

01057

1eja  
1

**Universidad Nacional Autónoma de México**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**



**LA PASION CONTRA LA HISTORIA**  
**Un acercamiento a través del amor y de la muerte**  
**al tiempo y el espacio de Pedro Páramo**  
**de Juan Rulfo**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
**MAESTRO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**  
**ESPECIALIZACION EN LITERATURA**

PRESENTA:

**LIC. SUNG KUN PARK**

DIRECTOR DE LA TESIS:

**MTR. JOSE LUIS GONZALEZ**

MEXICO, D. F.

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

1986



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

Todo el material contenido en esta tesis 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.

## I N D I C E

	PAG.
INTRODUCCION .....	1
CAPITULO I. EL LUGAR DE RULFO.	
1.- La tradición narrativa en México .....	7
2.- La novela de la revolución .....	26
3.- La novela regionalista .....	38
4.- La tradición cosmopolita .....	46
5.- La aparición de <u>Pedro Páramo</u> .....	57
CAPITULO II. REPRESENTACION FORMAL DE LAS CREENCIAS.	
1.- Estructura y Pensamiento .....	61
2.- Tiempo simultáneo: Especto Teórico.....	71
2.1. El tiempo simultáneo en la literatura ..	77
2.2. La simultaneidad en <u>Pedro Páramo</u> .....	82
2.3. Examen de su estructura narrativa tempo- ral.....	90
3.- Fragmentación del Espacio: Aspecto Teórico.	111
3.1. <u>Pedro Páramo</u> : una novela fragmentaria...	115
3.2. La pasión inconclusa y la estructura --- fragmentaria.....	119
4.- La voz de los personajes.....	134

CAPITULO III. EL MOMENTO HISTORICO EN <u>PEDRO PARAMO</u> .	
1.- Revolución, guerra cristera y estabili-- dad nacionalista.....	155
2.- Desintegración de la historia a través - de una crítica no-ideológica .....	172
3.- El tiempo "único" de la novela.....	184
CAPITULO IV. LECTURA SIMBOLICA.....	192
CONCLUSIONES .....	200
BIBLIOGRAFIA .....	204
ANEXO:            TRADUCCION AL COREANO DE <u>PEDRO PARAMO</u> . (fragmentos).....	211

## INTRODUCCION

¿Qué forma puede asumir la pasión? Fue quizá la primera pregunta que me planteé, hace varios años, cuando al término -- de una difícil, pero no por ello menos intensa, lectura de la novela de Juan Rulfo, esa extraña y fascinante obra de amor y odio, que es Pedro Páramo. En ella son varios los elementos -- que se conjugan: es la vida que perdura a través de la voz de sus recuerdos, es la historia de un pueblo sojuzgado, pero también una novela de amor y superstición. Volví a la obra, intrigado, curioso de saber cuál era la causa de su indómita belleza. Recordé a propósito unos versos de Rilke: "...de lo terrible / lo bello no es más que ese grado / que aún soportamos". Esa fue la primera clave: lo terrible. La idea no me abandonó, hace ya cuatro años que arribé a México proveniente de Corea, las costumbres me parecían tan insólitas, de tan difícil comprensión, que al ir profundizando en la obra de Rulfo me sorprendió encontrar que bajo la superficie, había un punto en que se curzaban mis ideas, obtenidas en Oriente, con la de los mexicanos: la literatura. No fue casual que sólo a través de esa obra pudiera comprender que la distancia abierta entre los pensamientos de dos pueblos, el de Corea y el mexicano, no es tan grande. Pedro Páramo es un descenso hacia el origen de la idea, es una indagación de las emociones. No es fácil explicarlo, pude entrever el origen de esta novela sólo cuando suprimí, momentáneamente, sus caracteres externos, cuando sumergiéndome dentro de su temática descubrí bajo ella un mundo que yo podía entender, y más --- que eso: sentir. Decidí, aún y cuando mi investigación iba dirigida no a la realización de una tesis cuanto a la necesidad interior de acercarme a la nueva realidad que este país me --- ofrecía, dedicarme al estudio de la novela. Es cierto que toda obra junto a su lado racional admite lo emocional, fue sin embargo la actitud extrema de la pasión la que me sirvió para comprender. Nada ayuda más que la experiencia llevada a los lí-

mites, sólo ahí se logra percibir lo antes vedado a la evidencia.

En Pedro Páramo es la emoción, la emoción terrible, la que sacude, la que obliga a comprender. Historia terrible de la pasión: una mujer cuyo amor se convierte en locura y desemboca en la muerte, un hombre que espera la realización de un sueño infantil y, ante la imposibilidad de cumplirlo, se entrega pasivamente a morir convencido de que en la muerte encontrará al objeto de su amor. Un hijo que muere buscando entre las brumosas ilusiones de su madre la figura de su padre. Y todo ello contado dentro de un cajón, bajo la tierra, donde dos muertos platican sus vivencias y recuerdos, oyendo a otros difuntos contar la historia de su vida desde su muerte. Ese grado de lo terrible, donde no hay fronteras, que alberga lo bello, fue convirtiéndose en una obsesión no menos terrible.

Interminables noches -quizá única hora posible para entender la obra- pasé leyendo, discutiendo, enfrentándome con Pedro Páramo, fui juntando, al principio descuidadamente, material de estudio sobre la misma. Y el tiempo iba junto a mí, corriendo. No vacilé por ello, en el momento en que se me presentó la necesidad de realizar una tesis, en escoger mi tema. Mi preocupación ante la obra había recorrido ya un amplio camino, argumentalmente la obra no me presentaba ya problemas, me propuse entonces descender hasta aquel punto que en la primera lectura de tan violenta manera me había impresionado: lo terrible. En la obra ¿qué lo es en realidad? Su lenguaje es sencillo, en ocasiones poético, no hay momentos de furia, las sobrecogedoras escenas pobladas de espectros, lo intufa, no eran más que un procedimiento que escondía ¿qué? Los críticos hablan de una búsqueda del origen. Yo preferí, -- amparado en la pluralidad infinita de toda obra literaria, -- pensar que la verdadera motivación de Juan Rulfo fue la de --

examinar los grados terribles de la pasión. Pasión, que por su formidable fuerza no podía encarnar en la vida, sólo a través del recuerdo podía la novela ser narrada. Por eso los personajes de Rulfo no tienen rostro, no son encarnaciones sino voces atravesando el espacio calcinado de Comala; las voces eran, pues, la forma en que Pedro Páramo expresaba la pasión. Este es el tema de la tesis que ahora presento.

Vuelvo a mencionarlo porque quizá ello explique algunas ideas de mi labor: las enormes dificultades con que he tropezado en mi estudio son innumerables, nada podría haber hecho a no ser por la invaluable ayuda de algunos maestros y de ciertos amigos. Aprendiendo las verdades de la obra comprendía las oscuras afinidades entre el pensamiento Oriental y el de Occidente. No ha sido poca mi dedicación, entendí -- que para la cabal comprensión de una obra es necesario el estudio de las que la anteceden, fui desentrañando el camino de la tradición, lleno de contradicciones, de rupturas y de frágiles puentes. La literatura, acabé por entender, es un tejido de relaciones, no existe la obra solitaria, así como -- tampoco la obra nacional. Los hilos de este tejido atraviesan océanos e idiomas, yo mismo, en Corea, había oído elogiosamente hablar de una obra maestra; Pedro Páramo. Para estudiarla perseguí creencias, supersticiones, la compleja historia de este gran país. No me detuve, empero, en estos aspectos, en la lectura que aquí realicé de la novela de Rulfo, ya que, bajo el cortinaje escueto y sobrio sentía latir la furia apasionada del amor irrealizado. Ese era mi tema. Pensé, al principio, llegar hasta él por medio de las relaciones, que se me fueron haciendo evidentes, que existen entre el pensamiento oriental y el indígena mesoamericano. No tardé en -- caer en cuenta que en la obra existen esos motivos que, sin embargo, no determinan la forma de la novela. Me seguí interrogando sobre la manera de perpetrar en las pasiones que bullen dentro de Pedro Páramo. Un curioso acontecimiento lo decidió:

en una visita a unas pirámides cercanas a la capital, mi gufa me explicaba las formas, por ejemplo, me decía "los cuatro la dos de la pirámide y su pico irrealizado simbolizan la alti-- planicie mesoamericana", etc. La forma, pensé, para los mexi canos, simboliza. De ahí que, por mi intento de penetrar en el conocimiento de las íntimas pasiones y creencias del pueblo de México a través de la novela, decidí comenzar por interro gar a la forma que ésta asume.

No entraré en detalles sobre el contenido específico de esta tesis, quisiera tan sólo comentar que me esforzé por inda gar la realidad de la obra a partir de los elementos que ella me ofrecía. Primeramente me valí del examen de la tradición - narrativa en México para situar a Pedro Páramo como una obra - necesaria no circunstancial ni fortuita. Como necesaria tam-- bién expliqué más adelante la forma de la novela. Partí de un principio básico: la indivisibilidad de la forma y de la ma teria. Si el fondo de la obra era la pasión, la forma que és ta revistiera tenía por fuerza, si en verdad ese era el tema - central de la novela, que mostrar características únicas que, en otro orden, fueran correspondientes exactamente con el fon do de la obra. La pasión crea un espacio y un tiempo único: - en Pedro Páramo el espacio es fragmentado y el tiempo simultá neo. Más adelante comprendí que esas realidades autónomas, -- que funcionaban perfectamente dentro de la obra, podían ser -- verdaderas propuestas, o mejor: auténticas críticas contra -- las concepciones espacio-temporales tradicionales de Occidente. La segunda parte de esta tesis dedica su atención a este aspec to.

Al principio pensé abordar la novela a partir de mis -- concepciones, comprendí con el tiempo que no haría mas que fal sear la obra. Quise hacer un estudio que, dentro de una vi sión estrictamente fenomenológica tachada a menudo como críti ca impresionista, fuera lo mayormente objetivo que el tema lo

permitiera. El estudio de la obra, empero, no ha finalizado. A mi regreso a Corea dedicaré mi máximo esfuerzo a la labor de enseñanza del idioma español así como de la literatura que en él se escribe, especializándome, claro está, en la literatura mexicana.

La constante lectura de la obra y de la crítica que ella provocó, me llevó a adoptar, en principio, una postura escéptica ante una multitud de estudios que, más que mostrar el texto, lo oscurecían, aplicando a él métodos -como el histórico, como el mítico- ajenos a su realidad autónoma y única. No quiere esto decir que cayeramos en el extremo de señalar a Pedro Páramo como una obra atemporal. Por el contrario, con la misma vehemencia que rechazamos la visión histórica de la novela, no atendimos tampoco a aquellas voces que la calificaban como obra eterna, esto es: ausente del tiempo. La obra, ya sea por medio de las palabras, los hechos o las ideas, es inevitablemente histórica. Nuestro intento lo dirigimos a la investigación de la concepción histórica de Juan Rulfo, las relaciones por él creadas en su novela entre la historia -concretamente la revolución y la guerra cristera- y las pasiones de los personajes, concluyendo que las pasiones acaban por desintegrar en la obra el discurso histórico. Esta es la tercera parte de la tesis. La última corresponde propiamente a la conclusión, en ella hacemos una breve indagación de los símbolos que la novela nos presentó como una curiosa fusión entre lo racional y las creencias que en ella habitan pudiendo presentar, siendo absolutamente coherente, la voz de los muertos hablando de las pasiones de los vivos.

Esto es, en breves líneas, lo que mi inquietud logró hacer. No se puede dejar de ver, pues, esta tesis sino como el fruto de una curiosidad hecha pasión. La extensión de este ensayo la había limitado, el tema, sin embargo, impuso su auténtica forma. De cualquier modo, la creemos desmedida. Hay ine-

vitables lagunas resultado sin duda de mi carencia de información. Cuando no de comprensión, huecos que sólo el entusiasmo puesto en esta obra puedan quizá suplir.

No me queda más que agradecer la atención y suplicar un poco de paciencia. Espero haber sido fiel a mi inicial propósito y haber podido mostrar cómo la obra de Rulfo se podría -- sin violencia inscribir dentro de lo que he llamado: la pasión-- contra la historia.

CAPITULO I.  
EL LUGAR DE RULFO

1. La tradición narrativa en México.

La tradición en literatura es algo que escapa del concepto por ser una realidad siempre en movimiento, cada que un nuevo escritor publica su obra agrega algo a esa tradición sea continuándola o bien modificando el esquema que de ella se haya anteriormente trazado. Por ello nuestro intento de fijar tal movilidad se realizará a través de conceptos que hoy día han perdido ya vigor y que sin embargo fueron fundamentales en la formación de la literatura mexicana. Los conceptos a que nos referimos Rosario Castellanos los expresó comentando un libro de relatos de un joven autor: "Hasta hace muy poco tiempo no era posible leer una página de prosa narrativa sin preguntarse inmediatamente quién de los dos antagonistas era el modelo del autor: Juan Rulfo o Juan José Arreola. Si sus personajes deliraban de hambre y de sufrimiento o si se entregaban al libre juego de la imaginación. Si nos ponía una pétrea esfinge campesina o nos dibujaba en el aire una figura ligera e inabarcable. Si nos entregaba una viscera sangrante o una piedra cuidadosamente pulida. Si se afiliaba, en fin, al realismo mágico o a la fantasía pura. Durante muchos años oscilamos pendularmente entre estos dos estilos". (1) Dos posturas que en la década de los sesenta se expresaban ya como diferencias de estilo y que anteriormente eran indicadores de la posición política, social y estética de su autor. Con esto hacemos referencia al problema tan característico de las letras mexicanas entre escritores nacionalistas y universalistas. Tal conflicto actualmente se encuentra ya abatido según interpretamos

---

(1) Castellanos, Rosario, reseña a La noche de Juan García Ponce, en La cultura en México, suplemento de Siempre!; 12 diciembre 1963, p. XIX.

a partir de las palabras pronunciadas en una conferencia sobre lo nacional en la literatura por uno de los críticos mexicanos más distinguidos: "ésto nos viene del siglo XIX. No me extrañaría que a alguien se le haya ocurrido decir que uno de nuestros rasgos nacionales es interrogarnos periódicamente sobre qué es lo nacional. (La literatura mexicana sigue entre tanto - su camino sin darse apenas cuenta de esas interrogaciones más o menos acongojadas)". (2) Superado el problema, ahora, podemos ver que tales conceptos han ido perdiendo su vigencia al irse disolviendo con el tiempo el enfoque con que originalmente fueron planteados. Así, no es ya usual cuestionar, como incluso llegó a ocurrir en 1955, fecha de la aparición de Pedro Páramo, la mexicanidad de Juan Rulfo, ni tampoco considerar a los escritores "no comprometidos" con la lucha social como habitantes de "torres de marfil" o creadores de obras "evasivas". Se juzga la literatura a partir de los elementos estéticos que ella contiene y no por los que Alfonso Reyes calificó como elementos ancilares: ciencia, historia, sociología, etc. Sin embargo a través de esos dos conceptos, despojándolos de su carga beligerantemente social y utilizándolos tan sólo como símbolos de posturas estéticas enfrentadas, intentaremos fijar un momento de la tradición narrativa en México: 1955, año de la publicación del Pedro Páramo de Juan Rulfo.

El esfuerzo por ubicar dentro de la literatura mexicana la obra de Rulfo tiene fundamentalmente el propósito de relativizar algunas de las lecturas que ha venido realizando cierta crítica que no ha vacilado en otorgarle a Rulfo etiquetas todas ellas muy disímiles pero que generalmente oscilan entre considerarlo un escritor que critica la situación del latifundio y del campesinado en México o que simplemente denuncia esa situación o como un artista recreador de antiguas mitologías. No

(2) Alatorre, Antonio, "En torno al concepto de literatura -- 'nacional'", en Diálogos, vol. 19, núm. 2, marzo-abril --- 1983, p. 8.

se ha visto en cambio a Rulfo como creador de un estilo que sería indicador de una forma nueva de pensar y de asimilar la realidad. Cuando comunmente se dice que la Literatura es reflejo de la realidad se piensa comodamente en la realidad social, soslayando la realidad psíquica que abarcaría tanto las motivaciones como las creencias de los escritores. Situar a Juan Rulfo dentro de la literatura mexicana implica no una mera descripción sino la exposición de un motivo más profundo: Rulfo es la conclusión de un pensamiento hecho literatura, es una cima que dió realidad a una amalgama de creencias transformadas estilística y estructuralmente. No queremos con esto indicar que no haya habido nada de valor en fechas posteriores a la aparición de la obra de Rulfo, entendemos a la Literatura como una dialéctica cambiante, como un movimiento -- que se realiza en sus producciones. Así, dentro de ese constante cambio Pedro Páramo se nos presenta como una síntesis -- que resume dos estilos que son dos formas de entender la realidad: nacionalistas, universalistas. Esa dialéctica a la que -- hemos hecho mención no implica una noción de progreso ya que -- únicamente estaría señalando un cambio en la percepción y asimilación de las creencias, no una evolución. Asimismo consideramos que tampoco ese movimiento niega la validez de ciertas obras, la Literatura se nos muestra como un infinito discurso que asume todas las inevitables posturas antagónicas, -- en Literatura "las relaciones que realmente significan no son las relaciones de afinidad sino las de oposición. Esas oposiciones se despliegan en el interior de una lengua y una tradición". (3)

Podemos ver el fenómeno de contradicción entre esas -- posturas expresado con diversas nomenclaturas: la ya mencionada dicotomía nacional/universal; viril/afeminada célebre en --

---

(3) Paz, Octavio, Inmediaciones, primera edición. Barcelona, Seix Barral, 1979, p. 183.

los años veinte; comprometida/evasiva usual en los treinta o visceral/pulida como las nombra Rosario Castellanos en el artículo ya citado. Más que posturas irreconciliables esas categorías expresaban conceptos culturales tan válidos en su -- época como desprovistos de sentido actual para la nuestra. Se trata, en todo caso, de la expresión de dos estilos, de dos formas de trasmutar literariamente una misma realidad.

Este polémica, que pretendemos nos llevará hasta el momento de la aparición de Pedro Páramo, sitúa sus raíces en un tiempo bastante lejano bajo diversos caracteres ejemplarmente ilustrados por el crítico argentino Luis Mario Schneider (4). Este crítico da cuenta de algunas de las polémicas que ha enfrentado la literatura mexicana desde los tiempos de la Colonia, como es el caso de la llevada a escena por Eguira y Eguiren y Manuel Martínez Zaragoza en 1735. Menciona otros más -- entre los que destacamos, en la época del romanticismo, la del español Castelar en contra del "Nigromante" Ignacio Ramírez -- en 1865. Schneider da el título de Ruptura y continuidad que riendo con él expresar una idea análoga a la nuestra en este capítulo. La Literatura, dadas sus naturales oposiciones, se resuelve en una continuidad que es lo que va a determinar finalmente el rumbo de la tradición.

La dicotomía primera que observaremos será la expresada en las obras de dos grupos activos en la época porfirista, conjuntos opuestos que no se desarrollaron cronológicamente -- en forma paralela pero que ejemplifican las dos posturas que nos servirán de pábulo para nuestro posterior discurso. La -- primera de ellas estaría expresada en la novela histórica que se desarrolló en México a fines del siglo XIX y principios --

---

(4) Schneider, Luis Mario, Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica, primera edición. México, FCE, 1975, p. 201.

del XX. Esta novela, que tuvo su origen en la aplicación literaria que de la ideología liberal hicieron Ignacio M. Altamirano e Ignacio Ramírez, perdió su validez como forma ideológica al asumir y prolongarse indefinidamente el general Porfirio -- Díaz en el poder, pero siguió funcionando como novela costumbrista sin la agresividad ni la eficacia de la anterior novela histórica. Se convirtió en novela sin ideas que representar -- y devino en mera relación de costumbres más o menos coloreadas de una crítica heredada difusamente del liberalismo beligerante. Así, la novela costumbrista se convirtió en expositora de los propósitos nacionales del "realismo romántico", entendiendo este último concepto, según Carlos Monsivais, cuando "el tema de la pasión amorosa exige como contrapeso lo que se considera 'retrato crítico de una sociedad'." (5). La novela costumbrista gustó de la exaltación, bajo una supuesta toma de posición crítica, de valores conformistas; retratos sentimentales de una sociedad reprimida económica y moralmente. Como -- ejemplo de esta novela citaremos de Rafael Delgado Los pa--- rientes ricos de 1902 y Santa, de Federico Gamboa, de 1903.

Pocos años más tarde, en el seno mismo de la sociedad -- porfiriana, un grupo de jóvenes descendientes casi todos ellos de las altas esferas de la sociedad, comienzan la crítica de -- uno de los aspectos más endebles del régimen: su filosofía positivista. Antonio Caso, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y muchos más, fundan en 1909 el Ateneo de la Juventud, grupo -- que se propuso, por medio del rigor y la dedicación al estudio de los clásicos, crear un foco de cultura que se manifestara -- en rebeldía en contra del régimen cultural de Porfirio Díaz. -- Sus ideales de belleza y perfección no encajaban en el mundo -- abyecto en que les tocó vivir, por lo que su reacción se comprende no tanto contra el régimen sino contra la realidad. Jor

(5) Monsivais, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Historia general de México, tercera edición. México, El Colegio de México, 1983, p. 1384.

ge Cuesta señala que "El Ateneo de la Juventud se significó -- con su actitud aristocrática de desdén por la actualidad; pero su aristocracia es una ética, casi una teología". (6) Como grupo de acción sobre el pensamiento se definió al Ateneo, agrupando a un gran número de intelectuales alrededor suyo y entre los que nos interesa mencionar a cuatro de ellos: Alfonso Reyes, Julio Torri, José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán. La elección no es arbitraria, los cuatro representados posi-ciones que son búsquedas a través de un estilo en pos de una realidad que es aprehendida por cada uno de ellos en forma di-ferente.

Cabe aclarar empero que el Ateneo de la Juventud no se -- constituyó, y lo mismo puede aplicarse a los autores de la novela costumbrista aquí reseñada, como una escuela en torno a ningún manifiesto sino como una generación. La diferencia es mayúscula y, a grandes rasgos, consistiría en que una escuela propone una actitud estética y una actitud moral ante el arte en tanto que a una generación "lo que la distingue es un cierto aire de familia, la marca de convivialidad, actividades comunes, creencias profundas más allá de las diferencias ideológicas. Una generación es un grupo de hombres en los que algún acontecimiento histórico importante ha dejado una huella, campo magnético en cuyo centro existe una experiencia decisiva, en un ethos peculiar que impreso en la juventud se arrastra colectivamente toda la vida, un modo de afirmar la individualidad frente a los padres culturales, de rechazar y continuar una herencia" (7). El Ateneo de la Juventud apenas fundado sufre ese "acontecimiento histórico importante": la revolución armada de 1910. Ante este hecho extraordinario que --

---

(6) Cuesta Jorge, citado por Carlos Monsivais, op. cit., p. 1397.

(7) Krauze, Enrique, Caras de la historia, primera edición.- México, Joaquín Mortiz, 1983, p. 126.

arrasa y devasta surgen las dos posturas narrativas dentro de esa generación. La primera de ellas, la expresión más temprana, se postula sin declararse expresamente como una postura radicalmente contraria a la novela de costumbres. Julio Torri y Alfonso Reyes son autores de obras narrativas brevísimas, estilísticamente más cercanas del poema que de la narración extensa. Herederos quizá de una tradición narrativa poco estudiada en México, debido a la gran luz con que la novela de la revolución ilumina lo mismo que a otras zonas oscurece, que parte de los cuentos modernistas de Gutiérrez Nájera y Amado Nervo, y que hace una ligera estancia en algunas páginas poco frecuentadas de Ramón López Velarde <sup>(8)</sup> para desembocar con plenitud en Torri y Reyes antes de comenzar la década de los veinte, aún en plena revolución. Los postulados estéticos de estos dos escritores no podemos de ningún modo juzgarlos como "escapistas", al contrario, por encima de un retrato de la época aplican con más profundidad su vista descubriendo en la realidad -Reyes- aspectos que por absurdos son fantásticos y que por poéticos -Torri- son esenciales. Las obras: de Torri son sus Ensayos y poemas de 1917 y de Alfonso Reyes El plano oblicuo -1920-, "libro originalísimo en lengua española por el rápido deslizamiento de lo real a lo fantástico y por sus procedimientos expresionistas" <sup>(9)</sup>. La tradición narrativa sufre un valioso ensanchamiento al deslizarse de lo meramente real a lo fantástico y aun a lo poético. Como notoriamente diferentes podemos considerar a otros escritores que, pertenecientes lo mismo al Ateneo, desde su fundación se vincularon políticamente a la confusa realidad del -

(8) Hacemos referencia a dos cuentos: "El obsequio de Ponce" y "Luna de miel" insertos en sus Obras completas (ed. de José Luis Martínez, FCE, 1a. reimpresión, 1979, pp. 515- y 521).

(9) Anderson, Imbert, Enrique, Historia de la literatura hispanoamericana. (Época contemporánea), 3a. reimpresión. México, FCE, 1980, p. 139.

pais.

El más activo de ellos, José Vasconcelos, es nombrado en el gobierno de Obregón ministro de Educación y Cultura haciendo en ese ministerio una labor cuya memoria, tan aficionada al olvido, perdura a través de una enorme cantidad de libros clásicos por él masivamente editados. De él nos limitaremos a decir que, entre otras muchas, es autor de Ullis Criollo, obra a la que Xavier Villaurrutia calificó como "la mejor novela de la revolución". (10). El otro autor ateneísta es -- Martín Luis Guzmán cuya obra El águila y la serpiente de 1929 es una valiosa muestra de cómo el rigor estilístico puede correr parejo a la acción más violenta logrando aciertos literarios indiscutibles. A la llamada "novela de la revolución" le dedicaremos, vinculándola a la obra de Ruifo, un capítulo de esta tesis, por ello bástenos decir que si bien se puede considerar heredera en cierto modo de la novela de costumbres decimonónica, (Tomochic de Heriberto Frías sería el ascendiente más claro), llevada de la mano de Mariano Azuela esta novela alcanzó momentos muy brillantes, más por el empleo de un ritmo, que le debe mucho al de la contienda, y al uso de coloquialismos, que le dan vida a descripciones costumbristas anteriormente -- utilizadas de forma decisivamente reiterativa, que por su pesimismo a ultranza. Andrés Pérez Maderista de Azuela publicada en 1911 es la precursora de una serie tan larga de novelas que incluso llega a institucionalizarse como género. La idea preconcebida da como fruto novelas "drásticamente previsibles" afirma Monsivais (11). Ante este cúmulo de novelas que deviene en moda, las obras de Martín Luis Guzmán se alzan como modelos de descripción brillantes y pulcros, de tal precisión que Valery Larbaud, al conocerlas, las asoció sin pudor alguno a la concisión y plasticidad de Tácito, el latino.

(10) Monsivais, Carlos, op. cit., p. 1427.

(11) Monsivais, Carlos, op. cit., p. 1456.

Paralelamente a estas novelas de la revolución se abre el cuestionamiento, por un lado, del género y por otro un retorno, que es más bien un olvido, a una tradición inexistente: la novela colonialista. La crítica a la novela de la revolución tiene bases muy justificadas y sus más claro detractor sería el escritor, miembro de la generación de Contemporáneos a la que luego aludiremos, y poeta Bernardo Ortiz de Montellanos. Quede como aviso ya que la polémica cultural que dió pie nos llevará a otro rumbo de esta tradición narrativa.

Para cabalmente comprender la época en que surge la novela colonialista preciso es plantear por vez primera la dicotomía originalmente expuesta: nacionalistas y universalistas. -- Hemos dejado expresamente de lado esta polémica pues no alcanza su punto álgido sino hasta la década de los treinta. (A pesar de que Los de abajo de Azuela debiera su popularidad en la época a otro matiz de esta disputa: Francisco Monterde la vinculó a una "literatura viril" frente al "afeminamiento" de la literatura mexicana que anunciaba Jiménez Rueda en 1924)<sup>(12)</sup>.

José Vasconcelos es sustituido en la presidencia de Calles de su puesto de ministro de Cultura, sus sucesores mal entienden su concepto de patria que decae hasta el punto de convertirse en un chovinismo esquemático y represor de las preferencias e individualidades. Eso por parte del gobierno; la cultura se divide entre ese chovinismo acérrimo y la adopción del realismo socialista, impulsado por el auge gremialista internacional surgido en la época de Calles. Es el tiempo en que se juzga a los autores según la cantidad de "elementos patrios" que su obra contenga, llegando hasta el absurdo de acusar, a modo de ejemplo, a Alfonso Reyes de evasivo por universalistas: "Héctor Pérez Martínez (el acusador) tomaba a mal el que Alfonso Reyes, siendo mexicano, se interesara en poetas ex-

(12) Cfr. Schnerider, Luis Mario, op. cit., cap. "La vanguardia".

tranjeros como Góngora y Mallarmé " (13). Reyes se defendió -- con un maravilloso artículo ("A vuelta de correo") inserto en La X en la frente. Luego de apasionadamente afirmar su amor a México por medio del estudio de las humanidades, Reyes culminó la polémica con una luminosa frase, que no reprimimos; "La literatura nacional es la suma de las obras de la literatura mexicana" (14). Tal era, a agrosso modo, el ambiente en aquella época. Motivo que sirvió a un grupo de escritores para declararse más interesados en los orígenes mismos de ese nacionalismo que en el patriotismo exacerbado del momento. Artemio del Valle Arizpe aclara su forma de entender este fenómeno: "El colonialismo para mí fue una sustitución. Vivíamos los años tremendos, desastrosos de la revolución. Como era imposible conseguir la tranquilidad con los ojos puestos en el hoy, le di la espalda al presente y me instalé en los siglos de la colonia. Fue indudablemente lo que ahora se llama un acto evasivo" (15). Esta literatura trataba de recuperar, como hemos mencionado, -- una tradición inexistente: la novela colonial. A pesar de -- ello logró obras más o menos aceptables, tal como El temor de Hernán Cortés de Francisco Monterde y la parodia de este género: Pero Galfn de Genaro Estrada, 1926.

Este género de novela possibilitó el ingreso a la literatura mexicana a escritores bastante mediocres cuyo único mérito consistía en sazonar sus anécdotas en una fuerte esencia nacional: Viva el rey de Ermilo Abreu Gómez ejemplificaría notablemente este último comentario. El mismo Abreu es protagonista de una polémica sobre el manido tema nacional/universal que nos conducirá directamente a otra de las fuentes más ricas de la tradición narrativa mexicana. Habíamos hecho referencia ya a otra polémica, de 1930, conducida por el poeta --

(13) Alatorre, Antonio. Op.Cit.

(14) Idem.

(15) Valle Arizpe, Artemio del, citado por Carlos Monsivais, - Op.Cit., p. 1465.

Ortiz de Montellano. En ella afirmaba la diferencia entre -- una "novela de la revolución" y una "novela revolucionaria", apelando que la afinidad de los dos conceptos es una apariencia, el proceso revolucionario no puede por sí mismo, dice -- Montellano, crear una expresión compleja que lo explique y le de forma. La revolución logró, a los escritores "convencer-- los de la existencia de una sensibilidad personal, mientras -- más personal más genuinamente mexicana en donde había que a-- hondar sin retrasarse con la cultura del mundo" (16). Era necesaria una literatura que fuera revolucionaria en un senti-- do estricto, que anunciara nuevas posibilidades y recursos es-- tilísticos así como un cambio en la sensibilidad. A pesar de la coherencia de la afirmación, Abreu Gómez lo ataca y llama a los escritores a la creación de una "literatura escrita so-- bre las bases de la literatura hablada"(17). A lo que, otro de los miembros de Contemporáneos, Jorge Cuesta, contesta con envidiable lucidez: "Por lo que a mí toca, ningún Abreu Gómez logrará que cumpla el deber patriótico de embrutecerme con -- las obras representativas de la literatura mexicana. Que --- duerme a quien no pierda nada con ella; yo pierdo la Cartuja de Parma y mucho más" (18). Cuesta y Ortiz de Montellano ha-- blaban no desde el desconocimiento, pertenecientes los dos a una generación que la costumbre ha venido a otorgarle su ver-- dadero nombre: Contemporáneos. Octavio Paz ha calificado a esa generación como "isla de lucidez en un mar de confusio--- nes" (19), siendo su ejemplo tan importante que "en un sentido estrictamente intelectual todo lo que se está haciendo ahora en México les debe algo a los 'Contemporáneos', a su ejemplo,

(16) Ortiz de Montellano, Bernardo, "Literatura de la Revolu-- ción y literatura revolucionaria", en Contemporáneos. Mé-- xico, abril de 1930, p. 78.

(17) Citado por Carlos Monsivais, op. cit., p. 1451.

(18) Cuesta, Jorge, Poemas y ensayos. Tomo II, 1a. reimp. Méxi-- co, UNAM, 1978, p. 101.

(19) Paz, Octavio, "El precio y la significación", en Puertas al campo. 1a. ed., México. UNAM, 1966, p. 271.

a su rigor, a su afán de perfección"(20). Esa generación formada por individualidades tan diametralmente opuestas y que sólo coincidían en el esfuerzo denodado por hacer de la literatura mexicana no un lugar de prácticas improvisadas sino un sitio en donde se ejercieran las verdaderas vocaciones literarias, en donde se considerara la literatura como el intento -- más alto del hombre por dar coherencia y realidad al mundo. -- Los Contemporáneos citados criticaban la novela mexicana a la vista de las notables tentativas en ella practicadas por algunos de sus compañeros de generación, nos referimos principalmente a Novela como nube de Gilberto Owen y Dama de corazones de Xavier Villaurrutia. La primera, la de Owen, "se antoja la más pertinente para el lector actual: cínica, sumamente divertida, recorta contra el muro del sarcasmo a un narrador vitriólico y misterioso, lleno de recursos y liberado totalmente de cualquier policía estilístico o estético, por lo que su originalidad sólo parecía menguar bajo la sombra de Macedonio Fernández" (21). La novela de Villaurrutia se nos presenta como - llena de poesía, poseedora de una atmósfera sugerente y sutil- "que compensa con creces la debilidad de su arquitectura"(22).

Hasta aquí, la literatura mexicana se ha revestido bajo la forma de una enorme espiral en la que la dialéctica, al --- principio de esta tesis aludida, va incorporando obras que aparentemente se niegan en cuanto a sus proposiciones estéticas - se refiere, mas bajo el oleaje caótico de la superficie, se - nos revela una profundidad que no uniforma pero que acepta en su seno todas las contradicciones, orientándolas hacia nuevas obras que se revelan, a la luz de esta idea, como obras nece

(20) Octavio Paz citado por Sheridan, Guillermo, Los contemporáneos ayer, primera edición. México, F.C.E., 1985, p.21

(21) Sheridan, Guillermo, op.cit. p. 309.

(22) Idem.

sarias. El proceso que aquí pretendemos mostrar intenta eliminar la contingencia del acto de la creación: una obra tiene -- una existencia particular y soberana pero desde que se inserta en el plano público se suma a una tradición que la precede y en cierta forma, sea afirmándola o bien descartándola, la -- condiciona. Por ello es que hemos dedicado, y durante pocas páginas más lo seguiremos haciendo, estas líneas a hablar de una tradición que, en un momento específico de la literatura mexicana, desemboca necesariamente en el Pedro Páramo de Juan Rulfo. Hemos visto que, desde la novela histórica, la novela mexicana se ha desenvuelto buscando una forma que exprese genuinamente su búsqueda, sea desde el esteticismo de Torri o de Villaurrutia, o desde una literatura como reflejo de la compleja y cambiante realidad social -- sea afectándola heroicamente -- como Vasconcelos o bien pasivamente como Abreu Gómez. Todas esas búsquedas a la larga son las que definen el rostro de la tradición narrativa mexicana.

El ejemplo de originalidad de los Contemporáneos no se continuó por lo menos en los años inmediatamente posteriores, por el contrario, la novela siguió el derrotero impuesto por la novela costumbrista revolucionaria pero, debido a que el tema se había extenuado, derivando hacia la descripción de temas que serían el desarrollo natural del proceso revolucionario. Nos explicaremos: si a la lucha armada correspondió una novela, los efectos de esa revolución igualmente hallan su expresión en una novelística que dedica sus páginas al alegato crítico, a la denuncia por las carencias o injusticias que la revolución inevitablemente había provocado. uno de los sectores más afectados de la sociedad mexicana fue el campesinado, que se debatía entre el hambre y la desesperación por no ver las promesas de reparto agrario formalmente realizadas. Injusto también fue, sólo que con más violencia, el caso de los indios en México. Tanto una como otra posición tuvieron su expresión novelística. Es importante señalar que si bien an-

tes de la novela de la revolución la literatura mexicana co-rrría pareja a la latinoamericana en su conjunto, en cuanto a sus temas y modos de expresarlos (históricos y costumbristas), la novela surgida a partir de la lucha revolucionaria abre en México una nueva tradición, la de la novela crítica. Pasado el fervor por el relato revolucionario, y haciendo de lado novelas o narraciones fantásticas o vanguardistas la narrativa mexicana volvía a entroncar con la literatura que se hacía en el resto de América: las novelas de Gúiraldes, Mariategui o -- Alegría se corresponden con las homólogas mexicanas de Gregorio López y Fuentes, y Mauricio Magdaleno, por sólo citar dos -- de sus nombres más relevantes. Los procedimientos, al poco --- tiempo convertidos en recetas, para describir la situación, y denunciarla, de los campesinos y los indios, Carlos Monsivais la resume así: "a)'poetizarlo' (al indio), volviéndolo remoto, ancestral, enigmático, eterno, con un silencio de siglos(...)- b) procurarle una dimensión cotidiana a base de la ----- gracia de sus esfuerzos fallidos en la búsqueda de un lenguaje y una conducta occidentales. Las dos técnicas confluyen en un propósito: hallar al indio tan lejano o tan humanístico que resulte necesariamente una abstracción".<sup>(23)</sup> Ejemplos de este -- procedimiento, sólo que sin reducirlos a prototipos literarios, por el contrario, dueños de una calidad distante de lo medio-cre, son: de López y Fuentes El indio (1935) y de Mauricio Magdaleno El resplandor (1937).

Con cierta claridad se han dibujado dos grandes pinturas narrativas: la una mas inclinada al uso de colores ocres y azules claros, es en un primer momento la novela costumbrista (Velasco) y posteriormente, utilizando esos mismos colores pero de forma mas violenta y dramática: la novela de la revolución (José Clemente Orozco). La otra tradición tiene analogías con la pintura de Saturnino Herrán (narrativa modernista) -

(23) Monsivais, op. cit., p. 1457.

y luego con Rodríguez Lozano y Agustín Lazo (novelas de los Contemporáneos), pintura refinada y exquisita, de trazos elegantes que se dirigen más a la sensibilidad que a la conciencia, su violencia más que física es moral: subversión del sentimiento por medio de la forma. Hemos tratado en estas páginas de configurar, explicando las dos posturas antagónicas -- que desde el siglo pasado campean en las letras mexicanas, -- esos dos estilos -- el que se da más frente a una realidad ideológica y el que se desarrolla con la vista puesta sobre el plano únicamente estético-, se nos han mostrado revestidos bajo diversos rostros cambiantes de acuerdo al contexto propio de cada época. Dos direcciones que se entrecruzan, que no ostentan una frontera precisa y que se nutren mutuamente a pesar de las oposiciones aparentes. Repetimos: la divergencia formal se da por la ideología, ésta se convierte en un vidrio que modifica la visión de cada grupo o clase opuesta, pero en el fondo esas dos ideologías o dos estilos o dos direcciones narrativas no son sino máscaras que cubren un mismo rostro, el de lo real. La literatura presenta esa realidad investida -- siempre de formas distintas, el movimiento de la tradición opera debido a esa distinción, a esa diferencia. Enfocado el problema de la tradición literaria como una dialéctica que se cumple en sus producciones, ligadas éstas por vasos comunicantes, para decirlo con una expresión pedante que encubre una verdad menos compleja: aún sin compartir su posición ante la literatura, los autores se leen unos a otros, para reprobar; para --si no comulgan con ellos-- secretamente aplaudir. La interrelación de las obras literarias tiene que verse como algo humano, en toda época han existido "capillas literarias", -- cenáculos y círculos, todas ellas son piezas de un mismo mecanismo: la tradición. "La historia de una literatura es la -- historia de unas obras y de los autores de esas obras (...)

Con frecuencia dividida en grupos y facciones que profesan opiniones antagónicas, cada generación combina la guerra exterior con la intestina. Sin embargo, los temas vitales de sus

miembros son semejantes; lo que distingue a una generación de otra no son tanto las ideas como la sensibilidad, las actitudes, los gustos y las antipatías" (24).

El gobierno del general Calles impuso una visión histórica de desaffo, de revaloración de los logros de la revolución. Por ello las obras que caracterizaron a ese periodo se refieren tanto a los problemas campesinos como al de los indios. La fórmula inicial, desarrollada magníficamente por Magdaleno y López y Fuentes, fue posteriormente repetida con poca fortuna. La novela anunciaba -necesitaba- una nueva dirección que sumara tanto los logros de reivindicación social de las clases oprimidas como la búsqueda formal de una sensibilidad inclinada hacia el esteticismo y el escepticismo. La literatura que incorpora dentro de sí el fervor por el autoconocimiento nacional y que no desdenara en apropiarse de los mejores logros de la novelística mundial, hablese de Virginia Woolf, de Faulkner o de Joyce. Entroncamos en este punto con otro problema que hemos venido soslayando: cómo se define, de acuerdo con la tradición, la novela contemporánea. La tradición, entendida como una dialéctica, presenta siempre un movimiento -causado por la producción de obras distintas que apoyan su distinción en el conocimiento de la misma tradición. La obra es distinta porque la realidad -social y de sensibilidad- es cambiante, la literatura asume ese cambio dando forma a la tradición. La novela contemporánea, entonces, participa de los elementos que componen nuestra época: crisis de valores, búsquedas por la Forma de la identidad, una indignación sobre la posibilidad y legitimidad misma del conocimiento, un autocuestionamiento, autocrítica que sería un factor evidente de una participación democrática, producto de una tradición humanística.

(24) Octavio Paz citado por Enrique Krause, en Caras de la historia, p. 126.

El primer intento por lograr esa síntesis estuvo a cargo de un joven comunista de veintisiete años. Encarcelado varias veces y activo militante político, ávido lector de las novelas de Faulkner y poseedor de un ateísmo rayano en lo religioso, José Revueltas compuso en 1943 El luto humano, novela de tono trágico que deriva su fuerza pesimista de la conciencia del fracaso que la revolución mexicana, como fórmula política, había sufrido; el hondo sentido moral de reivindicación, sin embargo, tiene una raíz más compleja. La sensibilidad de Revueltas tiene su origen en lo profundo de la confusa realidad de su tiempo. Su obra es la primera que asume una subjetividad íntegramente para acercarse con mayor verismo a la realidad objetiva, por ello su visión crítica de la sociedad está impregnada de religiosidad, confundiendo por momentos su propio yo con los mitos y creencias primitivos, atávicos de México. Octavio Paz, el año mismo de la publicación de El luto humano, comentó de ella: "De cualquier modo Revueltas es el primero entre nosotros creador de una obra profunda, lejos del costumbrismo, la superficialidad y la barata psicología reinantes" (25). Esa conciencia sobre el cambio Revueltas la obtiene deformada por la religión y la ideología, por ello su novela presenta fracturas evidentes: monólogos demasiado extensos que desequilibran el peso de los personajes, es una novela de búsqueda en el sentido más inmediato del término: indagación del mismo Revueltas que vuelto sobre sí mismo descubre creencias incomprensibles e ideologías desprovistas de sentido práctico. Al otro extremo de esa indagación se sitúa Agustín Yañez, narrador jalisciense que en 1947 publicó Al filo del agua, mostrando en esta obra un nuevo giro dado a la novela costumbrista, la visión es poética, ambigua, notoriamente lejana de las descripciones aparentemente realistas

(25) Paz, Octavio, Hombres en su siglo y otros ensayos, primera edición, México, Seix Barral, 1985, p. 145. (La cita corresponde a un artículo publicado en Sur e incluido en este volumen).

tas que se venían practicando desde el siglo pasado. Al filo del agua unifica dos tratamientos: la novela expositora de una situación específica de la sociedad y la novela como compromiso de la Forma, desde este punto de vista es clara la lección que los experimentos novelísticos de los Contemporáneos dejaron en Yáñez. Citaremos al respecto lo siguiente: la unidad del arte puro y el arte realista" deben mucho a la actitud del grupo --- Contemporáneos: su capacidad de conciliar plenamente lo mexicano con tendencias artísticas que no sólo reflejan sino enriquecen y universalizan".<sup>(26)</sup> La novela de Yáñez presenta, casi definitivamente, ese cambio de sensibilidad al que hemos aludido a lo largo de este capítulo. El luto humano mostraba ya, sin mucha fortuna, la realidad desde diversos puntos de vista. Sin embargo, la visión unilateral de la realidad queda ya superada por el empleo formal hecho por Yáñez en Al filo del agua. -- El uso de técnicas narrativas novedosas no está empleado como elemento accesorio, por el contrario, parte de la esencia, de su modo de entender la realidad, está relacionado con esas mismas técnicas de narrar: puntos de vista alternados, monólogos interiores, ambigüedad, etc. La importancia de esta obra es tal que, al decir de Carlos Fuentes, "Había que esperar a que, en 1947, Agustín Yáñez escribiese la primera visión del pasado inmediato de México en Al filo del agua y que en 1955, al fin, Juan Rulfo procediese, en Pedro Páramo, a la mistificación de las situaciones, los tipos y el lenguaje del campo mexicano" --<sup>(27)</sup>. La obra de Yáñez se nos presenta como un intento de mostrar la realidad de la época, su visión es cada vez más compleja y esa complejidad no solo se advierte en la forma, es menester hacer notar

---

(26) Bravo, María Dolores, "La narrativa mexicana del siglo --- XX" en La Literatura II, primera edición, México, UNAM, -- 1978. Pág. 57.

(27) Fuentes, Carlos. La novela hispanoamericana, primera edición. México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 15.

que la novela, desde José Revueltas, tuvo que incluir dentro de su discurso fragmentos que no apelaban ya plenamente a la razón con todo lo que ella conlleva: lógica secuencial, unilateralidad de planos, objetividad en las descripciones, etcétera, la novela apeló a otro tipo de fundamentos: los religiosos, los atávicos, las creencias mezcladas indistintamente con la realidad. Esa inclusión, que aparentemente contravendría con el concepto de novela moderna, es en verdad el que la constituye, ya que una de sus proposiciones es aceptar en su seno un sinfín de voces dispersas, esto es: razón, mito y creencias -- amalgamadas en un discurso que, para expresar con mayor rigores una compleja visión, y auxiliado por los hallazgos técnicos de otras novelas, tuvo que romper la lógica tradicional de la novela; así, los monólogos interiores, a diferencia de Joyce, no presentan únicamente el flujo de la conciencia sino también, y de forma más predominante, sirven para dar voz a una realidad común del pueblo mexicano: sus creencias. Sirva esto de ejemplo ya que más adelante en esta tesis analizaremos esta mezcla de tradición e innovación en la novela mexicana, específicamente en Pedro Páramo de Juan Rulfo.

A diferencia de ciertos críticos, como John S. Brushwood<sup>(28)</sup>, cuyo intento de mostrar, como algo insoslayable, que la novela propiamente contemporánea comienza a partir de la obra de José Revueltas, consiguiendo con ello tan sólo despertar sospechas, ya que la literatura no puede nunca, sin mutilarla de alguna forma, reducirse a visiones tan esquemáticas que más que pensar la obra tan sólo la clasifican. 0-

---

(28) Brushwood, John S., "Períodos literarios en el México del siglo XX" en La crítica de la novela mexicana de Aurora - Ocampo, México, UNAN, 1981, p. 157-175.

aún más, críticas que pretenden mostrar, a partir de las posiciones políticas de sus autores, la primicia en cuanto a la contemporaneidad de la forma novelesca, (29).

Hemos intentado mostrar, a partir de la crónica de - - ciertos momentos de la narrativa mexicana, cómo la modernidad no se da espontáneamente en una obra sino que es un proceso - que va buscando formalmente dar expresión a la cambiante percepción fenomenológica de la realidad. Desde tal perspectiva, dejamos ya preparado el terreno para la aparición, el año de 1935, de la novela de Rulfo que aquí nos ocupa. Pedro Páramo es heredera de una gran tradición, síntesis de un movimiento narrativo, cima de una tradición que no dejará de moverse en dirección hacia el logro de una literatura total.

## 2. La novela de la revolución.

Antes de internarnos en la selva oscura de los nombres, las fechas y, en fin el catálogo que se ha ido formando e instituyendo y que ahora es conocido con el rubro de "novela de la revolución", quisieramos con sinceridad preguntarnos si acaso consideramos realmente a Pedro Páramo una obra que cumple con los requisitos de la novelística revolucionaria, y de no ser así ¿cuál es la necesidad de incluir este apartado dentro de una tesis que va a intentar situar a la obra de Rulfo como -- una obra que aun explicándose dentro de una tradición constituye dentro de ella una síntesis, un hito, un sitio privilegiado? Precisamente, a pesar de que esta obra sea excéntrica -- en el sentido de que ronda los varios caminos de la tradi--

(29) Blanco, José Joaquín, "Aguafuertes de narrativa mexicana" en Nexos, ago. 1982, núm. 56, p. 26. Dice Blanco: -- "Némez como secretario y Revueltas como preso principal, en 1968, marcaron los extremos de la novela mexicana de esos años".

ción sin asumir ninguno por completo, es, como toda ficción literaria, fruto tanto de su tiempo, de las ideas y creencias de su autor, como de la tradición. Es decir, Pedro Páramo hace uso de un espacio y un lenguaje que la novela de la revolución había anteriormente abierto. Esa deuda es reconocible todavía en los usos retóricos de Rulfo así como en la misma situación, notablemente distanciada por la originalidad del tratamiento (la novela presenta una visión trascendente de la vida a través de la voz de los muertos), por la geografía y por un pasaje polémico de la obra que posteriormente comentaremos. La claridad con que para nosotros se nos presenta la distancia abismal que se abre entre aquella novélistica y la obra de Juan Rulfo, así como los puntos coincidentes --llamémosle mejor: la deuda de Rulfo-- entre esas novelas y la que nos ocupa, nos llevará hacia el punto central de nuestro discurso: Pedro Páramo como una obra que por medio de una crítica de la ideología por las creencias, estaría negando las ideas tradicionales del tiempo y el espacio en la literatura, y cómo esta negación, ya que aceptamos que la literatura convierte en subjetiva una realidad aparentemente objetiva, se puede revertir.

