrujando su desesperación. Así hubieras tú querido que fuera. ¿Pero acaso no era alegre aquella mañana?... Me dio lástima que ella no volviera a ver el juego del viento en los jazmines; que cerrara sus ojos a la luz de los días. ¿Pero por qué iba a llorar?" (p. 98)

No hay en Susana posibilidad de conmoción. Si para los otros personajes cabe la vía del regateo, para Susana ni siquiera existe la probabilidad de Dios. Es el personaje que lleva el absurdo irónico a sus límites, es decir, la locura misma que sirve para hacer los desenmascaramientos más mordaces en materia de religión. Así, cuando muere su marido la oración que formula más bien parece blasfemia: "¡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." (p.129). Para ella la promesa de lo espiritual no significa nada, su única posibilidad para estar bien es el mundo de los vivos, y si éste falla entonces no cabe ni la coherencia, el único escape es la locura.

El desenmascaramiento de la opresión religiosa llega a

grados extremos cuando Susana, llena de recuerdos eróticos, está agonizando y el sacerdote la prepara para la muerte, primero le lleva la comunión:

Pedro Páramo abrió la puerta y se estuvo junto a ella,... Recorrió el pequeño espacio que lo separaba de la cama y cubrió el cuerpo desnudo, que siguió debatiéndose como un gusano en espasmos cada vez más violentos... Se abrió la puerta y entró el padre Rentería... Susana San Juan, semidormida, estiró la lengua y se tragó la hostia. Después dijo: 'Hemos pasado un rato muy feliz, Florencio' Y se volvió a hundir entre la sepultura de sus sábanas. (p.142-143).

El apego erótico de Susana a las "cosas de este mundo" la lleva a identificar la comunión con un orgasmo. Después, justo en el momento de la muerte la escena resulta absolutamente desmitificadora de la idea de "estar en gracia de Dios", aspiración que se planteó ampliamente en el cine pero que en la obra es una tontería ("No debe estar en gracia. -¿En gracia de quién? -De Dios señor. -No seas tonta Justina. p. 140).

Así, el padre Rentería se dirige a Susana:

-Esta 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? (p.144)

Y más adelante:

-Vas a ir a la presencia de Dios. Y su juicio es inhumano para los pecadores.
 Luego se acercó otra vez a su oído; pero ella sacudió la cabeza:
 -¡Ya váyase, padre! (p.147)

Tanto el sacramento de la comunión como el de la extremaunción son vistos con el mayor desprecio por el personaje. Además, la ironía se completa porque se trata de un sacerdote que duda de su ministerio, tratando de reconfortar a una moribunda a la que no le importa si Dios la toma en cuenta o no, y sólo está preocupada por el recuerdo de su marido, mejor dicho, por el recuerdo del cuerpo de su marido. Por lo tanto, esta construcción irónica de Rulfo termina siendo verdadera mordacidad pues resulta una crítica implacable contra la religión debido, creo, a la confrontación de sus recuerdos de infancia (Guerra Cristera) con los valores morales manejados por toda la propaganda posterior (sobre todo el cine), de ahí que la puesta en duda del papel social de la religión alcance visos de herejía.

C. SOBRE EL CONCEPTO IDEOLÓGICO DE FAMILIA.

Con respecto a este tema ya mencionamos anteriormente que una de las ideas más reiteradas, sobre todo en el cine, fue el concepto de "madre" como el sostén de la familia y por lo tanto de toda la estructura social. Películas y canciones sobre el sacrificio materno moldearon un ideal al que todo mexicano debía aspirar. Para destrozar esta idea, Rulfo fue tremendamente irónico.

Desde que comienza la obra nos enteramos (los lectores) de que se plantea una especie de "viaje heroico" que emprenderá un personaje, Juan Preciado, para lograr encontrar a su padre y exigirle un "resarcimiento" del abandono y desprotección en el que

lo mantuvo a él y a su madre. A primera vista este trabajo que emprenderá el personaje pareciera anunciar una "gesta" heroica movida por objetivos que aspiran a restablecer la justicia y dejar en claro la imagen de hijo "modelo". Sin embargo, el autor pone en marcha una construcción desmitificadora que opera por "debajo" de lo heroico y que se sustenta en un mecanismo irónico.

