

esta novela es la muerte del padre en un espacio infernal como equivalencia del cuestionario de la culpa original.

El paraíso se ha convertido en infierno, pero en esta tierra; mas la culpa no radica en el hijo, radica en el padre y en el orden múltiple que este padre simboliza. El hijo está en la tierra transformada en paraíso y en infierno por el padre: contra esta jerarquía el hijo se rebela, la novela misma se niega a sostenerla proponiendo su propio trasfondo y su propio exorcismo espectral.

Por eso, no es arbitrario pensar que el acto religioso de esta novela es el asesinato del padre: esa prolongación de la búsqueda para saberlo muerto, esa unión en dos tiempos del hijo. Aunque esa búsqueda y ese asesinato —dos rostros de un solo acto— reclamen también la muerte. Tal vez Pedro Páramo, padre supremo y omnipotente, sea en el extremo de la hipérbole, una fusión de Dios y el Demonio, como Comala es una fusión de paraíso e infierno. Tal vez el hijo quiete asesinar a ambos para recuperarse en la perseguida inocencia.

A TRAVÉS DE LA VENTANA DE LA SEPULTURA: JUAN RULLFO.

Joseph Sommers

Pedro Páramo

«Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo.»¹ Así comienza la novela de Rulfo del Jalisco rural, engañosamente simple y tan diferente de *Al filo del agua*, de Yáñez, que el contraste mismo es iluminador. Para Rulfo tales elementos como la progresión diántica de la historia y las complejidades de la psicología freudiana eran una carga innecesaria. Adecuada a su *Weltanschauung*, su técnica narrativa evita una secuencia que pueda relacionar a la causalidad con la progresión en el tiempo, y su pintura de los personajes está casi privada de conflictos interiores.

Rulfo encuentra la clave de la naturaleza humana en otra parte. Él se aproxima al lado opaco de la psique humana, en donde residen los oscuros imponderables: «Este mundo, que lo aprjeta a uno por todos lados, que va vaciando puños de nuestro polvo aquí y allá, desahaciéndonos en pedazos como si rociara la tierra con nuestra sangre. ¿Qué hemos hecho? Por qué se nos ha postrado el alma?» Es esta zona, intemporal y estática como una tragedia griega, la que, en su visión, determina el encuentro del hombre con el destino.

¿Cómo destilar esta amarga visión poética en una forma novelesca? La elección de los ingredientes por parte del autor es una paradójica combinación de lenguaje popular altamente estilizado, por una parte, y, por la otra, una estructura atrevidamente compleja que en forma deliberada confunde al lector dentro de su laberíntica oscuridad. Por momentos, difícilmente es prosa. «Entonces oyó el llanto. Eso lo despertó: un llanto suave, delgado, que quizá por delgado pudo traspasar la mañana del sueño, llegando hasta el lugar donde amidan los sobresaltos.» El resultado es una sensible variación mexicana sobre la trágica inmutabilidad de la angustia del hombre.

* Cf. Yáñez, Rulfo, Fuentes: *La novela mexicana moderna*. Ed. Monte Ávila, Caracas, 1970, pp. 93-121.

¹ Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (México, Fondo de Cultura Económica, 1955), p. 7. Todas las referencias subsiguientes lo serán a la quinta edición, de 1964, y aparecerán en el texto.

La naturaleza de la trama en *Pedro Páramo* es difícil de describir, porque Rulfo fragmenta su narración en pequeñas divisiones inconexas (no hay capítulos), sin relacionarse entre sí, en tiempo y lugar. Estas unidades narrativas están pobladas por diversos personajes que rara vez son presentados y son casi siempre difíciles de identificar. El lector tiene que esforzarse para establecer las conexiones, aparte de que se le obliga a construir los hechos y las identidades para extraer un significado del aparente desarreglo.

La novela comienza en primera persona retrospectiva con la relación que hace Juan Preciado de su llegada a Comala. En su lecho de muerte, su madre lo había urgido para que buscara a Pedro Páramo, el padre que los había abandonado. Él ve en Comala un infernal pueblo fantasma, seco, marchito y desierto, salvo por unos cuantos individuos misteriosos. La mayoría o todas estas criaturas —poco a poco se hace claro— están en realidad muertas, aunque sus memorias de la madre de Juan y de Pedro Páramo son todavía vividas.

Entremezclados con los extraños encuentros del muchacho hay fragmentos de una conversación recordada que presenta la descripción que su madre hace de Comala. Sus imágenes de fecundidad pastoral contrastan con la árida ausencia de vida que Juan encuentra.² Otros fragmentos, al principio inexplicables, introducen las memorias de Pedro Páramo, referidas tanto por meditaciones en primera persona como por diálogos en escenas que él recuerda.