Oscar Wilde negaba que la obra de arte imitara a la naturaleza y se empeñaba en creer que, por el contrario, era la naturaleza la que con terquedad se dedicaba a imitar las obras del artista. Esto es: la novela de Rulfo se nos presenta como una forma literaria que critica, y de cierta manera altera, la visión total del mundo. Para ser una verdadera propuesta tiene que realizar una negación de las propuestas ya existentes --o, por lo menos, una relativización de las bases que las cimentan. Pedro Páramo explícitamente no realiza ninguna negación, la intención nuestra es la interpretación de la forma que la novela nos presenta. Sea pues ésta la justificación de este capítulo.

Juan Rulfo nació en Jalisco en 1918, por tanto desde su

infancia sintió de cerca las alteraciones mayúsculas que la -- revolución trajo consigo, sin embargo estuvo más cerca de la -- guerra cristera, ya que es en ella donde "(a su padre) lo ma-- taron una vez, cuando huía... y a mi tío lo asesinaron, y a --- otros y a otros .." (30). El impacto fue mayor no tan sólo por -- la edad de Rulfo, adecuada para estar totalmente conciente de -- la situación, sino también porque la zona donde vivía fue la -- que comenzó en realidad el conflicto cristero. Puede inferirse de ello que Rulfo tomó de allí sus materiales para componer su novela, que no sería sino una conversión literaria de sus -- recuerdos. En esto compartiría un rasgo con la novela de la re -- volución ya que, al decir de Antonio Castro Leal, "La visión -- directa de una realidad nueva o impresionante -- sea en las -- simples testigos o en los que toman parte en estructurarla -- es una de las características que presiden el nacimiento de la Re -- volución mexicana. Que esta visión directa arroje sobre la na -- rración reflejos autobiográficos es del todo natural. No sólo -- natural sino inevitable. Se comprenderá fácilmente, por otra -- parte, que esa visión y estos reflejos varían según las cir-- cunstancias y el temperamento del testigo y según la clase de -- realidad que le toque en suerte contemplar" (31). La diferencia estaría en que Rulfo no acepta ese procedimiento, "(la novela -- no es) una mera transposición de hechos, que deben describir -- la región de los personajes que allí vivieron. La literatura -- es ficción y por tanto, es mentira" (32), y ni siquiera esa fuente ya que la revolución no guarda recuerdos, el conocimiento de ese suceso le

(30) Palabras de Rulfo recogidas por Angel Flores, "Juan Rulfo" -- en Narrativa hispanoamericana 1867-1981, tomo 4, 1a. ed. México, Siglo XXI, 1982, p. 316.

(31) Castro Leal, Antonio, La novela de la Revolución mexicana, selección y prólogo de, 1a. reimp. México, Aguilar, 1974, -- p. 25.

(32) Citado por Fernando Benítez, "Conversaciones con Juan Rulfo" en Homenaje Nacional, 1a. ed. México, INBA, 1981 p. 16

llegó a través de la literatura, "efectivamente, la novela de la revolución me dió más o menos una idea de lo que había sido la Revolución. Yo conocí la historia a través de la narrativa. Ahí comprendí que había sido la Revolución" (33). Y si su obra hace referencia a la revolución o a la guerra cristera es porque "Yo tengo la desagradable tendencia de situar geográficamente a ciertos personajes imaginarios. Me gusta ubicar geográficamente al personaje. En el ambiente de la zona. Pedro Páramo no estaba situado en una época, estaba situado en una región. Es difícil saber en qué época sucede. Pero, sí, hay ciertos hechos, que más o menos... en realidad no trataba de involucrar ninguna época, ni revolución ni nada. Ninguno de esos materiales. Simplemente quise involucrar los hechos que habían pasado ahí. Y nunca se menciona una fecha" (34). Ninguna fecha, ningún tiempo, la revolución en Pedro Páramo no es menos fantasmal que Comala y sus personajes, no hay una biografía que retratar, su obra no es testimonial, es, y a su tiempo analizaremos cómo, producto del tiempo en que fue escrita. Además, y esto es lo importante, la diferencia es la concepción cuya expresión máxima es la misma novela. Rulfo piensa la literatura como una mentira, como la expresión de sus deseos más que como la transformación de sus recuerdos. El problema no es entonces sobre si es o no Rulfo un escritor de la revolución (el último antes de que llegara Carlos Fuentes con La muerte de Artemio Cruz) sino un problema de historicidad. Nos detendremos un poco en este punto, analizando ligeramente la novela histórica, sus postulados, su realidad, asociándola a la novela de la revolución, entendiéndola ésta como una adaptación, condicionada por la tradición de la novela costumbrista-decimonónica, de la novela histórica en México. En otro capítulo de esta tesis veremos cómo en Pedro Páramo la historia va

(33) Citado por Carlos Monsivais, "Sí, tampoco los muertos re-  
toñan, desgraciadamente", en Homenaje Nacional, 1a. ed.-  
México, INBA, 1981, p. 37.

(34) Rulfo, Juan. Autobiografía armada, selección de Reina Ru-  
ffe, 1a. ed. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1973, -  
p. 65.

perdiendo importancia en el discurso de la novela, hasta finalmente quedar evaporada.

Es importante señalar que no es propósito nuestro esca-  
motear la historia del texto literario, la historicidad en la  
novela es algo que no se pone a duda, ya que toda novela "en-  
traña una referencia más o menos expresa o tácita al tiempo -  
y al espacio (época y lugar), a la circunstancia social (histo-  
ricidad específica). Todo autor escribe desde aquella inter-  
sección de líneas históricas que lleva como marca en la frente"  
(35). Nos rebelamos, sí, contra la idea de que esa historici-  
dad se manifieste en la obra como cosa pasiva, como telón de --  
fondo. El artista, si es conciente, utiliza su lenguaje y la  
estructura del género que practica para llevar a cabo la críti-  
ca de esa historia. Así, la historia no es en la novela, como  
quería Reyes en 1944, algo "latente" sino algo activo en la no-  
vela moderna, material con el cual el novelista crea una nueva  
-a sugusto- realidad. En el mismo texto citado, Alfonso Reyes  
distingue varios grados de historicidad en la novela, citare-  
mos, comentándolos, los dos extremos: la novela que, basada en  
la historia, la reconstruye para dar la visión de su época, s<sup>o</sup>  
lo disfrazando ciertos nombres para "no herir de frente las --  
susceptibilidades" (36). Y la novela fantástica, donde "la co-  
pa histórica se adelgaza más o menos, sin desaparecer del todo  
en teoría (...) porque el recurso más socorrido de la novela -  
fantástica consiste en introducir en el mundo un dato irreal -  
para observar la alteración que produce, y ese ambiente real -  
que sirve de campo al experimento ayuda a datar la novela" (37).  
Sin convencernos nada la clasificación de novela "fantástica"-

(35) Reyes, Alfonso, El Deslinde: 1a. ed. México, FCE., 1980,  
p. 124.

(36) Reyes, Alfonso, op. cit., p. 125.

(37) Reyes, op. cit., p. 124.

para el Pedro Páramo de Juan Rulfo, la aceptamos como más posible que el primer tipo de novela ya que una de las características de la novela histórica es su linealidad, misma que intenta reproducir la marcha secuencial de la historia y del tiempo tradicional. La obra de Rulfo utiliza un tiempo simultáneo que altera el fluído temporal, anulándolo. De cualquier modo, el término fantástico es equivocado al aplicarlo a la novela de Rulfo, ya que no a lo que el término refiere, esto es, en Pedro Páramo efectivamente "la copa histórica se adelgaza" hasta en definitiva perderse en el ambiguo mundo de la muerte y el amor. A diferencia de la de Rulfo, la novela histórica - basa su trama y algunos de sus personajes en la realidad. Por supuesto, aún dentro de esa clasificación hay diversas categorías. Un ejemplo, (a pesar de que los dos toman sus sucesos del mundo objetivo), a nadie se le ocurriría relacionar el Ivanhoe de Walter Scott con En busca del tiempo perdido de Marcel Proust.

La novela histórica tuvo su origen "a principios del siglo XIX, aproximadamente en la época de la caída de Napoleón. (Waverley de Scott se publicó en 1814). Desde luego que hay novelas de tema histórico ya en los siglos XVII y XVIII, y quien así lo desee puede considerar como precursoras de la novela histórica las elaboraciones de historia antigua y de mitos en la Edad Media, y remontarse aún hasta China o la India" (38). Correspondió la creación de la novela histórica con las primeras valoraciones críticas de la obra de los enciclopedistas franceses, con una aceleración histórica debida a las revoluciones sociales de la época y, en general, a una idea romántica que creyó ver en la historia algo vivo, como una entidad en la cual el hombre se desenvolvía como, antes de la irrupción del espíritu laico de la enciclopedia, el hombre me

(38) Lukács, Georg, La Novela Histórica. 3a. ed. México, Ediciones Era, 1977, p. 15.

dieval se desplazaba siempre en el seno de su Dios. La historia tenía sentido, y esa era la diferencia con la divinidad, era previsible porque tenía leyes. (Hegel descubrió por esos años eso mismo, aunque más que descubrir él categorizó un concepto que en su época era común: la historia como un ente). El género alcanzó rápidamente popularidad dejando atrás la época romántica, mas ese cambio la hizo transformarse hasta convertirse en el género en el cual la burguesía expresaba no tan sólo las vivencias de su época sino su idea lineal, progresista y, por tanto, utilitaria del tiempo. Las cimas de la novela histórica fueron Hugo en Francia, Galdós en España, Scott en Inglaterra. Al término del siglo XIX, sea porque, como Lukács señala, la burguesía como clase entró en crisis, o porque el espíritu romántico volvió a resurgir denunciando y criticando la idea del tiempo a través de sus poetas, éstos, especialmente los poetas simbolistas franceses, echaron por tierra ciertos presupuestos como la idea de una literatura, o una poesía, histórica utilitaria y temporal. Su actitud de rechazo fue expresado no con argumentos (eran poetas no tratadistas ni filósofos) sino con algo más tangible: su asco. La narración, género donde lo histórico encontró su mejor acomodo, género burgués, se fracturó, se volvió ambiguo, se hizo, o regresó a ser sólo poesía. Alyosius Bertrand, Baudelaire, Rimbaud, etcétera, acogieron la narración e hicieron en extraordinaria prosa, poesía. La novela, alguna, siguió siendo histórica, otra se fue por el rumbo más alto de la poesía, de la ambigüedad. Por lo pronto nos interesa observar los supuestos teóricos de la primera. Así, para Lukács, "Toda estructuración formal específica, todo género ulterior, debe poder basarse en una verdad específica de la vida (...) ¿Cuáles son los hechos vitales sobre los que descansa la novela histórica y que sean específicamente diferentes de aquellos hechos vitales que constituyen el género de la novela en general? Si planteamos así la pregunta - creo que únicamente podemos responder así: no los hay" (39).

Por tanto, es indistinta la materia de donde un artista puede sacar sus materiales para construir una obra, lo que si es -- distinta es la manera como el artista procede para dar forma a esos materiales. La novela histórica surgió de la novela burguesa y se separó de ella hasta constituirse en un género aparte. Lukács hace la diferencia entre la novela histórica-clásica y la novela moderna, ésta, nos dice el crítico marxista, "se basa si mismo en un hecho real, pero no sólo en un hecho objetivo de la vida, de la transformación objetiva de la vida, sino al mismo tiempo y ante todo la extrema intensificación con una ideología errónea generalizada perteneciente a la época de decadencia". (40). Vemos, a partir de estas palabras, cómo la novela histórica, que se desprendió de la novela burguesa decimonónica, para constituirse en un género diferente, vuelve a dividirse y uno de sus fragmentos, el que Lukács llama moderno, "cae" en los "vicios" de la nueva novela burguesa creada a principios de este siglo como desarrollo -- del período decadente teniendo entre sus más genuinos realizadores a un Joyce, a un Proust y a un tal Svevo. La novela moderna, aún la histórica, se transforma, se vuelve compleja -- pues, como expresión genuina de un tiempo al que aspira representar, ese tiempo que ella plasma es lo mismo caótico y confuso. "En la vida tradicional de la novela histórica se ha ido aceptando como rasgo fisonómico esta actitud peculiar de los autores: el que releguen en su intención o segundo término lo que es propiamente creación poética, y que se apliquen cada vez más a la elaboración y presentación artística de un material intelectualmente sabido". (41) Amado Alonso expresa, desde otro punto de vista contrario al de Lukács, esa esencial ambigüedad propia de la moderna novela histórica, ésta se ha convertido en una novela que no trata de explicar ya

(40) Ibidem. p. 299

(41) Amado, Alonso, Ensayo sobre la novela histórica, 1a. ed. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1942, p. 11.

el mundo a través de la histórica, sino que ahora se conforma con realizar artísticamente un material histórico de todos conocido. Esta es la situación de la novela histórica al dar la vuelta el siglo, no ya la novela como una propuesta histórica sino la novela que utiliza los materiales como temas porque estos son populares: la novela como instrumento de popularización, de reconocimiento de un hecho histórico dado. El cambio es fundamental, la historia perdió el sitio de honor a que el siglo XIX la había elevado. Llegamos ya al cruce de caminos, lugar en donde confluyen la teoría con la práctica que de ella se hace. En hispanoamerica se hicieron obras históricas notables el siglo pasado lo mismo que en México: Guillermo Prieto, Justo Sierra, Díaz Covarrubias, Ignacio Manuel Altamirano, Riva Palacios, Olavarría y Ferrari, Victoriano Salado Alvarez.

En México el auge de la novela histórica tuvo su origen en el período reformista del gobierno de Juárez. Sus miembros y él mismo, para imponer un orden al caos maravilloso de Santa Ana y con las fuentes ideológicas españolas fuera de las posibilidades de uso por motivos que huelga mencionar, desviaron la mirada hacia los modelos, primero, jurídicos franceses, luego ideológicos y más tarde literarios. En Francia a mitad del siglo XIX el género de moda era la novela histórica de Hugo y la épica de Lamartine. Fueron modelos Scott y Byron. El liberalismo mexicano comprometía sus postulados e implacablemente imitaba modelos europeos. La novela costumbrista, como hemos apuntado en el capítulo anterior, heredó los postulados formales de la novela histórica, devino en mera descripción realista cuando la ideología liberal perdió validez ante la dictadura de Porfirio Díaz. La novela costumbrista se convirtió, transformándose, en realista cuando no sólo retrataba sino también, levemente, moralizaba. La primera de las novelas realistas-revolucionarias, Andrés Pérez Maderista, publicada por Mariano Azuela en 1911, era una aplicación de una novela histórica tamizada por el costumbrismo y el realismo moralizante en -

voga en tiempos aún de Porfirio Díaz. La novela de la revolución no surgió de la nada, fue una transformación que fusionó varios procesos narrativos y que utilizó como tema un acontecimiento por todos los mexicanos conocido: la revolución armada.

En México la novela histórica tiene por vez primera un objeto de gran magnitud -como Byron la independencia griega- que narrar. Hemos señalado el carácter romántico, e incluso gótico, como señala Lukács; quizá la novela histórica más popular en sus comienzos haya sido El Castillo de Otranto de Horace Walpole (42); romántico es el sentimiento de la historia como una realidad y sentido independiente, ante el cual el hombre no se subordina sino que intenta modificarla. Las luchas de los revolucionarios, muchas de ellas, decimonónicas, se realizan más contra la historia que contra sus encarnaciones enemigas. La revolución mexicana parece despertar la misma idea. La Historia -algo incomprensible y tiránico: "el mitote" -ha encarnado, ante ella queda la pasividad humilde y la muerte, o sumarse a esa fuerza colosal, irse con-"la bola". A diferencia de la novela histórica clásica surgida en la época romántica, la novela histórica revolucionaria en México no ve a la historia como una entidad controlable, por el contrario, es caótica, informe, ciega, ante su irresistible movimiento el hombre no tiene salida, de ahí viene su carácter hondamente negativo, de allí se explica "su arduo pesimismo en relación con los alcances positivos de la transformación nacional" (43). Es evidente también que la novela de la revolución no sigue fielmente la tradición realista, muchos de los elementos que incluye hacen pensar en un nuevo movimiento de síntesis advertido en la dialéctica de la tradición. La novela asume el tono de las novelas costumbristas, sólo que incluye voces antes no escucha

(42) Lukács, op. cit., p. 15.

(43) Monsivais, op. cit., p. 1445.

das: campesinos vueltos caudillos, indios, mujeres, adolescentes guerreros, y más aún: la novela revolucionaria roza el mito en cuanto que sus figuras tienen características mesiánicas. El coloso de Vámonos con Pancho Villa es casi un dios terrible - que castiga implacablemente a la versión mexicana de Job: Tiburcio Maya, al cual le exige una máxima fidelidad. La inclusión de voces populares es debida a que la revolución fue un impulso democrático, un movimiento por el cual todo el país -- quiso manifestarse participando. La historia marcó su lección con fuego y sangre, la novela de la revolución muestra esa lucha vana del hombre por oponerse a ella, casi nunca, a excepción del extraordinario Ulises criollo, de comprenderla, El papel del hombre ante la historia lo resume este célebre fragmento de Los de Abajo de Azuela: "Me preguntará que porqué sigo entonces en la revolución. La revolución es el huracán, y - el hombre que se entrega a ella no es ya el hombre, es la miserable hoja seca arrebatada por el vendaval". Otro de los rasgos más importantes de este género épico de novelas fue la crítica formal al tiempo tradicional. La revolución fue un estallido que no se propuso como un medio para alcanzar un objetivo racional sino justo, solamente humano. "Toda revolución -- tiende a establecer una edad mítica. La revolución francesa - funda la viabilidad de su programa en la creencia de que basta rá reconstruir las condiciones ideales del Contrato Social para que la concordia se realice. El marxista también acude a - la teoría del comunismo primitivo como antecedente del régimen que promete. El 'eterno retorno' es uno de los supuestos implícitos de casi toda la teoría revolucionaria" (44). La revolución es un trastorno que no sólo transforma la realidad objetiva sino también sus productos más abstractos, como el tiempo.

---

(44) Paz, Octavio, El laberinto de la soledad, 5a. reimp. México, FCE., 1977, p. 129.

La novela costumbrista desarrolló un discurso lineal, que correspondía a la idea utilitaria del tiempo progresista, pero que al irrumpir la revolución ese orden secuencial pierde validez surgiendo en su lugar la novela fragmentaria. Ahí deriva la novela de la revolución su fragmentarismo su forma episódica, de "cuadros", que culmina con el fragmento puro desarrollado por Nellie Campobello en Cartucho y que desde Los de Abajo de Azuela era la característica más notoria de esa narrativa. Así, podemos "afirmar que la realidad nueva e impresionante ha impuesto una técnica literaria, la de los vibrantes cuadros sucesivos, la cadena de divisiones episódicas"<sup>(45)</sup>. Con cansada insistencia se ha debatido el problema de la historicidad en la novela de la revolución, quede aquí asentado que ese no es nuestro intento. Todo lo contrario, juzgamos -- a la novela revolucionaria como un género que, heredero en -- buena parte de las novelas costumbristas del siglo pasado, se independiza no sólo temática sino formalmente, y que esa forma nueva manifestada por un estilo es no un reflejo de la realidad sino interpretación de ella, su crítica.

Pedro Páramo es una novela, cuenta de un vasto rosario de letras, que asume esa tradición narrativa modificándola. - La novela de la revolución mexicana abrió no sólo un espacio temático sino también geográfico, lingüístico, formal, estilístico, de sensibilidad, de crítica ideológica y fenomenológica: crítica del tiempo y del espacio a través de la forma asumida. En ese género de novelas "un mismo suceso podría -- ser contado por distintas personas sin que importe: lo que importa será la manera"<sup>(46)</sup>. Juan Rulfo adapta a su modo, a su muy-particular sentido y forma de entender ese movimiento extenso llamado vida, la novela de la revolución. No copió procedimientos, utilizó el espacio que esa narrativa le había abier-

(45) Castro Leal, Antonio, op. cit., p. 27.

(46) Aub, Max, "De algunos aspectos de la novela de la revolución mexicana" en La crítica de la novela mexicana contemporánea, p. 71.

to. Varios de los elementos que aquí hemos brevísimamente -- mencionado referentes a la novela de la revolución volveremos a plantearlos aplicados a la novela de Juan Rulfo. El más im-  
portante quizá sea el uso de la violencia, que en Pedro Páramo tiene una función, lo mismo que el amor, trascendente, en tanto que en la novela de la revolución su sentido es notoriamente pesimista. El tiempo, que de Azuela hasta Campobello es fragmentario, hallará en Pedro Páramo un uso extraordinario, ya que el fragmento se vuelve no totalidad sino pieza independiente que gira en torno a un invisible centro.

Baste tan sólo mencionar el libro de Max Aub (47), en donde hace el recuento de las narraciones de la revolución incluyendo sólo a Rulfo en calidad de cuentista, considerando a Pedro Páramo como una novela que si bien lateralmente menciona a la revolución no estaría incluida dentro de ese género -- pues, y con esta declaración magnífica y concisa cerramos el capítulo, en Pedro Páramo "ya no'es lo visto y vivido, sí -- su recreación: ya existe la distancia necesaria al arte" (48)

### 3. La novela regionalista.

Su existencia dilata las bibliotecas del planeta, a pesar de ello al género le llevó largo tiempo su independencia, que sólo se obtuvo en este siglo a partir de la conciencia de la perpetuidad de su crisis que las urbes alcanzaron. Su --- fuente no está, como podría suponerse, en la poesía bucólica-latina y medieval sino en las antiguas "sagas" sajonas y normandas. Aún antes de que la novela se constituyera en un género, las "sagas" dominaban la literatura de Europa. Al res-

(47) Aub, Max, Guía de narradores de la revolución mexicana, 1a. ed. México, SEP/FCE, 1985, p. 143.

(48) Ibidem, p. 59.

pecto Juan Rulfo ha elaborado sin pretensión de verosimilitud absoluta una teoría: "Creo -esa es mi opinión- que toda la literatura europea nace en el norte, y en esos países brumosos como Islandia, Noruega, Suecia y luego desciende y se extiende por Europa"<sup>(49)</sup>. Sin embargo, con la aparición de los conglomerados burgueses, la novela relega esa visión rural, o bien monopoliza la tradición haciendo parecer a la novela burguesa o urbana como la única tradición posible no obstante que, subterráneamente, la novela con tema rural siguió desarrollándose, así lo creemos interpretando los rebrotes europeos que en la actualidad se han dado: en Suecia Hamsun, en Islandia Laxness, Giono en Francia y Ramuz en Suiza. La literatura regionalista europea, contraria a la visión de inocencia bucólica que se tiene de ella, muestra las realidades rurales como mundos angustiosos, crueles y desesperantes. Hablar hoy de lo rural, en todo el planeta, significa referirse a un mundo que, visto desde la óptica occidental y urbana, desespera por su primitivismo, sus supersticiones, su atraso y, en una palabra, su incivilización. No es ya la inconciencia, el amanecer y "las verdes praderas", en cambio la moderna literatura rural nos presenta un ámbito moribundo, retrógrado, oscurantista y sumergido en las tenebras pasionales. En este capítulo mencionaremos, soslayadamente, el surgimiento de la novela regionalista en Europa y, principalmente en América. Dos tradiciones que encontraron en Rulfo un traductor y fiel intérprete, pues "entre ambos mundos narrativos hay notables parecidos -- que obedecen a similares bases socioeconómicas del mundo rural expresada hasta en una voluntad de identificación: en 1959-Rulfo le confesaba a José Emilio Pacheco: "Quisiera haber escrito muchas obras, pero entre tantas una: Derborance, de Ramuz, ese gran escritor suizo, tan despreciado, tan desconocido".<sup>(50)</sup> La narrativa de Rulfo se desarrolla aparentemente

(49) Rulfo, Juan, "Situación actual de la novela contemporánea," en Revista de la Universidad, núm. 1, septiembre, 1979.

(50) Ruffinelli, Jorge, "Juan Rulfo", en Para cuando yo me ausente, la. ed. México, Grijalbo, 1983, p. 42.

dentro del ámbito regionalista. Así parece indicarlo el comentario de Luis Harss quien, después de mencionar la decadencia de la novela regional en América, se refiere a Rulfo como "la única excepción de la regla" (51). Pedro Páramo es un desprendimiento, una toma de distancia con respecto a la novela regional ya que incorpora otras tendencias: lo histórico/revolucionario y la experimental/moderna. Algunos críticos han pretendido soslayar esta última tradición mostrando a Rulfo como heredero de la crítica de la novela de la revolución y de la geografía de la novela rural, Rulfo, nos dicen, "ha sido un interprete absolutamente confiable (por lo mismo que no pretende erigirse en sistema) de la lógica íntima, los modos de ser, el sentido idiomático, la poesía secreta y pública de los pueblos y las comunidades campesinas marginadas" (52). Pedro Páramo, para Carlos Monsivais, no es una obra literaria sino "la versión lírica del acontecer de estos condenados de la tierra" (53). Se ha venido haciendo un uso equívoco a la novela regional ya que de común, y como cosa dada, se refieren a ella como novela de denuncia, de crítica social. Este capítulo pretende mostrar que tanto en América como en Europa la novela rural ha adoptado procedimientos ambiguos, líricos o meramente descriptivos, no tan sólo explotando la veta de denuncia social o moral a la que se le pretende reducir, pues como anteriormente hemos hecho ver, a Juan Rulfo la denuncia no le dice nada, su propósito es solamente escribir, y si existe alguna confusión es porque, a decir de Rulfo "Yo tengo la desagradable tendencia de situar geográficamente al personaje. En el ambiente de la zona" (54).

La novela regionalista reaparece en Francia, luego de mantenerse semiculta en narraciones sin resonancia y que sólo fueron conocidas por su divulgación en forma de cuentos -

(51) Harss, Luis, "Juan Rulfo o la pena sin nombre", en Para cuando yo me ausente, p. 73

(52) Monsivais, Carlos, "Tampoco los muertos retoñan". op.cit., p. 35.

(53) Idem.

(54) Citado en la página 23 de esta tesis.

tradicionales, hacia principios del siglo XIX como reacción --- contra el modelo pedagógico ilustrado y la novela histórica --- en auge que aunó el ímpetu romántico y la revolución burguesa - (si es que las dos no son dos caras de la misma moneda). La novela regional surge como forma de expresión opositora al régimen urbano e intelectual de la Francia revolucionaria. Sus primeros rebrotes se dieron en el norte, en la Bretaña y Normandía, lugar en donde tenían asiento los grupos más tradicionales, más ligados a los hábitos de la agricultura. Esa oposición vinculada muy de cerca a la revuelta reaccionaria, dió su tono y su temática a lo que esa novela sería después. A la idea de cambio y progreso opone la idea de tradición: inmovilidad que se vuelve pesimismo, nada cambió porque el cambio implica destrucción de "los valores". Aún ahora, a la novela que no asume los valores tenidos como progresistas por una sociedad o minoría intelectual se le considera "conservadora", el caso de Pedro Páramo para demostrarlo es contundente. (55)

La raíz opositora no ha perdido vigencia, cabe recalcar, empero, que esa oposición, de índole ideológica, no tiene una manifestación clara, se le encuentra generalmente en forma de discurso opuesto a las mentalidades liberales y progresistas de su tiempo. Su mensaje es por lo regular pesimista, desalentado, no una invitación, por la denuncia, al cambio, por el contrario, la narrativa regionalista asume un papel

(55) Escalante, Evodio, "Lectura ideológica de Pedro Páramo" en Tercero en discordia, la. ed. México, UAM-Iztapalapa, 1982, p. 23. Al respecto dice Escalante: "Rulfo se adhiere a la ideología dominante. Su adhesión, tan enrarecida y disimulada como se quiera, una vez detectada no presenta problemas (...) Rulfo piensa que una adhesión sin complicaciones es el único medio para poner en tela de juicio el papel retrógrado de la iglesia y de los poderes regionales en Los Altos de Jalisco (...) La naturaleza arcaica de los materiales que conforman la novela, eso es pues lo que explicaría el notable conformismo del texto con respecto a la ideología dominante".

de guardiana de los valores más tradicionales, defensora de la inmovilidad. Esa tradición, la más pura, es de la que provienen escritores como Ramuz, Laxness, Hamsun y Giono, dueños de un pesimismo radical, de una desesperanza teñida de graves acentos líricos mezclada de un horizonte sin porvenir y una muy cuestionable pureza del alma.

En América, si bien la novela llegó con los españoles, la tradición regional proviene de Francia. La novela romántica e histórica fue adaptada por los escritores liberales a mediados del siglo pasado, siguiendo una natural evolución, pronto siguió los derroteros que en la misma Europa se estaban creando. El costumbrismo fue la derivación primera de esas novelas, luego el realismo que, a diferencia éste sí del francés, no basaba sus narraciones en teorías deterministas apoyadas en la biología (como en el caso de Zolá) sino políticas. La novela realista mexicana fue la encarnación del pensamiento positivista asumido por el régimen de Díaz: mínima oposición al discurso oficial, visión progresista/utilitaria y moralmente conformista. Vino, en 1910, la revolución y con ella el estallido de un viejo orden. Como anteriormente señalamos, la novela de la revolución fue una novela realista que, resultando su circunstancia material afectada, modificó substancialmente su enfoque sin negar por ello su tradición: la inclusión de situaciones psicologistas, su visión-ideológica (de redención social), la pérdida de su temporalidad, esto es: el paso de lo lineal a lo fragmentario, el uso de la anécdota, la leyenda y lenguaje popular, etcétera, marcan el proceso de esa transformación.

Pasado el movimiento armado y extenuado el tema, la novela comenzó a indagar sobre los resultados de esa revolución, sobre sus efectos, sobre sus posibilidades. Desde esta perspectiva la novela regionalista "representa una toma de conciencia de la propia realidad, una necesidad de conocer y valorar las culturas aborígenes y las pequeñas subculturas --

mestizas y un afán de integración racial y social para conformar una identidad nacional" (56). Corresponde su surgimiento - con el gobierno de Lázaro Cárdenas, quien se propuso hacer una revaloración crítica de los logros de la contienda revolucionaria. A la narrativa regionalista corresponde una gran cantidad de clasificaciones, entre las más usuales están: indigenista, negrista, criollista, nativista. Todas ellas expresan un deseo de reivindicación social, todas ellas guardan deudas mayúsculas con la novela realista socialista soviética y con las novelas realistas de norteamérica, tal como las novelas de --- Upton Sinclair. Son novelas de aparente base nacionalista --- (aunque ésta sólo sea una versión hueca y patrioterica), de crítica social reformista, de conformismo artístico que utiliza - una monótona repetición de arquetipos en los que se manifiesta una visión maniquea de la realidad: los malos, los caciques; - los buenos, campesinos e indios oprimidos. (Una gran distancia se recorrió hasta la publicación de Pedro Páramo, esta novela rompe con ese fácil esquematismo, ahí Pedro Páramo, el cacique asesino, es "redimido" por su fanático y fantástico amor a Susana San Juan). Literariamente puede decirse que la novela sufrió artísticamente un descalabro, puesto que ese movimiento "consistió en una confusión entre arte y artesanía, entre literatura y folklore, entre información y creación" (57). La novela pierde su carácter de indagación personal y formal reduciéndose a incorporar en su discurso extensas y cansadas - descripciones geográficas, costumbristas, etnológicas, y del folklore. El lenguaje, que en la novela de la revolución hizo su entrada vigorosa, en este tipo de novela pierde fuerza, se vuelve demasiado objetivo y parece poner más atención a la actitud de su protesta que al contenido literario de su obra.

(56) Díaz Ruíz, Ignacio, "El regionalismo hispanoamericano" en La literatura II, coord. Margo Glantz, 1a. ed. México, UNAM 1978, p. 71.

(57) Vargas Llosa, Mario, "Novela primitiva y novela de creación" en Revista de la Universidad, No.10, junio de 1969p.29.

La novela se torna militante, rebaja su discurso a la proclama, comprometiéndose quizá efectivamente con la lucha partidaria y desatendiendo lo que la literatura tiene de arte.

La novela regionalista realizó muchas y grotescas simplificaciones protegiéndose de reclamos tras de su escudo nacionalista y comprometido con su bandera, que no con su arte. Por ejemplo, es típica la confusión que hacen entre el concepto de patria con el de paisaje ("la patria es árbol y es monte") y al paisaje con potencias cósmicas, (a la manera del romanticismo, sólo que siendo realistas, confundiendo el objeto de su análisis en un elemento subjetivo y terrible), de fuerza sobrenatural que podía transformarse en una figura humana, mítica - casi. La patria es naturaleza, pero "no es una naturaleza sublime la que surge de esta estética americana, es, por el contrario, una fuerza tentacular, descontrolada, que parece desbordarse brutalmente al sentir el contacto del hombre"<sup>(58)</sup>. Lo curioso es que patria se identificaba con nación, con Estado y así, paradójicamente, una novela que se quería de denuncia social, de denuncia en contra de un Estado opresor o pasivo ante las injusticias, realiza una alianza conformista, ésta sí, con el poder oficial. De ahí que decaiga su poder crítico, su prédica moralizante. La patria, si se le diviniza, no puede ser analizada ni, mucho menos, criticada. Precisamente de esa época, la década de los treinta, son las polémicas estériles - sobre los escritores nacionalistas y universalistas, misma que al paso del tiempo "habrá de estratificarse en la polémica más tediosa que ha inventado el país literario para perpetuar su - desidia"<sup>(59)</sup>.

El crítico argentino Enrique Anderson Imbert ha dado de esa novelística una apreciación justa, dice: "(los novelistas) sólo observaron la vida en las ciudades, pero en su mayoría --

(58) Alegria, Fernando, Historia de la novela hispanoamericana, 3a. ed. México, Andrea, 1966, p. 170.

(59) Scheridan, Guillermo, Los Contemporáneos, ayer, pág. 243.

trabajaron con materiales regionales costumbristas. Y los más de ellos se beneficiaron con el interés que el lector tenía en esos temas: el lector solía ilusionarse. El desaliño literario le hacía creer que el autor era sincero; la morosa descripción de las costumbres le hacía creer que lo que el autor decía tenía el valor de la realidad; palabras indígenas usadas profusamente le hacían creer que el indio estaba bien visto -- "(60)". Muchos escritores "denunciaban un problema" desde fuera y cuando llegaban a cierto número de páginas ya estaba la novela. El lector se ilusionaba y creía que esos hombres existían como personas, que esos problemas convertían a las novelas en alegatos vigorosos. Esta falsa postura ante el arte, esta profunda falta de moralidad artística, puede ser quizá la causante del gran pesimismo que impregnó a esa novela que por lo regular acostumbraba ofrecer visiones redentoras y de cómo da esperanza. Novelas como Juan Pérez Jolote, de Ricardo Pozas, El resplendor de Mauricio Magdaleno, son obras inscritas dentro de ese pesimismo que era anunciador de una postura más radical ante el arte y más compleja en su percepción de la realidad. Su desesperanza llegó, a pesar de los aires francamente renovadores que aportó al género, igualmente a la sequedad de sus fuentes, a la esterilidad ideológica. La novela regionalista entró a una crisis de la que no podría ya salir impertérrita, se hizo, luego, necesario un cambio, notablemente explicado por el crítico uruguayo Angel Rama: "Al replegar se, las culturas regionales vuelven a establecer contacto -- con las fuentes, siempre vivas, se diría que inextinguibles, de la creación mítica" (61). Las descripciones se volvieron líricas, los caracteres se hicieron más universales al volver se más ambiguos, la novela se enriqueció con ese retorno a -- las fuentes del pensamiento: las creencias.

(60) Anderson Imbert, Enrique, Historia de literatura hispanoamericana tomo II, 5a. ed. México, FCE, 1966, p. 80.

(61) Citado por Ignacio Díaz Ruiz, op.cit., p. 76.

La novela regional, al entroncar con una tradición universalista, fruto de la actitud de las novelas vanguardistas - del grupo contemporáneos, pero también de la apertura internacional que se dió a partir de la gran cantidad de transterrados españoles refugiados en México proveniente de la España - republicana derrotada, la novela continuó usando la geografía rural pero la visión que de ella se obtuvo fue más profunda, menos esquemática, los escritores apelaron a las creencias, - abrieron sus registros y no sólo aceptaron las condiciones objetivas y sociales que la sociedad les determinaba, buscaron en las supersticiones, en la religión (Al filo del agua de -- Agustín Yáñez), en las pasiones (El luto humano de José Re---vueltas), etcétera, una manera más realista de enfrentar los problemas del hombre ante la existencia, no, como anteriormente era usual tan sólo ante el cacique.

Pedro Páramo embona con esa tradición, retomándola y -- llevándola a un punto extremo, sí, pero no de denuncia, formal y mítico, mezcla de la realidad histórica y de un fondo religioso tradicional. Si a pesar de lo hasta aquí dicho, al--- guien insistiera en catalogar a la obra de Rulfo dentro de - la novelística regional, lo tendría que considerar como la -- culminación máxima de un proceso narrativo. Cima que abre el campo a nuevos intentos, a nuevas exploraciones, en el terreno del lenguaje, de la forma y el tema. Así, nuevas obras regionalistas han aparecido desde la publicación de la obra de Rulfo, bástenos citar algunas: Balúm Canán, de Rosario Castellanos; Benzuzul de Eraclio Zepeda y una obra excepcional: -- Los recuerdos del porvenir de Elena Garro.

#### 4. La tradición cosmopolita.

Con irritante frecuencia ha aparecido en estas páginas el termino tradición, fórmula que por su flexibilidad soporta hasta las neqaciones más virulentas ya que la misma negaa-

ción se asume como un proceso más de la misma tradición al -- principio negada. Por ello hemos propuesto el funcionamiento de la tradición como una dialéctica que ora afirma, ora niega, sin interrumpirse el proceso de cambio: cambio que no implica evolución. Las literaturas dialogan: épocas con épocas, geografías con geografías. La tradición es un proceso y una memoria selectiva, memoria que resguarda un camino de la tradición poco frecuentado en cierto tiempo para aparecer siglos -- más tarde.

Hablando con propiedad la primera literatura americana se realizó antes del descubrimiento de América. Aún antes de que comarcas de hombres se echaran al mar a conquistar el Nuevo Mundo, América era una realidad en la mente de muchos europeos que sentían su propia historia como una sucesión de actos involuntarios y que quisieron volver a comenzar otra historia que fuera ajena a las improvisaciones y los azares vagos. Que esas ideas coincidieran con ciertas ideas geográficas que iban de los navegantes normandos hasta Ptolomeo no fue sino una feliz coincidencia. Un Tomás Moro, un Campanella, son muestras de un espíritu europeo que exigía renovación: América fue la encarnación de esa idea. La España imperial extendió sus tentáculos, pero trasplantados aquí comenzaron ya a no responder a los estímulos que recibían de ultramar: la sociedad y, aún mas, la literatura comenzó a ser independiente. Sor Juana, Ruiz de Alarcón, Sandoval y Zapata, son tres ejemplos magníficos de cómo la literatura aún siguiendo los moldes impuestos o asumidos por la tradición de la metrópoli, tiene siempre un desarrollo ajeno a las lógicas más previsibles. Sor Juana es no sólo un poeta diferente a los barrocos del Siglo de Oro, -- por muchos conceptos la monja mexicana modificó las normas, -- las transgredió, las hizo vivas para después abandonarlas. Es algo muy común decir que la literatura española tuvo a su último gran representante en una americana. Nada más lejos de nuestra intención es la idea de conformar el panorama de una

literatura nacional, por el contrario, desde aquella época española de dominación sobre América se ha podido observar que, - si bien modificándolas, si bien independientes, las literaturas no son entidades autónomas. La literatura novohispana era una variante de la española. No era española ya, pero sería - injusto afirmar que la independencia de las letras del continente americano fue total. No fue una relación de dependencia, fue un diálogo, a veces desarrollado en voz alta, a veces en susurros. Sor Juana era diferente a los españoles, pero ella insistía en que su más grande poema "El primero sueño" - tenía su raíz en "Las Soledades" de Góngora. Durante la época de la colonia, debido en parte a la prohibición de libros entre las colonias, ese diálogo no fue tal: fue un monólogo español en el que, como en una pasión amorosa, hubo momentos de encantamiento -Quevedo, Lope, el misticismo- y otras de brutal imposición -Cadalso, los neoclásicos españoles-, la literatura americana, como mencionara con un dejo de orgullo y exageración -Menéndez Pelayo, era una manifestación de la española.

El panorama que estamos trazando, enfocado sobre América y su tradición, no es un problema local. La confluencia - de todas las literaturas forma la literatura, suma de actos, - creencias, sueños, ideas y deseos del hombre.

La ruptura con España no fue, sin embargo, un divorcio con Europa, es más, se puede decir, y esto es aplicable no tan sólo a México sino a todo el continente, que la ruptura política con la metrópoli española se dió primero en el campo de las ideas y de la literatura. Es sabido que los independentistas novohispanos leían y discutían las obras de los ilustrados franceses (sus ensayos y sus candorosas novelas pedagógicas, - así como las cortesanas). Esa relación con la cultura francesa vino a suplir, junto con la inglesa romántica, el hueco que la literatura española había dejado. A pesar de ello el hilo conductor, si bien roto en lo político, continuó funcionando -

en literatura, no de manera predominante pues algo persistía de rencor, sino de amistad y de igualdad: diálogo entre iguales. La separación de la corona española, a pesar de lo que pudiera pensarse, no facilitó el tránsito entre las obras del resto del continente. Otra plaga, esta vez proveniente de -- Alemania, derivada del romanticismo y como deformación de las ideas de Herder sobre lo popular (Volk/Folk) y de Hegel sobre el Estado, fue el nacionalismo, adoptado a la idiosincrasia americana y leídos a través de los liberales franceses. En México esa importación --para no utilizar la palabra moda-- se dió por los liberales reformistas de 1857. No juzgaremos --- aquí sus aportaciones, y deformaciones, a la política de México, nuestro interés se centra en la literatura, y es en ella -- donde se realizó el beneficio de esa importación, a pesar de que los productos de alta calidad de esa unión no fueron -- inmediatos. Más: el movimiento romántico mexicano fue sin duda una pobre adaptación, un equívoco ya que intentaron tras-- plantar, sin tradición que sustentara ese viraje, las novelas y poemas históricos franceses. Esa incursión desafortunada -- del pensamiento liberal en literatura, y descontando la in--- fluencia benéfica que a la larga resultó, abrió las puertas -- a otra tradición que bien se podría llamar extranjera en las -- letras mexicanas: la literatura indígena. El liberalismo pro -- ponía un régimen de gobierno republicano que conjugara todas -- las diferencias de clase, culturales e, incluso, raciales en una nación homogénea. Además, para obtener una legitimación -- en la esfera popular, que era menester lograr ya que el libe -- ralismo era, de por sí, un pensamiento ajeno a la tradición -- gobiernista y tradicional de México. Para lograr esa justifi -- cación se pretendió soslayar el período colonial, haciendo -- una extrañísima alianza a través del tiempo, haciendo un -- puente armado sobre el vacío, entre los reinados prehispáni -- cos y el gobierno liberal de Juárez y su compañía de intelect -- uales románticos: Justo Sierra, Ignacio M. Altamirano, Ig--

nacio Ramírez, etcétera, (61). Así, hacia la mitad del siglo XIX convivían ya en la sociedad -en el pensamiento- mexicano-varias tradiciones: la española, francesa, inglesa, americana e indígena, todas ellas gravitando sobre las creaciones mexicanas, todas ellas aportando, pero no determinando, todas ellas influyendo pero no coaccionando ni tampoco imponiendo.

(La literatura no ha ganado mucho con los afanes clasificadores de la crítica, es una realidad más general, menos específica, que rebasa las normas si es una obra notable. Las definiciones nacionales son operantes en la geografía y en la política, mas son ambiguas en el terreno literario. Tomemos -unos ejemplos a propósito de nacionalidad: la obra de Joyce, -el más irlandés de los irlandeses y al mismo tiempo el más --cosmopolita de los modernos (hasta convertir a su Dublín natal en la más abigarrada Babel), o Becket ¿es irlandés o francés? Nabokob ¿ruso o norteamericano? Un escritor está condicionado únicamente a ser lo que es, aún y cuando esto parezca ambiguo y retorcido. La literatura no puede encerrarse en lo nacional ni en lo moderno, cumplirse a sí misma a través de -la forma es a la vez su condena y su liberación. La tempora-

(61) "(La literatura se adaptó) conforme a los planteamientos políticos y culturales de la Reforma, a fin de construir una continuidad mítica, un cimiento y un estímulo para la nación republicana que fundaron los liberales". Esto "con el fin de reconciliar culturalmente pugnas sociales y raciales", ya que la "nación ya no podía soslayar a la mayoría indígena, aunque se la siguiera explotando, y los prehispánicos empezaron a cumplir el papel de su representante, pero conforme convenía al proyecto liberal que concluiría con la Reforma". "Al trazarse -una línea hereditaria de Teotihuacan al Palacio Nacional se establece una legalidad histórica en la propiedad de la nación que pudo invocarse contra los conservadores que buscaban un espacio político más exclusivo". Blanco, José Joaquín, Crónica de la poesía mexicana, --tercera edición. México, Editorial Katun, 1981, pp. 18-19.

lidad -la situación de "actualidad" del escritor es otro de - los fetiches de la moderna crítica literaria. El verdadero - sentido de la palabra es el que conjuga eternidad y actuali-- dad. Recordemos a propósito las palabras del poeta mexicano- Xavier Villaurrutia: "Es preciso no despreciar esta palabra : actualidad. Pensemos que un autor clásico es el que tiene la dicha de ser actual siempre").<sup>(62)</sup>

El modernismo en América fue la aceptación conciente - de esa tradición cosmopolita, la primera vez que se aceptó sin tapujos y sin ninguna clase de pudor como una literatura uni- versal. Si volteó los ojos hacia París no fue en un deseo de imitar sino de ser presentes, de asumir una modernidad que -- desde la conquista a las letras del continente le habían esta- do negadas. Los escritores modernitas -Darío, Lugones, Martí, Díaz Mirón, etc.- fueron los primeros que "tuvieron concien- cia de sí mismos y de su singularidad histórica, fueron una - generación de desterrados. Los que no pudieron salir, se in- ventaron Babilonias y Alejandrías a la-medida de sus recur-- sos y de su fantasía. Literatura de evasión y, asimismo, ten- tativa de fusión con la vida moderna, intento de recupera--- ción del presente. Querían estar 'al corriente', estar en la corriente universal"<sup>(63)</sup>. Ese intento de apropiarse las con- quistas de la literatura moderna, dice Paz, fue la expresión- de un deseo de modernidad. Precisamos nosotros: fue un deseo de contemporaneidad, la conciencia de un flujo y reflujo en-- tre las literaturas. (El mismo Octavio Paz en Cuadrivio al - hacer referencia al poeta López Velarde cita un curioso ejem- plo: en Norteamérica un joven -(T. S. Eliot)- al principiar - el siglo leyó a Laforgue, el simbolista francés; López Velar

(62) Citado por Guillermo Sheridan, Los Contemporáneos ayer, p. 285.

(63) Paz, Octavio, Puertas al campo, 1a. reimp. Barcelona, - Seix Barral, 1981, p. 78.

de lo mismo en una célebre antología: Jardines de Francia, ambos poetas llegaron a poemas semejantes en una misma época, - sin conocerse Eliot y López Velarde se relacionan, son de la misma familia, descendientes de la misma estirpe "maudit" del poeta francés: Jules Laforgue].

El modernismo, afectado extraordinariamente por Darío, que habiendo viajado por España creó una secuela de seguidores, fue una verdadera renovación formal de la literatura americana. Abrió no sólo el camino a nuevos metros sino a otros géneros, como por ejemplo el poema en prosa. El ejemplo cosmopolita de Darío fue renovador y exultante, en México no sólo se comenzaron a leer masivamente los autores franceses sino, y esto es más importante pues afecta directamente a la tradición hispanoparlante, a los autores latinoamericanos. Se leña al nicaragüense Darío, al argentino Lugones, al cubano Martí, al uruguayo Herrera y Reissing, al peruano Santos Chocano, al boliviano Freyre, etcétera. El modernismo había inaugurado abiertamente, al renovar las formas y ampliar la tradición, una ventana que, al cambio del siglo, los escritores del Ateneo heredaron en forma de una angustia ante el encierro que constituía la literatura nacional. La tradición francesa, a los ateneístas, no les fue suficiente. Alfonso Reyes volvió los ojos hacia el pasado heleno y hacia el Siglo de Oro español, lo mismo que Torri, aunque éste más inclinado a los moralistas latinos y a los ensayistas ingleses del --- XVIII. A Pedro Henríquez Ureña, quien fungió como guía de esa generación, simpatizaba con la tradición inglesa y francesa modernas. El ecléctico del Ateneo es asombroso, "recuperan, descubren y hacen circular a autores como Platón, Schopenhauer, Kant, Boutroux, Bergson, Poincaré, William James, -- Wundt, Nietzsche, Schiller, Lessing, Winckelmann, Taine, Ruskin, Oscar Wilde, Croce y Hegel" (64). Alfonso Reyes, quien-

(64) Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en op. cit., p. 1394.

a pesar de haber sido el introductor de varios siglos de literatura y pensamiento en México, se dolía del atraso de su -- país con respecto a otras culturas, hemos llegado tarde, decía Reyes, al banquete de la cultura.

Desgraciadamente para las letras mexicanas fue este el tiempo de esa pugna tan vana como verdaderamente "reaccionaria" iniciada por aquellos que se decían "revolucionarios". Nos referimos al cosmopolitanismo/evasión y nacionalismo/compromiso. Creemos habernos referido a ella lo suficiente, pero no va serlo nunca tanto como para no poder referirse a ella con desprecio. Sus males para nosotros son evidentes. José-Juan Tablada, anterior y contemporáneo de los ateneístas, --- inaugura otra vertiente de la tradición a que venimos refiriéndonos. El poeta vivió algunos años en Japón, a su regreso intenta con buenos resultados experimentos vanguardistas - al realizar sus "ideogramas" y sus "caligramas" a la manera - de Apollinaire y con una obvia influencia de la literatura - oriental. La literatura mexicana estaba ya preparada para -- ser universal, tenía en su seno ya los elementos -las literaturas- necesarias. El grupo de críticos, ensayistas, poetas, novelistas de Contemporáneos volvió a poner en uso a la tradición francesa: Gide, Valéry Larbaud, Paul Valéry, Cocteau; pero también a Joyce y al italiano Bontempelli, introdujo en México a Jorge Luis Borges y otros muchos latinoamericanos. La - generación de contemporáneos, como su nombre lo indica, se sentía contemporánea de todas las literaturas, de todos los hombres.