La primera "escena" de la obra nos sitúa a Juan Preciado, el hijo, en el pueblo de Comala porque va a cumplir la palabra empeñada a su madre, pero el "empeño" de la palabra que, dentro de la tradición literaria y cinematográfica, implica una situación en la que se compromete el honor, en este caso es el resultado de una simple actitud de "quitarse de encima" al muerto: "Le apreté sus manos en señal de que lo haría; pues ya estaba por morir y yo en plan de prometerlo todo... Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones" (p. 7).

El compromiso que adquiere Juan Preciado para con la madre muerta no tiene ninguna validez para él y se decide a actuar sólo hasta que reflexiona en otra posibilidad, la ilusión y "la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo" (p. 7). Los fines que mueven a Juan Preciado no son heroicos, sino son mezquinos y contradicen la idea de veneración a la figura materna que tanto se maneja en la cultura mexicana.

Juan Preciado llega a Comala y se enfrenta a una primera imagen de lo que en realidad es Pedro Páramo. Esta "escena" también obedece al mismo mecanismo que la anterior, por debajo de

la apariencia hay una ironía que contradice a una cultura nacional institucionalizada. Cuando está en Comala, Juan Preciado hace una íntima confesión a un desconocido, Abundio, diciéndole que va en busca de su padre, un tal Pedro Páramo. Abundio responde con otra confesión aún más solemne: en ese lugar todos son hijos de Pedro Páramo. Desde una apreciación superficial de la novela esta acción pareciera anunciar una atmósfera de esfuerzo heroico en la obra, pareciera ser "...el típico viaje del héroe que va a enfrentarse con un mundo ignoto donde encontrará dificultades que hay que vencer y cuya búsqueda no sólo significa el conocimiento de un ámbito ignorado, sino también el conocimiento y conquista de sí mismo"³⁹, pero no ocurre así ya que la apariencia de gesta heroica se derrumba cuando Abundio manda "mucho al carajo" a Juan Preciado y además le informa que Pedro Páramo es un "rencor vivo" que "apadrinó" a todos sus hijos pero que los dejó también en la más absoluta pobreza.

Estas dos situaciones irónicas que se presentan "de entrada" en la novela vienen a desmentir un valor dentro de la identidad nacional: el respeto a la sacrosanta memoria de los progenitores, fundadores heroicos de la familia, pregonado por un discurso publicitario al servicio del poder, pero que queda ridiculizado en la obra para mostrar finalmente que la realidad "real" existe de otra manera.

La novela plantea una actuación del hijo con una apariencia de epopeya, pero en el fondo no es más que el desenmascaramiento

³⁹S. Lorente-Murphy, Op. Cit., p. 78.

de una intrincada red de valores para poner en duda un concepto, la familia, y mostrar que esta institución no funciona para "aliviar" la existencia de un sector específico.

Otra imagen de la novela relacionada con el concepto de familia es la de la paternidad, un ejemplo sería el caso de Pedro Páramo. Él es el padre "de todos" en Comala, según lo dice Abundio al inicio de la novela, sin embargo, desafiando todos los valores sociales con respecto a la familia, no ha reconocido a ninguno, y cuando lo hace sólo es para demostrar su poder:

-Don Pedro, la mamá murió al alumbrarlo. Dijo que era de usted. Aquí lo tiene.
 Y él ni lo dudó, solamente le dijo:
 -¿Por qué no se queda con él, padre? Hágalo cura.
 -Con la sangre que lleva dentro no quiero tener esa responsabilidad.
 -¿De verdad cree usted que tengo mala sangre?
 -Realmente sí, don Pedro.
 -Le probaré que no es cierto. Déjemelo aquí. Sobra quien se encargue de cuidarlo. (p. 90)

El hijo sirve para probar algo, es una excusa, de ninguna manera es "lo más sagrado", como tanto se pregona que debe ser un hijo, por eso Pedro Páramo ni siquiera le concede más importancia: "-¡Damiana! Encárgate de esa cosa. Es mi hijo." (p.90). Y para terminar de construir la ironía el autor hace que finalmente Pedro Páramo ni siquiera logre probar nada con el hecho de tener un hijo porque éste muere de una manera muy alejada de la que correspondería a su "linaje":

-¿Quién es? _preguntó.

