

« P E D R O P Á R A M O »

O LA INMORTALIDAD DEL ESPACIO

Si el espacio no dispara flechas contra sus sentidos, dice [Descartes] en la meditación sexta, está vacío. Ignoraba tal vez la fuerza creadora de la distancia, del Eros lejano, el rejuego de la ausencia engendrando una escintilación. Olvidaba que en este simbolismo corporal, y que no es sino la duda hiperbólica reobrando sobre el mismo cuerpo, las distancias del cuerpo corresponden a sus posibilidades de creación ¹.

Juan Rulfo ha ido a reunirse con sus sombras, ha descendido permanentemente al Hades. “Todos escogen el mismo camino. Todos se van”, diría su personaje mítico Pedro Páramo ². Pero contrariamente a éste, deja como herencia una obra mínima con un máximo de posibilidades de creación crítica, gracias a su lenguaje, sus ambigüedades, su estructura narrativa, su lirismo, su temática; pero sin pretender que uno de estos aspectos sea la explicación única del fenómeno artístico creado por Rulfo, puesto que — como afirma Carlos Fuentes — “la tensión de la novela está entre

¹ JOSÉ LEZAMA LIMA, *Tratados en La Habana*, en *Obras Completas* (Madrid, Aguilar, 1977), II, pág. 398.

² JUAN RULFO, *Pedro Páramo* (México, Fondo de Cultura Económica, 1975), pág. 128. Las demás citas a esta obra se indican en el mismo texto.

ambos polos, el mito y la épica, y entre dos duraciones: la duración de la pasión y la duración del interés”³.

Congruentemente con esas posibilidades de creación, el legado escrito de Rulfo permite comprobar que cada lectura será una experiencia estética enriquecedora. He releído por tercera o cuarta vez ese mito hecho novela que se llama *Pedro Páramo*, y he sentido la fruición de encontrar de nuevo un verdadero clásico de la literatura latinoamericana. No sin motivo, Gabriel García Márquez, al saber que le habían concedido el Premio Nobel de Literatura, declaró que el autor latinoamericano que en verdad merecía el premio era el huidizo Juan Rulfo. En realidad, el autor mexicano nunca trabajó por él; por eso prefirió quedarse encerrado en su mundo antes de ceder a las tentaciones publicitarias y comerciales o hacer el viraje — como sostiene Julio Ortega — de una novela de “violencia”, “injusticia”, “pasiones extremas” a otra de “comedia”, “intriga”, “pasiones banales”⁴.

Fruto de mi última lectura es considerar que el mérito esencial de Juan Rulfo es el de crear un verdadero espacio literario, captado por la imaginación⁵, por medio de imá-

³ CARLOS FUENTES, “Mugido, muerte y misterio: el mito de Rulfo”, en *Revista Iberoamericana*, núms. 116-117 (julio-diciembre 1981), pág. 12.

⁴ JULIO ORTEGA critica así a otros autores latinoamericanos que sí han caído en la tentación de ofrecer novelas de fácil consumo, no conflictivas: “el escritor perdía su relación artesanal con la escritura, ese ámbito donde todavía creemos se decide una relación genuina con el lenguaje; y pasaba a asumir una relación funcional con su instrumento, que inevitablemente se fue empobreciendo de novela en novela, trivializando los mecanismos formales en una mera mecánica y extraviando el sentido mismo del acto literario en un subproducto social de fácil consumo [...]. Cediendo a semejante demanda de una novela no conflictiva, este escritor cedió también a un cambio radical: de vocero de la disidencia se convirtió, no sin nuevos premios y honores, en vocero del *statu quo*” (“La literatura Latinoamericana en la década del 80” en *Eco*, núm. 215 [septiembre 1979], pág. 537).

⁵ GASTON BACHELARD, *La poética del espacio*, (México, Fondo de Cultura Económica, 1983), pág. 28. Según este crítico, “El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En particular atrae casi siempre. Concentra *ser* en los límites que protegen. El juego del interior y de la intimidad no es, en el reino de las imágenes, un juego equilibrado”.

genes míticas, mágicas, líricas, irracionales. Mi objetivo, en el presente trabajo, es el probar textualmente esa aseveración mediante el análisis de *Pedro Páramo* para ver cómo la creación de ese espacio verbal dentro de una atmósfera órfica permite —tanto al autor como a los personajes— “anular el tiempo por medio de la muerte” para ingresar al “eterno presente que es la muerte”⁶.

