

***Pedro Páramo* o el poder de la escritura**
(Anfibología e incongruencia en la novela de Juan Rulfo)

GUSTAVO LESPADA
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN. *Pedro Páramo* recurre a formas heterodoxas de ordenar aquello que percibimos como realidad, apelando a una lógica asociativa, contradictoria y paradójica que poco tiene que ver con la racionalidad causalista y dicotómica de Occidente. Esta liberación fragmentaria y casi onírica de vivencias, este borramiento de las fronteras entre la vida y la muerte, por ejemplo, provendrían de una matriz de oralidad conformada por sincretismos e hibridaciones culturales propias de poblaciones campesinas como las del estado de Jalisco.

Sin proponerse como 'reflejo' social a la manera del realismo decimonónico, la novela entabla una eficaz relación metonímica con la historia de México. Desplazando la convención del narrador unívoco y omnisciente, el texto incorpora a la recia urdimbre los tonos de diversos personajes tejiendo la trama pluralista; destacándose el registro de Susana San Juan por su transgresividad exponenciada —por contestatario, fuertemente erotizado, demencial y femenino—.

Pocas veces la literatura universal ha logrado hurgar en las entrañas de la condición humana con tanta sobriedad y concisión.

La crítica social del arte no necesita llegar a él desde afuera, sino que madura internamente, en las formas estéticas mismas.

Theodor W. Adorno

Mucho se ha dicho acerca de la estructura caótica de *Pedro Páramo*, de la ruptura en la temporalidad sucesiva, de su fragmentariedad, de los manejos de la elipsis y la interpolación, de la diversidad de puntos de vista ofrecidos por una pluralidad de narradores. Intentaré evitar senderos transitados, recurrien-

do al texto literario con la idea de revisar algunos lugares comunes de la crítica, a la vez que haré mi propia lectura del aspecto anfibológico, de la práctica de la reversibilidad y del problema de la narración en la novela.

Una organización caótica

En *La muerte de Artemio Cruz*, otra gran novela mexicana en que aparece también un trastocamiento en la linealidad temporal, ésta resulta recuperable desde el momento en que los fragmentos discursivos que la integran aparecen fechados, ubicados con precisión en el tiempo. La novela de Fuentes se presenta como un rompecabezas, pero una vez armado, cada pieza calza en su justo lugar y se repone con total claridad la secuencia progresiva desde el nacimiento hasta la muerte de su protagonista.

Nada de esto ocurre con *Pedro Páramo*. Si intentamos armar la historia de acuerdo con un orden cronológico, para reponer una supuesta temporalidad homogénea del argumento previa a su fragmentación, nos encontraremos con que no es tan fácil como lo presentan ciertos críticos que pasan por alto numerosos puntos oscuros de la novela.

Señalemos también la existencia de fragmentos que no encajan en ningún eje consecutivo,¹ porque están como sueltos, desprendidos respecto de la historia principal. Por ejemplo, todo el episodio de los hermanos incestuosos —que ocupa varios fragmentos—, esa especie de Adán y Eva invertidos que también nos remiten a las parejas fundadoras de aztecas y toltecas, cuya esterilidad pareciera estar clausurando el futuro de Comala, pero que carece de conexión con la historia de Pedro Páramo; o

¹ Pueden distinguirse tres ejes espacio-temporales diferenciados: 1) El eje principal, la historia del dominio de Pedro Páramo en Comala; 2) Eje de Dolores-Juan Preciado, desde que aquella se va a Colima hasta que éste vuelve a Comala, cumpliendo un mandato materno; 3) El eje de Susana San Juan, desde la partida con su padre, Bartolomé, hasta su regreso a Comala.

el fragmento 28 (para facilitar su referencia los he numerado teniendo en cuenta los setenta fragmentos señalados en la edición del FCE, revisada por su autor), ese diálogo puro entre la Chona y su novio, la pareja que termina peleándose porque ella no quiere abandonar a su padre viejo. Además tenemos el fragmento 26, que también es un diálogo entre dos mujeres, aparentemente incluido por la escucha de Juan Preciado, pero no sabemos si proviene de personajes vivos o fantasmas, ya que las mujeres parecen desconocer que Pedro Páramo ha muerto, lo que nos hace suponer que ese diálogo es como un eco del pasado que hace imposible la fijación temporal de su emisión; por otra parte, el encuentro de Juan Preciado con Damiana es por demás ambiguo, ya que ella afirma que Eduviges es un espectro, un alma en pena, pero probablemente ella también esté muerta y no lo sepa, o no quiera decirselo a Juan Preciado, quien por otra parte no distingue entre vivos y muertos, lo que hace por lo menos sospechoso el estado de Juan Preciado desde el comienzo de la novela, en ese *descenso al infierno* que resulta ser Comala, en el decir de Abundio (10).