Fulgor Sedano se acercó hasta él y le dijo:

-Es Miguel, don Pedro.

-¿Qué le hicieron? -grito.

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

-Nadie le hizo nada. El solo encontró la muerte.

Había mecheros de petróleo aluzando la noche.

... Lo mató el caballo se acomodió a decir uno. (p.87)

Esta situación hace que Pedro Fárano diste mucho de ser un padre como lo exigen los cánones sociales establecidos. El hijo no le sirve para mucho, y por si fuera poco, muere de una manera vergonzosa, por la tontería que implica. El padre pasa de la prepotencia al ridículo puesto que no hay a quien sentenciar como culpable, salvo por ese "acomedido" que tiene la buena ocurrencia de culpar al caballo. La paternidad tiene la función de ridiculizar al cacique, y no de preservar el valor social de la familia, como se hacía en otro tipo de discursos. No existe en la obra un personaje que corresponda al ideal de "progenitor" de una familia, esta "sagrada" institución queda ridiculizada en la novela.

Tal vez el componente ideológico que más desmiente a la idea de "familia" es la maternidad. A este respecto ya mencioné el vínculo forzado que mantiene Juan Preciado con su madre, pero ella, Dolores Preciado, por su parte tampoco es la "madre protectora" que se espera, contraviniendo esta idea, manda a su hijo a morir por ella a Comala: "...ni siquiera pudo venir a morir aquí. Hasta para eso me mandó a mí en su lugar." (p.84).

Pero el problema de la maternidad va más allá en la novela.

Primero está el caso de la maternidad como una mentira, Dorotea cree que tiene un hijo, y lo quiere como "algo sagrado", tal y como los cánones sociales lo mandan, "...lo sentí entre mis brazos, tiernito, lleno de boca y de ojos y de manos; ... Lo llevaba conmigo a dondequiera que iba, envuelto en mi rebozo..." (p.78), pero el hijo es una ilusión, y más concretamente, es una "equivocación" de Dios: "En el cielo me dijeron que se habían equivocado conmigo. Que me habían dado un corazón de madre, pero un seno de una cualquiera." (p.78) La maternidad tomada en serio, es decir de acuerdo a los estereotipos de la publicidad, no existe, es un engaño.

Por otro lado, se da en la obra la maternidad con hijos concretos, que sí existen, pero que resultan una transgresión moral. Por ejemplo el caso de Eduviges Dyada:

"-Ella sirvió siempre a sus semejantes. Les dio todo lo que tuvo. Hasta les dio un hijo a todos. Y se los puso enfrente para que alguien lo reconociera como suyo; pero nadie lo quiso hacer. Entonces les dijo: 'En ese caso yo soy también su padre, aunque por casualidad haya sido su madre.' (p. 41).

Por un lado, la maternidad sagrada se pone en tela de juicio, y por otro, formar hijos es un verdadero trabajo, que requiere un sacrificio de una índole diferente al sacrificio pregonado por la publicidad, en este caso, literalmente, exige la vida (Eduviges se suicida). Aun en el caso de Dolores Preciado, el costo de querer tener una familia también se paga con una vida, sólo que es la del hijo, puesto que lo manda a "morir por

ella". La institución familiar está totalmente desmitificada en la novela.

D. SOBRE EL IDEAL DE HOMBRE Y DE MUJER Y SUS RELACIONES AFECTIVAS.

Una parte fundamental de este proceso irónico de significación es la figura del cacique Pedro Faramo que, como dijimos, responde más a una caricatura que a la imagen de "malvado" difundida por cine y literatura.

La gran mayoría de los críticos se han ocupado muy especialmente de este personaje que resulta el centro de la novela y se le ha considerado desde varios ángulos, todos coinciden en resaltar su maldad y capacidad de manipulación para con los otros personajes, incluso se le ha planteado como un personaje que opera en una "doble dimensión: vida propia hacia afuera..., vida de ensueño interior"⁴⁰, en donde esta vida hacia afuera se manifiesta a través del "uso" que el cacique hace de los demás, ganándose con ello un temor enorme por parte de los que lo rodean, pero todo esto contrasta con su vida hacia adentro donde conocemos la parte humana del personaje, su infinito amor por Susana, sin embargo todo ocurre en apariencia porque ambas vidas del personaje son un fracaso rotundo si las percibimos dentro de ese ambiente de ironía que ya he mencionado.