Un estudio de la evolución de títulos de la novela que posteriormente se conoció como *Pedro Páramo*, demostraría la importancia del espacio en la concepción de esta obra:

- a. “Los desiertos de la tierra”_____
- b. “Una estrella junto a la luna”_____
- c. *Los murmullos* _____
- d. *Pedro Páramo*

Si los primeros títulos eran más especiales geográficamente, aunque sugirieran su peculiaridad (el desierto, la cercanía a la luna), el título *Los murmullos* resulta muy significativo porque “expresa bien la especial atmósfera en que se desarrolla la novela”⁷. La denominación final sintetiza a las demás y enfatiza el carácter mítico-épico del personaje central. Octavio Paz ve el simbolismo del título definitivo así:

Pedro, el fundador, la piedra, el origen, el padre, el 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 Pedro⁸.

Claramente se puede constatar que el título *Pedro Páramo* sugiere un espacio que comienza a abrirse al lector con el inicio de la novela: “Vine a Comala porque me dijeron que

⁶ FUENTES, pág. 21.

⁷ JUAN M. GALAVIZ, “De *Los murmullos* a *Pedro Páramo*”, en la revista *Texto Crítico*, núms. 16-17 (enero-junio 1980), pág. 43. Este artículo es un excelente estudio de la evolución de *Los Murmullos* a *Pedro Páramo*, particularmente del proceso de poetización por medio del lenguaje.

⁸ OCTAVIO PAZ, *Corriente alterna* (México, Siglo XXI Editores, 1982), pág. 18.

acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo” (pág. 7). Magistralmente, Rulfo abre su novela con la presentación de un espacio, Comala, que implica otros: el espacio del viaje, el espacio de la casa paterna, el espacio por conquistar. Así lo ha analizado Julio Ortega:

El tema de la búsqueda del padre, que exige el espacio del viaje, también exige el espacio por conquistar, y si en la *Odisea* se trata de la casa, en la Biblia se trata de la tierra prometida a Moisés por el Padre. Esta peregrinación en la promesa sagrada es el espacio más amplio del rito: el individuo es aquí colectivo y la casa por conquistar es el país, el territorio sagrado como paraíso⁹.

Además, esa puerta de entrada a la novela comienza a crear otro espacio, el del texto, el espacio verbal que es el “de la interacción entre el lector y el texto”¹⁰. Para Maurice Blanchot, “la obra sólo es obra cuando se convierte en la intimidad abierta de alguien que la escribe y de alguien que la lee, el espacio violentamente desplegado por el enfrentamiento mutuo del poder de decir y del poder de oír”¹¹. *Pedro Páramo* es, entonces, la posibilidad de crear un espacio por medio de la narración. El mismo crítico peruano, Julio Ortega, en otro artículo sobre “el lugar del texto” en autores latinoamericanos, ha delimitado claramente el espacio textual formado por el lenguaje:

El espacio de esta novela se sustenta en la nominación más clásica: un lenguaje de locación y otro dialógico distribuyen la historia, el relato, en la superficie reconstructiva que es causal. Pero no es menos cierto que ese espacio está vacío: una de sus metáforas es desértica (la devastación frente a lo fértil), la otra es infernal (lo bajo frente a lo alto); espacio por eso doble: lenguaje que la historia hace causal, pero también lenguaje que es de inmediato extrañado, porque su

⁹ JULIO ORTEGA, *La contemplación y la fiesta* (Caracas, Monte Ávila, 1969), pág. 18.

¹⁰ RICARDO GULLÓN, “Espacios novelescos”, en el libro *Teoría de la novela*, Eds.: Germán y Agnes Gullón (Madrid, Taurus, 1974), pág. 262.

¹¹ MAURICE BLANCHOT, *El espacio literario*, (Buenos Aires, Ed. Paidós, 1969), pág. 31.

referencia no existe, es convención pura, paisaje lunar de un mundo desaparecido¹².

La captación de ese espacio verbal comienza a debilitar el sentido físico del espacio de Comala. Por lo tanto, viene a corroborarse que percibir el espacio “es percibir sus rumores, sus movimientos, su vida; reconocerlo impregnado de temporalidad, de latencias que acaso están siendo ocurrencias en otra parte”¹³.

Esa progresiva percepción del espacio hace que el lector abandone la idea de un espacio sinónimo de paisaje natural o geográfico y reconozca que la novela está engendrando un espacio mítico en donde señorea la imagen poética para revelar “el otro mundo”. En otras palabras, es la imagen la que crea ese espacio como muy certeramente había señalado José Lezama Lima al estudiar la imagen poética:

Semejante a la incesante y visible digestión de un caracol, el discurso poético va incorporado en una asombrosa reciprocidad de sentencia poética y de imagen, un mundo extensivo y uno súbito, una marcha en la cual el polvo desplazado por cada uno de los corceles coincide con el extenso de la nube que los acoge como *imago*¹⁴.

Gracias a ese espacio creado por la imagen poética, el paisaje de Comala “no es un decorado sino un estado de ánimo, una clave en el diseño interior de los personajes, algo que emana de ellos y los define, una proyección de su espíritu”¹⁵.