Hace pocos años, en 1974, se editó en México un libro- que presenta una selección de las traducciones de poesía que se han venido haciendo desde Alfonso Reyes -generación de 1905- hasta Carlos Montemayor, nacido en 1947. En este volumen (65)

---

(65) Montes de Oca, Marco Antonio, El surco y la brasa, la.- ed. México, FCE. 1974.

podemos observar fácilmente lo que todo este capítulo ha pretendido mostrar: la literatura mexicana está, orgullosamente, nutrida de una inmensidad de literaturas. Daremos algunos ejemplos: de Alfonso Reyes la antología nos muestra un viaje -- que va de la poesía indígena brasileña a Goethe, de Homero a Mallarmé, de Oliverio Goldsmith a Bernard Mandeville; de la generación de Contemporáneos la antología recoge las traducciones de Octavio G. Barreda: Donne, Eliot, Perse; de Villaurrutia: Blake, Bretón, Eluard, Hughes; Ortiz de Montellano: Rilke, Tagore, Pickinon; Cuesta tradujo a Mallarmé, Novo refirió hacia la literatura norteamericana: Frost, Vincent Millay, Lee Masters, etcétera. Este largísimo catálogo, ha mostrado con -- más fidelidad que nuestras palabras un itinerario intelectual y de sensibilidad extraordinaria. Todo ese gran conjunto da -- muestra de la flexibilidad de los gustos y más: del eclécticimo que ha caracterizado al espíritu mexicano.

La década de los cuarenta se inició, en cambio, con dos elementos contradictorios: por un lado estaba la pujante fuerza del nacionalismo revolucionario echado a andar por el go---bierno de Lázaro Cárdenas que se servía de los discursos de -- los que abogaban por una literatura viril y por el otro, el re--confortante: la llegada de los exiliados y con ellos el reen--cuentro del país con la fuente genealógica mayor de su literatu--ra y de su raza. No sólo se dió el reconocimiento entre los --poetas, también el "exilio" renovó el pensamiento al importar diversas filosofías: Krause, Heidegger, etc. La guerra mun--dial trajo consigo igualmente dos fenómenos --las inevitables ca--ras de Jano--: el cierre de ediciones europeas y norteamericana--s y la apertura del mercado interamericano. Se comenzaron a leer a autores de todo el continente: las literaturas se abrazaron, se confundieron, del lecho del encuentro se levantaron nuevas literaturas, dueñas y seguras de su idioma. Es difícil que sin ese reconocimiento se hubiera dado el apogeo, la energía que la literatura hispanoamericana ha alcanzado en los

Últimos años.

La generación nacida en los años veinte es la que en -- los cuarenta comienza a producir, tenfan el ejemplo valioso, - indispensable de los Contemporáneos, tenfan el empuje y la --- fuerza de la literatura de la revolución, tenfan un clima propicio para que fecundaran en ellos una piedad apasionada, una gana profunda de ser más siendo ellos. La efervescencia política en el mundo tuvo su reflejo en México. El historiador Enrique Krause describe ese ambiente, altamente político, frecuentador de una tradición nueva e inquietante: la teoría social, la literatura rusa y soviética, el cosmopolitanismo revolucionario (variante de la "revolución internacional" pregonada por Stalin): "en la librería Robledo la literatura rusa lle na los escaparates. Cada uno escoge su arquetipo, no literario, vital: Ivan Karamasov, Staurogin, Sacha Yaguileu, Bazaron. Se vive en una atmósfera de pasión religiosa. La antropología filosófica (Scheler) remite en cada lectura a la condición final del hombre. Los autores de moda parecen predicar que no - hay literatura mas que en los límites: Berdiaev, Landsberg, --- Chestov, Lawrence, Malraux, Ortega y Gasset. Todos llegaron a través de la Revista de Occidente o, un poco después de Cruz y Raya"<sup>(66)</sup>. Octavio Paz es la figura que resume la agitación, la inteligencia y la curiosidad de su generación, volviendo a la antología de traducciones encontramos a un Paz traductor de: Apollinaire, Bretón, Crane, Cummings, Char Donne, Ekelof, Pessoa, Eluard, Cundkuist, Mallarmé, Martinson, Michaux, Nerval, Reis, Pound, Reverdy, Shehade, Tomlinson Tu Fu y a una infinidad de poetas japoneses y chinos. En sus libros hallamos expuestas - las diversas filosofías del mundo, a decir de Anderson Imbert: "no echó raíces en ningún ismo: marxismo, Surrealismo, Idealismo, Existencialismo, Simbolismo, Budismo, Estructuralismo, etc."<sup>(67)</sup>

(66) Krause, Enrique, Caras de la historia, p. 140.

(67) Anderson Imbert, Enrique, op.cit., tomo II, p. 320.

Fundador de la revista Taller, en sus páginas podemos hallar lo mismo a Lautréamont que a Neruda, a Juan Ramón Jiménez que a Andre Gide. La tradición, con Paz como cabeza de ese cambio, dió un vuelco: se hizo internacional, nace ese cosmopolitismo, no es ya una pose sino una manera de ser, el mexicano, ha dicho Octavio Paz, es ya contemporáneo de todos los hombres (68). Su ejemplo es definitivo, Paz suprime en su persona todas aquellas dicotomías absurdas a las que hemos hecho referencia a lo largo de esta tesis.

Del nacionalismo la literatura mexicana, conmovida por el ejemplo de revistas como Taller y El hijo Pródigo (que muy significativamente ostenta un título que depende directamente de Andre Gide), pasa definitivamente a un internacionalismo. Entre esos jóvenes curiosos situamos nosotros a uno en especial, que era lector de Faulkner, de Giono, de Laxness, de Sherwood Anderson, de Legerloff, Ramuz, Hamsun, pero también de "Ovidio, Virgilio, Sófocles, San Juan de la Cruz, Quevedo, Fray Luis de León, Ekelof, Donne y Homero" (69). de Henry Miller, Bradbury, Isak Denisen, Willa Cather, Joyce, Evelyn Waugh, John Dos Passos, Styron, Mansfield, O'Neill, Nabokov, etcétera, etcétera. Lector voraz, infatigable, Juan Rulfo no hace sino asumir de lleno esa tradición cosmopolita, Pedro Páramo es la muestra de una literatura que debe a muchas ramas el ser uno de los frutos preciosos de nuestra literatura. La cosmopolita no es la menos importante, quizá la más rica, la más mexicana por ser la más universal. (70).

(68) Paz, Octavio, El laberinto de la soledad, 3a. reimp. México, FCE, 1977, 234 pp.

(69) Perry Duches, Henry, Juan Rulfo, una tradición y un principio, tesis de maestría. México, UNAM, 1964, p.7.

(70) Tan universal es la obra de Rulfo que el índice de las traducciones a otros idiomas es asombrosa. Yo mismo en Corea, tuve oportunidad de conocer el prestigio de Pedro Páramo. Un norteamericano James Irby, por ejemplo, ha estudiado la influencia de Faulkner en Rulfo, encontrando grandes similitudes. ¿las hay? Sí, como que la literatura es un tejido imposible de aislamiento.

## 5. La aparición de Pedro Páramo

En los capítulos anteriores se intentó delinear los varios rumbos de la tradición que convergieron momentáneamente en la obra que aquí nos ocupa. Definimos a la tradición como un proceso cuyos continuos cambios conforman su estructura, como una dialéctica que se realiza en sus producciones. Consideramos necesario el esfuerzo de sintetizar esos rumbos de la tradición partiendo de la idea de que toda obra es el resultado de un proceso literario que es a la vez un reflejo de las estructuras de pensamiento de una época. Es necesario el estudio de una centralidad ( en este caso el Pedro Páramo de Rulfo); la transformación de un caos temporal en un orden determinado, en el rostro definido de una tradición. No podemos dejar de observar, empero, que los caminos de la tradición que hemos trazado se mueven hacia una función idealizada: la demostración de que la obra de Rulfo es una síntesis que resume a la vez que afirma un nuevo tipo de sensibilidad del artista ante la obra y del lector ante su realidad, conformada esta de hechos objetivables, creencias y mitos.

Actuamos bajo la certidumbre de que toda obra contiene en sí misma a todas las obras pasadas, de que toda obra actúa sobre todas las obras por hacer. La tradición es la influencia que se extiende de una generación a otra -una transmisión de influencia-, pero también entendemos la tradición no como un proceso definitivo y determinista sino como una realidad siempre en transformación. Una obra modifica la tradición existente, es, pues, a la luz que arrojó sobre nosotros la lectura de Pedro Páramo, que realizamos una lectura de la tradición narrativa mexicana anterior a la obra de Rulfo.

La aparición de una novela, parecería por lo expuesto, no puede suscitar sorpresa puesto que, en cierta forma, continúa con algo ya existente. Cuando la sorpresa ocurre es que la obra mostró un rumbo nuevo a lo ya dado, o bien, que sintetizó -

un proceso narrativo.

Un ejemplo de novelas sintetizadoras podría serlo el -- Ulises de Joyce, en sus páginas encontramos una serie de parodias a diversos estilos que corresponden a diversas literaturas, (en el ámbito castellano esa novela podría ser Tres tristes tigres de Cabrera Infante); por otro lado, de la novela -- que propone un nuevo rumbo, inexplorado aún, a la tradición, - sea por su tratamiento estilístico o por la situación moral de sus personajes, el ejemplo mayor estaría dado en El ruido y la furia de William Faulkner (teniendo en La conversación en la Catedral, de Mario Vargas Llosa su correspondiente en español). Ahora bien, existen obras que las dos funciones -síntesis y -experimento-, no sólo ofrecen a los lectores una vía nueva sino que, y aquí radicaría la sorpresa, se constituye una nueva visión reconocible, esto es, conformado con los materiales tradicionales no sólo del género sino del pasado novelístico de esa obra. Una obra absolutamente novedosa hecha de materiales sumamente conocidos. Podríamos decir que La muerte de Virgilio de Hermann Broch es un ejemplo preclaro de esa categoría - a nivel mundial, pero, igualmente a nivel mundial es como consideramos a Pedro Páramo como una obra similar, suma de procesos narrativos así como potencialización de los mismos.

Como una obra extraordinaria juzgaron, la crítica nacional e internacional, a la novela de Juan Rulfo. <sup>(71)</sup> En México le otorgaron el año de su publicación el premio Xavier Villaurrutia por la mejor novela del año de 1955. Al paso del tiempo, se ha visto en Pedro Páramo un libro clásico en la literatura hispanoamericana, como una obra profundamente origi--

(71) Cfr. recopilación de artículos aparecidos en Europa, leccionados por Mariana Frenk, en Rev. Mex. de Lit., n.2, -- Jun-59, pp. 180-186.

nal. Sin embargo, poco se ha dicho, quizá porque no se ha visto bien, acerca de la visión propuesta por Rulfo, no sólo es, pensamos, el retrato crítico de una sociedad, es una obra que encierra una serie de pronunciamientos sobre el tiempo y sobre el espacio. No queremos con ello indicar que Rulfo construyera un discurso basado en tal o cual postulado espacio/temporal, Pedro Páramo es una expresión que, al profundizar como nadie en la realidad objetiva y psíquica de su tiempo, anuncia una visión diferente sobre la realidad, una visión que quizá ahora comience a ser objetiva y palpable. "Evidencia de hoy, imaginación de ayer", decía el poeta inglés William Blake. La obra de Rulfo, como creación literaria, al continuar su tradición modificó el orden que la precedió. Ese cambio es indicador de otro cambio, la naturaleza, decía Wilde, imita al arte. Quisiéramos dejar claro que no pensamos que Rulfo intentara proponer una teoría, en cambio, pensamos que sin planearlo así, Pedro Páramo muestra la existencia de una nueva realidad. No es azaroso que, considerada en sus comienzos como obra oscura y complicada y extranjerizantes, ahora sea tenida como modelo de prosodia, de pericia estilística, de exactitud estructural, de hondo nacionalismo. Sí, un periodista puertorriqueño llegó a comentar: "Hay cierta novedad en el enfoque que da Rulfo a este tema del cacicazgo. Pero, las más de las veces, los logros que apetece no se realizan. La obra es lenta aún en los momentos que requieren más vitalismo. El autor tiende también a abusar de varios trucos que, al cabo, confunden la historia. Esta novela deja en el lector una fuerte impresión de desorden estructural, de técnica que no se ha aprovechado, de cosas dichas cuando debieran ser mostradas" (72), ahora los niños de nivel secundario la leen como texto obligatorio. Lo que Rulfo contaba como mentiras es hoy tenido como máxima expresión nove

(72) Soto, Pedro Juan, citado por Carlos Fuentes en la Revista Mexicana de Literatura, sep-oct. 1956, p. 125.

tesca de los mexicanos. Su obra no se nos presenta como un -  
caos sino como una obra de riqueza estructural. Como vemos -  
ahora, la obra de Rulfo ¿es producto de una interpretación eje-  
cuida desde una posición inmersa en la realidad que Rulfo anun-  
ciaba?

Un tiempo simultáneo, un espacio fragmentado, ¿corres-  
ponden a una visión mítica o a una sensibilidad moderna? La -  
respuesta, que tratamos de exponer en esta tesis, es, la re-  
presentación formal de las creencias. La influencia de la --  
obra de Rulfo, si bien sólo es tangible en José Trigo de Fer-  
nando del Paso, Los recuerdos del porvenir de Elena Garro, y  
otros pocos más, podemos observarla en casi toda la novelísti-  
ca mexicana posterior a Pedro Páramo expresada en la estructu-  
ra y el tratamiento subjetivo del tiempo, en la alternancia -  
no sólo de diálogos sino de realidades (de los vivos/de los --  
muertos), Rulfo inauguró, inventándola, una nueva realidad.

CAPITULO II  
 REPRESENTACION FORMAL DE LAS CREENCIAS

1. Estructura y Pensamiento.

"Amigo mío, la naturaleza ha dado a cada hombre un estilo, como una fisonomía y un carácter".  
 Jovellanos.

Como una cara o como un carácter, el estilo representa la naturaleza del autor: ideas, creencias y deseos, es la expresión de sus simpatías y diferencias. Antes de llegar a esta definición flexible, si las hay, que no puede sino repetir: "el estilo es el hombre", se hace necesario recordar que el -- concepto ha sufrido múltiples modificaciones, así, para los ar tistas del antiguo Egipto el estilo perfecto era aquel que con mayor fidelidad lograba reproducir el modelo original del cual era imitación. El mismo Homero se dice que construyó sus lar-- gos poemas valiéndose de manera considerable de normas de ex-- presión ya prefijadas por los Aedas que lo precedieron en su - labor de trovar. Sus temas los tomó de las leyendas popula-- res, la forma se consolidó con el frecuente uso de epítetos -- que eran parte de la tradición. Existía un estilo, sin embargo Homero, o el conjunto de griegos a los que la costumbre llama- Homero, según Borges, se diferenció de otros bardos al impri-- mir un acento particular en su obra. Un "aliento distinto" lla-- mó Dante a esa carga de subjetividad que el poeta imprime en - un material objetivo y común: el lenguaje.

El cristianismo conllevó además de la redención por - la gracia un grado de diferenciación en los hombres dotándolo- de una manera de ser y de expresarse, Jovellanos creía que la- naturaleza había otorgado, como una cara, a cada hombre un es- tilo diferente.

El estilo es la expresión formal, el ser del fenómeno-literario, y se forma a partir del trato de la visión subjetiva de un autor con el lenguaje. Es, al mismo tiempo, la traducción formal de los fenómenos percibidos por el autor y la respuesta de esos fenómenos. Es decir, la literatura no es tan sólo representación, es una respuesta intelectual y emotiva, interpretación formal de los fenómenos. Es un orbe de fenómenos-nuevos que se agregan al ya existente. Una nueva causa surgida, como el Ave Fénix, de las cenizas de los efectos percibidos, - fuente de nuevos fenómenos. La literatura es, con Schopenhauer, representación y voluntad de forma.

El estilo, sin embargo, es forma que no representa ni-constituye por sí sólo a lo literario, es menester que el estilo se despliegue para transformarse en estructura. La estructura, palabra que alude en nuestro tiempo al entronizamiento de lo formal, corresponde para nosotros a lo que Alfonso Reyes -- llamaba género, "es el tipo de tratamiento y representa una -- mezcla del valor formal y del psicológico" (1). Con esto, damos por sentado que no entendemos como estructura lo puramente formal, lo técnico. El escritor se vale, como Homero, de los recursos formales que le brinda la tradición pero a él le corresponde seleccionar de esos elementos los que corresponden - con su propia experiencia, con su manera particular de percibir y asimilar los fenómenos.

Existen elementos, tanto estilísticos como estructurales, que a primera vista parecería que son tomados por un autor de un modelo anterior, pero, la literatura está formada toda ella de esa manera, el artista es aquel que interpreta fenómenos anteriores, aun de la misma literatura, para dar vida a-

(1) Reyes, Alfonso, Apuntes para la teoría literaria, la reimp. México, FCE, 1980, p. 426.

Los propios. Valiéndonos del título de Croce, podemos afirmar que la literatura actual -en su momento toda literatura lo es- es una hazaña de la libertad. El novelista al utilizar una serie de fenómenos formales ajenos lo hace en función de su propia expresión.

"Siempre que el arte acontece, dice Heidegger, se produce en la historia un empuje y ésta comienza y recomienza"(2). La labor del artista es más compleja que la del artesano, consiste en la expresión de una visión original de la realidad a partir de elementos heredados de la tradición que, transformados por él, se constituyen como una nueva causa.

La calidad de un escritor no se juzga por su mayor o menor adecuación a un modelo preestablecido sino por la manera en que otorga a ese modelo independencia, del uso que el creador hace de él. El artista alcanza, así, la libertad. La libertad descansa básicamente sobre la voluntad de manifestar artísticamente las ideas y creencias de su autor, en el uso de la libertad aplicada como voluntad de forma, fenómeno desligado de toda dependencia de los fenómenos anteriormente traducidos por el autor (3).

Hemos distinguido entre lo formal y lo material, así mismo la relación del autor de fenómenos percibidos. Uno y otro aspecto --

(2) Martín Heidegger citado por Samuel Ramos en "La estética - de Martín Heidegger" en Obras completas III, 1a. ed. México, UNAM, p. 201.

(3) Contra la idea de las influencias: el manejo de la forma es ya por sí sólo expresión de un índice de voluntad formal e individual. A propósito de la tesis de J. Irby sobre la influencia de Faulkner sobre Rulfo, podemos mencionar que más que influencias debería de observarse que no existe literatura que no tenga otra fuente más directa que la misma literatura.

fundidos en lo que llamamos la estructura. El estudio que llevaremos a cabo se fundamenta únicamente en la capacidad de la obra para llegar, dentro de su libertad estructural, a expresar por medio de un fenómeno original y estéticamente comunicable la esencia de la realidad. La literatura vista como la representación formal de las creencias. Para iniciar el traslado de lo hasta aquí dicho del terreno conjetural al de la exposición, dedicaremos un espacio a la relación entre forma y materia, derivando de ahí hacia la manera de remontarse, a partir del estudio del fenómeno que la estructura presenta, hasta lo que la obra propone a través de la idea encarnada en una forma. Desde aquí, hacemos la distinción entre ideas y creencias ya que, con Ortega y Gasset, al decir ideas nos referimos tan sólo a conceptos racionales en tanto que las creencias expresan los deseos y las supersticiones: es el lenguaje que subyace en toda construcción lógica.

Advertimos en Pedro Páramo una propuesta no-ideológica, una estructura al servicio de las pasiones, esto es: la estructura de la novela como la expresión formal de las creencias. La expresión vuelta forma manifestada por una temporalidad simultánea y un espacio fragmentado. No es este un discurso contra la razón, es el análisis por medio de ella de una obra que la rebasa y la fortalece. Examinaremos cómo el mito se une a lo que llamamos pasional para formar las creencias, cómo éstas se vinculan con la superstición, cómo el amor y la muerte se alejan del concepto hasta convertirse en representaciones de una realidad distinta, fruto de una subjetividad expresada con máximo rigor.

Cuando Collingwood afirma que "para el artista la experiencia interna puede ser exteriorizada o convertida en un objeto perceptible, aunque no hay ninguna razón intrínseca que indique que esto es necesario(4), lo que primero salta a la vista es que

(4) Citado por Samuel Ramos en "La estética de R.G. Collingwood", Op.Cit., p. 163.

hace apriorísticamente la distinción entre "la experiencia interna" y su expresión. Lo que no estaría sino afirmando la -- existencia de una preeminencia de la idea sobre el objeto, realización éste de una voluntad de forma, de una voluntad de hacer visible lo invisible, forma de lo informe. "Para que haya expresión artística, dice Benedetto Croce, no es preciso que el poeta escriba o declame sus versos, ni que la música suene" -- (5). Existe el arte sin que éste se realice en una forma, si ésta se da "se entra en una nueva fase, de mucha importancia social y cultural, pero cuyo carácter ya no es estético sino práctico" (6). La forma es, principalmente, una exteriorización de una experiencia que sirve de enlace entre un sujeto y otro, sin que esa forma altere o disminuya a la materia. La -- forma limita lo que es indefinido. Un sujeto transforma la serie de fenómenos por él percibidos; para expresar esas impresiones que se dieron en una forma continua pero vaga y difusa necesita poner un orden, una limitación que separe al nuevo fenómeno que constituye la expresión de los fenómenos percibidos anteriormente. A la voluntad de limitar y aclarar esos fenómenos le llamamos forma. El fenómeno resultante es, pues, una -- conjugación de fenómenos asimilados -experiencia- de voluntad de forma -impulso- y de capacidad estética -estilo-. A la -- transformación por el estilo de una experiencia realizada por un impulso de transgredir las fronteras del ser le llamamos literatura.

La literatura es una expresión concreta de una serie de experiencia difusas llevadas a la forma por el impulso de hacer comunicable esas experiencias, pero la literatura al ser expresada en una forma se constituye en un nuevo fenómeno, en-

(5) Citado por Samuel Ramos en "La estética de Croce", op.cit., p. 133.

(6) Ibidem.

una nueva causa que va a ser origen de nuevos efectos, a esto lo conocemos como tradición.

El estudio de lo literario no puede darse en el terreno de lo informe pues caería dentro de los límites, confusos - también, de la psicología y la filosofía, por ello nos circunscrubimos al examen de la literatura realizada en forma. La literatura es un hecho formal, un ser del fenómeno, que desea -- constituirse en expresión. Pero, ¿cuál es la esencia de esa expresión? Aquí volvemos nuevamente a Croce para quien "el hecho estético es forma y nada más que forma" (7). Estos conceptos - que hemos venido presentando tienen que verse como entes flexibles, nacieron a partir del análisis de una obra -Pedro Páramo- y tan sólo a su análisis han de servir. Cada obra engendra su propia crítica, su propio método, nuestro estudio se ha propuesto como fin la interpretación de la obra como un fenómeno literario que presenta en su seno la posibilidad de otros fenómenos a ella anteriores.

La esencia de la literatura es la forma pues sólo ella hace visible la realidad de la literatura, más es una forma -- que no puede desligarse de la materia -idea o creencia- que motivó a la voluntad formal a constituirse como forma. No puede realizarse el análisis independiente de la forma ya que la forma misma presupone una voluntad formal, esto es una materia, que imposibilita la valoración a la que le faltase la forma ya que, la forma misma vacía, tomando un verso de José Gorostiza, "no se cumple", más: se nulifica en un espejo tautológico. En un sentido contrario pero similar, no puede darse el examen de la pura materia (voluntad de forma), en literatura - cuenta lo expresado y no lo deseado, "el arte crea apariencias y vive de apariencias y, si se considera la apariencia como --

(7) Idem, p. 134.

una cosa que no debe ser, se puede decir que el arte sólo tiene una existencia ilusoria y sus creaciones son únicamente puras ilusiones" (8).

Así, la forma en literatura debe definirse como el teatro donde operan fuerzas que representan la asimilación de diversas experiencias del autor; la forma expresa un objeto -- transformado estéticamente por un sujeto, el cumplimiento integral de la forma está en constituirse nuevamente en objeto a través del lenguaje. El autor tiene, para lograrlo, que elaborar la materia pura tomada del mundo hasta convertirla en un medio expresivo semejante a aquel de donde la experiencia surgió. Martín Heidegger expresó de la siguiente manera la misma idea: "el mundo que se expresa en la obra de arte a través de la forma, no es ya una exigencia, sino un contenido específico, un contenido de ideas, de sentimientos y de proyectos que van a hacer inteligible lo singular y lo concreto" (9).

Hemos hasta aquí dado una explicación internándonos por los escabrosos terrenos de la Estética, tocando como un -- viajero que necesita noticias constantes de su puerto para no perderse, por momentos a la literatura; a partir de este momento trataremos esos aspectos dentro del orbe que la literatura constituye, primero examinando la significación de la forma y la materia. Una vez que aclaramos que forma es la expresión de una voluntad formal realizada estéticamente por el lenguaje y que materia es la asimilación de varias experiencias aún informes en la mente del autor.

A riesgo de ser categóricos: no existe literatura sin forma que por sí misma se sostenga, ésta sólo es conteniendo -

(8) Hegel, G.W., Introducción a la estética, 3a. Ed. Barcelona, Ediciones Península, 1979, p. 31.

(9) Heidegger, Martín, Arte y poesía, 3a. Ed. México, FCE, -- 1979, p. 39.

ella una materia que le de sentido y peso. La forma es una realidad exterior, comunicable, es expresión que se constituye en fenómeno al tener una dirección, en causa susceptible de dar fruto a nuevos efectos. Sin embargo, la forma no es siempre reflejo absoluto de su materia, puede decirse que entre más se compenetra la esencia con su representación más se penetra la lengua en el terreno literario. (El poema sería entonces la posibilidad máxima de unión entre forma y materia). La forma -- responde a una voluntad formal. Esto es, la materia por sí sola no es literatura que pueda analizarse, la materia precisa de lo que aquí hemos venido llamando voluntad formal que no es -- otra cosa que el impulso estético que la experiencia de pensar o de sentir cobra para transformarse en palabra, estructura: - forma.

La materia es expresión informe, asunto no corporeizado, fruto de la percepción fenomenológica de la realidad, es -- la idea de Platón pero sin las condiciones de superioridad que el griego le otorgaba.

La práctica de esta dicotomía, sin embargo, obstaculiza la comprensión cabal del fenómeno literario ya que, independientes, forma y fondo no constituyen la literatura. La materia está corporeizada en el lenguaje --estilo-- y la forma necesita para realizarse el manejo de un estilo concretizado en -- una estructura, es decir, la serie de fenómenos percibidos por un autor son por él asimilados y trasladados a la forma que se constituye, así, en un nuevo fenómeno causal. La literatura -- es efecto y causa a la vez, es movimiento que se realiza en -- sus producciones. El mundo se ha hecho lenguaje, el mundo es -- literatura y sólo a través de ella puede recuperar de nueva -- cuenta su condición de mundo. La literatura impone orden a fenómenos dispersos, por medio de una voluntad formal expresada estéticamente, esos fenómenos quedan sintetizados en imagen. -- A la serie concatenada de fenómenos unidos por una voluntad --

formal le llamamos estructura. El mundo por la literatura, --- vuelve a aparecer como "mundo", pero su realidad es más compleja a la vez que más rica, abierta a interpretaciones ya que su esencia misma reposa en el deseo de mostrar el producto trasmutado de las experiencias por el autor asumidas. La literatura crea un mundo que se agrega a la serie de fenómenos percibidos llamados "mundo". Tanto las palabras como la experiencia que una palabra revela se dan en literatura expresadas en forma de una estructura que es no un reflejo del mundo sino una creación que lo explica, que le da orden. La estructura es la --- transmutación de la experiencia; aplicada con una deliberada voluntad formal expresada por la literatura. El mundo ha adquirido una nueva creación que es fuente de significados, el mundo ha necesitado perderse para adquirir su sentido de mundo. Vista así, la literatura se nos presenta como una visión ordenadora de la realidad, que otorga sentido a lo difuso, que dota al hombre no sólo de placer sino de sosiego. La propuesta que la literatura ejemplifica no se descubre en el "contenido", ni mucho menos en la pura "forma", es en la unión de esas dos entidades como la literatura muestra una nueva realidad, y, si las últimas palabras parecen expresar algo vago postulamos a cambio de ellas: lo literario da realidad a una nueva serie de efectos al erigirse como una causa creada a partir de la unión de elementos contradictorios surgidos de fuentes diversas de fenómenos que, asimilados de forma diferente, forma y contenido, sólo encuentran su realización cuando se plasman impulsados por una voluntad formal, en la realidad que constituye la estructura, aunando a ella un propósito estético, tenemos como resultado a lo literario: creación surgida de lo creado, surtidor de nuevas creaciones: la tradición.

Ahora bien, hemos hasta aquí hecho un cansado recorrido a través de conceptos que aparentan frigididad pero que nos -- ayudarán a comprender el fenómeno que Pedro Páramo constituyó desde el momento de constituirse en forma.

La forma es signo hecho de signos: las palabras, signo que es dependiente de una materia que, repetimos, consiste en una fusión de fenómenos percibidos y asimilados. La estructura "dice", la estructura es un lenguaje que comunica pero que no se nos muestra a simple vista, es necesario el análisis de lo estructural pero no a base de grafías ni de estratificaciones sino a partir de los elementos que ella, la obra, nos muestra.

La estructura es, pues, la concretización de una materia que la precede pero que es informe; formalizados los fenómenos podemos nosotros entonces emprender el estudio de esa entidad que la precede. Desmontar el fenómeno causal -la obra-- para encontrar los fenómenos que dieron origen a la obra. Sabemos que ésta fue expresada por un impulso de comunicar, que hemos llamado "voluntad de forma", tenemos así la realidad del fenómeno y la causa que lo motivó, falta ver cuáles son los elementos que la voluntad formal expresa.

La realidad se manifiesta al entendimiento como fenómeno no ajeno a sí mismo, el fenómeno se asimila pero la naturaleza de esa asimilación no se da siempre de la misma manera, un fenómeno, si la inteligencia lo reconoce como eslabón de una serie causal, se constituye en idea. Si en cambio, el fenómeno se corresponde con una estructura que rebasa los límites de la razón, sea porque el fenómeno afecta más que a la inteligencia a lo sensible, se asimila al entendimiento en forma de creencia. A la asimilación concatenada de fenómenos racionales se le llama lógica, a la suma de creencias le llamamos mito. Cuando el ser manifiesta un deseo, o por comprenderse como esencialmente heterogéneo, por rebasar sus propios límites del ser, de manera vehemente, lo llamaremos pasión. Expresado de modo distinto: la razón ordena lógicamente, el mito analógicamente y la pasión alóxicamente. Tres vertientes que surgen a partir de fenómenos percibidos.

Si forma y materia están unidos en una feliz nupcia, - podemos entonces concluir que la forma da expresión a esa tria da de elementos formada por: razón, pasión y mito.

Quedaron asentadas ya las principales directrices teóricas que nos servirán de base para el estudio de Pedro Páramo. La novela de Rulfo, dado que su estructura muestra un tiempo - simultáneo y un espacio fragmentado, consideramos que es la expresión formal de una categoría mítica, o bien: de creencias.- Las mitologías elaboradas sobre el amor y la muerte dieron, -- realizadas en la forma, la estructura que conocemos de la novela.

Entendemos a la crítica literaria como el estudio delente fluído constituido, como lo llamaba Alfonso Reyes, en Fenomenografía. La interpretación que realizaremos, valiéndonos de numerosos ejemplos, de esta tesis que aquí sustentamos la aplicaremos en los capítulos subsecuentes.

## 2. Tiempo simultáneo: Aspecto Teórico.

Para Aristóteles lo mismo que para Platón la configuración de un universo cíclico -de un tiempo circular- era la imagen de la perfección eterna. Ahora, esa misma idea la confinamos al archivo de lo irracional, de lo inservible para el uso diario, utilizable tan sólo en las "formas accesorias" que el arte propone. De hecho tangible en la antigüedad, el tiempo en rotación perpetua se considera hoy una creencia más o menos inocente, cuando no francamente inconsciente. Oponemos a esa imagen, apoyados en un edificio de apariencia estable, la lógica, la línea recta: el tiempo lineal, progresista y utilitario. Qué es lo que ha cambiado, fenómenos o maneras de asimilarlos.

Para el pensamiento antiguo, no era concebible una --

idea de cambio, de mudanza irrefrenable que conducía finalmente al vacío, se aferraban a la posibilidad de una vida atemporal, no manchada por la idea de la muerte. El origen del mundo, proponían, es inalterable, su acontecer tiene que presentar su misma imagen eterna. Es lo mismo el ayer que el mañana, transcurre el universo en un sólo momento, el fin es idéntico al comienzo, su representación cabal podría expresarse en el verso de Octavio Paz: el presente es perpetuo. Una continuidad sin interrupciones que se ayuda del mito para expresarse, la serie de fenómenos percibidos y asimilados son acumulados no en continuidad sino en contigüidad, se acumulan porque no existe motivo para mostrarlos sucesivos: esa acumulación se hace palpable, los fenómenos, así, adquieren fijeza, son representables en figuras puesto que su realidad es también como la imagen que la representa: inmóvil. El sistema tenía una fractura, cada instante, dentro de esa estructura de pensamiento, era idéntico, sin embargo, los instantes que poblaban la realidad eran únicos y distintos, el mito lo dotó de seguridad, con ella la historia cesaba de ser singular, el tiempo se volvía expresión única, que mostraba una sólo cara sin continuidad; el ahora se distinguía del fue pero el ahora para ser plenamente y continuar en el será debía prolongar el fue. El tiempo que no transcurría mostraba su figura hecha de hielo; la máscara, el totem, el sagrado ídolo que sumaba una serie de fenómenos y -- que era posible mostrarlo cómo actual si uno entraba en su misma esfera de existencia, el hombre a través del rito perpetuaba una manera de ser y al mismo tiempo entraba en comunicación con sus ídolos -figuras hieráticas-, el tiempo para ser verdaderamente tenía que no ser, mostrarse eterno.

Todo tiempo histórico presenta su imagen a través de una representación, para los antiguos estaba encerrada en un texto único, en un libro sagrado. No hay duda, la imagen más fidedigna de nuestro tiempo no sería ninguna Biblia sino el periódico diario, un caos continuo actual hemos convertido lo-

que para los antiguos era una fijeza ordenada y perfecta.

El ayer, forma esencial de la memoria que vive latente en un espacio sin tiempo, se actualizaba a cada instante haciendo del hoy y del mañana una sola realidad indistinta. Para volver actual lo que había sido era necesario insertar en la vida un fenómeno que se situara fuera de lo sucesivo: el rito, fenómeno que por su repetición transgredía la continuidad mostrando como idéntico todo tiempo. El rito "encarna al mito, introduce efectivamente el pasado en el presente y de este modo suprime la historicidad del instante" (9).

Occidente ha ensanchado su visión del mundo, convirtiéndose hegemónicamente en el dador de una imagen que pretende racionalizar el mundo a partir de una visión que para otros pueblos le es ajena. Se ha impuesto la visión del tiempo histórica, sucesiva, desdeñando las visiones que otras civilizaciones se han hecho de sí mismas y de los hombres. (En Oriente, en la antigüedad hubo desde tiempos remotos una combinación del sistema intemporal, del cíclico y del histórico. Existía un modelo arquetípico: el tiempo mítico de los cuatro emperadores. La historia era relativa puesto que había una historia válida para cada período, pasado el mismo, a su caída, lo histórico devenía en legendario, los períodos emitían su propio sentido del mundo, con sus sabios, sus emperadores, sus guerras y sus santos. Entre estos extremos: el cambio y la inmovilidad, cambio histórico de cada período, inmovilidad de la historia hecha leyenda-, la mediación era el movimiento cíclico y circular de la dualidad básica expresada en el Tao: Yin y Yang. La historia se vuelve fragmento, anécdota que, trivializada, se vuelve relativa, ahistórica. La historia no imponía ningún destino en su marcha, era crónica, descripción de tiempos legendarios. En Corea no existía la historia al tipo -

(9) Paz, Octavio, Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo, 4a. Ed. México, Joaquín Mortiz, 1975, p. 81.

de Occidente sino los anales. Más que una filosofía de la historia se podría hablar de una filosofía de la naturaleza. La historia en Oriente es una ilustración de leyes cósmicas, no tiene ejemplos físicos sino morales. La historia aconsejaba, no pronosticaba el porvenir de la humanidad).

El tiempo, en la antigüedad, era una constante susceptible de volver siempre a cobrar la vida perdida en el pasado por medio del rito. "El Mito, cualquiera que sea su naturaleza, es siempre un precedente y un ejemplo, no sólo en la relación con las acciones ('sagradas' o 'profanas') del hombre, sino también con relación a su propia condición; más aún, un precedente para los modos de lo real en general (...) los mitos, al mismo tiempo que relata lo que hicieron in illo tempore los dioses o los seres míticos, revelan una estructura de lo real inaccesible a la aprehensión empirico-racionalista" (10).

No nos detendremos aquí, porque no es nuestro tema y si bien abundamos en estos aspectos es sólo con la intención de lograr más claridad sobre el estudio temporal que haremos sobre Pedro Páramo, a explicar las causas históricas que llevaron a cabo la aparición de un tiempo nuevo en la vida de los hombres, particularmente en Occidente, nos contendremos al decir tan sólo que su aparición, de origen judío y creación paralela de un único dios, data del siglo IV antes de Cristo, que en Grecia se tamizó la idea y que su expresión más acabada se obtiene, no con la aparición de Cristo, con el surgimiento de los comentaristas escolásticos cristianos, entre ellos y de manera fundamental: San Agustín, La hegemonía del mundo cristiano impuso su visión del mundo monoteísta pero tridimensional: un mundo humano, Cristo; un mundo espiritual, espíritu santo; y una conjugación de esos aspectos que realizaba el movimiento de todo el universo: Dios. Sabia conjunción de Sócrates (mo---

(10) Eliade, Mircea, Tratado de la historia de las religiones, 4a. Ed. México, Ediciones Era, 1981, p. 372-3.

ral), Platón (idea) y Aristóteles (motor). El tiempo lineal y con él la sucesión de los hechos dotados de un sentido -el fin de los tiempos y el juicio universal- afectaron todas las actividades de los hombres, incluidas sus creaciones. El arte concibió ideas derivadas de esa concepción temporal, aparecieron -- las sagas históricas en el norte europeo y los poemas épicos o semihistóricos en el sur. Estos, a diferencia de los homéricos, eran relaciones de sucesos reales que, si bien no están apegados a una historia objetiva, si pueden ser considerados como -- un esfuerzo que tendía hacia ella, empañado apenas no de mitologías sino de creencias y supersticiones (el Cid venciendo -- cuerpo a cuerpo a un león, etcétera). La aparición de la novela como género subordinado a una visión burguesa-utilitaria, vino a confirmar la supremacía de ese tiempo histórico. La épica se vuelve novela al insertar en la visión de lo real la subjetividad de una crítica, el hombre no se conformó con reseñar y comenzó a interpretar. Ese cambio se observa bien en la distancia entre Ariosto y Cervantes. La crítica asumía un tiempo histórico pero con reservas, no se encontraba aún la fórmula -- que permitiera al hombre escapar de ese circuito desenfundado -- que constituye la historia. En Cervantes hay realismo, pero -- también humor, fantasía y locura. La novela, sin embargo, sitúa su origen real --histórico-- no en el renacimiento sino posteriormente, empieza a existir en el instante en que se afirma la sociedad burguesa. La novela es una creación de la sociedad burguesa y por eso, puede constituirse como novela. Criticándola, denunciándola, estando en contra de ella, la novela expresa a la sociedad dentro de la que se mueve. La novela del siglo XIX conjugó dos aspectos que eran los propios de una sociedad plenamente histórica, que fundamentaba su solidez en la -- crítica racional y sucesiva. La novela era crítica entretenida, la crítica social, esto es: temporal/espacial/moral, era -- expresada en una mínima forma puesto que el novelista ocupaba -- dentro de la sociedad un papel definido, el de entretener. -- Dickens, Balzac, Dostoievsky y Tolstoi eran publicados en periódico

dicos, sumidos en el incesante cambio, porque ellos mismos sustentaban, con su crítica, la afirmación de ese tiempo histórico irrepetible y sucesivo.

El siglo XX trajo consigo por vez primera de manera rotunda una crítica a ese tiempo no tan sólo expresada ideológicamente sino formalmente, es decir, la ideología anunciadora de un cambio sustancial en la manera de comprender el tiempo - se vio realizada en producciones, la crítica del tiempo y del espacio asumió una forma y se volvió estructura. Esta transformación no vino sólo y no fue de ningún modo azarosa. Sólo puede verse, ya que aceptamos que la literatura refleja -interpretándolos- los fenómenos que la realidad presenta, como una modificación quizá no de la realidad sino de la forma de asimilar esa realidad. Al respecto señala Octavio Paz: "Decir que el tiempo rectilíneo se acaba no es una herejía intelectual ni delata una culpable nostalgia por el mito y sus ciclos fatales y sangrientos. El tiempo cambia de forma y con él nuestra visión del mundo, nuestras concepciones intelectuales, el arte y la política".(11)

Einstein demostraba ya, en 1905, que el universo no era infinito, que éste poseía un límite, demostró con su teoría de la gravitación que la curvatura era la unidad esencial-geométrica del espacio; esto mismo podría aplicarse al estudio de los átomos. La línea recta que fue condición primordial para la expresión de un tiempo lineal y sucesivo, se vio afectada tanto por la visión macroscópica -la curvatura del universo como microscópica -las órbitas elípticas que dentro de los átomos se cumplen-, lo mismo que para otras ciencias: "la biología de la microevolución, la lingüística, la teoría de la información y la antropología estructural de Lévi-Strauss abandonan las explicaciones lineales y coinciden en su visión de la-

(11) Paz, Octavio, Corriente alterna, decimosegunda edición, - México, Siglo XXI, 1981, p. 207.

realidad como un sistema de relaciones sincrónicas" (12).

### 2.1. El tiempo simultáneo en la literatura.

El tiempo sucesivo vió atacada su base por el elemento que constituía su máxima fuerza: la ciencia. Esta visión científica, sin embargo, no puede explicarse sino como una interpretación fenomenológica de la realidad, lo mismo que el arte, -- salvo que el arte no sólo analiza, también recrea creando, -- afirma negándole sentido y valor a lo existente. Las formas cerradas -por la historia- del arte comenzaron a romper su linealidad, no es azaroso que a los descubrimientos de Einstein en la física, de Poincare en la matemática y de la aparición de la geometría no-euclidiana, se correspondan en el arte las -- obras cubistas, la poesía espacial de Mallarmé y simultánea de Apollinaire, (al cual habremos más adelante de referirnos en relación a la estructura de Pedro Páramo), las creaciones atonales en música contemporánea y, en novela, las obras de Joyce, Broch, Svevo y Virginia Woolf.

Las obras significativas de este siglo se han hecho reflejando este cambio de apreciación fenomenológica, no girando en torno a un centro ni siguiendo fielmente una línea recta, -- el arte moderno es "una forma que se busca" (13), una forma -- que se busca ser la materialización de un fenómeno siempre cambiante manifestado a través del tiempo y el espacio.

La simultaneidad advertida como forma constitutiva de la novela de Juan Rulfo se desarrolla mostrada --y aquí seguiremos la pauta indicada en la primera parte de esta tesis-- como una dialéctica, Pedro Páramo como una creación necesaria, para ello es menester hacer la exposición de el tratamiento tempo--

(12) Idem, p. 208.

(13) Ibidem, p. 212.

rál hecho en la novela tradicional, para que mejor se comprenda la toma de distancia que la obra de Rulfo representa así como la propuesta que la misma novela encarna en su estructura.

Para principiar esta reflexión sobre el tiempo y la novela, asentaremos que, siguiendo la línea de lo expuesto en éste y en el capítulo anterior, la literatura es una representación, un orbe de ficción ajeno a las normas del suceder cotidiano, atendido sólo a la razón que le dió forma; al decir esto no pretendemos negar la importancia de lo tenido como real dentro de la obra, sino presentarlo siempre relativo, la literatura es crítica no exposición de lo ya existente, es una nueva causa que se separa de los efectos que le dieron forma, veces negándolos o bien haciendo crítica de ellos. Decimos con Wellek que "las manifestaciones hechas en una novela, en una poesía o en un drama no son literalmente ciertas; no son proposiciones lógicas (...) el tiempo y el espacio de una novela no son los de la vida real. Hasta una novela sumamente realista (el mismo 'trozo de vida' del escritor naturalista) está construida con arreglo a ciertas convenciones artísticas" (14). -- Tiempo y espacio representan a realidades propiamente artísticas más, sin embargo, responden a una causalidad fenomenológica percibida por el autor de la obra, sin menoscabo de la realidad distinta que la obra con su forma, nuevo fenómeno causal, propone. Por este motivo, cuando nos referimos al tiempo "tradicional" criticado por las pasiones hacemos referencia al -- tiempo en que tradicionalmente se desarrollaba la ficción. Volvemos, para explicarnos concisamente, el libro de Wellek: "el término 'ficción narrativa', llama nuestra atención al tiempo y a una secuencia en el tiempo. La literatura hay que clasificarla generalmente como un arte temporal (a diferencia de la pintura y la escultura, que son artes espaciales)" (15). ---

[14] Wellek, Rene, y Warren, Austin, Teoría literaria, prólogo de Dámaso Alonso, 4a. Ed. Madrid, Gredos, 1981, p. 31.

[15] Idem, p. 257.



den. Si en ambas facetas del hombre, la creativa (poiesis) y la descriptiva -ciencia- comenzaron a advertirse cambios que se correspondían fue porque la forma de analizar la realidad se modificó, no los fenómenos sino la percepción que de ello se obtuvo. "Célula, palabra, signo, grupo social: cada unidad es un conjunto de partículas a la manera de las del átomo; cada partícula, más que unidad aislada es una relación" (17).

La lingüística, la antropología, la teoría de la comunicación, la física, todas ellas comenzaron a coincidir al señalar a la materia no como un orden sucesivo sino como un tejido de relaciones, un circuito convertido en estructura. "Todas estas concepciones reducen la idea del tiempo rectilíneo a una mera variante en el sistema de relaciones. La cronología, el sucederse las cosas unas detrás de otras, es una relación pero no es la única ni la más importante. A la relación diacrónica, las ciencias modernas oponen la relación sincrónica" (18). La manifestación de esa sincronía en arte se expresó por medio de un uso del espacio, utilizando cambios tipográficos que destruyeron la posibilidad del espacio cerrado y lineal. El tiempo simultáneo fue, a la vez que crítica al tiempo tradicional, un orden que se oponía al caos creado para detonar la concepción secuencial del tiempo. Es decir, si en poesía Mallarmé construyó un discurso sembrando sus verbos en un espacio informe, Apollinaire concibió la posibilidad de volver a armar el discurso sin que éste volviera al cause de donde había salido, el espacio simultáneo alternaba realidades a veces contrapuestas mostrándolas como partes de una misma realidad. En una misma página podían convivir varias historias que no se componían sino que, como en un mosaico, formaban una relación en la cual cada fragmento era indispensable para el todo. (El análisis -- que iniciaremos ulteriormente tiene como base la posibilidad que la poesía de Apollinaire creó. La tesis sería: a una reali-

(17) Paz, Octavio, Op. Cit., p. 208.

(18) Paz, Idem, p. 209.

dad que expresa sus fenómenos de manera simultánea corresponde una obra igualmente simultánea. En poesía el simultaneísmo enriqueció notablemente la captación de lo real por el poeta ya que pudo entre mezclar escenas "reales" con sucesos de su espíritu y con imágenes fantásticas. Sirvió también para captar -- fragmentos distintos que correspondían a épocas y culturas diversas: Los Cantos de Ezra Pound; o para situar en un mismo -- plano emociones diversas emitidas por otros poetas: La tierra baldía de Eliot. En México, y debido a la influencia de Apollinaire y Reverdy, José Juan Tablada ensayó el procedimiento en "Nocturno Alternativo", que, sería el origen de este procedimiento, el cual llegó a su culminación en Pedro Páramo).

Así, "en nuestros días-después de Mallarmé(...), se toma conciencia de la posibilidad de tratar a la novela como un espacio en el que el texto, una página detrás de otra, se organiza como si fuera una sucesión de cuadros en un marco físico que da a la narración su configuración propia" (19). La novela adaptó el tiempo simultáneo que los poetas habían adelantado. Como en poesía el primer paso lo dio Mallarmé en la disposición subjetiva del espacio, Joyce puede ser considerado el primero que creó un tiempo subjetivo. Lo expresó a través de una historia lineal: El retrato del artista adolescente, para luego mostrarlo perfectamente acabado en el Ulises. El tiempo había perdido su visión hegemoníamente lineal. Aún novelistas -- como D. H. Lawrence, de apariencia lineal, dan una visión subjetivizada del tiempo, haciéndolo pasional. Virginia Woolf, -- en Orlando, por ejemplo, muestra una aparente linealidad pero su discurso atraviesa siglos y culturas haciéndonos ver que esa sucesividad era una invención, una aplicación de un tiempo propio, Virginia Woolf hizo de la historia un asunto personal. El cambio aplicado con maestría se dió no en Europa, la nortea

---

(19) Bourneff, Rolland, y Ouellet, Réal, La novela, 2a. ed. -- Barcelona, Editorial Ariel, 1981, p. 147.

mérica de Faulkner fue el escenario para la culminación de ese proceso. En México ese proceso acusa rasgos de similitud, ya - señalábamos a Tablada como innovador del tiempo simultáneo en la poesía, a Yáñez como subjetivizador del tiempo tradicional y a Revueltas como el primer "experimentador" formal del tiempo novelesco. Juan Rulfo conjugó todas esas tentativas, no sólo logró articular brillantemente su novela a partir de un --- tiempo simultáneo expresado a través de un espacio fragmentado, sino que mostró una fusión perfecta entre la idea-pasión, mito, o creencia y la forma que ésta sumió.

Hasta aquí desarrollamos el paso de la narración tradicional al de la narración simultánea, daremos paso al análisis del tiempo en Pedro Páramo, que es la obra que nos ocupa.

## 2.2. La simultaneidad en Pedro Páramo.

La simultaneidad en la novela de Rulfo, dada a partir - de los fragmentos que componen la obra, realizan por medio de la forma la crítica al tiempo tradicional, crítica que se expresa no sólo por el rechazo a esa convención sino presentando una propuesta implícita en la forma que la novela asumió. El tiempo tradicional, como señalábamos, provino de la aplicación de una ideología sustentada en lo racional, era, pues, sucesiva y utilitaria. La forma que surgió de esa interpretación de la realidad fue la novela realista y lineal; nuestra empresa -- surge de la pregunta sobre qué subjetivación de lo real se dió en Rulfo para que su obra presentara ese carácter simultáneo - con que se nos muestra. Partimos de lo obvio; no pueden tener, en cuanto al pensamiento, la novela realista y la de Rulfo, -- orígenes similares.

Pedro Páramo cuenta la historia de un amor perdido, la impotencia ante esa separación que lleva al personaje principal a transformar su pasión invirtiéndola de signo: el amor ha

cia Susana se trasmuta en odio y deseo de poder. El encuentro de esos amantes se dará fuera de la historia. Si la obra de -- Rulfo critica, al desdeñarlo primero, al reinventar desde su - base otro, al tiempo tradicional de la novela, lo hace teniendo como fundamento de su oposición una visión pasional, no crítica ni racional, de la realidad percibida como fenómeno.