A este personaje lo conocemos en la novela desde su niñez y desde ahí podemos empezar a apuntar los rasgos que lo perfilan

⁴⁰ Carlos Blanco Aguinaga, "Realidad y estilo de Juan Rulfo" en Revista Mexicana de Literatura, p. 81.

como una imagen burlesca. Es un personaje que desde niño se sume en largas meditaciones a propósito de su único amor, Susana San Juan, pero estas meditaciones suelen ocurrir en el excusado:

-¿Qué tanto haces en el excusado, muchacho?

-Nada mamá.

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

-Sí mamá.

"Pensaba en ti Susana...

...

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

-Estoy pensando.

-Y no puedes hacerlo en otra parte? Es dañoso estar mucho tiempo en el excusado. Además debías de ocuparte en algo. (p. 18)

Esta "escena" resulta irónica no por el hecho de ir al excusado sino porque otorga una imagen burlesca al cacique, puesto que los personajes inmersos en los discursos solemnes, ya sea en la literatura, en el cine o en la historia, no incluyen dentro de sus grandes hazañas ponerse a pensar mientras están en el excusado.

Un segundo rasgo en la personalidad ironizada del cacique, en esa vida hacia adentro, lo constituye el enamoramiento pues el objeto de ese amor, Susana San Juan, se presenta primero como algo inalcanzable: "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..." (p. 105). Cuando finalmente la tiene, más que encontrar satisfacción, sólo halla sufrimiento: "Desde que la había traído a vivir aquí no sabía de otras noches pasadas a su lado, sino de

éstas noches doloridas, de interminable inquietud." (p. 121). Susana San Juan nunca perteneció a Pedro Páramo, aparentemente este logra su objetivo y consigue tener con él a la mujer amada, pero ella vive en otro mundo, con otros recuerdos, no tiene nada que ver con Pedro Páramo: "¿Pero cuál era el mundo de Susana San Juan? Esa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber." (p. 122). El cacique jamás logra su objetivo amoroso porque está muy lejos de ser el hombre prepotente que debería ser -según los discursos oficiales y las ficciones cinematográficas- porque el autor en realidad quiere desmentir el ideal de invulnerabilidad masculina.

El retrato que hace Rulfo del hombre fuerte se ve diluido; acabado ridiculamente, Pedro Páramo no logró ser padre, ni amante, ni humano, por eso acaba como un montón de piedras: "Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras." (p.159) Todos los alardes que hizo el cacique se desvanecen con el desmoronamiento: "Todo esto, toda una vida resumida en un ruido parco, sordo, insignificante."⁴¹

Y así como el cacique resulta una caricatura de la fortaleza, ocurre lo mismo con otros personajes. Un ejemplo elocuente de esta desmitificación del "macho" es un personaje anónimo, sólo parte de los murmullos de Comala, pero que muestra muy claramente este otro desenmascaramiento.

⁴¹F. Bradu, Op. Cit., p. 63.

Ese personaje fue uno de los asesinados por Pedro Páramo, sólo por haber estado presente en la fiesta donde mataron al padre de éste (Lucas Páramo), entonces la voz anónima dice:

...chapotíe con mis manos la sangre regada en las piedras. Y era mía. Montonaes de sangre. Pero no estaba muerto. Me di cuenta. Supe que don Pedro no tenía intenciones de matarme. Sólo de darme un susto... Me dejó cojo, como ustedes ven, y manco si ustedes quieren. Pero no me mató. Dicen que se me torció un ojo desde entonces, de la mala impresión. Lo cierto es que me volví más hombre. (p. 102)

Este sujeto lejos de reaccionar con la cólera esperada, es decir con la venganza que marcaba el cine, sólo expresa su "comprensión" del hecho, se conforma, y se vuelve más hombre. Esto nos lleva a pensar que ser objeto de una vejación tal no debería hacer "más hombre" a un individuo, más bien lo degrada, esto es una ironización de la hombría. Ningún personaje corresponde a las imágenes de la propaganda cinematográfica que pretendía mostrar una supuesta "identidad nacional".