Por eso muy acertadamente, Octavio Paz afirma que:

Juan Rulfo es el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen — no una descripción — de nuestro paisaje. Como en el caso de Lawrence y de Lowry, no nos ha entregado un documento fotográ-

¹² JULIO ORTEGA, “El lugar del texto”, en *La casa de la ficción: Espiral Revista 3* (Madrid, Ed. Fundamentos, 1977), pág. 45.

¹³ RICARDO GULLÓN, pág. 250.

¹⁴ JOSÉ LEZAMA LIMA, pág. 397.

¹⁵ MARIO VARGAS LLOSA, “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”, en el libro, *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea* (México, UNAM, 1973), pág. 188.

fico o una pintura impresionista sino que sus intuiciones y obsesiones personales han encarnado en la piedra, el polvo, el pirú. Su visión de este mundo es, en realidad, visión de *otro mundo*¹⁶.

Ese “otro mundo” es el que se forma alrededor de la figura de Pedro Páramo. Por eso al final de la primera página de la novela, se presenta a Juan Preciado creando ese mundo en torno a la imagen paterna desconocida, tan solo nominada:

Pero no pensé en cumplir mi promesa. Hasta ahora pronto que comencé a llenarme de sueños, se me fue *formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo*, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala (pág. 7; el subrayado es mío).

Paradójicamente, a ese “otro mundo” no puede llegar el dominio histórico de Pedro Páramo. Eso explica su fracaso en su búsqueda de Susana San Juan. El narrador, focalizando desde el interior de Pedro, se pregunta: “¿Pero cuál era el mundo de Susana San Juan?” Y, distanciándose del personaje, responde: “Esa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber” (pág. 99). Lo máximo que puede hacer es que un “puñadito de carne” se convierta en la carne de Susana San Juan, aunque con la certeza del sentimiento de que el objeto amado de sus ensueños es “una mujer que no era de este mundo” (pág. 113). Finalmente, reconoce que para llegar a donde ella está, necesita recorrer el mismo camino por donde “todos se van (pág. 128): la muerte”; le queda un último consuelo: sabía que Susana “le serviría para irse de la vida alumbrándose con aquella imagen que borraría todos los demás recuerdos” (pág. 99).

Abundio, como un nuevo Caronte, es el personaje que parece poder estar en ambos mundos. Eduviges se lo revela a Juan Preciado: “Nos contaba cómo andaban las cosas allá del otro lado del mundo, y seguramente a ellos les contaba cómo andábamos nosotros. Era un gran platicador” (pág. 20).

¹⁶ OCTAVIO PAZ, pág. 18.

Conocedor de ambos mundos, Abundio podrá participar en el ritual religioso por medio del cual Pedro Páramo-personaje podrá salir de este mundo histórico para llegar al mundo órfico de los “cuerpos ficticios de los fantasmas”. El tránsito entre este mundo y “el otro” se hace gradualmente en la novela. Joseph Sommers ha visto cuatro niveles en este proceso de cambio del paisaje:

- a. Belleza lírica de Comala descrita por Susana y por Dolores;
- b. Comala no produce sino frutos agrios según la experiencia del padre Rentería;
- c. Camino hacia la desolación total de Comala;
- d. Muerte de Pedro Páramo contra un trasfondo físico¹⁷.

Este proceso permite ver cómo se encuentran en Comala dos mitos normalmente excluyentes: el del paraíso y el del infierno. Si se analizan las descripciones de Comala hechas por Dolores, podría notarse que se da también una progresión; las primeras sólo dicen de la hermosura del paisaje y de la posibilidad de participar sensorialmente de él (vista muy hermosa (pág. 8); “huele a miel derramada” (pág. 22); “no sentir otro sabor sino el del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo” (pág. 23). La siguiente descripción de Dolores, evocada por su hijo, sigue presentando la abundancia paradisiaca de productos a la hora “en que se abren los hornos y huele a pan recién horneado”. Pero esa dicha parece amenazada por el “tronar del cielo” y la presencia de “los derrepentes” (pág. 50). La última descripción de Comala la evoca Juan Preciado inmediatamente después del relato de su propia muerte y de reconocer que murió no por falta de aire sino porque “lo mataron los murmullos”. El espacio descrito se convierte en irreal, vacío, atemporal:

¹⁷ JOSEPH SOMMERS, *Yáñez, Rulfo, Fuentes: La novela mexicana moderna*, (Caracas, Monte Ávila, 1969), págs. 104-105.

Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida (págs. 62).

Sólo que el lector percibe diáfano por el contexto que ese “murmulo de la vida” bien puede ser el murmullo de la muerte en donde el tiempo ha sido anulado. Comala es ahora un espacio sin tiempo. Aunque todo parece mostrar la realidad de ese mundo, aparece la imagen, tantas veces reiterada en la novela, de una nueva atmósfera, “el aire” que “cambia el color de las cosas” y les da el color de la irrealidad característica del “otro mundo”.