La simultaneidad en Pedro Páramo expresa la necesidad - de mostrar una realidad que ha estado tradicionalmente fuera - de lo tenido como temporal -las pasiones- dentro de un discurso en movimiento. Lo racional se traduce en ideas, lo mítico - en actos, la realidad que suscitan las pasiones se expresa por sensaciones. Ahora, el problema está en cómo representar la - fijeza, por instantánea, de las sensaciones. Cómo producir la ilusión de movimiento en un discurso formado por instantes. - Pedro Páramo es diferente a las novelas fragmentarias, por --- anecdóticas, que caracterizaron a la novela de la revolución, - Lo es también de las novelas episódicas divididas pero lineales. Su diferencia radica en que su fragmentación, que pareció caótica para la razón, convoca a un orden espacial distinto, - la obra de Rulfo se presenta como un sistema de relaciones que se comunica a través de puentes que no se ven, pero que sí se entienden. Pedro Páramo es un relato entrecortado, con idas - y venidas, anticipaciones, interrupciones, digresiones y enlaces imprevistos. A pesar de ello, o quizá por ello, la novela no demuestra, sino muestra; su fijeza se resuelve en movimiento ya que cada fragmento está inserto dentro de la obra como - un elemento intercambiable. La fragmentación de la obra no impone una lectura, la sugiere.

Las partículas de Pedro Páramo están en continuo movimiento, son sensaciones móviles, unidas en el tiempo y desunidas en el espacio. La unión de las piezas que componen la novela, que es a la postre lo que nos permite reconocerla como novela a la vez que asimilarla, se realiza a través de centros -

ordenadores, núcleos alrededor de los cuales los fragmentos de Pedro Páramo giran produciendo la ilusión de movimiento. No podemos perder de vista este aspecto, la novela es, en palabras de Rulfo, "una mentira" que nos presenta una imagen como-real, los artificios del novelista se condensan en hacer creer que el mundo que cuentan es, sino real, posible.

La realidad que Rulfo pretendía mostrar era la de los muertos, la de seres que están fuera del tiempo -más allá de él- pero que desean contar su vida en el tiempo. La problematización del tema es, asimismo, parte de una reflexión más vasta sobre el arte y más precisamente la literatura. Toda obra es una transformación de recuerdos pasados en hechos presentes. Lo que fue quiere ser, ergo: los muertos que no tienen realidad temporal cuentan su historia dentro del tiempo: el pasado anhela ser presente. Toda obra hace más que contar la historia de sus personajes, refleja la visión que del mundo se ha hecho su autor. Para superar ese problema, Rulfo, se valió, aunque -- más valdría decir: recurrió, de la realidad de las creencias: formas del pasado que, siendo reales, esto es objetivas, se -- presentan en la realidad modificándola. Juan Rulfo hizo en Pedro Páramo que las creencias se hicieran visibles a través -- de la forma. Al suprimir los nexos sintácticos entre los fragmentos, al presentarlos temporalmente alterados, abolió la linealidad del discurso, pero también logró que la sensación --- las pasiones- tuvieran movimiento; para obtener ese efecto -- utilizó la yuxtaposición. La novedad de su procedimiento es -- que en el discurso yuxtapuesto existen dos centros, dos paralelas, que a pesar de ser movimientos opuestos, se constituyen -- en un eje que atrae lo mismo que repele a todos los fragmentos que componen la obra. La yuxtaposición se ordena, a la manera -- en que se ordenan los planetas alrededor de un sol, en torno a esa paralela: la búsqueda de su origen y la realización de esa búsqueda por la muerte de Juan Preciado; la búsqueda del instante y del amor igualmente realizado en la muerte por Pedro -

Páramo. Como podemos ver, son dos líneas paralelas que esconden dos polos que son los centros secretos de la obra. Es la vida recuperada por la muerte. Es la vida, es la muerte. Esta dicotomía da realidad al discurso de Juan Rulfo, pero lo hace a través de una forma y no de una manera directa. El amor y la muerte no son realidades tangibles en la novela, la pasión se expresa por las sensaciones y éstas son instantáneas, las creencias son la máscara que elige la pasión de Rulfo para mostrarse y resolverse en movimiento. La creencia hecha forma por medio de un discurso yuxtapuesto ordenado bajo dos centros. Tenemos, pues, que Pedro Páramo es la representación formal de creencias que sólo teniendo una realidad instantánea adquirieron movimiento a través de la yuxtaposición de sus elementos (fragmentos); movimiento que expresa una crítica al tiempo tradicional asentando en el pensamiento racional por medio de creencias cimentadas en las pasiones. La novela de Rulfo es la resolución feliz de la lucha entre el instante y el movimiento, entre las creencias y la razón, entre el fragmentarismo y la sucesión, resolución que sólo se da en la lectura de la obra, después de ella de nueva cuenta recomienza el caos.

Esta lectura quizá parezca tendenciosa, todo ensayo, -- aunque pretenda objetividad, lo es ya que lo rige la imaginación. Esta, al decir de Kant, es la proyección de un sujeto sobre un objeto, proyección que transfigura el sujeto lo mismo que al objeto. Toda obra es plural y este ensayo es una apelación a esa pluralidad que, sin embargo, no nace del capricho. El análisis de la obra de Rulfo, de cierta manera, lo propuso el mismo Rulfo al decir: "hay que buscar el fundamento, la forma de tratar el tema (...) la forma -la llaman la forma literaria- es la que rige, la que provoca que una historia tenga interés y llame la atención a los demás" (20). Las afirmaciones, ocasionalmente tajantes, las desarrollaremos en la obra, -

(20) Rulfo, Juan, "El desafío de la creación" en Revista de la Universidad, núm. 2-3, oct.-nov.-80, p. 16.

la conclusión a la que pretendemos llegar: el tiempo simultáneo es nuestro tiempo, se realizará a posteriori luego de haber detenidamente examinado las propuestas que hemos sembrado a través de estas páginas.

Afirmar, sin embargo, que Juan Rulfo es un innovador en cuanto a la técnica sería sencillamente estar exagerando. El brillante, y recién fallecido, crítico uruguayo, Emir Rodríguez Monegal, señala al respecto: "Rulfo utiliza varias técnicas narrativas de carácter experimental en la novela latinoamericana de la época, pero muy conocidas ya en las letras anglosajonas, de la obra precursora de Henry James y de Joseph Conrad, de James Joyce y de Virginia Woolf. En esa nueva narrativa el tiempo cronológico del realismo era sustituido por el tiempo subjetivo de la narración" (21). El acontecer "real" sea por un cambio en la percepción de los fenómenos, por los descubrimientos de la ciencia, en particular de la física y de la lingüística, o por una introspección de las sensibilidades de este siglo, se adelgazó o, en algunos casos, modificándose sustancialmente. No creemos que el tiempo haya "desaparecido" de las novelas pues sin él no habría movimiento, o ilusión de él, (como en el caso de Pedro Páramo), que es lo mismo. No es por ello una coincidencia inesperada que Carlos Blanco Aguinaga haya comparado la novela de Rulfo con el Ulises de Joyce -- en cuanto a su nivel estructural. (22)

Es una ilusión frecuente, cuando el nombre de Juan Rulfo es mencionado, asociarlo a William Faulkner. Si examinamos bien esa relación, nos encontraremos que existen coincidencias técnicas probablemente sugeridas por la lectura fecunda que el narrador jalisciense hizo de su homólogo norteamericano. Se ha

(21) Rodríguez Monegal, Emir, "Relectura de Pedro Páramo", en Para cuando yo me ausente, 1a. ed. México, Grijalbo, 1983, p. 241.

(22) Blanco Aguinaga, Carlos, "Realidad y estilo de Juan Rulfo" en La narrativa de Juan Rulfo, selección de Joseph Sommers, 1a. ed. México, Setseptentas, 1974, p. 107.

debatido si es cierta o no esta influencia en la cual nos de --  
tendremos un momento. Juan Rulfo, por ejemplo, y sin atender  
mucho a sus respuestas ya que siempre las respuestas de un es-  
cirtor están contaminadas de orgullo o de simple deseo de mos-  
trarse original y único, preguntado sobre esa influencia con--  
testó con sequedad: "No, yo lei a Faulkner cuando me dijeron que -  
me parecía a él lo lei para ver si era cierto, y no tenemos nada que ver.  
Santuario y Mientras agonizo son las obras que más me gustan -  
de ese autor" (23). Enfatizando ese rechazo en otra entre-  
vista: "Te lo digo porque J. Irby, estudioso norteamericano --  
que estuvo en México, en su tesis: 'La influencia de Faulkner  
en cuatro escritores hispanoamericanos', me ha influido por --  
Faulkner (sic); y yo ni siquiera habia leído a este autor" (24).  
Decimos, siguiendo con este paréntesis abusivo, que las res--  
puestas del escritor no son muy verídicas, y, para en este ca-  
so apoyarnos recurrimos a un amigo de Rulfo quien cuenta que -  
en el momento de la aparición de Pedro Páramo "Juan leía puras  
novelas gringas. Me consta" (25). Consultando la tesis de Irby,  
encontramos que lo que se consideraba como influencia no es --  
tal, Rulfo asumió y transformó algunas técnicas, esa asunción,  
debido a una identificación con su subjetividad, perdió el ca-  
rácter de influencia, así como cada narrador que utiliza el mo  
nólogo interior no es reconocido como discípulo de Joyce. El  
mismo Irby, en sus conclusiones, abre la vía a la negación de-  
esa supuesta "influencia": "El propósito que guía a Rulfo al -  
estructurar su relato de esta manera es esencialmente el mismo  
que persigue Faulkner: el de reproducir, en toda su riqueza y -  
complejidad, un modo de percibir o de vivir la realidad" (26).  
Es precisamente la diferencia de percibir la realidad la que  
hace irreconciliable una comparación que fuera más allá de la

(23) Bambi, "Entrevista a Juan Rulfo" en Excelsior, 31 de mayo  
1959, p. 4-A.

(24) Cortés Tamayo, Ricardo, "Juan Rulfo" en Diorama de la Cul-  
tura, suplemento de Excelsior 31 de mayo de 1959, p. 4.

(25) Alatorre, Antonio, "En torno al concepto de la literatura  
Nacional", en Diálogos, vol. 19, n.2, marzo-abril-63, p.8.

(26) Irby, James E., La influencia de William Faulkner en cua-  
tro escritores hispanoamericanos. tesis. México, UNAM, ---  
1956. p. 157.

mera estructura. No nos gafa el afán de purificar a Rulfo de - antecedentes, es por el contrario el fervor de ver la obra del mexicano imparcialmente, y vista así, Pedro Páramo se nos presenta como una visión que es una telemaquia, en tanto que --- Faulkner, según Irby, tiene una visión humana, casi ética. La estructura de toda obra sólo puede verse como indisolublemente ligada a lo que cuenta, a lo que tiene de materia aunado a lo que aquí hemos venido llamando como voluntad de forma. La obra de Rulfo sin ser fantástica, ingresa en el ámbito de lo misterioso, de la ambigüedad, sus rasgos característicos -muertos- hablando de su vida- son expresión de las creencias, supersticiones y pasiones de su autor transfigurados por la memoria. - Ese ámbito único dió la forma a Pedro Páramo, no la imitación de los procedimientos faulknerianos; lo ve así Irby: "...y el tiempo, dimensión que mide todo proceso histórico y humano, desaparece en la cronología confusa e imprecisa de la novela y - en el estilo lento, casi inmóvil, que vuelve sobre sí mismo -- con monótona insistencia. Rulfo hasta sitúa su punto de vista narrativo más allá de la tumba, fuera del tiempo y de la vida" (27). Las novelas de Faulkner y en esto coinciden con la - de Rulfo, principalmente Mientras agonizo y Absalón, Absalón, utilizan procedimientos semejantes: fragmentación de la historia, discurso yuxtapuesto que corresponde a diversas épocas -- del pasado. Más: en Faulkner la división intenta, al desmenuzar los actos de los personajes y mostrarlos más de una vez, - exponer la realidad desde distintos ángulos. En tanto que la - visión simultánea de Juan Rulfo corresponde a una visión fragmentaria y simultánea de lo tenido como "real. No se puede --- perder nunca de vista que los personajes de Rulfo son muertos- que quieren vivir. Los de Faulkner: vivos que parecen en su -- desesperación anhelar la muerte.

Igualmente significativo es el cambio de percepción ---

(27) Irby, op. cit., p. 160.

operado en la novela. A pocos años de aparecida la novela de - Rulfo, Alf Chumacero hablaba de un caos que no era resuelto, - de un discurso impreciso. Esta primera confusión es aproximada- mente comprendida, pues, la confusión "es posible debido a que en la novela el tiempo no existe, no transcurre. Por eso le es posible a Rulfo estructurar su novela en fragmentos yuxtapues- tos, sin orden temporal (subrayado nuestro) ni espacial. En el- tiempo se pasa del presente al pasado, y en el espacio de un- escenario a otro, sin necesidad de transiciones retóricas for- males"<sup>(28)</sup>. Lo que en los inmediatos años de la publicación de Pedro Páramo no se alcanzó a distinguir fue que esa yuxtaposi- ción de elementos correspondía a una visión particular que era al mismo tiempo reflexión y crítica al tiempo/espacio tradicio- nal. Luis Leal no percibe en la obra ningún orden, contrario a él, Carlos Blanco Aguinaga veía en la obra un "orden riguroso"; pero su lectura carece de precisión. Advierte, Blanco Aguinaga que "donde más se nota esa visión subjetiva del mundo de Rulfo, su enfoque interior, lírico, de la realidad, es en su trata- miento del tiempo y de los personajes. La buena prosa narrati- va anterior, la de Mariano Azuela y la de Martín Luis Guzmán, - por ejemplo, se enfrenta objetivamente, a la manera realista, - a una realidad dinámica, fluyente; Rulfo, solitario, interior, - vive un tiempo subjetivo que impone desde adentro, sentimental- mente, a toda realidad ajena así mismo" <sup>(29)</sup>.

De yuxtaposición, se ha visto a la novela "evolucionar" en la mente de la crítica, hasta el momento en que hoy la de- - tenemos para interrogarla e interrogarnos a nosotros mismos so- bre la realidad de la obra. La visión "simultaneísta" que la - obra nos presenta es derivada del tema que la obra contiene.

(28) Leal, Luis, "La estructura de Pedro Páramo" en La narrati- va de Juan Rulfo, p. 46.

(29) Blanco Aguinaga, Carlos, op. cit., p. 90.

La novela da comienzo desde la muerte de Juan Preciado -rememorando su ingreso a ese purgatorio que representó Comalapa para él y para la mayoría de los sobrevivientes de ese pueblo - cuando le llegó su ruina. Los antiguos pobladores se vieron reducidos a ánimas en pena, a fantasmas condenados a vagar por la tierra hasta el día fatal de su pena o de su dicha, mientras aguardan el día del juicio, los habitantes incorpóreos de Comalapa pasean sus murmullos por las calles vacías del pueblo invadiendo como la capitana, esa yerba mala, las casas deshabitadas de ese pueblo antes próspero condenado a sufrir un castigo infinito por un hombre que no pudo amar dentro del mundo, por ello castigó a Comalapa, porque en vida nada le dió completo, salvo la promesa de la vida con Susana San Juan. La muerte y el amor son los elementos primarios que a la postre serán los que definan la estructura total de la novela. "La trayectoria del personaje como búsqueda se diluyen en las brumas de una diferente temporalidad: la de la mente"<sup>(30)</sup>.

### 2.3. Examen de su estructura narrativa temporal

La estructura de Pedro Páramo no está concebida desde un punto de vista lineal, sucesivo, sino que es desde la posibilidad del amor y de la muerte que Juan Rufo construye su discurso. En Pedro Páramo, "no hay verdaderas partes, como no hay capítulos, hay fragmentos articulados de narración que van del monólogo, trozo de discurso, a la narración en tercera persona, y viceversa" <sup>(31)</sup>. Los fragmentos que componen la obra son partículas en movimiento, dispuestas en el espacio de manera en apariencia informe, se ordenan dentro del lector, mostrando de esta forma un orden pero realizado bajo procedimientos poco comunes. Los fragmentos están unidos por dos centros y se ordenan en el discurso simultáneamente. Pongamos como ejemplo la conversación de Eduviges con Juan Preciado:

(30) Idem, p. 102.

(31) Rodríguez Monegal, Emir, "Relectura de Pedro Páramo" en Para cuando yo me ausente, p. 243.

"¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto? Me preguntó a mí.

- No, doña Eduviges.

- Más te vale." (32)

Este diálogo es retomado diez páginas adelante:

"- Más te vale, hijo. Más te vale- me dijo Eduviges ---  
Dyada" (33)

Los fragmentos refieren una conversación, en ella un -- lapso, que pudo equivaler al de un segundo, está en la novela expresado por medio de cinco fragmentos, es decir, entre ese pequeño respiro, ha muerto el padre de Pedro Páramo, ha --- muerto su hijo Miguel, el padre Rentería se ha negado a bendecir el cadáver, el fantasma de Miguel ha ido a visitar a su antigua amante, todo eso en un segundo, aparentemente. -- Más adelante comprenderemos que en realidad, la realidad de la obra, no pasa ni siquiera ese segundo ya que el diálogo sostenido era un diálogo entre muertos. Lo que tradicionalmente distinguíamos como dos tiempos (el del narrador y el de la historia) han perdido aquí funcionalidad: "No hay dos tiempos sino uno sólo: el tiempo de la evocación de Juan Preciado, que es - un tiempo fuera del tiempo, inmóvil, petrificado por la muerte" (34). Un tiempo "inmóvil" puesto en movimiento por la relación entre las partículas. Mas el movimiento es sólo una apariencia producida por la simultaneidad. Todo está ocurriendo al mismo tiempo, todo en el mismo instante: muerte, visita, muerte, ---- llanto, remordimiento y conversación de Juan Preciado con Eduviges. Sabemos que Juan Preciado, que también aparentaba estar

(32) Rulfo, Juan, Pedro Páramo, ed. de González Boix, 2a. ed. Madrid, Ed. Catedra, 1984, p. 88

(33) Idem, p. 97

(34) Rodríguez Monegal, Emir, op.cit., p. 245

vivo, no lo está mas que por la memoria, su voz nos habla de - él desde la tumba. Su muerte ocurrió en Comala en donde buscaba a su padre:

"-¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado? Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalabrado como mueren los que mueren muertos de miedo. De no haber habido aire para respirar esa noche de que hablas, nos hubieran faltado las fuerzas para llevarte y contimás para enterrarte. Y ya vez, te enterramos.

- Tienes razón, Doroteo. ¿Dices que te llamas Doroteo?
- Da lo mismo. Aunque mi nombre sea Dorotea. Pero da lo mismo.
- Es cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos". (35)

Toda la novela está contada desde la muerte, a partir de los relatos que hacen los difuntos nosotros construimos la novela. Hay aquí una de las claves de la novela, aparentemente no existe contradicción entre el hecho de que un muerto cuente su vida, ya que ejemplos de este procedimiento han existido -- desde tiempos remotos, ya Luciano hizo en el siglo II su célebre diálogo de los muertos y en la Edad Media las populares -- "danzas de la muerte". Sin embargo, advertimos que en la obra de Juan Rulfo la inclusión de los muertos no se tan sólo un -- recurso estilístico como hizo ver en una entrevista: "al imaginar el tratamiento, lógicamente me encontré con un pueblo --

(35) Rulfo, Juan, Pedro Páramo, p. 126-7.

muerto. Y claro, los muertos no viven en el espacio ni en -- el tiempo. Me dió libertad esto para manejar a los persona-- jes indistintamente. Es decir, dejarlos entrar, y después que se esfumaran, que desaparecieran" (36), Pedro Páramo presenta, entonces, desde la primera línea un problema que había que -- sortear, ¿cómo dar movimiento a la historia? ¿Cómo contar al-- go que realmente no sucedio, que no se sucedió en el tiempo?, porque, a riesgo de ser obvios recordaremos que lo que la no-- vela cuenta no es la historia de un pueblo sino que da cuenta de las voces simultáneas de los muertos. En rigor Pedro Páramo no cuenta nada, es decir, la historia que creemos compren-- der no ocurrió mas que en las voces de los muertos. Juan Ru-- lfo no es ajeno a este planteamiento, esto se puede advertir -- cotejando las diferencias existentes entre la primera versión publicada en la revista Las Letras Patrias (37), las varia-- ciones son fundamentalmente temporales. Por ejemplo, Juan -- Preciado no comienza la novela diciendo "Vine a Comala", sino "Fui a ...". Rulfo creó una estructura que permitiera la ve-- rosimilitud de su relato, a un diálogo de muertos sucedido en el tiempo sin tiempo de la muerte le correspondió una forma -- simultánea en donde todo ocurre en un sólo instante. En Pe-- dro Páramo las voces, los ecos y los murmullos que evocan mo-- mentos de la vida del cacique y pasajes de la historia de Co-- mala, funcionan como sonidos registrados simultáneamente des-- de puntos distantes, pero que al ser leídos logran un efecto de movimiento en la novela, pero ese movimiento es una ilu-- sión, semejante a la que lleva a Juan Preciado hacia la muer-- te.

(36) Juan Rulfo citado por Luis Harss en Los Nuestros, 1a. ed. México, Ed. Hermes-Sudamericana, 1981, p. 330.

(37) Rulfo, Juan, "Un cuento" en Las Letras Patrias, n.1, e-- nero -marzo-1954, México, pp. 104-108.

En el fragmento de la obra anteriormente citado, Juan Preciado, ayudado de Dorotea, refiere su historia, es, pues, "en la muerte, retrospectivamente, donde sucede la totalidad de Pedro Páramo" (38). Hablando desde el recuerdo, más allá de las posibilidades de lo que la vida ofrece como cambio y su cesión, Juan Preciado comienza su relato y, al mismo tiempo, desencadenados por su voz, surgen una pluralidad de voces que van llenando de vida a ese pueblo: Comala revive por los murmullos de los muertos. Cuando, en el fragmento también citado, el tiempo de las palabras: "Más te vale hijo, más te vale", aparecen nuevamente varias páginas adelante, "entendemos que -- esas palabras no están separadas por el tiempo, sino que son instantáneas" (39). Nada ha ocurrido entre las páginas 86 --- y 97. O más bien: cuanto ha ocurrido ha ocurrido simultáneamente, así, para Carlos Fuentes, "Apenas entendemos que los -- tiempos de Pedro Páramo son tiempos simultáneos comenzamos a acumular y a yuxtaponer, retrospectivamente, esta contigüidad de los tiempos que vamos conociendo" (40). El ejemplo de esta simultaneidad, de esta multitud de tiempos convergentes en -- uno sólo que no es un tiempo, no es único, abundan en la novela, pasaremos a citar unos cuantos no sin antes recalcar que -- la estructura no es fruto únicamente del virtuosismo técnico -- de Rulfo, ni mucho menos del azar, es el resultado del encuentro de muchos factores, entre los que destacamos dos: la tradición novelística nacional e internacional y las creencias de Juan Rulfo, es este último factor, a nuestro ver, el que conduce el patrón de la estructura hasta sus últimos límites. A -- una novela cuyos personajes son ilusorios, sin vida, corresponde un tratamiento que produjera la ilusión de movimientos, -- que estuviera animado pero que, al mismo tiempo, fuera inmóvil: es ese el papel de los fragmentos, mosaicos inmóviles que gi-

(38) Fuentes, Carlos, "Rulfo, el tiempo del mito" en Homenaje Nacional, la. ed. México, INBA, 1981, p. 30.

(39) Fuentes, Carlos, op.cit., p. 20.

(40) Idem.

ran alrededor de dos centros que se realizan, al igual que el amor de Pedro Páramo, fuera de la historia y del tiempo de la novela.

Los habitantes de la novela sólo existen por su voz o por la voz que les prestan otros muertos. Para Juan Rulfo, - eso no constituye una ficción, está imbricada la creencia de las ánimas en pena con su suceder cotidiano, ejemplo de ello es este fragmento de nota y entrevista debidos a Luis Harss: "Juan Preciado se pasea de un lado a otro en la modorra como un espectro. Todos sus encuentros resultan ser espejismos o fantasmas. Esos pueblos, dice Rulfo, son verdaderos sepulcros dedicados al culto de los muertos. El respeto cristiano por la muerte se ha mezclado con el culto pagano de los antepasados" (41). Las voces de los muertos se yuxtaponen, se entrecruzan alimentando la historia, haciendo viva la historia de la muerte de un pueblo. Dentro de la novela se dan varios tipos de simultaneidad, todos afectando -o determinando- el tiempo de la novela; principalmente se puede hablar de la simultaneidad de la memoria -recurso, éste sí, debido a Joyce y a Faulkner- en el que el tiempo pasado se superpone al tiempo que está siendo, tomemos por ejemplo el siguiente fragmento, en el que Pedro Páramo, recargado en la misma puerta por donde muchos años atrás vió partir a Susana San Juan, dice:

"Hace mucho tiempo que te fuiste, Susana. La luz era igual entonces que ahora, no tan bermeja; pero era - la misma pobre luz sin lumbre, envuelta en el paño blanco de la neblina que hay ahora. Era el mismo momento. Yo aquí, junto a la puerta mirando el amanecer y mirando cuando te ibas, siguiendo el camino -- del cielo; por donde el cielo comenzaba a abrirse en

---

(41) Harss, Luis, op.cit., p. 325.

luces, alejándote, cada vez más desteñida entre las --  
somas de la tierra (...)"

Pedro Páramo siguió moviendo los labios, susurrando pa-  
labras. Después cerró la boca y entreabrió los ojos,  
en los que se reflejó la débil claridad del amanecer"  
(42).

El otro tipo de simultaneidad, el que consideramos se -  
presenta como una crítica, al ser reflexión de las creencias a  
similadas y resueltas en una forma, al tiempo tradicional. Se  
le ha llamado tiempo "estereofónico", aunque nosotros lo sabe-  
mos derivado de las técnicas simultanéistas de Apollinaire a-  
plicadas a la novela y ensanchadas sus posibilidades por el --  
uso de procedimientos estilísticos que nos muestran como la --  
trasmutación de las creencias de Juan Rulfo realizadas en una  
forma. Recalcamos este aspecto, decisivo para nuestra tesis:  
la estructura de Juan Rulfo es debida a la visión que el au-  
tor hizo de sus creencias y pasiones, esto es: de sus emociones.  
Los fragmentos en los que Rulfo divide su novela fueron formu-  
lados a partir de las emociones, esas emociones situadas fuera  
del espacio pero dentro del tiempo de la novela son los que --  
dan a la obra su apariencia de movilidad. Sobre esto Rodrí-  
guez Monegal dice que "...si bien Juan Rulfo modifica substan-  
cialmente la textura de la narración al revelar, hacia la mi-  
tad, que todo ocurre en un tiempo sin tiempo, también es cier-  
to que sustancialmente no altera la estructura interna de la -  
narración porque continúa componiendo su historia por el méto-  
do de las asociaciones emocionales" (43). Esto es, la novela  
realiza su movimiento aparente, secuencial, pero esa secuen-  
cia se nos revela como imposibilitada para narrar la vida de -  
alguien que no tiene realidad fuera de la ficción. Los perso-  
najes pueden o no estar contrufdos de personas, pero en Pedro

(42) Rulfo, Juan, op. cit., p. 188.

(43) Rodríguez Monegal, Emir, op. cit., p. 245.

Páramo los personajes intencionalmente, aún fuera de la historia, carecen de realidad. La ficción no pretende hacerlos reales sino mostrarlos, por medio de la temporalidad simultánea, como irreales, no-sucesivos, fuera del movimiento de la historia: muertos. Así, la novela presenta una doble estructura: una ilusoria y externa, que permite la lectura pero que presenta un caos aparente; y otra, "la emocional que es la que en definitiva decide todo" (44).

La simultaneidad emotiva define a las creencias y, más aún, a las pasiones de los que habitan ilusoriamente la novela. Es de dos tipos: visual o sonoro. Un ejemplo de la primera estaría dado cuando el caporal de la hacienda de Pedro Páramo, -- Fulgor Sedano,

"Tocó con el mango del chicote la puerta de la casa de Pedro Páramo. Pensó en la primera vez que lo había hecho, dos semanas atrás. Esperó un buen rato del mismo modo que tuvo que esperar aquella vez. Miró también, como lo hizo la otra vez, el moño negro que colgaba -- del dintel de la puerta " (45).

Siete páginas más adelante, intercalándose, entre esa escena y su continuación, varios fragmentos que refieren la -- conversación de Fulgor con Pedro Páramo, los recuerdos del caporal, Fulgor hablando con Lucas Páramo, la petición de mano de Doloritas, la madre de Juan Preciado, etc. Así en la página 107 volvemos a encontrar la misma imagen de Fulgor, quien

"Tocó nuevamente con el mango del chicote, nada más por insistir, ya que sabía que no abrían hasta que se le antojara a Pedro Páramo. Dijo mirando hacia el dintel

(44) Idem.

(45) Rulfo, Juan, op. cit., p. 100.

de la puerta: 'Se ven bonitos esos moños negros, lo - que sea de cada quien'" (46)

En cuanto a la emotividad sonora, responde a una identificación de la naturaleza con los personajes ya que lo mismo - que ellos, la naturaleza no tiene tiempo sucesivo. El ruido - del agua pone, en muchas ocasiones, en movimiento a la novela la naturaleza, lo inanimado, acciona a lo inanimado humano, -- desencadena los recuerdos, une los fragmentos, toda ella no es, sin embargo, mas que una ilusión de movimiento; los elementos naturales son utilizados por Rulfo como referencias ilusorias del paso del tiempo, son referentes pseudotemporales que nos hacen creer que algo, en verdad ocurre. Las voces de los --- muertos son simultáneas, se dan en un mismo tiempo, la lluvia, que es un elemento igualmente atemporal, aparente el movimiento, así, la encontramos como factor ilusorio de movilidad, movilidad siempre ligada a las pasiones. Las sensaciones están inmóviles en el tiempo, para realizar su aparente movimiento está la lluvia. Es fácil advertir que la lluvia siempre aparece ligada a los motivos emocionales (pasionales) de la novela, así, la muerte del padre de Pedro Páramo aparece anunciada de la siguiente forma:

"En el hidrante las gotas caen una tras otra. Uno oye, salida de la piedra, el agua clara caer sobre el cántaro. Uno oye. Oye rumores; pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen. Las gotas siguen cayendo sin cesar. El cántaro se desborda haciendo - rodar el agua sobre un suelo mojado" (47).

El agua, elemento que está en movimiento, hace creer que en la novela algo se mueve. Pedro Páramo, siendo adolescente, recuerda a Susana San Juan, precediendo a sus rememo-

(46) Rulfo, Juan, op. cit., p. 107.

(47) Idem, p. 88.

raciones.

"El agua que goteaba de las tejas hacía un agujero en la arena del patio. Sonaba: plas plas y luego otra vez plas, en mitad de una hoja de laurel que daba --- vueltas y rebotes metida en la hendidura de los ladrillos. Ya se había ido la tormenta" (48).

La lluvia, yendo, viniendo, cayendo siempre, sirve también de introducción a la muerte del abuelo Páramo, pero al niño Pedro, la lluvia le recordaba también a Susana, la muerte y el amor ligados por ese elemento que da la apariencia de movimiento: el agua: elemento emotivo, pseudotemporal, que -- realiza la ilusión de que la novela se mueve...

"Por la noche volvió a llover. Se estuvo oyendo el - borbotar del agua durante largo rato; luego se ha de haber dormido, porque cuando despertó sólo se oía una llovizna callada. Los vidrios de la ventana estaban opacos, y del otro lado las gotas resbalaban en hilos gruesos como de lágrimas. 'Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en tí, Susana" (49).

Para Susana, lo mismo que para Pedro Páramo, la muerte de su padre también está precedida por la lluvia:

"La lluvia amortiguaba los ruidos. Se sigue oyendo - aún después de todo, granizando sus gotas, hilvanando el hilo de la vida" (50).

Este fragmento muestra de forma evidente lo que hemos

(48) Idem, p. 75.

(49) Idem, p. 79.

(50) Idem, p. 157.

estado argumentando, la simultaneidad, fragmentos espaciados - en el tiempo, se realiza como un mosaico único en la mente del lector, esa unión se realiza exteriormente a través de elementos naturales, que son, como vimos, factores emotivos, ya que, para seguir con el ejemplo de la lluvia, "(ella está ) hilvanando el hilo de la vida".

El otro factor que realiza la unión de la novela se da en forma más velada. Los puentes, los grandes puentes, son invisibles. Esta sentencia del poeta cubano Lezama Lima da una idea acerca de lo que nos referimos. La unión de los fragmentos, la aparente sucesión que permite la lectura de una multitud de voces que ocurren simultáneamente, se da por medio de las pasiones -la búsqueda del origen por Juan Preciado y del amor por Pedro Páramo son los ejes en torno de los cuales el movimiento se realiza.

La simultaneidad expresa, pues, una necesidad de expresar como animado a lo inmóvil; las sensaciones se atraen por medio de centros, las pasiones gravitan en torno a esos dos polos que son el amor y la muerte. Recordemos una vez más que esas dos vivencias extremas en la novela se dan a través de los murmullos de los muertos, murmullos que se cruzan, se suman, se contradicen, murmullos que no dirigiéndose a nadie se reconocen en todos, impersonales e infinitos, su eco se apagará cuando la lectura cese; su infinitud, en la novela, durará hasta el día del Juicio Final, nos señala su origen mortuorio, se dirigen a nadie desde la intemporalidad donde se vuelven -- una y otra vez incansantes hacia el recuerdo de su temporalidad. El fragmentarismo de Pedro Páramo es una necesidad de la obra, necesidad que se asume por medio de una forma que le da movimiento. La falta de secuencia no se puede contemplar como un capricho, es la expresión de la percepción de un mundo de fenómenos sin hilación, la realidad de Juan Rulfo es una realidad deshilvanada. Su intento por reproducir esa visión es, pues,-

una novela de murmullos, es Pedro Páramo. A través de ella, el amor y la muerte cesan de ser fenómenos incompletos, irrealizados, para cumplirse por medio de una estructura inmóvil de apaciblemente movimiento.

Hemos mencionado que la simultaneidad de la obra no es un artificio del novelista para hacer más "interesante" su trama, es la traducción formal de una percepción original de la realidad, a través de ella, muertos y vivos pueden desplazarse en un tiempo único; la vida de los hombres está ligada indisolublemente a la vida de los muertos. Que en un momento dado, Juan Preciado conviva con Donis y su hermana, no es sino una trasposición de un hecho que por extraordinario no es, como vivencia, menos real. Juan Rulfo, acosado por Luis Harss, a la pregunta de la situación de su pueblo natal respondió: "la mfa es una región de hombres acosados y mujeres abandonadas en la que los muertos pesan más que los vivos (...) esos pueblos son verdaderamente sepulcros dedicados al culto de los muertos"<sup>(51)</sup> Esa extraña convivencia sólo es explicable dejando de lado los prejuicios que la razón impone ha encontrado su forma de expresarse en la novela, en la que no se puede hablar tan ligeramente de "niveles de narración" sin menoscabo de la realidad de la que el novelista se sirvió para recrearla. Uno de los prejuicios más añejos consiste en la suposición de la existencia de "niveles de percepción" en la realidad. Es más cómodo y fácil, parapetados en el pensamiento intelectual moderno, juzgar las formas atávicas de convivencia y expresión de un pueblo como sublimaciones o bien, y de forma siempre peyorativa, como meras supersticiones. El carácter positivista que presupone ajeno su pensamiento científicista de la superstición pare-

---

(51) Harss, Luis, op. cit., p. 316-7.

ce olvidarse, aparentemnete pasando a otro terreno, que ya Vico en su Ciencia Nueva veía que lo que llamamos lenguaje preciso está poblado de infinidad de metáforas, metáforas que hacen -y hacen- referencia a la naturaleza como un cuerpo vivo y en movimiento. Así Rulfo, en su cotidianidad convivieron dos mundos, en forma de leyendas, cotidianamente, así, su Pedro Páramo es la expresión de esos dos orbes -mundo aparente y mundo subterráneo- realizados en un mismo plano, el de los murmullos como expresión de las pasiones. Los fragmentos de la novela -- aluden a situaciones emocionales que funcionan como partículas narrativas de forma admirable por su carácter aparentemente -- unido, apariencia, reiteramos, lograda, por un movimiento exterior mediante elementos naturales y atemporales como la lluvia, el agua, la lluvia de estrellas; e interiormente, a través de los recuerdos: tomemos a modo de ejemplo aquel pasaje en el -- cual Juan Preciado, personaje muerto, recuerda a la voz de su madre, igualmente muerta: un murmullo recordando un murmullo; la muerte, por acumulación, pretendiendo constituirse en vida, es la de Juan Preciado, los ojos de su madre Doloritas:

" Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dió sus ojos para ver: 'Hay allí, pasando el puerto de Los Colimates, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche'. Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma..."<sup>(52)</sup>

En otro momento de la novela, Juan Preciado, aunque todavía no esté esto aclarado, conversó con Dorotea que habita su propia tumba, ella le cuenta lo mucho que su madre sufrió casada con un hombre que sólo había visto en ella un interés -

(52) Rulfo, Juan, op. cit., p. 66.

económico, Dorotea refiere un diálogo entre Doloritas y Pedro Páramo, pero interpolado por la voz de Juan Preciado recordando la voz de su madre:

"¿Cuántas veces oyó tu madre aquel llamado? 'Doña Doloritas, esto está frío. Esto no sirve.' ¿Cuántas veces? Y aunque estaba acostumbrada a pasar lo peor, -- sus ojos humildes se endurecieron.

"...No sentir otro sabor sino el del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo. (en cursivas)

"Entonces comenzó a suspirar (.:.)

"El abandono en que nos tuvo, mi hijo, cóbrase caro.

"Y así hasta que ella me avisó que vendrías a verme, no volvimos a saber más de ella.

"-La de cosas que han pasado- le dije-. Vivíamos en Colima arrimados con la tía Gertrudis que nos echaba encima nuestra carga.

'¿Por qué no regresas con tu marido?', le decía a mi madre.

"-¿Acaso él ha enviado por mí? No me voy si él no me llama. Vine porque te quería ver. Porque te quería, -- por eso vine" (53)

Este fragmento extraordinariamente ilustrativo, condensado en un espacio que llamaríamos mínimo si no supieramos que es inexistente ya que corresponde a una realidad de murmullos y de voces muertas. Se entrecruzan los diálogos produciendo la

---

(53) Idem, pp. 83-4.

impresión de relieve, aparentemente hay niveles, pero lo que en verdad ocurre es que las voces se cruzan porque están ocurriendo en un mismo tiempo. Juan Rulfo, hablando de esto, en una entrevista con Fernando Benítez dijo que para formar un tiempo homogéneo "busqué a personajes muertos, que no estaban dentro del tiempo o el espacio tradicionales (...) donde todo ocurre en un tiempo simultáneo que no es un tiempo" (54).

Las creencias de Juan Rulfo fueron por él materializadas en una estructura. Creencias, hechos en los que no se distingue la barrera de lo "real" y lo "fantasmagórico". Superstición y no razón, creencia y no mito. Aristóteles decía que para lograr la correcta definición de un concepto había que proceder por eliminación: decir lo que no es para saber lo que realmente es. La construcción racional o lógica, ya lo hemos de tallado, se desarrolla en forma lineal y progresiva, auxiliada por la sucesión, la novela realista fue la expresión que la clase burguesa tuvo del mundo. La Historia era no un elemento "ancilar" sino que asentaba la narración impidiéndole derivar en fantasías "evasivas". En Pedro Páramo, y esto lo mencionaremos de paso, pues más adelante, en otro capítulo, abundaremos en ello, la historia se diluye igualmente para dar paso a la protohistoria: la de las pasiones. El ejemplo más claro de esto se da en el párrafo siguiente, en el que el Tilcuate va dando cuenta de sus acciones a Pedro Páramo, su antiguo jefe, pero esa conversación que ocurre aparentemente en unos instantes en realidad abarca cuando menos quince años de historia efectiva. Todo ocurre a saltos en ese diálogo porque el tiempo no existe, la simultaneidad de los hechos es una muestra tangible de la importancia relativa que la historia tiene en la novela. El discurso elaborado desde la perspectiva de la razón y de la --

---

(54) Benítez, Fernando, "Conversaciones con Juan Rulfo", en Homenaje Nacional, p. 13.

historia fluye, mas Pedro Páramo se inmoviliza , en un aparente-transcurrir, en la simultaneidad.

"El Tilcuate siguió viniendo:

-Ahora somos carrancistas.

-Está bien.

-Andamos con mi general Obregón.

-Está bien.

-Allá se ha hecho la paz. Andamos sueltos.

-Espero. No desarmes a tu gente. Esto no puede durar mucho.

-Se ha levantado en armas el padre Rentería. ¿Nos vamos con él o contra él?

-Eso ni se discute. Ponte del lado del gobierno"<sup>(55)</sup>.

Lo mismo ocurre cuando analizamos el discurso desde -- una perspectiva mitológica, es decir; la explicación se hace - inconsistente. El más brillante expositor de esta tesis es el novelista Carlos Fuentes <sup>(56)</sup>, en su exposición, con más luces que focos, da rienda suelta a párrafos de una deslumbrante retórica cuyo único defecto es que no refiere a nada, por lo menos a nada explícito. Por ejemplo, la crítica ha ponderado, -- aunque en verdad nadie se ha detenido a analizarla con seriedad, un fragmento de Fuentes en el que hace analogías entre -- los personajes rulfianos y los grandes personajes míticos, citemos: "ese joven Telémaco que inicia la contra-odisea en busca de su padre perdido, ese arriero que lleva a Juan Preciado a la otra orilla, la muerta, de un rfo de polvo, esa voz de la madre y amante (sic), Edipo-Orfeo, por los caminos del infier-

(55) Rulfo, Juan, op. cit., p. 187.

(56) Fuentes Carlos "Rulfo, "el tiempo del mito" en Homaje Nacional primera edición. INBA. 1981.

no, esa pareja de hermanos edénicos y adánicos que duermen juntos en el lodo de la creación para iniciar otra vez la generación humana en el desierto de Comala, esas viejas virgilianas -Eduviges, Dorotea, Damiana-, fantasmas de fantasmas, esa Susana San Juan, electra al revés, el propio Pedro Páramo, Ulises de piedra y barro..."<sup>(57)</sup>. Esta fácil comparación en realidad no alude a nada. Es una aproximación, la de Fuentes, amañada, que trata de forzar su discurso, por la retórica, para demostrar su tesis. En el ensayo inserto en el Homenaje Nacional, Fuentes analiza la visión mitológica cuya mayor demostración, según él, estaría dada por la estructura de la novela. Ejemplos de esa visión deformante abundan en el ensayo citado, tomemos por ejemplo esta afirmación: Pedro Páramo, sin saberlo, "ingresa desde niño al mito", Susana San Juan le abre ese mundo mítico que es "una ventana anímica que acabará por destruirlo"<sup>(58)</sup>. Siguiendo esta línea, y utilizando la simbología por él impuesta, no acabamos de comprender cómo, si Pedro Páramo - desde niño habita el tiempo del mito hasta su muerte, el mismo cacique al recordar, en la vejez, la partida de Comala de Susana San Juan dice:

"Fue la última vez que te vi. Pasaste rozando con tu -- cuerpo las ramas del Paraíso que está en la vereda y te llevaste con tu aire sus últimas hojas"<sup>(59)</sup>.

Podríamos interpretar, si para Fuentes Juan Preciado -- puede ser Edipo, que el árbol paraíso es en realidad el Arbol del Paraíso, que Comala, como lo indican las palabras de Doloritas a su hijo antes de partir a su viaje, era un paraíso, y que fue Susana, al partir, la que "expulsó" a los hombres, a Pedro Páramo, que es su símbolo, del edén. Esta "caída" echa--

(57) Fuentes, Carlos, La nueva novela hispanoamericana, 5a ed. - México, Joaquín Mortíz, 1976. p. 16.

(58) Fuentes, Carlos, "Rulfo, el tiempo del mito" en op.cit., p. 21.

(59) Rulfo, op. cit., p. 188.

ría a los hombres a la historia, fuera del mito. Pero hay más, para justificar esa lectura mítica, comúnmente se cita la circularidad de la novela, esto es, Abundio abre y cierra la novela, Abundio, el hijo, mata al padre. El mítico parricidio daría, sí, la estructura circular, mítica de la novela. Carlos Fuentes, por ejemplo, dice: "el hijo busca al padre, el origen, y descubre que el padre es historia y la historia es injusta y que el padre, el jefe, debe morir para ingresar al eterno presente, que es la muerte" y antes, "lo asesinó (a Pedro Páramo) uno de sus hijos, Abundio el arriero- buscar al padre y reunirse con él es buscar a la muerte y reunirse con ella"<sup>(60)</sup>. La idea de circularidad, que es la estructura que corresponde al mito, se sustenta en el supuesto asesinato de Pedro Páramo por Abundio, su hijo. Varios críticos, ¿por pereza?, así lo han visto: citaremos algunos ejemplos: "Su propia muerte, como la de su hijo Miguel, es violenta. Abundio el arriero, su hijastro, lo acuchilló"<sup>(61)</sup>; "El relato cuenta el asesinato elusivamente (ha muerto la mujer de Abundio y éste, ebrio, va donde Pedro Páramo para enterrarla)"<sup>(62)</sup>; "La escena final narra la muerte de Pedro Páramo a manos del borracho Abundio, lleno de pena por la muerte de su propia esposa"<sup>(63)</sup>; más: un crítico tan agudo como Rodríguez Monegal: "al final de la novela, cuando el narrador cuenta la muerte de Pedro Páramo, vuelve a aparecer Abundio, incoherente, arrastrado por una fatalidad que no entiende, Abundio habrá de matar a Pedro Páramo"<sup>(64)</sup>. El pasaje aludido, en nuestra opinión, no presenta grandes problemas y, si a partir de él se demuestra la circularidad de la novela, su sustento mítico, podemos afirmar que su estructura no

---

(60) Fuentes, Idem, p. 25 .

(61) Leal, Luis, La estructura de Pedro Páramo" en op.cit. -- p. 45.

(62) Ortega, Julio, la novela de Juan Rulfo, suma de arquetipos", en El arte de Juan Rulfo, p. 85.

(63) Sommers, Joseph, A través de la Ventana de la sepultura,"Idem, p. 145.

(64) Rodríguez Monegal, "Una relectura de Pedro Páramo" en op.cit., p. 251.

refiere entonces al tiempo del mito, pero veamos el fragmento: Abundio, borracho, va por el camino, "hasta que llegó frente a la figura de un señor sentado junto a una puerta", la figura, envuelta en cobijas que suponemos gruesas, es su padre, Pedro Páramo:

"-Denme una caridad para enterrar a mi mujer- dijo.  
Damiana Cisneros rezaba: 'De las asechanzas del enemigo líbranos, Señor'. Y le apuntaba con las manos haciendo la señal de la cruz.

Abundio Martínez vió a la mujer con los ojos azorados, poniéndole aquella cruz en frente, y se estremeció. -- Pensó que tal vez el demonio lo había seguido hasta allí, y se dió vuelta" (65).

Hasta aquí el cuadro no presenta problema, Abundio, --- ebrio, se espanta de ver a aquella mujer, creyéndola un demonio, para protegerse de él sacó su cuchillo. Pero ya no vió aquella aparición pues se había dado vuelta, hacia Pedro Páramo, el cual al ver que Abundio sacaba el cuchillo:

"se escondió debajo de las cobijas como si se escondiera de la luz".

Al ver lo que ocurría, Abundio acuchillando al bulto -- encobijado que era Pedro Páramo, Damiana comenzó a dar de gritos que

"se oían salir más repetidos, atravezando los campos: -- 'Están matando a Pedro!' "

---

(65) Rulfo, Juan, op.cit., p. 191.

Damiana ve a Abundio y da la alarma, ella dice que lo están matando, aparentemente, pues estaba escondido bajo las cobijas, - no que ya lo mataron. Abundio, alarmado por la gritería de esa mujer, en su estado de embriaguez, incomprensible, "No le en--contraba la punta a sus pensamientos" y asustado porque

"Los gritos de aquella mujer lo dejaban sordo".

Entonces, para remediar la alharaca, Abundio dirigió su ataque contra ella:

"Damiana Cisneros dejó de gritar. Deshizo su cruz. Ahora se había caído y abría la boca como si bostezara".

Abundio la había acuchillado, ella, al contrario del --encobijado Pedro Páramo, ofrecía un blanco muy fácil, sus brazos abiertos en cruz. Por eso los hombres que acudieron a sus gritos, presumiblemente empleados del cacique, ya que estaban en su hacienda, al llegar recogen el cuerpo de Damiana, no el de su patrón. Si Pedro Páramo hubiese resultado herido sus ---asalariados lo hubieran recogido a él, que era el patrón y no a su sirvienta.

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

Luego de dejarla en la casa, regresan a donde había que dado su patrón y le preguntan, proque no es evidente.

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

A "usted", porque a Damiana si le pasó. El cacique, enfundado en su coraza formada por cobijas, niega que algo le --hayá ocurrido.

"Apareció la cara de Pedro Páramo que sólo movió la cabeza"

Su movimiento, obviamente negativo, puesto que si hubiera afirmado lo hubieran auxiliado y en cambio lo que hicieron fue desarmar a Abundio y llevárselo (66). No habiendo muerto, Pedro Páramo, la pretendida circularidad de la novela desaparece.

Se olvida que Abundio aparece en las primeras páginas, pero Abundio ya está muerto, lo mismo que al final, su acto se dió, para nosotros, por el recuerdo de la voz de un muerto. -- Así, principio y fin son expresiones emitidas desde un "tiempo muerto"; simultáneamente, no hay antes ni después, todo, la llegada, el acuchillamiento de Damiana, Susana San Juan y su locura, todo, ocurre en un sólo instante, el de la muerte. La novela no es, pues, un espacio sagrado sino la formalización de las creencias encarnadas en la simultaneidad.

Comprender el carácter fragmentario de la novela -sus propósitos- es arduo. Se ha propuesto que su estructura se da en el "subconciente", etcétera. Creemos haber demostrado que Pedro Páramo no es una novela que exprese una interpretación mítico/circular ni lógica/secuencial, es la expresión de las creencias, su fórmula podría ser emotividad/simultaneidad, que es la única para mostrar la realidad de las pasiones, ya que éstas no ocurren en el tiempo, ni de las supersticiones que viven en un no-tiempo. Así, con el crítico español, creemos que "esta composición fragmentaria no es en absoluto gratuita. Obedece a un concienzudo plan de elaboración de ese mosaico lírico que trata de expresar el fluir de los hechos en la conciencia bajo la forma de evocación por la memoria. La existencia--

(66) Rulfo, Juan, Idem. p.191-2-3.

en su multiplicidad, percibida como imagen, no es susceptible de linealidad; es necesariamente fragmentaria, y al ser recordada y proyectarse en la conciencia sigue unas leyes distintas a las que rigen el desarrollo de los hechos en la realidad"<sup>(67)</sup>.