Por otra parte, lo que en *Pedro Páramo* se presenta como un descalabro temporal, como una ruptura de la secuencialidad, tampoco es producto de una dispersión arbitraria o azarosa, como señalaron algunas lecturas en el momento de aparición de la novela (1955). Entiendo que existe una *organización caótica* del material narrativo, si me permiten el oxímoron, o si se prefiere, que existe una lógica subterránea —distinta del causalismo dicotómico y de la pretensión objetivista del positivismo— que sustenta tanto la dimensión semiótica como el aspecto morfológico de la novela.

Veamos, a manera de ejemplo, cómo entre los fragmentos 12 y 14, en que se narra la muerte del hijo de Pedro Páramo (Miguel Páramo) se introduce el episodio de la muerte de su padre, don Lucas (fragmento 13), como si la muerte operara como núcleo aglutinador o *como si los fragmentos ahí siguieran la lógica asociativa del personaje* (en este caso, Pedro Páramo). A su vez —y siempre en torno de Miguel Páramo— en el fragmento 41, el padre Rentería evoca en un presente narrativo el

diálogo que tuvo con don Pedro cuando le llevó ese hijo natural recién nacido, y la noche en que él está recordando el origen de Miguel, esa misma noche “fue la noche en que murió Miguel Páramo”, aunando nacimiento y muerte, integrando los contrarios, como tomando un camino paradójico, más propio del pensamiento oriental.

Rodríguez Monegal habla de un “método de asociaciones emocionales”, mencionando una doble estructura en la novela: una caótica, exterior, y otra subterránea, emocional (11). Si bien esta disyunción aparece efectivamente tensionando la estructura de *Pedro Páramo*, considero además que ambos aspectos están relacionados. Ese “caos” formal de la novela sería la prueba irrefutable de la eficacia del agolpamiento emocional, asociativo de las figuras e imágenes textuales.

Se puede percibir otro ejemplo de este agrupamiento cohesivo en torno de un núcleo temático cuando se juntan la sensualidad enajenada de Susana (en los fragmentos 56 y 57) con el deseo frustrado que conserva Damiana Cisneros de don Pedro y que se le despierta nuevamente al verlo una noche meterse por la ventana de la chacha Margarita (fragmento 60). En el siguiente fragmento tenemos la referencia del propio Pedro Páramo:

Pensó en la muchachita con la que acababa de dormir apenas un rato. Aquel pequeño cuerpo azorado y tembloroso que parecía iba a echar fuera 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.*

Es como si hubiera una zona, una contigüidad, un polo imantado donde concurren diferentes acercamientos a la sexualidad y al erotismo.

Creo que *Pedro Páramo* apela a formas heterodoxas de “ordenar” lo que percibimos como ‘realidad’, utilizando una lógica asociativa y contradictoria para articular la disposición de los

* Las citas de *Pedro Páramo* corresponden a la edición del Fondo de Cultura Económica, (edición revisada por el autor), Bogotá, 1993.

fragmentos, una lógica que parecería tender a la reposición de pulsiones ancestrales, de mecanismos intuitivos, una lógica vinculada a los restos sobrevivientes de la cosmovisión azteca. Sin necesidad de recurrir a la mitología griega, Martín Lienhard (8) —entre otros— ha puesto relieve la presencia de los códices nahuas en la novela, por ejemplo, en la analogía de Quetzalcóatl con Juan Preciado. Mientras que la liberación casi onírica de vivencias provendría de *una matriz de oralidad perteneciente a la cultura campesina mexicana*, cuyo paradigma estaría dado por poblaciones del estado de Jalisco que habiendo sido centros importantes durante la Colonia, fueron quedando aislados y se convirtieron en verdaderos pueblos fantasmas, producto de políticas económicas reacias al desarrollo industrial y de la nunca realizada reforma agraria.