Un proceso semejante podría detectarse en las evocaciones de Susana San Juan. Ella encuentra ese espacio erótico de plena participación sensorial en la imagen del mar:

“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 batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo.

“—Me gusta bañarme en el mar— le dije.

“Pero él no lo comprende.

“Y al otro día estaba otra vez en el mar, purificándome.

Entregándome a sus olas” (pág. 100).

Es el encuentro del cuerpo como espacio erótico con el espacio que puede comprender lo erótico. Sin embargo, Florencio, el esposo de Susana, no capta o no comparte plenamente esa imagen erótica del mar, densamente barroca dentro de la economía del lenguaje rulfiano, porque prefiere un espacio más sexual que erótico, más puritano y menos sensorial, más tradicional y menos creador, más oscuro y menos “fosforescente”: Por eso le confiesa: “Me gustas más en las noches, cuando estamos los dos en la misma almohada, bajo las

sábanas, en la oscuridad” (pág. 100)¹⁸. Cuando la muerte llega a tocar a Florencio, definitivamente Susana pierde el espacio erótico de su cuerpo e impreca a Dios, un dios no existente, por su pérdida:

¡Señor, tú no existes! Te pedí protección para él. Que me lo cuidaras. Eso te pedí. Pero tu te ocupas nada más de las almas. Y lo que yo quiero de él es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor; hirviendo de deseos; estrujando el temblor de mis senos y de mis brazos. Mi cuerpo transparente, suspendido del suyo. Mi cuerpo liviano sostenido y suelto a sus fuerzas. ¿Qué haré ahora con mis labios sin su boca para llenarlos? ¿Qué haré de mis adoloridos labios? (pág. 105).

Al perder el espacio erótico del cuerpo de Florencio, Susana experimenta su cuerpo como vacío y sin sentido. Ese espacio erótico deseado pero perdido irremediablemente se asemeja al paraíso descrito por Dolores que terminaba convirtiéndose en un vacío infernal, lleno tan solo de quejas o de murmullos de la vida o de la muerte. Tanto el espacio evocado por Susana San Juan como el evocado por Juan Preciado, a partir del discurso de Dolores, se transforman en espacios negativos, sombríos, vacíos, solitarios, “untado todo de desdicha” (pág. 87). Estos ambientes se relacionan “de algún modo con el tema victorioso de un espacio negro. Un espacio infernal que posee desde la muerte el tiempo de la vida”¹⁹.

Si se considera la estructura narrativa, también se podría encontrar esa evolución hacia un espacio de la muerte. La figura de Juan Preciado como narrador aparentemente vivo, va percibiendo el elemento fantasmal e infernal de Comala al mismo tiempo que narra la muerte de sus sentidos. Hasta

¹⁸ CÉSAR VALENCIA SOLANILLA señala muy bien la diferencia en la concepción del erotismo entre Susana San Juan y Florencio: “Las actitudes de los personajes son, pues, bien diferentes: Susana expresa una plenitud vital en el goce amoroso de la desnudez confundiendo con la naturaleza, Florencio reprime el impulso prefiriéndola en la oscuridad, bajo las sábanas” (*Universitas Humanistica*, vol. 13, núm. 22 [julio-diciembre, 1984], pág. 21).

¹⁹ JULIO ORTEGA, *La contemplación y la fiesta*, pág. 22.

que llega el momento en el cual el lector se entera de que a Juan Preciado lo mataron “los murmullos” (pág. 62).

El proceso de cambio en la percepción del espacio está íntimamente unido a la creación de una atmósfera que “depende de los objetos pero que a la vez los conforma”²⁰. Al igual que en las novelas de Kafka, en *Pedro Páramo*, más que el espacio de objetos y personas de Comala, es la atmósfera la que proporciona la hostilidad y opresión a los personajes porque no se puede imaginar “que las cosas van a continuar y que aún está en el mundo, cuando desde la primera frase ya ha sido expulsado”²¹:

Pedro Páramo está lleno de “fantasmas” aunque no se los menciona de este modo (en cambio sí como “voces”, “murmullos”, “gritos de ahorcados”). Se ayuda de este modo a crear una atmósfera sombría en que la muerte resulta dueña y señora de todo cuanto existe, aun cuando esa existencia poco tenga que ver con la *vida* y se aproxima más a la *nada*²².

Esa atmósfera de destrucción y de nada se basa en los mitos del México rural de Jalisco que tratan de “las ánimas en pena”, condenadas a vagar por la tierra “buscando vivos” que recen por ellas, pues viven llenas de remordimientos por sus culpas (pág. 70). Por eso Comala es un pueblo lleno de voces:

— Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen (pág. 45).

Este ambiente produce espacios del odio y del combate que, según Bachelard, están referidos a materias ardientes, a las

²⁰ RICARDO GULLÓN, pág. 251.