Aún cuando existe el alarde machista expresado tal y como lo postulaba el cine, como en el caso de Toribio Aldrete, este alarde se resuelve en una cobardía que lo desmiente. Pedro Páramo levanta una acusación en contra "del Aldrete" y éste reacciona como en una película: "-Con ese papel nos vamos a limpiar usted y yo, don Fulgor, porque no va a servir para otra cosa... Ahora ya sé de qué se trata y me da risa." (p. 45). Aldrete expresa un franco desafío a la muerte, porque esto significa enemistarse con Pedro Páramo. Este desafío es muy semejante al postulado de la

canción: "Si me han de malar mañana, que me maten de una vez", sólo que Juan Rulfo borra esa supuesta valentía haciendo que Toribio Aldrete, a la hora de morir ahorcado, parezca "un collón, dando de gritos" (p. 46) y suplique: "¡Déjenme aunque sea el derecho de pataleo que tienen los ahorcados!" (p. 43). Los "valentones" que representaban un supuesto retrato del mexicano son desmitificados por Juan Rulfo.

Junto a esta desmitificación del "ideal del hombre" estaría la contraparte, la desmitificación del estereotipo femenino. Las mujeres eran presentadas en la propaganda cinematográfica con una marcada herencia feudal, sobre todo en los valores morales y la función social que debían cumplir, eran representadas como "mujeres cuya abnegación dicta el estilo de usar rebozo"⁴².

El comportamiento social exigido -gestos, reacciones, sentimientos- constituyeron los rasgos de "identidad" impuestos como "los mejores" para la generalidad de las mujeres en México.

La desmitificación de este estereotipo se da en todos los personajes femeninos de la novela. Ya he señalado las irreverencias de Susana San Juan con respecto a la religión, contradiciendo la idea de que el fervor religioso era más propio del sector femenino. Pero el desenmascaramiento que propone Rulfo a través de este personaje se extiende también hacia el ámbito de los lazos afectivos. Ella no sólo excluye a Dios de su vida, sino también todo lo que signifique sujeción a las normas. Primero el afecto hacia el padre, este lazo no existe para Susana:

⁴²C. Monsiváis, *Op. Cit.*, p. 1509.

-¿De manera que estás dispuesta a acostarte con él?
 -Sí, Bartolomé.
 -¿No sabes que es casado y que ha tenido infinidad de mujeres?
 -Sí, Bartolomé.
 -No me digas Bartolomé. ¡Soy tu padre!
 ...
 -¿Y yo quien soy?
 -Tu eres mi hija. Mía. Hija de Bartolomé San Juan.
 ...
 -No es cierto. No es cierto. (p.108)

Este desconocimiento del padre es un "antivalor" que plantea la obra, nace del rencor de Susana al ser "utilizada" por el padre desde que es niña (la obliga a sacar de un foso las partes de un esqueleto humano), y ya como una mujer adulta parece que esa "utilización" termina en lo inmoral:

"_Lo de mañana déjame lo a mi. Yo me encargo de ellos. ¿Han venido los dos?

-Sí, él y su mujer. ¿Pero cómo lo sabe?

¿No será su hija?

-Pues por el modo como la trata más bien parece su mujer."

(p.105)

Ninguno de los dos personajes actúa dentro de los límites sociales establecidos, Bartolomé está muy lejos de inspirar el respeto que corresponde a la figura paterna, la hija es una "cosa" más, y esto provoca el odio de ella, pues Susana tampoco está dispuesta a asumir su papel social y su rebeldía llega al extremo: "Tu madre decía que cuando menos nos queda la caridad de Dios. Y tú la niegas, Susana. ¿Por qué me niegas a mi como padre? ¿Estás loca?

-¿No lo sabías?

-¿Estás loca?

-Claro que sí, Bartolomé. ¿No lo sabías?" (p. 108-109)

Susana San Juan no se ajusta en nada al patrón de conducta que se había establecido en la propaganda, por eso resulta ridícula la idealización que hace de ella Pedro Páramo.