Historia y ficción

Sin proponerse como 'reflejo' social a la manera del realismo decimonónico, esta novela entabla una compleja y dinámica relación con la historia de México. La historia que no figura en los manuales escolares y que debe buscarse en los fragmentarios y dispersos testimonios orales. Remito, a manera de ejemplo, al episodio en que don Pedro por medio de engaños y sobornos, trastoca las intenciones de los revolucionarios (fragmentos 54 y 55), infiltrándoles un hombre de su confianza (un lacayo: "el tilcuate"). Ejemplar y didáctica lección acerca de los mecanismos y las manipulaciones con que los poderosos desvirtuaron los postulados zapatistas en la Revolución Mexicana. Representación metonímica de la historia, si se quiere, pero a mi entender mucho más eficaz que un tratado rebozante de datos y fechas.

El discurso literario no podía permanecer incólume, respetando principios de autoridad, objetividad, claridad y verosimilitud, sin transformarse en una entelequia congelada y distante, sin constituirse, en suma, en un código traidor. Así, muchas veces alentada por buenas intenciones (indigenismos, regionalismos),

la codificación del “realismo” narrativo asesinaba la realidad, al no poder desprenderse del punto de vista y la valoración exógena. La escritura debe participar del vértigo del deseo, de las ulceraciones de la soledad y el dolor humanos. Participar es comprometer el propio cuerpo. El texto se abre, se parte, exhibiendo en su propia corporalidad lingüística las mutilaciones y los trastocamientos que provoca la violencia de un orden *depredador e injusto*.

Otra de las características que proporciona cohesión a la novela es su perspectivismo: los múltiples narradores, las diferentes versiones sobre un mismo acontecimiento brindadas por personajes distintos; aportando cada uno un trozo diferente para componer entre todos la figura, a la manera del *colash*. Recordemos las diferentes referencias a Miguel Páramo provenientes del padre Rentería, de su sobrina Ana, de Fulgor Sedano, de Eduviges Dyada, de Dorotea, del mismo Pedro Páramo, así como su muerte resulta narrada desde diferentes ópticas y repercusiones.²

Otro caso sería el crimen de Toribio Aldrete, contado por Damiana a Juan Preciado (fragmento 18), puesto luego en presente enunciativo por medio de un diálogo entre Fulgor y la víctima que culminará con el ahorcamiento de Aldrete (fragmento 19), ejecutado por el capataz de la Media Luna pero ordenado por Pedro Páramo, como se alude en dos diálogos entre ambos (fragmentos 20 y 24).

A su vez, la técnica de fragmentación y las incoherencias de la novela podrían estar cifrando la degradación y la ruina de un orden social. Así lo ha visto Jean Franco (4), que señala el desajuste generado por la transición entre dos órdenes diferentes, la perduración de reminiscencias feudales en el caciquismo junto al advenimiento del reino del dinero, que libera al señor

² La muerte de Miguel Páramo se narra desde diferentes ópticas y repercusiones: fragmentos. 11 y 12: narra Eduviges; fragmento 14: Pedro Páramo con el padre Rentería; fragmento 15: Rentería con su sobrina Ana; fragmento 16: narrador básico y diálogo de los peones de la Media Luna; fragmento 40: Narrador básico y diálogo entre Fulgor y Pedro Páramo; 41: Rentería recordando).

feudal de sus obligaciones paternalistas e introduce un elemento de ruptura en las relaciones sociales y morales. El fetiche del “bien de cambio” propio del régimen burgués, existe en Comala, pero sin la base de sustentación productiva de la sociedad industrializada, y además, el dinero no circula, lo tiene acumulado Pedro Páramo, está concentrado en un solo lugar, lo cual impide que se establezca un circuito de producción. En esta acumulación, en este acaparamiento estaría el origen, la razón de que Comala se convierta en un pueblo fantasma, en tanto instaura un orden muerto, una estructura estancada, anacrónica. El descalabro en la sucesión temporal podría ser leído, entonces, como la formulación morfológica de ese anacronismo histórico.