²¹ MAURICE BLANCHOT, pág. 71.

²² JORGE RUFINELLI, “*Pedro Páramo* y *Derborence*: realidad fantástica y discurso social”, en la revista *Texto Crítico*, núms. 16-17 (enero-junio 1980), pág. 77.

imágenes del apocalipsis”²³. Por esta razón, Comala “está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno” (pág. 9). Esas voces, esos ecos, por consiguiente, no pueden producir nada más que silencio infernal:

Al despertar, todo estaba en silencio; solo el caer de la polilla y el rumor del silencio.

No, no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito. Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire. Ningún sonido; ni el del resuello, ni el del latir del corazón; como si se detuviera el mismo ruido de la conciencia (pág. 36).

Juan Preciado tiene que aprender a escuchar “solamente el silencio” porque “aún no estaba acostumbrado al silencio” (pág. 12). Y de nuevo, la imagen del aire relaciona el espacio y el silencio. Hay ruidos y voces del silencio en un espacio de materias ardientes:

Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias (pág. 8).

El descenso a Comala-Infierno implica, por lo tanto, el incremento del calor: “Después de trastumbar los cerros bajamos cada vez más. Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire” (pág. 9). Morir es cambiar de aire, o dejar que se filtre entre los “dedos para siempre” (pág. 61), o experimentar cómo “el aire cambia el color de las cosas” (pág. 62).

La metáfora del descenso implica la imagen del camino. Comala es el lugar de la encrucijada laberíntica; así lo explica esa mujer primigenia que encuentra Juan Preciado:

Hay multitud de caminos. Hay uno que va para Contla; otro que viene de allá. Otro más que enfila derecho a la sierra. Ese que se mira desde aquí que no sé para dónde irá — y me señaló con sus dedos el hueco del tejado, allí donde el techo estaba roto —. Este otro de por acá, que pasa por la Media Luna. Y hay otro más, que atraviesa toda la tierra y es el que va más lejos (pág. 54).

²³ GASTON BACHELARD, pág. 28.

Julio Ortega ve en esta imagen de los caminos la sugerencia otra vez más de un “espacio del infierno” no tanto por lo de arriba-abajo como por un fuera y un dentro²⁴. Sólo que ese infierno está aquí, en Comala. Comala es el paraíso convertido en infierno en la tierra. De esta forma lo experimenta Dorotea, según lo explica a Juan Preciado. Cielo, infierno o tierra son estados de conciencia del ser:

Hacía tantos años que no alzaba la cara, que me olvidé del cielo. Y aunque lo hubiera hecho, ¿qué habría ganado? El cielo está tan alto, y mis ojos tan sin mirada, que vivía contenta con saber dónde quedaba la tierra. Además, le perdí todo mi interés desde que el padre Rentería me aseguró que yo jamás conocería la gloria [...]. Lo único que le hace a una mover los pies es la esperanza de que al morir la lleven a una de un lugar a otro; pero cuando a una le cierran una puerta y la que queda abierta es no más la del infierno, más vale no haber nacido... El cielo para mí, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora (págs. 69-70).

Según Dorotea, no hay espacios diferentes llamados cielo, infierno o tierra, puesto que se pueden fundir en una sola atmósfera. Debido a ello, cuando Susana le pregunta a Justina si cree en el infierno, y ésta le responde que sí y que en el cielo también, la sensual mujer deseada pero no poseída le replica: “yo sólo creo en el infierno” (pág. 114). Este es el único espacio en donde puede colmar plenamente sus ansias de Florencio por medio de sus sueños. Además, al creer y habitar ese lugar infernal por medio de su locura, escapa al poder de Pedro Páramo como lo explica Carlos Fuentes:

Susana San Juan ama a un muerto: una muerta ama a un muerto. Y es esta la puerta por donde Susana escapa al demonio de Pedro Páramo. Pues si el cacique tiene dominios, ella tiene demonios. Loco amor, lo llamaría Bretón; loco amor de Pedro Páramo hacia Susana San Juan y loco amor de Susana San Juan hacia ese nombre de la muerte que es Florencio. Pero no loco amor de Susana y Pedro²⁵.

²⁴ JULIO ORTEGA, *La contemplación y la fiesta*, pág. 24.

²⁵ CARLOS FUENTES, pág. 19.