La idea de la conservación de la moralidad la desmienten también el resto de personajes femeninos de la novela, aún aquellos que parecen más convencionales. Este es el caso de Dolores Preciado, quien siempre está sujeta a la voluntad del cacique, para casarse, para irse, para volver. Sin embargo, a pesar de esta sumisión, ella decide burlar a Pedro Páramo, en la noche de bodas manda a Eduviges en su lugar contraviniendo toda norma moral, y peor aún, desmintiendo la idea de que el matrimonio es un hecho "sagrado", intocable.

Además también se pone en duda la idea de que casarse implica la convicción de alcanzar la felicidad. Aparentemente Dolores está feliz por su boda con Pedro Páramo: "¡Qué felicidad! ¡Oh, qué felicidad! Gracias, Dios mío, por darme a don Pedro. Y añadió: 'Aunque después me aborrezca.' " (p. 52). En el fondo, la convicción de haber alcanzado el máximo objetivo en la vida, no existe.

La decisión de Dolores para casarse y para utilizar una substituta en la noche de bodas permite percibir el desenmascaramiento de un valor social más: el del sagrado matrimonio, y su percepción como la meta definitiva en la vida de las mujeres.

Además, la conducta de la mujer que va en lugar de Dolores a la noche de bodas, Eduviges, resulta muy inmoral pero completa la construcción irónica que dibuja el desprecio por los máximos valores:

"-Ve tú en mi lugar -me decía.

'-Y fui.

'Me valí de la oscuridad y de otra cosa que ella no sabía: y es que a mí también me gustaba Pedro Fárano.

'Me acosté con él, con gusto, con ganas" (p.25).

Estas mujeres no tienen ningún problema en desafiar los mandatos morales si esto les permite "facilitar" su precaria existencia.

En la novela hay un caso de recato aparente, Damiana Cisneros, quien, en una actitud digna de una película, se niega a pasar una noche con Pedro Fárano, ("¡Abreme, Damiana! -Pero si ya estoy dormida, patrón", p. 136). Esta decisión, aparentemente, tuvo su recompensa: Damiana se convierte en "caporal de las sirvientas de la Media Luna" (p. 136). Pero contrariamente a lo establecido, esta decisión no le otorga ninguna satisfacción -como la propaganda del cine lo diría-, sino que se arrepiente de lo que hizo, aún muchos años después, y hasta envidia a las muchachitas con quienes duerme Pedro Fárano: "...ahora, que estaba ya vieja, todavía pensaba en aquella noche cuando el patrón le dijo:

'¡Abreme la puerta, Damiana!'

Y se acostó pensando en lo feliz que sería a estas horas la chacha Margarita." (p.136).

La felicidad, según plantea Juan Rulfo, no depende exclusivamente del cumplimiento de las normas morales, sino que puede provenir de lo inmoral, porque las normas impuestas más bien funcionan como un lastre.

Finalmente la transgresión de las relaciones afectivas que plantea la novela, culmina en la relación de los hermanos, Donis y la mujer, donde el lazo afectivo que los une, el incesto, difiere totalmente de la moral social establecida. La mujer está muy consciente de lo "anormal" de su situación: "¿No me ve el pecado? ¿No ve esas manchas moradas como de jote que me llenan de arriba abajo?" (p. 66); pero al mismo tiempo pretende legitimar la relación con su pareja como supuestamente "lo manda Dios", aunque su pareja sea el hermano:

"-¡Cásenos usted!

"-Apártense!

"-Y yo le quise decir que la vida nos había juntado, acorralándonos y puesto uno junto al otro. Estábamos tan solos aquí, que los únicos éramos nosotros. Y de algún modo había que poblar el pueblo. Tal vez tenga ya a quién confirmar cuando regrese. (p.68)

Como si el hecho de ser pareja de su hermano no fuera suficiente transgresión, entonces hasta promete un producto de esa unión, después de todo, eso es lo que Dios manda.

La relación incestuosa en la novela plantea un afán de "legalización", muy contrario a "los incestos rectificadas por la tragedia"⁴³ que planteaba el cine. En este caso aparentemente

⁴³Idem.