Susana: erotismo y reversibilidad

En otros momentos el texto provoca un extrañamiento del discurso religioso al confrontarlo con un registro doblemente transgresivo para la normativa católica, por su erotismo manifiesto y por su condición de femenino:

¡Señor, tú no existes! Te pedí tu protección para él. Que me lo curaras. Eso te pedí. Pero tú te ocupas nada más de las almas. Y lo que yo quiero de él es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor, hirviendo de deseos, estrujando el temblor de mis senos y mis brazos. Mi cuerpo transparente suspendido del suyo. [...]

Mientras Susana San Juan se revolvía inquieta, de pie, junto a la puerta, Pedro Páramo *la miraba* y contaba los segundos de aquel nuevo sueño que ya duraba mucho (129).

En el fragmento 62 *se superponen la comunión (con Dios) con el acto sexual (onírico)*: mientras Susana es poseída (imaginariamente) por el hombre, Dios penetra (simbólicamente) en su boca.

—Te voy a dar la *comunión*, hija mía.

Esperó a que *Pedro Páramo* la levantara recostándola contra el respaldo de la cama. Susana *San Juan*, semidormida, estiró la lengua y se tragó la *hostia*. Después dijo: “Hemos pasado un rato muy feliz, Florencio.” Y se volvió a hundir entre la sepultura de las sábanas (141-142).

Esta confrontación además, aparece signada por lo vicario, por lo ilusorio. En la eucaristía ofrecida por el sacerdote se revela Cristo (representado en la hostia) escoltado por la presencia de sus discípulos Pedro y Juan, cifrados en los nombres de los personajes. Y —como un demonio que se resiste a ser exorcizado— la mujer responde con el exabrupto de la satisfacción sexual (ilusoria), como un cachetazo en pleno rostro del Poder Espiritual (representado por el cura) y del Poder Terrenal (Pedro Páramo, marido y amo).

Por otra parte, Dorotea, apelando a esa religiosidad sincrética, mezcla de creencias aborígenes y experiencia secular de la comunidad (reaccionando a la condena impuesta arbitrariamente por el cura), hace una interpretación de la eternidad muy ligada al sufrimiento terrenal, invirtiendo el desdoblamiento clásico de alma y cuerpo con un matiz sacrílego, ya que es el cuerpo el que abandona al alma para poder liberarse del peso de la culpa:

—¿Y tu alma? ¿Dónde crees que haya ido? (pregunta Juan Preciado a Dorotea)

—Debe andar vagando por la tierra como tantas otras; buscando vivos que recen por ella. Tal vez me odie por el mal trato que le di; pero eso ya no me preocupa. He descansado del vicio de sus remordimientos. Me amargaba hasta lo poco que comía y me hacía insoportables las noches llenándomelas de pensamientos intranquilos con figuras de condenados y cosa de éstas. Cuando me senté a morir, ella rogó que me levantara y que siguiera arrastrando la vida, como si esperara todavía algún milagro que me limpiara de culpas. Ni siquiera hice el intento: “Aquí se acaba el camino —le dije—. Ya no me quedan fuerzas para más.” Y abrí la boca para que se fuera. Y se fue. Sentí cuando cayó en mis manos el hilito de sangre con que estaba amarrada a mi corazón (fragmento 39, 85-86).

Teología popular que junta cielo e infierno y lo ajusta todo en el orden de lo profano, parafraseando a Carlos Monsiváis (9). Asistimos a la deconstrucción de una religiosidad esclerosada e hipócrita encarnada por Rentería, cuyo catolicismo se presenta como una codificación moral inadecuada: el sacerdote también aparece signado por la incongruencia.

El sentido de contradicción es tan fuerte que genera problemas hasta en la misma conformación del personaje de Pedro Páramo, cuyo perfil inescrupuloso y autoritario se constituye a través de las referencias de diferentes personajes (Rentería, Fulgor Sedano y Bartolomé San Juan, entre otros) y algunos diálogos formulados desde el presente de la enunciación. Por otro lado, el monólogo interior nos lo muestra en sus pensamientos, como un ser extraviado por el amor de una mujer alienada, inalcanzable. Alienación a la que no es ajena la violencia desatada por él mismo. Pedro Páramo aparece entonces, como *la frustración del poder, como la inconsistencia de un orden depredador e injusto cuya lógica termina vaciándose a sí misma. Como si toda acumulación de poder (anagrama de Pedro) siempre generara devastación, páramos.*

Dice Pedro Páramo:

Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de tí (105).