²⁶ MIRCEA ELIADE plantea así el mito de la “nostalgia de paraíso”: “Queremos decir con ello el deseo de encontrarse *siempre y sin esfuerzo* en el corazón del

Ante la imposibilidad de poseer a la mujer deseada, Pedro Páramo cambia su Paraíso-soñado, con Susana San Juan como su centro gravitacional, por el “rencor vivo” (pág. 10), deja que se sacuda ese “paraíso dejando caer sus hojas” (pág. 128), toma el camino de la muerte y “sin decir una sola palabra” se desmorona “como si fuera un montón de piedra” (pág. 129). Al cambiar el paraíso soñado en su niñez, por el infierno creado por su poder, abandona el mundo histórico conquistado e ingresa al mundo mítico de locura, infancia, erotismo y muerte en donde, a través de dantescos círculos laberínticos, procurará encontrar a Susana San Juan. El cielo es el infierno y el infierno es el cielo. Sólo que esos espacios han sido desacralizados y la nostalgia de paraíso es un vacío que se llena de inocencia y de culpa, de sufrimiento y de temporalidad²⁶. Eso es lo que muestra esa pareja adánica que “vive” como marido y mujer, pero que, en realidad, son hermano y hermana y han habitado ese lugar “desde siempre” (pág. 55) porque allí nacieron.

Y en ese infierno, junto a esa pareja que no tiene más que vergüenza pero no perdón, muere Juan Preciado. Ese espacio fantasmal y lleno de miedos de la casa con “la mitad del techo caída. Las tejas en el suelo. El techo en el suelo” (pág. 50), lejos de ser una imagen paradisiaca, adquiere una dimensión infernal. La casa posee “los mejores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre”²⁷. Pero en este caso, posee, además, una atmósfera fantástica, caliente, terrorífica que, definitivamente, lleva a Juan Preciado a hacer parte de ese murmullo “de palabras casi vacías de ruido” (pág. 63):

Y es que no había aire; sólo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de agosto.

No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir

mundo, de la realidad, de la sacralidad, y de manera abreviada, de rebasar de modo natural la condición humana y recobrar la condición divina de antes de la caída” (*Tratado de historia de las religiones* [México, Ed. Era, 1975], pág. 343).

²⁷ GASTON BACHELARD, pág. 36.

y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre (pág. 61).

Juan Preciado termina así su viaje. En lugar del paraíso evocado por su madre, encontró el infierno de Comala. El viaje en busca del padre, llevado por la ilusión, crea el espacio de una pesadilla infernal, de muerte.

La estructura narrativa, particularmente la secuencia temporal de la novela, ayuda a crear ese mismo efecto espacial. La fragmentación de la historia hace que el lector la perciba no como desarrollada en el tiempo, sino como si estuviese yuxtapuesta en el espacio. De esta manera, por ejemplo:

el pasado de Pedro Páramo: un pasado continuo, adyacente, como el imaginado por Coleridge: no atrás, sino al lado, detrás de esa puerta, al abrir esa ventana. Así, al lado de Juan reunido con Eduviges en un cuartucho de Comala, está el niño Pedro Páramo en el excusado, recordando a una tal Susana. No sabemos que está muerto; podemos suponer que sueña de niño a la mujer que amaré de grande²⁸.

Estos relatos yuxtapuestos adquieren una forma espacial puesto que “en un instante de tiempo concentran acciones que pueden percibirse, pero no contarse, simultáneamente”²⁹. Al detener el tiempo en su fluír, se mezclan y yuxtaponen diferentes planos narrativos que cobran extensión ante la percepción del lector.

Consecuencia de esta nueva percepción es que la muerte no se considere como un acontecimiento exclusivamente temporal sino también espacial. El yo-que-muere — dice Bataille — “verdaderamente, percibe lo que le rodea como un vacío y a sí mismo como un desafío a ese vacío”³⁰. Por ello, Pedro Páramo “estaba acostumbrado a ver morir cada uno de sus pedazos” (pág. 128). El viaje hacia la muerte conlleva un descenso verdadero hacia un espacio órfico que “sólo es afuera y sólo intimidad, superabundancia donde las cosas

²⁸ CARLOS FUENTES, pág. 12.

²⁹ RICARDO GULLÓN, pág. 255.

³⁰ GEORGE BATAILLE, *La experiencia interior* (Madrid, Taurus, 1981), pág. 79.

no se limitan, no se invaden unas con otras, sino que en su común florecimiento otorgan extensión en lugar de tomarla y constantemente transforma[n] el mundo de afuera [...] en un puñado de interior”³¹. Esta experiencia del espacio de la muerte, de la dimensión órfica, está muy bien ilustrada en la novela de Rulfo con el descenso que tiene que realizar Susana San Juan, niña, en busca de tesoros, obligada por su padre:

— Baja, Susana, y dime lo que ves.

Estaba colgada de aquella sogá que le lastimaba la cintura, que le sangraba sus manos; pero que no quería soltar: era como el único hilo que la sostenía al *mundo de afuera* (pág. 64; el subrayado es mío).

Claramente se establecen unas relaciones espaciales entre un arriba (la realidad, la normalidad, la tierra) y un abajo (lo irreal, lo sombrío, lo órfico), como también entre un “mundo de afuera” y un “mundo de adentro”. Todo el mundo de afuera de la niña Susana se transforma en un mundo de adentro, de concentración, de sombras, de muerte. En su descenso al espacio órfico, Susana se encuentra con los muertos y encuentra, así, la locura:

Y cuando encontró el apoyo allí permaneció, callada, porque se enmudeció de miedo. La lámpara circulaba y la luz pasaba de largo junto a ella. Y el grito de allá arriba la estremecía:

— ¡Dame lo que está allí, Susana!