Donis desea abandonar a su hermana, según ella misma lo dice: "Ll siempre ha tratado de irse, y creo que ahora le ha llegado su turno." (p.72); pero finalmente no ocurre así: "¿De modo que siempre volvió Donis? La mujer estaba segura de que jamás lo volvería a ver." (p.76), es decir que este incesto no va a ser rectificado, ni el hombre ni la mujer lo pretenden, ambos están muy lejos de representar los roles sociales que les han sido impuestos.

Ninguna de las parejas que aparecen en la novela acata los valores sociales y morales que trataba de imponer la propaganda, el matrimonio como algo sagrado, el promovido "pudor" de las mujeres, o la invulnerabilidad del hombre. Todo lo que se idealizaba en las películas o en las canciones de los años anteriores a la publicación de Pedro Fábame no funciona en una realidad que es diferente.

IV. A MODO DE CONCLUSION.

En el momento en que Juan Rulfo escribe Pedro Páramo, los años cincuenta, el público maneja una ideología (en el sentido que definimos antes) que estaba constituida, entre muchas ideas, por una interpretación oficial de la historia inmediata: la Revolución Mexicana vista como una mitología; por una serie de imágenes -morales y hasta físicas- a las que debían aspirar los hombres y mujeres que acudían al cine; por las concepciones religiosas, casi supersticiosas, que se manejaban después de una historia llena de conflictos religiosos, desde la conquista hasta la Guerra Cristera. Sin embargo, todo este conjunto cultural existía sólo en la propaganda.

La realidad social planteaba otras contradicciones que hacían difícil la existencia. Los hombres y las mujeres reales no podían resolver los conflictos que impone el poder -llámese Estado, Dios, la familia- a través de las propuestas maniqueas de la propaganda (política o cultural), esto es lo que plantea Pedro Páramo.

Juan Rulfo construyó en su novela, como he querido mostrar, un retrato social ironizado que subyace a muchas "apariencias". Los personajes que intervienen en la obra, así como las situaciones que viven, corresponden a un absurdo si se les mira con los ojos que impone esa falsa realidad de la propaganda. Pero mirándolos bien, a fuerza de desentrañar ese retrato ironizado, se adquiere un sentido lógico, desaparece el absurdo, y se convierte en un retrato social que muestra la inoperancia, casi falsedad,

de muchos valores transmitidos e impuestos.

La finalidad de construir ese retrato subyacente es la de proponer una hermenéutica que muestre a la realidad cultural mexicana como es, con todas sus contradicciones y matices, totalmente diferente al esquema propuesto por un discurso oficial, que le permita al lector -al individuo- una percepción liberadora de su mundo, que le permita despegarse del poder, aunque sólo sea durante el momento de la lectura.

BIBLIOGRAFIA

A. TEXTOS DE JUAN RULFO.

- Rulfo, Juan, El llano en llamas, 2a. ed. rev. por el autor, FCE, México, 1980. 193 pp. (Colección Popular, 1).
- ----, Pedro Páramo, 2a. ed. rev. por el autor, FCE, México, 1981. 159 pp. (Colección Popular, 58).
- ----, El gallo de oro y otros textos para cine, 2a. ed., Era, México, 1980. 134 pp.
- ----, Antología Personal, pról. de Jorge Ruffinelli, Era, México, 1988. 167 pp.
- ----, "Pedro Páramo treinta años después", en Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid, España), núms. 421-423, julio-septiembre de 1985, pp. 5-7.

B. ESTUDIOS SOBRE EL AUTOR Y SU OBRA.

- Blanco Aguinaga, Carlos, "Realidad y estilo de Juan Rulfo", en Revista Mexicana de Literatura (México), núm. 1, septiembre-octubre, 1955, pp. 59-86.
- Bradú, Fabienne, Ecos de Páramo, FCE, México, 1989. 68 pp. (Cuadernos de la Gaceta, 55).
- Garrido, Felipe, "Rulfo el humorista", en Rulfo en proceso, Revista Proceso, México, 1981, pp. 65-69.
- ----, "Pedro Páramo y El llano en llamas de Juan Rulfo", en Juan Rulfo, Para cuando yo me ausente, Grijalbo, México, 1983, pp. 13-34. [Libro polémico, pues Juan Rulfo nunca aceptó haber elaborado la compilación]
- González Boixo, José Carlos, "Análisis de Pedro Páramo", estudio