### 3. Fragmentación del Espacio: Aspecto Teórico.

"El poeta -dice Quirón, el Centauro, a Fausto- no está atado por el tiempo". Y éste le responde: "Fuera del tiempo encontró Aquiles a Helena"

Fausto, Goethe.

Para desgracia del pensamiento, Merleau Ponty no logró desarrollar su teoría de la percepción, de cualquier forma podemos sin menoscabo para nuestro discurso insertarnos con modestia en la línea interpretativa de Bergson y su fenomenología del ente fluído. Decimos con él que, a un espacio percibido fragmentariamente corresponde una estructura compuesta lo mismo de fragmentos articulados por medio de centros intrínsecos, a saber: amor y muerte, principio y fin, generación y degeneración, cambio y estatismo, dos actitudes que, contrarias, dan realidad a la novela de Juan Rulfo. No nos detendremos ya, pues en el capítulo anterior nos demoramos en el desarrollo de las posibles causas que motivaron el cambio de actitud ante el tiempo rectilíneo y, en general, ante la línea recta. Esa modificación en la percepción y en el lenguaje que expresaba tal visión de la realidad fue suplido, en el arte, teniendo en cuenta la teoría de Croce del movimiento uniforme del espíritu artístico, específicamente la pintura, dejando ésta de "contar," siendo su primer movimiento la descomposición de la imagen de-

(67) Riveiro Espasandín, José, Pedro Páramo de Juan Rulfo, la ed. Barcelona, Editorial Lata, 1984, p. 39.

la realidad (cubismo), siguiendo a ello el ensanchamiento de la percepción incluyendo motivos del subconciente (surrealismo), para desembocar en la pintura abstracta iniciándose como una tendencia que conjugaba la emoción religiosa a la cromática (Kandinsky), o bien sumando la geometría al color (Mondrian); la segunda mitad del siglo ha mostrado un desenvolvimiento no menos asombroso que guarda una estrecha relación con la dispersión del espacio que en este capítulo expondremos. Particularmente nos interesa la analogía que puede hacerse entre la reaparición del figurativismo y del expresionismo y la novela de Juan Rulfo, atractiva específicamente a la luz de la pintura del inglés Francis Bacon y del mexicano José Luis Cuevas. La relación del hombre, y en especial del artista debido a su sensibilidad, con el espacio se ha modificado, obviamente ese cambio de percepción no está circunscrito a la esfera del arte: la geometría no euclidiana marcó, en la física, un viraje lo mismo que el relativismo de Einstein y la fenomenología de Husserl. Mencionamos, asimismo, el simultaneismo de Apollinaire y la música dodecafónica, la estereofonía y, por supuesto, el cromo o fragmento colorido presentado a gran velocidad: el cinematógrafo. (Respecto a este último motivo, cierta crítica se ha dedicado a hablar sobre la influencia de las técnicas cinematográficas en la literatura sin alcanzar a comprender que esa percepción es una tendencia general del pensamiento. La existencia del cinematógrafo tiene las mismas causas que la novela fragmentaria: una percepción discontinua de los fenómenos). "Puede -dice uno de esos críticos- que parte de la sugestión de la obra, para el lector actual, se deba justamente a su grado de familiaridad con la sintaxis visual, producto de su mayor conocimiento de las técnicas cinematográficas" (68). A la dispersión de la unidad del mundo -instaurada según el modelo del monoteísmo judeo cristiano- corresponde una manifestación artística fragmentaria. Sobre esto Octavio Paz escribe-

---

(68) Riveiro Espasandín, José, op.cit., p. 37.

al frente de uno de sus libros: "Creo que el fragmento es la forma que mejor refleja esta realidad en movimiento que vivimos y que somos. Más que una semilla, el fragmento es una partícula errante que sólo se define frente a otras partículas: no es nada sino una relación. Un libro, un texto, es un tejido de relaciones" (69). Estas palabras nos traen al centro de --- nuestra tesis: Pedro Páramo no es tan sólo una novela que expresa su realidad por lo que en apariencia es, no sólo el argumento ni tan sólo la forma, la novela es el registro de las -- nupcias entre la materia y la forma, la una explicando a la -- otra, superponiéndose o interpretándose mutuamente. Así como -- no podemos dejar de contestar, para dar un ejemplo fácil, --- ¿cuál es el amor de Pedro Páramo?, no cejaremos en el intento de mostrar qué es lo que dice Juan Rulfo en su estructura fragmentaria. En el capítulo pasado, en relación con el tiempo, -- mencionamos que la forma estaba condicionada por lo que ella -- contaba. Es decir, la realidad de que daba cuenta era la realidad de los muertos de un pueblo. Para expresar esa "vida de -- los muertos", Rulfo utilizó la simultaneidad, donde al super-- ponerse todos los tiempos desaparece la noción de un tiempo -- único apareciendo en su lugar un no-tiempo, que es el tiempo -- de los muertos. La posibilidad de expresar esa "realidad" tan poco común que tiene pocos contactos con el mundo lógico/se--- cuencial, fue tomada, como toda literatura, de un mundo percibido de fenómenos, más esa realidad percibida no es compaginable con una realidad completamente racional, es una racionalidad la de Rulfo impregnada de superstición -en el orden de las creencias- y de nostalgia y amor -en el terreno de las pasiones-. A tal fusión de elementos percibidos le correspondió un tiempo simultáneo que sirvió lo mismo para darle movimiento a la novela que para hacer verídico el discurso de los muertos.- La simultaneidad apoyó su eficacia del carácter fragmentario -

---

(69) Paz, Octavio, Corriente alterna, p. 1.

de la obra; la novela así presenta la forma de un mosaico animado en el que las partes, aún siendo independientes, se relacionan entre sí. No quiere decir esto que puedan analizarse -- las partículas o fragmentos por separado ya que lo que nosotros perseguimos es mostrar como se relacionan esas partículas, la descripción de su movimiento, no su fijación y su estudio. La novela es un bloque verbal en movimiento, por tanto no interrogaremos a las partículas por separado sino en su conjunto -- siendo ésta la primera pregunta que se nos plantea: ¿Cómo un universo --el libro-- fragmentario puede ofrecernos una visión coherente? Es preciso recordar que nuestra tentativa al mencionar, aunque escasa y raquíticamente, la modificación que ha sufrido la visión lineal del hombre tuvo como finalidad mostrar que el hombre intenta percibir con mayor riqueza su realidad. Trata de ver más cosas donde el antiguo sólo percibía -- unas cuantas. Si una obra literaria se expresa en forma de -- fragmentos es porque consideró que así mostraba más profundamente su realidad, siendo excepción, por supuesto las obras -- que se expresan de esa forma por "imitación" de los modelos -- que la precedieron. Ese intento no está desprovisto de sentido, la captación de una realidad más compleja es la respuesta del hombre a su propio intento de explicarse todo. Los psicólogos interpretan ese anhelo de abrir cada vez más los sentidos diciendo que la búsqueda del hombre es una nostalgia de la madre o bien relacionan el intento humano por comprender más su realidad con el "sentimiento oceánico", deseo de fusionarse -- con el todo. Baudelaire expresaba esa actitud al decir que el hombre tenía "sed de infinito". Retornando al ámbito de la literatura diremos que el uso de técnicas y procedimientos no -- son sino aspectos de lo mismo: la literatura anhela crear un mundo, desea constituirse en absoluto. Esa tendencia --esencialmente irrealizable-- es lo que mueve al novelista a contar. No quiere tanto contar, pues cualquier tema que él escoja ha sido ya tratado, como responder con sus elementos (las palabras) a ese anhelo. (Nuestras palabras pueden verse como un rechazo a

la literatura comprometida y pedagógica- en el fondo son lo mismo- y no como lo que en verdad queremos decir: la enseñanza pue de ser un medio pero no el fin de ninguna literatura.)

### 3.1. Pedro Páramo: una novela fragmentaria.

Pedro Páramo se nos presenta como un orden que responde tan sólo a sus propias leyes, un orden que intenta mostrar plenamente la realidad, que en este caso es una realidad poblada de creencias y pasiones. Lo que mueve tanto a los personajes, - como a Rulfo mismo, es el deseo de lograr esa plenitud: de la forma Rulfo, de la pasión de sus personajes. Para lograrlo, lo mismo que para ser verosímiles, los personajes se expresan en forma simultánea. Rulfo, novelista, utilizó para dar esa apariencia de simultaneidad el fragmento. José Ortega y Gasset ha dicho que : "La realidad se presenta siempre como fragmentaria" (70), haciendo referencia a un rasgo de incompletud en el hombre que jamás se da como un todo, viviendo, sin embargo, dentro de una totalidad a la que algo le faltă; la conciencia de la totalidad, pues, no se da por la presencia sino por la ausencia.- El deseo de unirse con un todo más vasto (la realidad) por medio de las palabras se concreta en una estructura que presenta no sólo un argumento sino una propuesta sobre la realidad. Pedro Páramo es la constancia de una pérdida de centro; en el novelista esa ausencia se advierte por su afán de totalizar, por medio de la estructura, la realidad; en los personajes se nos muestra bajo diversas actitudes: Juan Preciado busca su origen, Susana San Juan a Florencio, Pedro Páramo a Susana San Juan, Doloritas a su venganza, Dorotea a su hijo, el padre Rentería la expiación, Comala la vida.

El carácter fragmentario que la novela asume responde a-

---

(70) En Zambrano, El hombre y lo divino, 2a. ed. México, FCE,- 1973, p. 306.

un deseo de manifestar esa tendencia del hombre a expresar totalmente su realidad. (Amén de servir a la simultaneidad. No se interprete ésto como una precedencia del aspecto temporal sobre el espacial, la novela no tiene precedencia ni siquiera en la mente del autor. Aceptar esa posibilidad sería como afirmar la existencia de un mundo de ideas como Platón). Con frecuencia hemos repetido sobre la indisolubilidad de forma y materia y de su carácter interdependiente, por ello nos permitimos soslayar el problema y afirmar que si la novela presenta su forma fragmentada es porque la materia de la novela igualmente es fragmentaria. Y, si el fragmento alude a un anhelo de abarcar las posibilidades de la realidad, en el interior de la novela responde a una nostalgia de orden en los personajes.

Esa búsqueda de un orden es la expresión de una nostalgia. En Juan Rulfo se expresa, como con Juan Preciado, en una búsqueda del origen perdido. Rulfo "se ha pasado la vida --- abriendo tumbas en busca de sus orígenes perdidos. 'Mi primer antecesor, dice, llegó a México creo que en 1790, del norte de España'. La curiosidad histórica lo ha hecho excavar, generalmente en vano, en bibliotecas, cajas fuertes, sótanos de bancos y registros civiles (...) los archivos fueron incendiados; y como las copias existían nada más que en México o en la Nueva España, era difícil conseguir esos datos. Ahora, muchos de esos datos -porque de allí partió la expedición de Coronado para California- aparecen en bancos americanos que tienen interés en reunirlos. Porque allí está la historia de California, de Texas, de Nuevo México, de Arizona'. Rulfo ha investigado en todos esos lugares" (71). Nostalgia de un origen remoto que presenta un gran parecido con el hijo de Doloritas, Juan Preciado. No creemos, a pesar de esta cita tan extensa, en una correspondencia entre la vida y el arte, éste responde a una -

---

(71) Harss, Luis, Los nuestros, p. 307.

realidad con diferentes leyes que las cotidianas, su lógica no es nuestra lógica, y aplicarla en el análisis de la novela es, en cierta forma, violentarla.

La nostalgia en los personajes de Rulfo expresa la sed de un orden devastado. Todos los habitantes de Comala han perdido algo, todos anhelan recobrarlo. Ese indicio de un orden precedente es lo que llamamos paraíso, desligándolo en algunos casos, como más adelante se podrá advertir, de sus connotaciones religiosas. Utilizamos la palabra paraíso para designar, por la ausencia, el deseo de reintegrarse a un orden. Distinguimos empero dos orientaciones primarias que desembocan por diferentes caminos hacia el "paraíso". La primera de ellas la nombraremos esperanza, queriendo con esta palabra abarcar varios conceptos: deseo, simpatía, pasión, y que en general expresa la tendencia de reunirse con una entidad que se sitúa fuera del sujeto que la persigue, la esperanza es immanente y es la que hace al hombre moverse hacia el exterior. La nostalgia es por el contrario un movimiento hacia el interior, hacia la conciencia, sus expresiones sin embargo pueden ser de orden público: la religión, la política, etc. Esperanza y nostalgia, "en ambas se hace sentir el mismo hecho, el hecho de que la vida humana sea sentida por su protagonista como incompleta y fragmentada" (72). Entre esos dos polos la novela gravita, y se mueve, o aparenta moverse, su sentido siempre está impregnado de un deseo de realizarse. Vista así, Pedro Páramo es una novela de esperanza. Nuestra lectura no descarta las visiones tremendista o psicológicas que de ella se han hecho, porque nace inevitablemente de una visión personal.

Si el tiempo de la novela es simultáneo tiene una honda relación con la representación formal de un no-tiempo que es el tiempo de los muertos, el espacio de la novela da forma a -

(72) Zambrano, María, op.cit., p. 306.

los deseos de Rulfo revertidos en sus personajes. Como no nos interesa vincular la biografía del escritor con su obra, diremos entonces que la novela presenta un espacio fragmentado --- pues es la manera necesaria para expresar la nostalgia del paraíso que los personajes así nos muestran a través de sus esperanzas, sus búsquedas y sus nostalgias. Daremos cabal principio estudiando primero el sentido de la esperanza en la novela por medio de los personajes que la ejemplifican.

La esperanza es un movimiento que tiende a identificarse con el objeto que el sujeto persigue, su expresión más genuina es el amor que, como dijo Dante, mueve al hombre, al sol y a las estrellas. El amor es la aspiración humana de transformarse en otro conservando la propia esencia, es anhelo de ---- transformarse de materia temporal en eternidad, es la apertura a otro espacio. La relación entre el fragmentarismo y el amor como anhelo y deseo insatisfecho es clara para nosotros, tratemos de exponerla: el amor, lo que se persigue, es una totalidad que se desea, el hombre quiere cumplirse reuniéndose con lo que ama, el amor como ideal es un todo homogéneo, ante él - hombre es una realidad inconclusa y, por tanto, fragmentaria. (¿Por qué entonces, se nos podría preguntar, todas las novelas que expresan el amor en sus páginas no se dan fragmentariamente? El fragmentarismo de Pedro Páramo no está causado -- únicamente por su visión del amor, éste es un motivo entre muchos que a la postre son los que determinan el carácter que la novela finalmente asume. Esto es, si su expresión es fragmentaria es porque la mayoría de sus elementos lo son, no porque -- uno de ellos lo determine). El amor lanza hacia un tiempo único, hacia un espacio sin fisuras, la búsqueda de ese paraíso - es la esperanza. Hace desaparecer lo cosificado para propiciar el ámbito de lo posible, el amor es un deseo de perfección infinita que no admite ninguna clase de paliativos. La persecución de su objeto es una búsqueda ciega, que no admite demoras ni acepta obstáculos. Es el amor de Susana hacia Florencio, es

el de Pedro hacia Susana, es el de los dos hacia el infinito - que su amor esconde.

### 3.2. La pasión inconclusa y la estructura fragmentaria.

Susana San Juan, paradigma de esa pasión amorosa, de esa esperanza que se desespera de su ser inconcluso, que llega a pedir a gritos la muerte para reunirse con su esposo muerto. Florencio es el objeto de su amor pero no existe mas que como una ausencia. La conciencia del paraíso en Susana se da por -- esa falta en el mundo que es la ausencia de su esposo. Susana en su loco amor, como lo llamaría Breton, desea la muerte para identificarse con esa nada que es Florencio. Está enterrada vi va en su locura, hundida

"... entre la sepultura de sus sábanas" (73)

"El amor, dice María Zambrano, es el agente de destrucción más poderoso, porque al descubrir la inadecuación y a veces la inanimidad de su objeto, deja libre un vacío, una nada aterradora" (74), una deslumbrante locura pues, la locura es la supresión de la exterioridad, es la subjetividad expresada en su pureza, es la nada que se contempla a sí misma pero es también una realidad sin fisuras, un todo que se abisma, como el dios de Aristóteles, en su propia contemplación. Así, el -- amor de Susana no tiene realidad, Florencio es siempre un fantasma, un muerto al que Susana trata de alcanzar igualmente a través de la muerte, ella desea tener no la salvación exterior; la de dios, no quiere tener en su boca el cuerpo de Cristo sino

---

(73) Rulfo, Juan, op. cit., p. 181.

(74) Zambrano, María, op. cit., p. 272.

"la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados, duros como si mordieran oprimidos mis labios (75)

El amor en Susana San Juan es esperanza de reunirse con Florencio, su paraíso ausente, deseado y muerto, a ella, a Susana, ese amor la conduce a la muerte, para realizar su amor - tiene que hacer una ofrenda, un único sacrificio: el de su ser, primero por su razón, luego por sus creencias y por último por su cuerpo. Su amor fué un aprendizaje de la muerte, como Santa-Teresa podía decir: "Vivo ya fuera de mí", estaba más allá de sí misma, sintiendo el peso de su cuerpo que se retorcia "como gusano" porque la ataba a la tierra, su cuerpo que la dividía, ella estaba por su amor "fuera de sí" y al mismo tiempo clavada sin remedio en esa cama fría, en ese sepulcro en vida.

La historia de su amor puede cifrarse en la esperanza, de encontrarlo, de entregarse nuevamente a él, por eso lentamente va desligándose de la realidad, como quien va soltando - amarras de este mundo:

"Tu madre decía que cuando menos nos queda la caridad - de Dios. Y tú la niegas, Susana. ¿Por qué me niegas -- a mí como tu padre? ¿Estás loca?

-¿No lo sabías?

-¿Estás loca?

- Claro que sí, Bartolomé, ¿no lo sabías?" (76)

Para Susana la muerte tiene un nombre: Florencio, y un cuerpo, que ella ama pero no desde su propio cuerpo, ama una - carne de recuerdo, un tierno calor del pasado que es donde ella amaba, junto al mar, entre sus brazos, el erotismo de Susana San Juan es un amor ligado a la muerte, es la muerte amando

(75) Rulfo, Juan, op. cit., p. 183.

(76) Rulfo, Juan, op. cit., p. 154.

a ese nombre de la muerte que es Florencio. Por eso le habla -- así a Dios:

"¡Señor, tú no existes! le pedí tu protección para él.- Que me lo cuidaras. Eso te pedí. Pero tú te ocupas na da más de las almas. Y lo que yo quiero de él es su - cuerpo. Desnudo y caliente de amor; hirviendo de de-- seos; estrujando el temblor de mis senos y de mis bra zos. Mi cuerpo transparente suspendido del suyo. Mi - cuerpo liviano sostenido y suelto a sus fuerzas. ¿Qué haré con mis labios sin su boca para llenarlos? ¿Qué- haré de mis adoloridos labios?"<sup>(77)</sup>.

Susana San Juan, una mujer que no era, literalmente, de este mundo. Su esperanza consiste en eso, en hacer de su amor- un sentimiento trascendente porque es un amor elegido libremen te, un amor quizá no correspondido de la misma forma, con la - misma enervante pasión:

"él me siguió el primer día y se sintió sólo, a pesar - de estar yo allí.

'-Es como si fueras un pico feo, uno más entre todos -- -me dijo- Me gustas más en las noches, cuando estamos- los dos en la misma almohada, bajo las sábanas, en la oscuridad.  
Y se fue" (78)

La esperanza de su amor reside en que no es un amor --- obligado, ella, transgrede las leyes de su mundo, primero ne-- gando su razón, luego su propia vida, sin renegar nunca de su-

(77) Idem, p. 170-1.

(78) Idem, p. 165-6.

amor, asumiendolo con plenitud.

"Volví yo. Volvería siempre. El mar moja mis tobillos - y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte bati-  
tir, en su suave poseer, sin dejar pedazo". (79)

Su amor es escandaloso y criminal, pero es también semj  
lla de redención de Pedro Páramo, contrapeso de ese amor fan-  
tástico que traspasó la vida, que despedazó su cuerpo al en-  
trar con él de lleno a la realidad de la muerte. El amor de Su  
sana representa en la novela la esperanza de ser y de conquis-  
tar el paraíso, que es la completud, por medio de una pasión -  
que se sabe fuera de la historia, absolutamente fuera de este-  
mundo que no era capaz de contener su amor.

Polo contrario de Susana, vivía en el mundo y en él per-  
siguió siempre a una mujer que no perteneció nunca a él, a el -  
mundo. "Susana pertenece al mundo atemporal de la locura, la-  
infancia, el erotismo y la muerte y Pedro Páramo pertenece al-  
mundo histórico del poder, la conquista física de las cosas...  
.."(80). Separado radicalmente de ella, la búsqueda de Pedro--  
Páramo se da en sentido inverso, no accede al ser por la espe-  
ranza sino por la nostalgia, para él, su amor no era un impul-  
so hacia el futuro de la muerte sino hacia el pasado de su re-  
cuerdo, hacia el absoluto de su sueño, siendo niño, encerrado-  
más que en el baño dentro de sus sueños, gozando de la niñez -  
y de la inocencia que su amor le daba, tiempo sin tiempo del --  
amor, la infancia y del sueño, la pasión de Pedro Páramo era -

---

(79) Ibidem.

(80) Fuentes, Carlos, "El tiempo del mito" , op.cit., p. 24 .

absoluta:

"Pensaba en tí, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Ofamos allá -- abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba - el hilo de cáñamo arrastrado por el viento (...) Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío" (81)

Una pasión ligada a la nostalgia del sueño, una pasión-casi divina:

"A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su divina providencia, donde yo no pueda alcanzarte ni verte y -- donde no lleguen mis palabras" (82)

Pedro Páramo, a través de un amor representado primero por el ensueño infantil, luego por la furia desatada contra un mundo que no es Susana San Juan y, al final, ese amor recuperado en cuerpo y no en espíritu, Susana es dueña de una locura que le cierra los ojos hacia el exterior impidiéndole ver a -- ese hombre que ha pasado su vida amándola, deseándola. La pasión de Pedro Páramo es la del hombre que habiendo estado dentro del mundo sin límites ni tiempo de la infancia, el sueño y el amor, despierta o "cae" a la tierra de las obligaciones a la partida de Susana, que es la clausura de ese mundo idílico, pero la tierra nueva está calcinada, la lucha de Pedro Páramo es tá en recuperar el paraíso, tierra pura del pasado que, en la-

---

(81) Rulfo, Juan, op. cit., p. 75-6.

(82) Idem. p. 77.

imposibilidad de recuperarlo, lo siente como un pasado perdido. De ahí su furia, de esa raíz brotó el fruto violento de su ira contra todo lo que pudiera ser un obstáculo para regresar con ella, regreso que implicaba una supresión del mundo con historia y tiempo, pero también mundo de crimen y de poder. Al parecer se podría resumir la tesis de Pedro Páramo de esta manera: al perder su centro, el adolescente Pedro dedica su vida a luchar por ingresar a él aún y cuando esa lucha no sea por la -- virtud, al contrario, es el odio por el que espera reencontrar ese orden, pero es un odio impulsado por el amor, amor de centro, amor de paraíso. Para Pedro Páramo esa "caída" se da el día en que Susana se va de Comala (¿por qué se va? acaso por desición de su padre, el joven Pedro Páramo no sabe resolver esa arbitraria orden, ella se va, dejando en el lugar de su -- presencia un puro vacío, que no puede llenarse con ningún recuerdo o suceso nuevo.)

Para Pedro Páramo, más aún que la muerte de su padre, -- acontecimiento que no le causa dolor, ni la del abuelo, la partida de Susana San Juan es el hecho determinante, anuncio de -- la pérdida de un centro irrecuperable dentro de la historia:

"El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo en sangrentado del cielo. Sonreías. Dejabas -- atrás un pueblo del que muchas veces me dijiste: 'lo -- quiero por tí; pero lo odio por todo lo demás, hasta -- por haber nacido en él'. Pensé: "no regresará jamás; -- no volverá nunca" (83).

Esa ausencia lanzará a Pedro Páramo hacia la reconquista del tiempo y espacio privilegiado del paraíso perdido. La --

(83) Idem, p. 84.

nostalgia de un orden que, al no encontrarlo en la historia -- destruye ésta para que sobre ese hueco reaparezca nuevamente - la imagen, de Susana, de Susana San Juan. Ya vieja y muerta su porción corporal de paraíso, Pedro Páramo recuerda así la pérdida de su reino de inocencia:

"Hace mucho tiempo que te fuiste Susana. La luz era igual en tonces que ahora, no tan bermeja; pero era la misma po bre luz sin lumbre, envuelta en el paño blanco de la - neblina que hay ahora. Era el mismo momento (...) Fue la última vez que te ví. Pasaste rozando con tu cuerpo las ramas del paraíso que está en la vereda y te -- llevaste con tu aire las últimas hojas. Luego desapareciste" (84)

Arbol "paraíso", paradisiaco árbol del que Susana se -- lleva las últimas hojas, porque ella, en realidad, era el único paraíso. Su pérdida no es el ingreso al tiempo del mito si no entrada en la historia. La visión edénica de Comala la encontramos igualmente en las descripciones de Doloritas, la madre de Juan Preciado:

"...llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde - con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada..." (85).

Susana San Juan parte de Comala, llevándose la posibilidad del paraíso en esa tierra. Nuevamente, repitiendo la simbología cristiana, es una mujer la que provoca esa pérdida, pe ro, como en la Biblia, su partida surge de la inconformidad,

(84) Idem, p. 188. subrayado nuestro.

(85) Idem, p. 83.

de la rebeldía. El acto de Susana convoca un espacio de libertad que Pedro Páramo asume aún y cuando esa aceptación sea de orden negativo. La "caída" de Comala tiene el signo del abismo decadente de un amor irrealizado. La imagen de la vida perfecta Pedro Páramo la perseguirá toda su vida, a través de la muerte. El poder sería la cara contraria del amor, más: el poder es la ausencia de amor, éste nace de la armonía de - un encuentro, el otro de la oposición, del aplastamiento de - las subjetividades en favor de una objetividad minoritaria. - Pero ese mundo en el cual Pedro Páramo es amo y señor no es el mundo que él desea, lo que anhela en verdad es el retorno de Susana, la recuperación del paraíso. Así contrariamente a lo que expresaba Hölderlin en el Hyperión, "las estrellas han elegido la constancia", Pedro Páramo no puede nunca contentarse con una resignada vida ausente de orden. Su caída lo lleva hacia la destrucción, pues en un mundo sin centro corresponde una acción sin esperanza. La nostalgia es el signo del cacique, intento de retorno no en la construcción, pues entre - más el hombre conoce y construye, el paraíso se va alejando y diluyendo en el espacio de la memoria. No la esperanza, como Susana, que la veía con la máscara de la muerte en la cual anstaba reencontrarse con Florencio. La nostalgia, camino de - destrucción, sino se es fiel a sus designios: deseo de paz, de reencuentro con un centro distante. Así, Pedro Páramo, a pesar de su violencia, no pudo nunca librarse de la imagen obsesiva de Susana:

"Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No sólomente algo, sino todo lo que pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de tí". (86)

Y cuando al fin logra encontrar su imagen, luego de una vida ausente de ella, Pedro Páramo consigue traerla consigo, - casarse con ella, recuperar, aunque los dos sean viejos ya, el orden por el cual Pedro sentía una nostalgia arrebatada, Susana llega pero está ausente estando loca. Está sin estar, sin darse cuenta en realidad de quién es el que la protege, lo indica así el diálogo con su padre:

"-¿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! (...)

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

-¿Y yo quien soy?" (87)

La búsqueda, sea del futuro, (esperanza), como del pasado, (nostalgia), es en último término un rastreo del ser. Susana es en la muerte, esa es su lección. Situada desde siempre fuera del mundo de los acontecimientos y la historia, - Susana desde la vida estaba muerta, en la muerte se encuentra al perderse por su amor. Para Pedro Páramo ese ser escindido sólo puede repararse igualmente por el amor, pero entre él y el objeto que ama, Susana, se interpone un abismo y en el fondo de él corre sin tregua un caudaloso río de hechos: - la historia. Por ser histórico Pedro Páramo no puede ser. No tiene conciencia de ello hasta que Susana reaparece, ella le enseña que para trascenderse hay que suprimirse, pero su en

señanza no es explícita, va imbricada en los hechos. "Pedro - dice Carlos Fuentes- le debe a Susana su herida; Susana le invita a reconocerse en la muerte"<sup>(88)</sup>. La lección de la muerte le llega tarde, ya fallecida Susana, al cacique.

Por eso, a la muerte de Susana Pedro Páramo puede reconocerse como ser histórico y por eso ser inconcluso. Sabe por Susana que no va a encontrar descanso sino en la muerte y en ella a la imagen total de su amor, indisputada, unidos los dos superado el abismo de la historia y del suceder del que Susana estuvo siempre ausente. Lo cierto es que Pedro Páramo anhela su propia destrucción, así, en palabras de Dorotea:

"El la quería. Estoy por decir que nunca quiso a ninguna mujer como a ésa. Ya se la entregaron sufriendo y -- quizá loca. Tan la quiso, que se pasó el resto de -- sus años aplastado en un equipal, mirando el camino -- por donde se la habían llevado al camposanto. Le perdió interés a todo. Desalojó sus tierras y mandó quemar los enseres. Unos dicen que porque ya estaba cansado, otros que porque agarró la desilusión, lo cierto es que echó fuera a la gente y se sentó en su equipal, cara al camino"<sup>(89)</sup>.

Y es fuera de la historia donde ese amor se realiza, -- fuera del espacio de los vivos que impidió su unión, fuera también del tiempo y la razón, así, como reza el epígrafe de este capítulo, como Aquiles a Helena, Pedro encontró a Susana "fuera del tiempo". Pedro Páramo acepta que su amor por Susana, -- "una mujer que no es de este mundo", no se dará nunca mientras esté la historia de por medio, su amor por una mujer más fantasma que persona real

(88) Fuentes, Carlos, "Rulfo el tiempo del mito", op.cit., p. 29.

(89) Rulfo, Juan, op. cit., p. 149.

"Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada sólo por un rato. Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta"<sup>(90)</sup>.

Susana precede en la muerte a Pedro Páramo haciéndole cambiar a éste el sentido de su nostalgia. Ahora no es, como Proust, la búsqueda de la "vida, la vida verdaderamente vivida", sino de la muerte pues en ella habita Susana. Pedro Páramo sabe que al morir la encontrará. Aquí, la novela muestra con fuerza su carácter de fenómeno nuevo, no interpretable a través de las concepciones simbólicas ajenas al suceder mismo de la ficción. El cristianismo enseña que la salvación se gana por el camino de la virtud. Pedro Páramo es virtuoso, su virtud es el amor, porque "Pedro la amó, Pedro la soñó y porque la soñó y la amó es un ser vulnerable, frágil, digno a su vez de amor y no el cacique malvado"<sup>(91)</sup>

La pasión se impuso a la historia, el amor disolvió el tiempo. En la frontera de la muerte Pedro Páramo se detiene, su historia no es ya la determinada por su violencia sino la insegura, apertura al reino de la posibilidad y no al determinado por la ley de la historia:

"Con tal de que no sea una nueva noche"<sup>(92)</sup>

Y esa posibilidad de la noche total cerrándose abruptamente sobre él y su conciencia le abre igualmente la oportunidad de encontrarla, allá, en su sitio, que estaba fuera de este mundo. Por ello, en el momento en que Pedro Páramo siente

(90) Idem, p. 144-5.

(91) Fuentes, Carlos, op. cit., p. 29.

(92) Rulfo, op. cit., p. 194.

que la muerte se acerca, vuelve su idea de la nostalgia, el anhelo de centro y, como señala María Zambrano, "la apetencia de una vida paradisiaca ha ido ligada casi siempre a la idea de que la naturaleza o el estado de naturaleza es la vida perfecta (...) el paraíso es esencialmente quietud"<sup>(93)</sup>. Pedro Páramo es la última visión, confundiendo ya los límites de la vida y la muerte, de lo real y lo irreal, y por tanto, habiendo desdibujado el mundo y desaparecido la historia está listo ya para el sueño. Pedro Páramo, su última imagen del mundo:

"...Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eres tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan".<sup>(94)</sup>

Y nuevamente con María Zambrano: "Y todas estas notas - de vida paradisiaca, a imagen de una naturaleza llena de gracia, llevan consigo la abolición de la historia, del quehacer histórico..."<sup>(95)</sup>. Susana aquí se nos presenta como las mujeres de Remedios Varo, como mujer estrella y luna, cielo y agua de la noche: firmamento. Susana es la estrella junto a la luna, esa noche en la cual habrá de perderse Pedro Páramo, recobrando su "amor constante más allá de la muerte", dicho con Quevedo. Así, alza la vista y trata de levantarse, no puede más y el "voy para allá, ya voy"<sup>(96)</sup> es dicho a Susana. Muerto el cacique le habla a la más muerta de las mujeres muertas, Susana San Juan.

La novela de Juan Rulfo tenía que culminar de ese modo, negando la posibilidad de amor en el mundo, ya que de lo con-

(93) Zambrano, op. cit., p. 311-2.

(94) Rulfo, Idem, p. 194.

(95) Zambrano, Idem, p. 315.

(96) Rulfo, Idem, p. 195.

trario, mostrando la realización del amor en la obra se daría un tiempo y un espacio homogéneo, no simultáneo ni fragmentario. La pasión interrumpida de Pedro Páramo expresada por la nostalgia y de Susana marcada por la esperanza determinan el espacio que la novela nos presenta.

Entre estos dos polos se encuentra un centro, éste no busca en el futuro de la muerte ni en el pasado del recuerdo. Su idea de lo perfecto, de la "ilusión", está en el presente. Juan Preciado abre la novela desde la memoria total que su -- muerte le brinda. No es amargo, no enjuicia, sólo se va sumergiendo en la verdadera vida buscando a su padre, o , mejor: buscando su origen, porque ya bajo la tierra encuentra la voz de su madre. La ruta de Juan Preciado es una ruta simbólica, no da con el padre que es histórico sino con la madre, que no tiene historia pues vive en el seno frigorífico de la muerte. Su condición de hijo, de ser sujeto tan sólo a sí mismo ya -- que muertos sus padres, es condición de libertad pero también de soledad. Va en busca, pues, de un complemento para poder ser igual que todas las criaturas. Juan Preciado va errante, desconocido aun de sí mismo, pues aquél que le va a confirmar en su ser no aparece nunca, sólo sabe de él por boca de los - muertos y es entre ellos que lo va a buscar, no tanto al padre real y corpóreo como al del sueño de volver a ser original y originario, a la "ilusión". La diferencia es que Juan Preciado va más a buscarse que a encontrar a alguien, pues ya en una Comala deshabitada ¿qué le impediría volver? Muere, - como todos los hombres; el sentido del personaje es representarlo no en los extremos de esa búsqueda desesperada por el - ser que ejemplifican Susana y Pedro. Juan Preciado es todos los hombres y como a ellos lo mata la ilusión de un encuentro, su historia es un descenso, un recorrido de desconocimiento - que lo acerca al sueño del ser total. Desde el inicio de la obra sabemos que es su destino inevitable buscarse y perderse en esa búsqueda, en su camino hacia sí mismo todo es fatali--

dad, como su encuentro con Abundio, su medio hermano, en un rancho llamado "Los Encuentros": historia fatal que Juan acepta y concluye, un muerto más que muere y sólo así logra la vida. Juan Preciado no desciende, como muchos han visto, al infierno. Si se topa con seres fantasmales es porque la meta hacia la ilusión de ser está sembrada de cadáveres: sombras de los actos, deseos insatisfechos. Juan anhela encontrar para remediar su soledad, para asirse de algo, aunque sea sólo una yerba y esa yerba tenga un nombre -Pedro Páramo- y ese nombre sea sólo la cáscara de una fruta imposible, una fruta hecha de un puro

"-Un rencor vivo- me contestó él" (97)

En Juan Preciado aparece también esa ausencia de centro por la que va a iniciar su viaje hasta la muerte, quizá porque en ella encuentra la raíz de su vida, no en el mundo y la historia sino más allá de ella. El discurso de Juan, lo sabemos a mitad de la novela, está formado por las palabras de un muerto, es a través de ese tiempo sin tiempo de los muertos que Juan habla de la vida de gente sin vida ya que no posee más que la soledad nacida de la ausencia del amor. Para ejemplificar esta ausencia de suceder temporal en Juan Preciado basta recordar la forma en que emplea sus tiempos verbales: "Yo imaginaba ver", "Yo vengo en su lugar", "Traigo -- sus ojos", y lo seguí", "fui tras él", etc. (98). Al no encontrar a su padre Juan Preciado comienza a recorrer en un círculo vicioso su soledad, en ella se encuentra todo lo posible y lo imposible, lo que fue y lo que pudo ser (Cf. Eduvigis narrándole su origen,

"Perdóname que te hable de tú; lo hago porque te consi

(97) Idem, p. 68.

(98) Idem, p. 65-67.

dero como mi hijo. Sí, muchas veces dije: "el hijo de Dolores debió de haber sido mío". Después te diré porqué" (99)

llevándolo al lugar donde el pasado no está circunscrito a ser algo fijo sino una modificable o posible realidad}. Juan Preciado descenderá en un universo simbólico, verá apariciones y oír los pasos resonando en las aceras, sumido en el vértigo de ese descenso no pondrá mucha atención en esa pareja edénica que nos trae a la cabeza la idea de un paraíso perdido y condenado, donde, como en el origen, los hermanos -no otra cosa eran también Eva y Adán- incestuosos sienten la culpa de su -- convivencia. Esa pareja no es indicio de un paraíso en la -- tierra sino símbolo de su descenso. Si para los católicos -- creyentes Adán y Eva son el inicio de la vida, para Juan Preciado son la señal del inicio de su muerte. No es el de Juan un retorno del hijo pródigo, es un desconocido de sí mismo y por lo tanto un curioso, aventurero en busca del remedio de -- la soledad provocada por su calidad de huérfano.

Dos discursos son los principales, el de Juan Preciado y el del narrador, ambos son atemporales, ambos por la forma, tratan de sobrellevar la caótica forma que el mundo tiene.

Pasión contra la historia. Título de esta tesis, con él pretendimos mostrar desde el comienzo que el discurso de -- la pasión impuso sus condiciones formales a un relato que se sublevó a ser histórico. Pasión de Susana por la muerte, de Pedro por una muerte, de Juan por el abismo de su origen, de su ser, hacia la muerte. Desde la región donde la vida es ya una sinrazón y el tiempo un concepto sin realidad se realiza Pedro Páramo, la única novela de Juan Rulfo. Obra de espacio

---

(99) Idem, p. 74.

destrozado que se postula como un tiempo original. La persecución de los personajes se da tras un signo único: el centro, al carecer de él la novela, para dar coherencia a las ideas y emociones que la componen, tampoco tiene un centro ni una dirección, o más bien: el sentido de la obra es mostrar que es una indagación en torno al sentido, es una crítica realizada desde un punto de vista no ideológico. La pasión, las creencias y las emociones marcan el rumbo de esta obra. Concluimos este capítulo con las palabras de la multicitada, con razón y justicia, Marfa Zambrano: "El hombre se ve forzado a destruir o a querer destruir su historia ya sida para seguir haciéndola. Y sueña en momentos de saturación histórica, con una destrucción total de la historia ya sida y aun de la historia sin más; de que simplemente la haya. Pues si es cierto que el quehacer -- histórico es ineludible, lo es también el ensueño y la nostalgia de librarse de la historia, de lograr por una acción violenta lo que la historia parece perseguir: que cese la historia y que comience la vida" (100)

#### 4. La voz de los personajes.

En una entrevista Juan Rulfo ha dicho: "Se trata de una novela en que el personaje central es el pueblo (...) Es un pueblo donde no viven más que ánimas, donde todos los personajes están muertos, y aun quien narra está muerto. Entonces no hay un límite entre el espacio y el tiempo. Los muertos no tienen tiempo ni espacio. No se mueven ni en el tiempo ni en el espacio. Entonces como aparecen se desvanecen. Y dentro de este confuso mundo, se supone que los únicos que regresan a la tierra son las ánimas " (101). Hemos insistido desde el -

(100) Zambrano, Marfa, op. cit., p. 316.

(101) Sommers, Joseph, "Juan Rulfo (entrevista)" en La narrativa de Juan Rulfo, p. 20.

principio de esta tesis en la aparente realidad de los personajes de Rulfo. Aparente por que su existencia sólo es hecha verosímil a través de la forma simultánea y fragmentada. Entre los polos que marcan Pedro Páramo y Susana San Juan, se abre una gama de personajes que en sí mismos de manera independiente no determinan la estructura general de la obra pero de cierta manera son cómplices de ella. Los personajes, debido a su realidad ambigua y fantasmal no tienen una presencia real sino tan sólo aparente, sólo los conocemos por su voz, voz que les da realidad en el tiempo pero no en el espacio. Por ello los fragmentos, la carencia definida de cuerpo de los personajes se corresponde en la obra que tampoco tiene su "cuerpo" - uniforme. Voces hechas con jirones de tiempo, voces, como la de la aparición que se cruza con Juan Preciado "hecha de hebras humanas" (102). Anteriormente, hablamos de la simultaneidad que destruye o sustituye la noción de un tiempo único y en línea recta, cabe decir que esa simultaneidad se refiere a los fragmentos y en ocasiones a las distintas voces dentro de un fragmento, no se podría decir lo mismo de su totalidad. El efecto de anulación temporal por medio de la aglutinación de todos los tiempos no es, pues, una verdad absoluta. La novela persiguió tal noción pero sin sostenerla a lo largo de toda la obra. La simultaneidad es posible gracias al carácter sucesivo de todas las voces que conforman la novela. Más, tampoco esa voces son absolutamente secuenciales. Existe un equilibrio entre el discurso temporal y el atemporal, la diferencia está en que el tiempo simultáneo admite todos los tiempos en tanto que cualquier fractura en el orden lineal destruye la idea misma de sucesión. Para Rulfo lo esencial de sus personajes está en el habla. Aquí no nos detendremos en la importancia de su léxico, mezcla de lenguaje rural y del poé-

---

(102) Rulfo, Juan, op. cit., p. 71.

tico, sino en el carácter que esas voces revelan. Es decir, los personajes sólo obtienen la vida por la muerte, la vida hecha posible sólo por la voz. Por eso cuando reservamos un capítulo para aquéllas que no encarnan posturas tan definidas decidimos titularlo así: la voz de los personajes, que sean pues esas voces las que los definan; voces que se alzan como un coro de tragedia griega cercando a los demás personajes, ciñéndolos, apretándolos por todos lados hasta que, no pudiendo dar un paso fuera de ellos, quedan así suspensos y aprehendidos, hechos de voces, de fragmentos, también de silencios, porque una virtud enorme de esta maliciosa estructura es que, como en Mallarmé, los silencios hablan, como lo observa Juan Preciado

"...y que si yo escuchaba sólomente el silencio, era -- porque aún no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos y de voces. Devoces, sí. Y aquí donde el aire era escaso, se oían mejor. Se quedaban dentro de uno, pesadas." (103)

La novela está construída en un silencio enorme poblado de algunas voces, como cuando, en el famoso cuento "No oyes ladrar los perros" del mismo Rulfo, el padre, en medio de esa inmensa llanura, reconoce la vida donde escucha que el silencio ha sido roto por unos ladridos. Volvemos a lo que se ha dicho, originalmente la novela se llamaba "Los murmullos". Voces -- que se cruzan, se suman. Se contradicen, esos murmullos que flotan imprecisos sobre la tierra baldía, sobre el edén subvertido, saliendo de debajo de la tierra, sin dirigirse a nadie, hablando para sí, impersonales ya para siempre, desplegándose infinitamente sobre los huecos, sobre los vacíos de las casas, voces apagadas que delatan su origen mortuorio, que no pueden callar su queja y sólo a través de ella podemos nosotros cons-

truir la novela, voces impersonales que regresan incesantemente hacia el recuerdo de su temporalidad, voces de muertos que nos cuentan la vida de ese pueblo imposible para el amor, el recuerdo de la vida surgido entre los muertos, dando existencia a la novela. "Así, los murmullos cubren Comala, son la -- voz de los muertos condenados a que su vida persista inacabada sobre la tierra. Esa suma de voces incesante, inorquestada, surgida de la oscuridad de la muerte, de la oscuridad de la que se ha salido y a la que se regresa, como imagen de la fugacidad del paso, de la soledad que ya no tiene tiempo pero que no puede dejar de repetir su tiempo, surge la única posible eternidad, la eternidad de la tierra, la eternidad del -- mundo. Lo que la voz de los muertos mantiene siempre vivo es el mundo, el lento sumergirse en el reposo y en la sombra, el lento aparecer a la luz" (104).

Las voces de Comala son voces que evocan el deseo, el deseo que no muere, que no puede cumplirse porque "es su realización lo que la vida le ha negado a los personajes de Pedro Páramo, y ese incumplimiento que ha hecho imposible la vida hace imposible también la muerte" (105); obliga hablar sin cesar y crea el mantenido murmullo en el que Comala encuentra la voz que nos permite acceder a su tiempo, penetrar a su espacio. Comala cerró sus posibilidades de realizar el amor y sólo a través de sus voces teñidas de silencio, sólo por medio de sus voces realizadas en la novela podemos acceder al fin a su vida irrealizada.

Los personajes más que auténticas presencias son, como el título del libro recién citado, huellas de la voz, o de va

(104) García Ponce, Juan, Las huellas de la voz, 1a. ed. México, Ediciones Coma, 1982, p. 271.

(105) Ibidem.

rias voces, un personaje es más complejo según se multiplican las voces que lo "cuentan". No podría hablarse aquí de personajes, porque mas bien valdría llamarlos ibsenianamente espectros, -- aparte de Juan, Susana y Pedro, que influyeron en la composición formal de la obra. Todos ellos, a excepción del padre -- Rentería, se podrían agrupar bajo alguno de los tres personajes mencionados primero; en ocasiones la existencia de algún personaje está sólo determinada para hacer posible un aspecto de una de las principales voces, tal es el caso de Gerardo Trujillo, el abogado de Pedro Páramo, quien sólo irrumpe en dos fragmentos pero que propicia la aparición de un aspecto -- que, si bien se intuye, no había aparecido tácitamente en la novela, sirve para mostrar uno de los rostros del cacique: su ser despótico, revelado también en su trato con el caporal de su hacienda, Fulgor Sedano; su faceta amorosa queda ampliamente expuesta en su relación con Susana San Juan; su ser tiránico lo revela una de esas voces, ésta, sin cuerpo siquiera, que gobiernan a la fantasmal Comala.

"En la boda. ¿En cuál boda? ¿En cuál San Cristóbal? Yo chapoteaba entre mi sangre y le preguntaba: '¿En cuál boda, don Pedro?' No, no, don Pedro, yo no estuve. Si -- acaso pasé por allí. Pero fue por casualidad... El no tuvo intenciones de matarme. 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 (...)

- ¿Quién será?

- Ve tú a saber, Alguano de tantos. Pedro Páramo causó tal mortandad después que le mataron a su padre, que se dice casi acabó con los asistentes a la boda en la cual don Lucas Páramo iba a fungir como padrino. Y -- eso que a don Lucas nomás le tocó el rebote, porque --

al parecer la cosa era contra el novio. Y como nunca - se supo de dónde había salido la bala que le pegó a él, Pedro Páramo arrazó parejo" (106)

La definición de Pedro Páramo nos llega por intermedio de una multitud de voces dispersas en la vida pero unificadas y unánimes en la muerte. De Gerardo Trujillo hablábamos, por él se nos muestran los manejos turbios de su patrón; o su relación con el "Tilcate" que nos permite saberlo astuto y oportunista; o Damiana, por la cual nos enteramos de las andanzas -- nocturnas de don Pedro, etcétera, etcétera.

Si a Pedro Páramo lo van tallando como a una escultura de piedra las voces filosas del rencor de la gente a la que - agravió, a Juan Preciado en cambio nadie lo define, él sólo va contando su historia, siempre con un interlocutor, sea Eduviges, Dorotea o su propia madre. Desde su llegada su signo es el movimiento, con Abundio el arriero, peregrinando en mitad - del pueblo, yendo de un sitio a otro escuchando voces, murmullos que al pensarlos se desvanecen en el aire escaso de Comala:

"-¿Está usted viva, Damiana? Dígame, Damiana!

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

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

Me contestó el eco: ¡Ana...neros...! ¡...ana...neros... !" (107).

(106) Kulfó, Juan, op.cit., p. 148-9.

(107) Idem, p. 109.

No son sin embargo estos personajes, sobre los cuales - hemos ya abundado, los que nos interesa mostrar, una verdadera multitud de voces cruzan el cielo de Comala, in-undándolo de una vida que ya le es ajena. Entre todos ellos comenzaremos - por referirnos a un personaje singular que ofrece un notable - paralelo con Pedro Páramo. En realidad son figuras semejantes sólo que ésta se nos muestra como una imagen en un espejo in--vertido, como algo que siendo similar está trastornado, nos - referimos al padre Rentería, verdadera conciencia moral de Co-- mala. Y al decir ésto no pretendemos erigir su figura como - una rectora del comportamiento, al contrario, una conciencia -- que se entrega a torturas por elegir el camino, conciencia --- tambaleante que oscila entre una actitud aplastada --- ante los vicios de la comodidad que le ofrece el cacique a cam-- bío de no inmiscuirse en sus asuntos, que duda, reflexiona, -- cae, se arrepiente y luego lucha de manera violenta por su sal-- vación. El padre Rentería, su voz, es un magnífico ejemplo -- del uso libre de la voluntad, un ejercicio ético investido de sotana conformista y luego beligerante. Es, en todo caso, un hombre que sintió vivamente, quizá como ningún otro personaje, la angustia de su elección, de su libre albedrío. La primera aparición del personaje en la novela da una muestra de esa re-- beldía que, si en un primer momento se nos muestra sumisa, --- pronto comenzará a arrepentirse y a dudar; por lo pronto, es - la muerte de Miguel, el hijo de Pedro Páramo, la gente del --- pueblo lo lleva a bendecir:

"El padre Rentería dió vuelta al cuerpo y entregó la mi-- sa al pasado. Se dió prisa por terminar pronto y sa-- lió sin dar la bendición final a aquella gente que lle-- naba la iglesia.

-¡Padre, queremos que nos lo bendiga!

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

(108).