Y ella agarró la calavera entre sus manos y cuando la luz le dio de lleno la soltó (pág. 94).

El espacio en el cual se encuentra Susana es totalmente desconocido. Difícilmente encuentra allí un punto de apoyo. Las cosas, la luz, adquieren una nueva dimensión. Con miedo, empieza a comulgar con esas nuevas cosas afrontando al mismo tiempo el estremecimiento que le ocasiona el “mundo de allá arriba”. Lo que con los ojos del “mundo de afuera” es un esqueleto, se deshace entre sus manos “como si fuera

³¹ MAURICE BLANCHOT, pág. 147.

de azúcar”. Esta nueva mirada órfica que aprende Susana le permite liberar a la calavera de sus formas como también liberarse a sí misma por medio de la enajenación: “Entonces ella no supo de ella, sino muchos días después entre el hielo, entre las miradas llenas de hielo de su padre” (pág. 95).

Hay otro personaje que también participa, en forma semejante, de esa experiencia del espacio órfico. Es Juan Preciado, guiado por Abundio: “Caminábamos cuesta abajo, oyendo el trote rebotado de los burros. Los ojos reventados por el sopor del sueño, en la canícula de agosto” (pág. 8). Dos espacios diferentes que coinciden con las dos experiencias de subir o bajar. Adquiere, así, sentido esa observación anterior sobre el camino:

El camino subía y bajaba; “*sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja*”.

— ¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?

— Comala, señor (pág. 8).

No queda duda de que Comala está ubicada en el espacio órfico del mundo de “abajo”, el lugar de las sombras y de los muertos. Ir a Comala es ir al encuentro con los muertos, al igual que Susana San Juan en la experiencia de la mina. Por esta razón, el autor considera que el personaje central de la novela es el pueblo: “un pueblo muerto donde no viven más que ánimas, donde todos los personajes están muertos, y aun quien narra está muerto. Entonces no hay límite entre el espacio y el tiempo. Los muertos no tienen tiempo ni espacio. No se mueven en el tiempo ni en el espacio”³². Lo único que los muertos mantienen vivo es el “rencor” hacia Pedro Páramo porque fue él quien contaminó de muerte ese espacio antes rebozante de vida. Pero el mismo causante de la muerte de Comala se halla ligado a ese mundo mítico, órfico, de lo de “adentro”. Allí habita la mujer soñada y

³² Juan Rulfo en una entrevista concedida a JOSEPH SOMMERS (“Los muertos no tienen tiempo ni espacio: diálogo con Juan Rulfo”, en *Siempre*, núm. 1051 (15 de agosto 1973), pág. vi.

deseada desde la infancia, por la locura; solamente con la experiencia de su propia muerte, Pedro podrá seguir soñando a Susana San Juan. En este sentido, Abundio no mata a Pedro Páramo. El cacique “estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos” (pág. 128). En otros términos, Pedro Páramo había ido experimentando gradualmente lo órfico y sabía que necesariamente tenía que pagar con su presencia (que es ausencia) en ese espacio. Su primer encuentro con el mundo de las sombras se da con la muerte de su padre, don Lucas:

Por la puerta se veía el amanecer en el cielo. No había estrellas. Sólo un cielo plumizo, gris, aún no aclarado por la luminosidad del sol. Una luz parda, como si no fuera a comenzar el día, sino como si apenas estuviera llegando el principio de la noche (pág. 28).

El espacio queda dividido en un “afuera en el patio” y un “aquí en el umbral”. Su segundo encuentro con el mundo de las sombras tiene lugar con la muerte de su hijo Miguel:

Pedro Páramo se había quedado sin expresión ninguna, como ido. Por encima de él sus pensamientos se seguían unos a otros sin darse alcance ni juntarse. Al fin dijo:

— Estoy comenzando a pagar. Más vale empezar temprano para terminar pronto (pág. 72).

Susana no supo de sí cuando experimentó lo órfico; Pedro queda “como ido” y se ubica por debajo de sus pensamientos pues estos pertenecen al mundo de “afuera”, al mundo de “arriba”, al mundo de la lógica y la racionalidad histórica.

El tercer momento en la experiencia órfica de Pedro Páramo personaje lo constituye la muerte de Susana San Juan. Nítidamente se establece un mundo de “afuera” (Comala) y un mundo sumido en las sombras y el silencio (La Media Luna). “Allá había feria”; acá “Don Pedro no hablaba, no salía de su cuarto”. Y si su mundo, cada vez más, pertenece a la muerte, entonces decide como elección suprema que todo Comala se contamine de muerte: “Juró vengarse. — Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre” (pág. 121).