Sin embargo, el objeto de su deseo está perdido para siempre. Susana San Juan vivirá en la Media Luna pero completamente hundida, poseída por los sueños eróticos del pasado. *Y a Pedro Páramo, al dueño absoluto de todo, al amo de todas las mujeres, al padrillo de Comala, sólo le resta observar, espiar las ardientes convulsiones del cuerpo desnudo de Susana copulando frenéticamente con un fantasma ante su mirada impotente. Susana transforma la rapacidad depredadora en pasivo voyeurismo.*

El erotismo (de Susana San Juan) descoloca, descentra, reduce el poder a la impotencia, es decir, al no-poder. El erotismo

arisco e indomable atenta contra el régimen despótico de Pedro, le imprime una pérdida irreparable, estableciéndole un límite. Porque el erotismo, parafraseando a Bataille (1), es la conmoción de un orden cerrado por medio del desorden pletórico.

Susana San Juan asume así uno de los roles más transgresivos de la novela. Contra la opinión de Joseph Sommers (13), que la caracteriza por su pasividad, propongo percibirla como uno de los personajes más activos, tal vez el único valiente. Susana enfrenta al sacerdote y al “qué dirán” durante el velorio de su madre, desafía al Poder no sometiéndose jamás a Pedro, y realiza la inversión, la profanación del acto litúrgico de una religión mercenaria. Tampoco es casual que prácticamente la única actitud de resistencia, de dignidad y coraje en el nivel argumental adquieran los rasgos de *mujer* y de *locura*.

Al poner de manifiesto los límites insoslayables de todo proyecto de dominación, Susana San Juan se presenta como una discontinuidad, como un *paréntesis donde se encierra el deseo libre*, la otredad inalcanzable, el horizonte utópico contra el cual se estrella la ambición posesiva del poder figurado en Pedro Páramo. Pedro se desbarranca en Susana: el poder del latifundista, basado en la acumulación de tierras, se desterritorializa. *Susana es el tropo narrativo mediante el cual la intemporalidad de la utopía (del Poder desintegrado) se hace personaje.*

¿Cómo puede ser vista, entonces, como “pasiva”? Sólo un enfoque basado en las ‘peripecias’ podría atribuirle pasividad, supongo que teniendo en cuenta la postración en su lecho de alienada, el predominio de una postura *horizontal* (al final, cuando reside en la *Media Luna*). Pero los personajes literarios no son seres vivos sino espacios escriturarios, y la zona correspondiente al personaje de Susana San Juan es, como ya vimos, la de una *escritura crítica* respecto de los discursos hegemónicos. Por otra parte, la ‘horizontalidad’ de Susana reduce la ‘verticalidad’ de Pedro al pasivo rol del *voyeur*, y justamente cuando se encuentra bajo el dominio del Poder (de Pedro, siendo su esposa), es cuando su discurso contestatario adquiere mayor efectividad, como si en este personaje se figurara también la postulación estratégica de resistir o modificar una juri-

discidad impuesta desde el interior de la propia ley, antes que desde posturas exógenas o críticas foráneas; desde adentro existen mejores posibilidades de flexibilizar su dureza, de minar su codificación inasequible.

Yo no puedo dejar de leer una activa intransigencia en la actitud de Susana que nunca traiciona, que nunca *tranza* con ese mundo violento e injusto. Susana San Juan es fiel hasta la locura, o mejor aún: inmersa en un universo degradado donde todo se corrompe y se tuerce por la fuerza del poder y del dinero (los revolucionarios resultan ‘comprados’, se ‘tuerce’ a la justicia en las demarcaciones de tierras, se consigue la salvación espiritual, a cambio del oro entregado al padre Rentería), *la locura (de Susana) consiste en permanecer fiel, justa y libre.*

Un narrador poco confiable

Otro aspecto de los procedimientos narrativos de Rulfo consiste en la puesta en un primer plano de las estrategias discursivas, evidenciando el diferente grado de correspondencia o el desfase de la lengua respecto a sus referentes, problematizando así la pretendida transparencia vehicular del lenguaje respecto de la realidad. El lenguaje es uno de los componentes de la realidad. La realidad humana es una realidad indisociable del lenguaje, así como el proyecto forma parte del trabajo humano. El lenguaje tiene un espesor social y material de tal envergadura que hace de la significación una “fuerza productiva”, un verdadero medio de producción y reproducción de la vida real, como plantea Raymond Williams (15).