Ese "no" enérgico es la primera señal de un carácter -- singular, expresa no sólo la negativa al cacique del pueblo si no también una negación a que el pecado pueda introducirse dentro de su fe. Distinguiremos, con Spinoza, las categorías de la libertad y de lo necesario, para determinar si finalmente -- la lucha interna del padre Rentería está impulsada por una conciencia trágica de lo que es el mal o si su acto --- final su incorporación a las huestes crísteras, es sólo un eslabón más de sus indecisiones. La conciencia de su libertad -- y por tanto su lucha por la pureza, lograda por la acción, para así lograr la aceptación con lo que él respeta como trascendente. El punto a discusión es: ¿es o no el padre Rentería el modelo moral, modelo de una libertad que pugna por imponerse -- sobre la mera necesidad, de una Comala amorál?

"Se llama libre a aquella cosa que existe en virtud de la sólo necesidad de su naturaleza y es determinada por sí sólo a obrar; y necesaria, o mejor compelida, a la que es determinada por otra cosa a existir y a operar, de cierta y determinada manera" (109). El padre Rentería con ese primer "No" se opone a las presiones de Pedro Páramo, "No" dictado por una -- conciencia de lo que él considera como bien y mal, pero ese -- primer movimiento de aparente rebeldía (que simplemente es un ejercicio de su voluntad como expresión de su libre albedrío) -- cambia casi inmediatamente de signo, importándole más su seguridad física (su manutención) que su derecho a defender su moral. -- Bendice finalmente el cadáver de Miguel Páramo, cediendo momen

(108) Idem, P. 90.(109) Spinoza, citado por Fernando Savater, en La tarea del -- heroe, primera edición. Barcelona, Ed. Taurus, 1982, -- p. 75.

táneamente a la necesidad, para luego mostrarse arrepentido:

"Y cuando empezaba a llenarse nuevamente de cólera, vió que todos abandonaban la iglesia llevándose el cadáver-de Miguel Páramo" (110).

En la iglesia sólo queda un hombre, Pedro Páramo, que - con vanas monedas de oro trata de comprarle su resignación. Se ha dicho que si la muerte física de Comala corre a manos del cacique, la muerte moral sería responsabilidad del cura por no enfrentarse a las iniquidades del poderoso don Pedro. Podría ser, pero verlo así sería detenerlo sólo en un momento, no ver al personaje en su desenvolvimiento sino cosificarlo y juzgarlo por un deber incumplido sí, pero pasado. Nosotros en cambio preferimos considerarlo como conciencia trágica, como lucha -- personal hacia la salvación, batalla heterodoxa, llena de mie dos contenidos y que finaliza en una explosión hacia su propia salvación. Luego de su entrevista con Pedro Páramo, deposita - el dinero que éste le entregó en el altar

"-Son tuyas -dijo-. El puede comprar la salvación. Tú - sabes si éste es el precio. En cuanto a mí, Señor, mepongo ante tus plantas para pedirte lo justo o lo in-- justo, que a todos nos es dado pedir...Por mí, condéna lo, Señor." (111)

En este caso el padre Rentería es el que decide, ante - Dios, la condena, decide personalmente pero acepta a pesar de- ello la voluntad divina, que él considera piadosa y omnicom--- presiva. Delega el juicio final no por no comprometerse, al --

---

(110) Rulfo, Idem., p. 90.

(111) Idem., p. 91.

juicio imparcial de su Dios, que no es sino una manifestación más profunda que la mera conciencia moral, hablamos de la conciencia trágica de la ética, la cual, revela un sentido más -- vasto que el de la voluntad, es una lucha constante que resuelve más allá, en cuanto al padre Rentería, de su decisión personal, ya que no se define como una voluntad unilateral sino como un aceptamiento de una individualidad que es ajena al sujeto que decide. Por ello, a pesar de que al principio pide para Miguel Páramo la condena se arrepiente pues comprende -acepta- que más allá de su ira existe una justicia más vasta y universal y no plenamente subjetiva.

"Entró en la sacristía, se echó en un rincón, y allí - lloró de pena y de tristeza hasta agotar sus lágrimas. -Está bien, Señor, tú ganas- dijo después" (112)

Esa misma noche, la noche en que otorgándole el perdón-seinte que no ha cumplido con su deber, empieza a cobrar conciencia de su condición, de ser impelido por la necesidad

"Todo esto que sucede es por mi culpa -se dijo-. El temor de ofender a quienes me sostienen. Porque ésta es la verdad; ellos me dan mi mantenimiento. De los pobres no consigo nada; las oraciones no llenan el estómago. Así ha sido hasta ahora. Y éstas son las consecuencias. Mi culpa. He traicionado a aquellos que me quieren y que me han dado su fe y me buscan para que yo interceda por ellos para con Dios" (113).

Ese repaso de su actividad, quizá no planteado en él mismo hasta ese momento, es el primer movimiento de su espíritu hacia lo que él llamaría arrepentimiento y nosotros con---

(112) Idem, p. 91.

(113) Idem, p. 95.

ciencia de su ser determinado anteriormente por la necesidad, -  
embargando de ese modo su libre albedrío, su conciencia moral.-  
Así el cura:

"Duró varias horas luchando con su pensamiento, tirándo-  
los al agua negra del río" (114)

Al irse a Contla a buscar su confesión, hostigado por --  
sus remordimientos, se encuentra con que le niegan la absolu-  
ción,

"Qué podrás hacer para ser mejor que aquellos que son me-  
jores que tú? No, padre, mis manos no son lo suficiente  
mente limpias para darte la absolución. Tendrás que bus-  
carla en otro lugar" (115)

Al negarle el perdón a sus pecados, el padre Rentería se  
encuentra en libertad de actuar sin la tutela normativa de Dios,  
se sabe libre, sin una autoridad que, como en el caso de Susana  
San Juan, "no es de este mundo", mas esa libertad es la decisi-  
va, la que sigue a una reflexión sobre el origen mismo de sus -  
actos. Si sigue dando misa y consuelo a los feligreses, lo hace  
en su nombre, lo hace para salvarse, apenas dándose cuenta que-  
su salvación personal es su salvación ante Dios. Camino, por --  
cierto, muy heterodoxo, parecido vagamente al cura de Nazarín,  
la obra de Pérez Galdós llevada por Luis Buñuel al cinematógrafo.

"Se levantó del confesionario y se fue derecho a la sa-  
cristía. Sin volver la cabeza dijo a aquella gente que-  
lo estaba esperando:

---

(114) Idem, p. 138.

(115) Idem, p. 140.

-Todos los que sientan sin pecado, pueden comulgar mañana. Detrás de él, sólo se oyó un murmullo" (116)

Por fin, luego de la muerte de Susana, pero no por ella motivado, el padre Rentería sólo ve un medio, violento sí, para alcanzar a Cristo. El camino es, dijimos, inusual, consistía en matar hombres para "defender la fe en Dios" al grito de ¡Viva Cristo Rey! Decisión de su destino, libertad ganada por la reflexión, su último impulso es la lucha, no la sumisión, - la sangrienta y desesperada batalla en contra de la imposición, el poder y, más aún, de la necesidad.

"-Se ha levantado en armas el padre Rentería. ¿Nos vamos con él o contra él?

-Eso ni se discute, ponte al lado del gobierno.

-Pero si somos irregulares. Nos consideran rebeldes.

-Entonces vete a descansar.

-¿Con el vuelo que llevo?

-Haz lo que quieras, entonces.

-Me iré a reforzar al padrecito. Me gusta como gritan. Además lleva una ganada la salvación"<sup>(117)</sup>

El padre Rentería no es un modelo de conducta visto como totalidad, indudablemente, pero su último acto no sólo lo redime ante nuestros ojos sino que se nos aparece como un personaje ejemplar, no logra, es cierto, una oposición de francoenfrentamiento con Pedro Páramo pero esto se debe a que el cacique ya en vida había abandonado el mundo. A su indecisión anterior, luego de sus dudas y la desprotección de su numen, logra un estado de independencia, se convierte en el padre que, inusual en un cristiano y no en un protestante, lanza a la calle

(116) Idem, p. 144.

(117) Idem, p. 188. (Subrayado nuestro).

a los feligreses conminándolos a buscar ellos solos su pureza - ("todos los que se sientan libres de pecado, pueden confesar mañana"). El padre rebelde ante el poder, no el de Pedro Páramo, del Estado; el padre cuya asombrosa fuerza moral, entresacada de las ruinas de su fe, y su sentido de libertad instaure una ley que rebasa los preestablecidos códigos de sumiso comportamiento, código, el del padre Rentería, que trata de salirse de esa condición que parece inseparable de Comala: el mundo; así, el "Tilcuate" se va con él porque le "gusta como gritan" sus partidarios. Sólo relativizando la carga insoportable de peso divino logró instaurar en su reino personal la pureza y la fe necesarias para volver a decir un idéntico discurso al que comienza su participación en la novela:

"Hay aire y sol, hay nubes. Allá arriba un cielo azul y detrás de él tal vez haya canciones; tal vez mejores voces... Hay esperanza, en suma. Hay esperanza contra nosotros, contra nuestro pesár" (118)

Voces, voces que iluminan el sentido de la obra, voces que la oscurecen también, por contradictorias. porque niegan, pero dentro de ese movimiento de vaivén, en el que lo afirmado se derrumba, se construye la novela. Elena Poniatowska, en una entrevista a Rulfo le preguntaba el porqué las mujeres que aparecían en la novela, Pedro Páramo, "aparecen sólo vistas por los hombres" (119), no importa tanto la respuesta, elusiva como todas las de Rulfo, sino la observación misma, que es justa. -- Susana es vista retorcerse en su cama desde el quicio de la puerta por Pedro Páramo, Doloritas por su hijo, etcétera. Girando al-rededor, como una luna pequeña pero que sin ella la órbita del gran planeta sería distinta, de Susana San Juan está Jus-

(118) Idem, p. 90.

(119) Poniatowska, Elena, "¡Hay vida no me mereces! Juan Rulfo, tú pon la cara de disímulo", en Homenaje Nacional, p. 59.

tina, su voz permite, luego que la evocación del niño/joven Pedro Páramo la había hecho surgir, la continuación de la misma-Susana, es su soporte, su criada, su amiga, voz semianónima -- que le sostiene su pasión extramundana. Justina es el puente - entre el mundo en que está situada Susana y el de Pedro Páramo, puente ambiguo, nexo entre la religión y la superstición, vive sin asombrarse demasiado de su doble condición, lo mismo puede persignarse ante la iglesia, que oír y sentir las apariciones de los muertos, como la de Bartolomé, el padre de Susana:

"-¡Justina!- le dijeron.

Ella volvió la cabeza. No vió a nadie, pero sintió unamano sobre su hombro y la respiración en sus oídos. Lavoz en secreto: 'Vete de aquí, Justina. Arregla tus enseres y vete. Ya no te necesitamos'.

-Ella sí me necesita- dijo, enderezando el cuerpo-. Está enferma y me necesita.

-Ya no, Justina. Yo me quedaré aquí a cuidarla.

-¿Es usted, don Bartolomé?- y no esperó la respuesta. -- Lanzó aquel grito que bajó hasta los hombres y las mujeres que regresaban de los campos..." (120)

Voz de fidelidad extraordinaria, Justina, compañera de-Susana desde su nacimiento, a ella le había enseñado a caminar, "había visto crecer su boca y sus ojos", la entretenía -- dándole a mamar sus senos vacíos, navegando, o viviendo como - puente, dijimos, entre dos mundos, entre la ternura y el odio: "la hubiera apachurrado y hecho pedazos" (121)

Entre la ausencia y la presencia, significativa en este

(120) Idem, p. 157.

(121) Idem, p. 158.

aspecto es el diálogo que sostuvieron a propósito de la muerte de Bartolomé, el padre de Susana, Justina entonces le dice "Te has quedado sola Susana". Sola. ¿Y ella?, no importa, en ese momento era más una ausencia que la suplente de su madre y su amiga. Es sin duda el personaje más humano, en el sentido de ser piadoso, de la obra, una piedad olvidada totalmente de su propia persona

"-Entonces ¿Qué esperas para morirte?

-La muerte, Susana.

-Si es nada más que eso, ya vendrá. No te preocupes" (122)

La única que logra traer a Susana, de ese otro mundo en que habita, a lo tenido como "real", viajera que cruzaba las fronteras invisibles entre la muerte y la vida, y que por ejemplo, hizo regresar de la muerte a Susana:

"Entonces Susana San Juan pareció recobrar vida. Se alzó en la cama y dijo:

-¡Justina, hazme el favor de irte a llorar a otra parte!" (123)

Voces que salen de las paredes, de las grietas, del silencio mismo, voces contradictorias, suplementarias, paralelas. Como la de Damiana Cisneros, personaje paralelo al de Justina, -- ella es madre sustituta y fiel hasta la muerte de su patrón. -- Su papel se reduce a negarle el amor a Pedro Páramo y de llevarlo hasta su muerte, habiéndolo salvado de ella en una ocasión. Extraordinaria figura amorosa que, siguiendo el papel de Susana o de Pedro, ama a un imposible que persigue toda su vida, como si esa tenaz fidelidad fuera causada por el remordimiento de su amor irrealizado, ocurrió una noche cuando Damia-

{122} Idem, p. 179.

{123} Idem, p. 185.

na era joven y con sigilo Pedro Páramo tocó la puerta de su habitación:

"-Abreme, Damiana!

-Pero si ya estoy dormida, Patrón.

Después sintió que don Pedro se iba por los largos corredores, dando aquellos zapatazos que sabía dar cuando estaba corajudo. A la noche siguiente, ella, para evitar el disgusto, dejó la puerta entornada y hasta se desnudó para que él no encontrara dificultades. Pero Pedro Páramo jamás regresó con ella" (124)

Este personaje nos hace pensar en las comparsas de las obras shakesperianas cuya función era la de servir de contraste a las demás figuras complejas, así, a pesar de ese amor incumplido, sin poseer el tono trágico de Susana o de Pedro, Damiana ama a su patrón calladamente, siendo feliz con su felicidad

"-¡Ah, qué don Pedro! dijo Damiana-. No se le quita lo gatero. Lo que no entiendo es porqué le gusta hacer las cosas tan escondidas; con habérmelo avisado, yo le hubiera dicho a la Margarita que el patrón la necesitaba para esta noche, y él no hubiera tenido ni la molestia de levantarse de su cama" (125)

llegando hasta a ofrecer su vida para resguardar la suya, como lo hemos mostrado en páginas anteriores de esta tesis (126). Damiana siente, desde su muerte, el peso de esas voces, "este pueblo está lleno de ecos, nos dice, tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas sientes que te van pisando los pasos". Sin em-

(124) *Idem*, p. 176.

(125) *Idem*, p. 175.

(126) *Cfr.* p. 106.

bargo, a diferencia del objeto de su amor, Pedro Páramo, su -- amor no la redime, condenada a ser un ánima en pena recorre -- los caminos de Comala, donde encuentra a Juan Preciado, conduciéndolo por el pueblo desierto, lleno de arena y de hojas ahí, donde no había árboles ya. Mujer fantasmal a la que los fantasmas, como el de su hermana Sixtina, van a pedirle que se apia-de con sus rezos de ellos Muertos pidiéndole a los muertos que rezen para que tengan buena muerte, en un velorio. Esa escena-escalofriante revela la acumulación de detalles mortuorios que nos trae a la mente el título del poema mayor de Gorostiza: -- Muerte sin fin, o, también la sentencia cristiana: Dejad que -- los muertos entierren a los muertos. Lo cierto es que Damiana, sumida en su fantasmagoría, vagando por siempre por las calles contando su imposible amor, acaba por desvanecerse en el aire -- irreal de Comala:

"¡Damiana!-grité- ¡Damiana Cisneros!

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

Voces. Comala: tejido de ellas, personajes como mariposas capturadas en los hilos que las voces tienden en el espacio de esa tierra abandonada, voces capturadas por Juan Rulfo en -- Pedro Páramo, la historia de un pueblo que buscando el amor -- encontró la muerte, que buscando el oro, como cuando Bartolomé San Juan bajó a su hija al ojo de una mina, encontró sólo huesos de muertos, como el mismo Juan Preciado que guiado por las palabras de su madre va buscando un paraíso y se encuentra con un desierto

"Hubiera querido decirle: 'Te equivocaste de domicilio. Me diste una dirección mal dada. Me mandaste al '¿dónde es esto y dónde es aquello?' A un pueblo solitario. Buscando a alguien que no existe". (127)

La madre de Juan, Dolores Preciado, en realidad es víctima de su propio engaño, cree amar a Pedro, aunque sólo es -- por su apostura, se casa con él, aunque él sólo quiere su dinero, se separa de Pedro Páramo, aunque él en verdad quería que ella se fuera, en Colima vive con su hermana ella continuamente le hace insinuaciones de que se vaya, en fin, Doloritas muere anhelando que su hijo vaya a buscar a su padre, pero también a recobrar una especie de paraíso que ella perdió. Sólo que -- ese paraíso era un engaño, no tuvo lugar, y manda a su hijo a ese sitio hueco, perdido y prendido en "las brasas del infierno". Era una muchacha inocente, "tan, digamos, tan tierna, que daba gusto quererla" (128). Por eso, el paraíso a que manda a su hijo es un edén ilusorio, que finalmente le ocasiona la -- muerte:

"Mejor no hubieras salido de su tierra. ¿Qué viniste a hacer aquí?  
-Ya te lo dije en un principio...Me trajo la ilusión" - (129).

Ilusión paradisiaca, engaño. Reiteramos esto pues es importante ver cómo se diferencia esta nostalgia a la de Pedro - Páramo, la de Doloritas no existió a diferencia de la del cacique. Por ello su hijo nunca encuentra lo perdido, él busca:

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

"...Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con

(128) Rulfo, Idem, p. 74.

(129) Idem, p. 128.

el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde - con una lluvia de triples rizos. El olor de la tierra, - el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada..."

"...No sentir otro sabor sino el del azahar de los narranjos en la tibieza del tiempo". (130)

Un paraíso no subvertido, ni violado, sino simplemente-  
flusorio poéticamente crado, hecho con hebras mezcladas de recuerdos con la ternura descrita de Dolores, Doloritas Preciado.

Voces de alegría o de angustia o de verdadero horror, - voces que hablan de muertos, de matanzas, de fraudes pero que también hablan de amor, realizado, roto o sólo deseado, amores filiales o fieles hasta la sepultura, pero también amores trágicos, oscuros, manchados de una anormalidad que no sería tan terrible si sus protagonistas no la tuvieran como tal, amores, pues, incestuosos, como el de Donis y su hermana. Su aparición es breve, sin embargo ha abierto el camino a una enorme cantidad de interpretaciones alrededor de ella. Inmediatamente se les califica de pareja edénica, maldita, valiéndose de la famosa interpretación simbólica de Octavio Paz, que más adelante analizaremos al lado de otras lecturas que siguen la misma ruta (131). Nosotros, aquí, elegimos una vía distinta a la lec

(130) Idem, pp. 66, 83 y 83, respectivamente.

(131) "El tema del regreso (en la novela de Rulfo) se convierte en el de la condenación; el viaje a la casa patriarcal de Pedro Páramo es una nueva versión de la peregrinación del alma en pena. Simbolismo -¿inconciente?- del título: Pedro, el fundador, la piedra, el origen, el padre, guardián y señor del paraíso, ha muerto; Páramo es un antiguo jardín, hoy llano seco, sed y sequía, cuchicheo de sombras y eterna incomunicación. El jardín del Señor: el Páramo de Pedro" Paz, Octavio, Corriente Alterna, p. 18.

tura simbólica -pues ésta se ha entendido tan sólo como la -- identificación de algunos personajes con alusiones meramente -- mitológicas o literarias- se puede ver a esa pareja como mu--- chas cosas y sólo una es: una pareja que, aun siendo hermanos, ha agrietado su amor. ¿Por qué su desnudez? Esto es una ilu--- sión, querer ver a esa pareja sin ropa es olvidar que la mujer sentía su piel cubierta de manchas aparecidas por su condición de pecadora. Su desnudez es un fruto del delirio de Juan Preciado, en realidad, la pareja también es una voz, un par de vo--- ces, que hablan eternamente de su culpa. Tomás Segovia, ha--- blando sobre el incesto dice: "El incesto es uno de los polos ideales de todo amor. Representa la pureza noble, es decir, -- la fidelidad a una pureza originaria (...) el hermano represen--- ta excelsamente la esencia del prójimo: uno igual que es 'otro'. Pero además la relación fraternal es una relación directa y -- desnuda, anterior a la sociedad, y por lo tanto no se ve aprisionada en la red de las relaciones sociales que enajenan lo -- personal" (132). Donis y su hermana presentan su desnudez apa--- rente pues Juan Preciado va descendiendo en su contacto con el mundo, su viaje de una ciudad a un pueblo desierto -de una sociedad a un conjunto de casas habitadas por fantasmas-, ese -- "desencuentro" con el sueño de su madre lo va "decepcionando"- de lo real, no sólo confunde ya lo humano con lo sobrehumano, -- sino que las apariciones que él va tratando lo van degradando-- en su sentido social, (degradando no peyorativamente, digamos-- pues: va retrocediendo hasta la muerte, su última escala es en un sitio anterior a la sociedad -de ahí su desnudez y el in-- cesto-), pero su viaje de retorno no es en pos de una nostal-- gia propia sino del engaño "florido" de su madre, por ello no-- descende hacia el paraíso sino que su viaje es un retorno pe-- ro, como Huysmans en su célebre novela, "Al revés". Lo puro -- se hace impuro, no es una nobleza la que les impide relacionar-- se con gente ajena, es la necesidad de poblar lo impoblabl. -

(132) Segovia, Tomás, Contracorrientes, 1a. Ed. México, UNAM, 1973, p. 188.

El incesto visto como una lepra en la piel, como un cáncer que le corroe las esperanzas y que finalmente los condena.

"-¿No me ve el pecado? ¿No me ve esas manchas moradas - como de jote que me llevan de arriba abajo? Y eso - es sólo por fuera; por dentro estoy hecha un mar de lodo" (133)

Voz de pecado que finalmente conducirá, junto a la voz de su hermano, a Juan Preciado a la tumba. Porque a eso llevan las voces de Comala, directas a la muerte, a eso conducen al lector las voces vivas de la novela de Rulfo, a una obra de -- muertos, voces que salen de su encierro de años a contarnos su vida, su eterna vida de condena a través de una voz simultánea que son muchas voces, son, simplemente, "Los murmullos".

CAPITULO III  
EL MOMENTO HISTORICO EN PEDRO PARAMO

1. Revolución, guerra cristera y estabilidad nacionalista.

La obra de Rulfo guarda una singular relación con lo -- histórico (usamos el término histórico para no caer en la trampa de decir "historia", en la que estamos fatalmente todos inmersos), este capítulo mostrará los términos de esa relación. No se piense, a pesar del título que precede a estas líneas, - que nuestra intención está en hacer la crónica de los hechos - que el título pronostica. Todo acto humano guarda relación -- con la historia, sea sumiéndose en ella o forzándola a detener su caudal, guiándola hacia distintas vertientes, en el caso -- del amor -que anhela la eternidad-, lo mismo que la revolu-- ción -(no creemos necesario citar la anécdota famosa que nos - muestra a los revolucionarios franceses, tras de la toma de la Bastilla, rompiendo con obtusas piedras todos los relojes de - París)-, y el arte, incluyendo dentro de este vago término a - la literatura. ¿Es contradictorio afirmar que la literatura -- pretende eternidad y al mismo tiempo señalarla como un ente - inevitablemente histórico? Efectivamente lo sería si considera mos lo que es y lo que quiere ser en el mismo nivel. Desde el momento en que se usa el lenguaje, éste está contaminado de -- tiempo: las palabras son fechables. Pedro Paramo es, por su-- puesto, una novela que es reflejo en cierta forma de lo acaeci do en el tiempo en que fue escrita y, más aún, en su tiempo de gestación así como el de formación personal y literaria de -- Juan Rulfo.

La historia no determina el rumbo de las narraciones -- (ni de los poemas, ni de los ensayos...), es el adecuado "te-- lón de fondo" dentro del relato, en él pervive lo histórico -- como efecto aún y cuando la causa haya desaparecido o adelgaza

do hasta la invisibilidad. La literatura es un sostenido presente que se vale de la transformación del pasado en materia verbal para poder expresar su contenido como una actualidad. En la literatura, reiteramos, el presente es presente gracias a que el pasado actúa constantemente en él como una concentración de todo el pasado.

Hemos relativizado lo histórico en Pedro Páramo, sin embargo, nos abstuvimos de caer en la tentación de restarle participación histórica a la novela, por el contrario afirmamos que la literatura es una transformación fenomenográfica de fenómenos tomados de la "realidad". Examinamos de qué manera esa transformación, causa formal resultado de la fusión de innúmeros afectos, se abre mostrándonos como una forma opuesta y complementaria de fenómenos informes. Es en ese paso, de hechos necesarios -la historia y su inevitabilidad- a su contingencia esencial, que la literatura obtiene su poder de seducción, su potencia liberadora. La historia, dentro del discurso literario deja de ser una rígida crónica para cobrar vuelo, alzándose sobre las estrechas normas de lo objetivo, alcanzando una dimensión especial en la cual lo histórico no cuenta ya como un retrato analizable sino como una recreación en la que podemos comprender el sentido mismo de la historia y no un vano catálogo de hechos insertos en una cronología.

No es papel de la literatura señalar con fidelidad ningún hecho histórico. (Inclusive la historia, a través de la historiografía, se dedica a averiguar las circunstancias, las creencias y los prejuicios que el historiador ha volcado intencionalmente o no en su relación con los hechos que refiere). A través de la literatura, y de forma más clara, sentimos de verdad el peso de la historia: sus cambios, sus indecisiones, su incuestionable ser azaroso. En la literatura la historia engaña. A partir de estas afirmaciones, que de ningún modo pueden tomarse como concluyentes puesto que el desarrollo de las mis-

mas se expuso ya en capítulos anteriores, no es difícil virar en dirección de lo que esa realidad formal, que conforma a la literatura, de histórico nos muestra. En la descripción de los fenómenos históricos en los que, siempre de manera tangencial -- puesto que el centro de nuestro análisis está en el examen de la forma en Pedro Páramo, repararemos en este capítulo y antes de internarnos en ellos, queremos precisar que si ahora nos interesamos en este aspecto es con la intención de cimentar nuestro estudio. En Rulfo la historia es otra, de sentido distinto a la sucesiva y lineal, cuya crítica dentro de la novela se expresa de forma no explícita sino imbricada en la estructura misma de la obra. Ante todo, no podemos ocultar nuestra desconfianza ante lo "histórico", con Paul Valéry creemos que la historia "es el producto más peligroso que halla elaborado la química del intelecto. Sus propiedades son muy conocidas. Hace -- soñar, embriaga a los pueblos, engendra en ellos falsos recuerdos, exagera sus reflejos, mantiene sus viejas llagas, los atormenta en el reposo, los conduce al delirio de grandezas o de persecuciones y vuelve a las naciones, amargas, soberbias, insoportables y vanas" (1). Es necesario igualmente recalcar -- que la trasmutación fenomenológica de los hechos no está circunscrita solamente al momento en que el autor sitúa su obra, en este caso el período revolucionario y el de la guerra crítera, es también, y probablemente de forma más predominante, el período histórico en el cual el escritor concibió, pensó y escribió su obra. En este caso estudiaremos la influencia del período que nosotros llamamos como de estabilidad nacionalista en la novela de Juan Rulfo.

En primer lugar nos dirigiremos hacia el período histórico de México conocido como de la "revolución". Es bien sabido que el movimiento tuvo su origen en el descontento de algunos sectores por la ausencia de democracia en el régimen dicta

(1) Paul Valéry citado por Enrique Krause en Caras de la Historia, p. 39.

torial de Porfirio Díaz, así como en las represiones en contra de movimientos obreros y, en general, en el manejo despótico - que se hacía de la vida política y económica. Culminó ese primer momento con el destierro de Díaz y la asunción del poder - por parte de Francisco Madero, el opositor en unas elecciones - nunca realizadas de forma legal. El segundo momento de la "revolución" se dió en el interior del país, cuando diversas fuerzas esencialmente campesinas aprovecharon la coyuntura para alzarse en armas abogando por su derecho a tierras propias para producir. Francisco Villa y Emiliano Zapata son las figuras que condensan este período. El tercer momento se originó con la -- muerte de Madero y de su secretario Pino Suárez por el usurpador Victoriano Huerta - hombre, en las fotografías, de mirada - aquilina, de rostro cínico y de fúnebres gesticulaciones-, este tercer momento culminaría con la toma de poder por un antiguo ministro huertista: Venustiano Carranza. Este, presionado por las fuerzas de Zapata y Villa abandona la capital y ésta queda a merced de los ejércitos populares que irrumpieron en mil novecientos catorce del norte y del sur de México, en la capital -este es el cuarto momento de la revolución. El quinto está cifrado en la recuperación del poder por Carranza y en el congreso que éste forma para elaborar una constitución y de esa forma dotar de legalidad a su gobierno, extendiendo su mandato hasta 1920, año en que Alvaro Obregón se subleva y que -- Carranza abandona, de nueva cuenta, la capital, siendo en esta ocasión asesinado. Obregón se instala en la silla presidencial y con él propiamente la revolución llega a su término. En el año de 1921, tres años después de que Juan Nepomuceno Carlos - Pérez Rulfo Vizcaíno viera por vez primera la luz del sol. Esquizá esta razón la que nos rebela cuando leemos que la obra de Rulfo la consideran una novela de la revolución. (Hemos tocado detenidamente este punto en otro capítulo que consideramos ocioso repetir lo dicho ahí, bástenos decir que los críticos de la novela de la revolución consideran como un elemento importante en esa novelística el hecho de que sean crónicas de

sucesos vívidos. Difícil es imaginar al niño Rulfo siquiera - como testigo, por más que se alegue la capacidad infantil para grabar ideas e imágenes de la remota infancia. Juicio éste derivado del psicoanálisis y con frecuencia torpemente utilizado). Rulfo, en una entrevista, dió fin a esa versiones deformantes al comentar: "La novela de la revolución mexicana me dió más o menos una idea de lo que había sido la revolución. Yo conocí la historia a través de la narrativa" (2). Si algunos ecos se encuentran de esa lucha en su obra son precisamente -- eso: ecos, la historia observada desde la literatura. El movimiento armado de 1910 fue un acontecimiento decisivo para la vida y la formación del México actual, -un adentrarse en las estructuras escondidas de un país artificializado por el gobierno de Díaz, donde los simulacros ocultaban el rostro mexicano-hambriento y lleno de sed de una justicia mas, permítasenos la expresión, justa. Para buscar entonces de qué forma afecta la revolución a la obra de Rulfo no hay que buscar en los incidentes fácticos, es necesaria la comprensión cabal y profunda de ese movimiento. Octavio Paz la expresa de la siguiente forma: - "La revolución fue un descubrimiento de nosotros mismos y un regreso a los orígenes, primero; luego una búsqueda y una tentativa de síntesis, abortada varias veces; incapaz de asimilar nuestra tradición y ofrecernos un nuevo proyecto salvador, finalmente fue un compromiso" (3). Como una inmersión en la conciencia, siéndole insuficientes los motivos nacionales, la obra novelística de Juan Rulfo podría ser el resultado, expresado - artísticamente, de esa búsqueda. En Pedro Páramo no vemos el debate en torno a la nacionalidad, en cambio no es difícil comprobar cómo en Rulfo lo mexicano es perfectamente discernible,

(2) Sommers, Joseph, Los muertos no tienen tiempo ni espacio -- (un diálogo con Juan Rulfo)", en La narrativa de Juan Rulfo, p. 18.

(3) Paz, Octavio, El laberinto de la soledad, p. 150.

probando que no es necesaria la obsesiva reiteración de los caracteres puramente folklóricos para lograr una obra de hondo nacionalismo. La inmersión de Juan Rulfo no se dió en la "realidad" de los hechos históricos, ni tampoco en las costumbres, fue más lejos, su intento es el de recrear las formas de pensamiento atávico de los pueblos de México. Si así lo hizo no fue por proponerse como una investigación de los valores psicológicos o esotéricos sino porque su propio pensamiento funciona de la misma manera. Pédro Páramo muestra las incidencias de la historia desde las creencias de sus personajes. En la misma entrevista aquí citada, Rulfo nos brinda una muestra de la clase de pensamiento que después transformaría en literatura: "Desde mi padre y mi madre, inclusive todos los hermanos de mi padre fueron asesinados. Entonces viví en una zona de -- devastación. No sólo de devastación humana, sino devastación-geográfica, nunca encontré ni he encontrado hasta la fecha, la lógica de todo eso. No se puede atribuir a la revolución. Fue más bien una cosa atávica, una cosa de destino, una cosa ilógica. Hasta hoy no he encontrado el punto de apoyo que me muestre porqué en esta familia mía sucedieron en esa forma, y tan sistemáticamente, esa serie de asesinatos y de crueldades"<sup>(4)</sup>. Lo que Rulfo utiliza de la revolución, tiene que ver más con esa búsqueda y esa síntesis de que nos habla Paz refiriéndose al movimiento armado que con un material testimonial del propio Rulfo. Es la actitud y no los hechos los que realmente vinculan a la obra con ese movimiento, a través de Pédro Páramo podemos, como al principio de este capítulo señalamos, ver no la historia como un catálogo o una descripción, Rulfo en su obra nos enseña a sentir el peso de la misma, a ver sus secretas motivaciones, o comprenderlas desde la emotividad que la forma desde el inicio nos presenta. La revolución en Pédro Páramo es algo que ocurre fuera, que no puede penetrar el coto de piedra del cacique, pero a partir de ese intento por pene--

(4) Sommers, Joseph, op.cit, p. 20.

trar es como nosotros podremos interpretar la visión rulfiana sobre el movimiento. El primer contacto con lo histórico se da cuando Fulgor Sedano, el caporal de "La Media Luna" es asesinado por unos supuestos revolucionarios:

"...a don Fulgor le mandaron soltar la bestia. Le dijeron que eran revolucionarios. Que venían por las tierras de usted" (5)

Lo que esta primera aparición revela es la existencia - de hombres sanguinarios, que matan a traición, pero que van -- persiguiendo una bandera de justicia: la del reparto agrario, -- amén de acabar con lo que se podía pensar como dominadores. -- Pedro Páramo no ve en ellos un peligro real, sabe que su existencia no es producto de una necesidad específica sino de circunstancias de su tiempo, por ello pregunta, al enviado con él, para informarle de la muerte de Fulgor Sedano,

"¿Qué jaiiz de revolucionarios son?  
-No lo sé. Ellos así se nombran." (6)

Por ello su primer movimiento es el de reconocerles -- existencia, no dejarles bandera efectiva por la cual luchar, -- desarmar su precarísima ideología hasta rebajarla a un nivel -- puramente económico. Al rebajarlos de su posición de "redentores sociales" y situarlos en un mismo plano que él, los anula. El invitarlos a su casa a dialogar, invitándolos a sentarse a su mesa y, aún más, llamarlos con un título que de sobra sabemos que sólo a él le pertenece:

"Patrones -les dijo cuando vió que acababan de comer, --  
¿en qué puedo servirlos" (7)

(5) Rulfo, op. cit., p. 163.

(6) Rulfo, op. cit., p. 164.

(7) Rulfo, Idem, p. 166.

Así, rebajados de su sitial, puestos a su nivel, Pedro Páramo va desarticulando sus intenciones, los va descubriendo a la par de nosotros, y por lo que ve es un movimiento oportunista, que pelea siguiendo a la "bola"

"Como usted ve, nos hemos levantado en armas.

-¿Y?

-Y pos eso es todo. ¿Le parece poco?

-¿Pero por qué lo han hecho?

-Pos porque otros lo han hecho también. ¿No lo sabe usted? Aguardenos tantito a que nos lleguen instrucciones y entonces le averiguaremos la causa. Por lo pronto ya estamos aquí" (8)

Ignorancia por los motivos, pero no de todo el grupo -- que se le presentó y eso Pedro Páramo lo advierte, como también observa que la mayoría no conoce la causa. Por ello cuando uno de los "revolucionarios" lo increpa diciéndole al cacique que su rebelión es contra el gobierno y contra los patronos.

"Que no son más que unos mórdrigos, bandidos y mantecosos ladrones" (9)

Pedro Páramo decide "comprarles" su revolución. Al verlo vago de sus propósitos los desvía hacia algo inmediato: el dinero.

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

(8) Idem, p. 167.

(9) Ibidem.

-Semos trescientos.

-Bueno. Les voy a prestar a otros trescientos hombres para que aumenten su contingente. Dentro de una semana tendrán a su disposición tanto los hombres como el dinero. El dinero se los regalo, a los hombres nomás se los presto. En cuanto los desocupen mándenmelos para acá. ¿Está bien así?" (10)

En ese nivel de igualdad puede tratar con ellos, inclusive al elemento más difícil del grupo de revolucionarios, después de convencerlos con el recurso del "soborno a los ideales", el cacique se acercó y "se despidió de él dándole la mano" (11). De esa forma no sólo no vió en ellos a un peligro sino una garantía de que sus propias tierras estarían seguras, le dice a su sirviente el "Tilcuate"

"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. Y venme a ver cada que puedas o tengas alguna novedad" (12)

El ejército revolucionario cambia de rostro, ahora es el protector de los bienes del cacique a quien en principio tenían el propósito de combatir. Cuando ese pequeño ejército tiene que enfrentarse, por error, a otro pelotón más grande, de villistas, Pedro Páramo utiliza el mismo procedimiento de igualar, de disminuir, para de esa manera nulificar toda posible acción en contra de él y de sus propiedades:

"Vienen del Norte, arriando parejo con todo lo que encuentran. Parece, según se ve, que andan reconociendo -

(10) Idem, p. 168.

(11) Ibidem.

(12) Idem, p. 169.

la tierra, tanteando todos los terrenos. Son poderosos. Eso ni quien se los quite.

-¿Y por qué no te juntas con ellos? Ya te he dicho que hay que estar con el que vaya ganando.

-Ya estoy con ellos.

-¿Entonces porqué vienes a verme?" (13)

En Rulfo el discurso revolucionario es disminuido, caricaturizado, mostrando de él no una fuerza sino un movimiento variable, de fácil manejo. La revolución como elemento utilizable llegó en Pedro Páramo a una suerte de culminación. Ya perdido su tono épico o meramente amargo, sin sabores biográficos y sin juicios moralizantes. La revolución es, ante todo, un -- cambio, siempre variable según los intereses de Pedro Páramo -- y, según vimos, también de Juan Rulfo, que se vale de ellos como un elemento más para señalar el proceso de descomposición personal del cacique, no para servir de testimonio a una historiografía futura. Carlos Monsivais, a propósito de esto señala: "La obra de Rulfo consigna la derrota y la corrupción de una realidad, de una retórica y una puesta en escena. Allí se integra 'la pesadilla de la historia' y se vulnera visible o invisiblemente la obligación literaria de una realidad ortodoxa -- (lineal, unidimensionales)" (14). Lo revolucionario en cuanto histórico, deviene en existencial, no puede existir una lucha porque Comala era un pueblo destinado a la desaparición, en el que no se admitían los cambios. La revolución mexicana en Rulfo es tan importante, en Pedro Páramo, como el clima cruel y soez, como las hojas paseando sus nervaduras frágiles por el suelo de Comala, como las "capitanas" invadiendo las casas, como el río donde el padre Rentería vio caer las estrellas por última vez.

(13) Idem, p. 177.

(14) Monsivais, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en op. cit., p. 1480.

"Escrita en el pos-revolucionario año de 1955, Pedro Páramo condensa una extrema amargura en su evaluación de la revolución. Implícitamente, esta evaluación contradice las versiones, ampliamente difundidas, que señalan progreso y reforma en las dos décadas pasadas. Las peripecias del hombre mexicano en la novela no muestran signos de progreso humano a la par con la evolución nacional. Por el contrario, el carácter del protagonista se ha formado antes de la revolución, permanece ajeno a ella y la sobre vive inalterado. Dentro de la novela, la revolución simboliza la futilidad de toda la historia y sus ineficaces consecuencias, así como su naturaleza esencialmente bárbara" (15)

La guerra cristera fue la consecuencia del carácter de la revolución, desinteresada en lo espiritual y centrada en aspectos puramente económicos, esto en relación con los campesinos. Al afianzamiento de Alvaro Obregón en el poder correspondió una revancha anímica, motivada por los decretos antirreligiosos de Alvaro Obregón, quien a la postre morirá asesinado - por un fanático, como medida para afianzar su poder político, arrebatándole de paso la enorme influencia que el clero tenía en el país. A diferencia de la revolución, que en realidad no fue un movimiento uniforme, (los zapatistas no son iguales a los villistas, ni éstos parecidos a los carrancistas. No hubo una sino varias revoluciones mexicanas, luchando entre sí o -- sobreponiéndose como aluviones), la guerra cristera fue un acto reflejo de un pueblo espantosamente maltratado por las desgracias de la guerra. Los ejércitos cobraron autonomía, ejercían para ellos mismos una justicia inmisericorde, atentos sólo a los beneficios que pudieran obtener. Es iluso pensar que en 1921 junto a la pacificación en los medios burocráticos se-

(15) Sommers, Joseph, "A través de la ventana de la sepultura: - Juan Rufo", en La narrativa de Juan Rufo, p. 169.

diera el mismo proceso de desmilitarización en el resto del país. Ahora vestidos con la casaca gobiernista, el ejército era uno, mezcla de los antiguos revolucionarios y de los antiguos federales, ¿Cuál más rapaz?; la "cristiada", en parte, tuvo su origen en la respuesta civil del pueblo en contra de esos, para llamarlos con un título de Norman Mailer, "ejércitos de la noche". Uno de los más brillantes estudiosos de ese fenómeno da cuenta de la voz de los que sufrieron esa situación: "La vida ya es insoportable. Cada vez que las tropas pasan siembran la desolación como si quisieran ver toda la región deshabitada... saquean los pueblos y se llevan lo que pueden, animales, cerdos, gallinas, todo lo que cogen en sus expediciones que nada tienen de militar pues se dedican a la rapia y a la destrucción y parecen destinados sobre todo a robar el ganado y el grano y venderlos en las ciudades vecinas. Lo que no se pueden llevar lo destruyen... en las iglesias cometen las peores atrocidades, robando en especial los ornamentos y los vasos sagrados, transformando las iglesias en establos y utilizándolas para los fines más abominables" (16). La cristiada, quizá más que la revolución fue el movimiento de masas más sangriento e importante del siglo XX mexicano y, para el Estado, más peligroso, o igual que el zapatismo. Como fenómeno histórico, la guerra cristera sí afectó a Rufo, éste era un niño de ocho, diez, años, las huellas de tal acontecimiento son palpables principalmente en sus cuentos. Nadie mejor que el mismo Rufo para comentar lo que esa guerra fue: "La revolución cristera, (...) que se desarrolló en los estados de Colima, Jalisco, Michoacán, Nayarit, Zacatecas y Guajuato contra el gobierno federal. Es que hubo un decreto en donde se aplicaba un artículo de la revolución, en donde los curas no podían hacer política en las administraciones públi-

---

(16) Jean Meyer citado por Enrique Krause, op. cit., p. 56.

cas, en donde las iglesias eran propiedad del Estado, como son actualmente. Daban un número determinado de curas para cada pueblo, para cada número de habitantes. Claro, protestaron -- los habitantes, empezaron a agitar y a causar conflictos. Son pueblos muy reaccionarios, pueblos con ideas muy conservadoras, fanáticos. La guerra duró tres años, de 1926 a 1928. Nació -- en la zona de Los Altos en el estado de Guanajuato" (17). A pesar del interés que revela esta afirmación, a Juan Rulfo la guerra cristera le afectó como ser humano siendo su obra artística, salvo sus cuentos, apenas contaminada por ello. En Pedro Páramo, la única vez que se menciona este hecho es en las páginas finales de la novela, cuando el "Tilcuete" le da la relación de acontecimientos que ha pasado su pequeña tropa y acaba por informarle sobre su afiliación con el movimiento del padre Rentería. Sin embargo, como hemos ya mostrado, el hecho de que se una el cura tiene más de conflicto espiritual que -- verdadera afinidad con el proceso de la lucha religiosa. Sin embargo, contra todo, ahí está, la guerra cristera en Pedro Páramo, luciendo su importancia de la historia en esos seis renglones que Juan Rulfo le dedicó. Se ha dicho del escritor jalisciense que es un "cristero disimulado", basta leer la obra para darse cuenta de ese error. No es la pasión histórica la que mueve al padre Rentería, sino su loco amor por Dios. No es el discurso que se enmascara tras un estilo para traspasar las barreras de la indiferencia, es un discurso indiferente, -- el de la historia, que nada afecta a la pasión mortuoria y amorosa que anima la novela. A primera vista, se podría pensar -- que al reducir el elemento histórico en Pedro Páramo intentamos resaltar lo que es propiamente nuestra tesis, sin embargo -- nuestro afán sólo está al servicio de la coherencia, rechazamos una lectura historicista de una obra en la que la materia -- lo mismo que la forma se rebelan contra ella. La obra de Rulfo --

---

(17) Harss, Luis, op. cit., p. 308.

no es impermeable a los sucesos, estos ocurren y están en la novela, su papel, subrayamos, es el de mínima escenografía. En este caso, en el de la revolución cristera, no hay, creemos, discusión alguna, aparece en la novela como un magnífico pretexto para mostrar del padre Rentería su furiosa locura de amor divino.

Juan Rulfo tiene con esa lucha intestina, a pesar de lo dicho, varias deudas: fue debido a ella que pudo tener acceso a una instrucción fuera de lo común en un pueblo jalisciense, ya que el cura de la localidad al salir huyendo temiendo por su vida, dejó en la casa de los Rulfo (como después los habitantes de Comala dejarían sus pertenencias en casa de doña Eduviges "entilichándola toda") su biblioteca: "el párroco la había dejado allí en depósito cuando las tropas del gobierno convirtieron su casa en cuartel (...) 'leí todos los libros que tenía', dice. No eran en su mayor parte textos bíblicos, sino más bien novelas de aventuras. Con ellas conoció el mundo ancho y ajeno. Y es desde entonces que anda por parajes lejanos, buscándose" (18). Otro rasgo, no ya en su biografía, detectable en su obra, de esa lucha es la importancia de los personajes femeninos que, a pesar de estar siempre condicionados por presencias masculinas, tienen un peso fundamental en la obra, señalemos de paso que una mujer, Doloritas, es la que impulsa el viaje de Juan Preciado que da pábulo a la novela y que otra, Damiana, es la que "cierra", aparentemente pues el tiempo no transcurre y por tanto no hay inicio ni final. Motivos importantes pero no determinantes dentro del discurso formal que Pedro Páramo presenta.

Juan Rulfo, si bien vivió su infancia dentro de un am-

---

(18) Harss, Luis, Los nuestros, p. 313.

biente de violencia ésta no tendría importancia sino se hubierra transformado, con sucesos que modificaron su interpreta---ción de esos hechos remotos, en un producto diferente de la memoria. La historia se fue evaporando dejando sólo valiosos sedimentos. Necesario para comprender ese alejamiento, así como que la transformación de hecho percibido a crítica del fenómeno, es el período conocido como de estabilidad nacionalista. Transcurridos los primeros años de haber concluido la revolución y del asentamiento del nuevo poder burocrático.

México fue sacudido por lo que metafóricamente puede ser considerado como el espasmo final del movimiento revolucionario: la guerra cristera, cuya culminación sucede en el régimen de Plutarco Elías Calles cuando éste se aprestaba a dejar el poder en manos nuevamente del general Obregón, siendo el acto imposible por su asesinato a manos de un fanático religioso. La figura prominente de ese período fue el general Calles, imponiendo su poder político detrás de gobernantes "títeres". Fue hasta el año 1936 que el general Lázaro Cárdenas, elegido presidente, expulsa del país al caudillo Calles librándose así de un peso que le estorbaba para un gobierno independiente. El período de Cárdenas estuvo marcado por un intento de volver al país al verdadero cause revolucionario, al de la transformación pacífica del país a través del campo -y para ello dotó de un vigor extraordinario a la reforma agraria- y de la industria -expropiando para tal efecto el petróleo, manejado hasta ese entonces por compañías extranjeras. La campaña del general Cárdenas fue acompañada de un intenso nacionalismo; por parte de los escritores, su actitud fue la de volver a la tradición de la novela de "denuncia social", de honda penetración política, de un sentido -en lo moral- crítico y artístico desgraciadamente pobre. A Cárdenas siguió, con la misma tendencia sólo que de manera estrictamente moderada, el general Avila Camacho y a éste, aprovechando los recursos materiales y espirituales que el país le ofrecía, el gobierno

de Miguel Alemán. Se distinguió por su decidido apoyo a la -- libre empsa, por la liberalidad mostrada para con los crédi-- tos otorgados a su gobierno y por el ensanchamiento de la participación en materia económica de las empresas extranjeras en el país. La etapa de moderación a esta industrialización fue la representada por el presidente Adolfo Ruíz Cortínez, (1952-1958).

Ambos períodos, los últimos, de ruptura con el pasado - inmediato nacionalista y agrario. En lo cultural, como se ha apuntado en otro capítulo, la influencia de los exiliados republicanos españoles comenzó a dar sus frutos, la cultura mexicana abrió sus puertas a lo internacional, esta actitud fue ex-- traordinariamente importante para la formación de la obra de - Juan Rufo. En otro aspecto, el desarrollismo industrial y el relegamiento de las actividades agrícolas dió al campo ese ambiente de soledad, de abandono que tanto impresionó al autor - de Pedro Páramo en sus recorridos, como vendedor de llantas de la Goodrich, por el interior de México. Esta etapa, de cons-- turcción sobre los cimientos que la época revolucionaria, en - lo social, y de experimentación y denuncia, en lo artístico, - se caracterizó por ser una síntesis, una crítica recia y pro-- funda a los valores políticos y culturales, humanos y natura-- les. Carlos Monsivais resume de esta forma lo dicho hasta --- aquí: "Los escritores ( y éste es uno de sus escasos rasgos -- compartidos) anhelan desprenderse de lo que, luego del ímpetu-- creador de la década de los veinte, amenazaba petrificarse tram-- posa y fastidiosamente: el nacionalismo cultural, ya no método de cohesión y de estímulo imaginativo, sino gastada fórmula de promoción oficinista. Este distanciamiento no es violento ni se conduce a través de polémicas: se va dando una manera gra-- dual y diversa, e incluso, en muchos casos, involuntaria: de - este nacionalismo lo que molesta es el tono desafiante y buro-- crático, no necesariamente las tesis" <sup>(19)</sup>. Paradójicamente,-

(19) Monsivais, Carlos, op. cit., p. 1479.