Finalmente, Pedro Páramo tiene que experimentar en forma definitiva ese espacio de lo órfico por medio de su propia muerte. Los momentos anteriores son los pedazos con los cuales ha ido muriendo. Ahora las imágenes, también especiales, se centran en los núcleos verbales “levantar” y “caer”. Entonces reconoce: “esta es mi muerte”. La única preocupación que le queda es la de morir sin morir, la de hacer parte de los “infinitamente muertos” de las Elegías de Rilke, la de petrificarse en el hecho de permanecer y continuar la pesadilla aún después de la muerte:

“Con tal de que no sea una nueva noche”, pensaba él.

Porque tenía miedo de las noches que le llenaban de fantasmas la oscuridad. De encerrarse con sus fantasmas. De eso tenía miedo (pág. 128).

A Pedro Páramo le atemoriza ese espacio de la muerte que forma un círculo alrededor de él, siempre presente, inmortalizándose, convirtiéndose también en un tiempo muerto, “un tiempo real donde la muerte está presente, llega pero no deja de llegar; como si llegando volviese estéril el tiempo por el cual pudo llegar. El presente muerto es la imposibilidad de realizar una presencia”³³.

Sin embargo, no es necesario esperar a la muerte de Pedro Páramo para situarlo en ese tiempo muerto. Porque, como dice Carlos Fuentes, “sin saberlo ingresó desde niño al mito, a la simultaneidad de los tiempos que rige el mundo de su novela. Ese tiempo simultáneo será su derrota porque, para ser el cacique total, Pedro Páramo no podía admitir heridas en su tiempo lineal, sucesivo, lógico”³⁴. Las redes de la simultaneidad de los tiempos conforman un espacio mítico que vence la historicidad del tiempo:

El sol se fue volteando sobre las cosas y les devolvió su forma. La tierra en ruinas estaba frente a él, vacía. El calor caldeaba su

³³ MAURICE BLANCHOT, pág. 24.

³⁴ CARLOS FUENTES, pág. 14.

cuerpo. Sus ojos apenas se movían; saltaban de un recuerdo a otro, desdibujando el presente. De pronto su corazón se detenía y parecía como si también se detuviera el tiempo y el aire de la vida (pág. 128).

Considero que este párrafo sintetiza muy bien las imágenes empleadas para cruzar el umbral: el calor como característica de ese espacio infernal; el aire como imagen de la atmósfera vital. Y el efecto final, un espacio sin tiempo, ya que “el tiempo responde a la fiebre extasiada del yo=que=muere: pues, lo mismo que el tiempo, el yo=que=muere es cambio puro y ni uno ni otro tienen existencia real”³⁵.

Artísticamente, Juan Rulfo ha triunfado porque, por medio del lenguaje, las estructuras narrativas, la temática, las observaciones aparentemente anecdóticas, supo crear un espacio mítico de “otro mundo” liberado de la voracidad de “Cronos”. El novelista mexicano entendió que, como diría Maurice Blanchot, “escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo”³⁶. Este mundo, nuestra realidad, lo americano, quedan iluminados con esa luz (que es sombra) de “otro mundo” debido a que el autor los quiere presentar “no en su verdad diurna, en su encanto cotidiano” sino “en su oscuridad nocturna, en su alejamiento, con su cuerpo cerrado y su rostro sellado, que quiere verla no cuando es visible sino cuando es invisible y no como la intimidad de una vida familiar, sino como la extrañeza de lo que excluye toda intimidad, no hacerla vivir, sino tener viva en ella la plenitud de su muerte”³⁷.

Todos los elementos de *Pedro Páramo* parecen orientados al logro de este objetivo. Y, necesariamente, esos juegos espacio-temporales se reflejan en el lector de la novela. También él, a medida que lee, construye un espacio interior, psicológico y escapa de la linealidad del tiempo. Tal espacio determina la distancia de ese lector con respecto al objetivo literario

³⁵ GEORGE BATAILLE, pág. 82.

³⁶ MAURICE BLANCHOT, pág. 23.

³⁷ MAURICE BLANCHOT, pág. 162.

creado por Rulfo. Y, lógicamente, ese lugar ficticio recuerda a su lector, la condición humana de enfrentamiento a paraísos-infernales en su lucha por vencer la temporalidad y conseguir la inmortalidad. Con toda seguridad, Juan Rulfo la obtuvo en el espacio construido literariamente con su prosa poética narrativa porque comprendió que el escritor “es el que escribe para poder morir y que obtiene su poder de escribir de una relación anticipada con la muerte”³⁸.

DIÓGENES FAJARDO VALENZUELA

Seminario Andrés Bello
Instituto Caro y Cuervo.

³⁸ MAURICE BLANCHOT, pág. 85.