Esta opacidad del lenguaje podría pensarse como tematizada en la propia novela, por ejemplo, en la no correspondencia entre la imagen de Comala que le trasmite su madre (Dolores) a Juan Preciado y el páramo desierto y árido que éste encuentra. El texto materno referido al pasado de Comala aparece intercalado, traído por la memoria del personaje-narrador, pero esta codificación resulta inadecuada para la percepción de Juan Preciado; el verde, la miel y los sonidos laboriosos han sido

desplazados por la aridez y esos “murmillos” fantasmales que terminan matando a Juan Preciado. Ese dislocamiento entre escritura y referente podría ser leído como un repliegue del texto sobre sí mismo, actuando como metatexto; y al propio Juan Preciado operando como un lector incluido, como un compilador confrontando versiones diferentes, buscando una identidad y un legado.

Esta problematicidad inherente a los códigos está marcada desde el comienzo, desde las incompatibilidades que se producen en la función comunicacional del lenguaje. Veamos, a manera de ejemplo, el diálogo entre Abundio y Juan Preciado (en el fragmento 2):

- (...) Y lo más chistoso es que él nos llevó a bautizar. Con usted debe haber pasado lo mismo, ¿no?
 —No me acuerdo.
 —¡Váyase mucho al carajo!
 —¿Qué dice usted?
 —Que ya estamos llegando, señor (11).

Estos desfases e incongruencias permanentes, esta transgresión exasperante de una ‘racionalidad’ esperable de los diálogos, esa no-correspondencia y ambigüedad también nos dice algo.

El grado de anfibología es tal que críticos como Rodríguez Monegal, Jorge Ruffinelli y Luis Leal, por ejemplo, afirman rotundamente que Abundio mata a Pedro Páramo, en tanto que otros, como Samuel O’Neil, han leído que Abundio mata a Damiana (10), y en realidad lo que nosotros tenemos en una lectura atenta es una formidable *ambigüedad*, un verdadero agujero narrativo tan bien bordado que admite cualquiera de las dos interpretaciones, e incluso podría entenderse que Abundio hubiese acuchillado a ambos.

Al pedido de ayuda de Abundio para enterrar a su mujer (fragmento 69), Damiana Cisneros responde haciéndole cruces y demandando auxilio a los gritos: “¡Están matando a don Pedro!”, aunque en la narración no se menciona ninguna actitud agresiva de Abundio, mientras se describe a don Pedro tapándose la cara con las cobijas, sentado en su equípala.

—¡Ayúdenme! —dijo—. Denme algo.

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

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

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

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

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

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

—Vente con nosotros —le dijeron—. En buen lío te has metido. Y él los siguió (156-157).

Observemos cómo el narrador maneja la elipsis acercándose al punto de vista de Abundio, por medio del estilo indirecto libre, para después retomar la descripción en tercera persona. Luego, en el siguiente y último fragmento asistimos a la muerte de Pedro Páramo, que es por demás ambigua, ya que reaparece Damiana como si nada hubiese pasado o como si fuera una ilusión del viejo u otro fantasma que entra en el infierno de la repetición, como intuye que ha de volver a aparecer Abundio “con sus manos ensangrentadas”. El texto, que es minucioso en las descripciones subjetivas, no explicita la causa de la muerte; los gritos de una mujer asustada frente a un intruso borracho no son prueba suficiente, además los hombres que llegan desde Comala es a Damiana a quien socorren. La muerte de Pedro Páramo bien pudiera ser de viejo nomás, un paro cardiaco, por ejemplo, y no “violenta” como se apresuran a afirmar algunos críticos, para poder aplicarle al texto sus modelos analíticos previos de “parricidio” y lectura edípica.³ Sólo sabemos que

³ Entre otros, Jorge Ruffinelli, Luis Leal, Emir Rodríguez Monegal y Nicola Bottiglieri afirman la existencia del “parricidio” sin lugar a dudas. Ver sus respectivos artículos citados en la bibliografía.

“dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras.”

Percibimos la imagen nítida del surco que van dejando en la tierra los pies de Abundio, mientras lo llevan a rastras al pueblo, pero no sabemos nada cierto acerca del presunto crimen. Mientras el *zoom* de la cámara gira por los alrededores o por medio del *indirecto libre* se va deslizado hacia el interior de un personaje, la escena principal permanece fuera de foco.