Las primeras publicaciones de Juan Rulfo contrastan de forma vehemente con la alegría y las afirmaciones positivistas suscitadas por el progreso y el desarrollismo de Miguel Alemán.- Esos primeros relatos tan desesperanzadoramente ajenos al optimismo de la época, son precisamente una reacción contra ese "avance" desprovisto de auténticas raíces de aliento humanista. Si de alguna manera la "realidad" y la literatura son una, no siempre se trata de la convivencia cordial, en ocasiones, y el Pedro Páramo de Rulfo es una excelente muestra de ello, el diálogo entre lo "real" y la literatura se convierte en dos monólogos cruzados, caminando en sentidos opuestos, -- juntos, y distintos. Si la literatura es una afirmación de sí misma, no corresponde serlo con lo que la antecede ya que le es esencialmente ajeno, (la historia), si la literatura es creación que da forma a una manera de concebir lo real, nunca en México se evidenció tan ejemplarmente como con la aparición de la obra de Rulfo. Si una obra humana descansando en la historia puede ser indiferente a ella, Pedro Páramo lo es.

En páginas ulteriores describiremos cómo se da esa influencia en la novela de Rulfo, cómo el discurso narrativo da lugar al histórico sólo para desintegrarlo, no como una negación sino como la postulación de una narratividad distinta a la meramente histórica. Esa postulación sin embargo no responde a un intento de suplantar lo "real" sino de enriquecerlo; no siempre las obras del hombre responden a fenómenos -- ideológicos, las pasiones y las creencias son parte de un discurso muy poco oído en occidente, temeroso de las verdades del cuerpo, del amor, la muerte y de lo oculto: magia, superstición, rito. Esa crítica expresada formalmente se constituye, en la obra, en una estructura única, original, receptáculo de sus propias fuerzas, regida por sus normas. El resultado es, pues, una creación que muestra, en la realidad que es ella -- misma a través de la unidad indivisible de su materia y de su forma, la aparición de un tiempo único, propio, irrepetible.

## 2. Desintegración de la historia a través de una crítica no-ideológica.

La historia, que a lo largo de esta tesis hemos relegado con impotencia, acaba por imponerse, no basta con expresar sus inevitables diferencias, ni con mencionar el insalvable abismo que las separa, ambas disciplinas -a pesar de los afanes de los literatos y de los historiadores- sufren una --mutua contaminación o, para decirlo menos desesperanzadamente, una mutua e inseparable compañía. El historiador ha, incluso, creado una rama de su disciplina para limitar esa "intromisión": la historiografía, rastrea las creencias, el espíritu de simpatía o comprensión, los modos de explicación y, finalmente, el estilo y la arquitectura, los usos del historiador, todo esto con la función de reducir los elementos literarios de la "verdad de los hechos". Lo cierto es que en el terreno de la literatura ha ocurrido algo semejante, la historia ha sido vista, en el discurso literario, alternativamente como una gufa, como aliada o como una vaga figura fantasmagórica. Tenemos incluso que reconocer que la hemos reducido en estas páginas a un papel estrictamente escenográfico. Repasemos, objetivamente, las posiciones beligerantes (sospechando antes de comenzar que todas ellas son convergentes y que ---corresponde a cada subjetividad hacer uso equilibrado de ---ellas, respondiendo, claro está, a los particulares intereses, pasiones y creencias del que ejecuta la crítica). La primera, la que señala el rasgo histórico como determinante en la obra literaria, tiene su origen en un fetiche: la ciencia y el ---prestigioso papel que ésta tuvo tanto al final del siglo pasado como al inicio del actual. El siglo XIX vió en la crítica-literaria un alejamiento de la literatura, confiando más en las sugerencias de la floreciente física o de la deslumbrante genética en que los métodos usuales -retóricos o estilísti---cos- para comprender un texto literario. Esa separación tuvo como agente a su favor el papel preceptivamente deplorable --

que la crítica en ese momento ejercía. Por ello, por el prestigio que la ciencia exudaba, rebozante de fe positivista y de exactitud matemática, el historiador o el crítico de la literatura confiaron sus armas a métodos que gozaban de la aparente-ventaja de la objetividad. El error de tal pretensión está en que la literatura en sí no busca ni por sí permite la posibilidad de tal objetividad. La pretendida certeza de la aproximación histórica a la literatura niega lo que de movimiento ésta tiene. Podemos sin equivocarnos, para referir el caso más famoso, citar el conocido estudio histórico psicológico de Jean -- Paul Sartre sobre Madame Bovary, El idiota de la familia, que pareció en su tiempo verdaderamente definitivo y que ahora se lee como un auténtico manual de arqueología epistemológica. No es el caso, por ejemplo, de la crítica de Saint-Beuve o de --- Baudelaire. Pero esta crítica --y esta es la otra cara de la moneda que por honestidad debemos mencionar-- es leída hoy como un producto independiente de la obra a la que dedican su estudio. Lo que ahora interesa en ella es el autor de la crítica, no la obra analizada. Si en la interpretación histórica de la literatura el estudio está destinado al olvido que de éste haga la historia por ser, como ella, un producto y como tal es susceptible que a éste le suceda, substituyéndolo, un estudio más "actual". La interpretación que llamaremos estética tiene sus riesgos: el sujeto que se identifica con su objeto acaba finalmente por devorarlo. En cada caso, y este mismo estudio sobre Pedro Páramo no se salva de ello, la carencia que no se admite es la de la humildad; humildad ante la obra, acercamiento sigiloso que no la disminuya (como la crítica de Sartre) pero que tampoco la engrandezca hasta hacerla irreconocible --la crítica de D. H. Lawrence es en este aspecto ejemplar--. "Cada estudio, dijo Aristóteles, tiene su propio grado de certeza, un hombre debe buscar su mayor grado y no pretender otro mayor". La objetividad, en este caso histórica, buscada en el arte debe fijarse sus propios límites para no proponerse como una visión totalizante. La crítica esteticista tiene también --

sus objeciones, en ocasiones al tratar de elucidar se vuelve -- ambigua, al tratar de comprender acepta los usos de la ironía, - usos que no explican, que sólo destruyen una obra que con o sin crítica se las arregla por ella misma. Esta clase de crítica, - con la cual nos identificamos, olvida algo esencial: la obra literaria es inevitablemente un hecho histórico. Puede mostrar el crítico esa historicidad de tres formas: la primera es vincúlándola con los acontecimientos personales, nacionales o cosmológicos del que necesariamente el autor de la obra es testigo o activo participante. La segunda es considerar a través de la historia de las ideas el grado de participación de una obra en su tiempo, ya que, como señala Lionel Trilling: "Suponer que podemos pensar como hombres de otro tiempo es tan grande ilusión -- como suponer que podemos pensar de manera completamente distinta"(20). La tercera manera es la que desarrollamos en la primera parte de esta tesis, la literatura como un ente absolutamente conciente de su pasado, la obra literaria como algo necesario en proceso pasado y futuro de la literatura. La obra literaria "no siempre tiene manifiesta conciencia de su pasado, pero siempre tiene una conciencia práctica de él. La obra de cualquier poeta existe en razón de su conexión con la obra pasada, - como continuación y como divergencia, y lo que llamamos su originalidad no es otra cosa que su especial relación con la tradición (...) Eliot nos recuerda cómo cada poeta en su relación -- con la tradición modifica la tradición misma, de modo que la -- historia de la literatura no permanece inmóvil por mucho tiempo y que el suyo no es un crecimiento de naturaleza meramente aditiva; cada nueva época remodela por entero el esquema, olvidando lo que antes predominaba y hallando nuevas afinidades"(21).

(20) Trilling, Lionel, La imaginación liberal, primera edición Barcelona, Edhasa, 1971, p. 221.

(21) Idem, p. 219.

La historia -como materia narrativa, como producto de las ideas de su época o como tradición- marca a la literatura y esa marca no debe ser considerada gravosa, máxime cuando nos ofrece instrumentos para tener de ella un conocimiento más profundo. Em pero, rechazamos las tesis que se presentan con el rubro de absolutas, sin tomar en cuenta su carácter relativo.

En esta tesis no hemos abundado ni ahondado en la primera de esas formas de ver lo histórico en la literatura. En cambio, trazamos una historia de la tradición narrativa en México y vinculamos la novela de Juan Rulfo con las ideas sobre el tiempo y el espacio. Este capítulo por ello no se ha dedicado a vincular la obra de una manera rigurosa con la historia, esto es debido a la convicción -nacida de la lectura de Pedro Páramo- de que lo que cuenta Rulfo es algo enteramente distinto a la historia -entendida como sucesión y fatalidad. La revolución, la guerra -cristera, sin embargo, están en la obra, descritas de forma sintética; nosotros no nos sentimos completamente autorizados, por la escasa información relativa a la historia de México, a hacer un análisis sociológico, ni mucho menos a comprobar la veracidad histórica de lo que Rulfo cuenta. Por ello, y siendo de esta forma fieles a nuestro propósito esencial -la interrogación fenomenológica a la forma que Pedro Páramo asumió-, sólo de paso nos detuvimos en los acontecimientos históricos extraliterarios. Esta rapidez sólo tuvo una causa, acelerar el acceso al análisis -del tratamiento que la historia recibió en la novela de Juan Rulfo. Sea esta introducción -repetición de lugares comunes a la crítica- un preámbulo para esa interrogación que necesariamente tiene que comenzar por preguntarse: ¿Qué clase de historia concibe Rulfo?, ¿Qué forma asume la historia en Pedro Páramo? ¿Es posible efectuar una crítica no ideológica? ¿Qué hay después de la desintegración temporal, en la novela, que el título de este capítulo pronostica?

Es absurdo buscar en las múltiples pero raquíticas entre-

vistas que Rulfo dejó, su concepción de la historia. No lo es - tanto si nos centramos exclusivamente en la historia que nutre a toda narración, a los hechos que le dan vida. Sobre ellos habla Rulfo: "Yo no tuve la fortuna de oír a los mayores contar historias: por ello me vi obligado a inventarlas y creo yo que, precisamente, uno de los principios de la creación literaria es la invención, la imaginación. Somos mentirosos, todo escritor que crea es un mentiroso, la literatura es mentira; pero de esa mentira sale una recreación de la realidad: recrear la realidad es, pues, uno de los principios fundamentales de la creación"<sup>(22)</sup>. La verdad de Rulfo es, según lo dicho, una verdad - tamizada por las ideas, las creencias y sobre todo, los deseos del autor, ya que las mentiras son eso, deseos de que la realidad hubiera sido de tal o cual forma. La historia, o el material que utilizó en la creación de Pedro Páramo, es producto de su imaginación: transformación formal de fenómenos informes que se agrega como un nuevo orden causal a los efectos que concretizan la realidad de este mundo. El escritor, dice Rulfo, - recrea, vuelve a crear, la realidad, y lo hace según sus propios criterios, ajustando lo "ocurrido" a los propósitos de su obra. Así, podemos decir que la historia que Rulfo concibe es sólo una materia prima, un elemento transformable, un punto de apoyo del cual se desliga comenzada la obra. Hay quienes, dice el autor: "creen que la novela es una transposición de hechos, que debe describir la región y los personajes que allí vivieron. La literatura es ficción y por lo tanto, es mentira"<sup>(23)</sup>. La mentira como nuevo orden causal, la literatura como transformadora de efectos.

Lo que Pedro Páramo cuenta, a decir de los sociólogos de la literatura, no es la descripción de un personaje sino la

(22) Rulfo, Juan, "El desafío de la creación", p. 15.

(23) Benítez, Fernando, "Conversaciones con Juan Rulfo", p.15.

recreación y estilización de un cacique, producto típico del subdesarrollo agrario. No nos equivoquemos, nuestro interés es averiguar el contenido histórico, no las causas sociales de -- que Juan Rulfo da cuenta, ya que lo mismo podría hacerse un -- análisis psicoanalítico, o epistemológico o, etcétera. De lo -- histórico, de lo que aconteció, lo hemos señalado, más que una vivencia o una crítica. Rulfo hizo una transformación de un fe -- nómeno literario anterior: la novela de la revolución. Toda -- transformación de un hecho es una mentira o un artificio, no -- podemos dejar de subrayar el carácter artificial de la literatura. Artificio que contiene partículas de lo más humano del -- hombre: sus deseos, sus temores, y su imaginación. La historia queda vista como a través de un espejo deformante, no es ya -- más lo que ocurrió sino lo que está ocurriendo, queda modifica -- da, resusitada: viva.

La forma de la historia, su discurso, para poder desa -- rrollarse conforme a los hechos se dieron en el tiempo que su disciplina acepta, debe ser sucesivo y lineal. Por ello, al to -- parnos en Pedro Páramo con una estructura fragmentada, de cons -- tantes retornos y de contradicciones en lo narrado, rechazamos que la obra siga los propósitos formales de lo histórico. Supo -- nemos que si la obra contara efectivamente la historia de la -- violencia ejercida por un cacique, su estructura sería lineal -- esta idea no es estrictamente verífica -- pueden darse obras de -- contenido profundamente social a la vez que el autor haga uso -- de diversos recursos técnicos, no nos proponemos averiguar el -- fundamento de tales obras que suponemos ciertas. A nuestra memoria se presentan tres: Yo el Supremo y El otoño del Patriar -- ca, El luto humano, los tres de arquitecturas complejas, nove -- las de crítica social pero también, de cierto modo, novelas -- de amor, de deseo y de odio religioso, respectivamente. Esto -- es, la novela presenta en su forma la materialización de su -- contenido ideológico y emotivo. Así, a una estructura fragmen -- tada corresponde una visión que no es precisamente la historia

secuencial, pero si no es esa, ¿qué tipo de historia postula Pedro Páramo? y ¿qué relación puede hallarse entre esa propuesta y el contenido específico de la obra? A la primera pregunta corresponde la afirmación siguiente: la novela de Juan Rulfo - no se constituye como una propuesta ni espacial ni temporal ni histórica, y ya que su realidad no es plenamente ideológica, - esto es, histórica, no puede responder con un postulado ideológico. A lo largo de este ensayo hemos repetido que la crítica-realizada en la novela no se da contra la organización política de la sociedad, sino contra sus usos más comunes: espacio, tiempo, historia. "Pedro Páramo no es -nos dice estilísticamente Juan García Ponce la historia de un cacique; es la historia del deseo y del amor a los que la vida no deja ser, que se -- muestran como una continua imposibilidad que no cambia, que no se mueve, que se mantiene como deseo siempre vivo sobre el mundo, que en el mundo busca el amor y que hace inútiles a todos los caciques porque lo que no es posible es precisamente la vida" (24). El amor y el deseo, desde la muerte narrados, en suma las pasiones de un pueblo ejemplificadas en tres amantes hasta el delirio y la muerte: Juan, Susana y Pedro. La historia surgida de esa visión pasional es un tiempo simultáneo, esto que puede sonar terrible, en realidad no lo es tanto, Juan Rulfo - no es un ideólogo que explícitamente proponga teorías, lo que hizo Rulfo al contar sus mentiras fue dar voz a una realidad dispersa hasta entonces e inexpressada en México: la información con su cauda inagotable de noticias venidas desde el mundo entero, proponiendo a través de la imagen o el sonido la -- anulación del tiempo por la aglutinación de todos los tiempos; información, imágenes simultáneas, adelantos en estereofonía, - son expresión de los intentos del hombre por captar con mayor profundidad los rasgos de lo "real"; en efecto, la información, el cine y la televisión son alternativas de imagen y, por tan-

---

(24) García Ponce, Juan, Las huellas de la voz. p. 274.

to, una modificación substancial en cuanto a la percepción. La obra de Rulfo, si toda obra literaria es histórica en cuanto -- que de alguna manera es reflejo de la "realidad", da cuenta de esa percepción a la vez unitaria y fragmentada surgiendo como una respuesta negativa y directa a los estímulos históricos. - Afirmar que las ideas de una obra preceden a su forma es caer en el idealismo más intrincado; la obra, si nos atenemos únicamente a la realidad que presenta como fenómeno tangible, no da muestras de esa anterioridad, es, pues, a la luz de esa unión -- que descartamos de igual modo el que la obra sea tan sólo una estructura. Tenemos entonces que Pedro Páramo es una obra singular: formalización de las pasiones y creencias: aparición de la voluntad formal como un medio para alcanzar una creencia del espíritu del artista. La literatura admite esas posibilidades y -- aún otras más; concluyendo: Pedro Páramo suspende la interpretación común de la historia y da pie a otra, a la simultánea y -- fragmentada, a la historia como un campo de relaciones, al hecho histórico como un acto único e irrepetible unido inextricablemente a una multitud de fenómenos que la circundan. Esa crítica, repetimos, no es ideológica dentro de la obra, nosotros -- la hemos hecho aproximadamente explícita, traduciendo a términos inteligibles lo que hasta ahora era una pura emotividad: -- conjunción de pasiones y creencias. Ya que, la emotividad no -- puede manifestarse tangible ni lógicamente sino tan sólo por medio de una forma. Para ser, lo emotivo, algo susceptible de ser pensado es necesaria su trasmutación a figura de pensamiento ya que, al decir de Wordsworth: "El incesante fluir de nuestros sentimientos es modificado y dirigido por nuestros pensamientos, que son en verdad los representantes de todos nuestros sentimientos pasados"<sup>(25)</sup>. El sentimiento --y dentro de ellos incluimos a la pasión, sea amorosa o religiosa-- necesita para expresarse lógicamente una investidura ideológica. (Lógicamente, esto es: --

---

(25) Wordsworth citado por Trilling, op. cit., p. 11.

lineal, sucesivamente.) Dada la estructura de Pedro Páramo, - afirmamos desde el conocimiento que de ella se desorende, que - la novela se rige con normas distintas a las secuenciales, por tanto al cuestionarnos sobre el origen de la forma fragmentaria por ser depositaria de una mentira no-ideológica, en esta novela lo que determinó su forma final no fue un discurso sino las pasiones mismas de la obra. Esto se evidencia en la manera en que el autor se eliminó del relato (el narrador que por momentos introduce al ámbito de los muertos habla también desde la memoria), Rulfo de esto comenta: "Había leído mucha literatura española y descubrí que el autor llenaba los espacios de ciertos con divagaciones y elucubraciones. Ya antes había hecho lo mismo y pensé que lo que contaban eran los hechos y no las intervenciones del autor, sus ensayos, su forma de pensar, y me reduje a eliminar el ensayo y a limitarme a los hechos, y para eso busqué a personajes muertos que no están dentro del tiempo o el espacio" (26). El autor no se propone como un ideólogo, cuenta los hechos y a través de ellos las emociones de los personajes. En un capítulo anterior hemos explicado los dos tipos de movimiento de los personajes, por ello ahora nos limitamos a comentar el origen de la forma en Pedro Páramo. Su forma simultánea es una crítica no ideológica, sí emotiva, al tiempo usual de la historia. Este enfoque, que niega el suceso ordinario, es un reflejo de la realidad, pero de la realidad íntima, subjetiva de Juan Rulfo: "Debo decirte que mi primera novela estaba escrita en secuencias, pero advertí que la vida no es una secuencia. Pueden pasar los años sin que nada ocurra y de pronto se desencadenen una multitud de hechos. A cualquier hombre no le suceden cosas de manera constante y yo pretendí contar una historia con hechos muy espaciados, rompiendo el tiempo y el espacio" (27). Si la novela presenta su-

---

(26) Benítez, Fernando, op. cit., p. 14.

(27) Ibidem.

Forma como la conocemos en por ser un reflejo del modo de entender el autor la realidad. Quizá nos hemos extendido demasiado en elucubrar el sentido de la historia en Pedro Páramo sin recurrir a ejemplos. El momento en que la historia revela su verdadera participación es en el ya citado fragmento 67:

"El 'Tilcuete' siguió viniendo:

-Ahora somos carrancistas.

-Está bien.

-Andamos con mi general Obregon.

-Está bien.

-Allá se ha hecho la paz. Andamos sueltos.

-Espera, no desarmes a tu gente. Esto no puede durar mucho.

-Se ha levantado en armas el padre Rentería. ¿Nos vamos con él o contra él?

-Eso ni se discute, ponte al lado del gobierno.

-Pero si somos irregulares, nos consideran rebeldes.

-Entonces vete a descansar.

-¿Con el vuelo que llevo?

-Haz lo que quieras, entonces." (28).

Este pasaje ha suscitado interpretaciones que por diversas anulan la posibilidad de la certeza. Algunos críticos han visto, basándose en la ahistoricidad de Pedro Páramo, que este fragmento condensa toda la historia quebrando todo un discurso que se creía etéreo. Otros, los más cuerdos, han logrado advertir en las respuestas de Pedro Páramo una estabilidad petrea, su "está bien" indica permanencia, nada se ha alterado, con los tiempos la piedra sigue indemne. El "Tilcuete" -personaje-

---

(28) Rulfo, Juan, Pedro Páramo, p. 187.

que representa la historia, vana, sucede. En tanto que Pedro -- Páramo se mantiene inalterable. Las causas de esta novela no -- son ideológicas, son pasionales. De la mínima parte que corresponde a los momentos históricos, dos nos dan la clave de esa -- desintegración histórica, que el citado fragmento anterior anunció: el primero de ellos narra el día en que un hombre apodado -- por obvias razones "el Tartamudo" pidió entrevistarse con Pedro Páramo, ante su presencia le explica la muerte de Fulgor Sedano y las señas particulares de los revolucionarios que habían li -- quidado al caporal. Luego de esta información violenta, soez, -- en la que la historia parece imponer su ritmo, Pedro Páramo --- "deshace" esa marcha abstrayéndose hacia su "realidad":

"Pensaba más en Susana San Juan, metida siempre en su -- cuarto, durmiendo y cuando no, como si durmiera..."(29).

Para él lo acontecido no tiene gran importancia, sabe -- que los acontecimientos se perderán en el olvido, el olvido mis -- mo en que Susana San Juan lo tiene a él metido, olvido desde -- donde la quiere traer infructuosamente Pedro Páramo:

"Esperaba que alguna vez. Nada puede durar tanto, no --- existe ningún recuerdo por intenso que sea que no se -- apague" (30)

Al mundo de los hechos lo puede manejar y por ello le -- parece vana, en cambio al de Susana lo desconoce y ese descono -- cimiento es su mayor atractivo, el amor hacia Susana es una regi -- ón oscura, sin nombres, sin hechos, una región que lo atrae -- con tanta fuerza que lo hace olvidarse del presente, que lo ha -- ce perderse en el tiempo sin tiempo del amor:

(29) Idem, p. 164.

(30) Idem, P. 164 - 165.

"¿Pero cuál era el mundo de Susana San Juan? Esa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber". (31)

La estructura del otro fragmento que aquí aludimos, comienza con material histórico y se desvanece en la realidad única de Pedro Páramo: su amor por Susana San Juan. Da inicio con un diálogo entre Damasio y su Patrón, Pedro Páramo, Damasio le da cuenta de su enfrentamiento con los villistas, siendo ésta la primera vez que se hace mención de un acontecimiento histórico, fechable, dentro de la novela: la existencia del ejército de Francisco Villa:

"Vienen del Norte, arriando paréjo con todo lo que encuentran. Parece, según se ve, que andan recorriendo la tierra, tanteando todos los terrenos. Son poderosos. -- Esó ni quien se los quite" (32).

Luego de darle varios consejos con un tono intrascendente (le dice que tome y que asalte, que le quite a los ricos, -- "quítales tantito de lo que tienen"), desviándole de paso de sus territorios. Tras de lo cual, luego de un consejo que significaba vidas perdidas, violencia y fuego, el cacique retorna a su propio mundo, a su coto inviolable y para él incomprendible:

"Pensó en Susana San Juan. Pensó en la muchachita con la que acababa de dormir apenas un rato. Aquel pequeño -- cuerpo azorado y tembloroso que parecía iba a hechar -- afuera su corazón por la boca. 'Puñadito de carne', le dijo. Y se había abrazado a ella tratando de convertirla en la carne de Susana San Juan. 'Una mujer que no -- era de este mundo' " (33).

(31) Idem, p. 165 .

(32) Idem, p. 177 .

(33) Idem, P. 178-179.

La desintegración del momento histórico tiene que ver -- con la aparición poderosa, cegadora de la pasión de Pedro Páramo. Forma y materia son una realidad indivisible; la materia: tres amantes buscando su centro a través de las voces impersonales de los muertos; la forma: tiempo simultáneo, impersonal, anulación de todos los tiempos históricos y lineales; estructura fragmentada: partículas que buscan su centro homogéneo alrededor de las figuras de tres personajes: Juan, Susana y Pedro Páramo.

Así, Pedro Páramo no es una novela lineal por lo mismo -- que no es una novela histórica; la historia en la novela se reduce a lo anecdótico que es más resistente a la corrosión de la historia, ésta cuando aparece, como Damiana Cisneros, acaba deshaciéndose en el aire de Comala, fantasmagóricamente. No responde la obra a una lógica externa a ella, su funcionamiento depende de la intencionalidad pasional de sus personajes; lo religioso deviene en "furor divino" en el sacerdote del pueblo y en vana superstición de los habitantes de Comala.

Juan Rulfo concretó todo un mundo oscuro en una estructura única, al servicio únicamente de la historia de un amor que, por no ser de éste mundo, es excéntrico, fragmentado y simultáneo. Esa y no otra es la crítica de Juan Rulfo a la historia, a su objetividad le opone una subjetividad pasional y de creencias. Crítica no-ideológica que dió pie a un mundo extraño, de fascinante delirio: Comala, sitio de los amores realizados más allá, en el espacio privilegiado de la muerte.

### 3. El tiempo "único" de la novela.

"El regreso del presente: el tiempo que se define por un ahora y un aquí".

Octavio Paz.

El tiempo ha sido una de las grandes preocupaciones --- humanas. ¿Qué es? ¿Por qué es? ¿Adónde va? Cada civilización - ha expresado su manera de entender este fenómeno. Se ha visto en él una figura circular, lineal, como en este ensayo, simultáneo. El tiempo ha sido una forma de entender y servirse de - la realidad, en que se está comprometido (en el sentido exis-- tencial y no político), para algunas culturas su uso se redu-- cía a los ciclos agrarios, para otros era regulador del arribo de los dioses, los paganos grecolatinos marcaron la pauta de - lo que luego sería el tiempo en Occidente: intermitencias en-- tre la fiesta y la labor, tiempo ritual y tiempo productivo. - La cosmovisión judaica, tamizada por la cultura griega y lati-- na, en Roma, acaba por imponer la visión actual del mundo: --- tiempo lineal, progresivo, ascendente, acumulativo por la his-- toria. Sólo recientemente esa visión ha comenzado a mostrar -- fracturas, sea quizá el sentimiento desesperanzado de los fini-- secularismos o un verdadero presagio de lo que será el tiempo-- nuevo, tiempo que aún no define con claridad su rostro. Si es-- verdadera la lección que el romanticismo alemán dejó, son los-- artistas los profetas, los que anuncian los rasgos que el futu-- ro nos depara. Se está comunmente de acuerdo cuando se afirma-- que no existen los acontecimientos imprevistos, o por lo menos, en la escaza fortuidad que éstos presentan. Todo presente es - la suma de un pasado vivo. Así todo acto es el fruto de un pro-- ceso anterior. Los artistas serían, por su sensibilidad (y no-- se nos escapa la vaguedad de este término) los primeros en ad-- vertir ese cambio, por ello, a partir de las obras de creación contemporáneas se pueden deducir los fundamentos de lo que se-- ría el nuevo tiempo, acorde claro está, a la forma de percibir los fenómenos que conforman la realidad del hombre. En conse-- cuencia, y teniendo las obras contemporáneas de literatura, -- que es nuestro campo, como patrón, podemos decir que el tiempo contemporáneo que comienza hoy a sentar sus bases no es un --- tiempo cíclico ni lineal, la abundancia de información, las -- realidades paralelas de la percepción de los fenómenos, así co

mo la superposición de las imágenes (el uso indiscriminado del "collage", en cine, literatura, música o pintura), nos hacen -- suponer una forma de tiempo simultánea; no regirá la historia -- con su tiranía de papel ni el mito con su imperio emotivo, el -- pasado no será una forma muerta sino algo vivo, la forma que -- anuncia el arte es un tiempo lúdico, un presente inevitable y -- continuo, un "presente perpétuo".

Toda obra está ligada a la visión que su sociedad formula del tiempo, sea adelantándose a ella o aceptándola con plenitud. Respecto a la visión simultánea, opuesta a la continuidad lineal en su obra, Juan Rulfo dijo: "Yo empiezo primero imaginándome un personaje. Tengo la idea exacta de cómo es ese personaje. Y entonces lo sigo. Sé que no me va a llevar de una manera en secuencia, sino que a veces va a dar saltos. Lo cual es natural pues la vida de un hombre nunca es continua. Sobre todo si se trata de hechos. Los hechos humanos no siempre se dan en secuencia" (34). El tiempo que Rulfo concibe es un tiempo que pudo hallar su perfecta expresión a través de un diálogo entre muertos, ya que los muertos no ocupan un tiempo específico, están en todas partes, su presencia pasada habita en el presente, incluso corpóreamente. No queremos abusar del uso de la palabra tiempo, diferenciamos muy bien entre lo que es el tiempo de la historia y el tiempo de la narración, pero creemos en una íntima afinidad entre ellos.

Refiriéndonos al pasaje en que Eduviges interrumpe su -- diálogo con Juan Preciado con un "Más te vale hijo, más te vale", para continuarlo diez páginas más adelante, habiendo en --

---

(34) Juan Rulfo citado por Sommers, "Los muertos no tienen ---- tiempo ni espacio", p. 20.

(subrayado nuestro).

ese lapso una serie de acontecimientos. Interpretando lo que -- tal procedimiento indica mencionaremos que la obra novelística de Rulfo descansa en el principio de que todo está ocurriendo - al mismo tiempo, todo, desde que Abundio conduce a su medio hermano hacia Comala, hasta la muerte por desmoronamiento de Pedro Páramo, ocurre en un sólo tiempo que es el de los "muertos", si atendemos a la materia pasional y de creencias que nutre a la novela. Si contemplamos ese recurso objetivamente percibimos en él algo más amplio que el "tiempo de los muertos", lo que la obra a través de su forma propone es un tiempo único, un presente como acumulación de todos los tiempos, es el anuncio de la desaparición del tiempo lineal y la aparición del tiempo simultáneo.

El tiempo "único" es el tiempo autónomo de la obra, que se inscribe en la "realidad" como una causa que necesariamente, por ella misma o por los efectos visibles por la tradición que de ella se desprenden, va a modificar las concepciones sobre el tiempo que a partir de la "realidad" se venían postulando. El tiempo único es en el que la novela se inscribe, autónomo pero con referencias a su punto de partida- y visible por medio de la forma que la obra presenta.

Al decir que el tiempo "de los muertos" es una ilusión - de Juan Rulfo para crear la apariencia de movimiento, descartamos que la obra presente el carácter que algunos críticos han llamado "eterno". En un capítulo anterior mencionamos que en la obra se da una ilusión de movimiento, por la cual, sin ocurrir ninguna sucesión, el lector siente que le están "contando" una historia desarrollada sucesivamente. Ese movimiento ilusorio no implica necesariamente que el tiempo en que se narra la obra sea el de la "eternidad". El uso de esta palabra substituye, la más de las veces, a la reflexión sobre las características temporales que la obra presenta. Mircea Eliade-

en su célebre libro sobre el tiempo mítico, (35) señala lo -- evidente: el hombre no puede escapar al tiempo porque nunca -- hubo y nunca habrá un tiempo sin tiempo. La ilusión de lo eter- no en la vida se ha convertido en un anhelo, no se tiene nos- talgia de la eternidad sino esperanza de llegar a ella. Las -- tentativas del hombre para alcanzarla -amor, poema, ritos, re- voluciones- sólo pueden considerarse como tal a partir de las- experiencias de la modernidad. Esto es: el amor -la cópula co- mo suspensión temporal- no había sido entendida de esta forma- sino hasta la era moderna, a pesar de que siempre el hombre ha realizado tal acto. En fin, los ejemplos sobre la pretensión - intelectual y emotiva para insertar su vida, inevitablemente - histórica, dentro de un contexto de supuesta vida eterna po- drían sucederse sin dificultad. Todo lo dicho hasta aquí no ha- ce sino advertirnos de una trampa común: al negar el movimien- to en Pedro Páramo no podemos caer en el extremo de afirmar la obra como una eternidad, error repetido hasta la sociedad por- la crítica sobre Juan Ruifo. Esa pretendida suspensión del --- tiempo en la novela tiene muchos matices, desde sociológicos - hasta, los más frecuentes, los míticos. Así, para dar algunos- ejemplos de esa actitud, Carlos Monsivais dice de esa eterni- dad: Pedro Páramo es reflejo del "tiempo sin tiempo de los pe- queños pueblos, el aislamiento cultural y la cerrazón de la mo- ral de parroquia, la miseria y las dispersiones interminables, la extinción irremediable de una cultura por el desarrollo del país" (36). Emir Rodríguez Monegal, en cambio, distingue la -- eternidad de la esencial atemporalidad de la obra artística: "A la- mitad del libro todos nos enteramos que no hay dos tiempos si- no uno sólo: el tiempo de la evocación de Juan Preciado, que - es un tiempo fuera del tiempo, inmóvil, petrificado por la ---

(35) Eliade, Mircea; El mito del eterno retorno, segunda ed. - Barcelona, Alianza, 1979.

(36) Monsivais, Carlos, "Sí, tampoco los muertos retoñan", en- Homenaje Nacional, p. 35.

muerte"<sup>(37)</sup>. Y, por último, el otro extremo, representado por Violeta Peralta: "La novela se inicia con un viaje que, como tal, supone una progresión en el espacio y en el tiempo, pero la lectura descubre que no hay tal progresión o por lo menos no la hay en esas dimensiones, porque tanto la trayectoria del personaje como su búsqueda se diluyen en las brumas de una diferente temporalidad: la de la muerte (...) Sobre la Comala muerta, imagen de la eternidad se proyecta la infinita duración cósmica (...) en Pedro Páramo las manifestaciones objetivas del tiempo se subordinan a las leyes del mundo onírico --- (...) Hay un principio pero no hay un fin ni para la primera parte ni para la totalidad de esta novela eterna"<sup>(38)</sup>. Lo eterno no es una condición que se pueda alcanzar, ya Ernesto Sábato ha señalado, refiriéndose a Jorge Luis Borges, el carácter retórico de la palabra infinitud, que en el plano de la "realidad" se reduce a lo "indefinido". Eso sería el término adecuado para la obra de Juan Rulfo, su tiempo carece de una definición explícita, sin embargo, al interrogar a la forma que la novela asumió encontramos en ella una simultaneidad, un mosaico que no se mueve pero que tampoco es eterno, simplemente --- ocurre, en un sólo instante, inaprehensible para el lector a no ser por el fragmento que rota como partícula alrededor de los núcleos narrativos, en este estudios llamados: "acumulación de voz", esto es, alrededor de los personajes hay voces fantasmales que pueblan la novela, los fragmentos se articulan y dan la impresión de un movimiento que, como los susurros de Comala tienden hacia el silencio, que parece se dirigen a lo eterno, a la ausencia absoluta de tiempo. Y, sin embargo, nada se dice al nombrar eterna a una novela, la palabra es ambigua, como señala Mircea Eliade, esconde una falsa nostalgia.

---

(37) Rodríguez Monegal, Emir, Op. Cit., p. 245.

(38) Peralta, Violeta, Rulfo, la soledad creadora, 1a. ed. Buenos Aires, ed. Fernando García, 1975, p. 62, 70 y 75, --- respectivamente.

Nosotros en este estudio proponemos otro tiempo a partir de la lectura de Pedro Páramo, un tiempo "único" de la obra; el tiempo sin tiempo de los muertos de pie a una narración que, a pesar de su origen mortuorio, mediante una ilusión, se mueve y así la trama de la novela se desarrolla. La simultaneidad es -- tiempo acumulado en un sólo instante, que recibido de golpe, se va distribuyendo en la memoria. La novela se va desplegando --- ante nuestros ojos, va desdoblado sus innumerables pliegues, -- pues si bien es cierto que son contabilizables, lo es también -- el hecho de que los fragmentos que componen la novela pueden -- ser desplegados de otra forma, esto es: son innumerables las -- partículas que conforman Pedro Páramo porque no tienen un co--- mienzo ni tienen un fin, su existencia no está limitada a las -- leyes de lo lineal, no comienza cuando Juan arriba a Comala ni termina cuando Pedro Páramo desmorona su esperanza de vida, es decir que muere. Nada principia porque todo desde el inicio estaba ya contado, todo había ya ocurrido, en un instante, un sólo momento único, yuxtaponiendo todas las partículas que conforman la novela. Rulfo creó un tiempo simultáneo que no admite -- ni la historia ni el mito, que no es circular ni lineal, es un collage de muertos, es un baile de vida pues la novela vive --- gracias a las poderosas pasiones que la animan: esperanza, nostalgia, amor.

Dice Juan Rulfo: "Si hay en Pedro Páramo una estructura, pero es una estructura construida de silencios, de hilos colgantes, de escenas contadas, donde todo ocurre en un tiempo simultáneo que es un no tiempo. También perseguía el fin de dejarle al lector la oportunidad de colaborar con el autor y que llenara el mismo esos vacíos" (39).

Simultaneidad, tiempo "único" de la novela, que refiere-

---

(39) Benítez, Fernando, Op. Cit., p. 14.

al tiempo lejano del origen pero también al fin de la historia. Pedro Páramo es la realización, y transfiguración, de una edad-rememorada (el "paraíso" de Pedro Páramo) y una edad deseada -- (el anhelo de muerte de Susana San Juan). La novela de Juan Rulfo es una feliz nupcia, una obra perfecta, conjunción de un tiempo y un espacio escritos (¿presagio de una concepción temporal - distinta?); por la escritura, en la escritura, Pedro Páramo, es una obra profundamente histórica, esto es: crítica de un tiempo y un espacio tradicional, negación de la abstracción lineal y - absoluta, proposición de una realidad más rica e instantánea, - más rica por instantánea. Negación del ilusorio paso progresivo y optimista, pero también indagación de los usos que el mito en esta era aún nos propone.

CAPITULO IV  
LECTURA SIMBOLICA.

La crítica literaria asume de formas diversas un carácter ambiguo, escondiendo detrás de un lenguaje extraño las particularidades de la obra. No nos sentimos excentos de esta crítica, sin embargo, muy pocas veces nos hemos sujetado a aspectos o teorías exteriores a la obra misma. Cada poema, cuento o novela genera su propio método de ser analizada, puesto que cada producción es una transformación única de la realidad específica. Hemos mostrado en diversas ocasiones nuestra desconfianza ante la crítica historicista o sociológica, la creemos fruto de una deformación de nuestra época. La pretensión de totalizar la visión del mundo mediante una disciplina es, digamos, una curiosa forma de pensar del hombre occidental. Antes de la historia fue la teología y aún antes la metafísica. Quizá algún día el porvenir sea interpretado mediante la historia y la fantasía. Lo cual, bien visto...

Al repasar las múltiples tentativas exegéticas sobre el Pedro Paramo de Juan Rulfo hemos encontrado con frecuencia el uso abusivo de tendencias, ya no digamos simplemente históricas, también están las impresionistas, las que echando una mirada de soslayo a la obra se erigen luego como interpretaciones simbólicas sin ver que en realidad, la obra misma segrega no tanto sus propios símbolos como una manera de acercarnos a ellos. En primer lugar, se podría hacer una clasificación de lo que propiamente son los símbolos del autor y cuales son tomados de esa parte importante de la realidad, que aquí hemos llamado creencias.

En un primer momento, entendemos como símbolo la referencia indirecta a un objeto, sea físico o mental. Así, por ejemplo, es simbólico el encuentro de Juan con la pareja incestuosa, mas no necesariamente es una referencia edénica, no es un símbolo repetimos, aquel que con facilidad encaja en la interpretación, sino el que explica, el que, de cierta forma, con-

tribuye al movimiento de la obra. Siguiendo con el ejemplo anterior, la existencia de un paraíso pervertido ¿qué otras señales de ello da la obra? ¿por qué Juan llega hasta ahí? Lo que pretendemos decir es lo siguiente: es demasiado sencillo hacer interpretaciones con elementos ajenos a la misma obra, sencillo y por ello engañoso. Nuestro análisis se propone como una investigación de los elementos racionales y pasionales; hemos descartado anteriormente la lectura mítica, ya que la estructura no presenta las características que el mito requiere para presentarse lo mismo podríamos decir de la lectura de símbolos religiosos ya que para realizarla tendría que suponerse que toda la obra es una alegría de motivos cristianos, podría ser, mas ¿en qué realidad se sustenta? Repasemos brevemente este tipo de interpretación: quizá todo comenzó con una crítica de Octavio Paz. No fue él sin embargo el primero, pero abrió con la suya un caudal de interpretaciones que intentaron, a veces sin mucha fortuna, encontrar esa riqueza de símbolos que la sólo lectura del título, por Octavio Paz, había mostrado tener. Veamos pues esa interpretación: "Si el tema de Malcolm Lowry es el de la expulsión del paraíso, el de la novela de Juan Rulfo (Pedro Páramo) es el del regreso. Por eso el héroe es un muerto: sólo después de morir podemos volver al edén nativo. Pero el personaje de Rulfo regresa a un edén calcinado, a un paisaje lunar, al verdadero infierno. El tema del regreso se convierte en el de la condenación; el viaje a la casa patriarcal de Pedro Páramo es una nueva versión de la peregrinación del alma en pena. Simbolismo -¿inconciente?- del título: Pedro, el fundador, la piedra, el origen, el padre, guardián y señor del paraíso, ha muerto, Páramo es su antiguo jardín, hoy llano seco, sed y sequía, -cuchicheo de sombras y eterna incomunicación. El Jardín del Señor: el Páramo de Pedro" <sup>(1)</sup>. Paz desde el inicio de su nota-

---

(1) Paz, Octavio, "Paisaje y novela en México", en Corriente Alternativa, p. 18.

La desintegración del momento histórico tiene que ver -- con la aparición poderosa, cegadora de la pasión de Pedro Páramo. Forma y materia son una realidad indivisible; la materia: tres amantes buscando su centro a través de las voces impersonales de los muertos; la forma: tiempo simultáneo, impersonal, anulación de todos los tiempos históricos y lineales; estructura fragmentada: partículas que buscan su centro homogéneo alrededor de las figuras de tres personajes: Juan, Susana y Pedro Páramo.

Así, Pedro Páramo no es una novela lineal por lo mismo - que no es una novela histórica; la historia en la novela se reduce a lo anecdótico que es más resistente a la corrosión de la historia, ésta cuando aparece, como Damiana Cisneros, acaba des haciéndose en el aire de Comala, fantasmagóricamente. No responde la obra a una lógica externa a ella, su funcionamiento depende de la intencionalidad pasional de sus personajes; lo religioso deviene en "furor divino" en el sacerdote del pueblo y en vana superstición de los habitantes de Comala.

Juan Rulfo concretó todo un mundo oscuro en una estructura única, al servicio únicamente de la historia de un amor que, por no ser de éste mundo, es excéntrico, fragmentado y simultáneo. Esa y no otra es la crítica de Juan Rulfo a la historia, a su objetividad le opone una subjetividad pasional y de creencias. Crítica no-ideológica que dió pie a un mundo extraño, de fascinante delirio: Comala, sitio de los amores realizados más allá, en el espacio privilegiado de la muerte.

### 3. El tiempo "único" de la novela.

"El regreso del presente: el tiempo que se define por un ahora y un aquí".

A lo largo del texto se mencionan hojas provenientes de árboles que, en realidad no se ven. Lo que es cierto es que el -- pueblo está atravesado por un río, dice Juan Preciado:

"Llegué a la casa del puente orientándome por el sonar del río"<sup>(4)</sup>.

Ni desierto, ni sed, ni llano. El infierno es señalado por Abundio casi al inicio de la novela:

"-Hace calor aquí-dije.

-Sí, y esto no es nada- me contestó el otro-. Cállese- Ya lo sentirá más fuerte cuando lleguemos a Comala. - Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan -- por su cobija "<sup>(5)</sup>.

En todo caso, un purgatorio, como también se señala en -- alguna parte de la obra. Querer marcar a la novela con ese -- símbolo es olvidar los otros. Cada intento por fijar el significado simbólico se muestra, en ocasiones involuntariamente, -- como un afán totalizante, excluyente de otras posibilidades de interpretación. La de Octavio Paz muestra tal carácter. Si -- es infierno ¿por qué se habla de ríos? ¿Qué clase de realidad simbólica utilizó Juan Rulfo en su novela?.

Desde luego no aceptamos una lectura religiosa, así como tampoco la interpretación histórica, ambas excluyen la totalidad, la pluralidad de la obra. En ella hay religión, hay mito e historia, pero la novela no es una tesis expositiva de nin

(4) Idem, p. 72.

(5) Idem, p. 68.

guna visión específica, ninguna teoría la respalda, su única -- realidad está dada en la forma y lo que ésta, y las voces que -- en ella resuenan, nos revela. Para terminar, la nota de Octavio Paz tiene en cambio varios aciertos, quizá el más importante sea el señalar a Pedro Páramo como el origen, como la piedra fundadora, piedra a mitad de un páramo, Rulfo narra su muerte -- así:

"Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sólo palabra. Dió un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras" (6).

No nos detendremos a inquirir la realidad pétreo de Pedro Páramo ni cómo esa piedra puede amar hasta la muerte. Nos interesa en cambio señalar que más que un simbolismo preciso, el de -- Rulfo refiere no tanto a cosas como a estados anímicos, a emociones, a las creencias mismas que impregnan el texto. El simbolismo de Rulfo es, pues, un simbolismo emocional. No hay paraíso --mas que en las ilusiones, que trasplanta a su hijo, de Dolores Preciado-- salvo en las palabras, llenas de ironía y gracia de el arriero Abundío. Podemos decir que la obra de Rulfo no trata de convocar un espacio ajeno al de su obra, por el contrario, las cualidades emotivas que se desprenden del texto no son sólo las explícitas (la pasión: odio y amor en Comala), también hay creencias, órdenes enterrados en figuras simbólicas. -- Leer la obra con elementos a ella ajenos es en cierto modo falsearla.

Las partes constitutivas de algunos símbolos no son explícitos en su totalidad; son simbolismos parciales coherentes

---

(6) Idem, p. 84.

en la lectura total de la obra. Baste referir muchas cláusulas cripticas del inicio de la novela, aclaradas más tarde, - cuando el lector sabe que la voz de Juan es también la voz de un muerto. Sus diálogos con Ediviges abundan en ilustraciones al respecto:

"Pensé que aquella mujer me estaba oyendo; pero noté - que tenía borreada la cabeza como si escuchara algún rumor lejano. Luego dijo:  
-¿Cuándo descansarás?" (7).

Más adelante nos enteramos que esta última frase va -- destinada a Miguel Páramo, que ya muerto vagaba por las calles y campos cercanos a Comala. ¿Qué clase de símbolos puede encontrarse en una obra que se postula en su totalidad como - un símbolo? Si acaso, símbolo de un amor total, de una locura de amor hasta la muerte. En Pedro Páramo el símbolo se acerca a la ambigüedad al incluir en ella términos religiosos, -- mas siempre es clara su intención de acercarse a lo motivo, el mundo a que nos introduce Rulfo a través de sus símbolos es el mundo siempre sugerente de las emociones.

Es preciso recordar que el simbolismo es un referente que no trata únicamente de la superposición de planos (lo --- real físico, y lo real emotivo), lograda por vía racional, como en la metáfora, sino que resulta una total identificación de esos planos, a los que Rulfo llega mediante un movimiento fuertemente intuitivo. "Para mi -dice Rulfo- lo primordial - es la imaginación; dentro de esos tres puntos de apoyo de que hablábamos antes, está la imaginación circulante; la imaginación es infinita, no tiene límites, y hay que romper donde se cierra el círculo; hay una puerta, puede haber una puerta -

(7) Idem, p. 84.

de escape y por esa puerta hay que desembocar, hay que irse. - Así aparece otra cosa que se llama intuición: la intuición lo lleva a uno a pensar algo que no ha sucedido, pero que está sucediendo en la escritura. Concretando: se trabaja con: imaginación, intuición, y una aparente verdad". (8)

El mundo de símbolos de Rulfo no es círculo amplio, (vicioso), tal como se puede apreciar en cualquier lectura de símbolos (preferentemente cristianos), refieren al mundo ambiguo de lo emocional. El paraíso es sólo una alegría inmensa pero pérdida; el infierno es únicamente una comarca desolada y fantasmagórica. Así como no podemos, porque por sí sola no se -- mantiene, aceptar una lectura mítica, tampoco Pedro Páramo nos presenta un simbolismo cristiano explícito, cuya forma de expresarse sería consecuente al tiempo y espacio que tal visión propone. Otro ejemplo estaría cifrado en la relación de Juan Preciado con esa pareja de fantasmas, de voces, que corresponden a una pareja incestuosa. Se habla de Adán y Eva. El simbolismo es demasiado fácil, y no responde a las muchas interrogaciones que surgen cuando éste se propone. La indagación -- simbólica, en vez de aclarar el texto, y su correlato está en la lectura mítica de Carlos Fuentes, lo oscurecen. ¿Por qué -- no ver en esa relación, que según Tomás Segovia es uno de los polos perfectos del amor, la frustración por la identidad? - Hermanos: supresión de las diferencias, monotonía en la relación, lepra amorosa. Pedro Páramo es la historia de varias pa siones, esa búsqueda topa con obstáculos insalvables en la vida: la locura, la muerte; Juan en su camino hacia el encuentro, en la última etapa, da con el símbolo del amor pervertido, el de los amantes tan idénticos que se repelen, que sienten en la carne el pecado de la similitud.

---

(8) Rulfo, Juan, "el desafío de la creación", p. 16.

La lectura simbólica en Pedro Páramo no puede darse en - el nivel de los mitos ni de la religión ni de la historia, la no vela por sí sola no sustenta esa lectura. El símbolo único de la obra es la pasión, Rulfo construyó su obra a partir de una - poética: poética de la emoción.