- introdutorio de Juan Rulfo, Pedro Páramo, 2a. ed., Cátedra, Madrid, 1984, pp. 19-47. (Letras Hispánicas, 186).
- ----, "El factor religioso en la obra de Rulfo" en Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid, España), núms. 421-423, julio-septiembre de 1985, pp. 165-177.
- Lorente-Murphy, Silvia, Juan Rulfo: realidad y mito de la Revolución Mexicana, Pliegos, Madrid, 1988. 134 pp. (Pliegos de Ensayo, 33)
- Monsiváis, Carlos, "Si, tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente" en Juan Rulfo. Homenaje Nacional, INBA/SEP, México, 1980, pp.35-44.
- Muñoz, Mario, "Dualidad y desencuentro en Pedro Páramo", en Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid, España), núms. 421-423, julio-septiembre de 1985, pp. 385-398.
- Roffé, Reina, Juan Rulfo. Autobiografía armada, Corregidor, Buenos Aires, 1973. 87 pp.
- Ruffinelli, Jorge, "Juan Rulfo" en Juan Rulfo, Para cuando yo me ausente, Grijalbo, México, 1983, pp. 35-72.
- Rulfo en llamas, compilado y editado por Universidad de Guadalajara/Revista Proceso, 3a. ed., México, 1989. 229 pp.
- C. NOVELAS MENCIONADAS.**
- Azuela, Mariano, Los de abajo, FCE, México, 1976. 140 pp. (Colección Popular, 13).
- Guzmán, Martín Luis, El águila y la serpiente, Porrúa, México, 1984. 471 pp. (Colección de Escritores Mexicanos, 92).
- ----, La sombra del caudillo, 6a. ed., pról. Antonio Castro

- Leal, Porrúa, México, 1983. 254 pp. (Colección de Escritores Mexicanos, 89).
- Muñoz, Rafael F., Vámonos con Pancho Villa, 4a. ed., Espasa-Calpe, México, 1983. 208 pp. (Colección Austral, 896).
- Poniatowska, Elena, Hasta no verte Jesús mío, 22a. ed., Era, México, 1983. 315 pp.
- Revueltas, José, El luto humano, 6a. ed., Era, México, 1984. 187 pp. (Obras Completas, 2).
- Unamuno, Miguel de, San Manuel Bueno, mártir, 12a. ed., Alianza Editorial, Madrid, 1983. 212 pp. (Libro de bolsillo, 27).
- Yáñez, Agustín, Al filo del agua, 17a. ed., pról. Antonio Castro Leal, Porrúa, México, 1982. 387 pp. (Colección de Escritores Mexicanos, 72).

D. OTROS TEXTOS.

- Barthes, Roland, El placer del texto y lección inaugural, 6a. ed., trad. Nicolás Rosa y Oscar Terán, Siglo XXI, México, 1991. 150 pp.
- Beristáin, Helena, Diccionario de retórica y poética, Porrúa, México, 1985. 508 pp.
- Dessau, Adalbert, La novela de la Revolución Mexicana, trad. Juan José Utrilla, FCE, México, 1986. 477 pp. (Colección Popular, 117).
- Menton, Seymour, "La estructura épica de Los de abajo y un prólogo especulativo" en La crítica de la novela mexicana contemporánea. Antología, presentación, prólogo, selección y bibliografía de Aurora M. Ocampo, UNAM, México, 1981,

pp.105-123.

- Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Historia general de México, tomo 2, 3a. ed., El Colegio de México, México, 1981, pp. 1375-1548.
- Ortiz-Osés, Andrés, La nueva filosofía hermenéutica, Anthropos, España, 1986. 322 pp. (Autores, Textos y Temas Hermeneusis, 1).
- Reyes, Aurelio de los, Medio siglo de cine mexicano (1896-1947), Trillas, México, 1991. 225 pp. (Linterna Mágica, 10).
- Turner, John Keneth, México Bárbaro, Costa-Amic Editor, México, 1967. 303 pp.