Otro ejemplo de perspectivismo estaría en la referencia a la condena que recibe Dorotea del padre Rentería (fragmento 39), contada por Dorotea desde la tumba, y en el recuerdo de esa misma confesión evocado por el propio Rentería (fragmento 41), donde además encontramos *la explicación de la falta de compasión del cura escondida en su discurso*, que en realidad condena a Dorotea (por sus actividades de Celestina) porque la responsabiliza de la violación de su sobrina. Cediendo a la presión del Poder (“Pedro”), Rentería ha perdonado al violador pero es implacable en el castigo de la pobre vieja, totalmente subalterna. Esto no lo dice el texto, debe ser inferido; está retaceado dentro del discurso en tercera persona sobre Rentería, otra vez como si el personaje administrara lo que de él se narra, o como si se tratara de un *narrador cómplice* del personaje.

Pero veamos ahora un caso que quizás sea el ejemplo más interesante de incongruencia a nivel de la narración. En el fragmento 16 se cuenta sobre la noche del entierro de Miguel, y se señala especialmente la abundancia de estrellas fugaces, en medio de la conversación de los peones de la Media Luna. Y el fragmento siguiente, que se traslada al insomnio culposo del padre Rentería, arranca con “Había estrellas fugaces” y se cierra con un “Llovía estrellas”, con la descripción del cura contrariado, que hubiera preferido “ver un cielo quieto”. Esta manera de detenerse en la descripción del meteoro, esta forma de repetir lo de las estrellas fugaces en ambos fragmentos, seguidos uno del otro, es un recurso destinado a producir en el lector la sensación de que se trata de la misma noche, enfocada desde diferentes ángulos o vivencias, como se hace en otras zonas de la novela. Sensación reforzada por los remordimientos de con-

ciencia de Rentería aparentemente provocados por su aceptación del puñado de monedas de oro: esos *treinta dineros* con que Pedro ha comprado la salvación de su hijo (fragmento 14). Más adelante, en el fragmento 41, el narrador cuenta que el padre Rentería volvió a evocar “la noche en que la dureza de su cama lo tuvo despierto y después lo obligó a salir”, y enseñada afirma: “Fue la noche en que murió Miguel Páramo”. Todo esto sumado a la evocación insistente de “las estrellas que se estaban cayendo del cielo” refuerza la idea de que se está aludiendo a la misma noche del fragmento 15. Pero resulta que no, que no se puede tratar de la misma noche, ya que en este fragmento (17) se narra también el recuerdo de su conversación con María Dyada, cuando Rentería le niega la salvación de su hermana Eduviges porque ésta se ha suicidado.

Ahora bien, nosotros sabemos por la narración de Eduviges (fragmento 12) que ella estaba viva cuando murió Miguel, no sólo porque él la va a visitar y le cuenta que se le perdió el pueblo y ella le explica que debe estar muerto, sino también porque después la vienen a buscar de la Media Luna para que asista al velorio de Miguel. Entonces, ¿cómo podría Eduviges estar viva y a la vez haberse suicidado tiempo atrás “la noche en que murió Miguel Páramo”? Es obvio que no puede tratarse de la misma noche.

Este “*error*” en la información, esta incongruencia en la cronología de las acciones compromete radicalmente la instancia del narrador, el que resulta imputable de afirmar cosas inciertas.⁴

Algunos críticos hablan de omnisciencia atenuada o de alterancia entre un narrador omnisciente y personajes-narradores.⁵

⁴ Los enfoques clásicos sobre narración en tercera persona, que incluyen al autor físico dentro del texto (Surmelián 14) llegarían a la ingenua conclusión que ‘Rulfo se equivocó’. A la hora de clarificar las categorías empleadas en este trabajo, aclaramos que nosotros nos inclinamos por concepciones que postulan al narrador como un artificio, como una convención, con posibilidades de ser estudiado y caracterizado a partir de su manifestación en el propio texto literario. En nuestro enfoque (ver Hamon 6) el narrador no es reducible al autor ‘real’, que no existe dentro del texto.