## CONCLUSION

Tres etapas principales tiene este trabajo, la primera hace examen de las varias tradiciones, las cuales como causas pequeños que forman un gran río, sustentan la forma narrativa que la novela de Juan Rulfo asumió. Desarrollamos la idea de una tradición dialéctica la cual concibe la totalidad de las obras y acepta, fijando ese movimiento en un momento específico de la historia literaria, a la novela estudiada como un producto necesario. De la multiplicidad de venas que conforman el cuerpo de la obra elegimos tres vertientes luego de hacer un examen general de la tradición narrativa en México: la de la novela regionalista, de la cual examinamos su origen europeo, su traslado a las letras americanas y su evolución en México: que arranca de la novela costumbrista decimonónica, toca algunos momentos de la novela de la revolución y, debido al auge nacionalista y de preocupación por la falta de integración de grupos marginados socialmente en la época posrevolucionaria de Lázaro Cardenas, logra su máximo desarrollo en la novela llamada indigenista. Al detenernos en la novela de Juan Rulfo, entrevimos su deuda con tal novelística, limitándola al empleo retórico de algunas figuras: la novela de la revolución: describimos sus momentos críticos: cuando se transformó, mas que en una construcción, en un procedimiento novelesco, sin dejar de lado los excelentes momentos narrativos que ésta aportó. Esa herencia es recogida, transformada, y criticada en Pedro Páramo. Para suspender la polémica sobre la posibilidad de incluir la obra de Rulfo como uno de los últimos exponentes de esa novelística, hicimos un examen de la novela histórica, de sus limitaciones y de sus alcances llegando a concluir que, dadas sus singulares características, Pedro Páramo es una obra totalmente ajena a la corriente de novelas de la revolución; el tercer elemento de la tradición que atendimos es el de el cosmopolitanismo. Partimos de la inexistencia de una novela nacional "pura", lecturas de auto-

res extranjeros -en este caso Faulkner, Joyce, Giono y Ramuz- coadyuvaron a la creación formal de la obra. Denominamos a este estudio de las diversas tradiciones: El lugar de Rulfo, nuestro método (que incluye el ya mencionado de la tradición dialéctica) partió de la idea aristotélica de la definición de un objeto por eliminación, al dejar un vacío en torno de la obra esta aparece prístina y de clara identificación en cuanto al lugar que ocupa dentro de la narrativa mexicana.

El segundo momento de esta tesis se ocupa principalmente de una interrogación a la forma narrativa. La preside una introducción metodológica, la cual presenta una interpretación fenomenológica aplicada a la crítica literaria, son páginas -- que, a pesar de que a primera vista parezcan ajenas al análisis directo de la obra, fueron escritas a partir de la idea de que cada obra proporciona su propio método de interpretación. El método empleado, pues, para la interpretación de la forma de la novela de Rulfo es válido únicamente para ella. Conforme al método expuesto, interrogamos a las nociones y al carácter espacial de Pedro Páramo encontrando una absoluta identificación entre su espacio o estructura, armada a base de fragmentos, mismos que se integran en un todo de aparente movimiento y que se corresponden de manera perfecta con el tempo de la obra. Resumiendo: la fragmentación es una representación de la búsqueda de un centro, de una homogeneidad, las partículas de la obra giran en torno a tres centros narrativos, éstos no refieren tanto a los personajes como a las actitudes -- anímicas a que éstos responden, esto es: la fragmentación corresponde a una búsqueda de un espacio homogéneo, así como las focos temáticos, o emocionales, de la obra igualmente buscan una idéntica realidad. Susana San Juan por la esperanza busca integrarse en la muerte con su amante muerto. Pedro Páramo bu cea en la nostalgia intentando recuperar -perdiendo de paso su esencial heterogeneidad - su paraíso perdido. La distancia -- primero, luego la locura y la muerte le impiden sin embargo e-

se acceso al sitio de su nostalgia. (Decir que en la muerte - se realiza ese amor es una proposición sin fundamento) Juan -- Preciado, en su búsqueda de origen, da muestra igualmente de - ese espíritu "fragmentado", que sólo logra completarse cuando, bajo tierra, escucha y comulga con la presencia/voz de su madre. El complemento de la búsqueda de centro de la forma es - la apasionada búsqueda de centralidad de los personajes. Así mismo, presentamos esa realidad fragmentada dentro de un aspecto global del pensamiento contemporáneo, brevemente expusimos el movimiento análogo, en cuanto a búsqueda formal, de la pintura en nuestro tiempo, así como la ruptura con la idea tradicional de la línea recta como modelo de desarrollo histórico. Al respecto, consideramos a Pedro Páramo como una crítica, implícita en su forma, a esa concepción tradicional.

El tiempo simultáneo expresa una realidad análoga a la espacial dentro de la obra: en el capítulo dedicado al examen temporal realizamos un repaso de las diferentes posibilidades temporales: rechazamos el tiempo mítico -circular- y el histórico -lineal- por no encontrar apoyo suficiente temática ni - formalmente. En cambio encontramos la fórmula de la simultaneidad, rastreamos sus orígenes remontándonos hasta Apollinaire, su paso por Faulkner y su estación hispanoamericana en la obra de Rulfo. La simultaneidad le permitió una conjunción - de elementos racionales y pasionales, así como la expresión - coherente de la idea de una narración hecha desde la voz de - los personajes muertos. La idea de la inexistencia de los -- personajes -"visibles" sólo a través de su voz- nos permitió, (cfs. el capítulo La voz de los personajes), redondear la tesis de la acumulación temporal, el "collage", como una forma nueva de percibir y expresar la realidad.

En el tercer momento de este ensayo interpretativo examinamos las relaciones entre la literatura y la historia, analizando los puntos de contacto así como la forma en que lo li

terario, al constituirse como una nueva forma causal, se separa de los hechos que tomó como modelos, guardando una relación de realidad subordinada sino de realidad paralela. Mostramos las diferencias esenciales entre los productos formales de las ideas racionales, míticas y pasionales, Pedro Páramo por su forma como por lo que ésta presenta, es fruto de una poética de la emoción. No pretendimos mostrar a la novela como un producto meramente ideológico: se dirige contra las concepciones tradicionales desde la emotividad.

Pedro Páramo, si alguna proposición tras su crítica en cierra, ésta se erige como únicamente atenta al propio desarrollo de la obra. Sólo a través del examen de la forma podemos decir que la novela, al crear para sí misma su propio tiempo y espacio, se opone a los tradicionalmente utilizados en Occidente. De ahí que se pueda ver esta obra también como una propuesta heterodoxa. Nuestra labor fue la de enunciar las posibilidades formales de la obra, así como las circunstancias -ánimas- necesarias para la interpretación de las nociones aquí apuntadas. No vemos sin embargo, a Pedro Páramo sólo como una realidad enunciativa, o incluso profética, por ello, en el último apartado de ese tercer momento retrajimos el vasto carácter de las propuestas a la obra misma; la creación de un tiempo "único" dueño de leyes ajustables solamente a la obra, es uno de los valores más altos de ese especial acontecimiento narrativo que es la obra de Juan Rulfo.

El último momento tan sólo es un repaso, un breve apéndice, en el que sustentamos la crítica a las, generalmente abusivas, lecturas simbólicas.

No nos queda sino agradecer la paciencia brindada a esta lectura realizada a la forma de Pedro Páramo, sin duda, uno de los más altos momentos de la literatura en la lengua española.

## BIBLIOGRAFIA.

a) Obras generales:

Alatorre, Antonio, "En torno al concepto de literatura 'nacional'", en Diálogos, vol. 19, núm. 2, marzo-abril 1983, p. 8.

Alegria, Fernando, Historia de la novela hispanoamericana, 3a. ed. México, Andrea, 1966.

Alonso, Amado, Ensayo sobre la novela histórica, 1a. ed. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1942.

Anderson Imbert, Enrique, Historia de la literatura hispanoamericana, 3a. reimp. México, 1980. 2 tomos.

Aub, Max, "De algunos aspectos de la novela de la revolución mexicana en La crítica de la novela mexicana contemporánea, -- selec. de Aurora Ocampo, 1a. ed. México, UNAM, 1981.

Aub, Max, Guía de narradores de la revolución mexicana, 1a. -- ed. México, SEP/FCE, 1985, p. 143.

Blanco, José Joaquín, Crónica de la poesía mexicana, 3a. ed. - México, Editorial Katún, 1981.

Blanco, José Joaquín, "Aguafuertes de la literatura mexicana, en Nexos, agosto-1982, núm. 56, p. 26.

Bourneff, Rolland, y Ouellet, Réal, La novela, 2a. ed. Barcelona, editorial Ariel. 1981. 284 p.

Bravo, María Dolores, "La narrativa mexicana del siglo XX", - en La literatura II, 1a. ed. México, UNAM, 1978.

Brushwood, John, "Periodos literarios en el México del siglo - XX", en La crítica de la novela mexicana, 1a. ed. México, UNAM, 1971.

Castellanos, Rosario, reseña a La noche de Juan Garvía Ponce - en La cultura en México, suplemento de Siempre! 12-diciembre-1963, p. XIX.

Castro Leal, Antonio, La novela de la revolución mexicana, sel. y prol. de, 1a. reimp. México, Aguilar, 1974.

Cuesta, Jorge, Poemas y ensayos. Tomo II, 1a. reimp. México, - UNAM, 1978.

Díaz Rufz, Ignacio, "El regionalismo hispanoamericana" en La literatura II, coordinación de Margo Glantz, 1a. ed. México, - UNAM, 1978.

Eliade, Mircea, Tratado de la historia de las religiones, 4a. ed. México, Ediciones Era, 1981.

Eliade, Mircea, El mito del eterno retorno, 3a. ed. Barcelona, Alianza Editorial, 1979.

Fuentes, Carlos, La novela hispanoamericana, 1a. ed. México, - Joaquín Mortiz, 1969.

Hegel, G. W., Introducción a la estética, 3a. ed. Barcelona, - Ediciones Península, 1979.

Heidegger, Martín, Arte y poesía, 3a. ed. México, FCE, 1979.

Krause, Enrique, Caras de la historia, 1a. ed. México Joaquín Mortiz, 1983.

López Velarde, Ramón, Obras Completas, ed. de José Luis Martínez, 1a. reimp. México, FCE, 1979.

Lukacs, Georg, La novela histórica, 3a. ed. México, Ediciones-Era, 1977.

Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Historia general de México, 3a. ed. México, El Colegio de México, 1983.

Ortiz de Montellanos, Bernardo, "Literatura de la Revolución y literatura revolucionaria", en Contemporáneos, México, Abril de 1930.

Paz, Octavio, In/mediaciones, 1a. ed. Barcelona, Seix-Barral, -1979.

Paz, Octavio, Puertas al campo, 1a., ed. México, UNAM, 1966.

Paz, Octavio Hombres en su siglo y otros ensayos, 1a. ed. México, Seix Barral, 1985.

Paz, Octavio, El laberinto de la soledad, 5a. reimp. México, FCE, 1977.

Paz, Octavio, Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo, -4a. ed. México, Joaquín Mortiz, 1975.

Paz, Octavio, Corriente alterna, 12a. ed. México, Siglo XXI, -1981.

Ramos, Samuel, "Capítulos de estética", en Obras Completas, tomo III, 1a. ed. México, UNAM, 1974.

Reyes, Alfonso, Apuntes para la teoría literaria, 1a. reimp. México, FCE, 1980.

Reyes, Alfonso, El deslinde, 1a. ed. México, FCE, 1980.

Savater, Fernando, La tarea del heroe, 1a. ed. Barcelona, Editorial Taurus, 1982.

Schneider, Luis Mario, Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica, 1a. ed. México, FCE, 1975.

Sheridan, Guillermo, Los contemporáneos, ayer, 1a. ed. México-FCE, 1985.

Segovia, Tomás, Contracorrientes, 1a. ed. México, UNAM, 1973.

Trilling, Lionel, La imaginación liberral, 1a. ed. Barcelona - Edhasa, 1971.

Vargas Llosa, Mario, "Novela Primitiva y Novela de Creación", - en Revista de la Universidad, núm.10, junio-1969, p. 29.

Wellek, Rene, y Warren, Austin, Teoría literaria, pról. de Dámaso Alonso, 4a. ed. Madrid, Gredos, 1981.

Zambrano, María, El hombre y lo divino, 2a. ed. México, FCE, - 1973.

b) Sobre Juan Rulfo y Pedro Páramo:

Arreola, Juan José, "Rulfo ha dado sus más grandes palos de -- ciegos a nuestra literatura", en La cultura en México, supl. - de Siempre, núm. 187.

Bambi, "Entrevista a Juan Rulfo", en Diorama de la Cultura, -- supl. de Excélsior, 31 de mayo-1959 , p. 4-a.

Benítez, Fernando, "Conversaciones con Juan Rulfo", en Homenaje Nacional, 1a. ed. México, INBA, 1981, p. 16.

Blanco Aguinaga, Carlos, "Realidad y estilo de Juan Rulfo", en La narrativa de Juan Rulfo, selec. de J. Sommers, 1a. ed. México, SEP/setentas, 1974.

Cortés Tamayo, Ricardo, "Juan Rulfo" en Diorama de la Cultura, supl. de Excélsior, mayo-1959, p.4.

Colina, Jose de la, "Susana San Juan, el mito femenino en Pedro Páramo". en La narrativa de Juan Rulfo, p. 60.

Chumacero, Alf, "El Pedro Páramo de Juan Rulfo", en Revista de la Universidad, núm. 8, abril-1955.

Durán, Manuel, Tríptico mexicano: Rulfo, Fuentes y Elizondo, - 1a. ed. México, SEP, 1973, pp. 195-214.

Ferrer Chivite, Manuel, El laberinto mexicano de Juan Rulfo, - 1a. ed. México, Editorial Novaro, 1964.

Franco, Jean, "Viaje al país de los muertos", en La narrativa de Juan Rulfo, p. 117.

Fuentes, Carlos, "Juan Rulfo, el tiempo del mito", en Homenaje Nacional, p. 19.

García Ponce, Juan, "La voz de la novela", en Las huellas de la voz, 1a. ed. México, Editorial Coma, 1982.

H-ars Luis, "Juan Rulfo o la pena sin nombre", en Para cuando yo me ausente, selec. de Juan Rulfo, 1a. ed. México, Grijalbo, 1983.

Flores, Angel, "Juan Rulfo", en Narrativa hispanoamericana, - tomo IV, 1a. ed. México, Siglo XXI, 1982, p. 316.

Irby, James, La influencia de Faulkner en cuatro escritores hispanoamericanos, tesis de maestría. México, UNAM, 1956.

Leal, Luis, "La estructura de Pedro Páramo", en La narrativa de Juan Rulfo, p. 44.

Monsivais, Carlos "Si, tampoco los muertos retoñan, desgraciadamente", en Homenaje Nacional, p. 35.

Ortega, Julio, "La novela de Juan Rulfo, suma de arquetipos", en La narrativa de Juan Rulfo, p. 76.

Paz, Octavio, "Paisaje y novela en México", en Corriente Alternativa, p. 18.

Peralta, Violeta, Rulfo, la soledad creadora, 1a. ed. Buenos-Aires, Ed. Fernando García, 1975.

Poniatowska, Elena, "Hay, vida no me mereces", en Homenaje Nacional, p. 49.

Rulfo, Juan, Autobiografía armada, selec. de Reina Ruffe, 1a. ed. Buenos Aires, Ed. Corregidor, 1973.

Rulfo, Juan, "Situación actual de la novela contemporánea", en Revista de la Universidad, núm. 1, septiembre-1979.

Rulfo, Juan, "EL desafío de la creación", en Revista de la Universidad, núm. 2-3, octubre-noviembre-1980, p. 16.

Rulfo, Juan, Pedro Páramo, ed. de González Boixo, 2a. ed. Madrid. Ed. Cátedra, 1984.

Riveiro Espasandín, José, Pedro Páramo de Juan Rulfo, 1a. ed. Barcelona, Ed. Laia, 1984.

Rufinelli, Jorge, "Juan Rulfo", en Para cuando y me ausente, - p. 35.

Rodríguez Monegal, Emir, "Relectura de Pedro Páramo", en Para cuando yo me ausente, p. 239.

Sommers, Joseph, "A través de la ventana de la sepultura", en La narrativa de Juan Rulfo, p. 141.

Sommers, Joseph, "Los muertos no tienen tiempo ni espacio (en entrevista)", en La narrativa de Juan Rulfo, p. 17.

ANEXO: TRADUCCION AL COREANO DE PEDRO PARAMO.  
(fragmentos).

Para que los coreanos conozcan una gran obra  
literaria mexicana del siglo XX.

나는 꼬말락에 왔다. 여기에 네 아버지인 베드로 박사모 라고 하는 사람이 살고 있다고 들었거 때문이다. 네 어머니도 내게 그렇게 말했다. 그래서 나는 어머니가 돌아가시자 곧 아버지를 만나러 가겠다고 어머니에게 약속 했다. 그렇게 하였다는 것을 보어드리고 싶어 나는 어머니의 두 손을 꼭 잡았다. 그런데, 어머니는 약속을 거두고 있었고, 나는 그 모든 것을 이행할 계획에 있었다. "꼭 가서 아버지를 만나자마. 성함이 베드로 박사모 라고 하는 그런 사람이다. 널 만나게 되면 그가 기뻐할 것이 틀림없다." 라고 나에게 말씀 하셨다. 그래서 나는 그렇게 하겠습니다 라고 말하는 것 외에는 어떻게 할 수가 없었다. 어머니나 그렇게 말씀드려도, 내 두손이 어머니의 차가운 손에서 인들끼 빠져나오고 난 후에 까지도, 계속 그렇게 하겠다고 말했다.

아직 돌아가시게 전 까지도 나에게 이렇게 말씀 하셨다:

"그렇게 가서 아무 것도 요구하지 말고, 우릴들에게 다하지 못했던 것을 애 담라고 해마. 나에게 베풀지 않으면 안 되었던 것, 결코 나에게 베풀지 않았던 것을... 그가 우릴들을 잊어 버렸다는 것, 아야, 그렇 그렇게 보상해 달라고 해라."

그렇게 하겠습니까. 어머니.

그러나 나는 네가 한 약속을 지킬 생각은 없었다. 그런데 지금에 와서 갑자기, 네 머릿속은 꼬말락에 대한 생각으로 채워지기 시작했고, 그 꿈속으로 나는 남이 되었다. 이렇게 하여 네 어머니의 남편인, 베드로 박사모 라고 하는 사람의 주위로 희망의 세계가 나에게 형성되어져 갔다. 내가 꼬말락에 온 이유도 바로 이런 것이다.

그 때는 삼촌과 외할머니, 할머니의 따뜻한 바람이 불고 사보나리아(1)의 작은 남생이 각도를 걸었다.

같은 오르막 내리막 길이었다. "가고 오는데 따박시 오르막 길도 되고 내리막 길도 된다. 가는 사람에게는, 올라가는 길이 되고 오는 사람에게는 내리막 오는 길이 된다."

-실제지만 저 아팠어 보이는 마음의 이름이 무엇입니까?

-꼬말락 라고 합니다.

(1) 사보나리아: 산죽과 식물. 습지에서 자라며 꽃은 분홍빛 수미는 사보닌이 함유되어 있고 비누초라고도 불린다.

-코람타가 확신 하나요 ?

-아, 확신합니다.

-그런데, 어째서 그렇게 확실하게 보이나요 ?

-물론한 데라서 그렇습니다.

어머니가 말씀하신 그 기억을 더듬어 나는 저 마음을 보면서 생각하고 있었다. 어머니가 네 식었던 한숨한숨에서, 코람타에 대한 향수를 통하여, 어머니는 코람타에 돌아오고 싶어 늘 한숨을 지으며 사셨다. 그러나 결코 돌아 오지 못하고 숨을 거두셨다. 지금 내가 어머니 대신 왔다. 어머니의 두눈으로 이것들을 보셨던 그 두눈을 내가 갖고 있다. 왜냐하면, 어머니는 내가 볼 수 있도록 그것을 주셨기 때문이다. "저거 포스 플리모펙스 미는 향구를 지난년 아주 전경이 이롭다운 무튼 들판이 있다. 유수수가 익으면 약국은 노랑계도 보인다. 그곳에서 부리코람타가 보이는데, 나는 모든 집들이 하얗게 보이고 맑은 밤에는 그곳이 환하게 보인다!" 어머니의 무수익은 은밀하듯 기괴하게 보이지 않았다. 마치 중언거미고 있는 듯... 내 어머니는 이러한 눈이었다.

-그런데, 심택지간 코람타에 왜 하마 각심니까 ? 하고 나에게 묻는 소리를 들었다.

-내 아버지를 만나러 왔습니다.

-아, 그래요. 그가 대답했다.

그리고 우리는 다시 아무 말 없었다.

담나귀의 갈림 소리를 들으면서, 우리들은 언덕 아래로 걸어 내려 가고 있었다. 팔월의 삼부더위에, 우리들의 두눈에선 줄음이 쏟아지는 것 같았다.

-좋은 꼴을 보게 되겠 습니다. 아주 오랫동안 여기에서 오는 사람이 아무도 없었으니, 누굴 보면 기뻐 할 것 습니다. 하고 내 옆에 걸어가고 있는 사람의 맑은 스피 나는 다시 들었다.

그리고 그는 다시 말을 이었다:

-당신이 누구이든지, 당신을 보면 반가워 할 것 습니다.

젓빛애 반사되어, 등판은 마치 투명한 모수와도 같이 깊이 들어 지는 것 같았고, 그곳을 통해 젓빛의 지평선이 어떻게 보이든 않았다. 더 멀리는 한 줄의 산등성이 가 보였고, 훨씬 더 멀리는 아주 먼 곳이라는 것 뿐이다.

-심택지간 당신의 아버지는 어떻게 생겼습니까 ?

-나도 모릅니다. 단지 성함이 백도로 다라도 되는 것 밖에 모릅니다.

-아, 그래요.

-아, 성함이 그렇게 내가 들었습니다.

또다시 바부의 아! 하는 소리를 들었다.

내가 그를 만난 것은 여러 광택의 길이 나 있는 로스 연구원으로 타는 곳  
에서였다. 나는 누군가가 내 앞을 지나가며 라는 것을 알고 기다리고 있었는데  
드디어 이 사람이 나타났던 것이다.

-어디 가시는 곳입니까? 그에게 물었다.

-저 아택로 가요.

-꼬말라 마고 하는 곳을 아십니까?

-나도 바로 그 곳으로 갑니다.

그리고 나는 그를 따라 갔다. 그가 걷는 속도에 맞추어 곱고 곱고 앵글 쓰  
면서 그의 뒤를 따라 갔을 때, 그는 내가 자기 뒤를 따라가고 있다는 것을 알아  
차렸는지, 조금 천천히 걸어 갔다. 그리고 나서 우리 둘은 서로 나란히 볼타스  
씩 걸어 갔으므로 거의 어깨가 서로 닿았다.

-나도 역시 백드로 바바모의 아들이요. 하고 그가 나에게 말했다.

까딱까딱 한 딱딱 딱딱을 가로질러 까딱까딱까딱 하면서 나아 갔다.

안산용 넘고 넘어, 지꾸자꾸 아택로 내려 갔다. 턱을 공격할 위로 하고  
우리는 바바 한 점 없는 데워 붙인 곳으로 짐작하는 것 같이 걸어 내려 가고  
있었다. 무엇인가 어떤 일이 일어난 것 같이 보였다.

-어기가 겁군요. 하고 내가 말했다.

-그 명습니다. 그런데 이것은 아무 것도 아닙니다. 가관이 있어봐요.

이제 꼬말라에 이르러 보면 더 덥다고 느끼게 됩니다. 꼬말라는 불덩이 위에 있는  
마을입니다. 거의 저쪽의 입구 마고 할 수 있지요. 꼬말라에서 죽은 사람들은  
저쪽에 도착하자 담요를 가지며 다시 돌아 온 겁니다. 이고 그가 내게 대답했다.

-백드로 바바모 타는 사람을 아십니까? 내가 물었다.

나는 무엇인가 그와 같이 놓고 얘기 할 수 있다는 것을 그 사람의 두눈을  
물면서 조금은 알았기에 같이 그렇게 말했다.

-그 사람이 누군데요? 하고 나는 다시 물었다.

-그는 아주 고약한 사람입니다. 나에게 대답했다.

우리보다 훨씬 앞에서 당나귀들이 걸 아택로 빨리 가고 있는 데도 괜히  
채찍질을 한 번 했다.

내 샅스 루키니에 지니고 있는, 내게 희망을 부풀어 주고 있는 내 어머니  
의 사진이 있다는 것을 알았다. 어머니도 나를 끄는 것 같았다.

그것은 가장자리가 닳아 허어진 오백원 사진 이었다. 그러나 그것은 내가 어머니

의 사진에 대해 압수 있는 유일한 것이었다. 나는 부엌의 찬장안에 여러 가지 약초가 가득 들어 있는 큰 짐그릇 속에서 그것을 발견했다. 또 통일(2) 일사귀여 가스며야(3) 꽃잎과 마마(4) 가지 등이었다. 그때부터 내가 간직했던 유일한 사진이었다. 어머니는 늘 사진 찍는 데 큰 짐새이었다. 사진이라는 것은 주술이 담겨 있는 것이라고 믿으셨던 것이다. 그럴듯도 했다: 왜냐하면 어머니의 사진에는 바늘구멍 같은 것이 꼭 차 있었고 가슴 쪽에는 가운데 손가락이 들어 갈 만한 커다란 구멍이 하나 나 있었다.

내가 지금 여기 가지고 있는 것이 바로 그 사진이고 그것이 내 아버지가 남 알았을 수 있도록 하는 데 좋은 효과를 나타내게 할 것이라고 생각하고 있다.

그 마부가 가다가 멈추면서 나에게 말했다:

-이것봐요, 저기 저지의 방울같이 생긴 언덕이 보이지요? 그 언덕 조금 뒤에 미디어 부나 라는 마을이 있습니다. 자, 저기를 봐요. 저기 아산의 동성이 가 보이지요? 그렇쵸요. 이젠 이쪽으로 돌아다 봐요. 언덕은 거의 보이지 않는 또 다른 산등성이 가 보이지요? 그 역시 저기 끝에서 끝까지 가 다 미디어 부나 라는 마을입니다. 누가 그랬듯이 시야에 들어오는 모든 땅을 전부 압하는 것 입니다. 그리고 그 넓은 땅 전부 가 다 베드로 바라모 의 것 입니다. 우리들이 베드로 바라모의 자식들인 데도 불구하고 우리들과 어머니들이 무림 영성회에서 받았단 것입니다. 그런데 아주 우스운 일은 그가 우리들을 세례시키려 했다고 했다는 거예요. 당신이 계도 마찬가지로 그런 일이 있었음 에 틀림없소. 그렇지요?

- 무슨 말씀인지 잘 모르겠는 데요.
- 참 이상한 사람도 다 있네!
- 뭐라고 말씀 하셨는 데요?
- 이젠 거의 다 왔단 말입니다.
- 그때요, 이제 마을이 보이는군요. 여자가 왜 이태요?
- 꼬르페 까이노(5) 라는 설탕 많이예요. 그 식을 그렇게 부르지요.

(2) 통일: 양귀고 경면전용제로 쓰이는 약제용 식물.  
 (3) 가스며야: 유액이 함유된 나무. 상처난 피부의 약제로 쓰임.  
 (4) 무 마: 외양재로 쓰이는 약용 식물. 피임제로 사용됨.  
 (5) 꼬르페 까이노: 잎서로 알리스꼬추에서 많이 볼 수 있는 풀집이 작고 땅위를 납색계 줄이 다니는 새.

-그 직 아니고 가지 껍질이 된 건 시뮬 그렇게도 쓸쓸하게 보이는 이 바  
음에 대해서 알고 있지 않았습니까? 아무도 삼지 않는 건 처럼 보이는 데요.

-그렇게 보이는 건이 아니라 바로 그렇습니다. 어찌에 아무도 삼지 않음  
니다.

-그러면 배드도 빠리오는 요?

-베드로 빠라오는 오백전에 주었습니다.

이느 동네의 어린애들이 시끄러운 소리로 오우를 채우면서 거리에 나와서 노는  
그런 시간이었다. 아직까지도 이글거리는 햇빛이 검은 벽에 반사되고 있었다.

적어도 그런 장면은 어찌 이와 똑같은 시간에 사울리(6)라는 마을에서  
보았다. 비둘기 등의 날음이 마치 나무를 작별하는 것 처럼 날개를 펴들거리는  
조용한 하늘을 깨뜨리는 것을 보았다. 어린애들이 노는 시끄러운 소리가 마을을  
남아 오르고 석양의 피날에 광택을 물드는 것 같이 보이는 동안, 비둘기들은  
지붕 위에서 나르기도 미고 앉기도 했다.

그때 나는 조용한 어찌 이 마을에 있었다. 둥근 차들도 조장된 거락워를  
받는 내 발자국 소리를 들었다. 비박미덕 같은 내 발자국 소리는 석양의 태양  
에 모든 벽에 마아미를 반복하고 있었다.

그때 궁장으로 것이 나갔다. 짐들이 모두 정비어 있는 것을 보았다. 곧작  
이 떨어져 떨어져진 문짝안으로 잡초가 자라고 있었다. 그 사람이 이 잡초의 이  
를을 무엇이라고 했더라? 까비따나(7)라고 합니다. 집이 비가난 거다라고 있다  
가운 집안으로 들어가는 전염병과 같은 잡초입니다. 그 집이 어떻게 되는지는  
두고 보시면 알 것 입니다."

고차모를 지나가다가 리노소(3)를 덮어 쓴 어떤 아주머니를 보았을 때  
존재를 의심 할 정도로 사라져 버렸다. 그리고 나서 내 두발은 다시 한발자국  
한발자국 씩 움직이고 내 두눈은 문짝이 떨어져 가지 구멍이 난 것 처럼 보이  
는 그 곳을 계속 해서 얻고 있었다. 그전때 리노소를 덮어 쓴 그 여자가 다시  
내 앞을 가로 질러 갔다.

-안녕이십니까? 그 이자가 내게 알았다.

(6) 사울리: 미서고 할릭스포주의 남쪽에 있는 도시.

(7) 까비따나: 외양재로 쓰이는 야생 식물.

(3) 리노소: 어찌들이 언덕과 미리에 편이 쓰는 주로 검은색 반은 흰색의 크고 긴  
술. 귀시로 어찌 날리 사용 됨.

나는 걸이가고 있는 그 여자를 계속 응시하고 있다가 그 여자에게 소리를 질렀다.

-도나(9) 애두 비헨스가 어디에 살고 있습니까?

그 여자는 손가락으로 가리키면서:

-저거요. 다리 바로 옆에 있는 저 집에 삽니다.

그 여자의 목소리는 살아 있는 사람의 목소리로 생각하거는 어렸지만 입에는 치아도 있고 말을 할 때는 굴리는 턱도 있고 그 여자의 두눈도 모든 정상적인 사람이 가진 눈과 같은 것 이라는 것을 알았다.  
어두워 졌다.

그 여자는 다시 나에게 인사를 했다. 뛰노는 아이들도 없었고 비둘기도 푸른 빛에 들뜬 기와 지붕도 없었지만, 이 아늑은 사람이 살고 있는 곳 이라고 생각했다. 정죄의에 다른 어떤 소리로 나에게 들리지 않았다면, 그것은 내가 아직도 정죄에 익숙하지 못했기 때문이었다: 아마도 내 머릿속에는 온통 사물의 시끄러운 소리와 사람의 음성으로 채워진 상태로 왔기 때문이었다.

그렇다. 특히 사람의 음성으로, 공기가 희박한 이곳은 더 잘 들렸고, 그 소리는 사람의 머릿속을 짙하게 남아 있었다. 어머니가 나에게 했던 말을 나는 기억했다: "그 곳에서는 내가 하는 말이 더 잘 들릴 것이고, 나는 너 가까이 있을 것이다. 내가 죽고 난 뒤에도 언젠가 나에게 갈 수 있는 어떤 목소리를 가질 수 있다고 해도 이 목소리 보다도 너가 기억하고 있는 내 목소리를 더욱 가깝게 만날 수 있을 것이다." 내 어머니... 살아계시는 듯한 내 어머니.

어머니에게 다음과 같이 말하고 싶었다: "어머니는 주소를 혼동했습니다. 주소를 물리지 가르쳐 주었습니다. 이디가 어디지도 모르는 곳으로 날 보냈습니다. 쓸쓸한 마음으로, 잊지도 않는 어떤 사람을 찾으면서."

광물 흐르는 소리가 나는 쪽으로 내가 걸이가서 다리 옆에 있는 집에도착했다. 문을 두드렸다. 그러나 헛손질이었다. 마치 바람이 문을 열어 버렸던 것처럼 내 손은 허공에 흔들고 있는 구이었다. 거기에서 어떤 여자가 한 명 있었는데 나에게 말했다:

-들어오십시오. 그리고 나는 돌아왔다.

나는 포암타에 남아있고, 자기 감정을 금장 갖던 그 하루는 나에게 작별인사를

(9)도나: 나이 든 여성의 이름에 붙이는 경어.

마기 훨씬 전에, 나에게 몇가지 관해 두었다:

-나는 저기 적 산동성이가 만나는 곳까지 갑니다. 거기엔 내 집이 있습니다. 당신이 온다면 반가운 일 이겠습니다. 여기에 남고 싶으면 그렇게 하시지요: 여기에 남아서 마우스를 한번 구경해 보시는 것도 손백 가는 일이 아닐 것이고, 혹시나 살고 있는 이웃 사람이라도 만날지도 모르니까요.

나는 남았다. 여기에 머물러 온 것이니까.

-유숙 할 곳을 어디가면 구할 수 있겠습니까? 소리 지르다 시피 그에게 물었다.

-도나 에두 비헤스를 찾아 보십시오. 그 이직가 아직 살아 있다면, 그 이자애직 가서 내가 보내 디라고 물어십시오.

-그런데, 당신은 성함이 어떻게 되십니까?

-아블 데오요. 하고 내직 대답했다. 그러나 성은 거의 들을 수가 없었다.

-내가 에두 비헤스 디아미 하는 사람,입니다. 들어 오십시오.

나를 기다리고 있었던 것 처럼 보였다.

쉴쉴해 보이고, 길게 연이어 있는 어둑 권권한 양들을 그 이자를 따라 지나가면서 그 이자가 나에게 말하는 것으로 보아, 노른 겨우 준비해 놓고 있었다. 그러나, 그런 것도 아니었다: 왜냐하면, 내가 어둑과 우리들을 따라오고 있었던 한 중개의 가드만 빛에 익숙해졌을 때, 양 쪽으로 그렁자가 점점 커지는 것을 보고, 짐 꾸러미들 사이로 난 좁은 통로로 우리들이 걸어가고 있다고 느꼈기 때문이다.

-여기 있는 것들이 무엇입니까? 라고 내가 물었다.

-어떠 잡곡입니다. 내 집은 온통 잡곡 투성이입니다.

이 마우스 제나관 사람들이 그들의 가구들을 갈겨 놓기 위해 내 집을 뒤흔었는데 그것들을 찾으면은 사람은 아직 한 명도 없습니다. 그러나 내가 당신을 위해 마련해 놓은 방이 저 끝에 있습니다. 만약 누구라도 오지 않는 경우를 생각해 서 놓 그 방을 준비 해 두고 있습니다. 지금이나 당신은 그 이직의 이득이 아닙니까?

-누구의 아들 이라고요? 내가 되받아 물었다.

-틀로리자의 아들 같어요.

-그렇습니다. 그런데 그걸 어떻게 아십니까?

-당신이 찾아 온 것 이라고 그 여자가 내게 알렸습니다. 그러니까 꼭 오늘  
이요. 오늘 당신이 온 것 이라고.

-그 여자가 누구예요? 내 어머니 라고요?

-그때요. 그 여자는 당신의 어머니 입니다.

나는 무엇을 생각하고 있는지 조사도 볼랐고, 내가 뭘 좀 생각하드록 그  
여자는 내버려 두지도 않았다.

-이것이 당신이 있을 방이요. 하고 나머지 말했다.

그 방은 문도 없었고, 출입문만 하나 있었는데 그 곳으로 우리들은 들어  
갔다. 그 여자는 옷장을 켜는데 그해서 보니 밝은 빛 비어 아무 것도 없었다.

-어게에 잠 잘 곳이 없는 데요? 그 여자에게 말했다.

-그런 것 가지고 신경쓰지 마세요. 당신은 피곤한 몸으로 왔고, 피곤해  
는 잠이 아주 좋은 매트 매트가 되지요. 내인이런 당신이게 침대를 하나 마련해  
주겠어요. 당신도 아시다시피, 당장에 무엇을 마련 한다는 게 쉬운 일이 아닌  
니다. 그렇게 하기에는 시간의 여유가 있어야 하지 않아요. 그런데 당신의 어머  
니가 이제서야 나에게 당신이 온다는 사실을 알렸군요.

-내 어머니가요. 내 어머니는 벌써 돌아가셨어요. 하고 말했다.

-그러니까, 당신의 어머니의 주소지가 어찌까지 이르기 위해 마치 아주  
먼 거리를 통과 해야 했던 것 처럼 나에게 그렇게 희미하게 들렸던 이유가 바로  
그런 것 이군요. 이제서야 그럴 않았어요. 그런데 돌아가신 지가 얼마나 되었  
어요?

-벌써 일주일이나 되었어요.

-슬프기도 하다. 당신의 어머니는 외로움을 느꼈을 때 울림 있을 것이다.  
우리들은 죽어도 같이 죽자고 약속 했는데, 우리 두명이 죽어서 지승길을 갈 때  
필요하다거나 만약 어떤 어려움이 발생하거나 할 때 서로 서로 용기를 주자고  
했다. 우리들은 아주 친한 친구였다. 당신에게 내 애기를 하지 않던가?

-어, 괘한 적이 없었어요.

-이상한 일인데, 그 때 우리들은 아가씨를 이었고, 당신과 어머니는 차  
결은 했었다. 그래도 우리들은 무척 서로 좋아했다. 자네 어머니는 아주 예쁘고  
도 마음씨가 착해서 내가 무척 좋아했었다. 다른 사람들도 자네 어머니를 좋아  
했었다. 그런데 이제자고 내 앞에 죽었지? 그러나 그 여자를 뒤돌아 따따잡아  
잡매니 두고보게. 단지 네가 알고 있는 것은

아들은 우리들에게서 아주 편미. 있다는 것이다. 그러나 나는 길러 가는 길을 알고 있다. 나에게 있어 이제 남은 것은 죽는 것뿐이다. 사람이 죽고 싶으면 죽을 수 있는 데 아드님의 뜻일 경우, 아드님에게 죽음을 갈망하는 그렇지 못하다. 아드님 아니냐 아드님에게서 미리 알다가 죽게 될 단라고 언저 부릴 수도 있다. 자네라고 부르니 용서하지. 자네를 내 아들 같이 생각 했거야 그렇게 하나. 그때, 내가 어러번 이야기 했다. "둘로 리파와 아들은 내 아들과 같음을 몰림 없다고 말야." 나중에 자네에게 그 이유를 말 하겠네. 내가 지금 자네에게 꼭 말하고 싶은 것은 지승의 어느 길에서 자네 어머니를 뒤를 아 따라 잡겠단 말이다.

나는 그 여자가 미쳤다고 생각했다. 나중에 왜 화가 났는지 아주 생각 없었다. 내가 어떤 다른 세계에 의 있다고 느꼈고, 집집 끝까지 다니는 느낌이었다. 모든 것이도 뒤집어 씌고 볼 듯한 내 육신은 마치 벽이 높은 줄이 떨어 진 느낌이었다. 내 몸은 마치 힘없는 벼로 만든 인형 처럼 모든 것이도 노락게 놓이 될 수 있었다.

-최근 마군요. 그 여자에게 말했다.

-우선 오기라도 하길 미리 오게. 아무 것이나 조금 되자.

-조금 있다 가겠습니다.

거와 지붕 위에서 떨어지는 빗방울은 모래 마당위에 구멍을 내고 있었다. 소리가 났다. 툭 툭, 그리고 툭. 너들 사이의 물이 떠 있는 황계수 입사계 가 온데 떨어지던 물을 흔들었다. 푸푸는 벌써 지나가 버렸다. 이제 이따금씩 리종 이 눈이 식후 나무 가지들 손들이 풀이 우두둑 떨어지고, 온 마당을 반짝거리며 물방울 자국을 내다가 나중에 는 부엌지 흐르며 갔다. 마치 잠자고 있던 건 처럼 웅크렸던 암합들이 황급히 남게 짓을 했다. 그리고, 마당으로 나와 비가 와서 땅 위도 나은 지렁이를 훔아 가기도 하고 모이도 쫓고 있었다. 구름이 걷히자, 햇빛이 돌에 반사되어 반짝거리고 만물을 엉뚱하게 하고 땅위의 숲을 카시고 비라는 나뭇피복 놓고 햇빛은 나뭇잎에 광채를 주면서 비랑과 함께 놀고 있었다.

-년소에서 오랫동안 풀 하고 있지, 애야?

-아무 것도 안해요, 어머니.

-꼭꼭 애오면 있으면 뱀이 나와 너를 문단다.

-알겠어요, 어머니.

"수사나, 나는 너를 생각하고 있었다. 우리들이 부른 언덕이 있었을 때 그 때 바람 부는 걸이파 언덕을 떠올리고 있었다. 리움 위의 언덕이 있으면서 저기 저 아랫동네에서 나는 소리를 듣고 있었는데, 어느 새벽 바람이 불어 언덕이 당겨져 가고 있었다. '수사나, 나 좀 도와줘.' 어떤 부드러운 손이 내 두손을 붙잡았다. '리움 더 끌어 줘.'"

"바람이 불어 우리들을 웃게 했다. 우리들 두눈의 시선을 마주치기 했고 그 때는 동안 심이 바람을 따박 손가락 사이에서 풀려 나가 나뭇잎은 어떤 색의 남색과 그늘 짙었던 것처럼 가는 소리를 내어 줬었다. 저기 저 위 언덕이 새가 꼬리를 끌면서 구역을 하다가 멈춰서 부른 때까지 수으로 사라져 버렸다."

"너의 두 입술은 마치 이슬이 입맞춤을 했던 것처럼 촉촉히 젖어 있었다."

-변소에서 나오라고 나에게 말했잖아, 애야.

-아, 어머니 이제 나가요.

"너를 나는 기억하고 있었다. 수주신 같은 너의 두 눈동자가 그곳에서 나를 쳐다보고 있었던 때를."

그날 밤을 들어 본에서 있는 어머니를 바라 보았다.

-언제서 그렇게 늦게 나오느냐? 어거시 불 하고 있지?

-생각하고 있었어요.

-다른 곳에서 생각하면 안되느냐? 변소에 너무 오래 있으면 몸이 해롭다. 더우거 너는 똥 좀 해야 할 일이 있잖아. 할머니에게 가서 우수수 끼는 입을 도와 드리지 않겠니?

-지금 가요. 어머니, 지금 가요.

-할머니, 우수수 끼는 입 도와 드니까 왔어요.

-이제 다 끝났어. 그러면, 우리 오고 싶어 나 간들자. 너 어디 있었니? 북우각 너림 동안 내내 믿잖아 마셨다.

-다른 마당에 있었어요.

-그 때, 뭐 하고 있었니? 기도라도 하고 있었니?

-아니요, 할머니. 비 오는 것만 보고 있었어요.

할머니는 그를 치미 도았다. 할머니의 눈은 단풍은 것처럼이고 간담은 노란

새 같은 눈을 하고 있었는데, 가리 사람의 마음 속을 꿰뚫어 보시는 듯 했다.

-자, 가서 본책이나 정소해라.

“선리 먼 곳에는 구룡 외에, 그 보다도 더 큰, 모든 것 보다도 훨씬 더 먼 곳에 사나, 너는 숨어 있다. 무한한 하나님의 언약 속에 하나님의 선리가 이끄는 어느 곳이, 내 능력으로 내어막도달 할 수도 만날 수도 없는, 내가 하는 말이 이를 수 없는 곳에 너는 숨어 있다.”

-알거니, 본책이 고장 나 있어요. 본책 부풀이 망가지 있어요.

-미카엘마 그애가 그 안에 물까지(10)물 넣어 갈았던 모양이다.

그 못된 비릇을 버리지 않는구나. 그러면 어쩔 수도 없고, 이제 고쳐 쓸 수도 없게 되었다.

-다른 것으로 하나 사면 이책요? 이것은 너무 오빠 되어서 못쓰요.

-그 책, 네 말이 옳다. 그런데 너의 할아버지 장사 지낸다고 쓴 비유 꼭 고쳐 바치는 십일로 우미엔 돈이 안 풀도 남아 있지 않다. 그렇지만 구미가 가리마도 다른 것으로 하나 사야겠다. 도나 이네스 니암 반도에게 내가 가서 선물 담게 할것다고 본책을 아나 의상으로 담라고 하는 직종을 적다. 후수를 하면 우미는 그 돈을 갚을 수 있을 것이다.

-이, 알겠습니다. 할머니.

-그리고 이왕 하는 길에, 재외 전지 가워 하나씩 넘어 달라고 해라:

함묵이 자카서 벌써 거의 허리에 까지 올라왔다. 저 적다란 우리가 맘에 있는 는 집을 지금까지 내가 갖고 있거만 한다면, 무얼 거리지도 않겠다. 그런데, 너의 할아버지가 장모해서 여기로 오게 되었다. 만사가 다 뜻대로 되는 거 아니구나: 일 이라는 것이 사람이 원하는 대로 결코 되지 않는다. 도나 이네스 애기 빛진 것을 모두 주수하고 너면 갖겠다고 해라.

-이, 알겠습니다. 할머니.

범세들이 우물 거리고 있었다. 그번 점 이었다. 만만한 자스인의 꽃에서 왕왕 거리는 날지 소리가 들렸다.

조그만 예수님의 제단을 차려 놓은 곳을 시심거리더니 그는 그 곳에 24 선타보(11)가 있는 것을 보았다. 4선타보는 그냥 놓아두고 20선타보는 숨겨졌다.

(10)물까지: 조그 마한 옥수수. 소확할 때 크 거에 따라 조그 마한 것을 골라 적막 하고 아주 긴 것을 숨 막여리고 잔다.

(11)선타보: 껍질과 외 껍질 단위. 1개소는 100선타보.

집을 나서기 전에, 어머니가 물었다:

-이제 가느냐?

-도나 이네스 비야만 반도에게 본색기 색 건 하나 시켜 갑니다. 전에 쓰던 것은 망가졌어요.

-이것과 같은 오바단 1미터만 니를 통해 보내 담았고 가고, 그 값은 우리 장부에 적어 놓으라고 해라. 하면서 그에게 선물을 주었다.

-그렇게 하지요. 어머니.

-돌아오는 길에 아스피린 몇알 사다 주렴. 부도어 있는 큰 화는 수에 돈을 넣어 두었으니 꼭 보면 나온다.

1백소를 샀다. 20선피보는 다시 그 곳에 파묻고 1백소를 손에 쥐었다.

"이만하면 자! 내가 널 행복하게 해 준다고 생각해!"고 생각했다.

-백드론! 백드론! 하고 그렇게 소리를 질렀다.

그런 다음 그는 이미 들지 못했다. 아주 멀리 가고 있었다.

밤에 다시 비가 내렸다. 마치 드림처럼 쓸 아지는 빗소리가 오랫동안 나고 있었다. 조금 후에 그는 불림없이 잠이 들었을 것이다. 눈을 떴을 때는 조용히 이슬비 내리는 소리만 나고 있었기 때문이다. 유리창이 투명해 되어 있었고, 밖쪽 유리창에는 물방울이 저 마치 눈물이 흐르는 것처럼 굽은 줄을 그으며 미끄러져 내려가고 있었다. "비가 내릴 때 마다 물방울이 반짝거리며 떨어지는 것을 쳐다 보고 있었다. 숨 쉴 때 마다 안숨을 쉬고 있었고 그리고 생각할 때 마다, 수사나, 나는 니를 생각하고 있었다."

니는 미몽으로 바뀌고 있었다. 그는 들었다: "우리의 죄를 용서하시고 육신을 부활시켜 주소서, 아멘." 그것은 안에서 나는 소리였다. 그곳에서 여자 몇명이 두주 기도할 마지막 소리였다. 그들은 입을 나서 새장을 덮고 비장을 덮고 눈을 졌다.

밤빛과 수색이는 귀뚜라미 우는 소리와도 같은 심비 소리와 남아 있었다.

-왜 두주 기도 하는 데 오지 않았나? 너의 할아버지 9일제 중이잖아.

어머니가 손에 촛불을 들고 거기 문턱에서 있었다. 어머니의 그림자는 천정에 길게 쭉 늘어져 있었다. 그리고 그 그림자는 천정에 있는 가로목에 의해서 조각이 나 있었다.

-마음이 안됐다. 어머니가 말씀하셨다.

그리고는 어머니는 기 버렸다. 옷불을 끄고, 손을 담고 나서 흐느껴  
우셨다. 우는 소리는 심비 소리와 구별 안되게 계속 들었다.

그회의 종소리는 시간마다 시간을 알렸는데 마치 시간이 좀여지는 것  
같았다.

-내가 말한 대로, 나는 거의 자네 어머니라 해도 과언이 아니다. 자네 어머니  
가 그 일에 대해 자네에게 한번도 말한 적이 없었던가?

-아, 단지 좋은 이야기만 했어요. 나를 여기까지 오게 한 이런 아픈 디오  
만 사람 안하시만 당신의 이야기를 들었어요.

-아픈 디오, 그는 좋은 사람이지. 아직도 나를 기억하고 있단 말인가?

내집을 찾아 오는 사람에게 길을 가르쳐 줄 때 마다 그에게 말을 주곤 했다.  
우리는 사이가 좋았다. 자기한테 놀랄 정도로 멍카 바뀌었다. 즉 코말라가  
불판하고 난 뒤 부리는 우리들과의 신신 왕래도 끔찍하게 되었다. 그리고 보니  
그가 나를 만나 보며 오도록 자네에게 이야기 했군 그때?

-그가 나에게 꼭 당신을 찾아 보라고 했습니다.

-그렇게 했으니 그에게 그만큼 생각하지 않을 수 없다. 그는 착하고 아주  
책임감이 있는 사람이었다. 우리들에게 우편물을 배달 해주었는데 귀를 귀고  
난 뒤에 끼지도 계속 그 일을 했다. 불행한 일이 그에게 일어났던 그 날을 나는  
기억하고 있다. 우리들은 모두가 그를 좋아하고 있었기 때문에 모두가 마음이  
아팠다. 우리들에게 오는 편지를 갖다 주고도, 우리들이 보낼 편지도 가져가서  
부서 주었다. 지게 바깥 세상 사람들은 이렇게 지내는 것을 우리에게 이야기도  
해주고 아마 우리들의 이야기도 그들에게 했겠지. 그는 이야기를 대단히 잘  
하는 사람이었다. 귀를 귀고 난 뒤에는 더 이상 이야기 하지 않았다. 다시는  
말하지 않았다. 그가 하는 말을 자신이 들을 수 없으니 알아는 느낌도 없고  
그에게 아무 의미가 없을 뿐더러 전혀 어떤 것을 느낄 수 없다고 늘 말했다.  
모든 일의 원인이 이렇게 해서 일어났다. 풀에 있는 베고 놀 때 줄 끼고 사용하  
고 있는 끈 폭죽 중에 하나가 그 사람의 머리 바로 앞에서 팡 하고 터졌기 때  
문이다. 그리고 난 뒤 부처 그는 감분이 무뎠지만 그전 부처 귀귀기떡는 미니  
었다. 그런데도 그는 여전히 좋은 사람이었던 것은 사실이다.

-당신에게 말한 그 사람은 귀가 귀지 않았어요.