⁵ Tanto Samuel O’ Neil como Luis Leal, entre otros, hablan de “narra-

No estoy de acuerdo. Creo que en el mejor de los casos podemos atribuirle el mismo crédito, la misma confianza o credibilidad a ese narrador básico (que siempre sabe muy poco y ve mucho menos) que a los testimonios de Dorotea, Eduviges, Fulgor o cualquier otro de los narradores cuyos retazos discursivos arman la novela. O inclusive menos: en tanto proliferan los personajes-narradores que casi ingenuamente desnudan sus vivencias frente a Juan Preciado (frente al receptor), aparece de vez en cuando este narrador en tercera persona que mira para otro lado mientras acuchillan a alguien, que pareciera ocultar cosas, sembrando omisiones y confusión.

Ausencia y ambigüedad desmitifican la “sabiduría” del narrador, que con sus *incongruencias* pone de manifiesto una crisis de valores de verdad a la vez que se descalifica un registro clásicamente depositario de un saber indiscutible y un poder inapelable. Aún limitada o impersonal, la concepción del narrador omnisciente supone una visión jerárquica, totalitaria, como proveniente del ojo de Dios. Aquí podría hablarse de la negación del panóptico, *de la relativización del narrador unívoco* (canónico), poniéndose en evidencia su inadecuada subjetividad por medio del *fluir de esos “murmillos”, que también desplazan a la primera persona narrativa que es Juan Preciado*, y que no son otra cosa que las voces de una comunidad relegada. *Como si el relato se produjera a pesar de este narrador en tercera persona, cuya instancia de poder (verbal, simbólico) aparece tan cuestionada por la narración de los personajes como la omnipotencia de Pedro Páramo resulta socavada por Susana*. Este “narrador básico” es al relato como Pedro Páramo a Susana San Juan.

Percibo en *Pedro Páramo una fuerte impugnación de toda hegemonía simbólica, de todo monopolio verbal operando tanto desde los materiales discursivos como desde la estructura*

dor omnisciente” para referirse a ese narrador borroso en tercera persona que aparece promediando la novela. (Ver sus respectivos artículos citados en la bibliografía).

que los organiza en el texto. La vida reversible en la muerte, la historia en la ficción: se borran los límites que posibilitan calificaciones y clasificaciones —tramposamente ‘tranquilizadoras’, que en realidad sustentan un manejo unidireccional del sentido—, lográndose con este borramiento el trasiego incontrollable de significaciones, la relativización profunda de toda categoría y de todo esclerosamiento ideológico.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BATAILLE, GEORGE. *El Erotismo*. Buenos Aires: Edit. Sur, 1960.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos. “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, en *Para cuando yo me ausente*. (Juan Rulfo comp.) México: Grijalbo, 1983.
- BOTTIGLIERI, NICOLA. “Leer a Rulfo”, en *Para cuando yo me ausente*. (Juan Rulfo comp.) México: Grijalbo, 1983.
- FRANCO, JEAN. “El viaje al país de los muertos”, en *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. México: Sep. Setentas, 1974.
- FUENTES, CARLOS: *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz editores, 1974.
- HAMON, PHILIPPE. *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial, 1991. (98-99; 125-126).
- LEAL, LUIS “La estructura de *Pedro Páramo*”, en *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, La Habana: Casa de las Américas, 1969.
- LIENHARD, MARTIN. *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas, 1990 (274-288).
- MONSIVÁIS, CARLOS: “Sí, tampoco los muertos retoñan, desgraciadamente”, en *Para cuando yo me ausente*. (Juan Rulfo comp.) México: Grijalbo, 1983.
- O’NEIL, SAMUEL. “Pedro Páramo”, en *Homenaje a Juan Rulfo*, Helmy Giacomán. Madrid: Anaya-Las Américas, 1974.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR “Relectura de *Pedro Páramo*”, en *Narradores de esta América*. Buenos Aires: Alfa, 1974.
- RUFFINELLI, JORGE. “Juan Rulfo”, Prólogo a *Obra Completa*. Juan Rulfo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- SOMMERS, JOSEPH “A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo”, en *Para cuando yo me ausente*. (Juan Rulfo comp.) México: Grijalbo, 1983 (167).

SURMELIÁN, LEÓN. *Técnica de la ficción narrativa*. Buenos Aires: J. Goyanarte editor, 1976 (71-89).

WILLIAMS, RAYMOND. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980 (51, 76, 110, 111, 190 y 196).