Una visión de Pedro Páramo comienza a surgir, pero sólo tenuemente, puesto que las identidades son a menudo dudosas. Gradualmente se hace manifiesto que Juan está comunicándose con los espíritus de gente muerta cuyos cuerpos están enterrados mientras que sus almas están condenadas a errar por la tierra. A medio camino de la narración, Juan cuenta su propia muerte y su entierro. A estas alturas se han descrito, de una u otra fuente, varios momentos en la vida de Pedro Páramo: su amor de niñez por Susana San Juan, su posesión del endeudado rancho de la familia, su venganza por el asesinato gratuito de su padre y su incansable ascenso al poder. Uno de los métodos menos violentos empleados por Pedro para construir un imperio fue el matrimonio con Dolores Preciado (quien más tarde sería madre de Juan) para poseer sus terrenos.

La muerte del hijo ilegítimo de Pedro, el pendenciero Miguel, también figura en la narración. Miguel es lanzado de su caballo durante una escapatoria nocturna en busca de mujeres. Antes había asesinado al hermano del cura del pueblo, padre Remería, y había seducido a la sobrina de este clérigo vaciante y acosado por la culpa. Al final, consciente de las deprecaciones de Miguel y de la dañina influencia de Pedro en la región, al sacerdote lo vuelve impotente su propia debilidad.

Aunque éstos son los hilos narrativos de la primera mitad, llegan hasta el lector en forma indirecta. La historia de la novela parece centralizarse en el encuentro de Juan con la atmósfera irreal de Comala; sus extraños encuentros con los personajes vivos-muertos y con diversos funébreos que parecen estar vivos, y los recuerdos casuales, inexplicados de Pedro Páramo, narrados desde una fuente no identificada en tiempo ni lugar.

El principal recurso narrativo de la segunda mitad consiste en diálogos desde la tumba entre Juan y la vieja Dorotea con la cual él yace enterrado. Ahora se vuelve claro para el estupefacto lector que los tempranos recuerdos de Juan en primera persona formaban también parte de este intercambio entre dos personajes muertos. Otro medio narrativo es la serie de monólogos que Juan oye desde la tumba adyacente, donde Susana San Juan yace retorciéndose y dando vueltas, recordando el pasado. Como en la primera mitad, también se entrelazan fragmentos contados en tercera persona por un narrador desconocido.

Los diversos fragmentos continuán desarrollando las peripecias de Pedro Páramo, cuya estatura épica de *cacique* tan sólo la iguala su obsesivo amor por Susana. Esta última había dejado Comala de

² Un crítico, Hugo Rodríguez-Alvares, *El arte de Juan Rulfo* (México, Instituto Nacional de Bellas Artes), pp. 95-103, se

explaza en esta noción del contraste, encontrando una dualidad en la ambientación de la novela: Comala como infierno, Comala como Paraíso.

niña pero Pedro Paramo, a lo largo de su ascenso al poder, había adquirido por ella, teniendo noticias de su matrimonio y de su posterior vida. Con su rudeza característica, él invitó a su padre a volver con Susana, y luego lo despachó a una muerte preconcebida. Susana, dejada atrás, habría de consumar el deseo supremo del *cacique*. Habiendo sentido, con todo, una pasión genuina en su matrimonio, Susana se niega a seguir participando en la vida, buscando refugio en la locura. En este estado ella puede encontrar solaz en recordar momentos de alegría sensual, alejándose totalmente del amor de Pedro y de la presión del padre Rentería para que se arrepienta. Dentro de la novela, ella es la única figura cuyas memorias incluyen un mínimo destello de felicidad, aunque significativamente se trata de una felicidad enmarcada por la locura.

Simuláneo a la frustración en Pedro de los deseos de una vida, es el advenimiento de la Revolución, que sirve en forma secundaria para relacionar los sucesos con la cronología del mundo exterior. A base de soborno y maniobras sagaces, Pedro logra controlar las olas del levantamiento. Su táctica es la de aliarse con bandas de rebeldes surgidas espontáneamente, proporcionando hombres y un mínimo de ayuda, canalizando su pillaje hacia los pueblos adyacentes.

La subsecuente muerte de Susana no es lamentada en Comala. En realidad, las incansables campañas atraron curiosos de kilómetros a la redonda, y las incógnitas expresiones de pena abren paso lentamente a una fiesta tumultuosa. Enturecido y amargado, Pedro Paramo jura vengarse conduciendo al pueblo a la ruina.

El cumplimiento esta promesa pasando el resto de sus días en su rancho, meditando impasiblemente al lado del camino, apelando a las memorias que han aparecido a lo largo de la novela y que ahora adquieren un sentido en el contexto de su muerte inminente. La escena final narra la muerte de Pedro a manos del borracho Abundio, lleno de pena por la muerte de su propia esposa. La escena resuena con una doble ironía porque Abundio es el hijo ilegítimo de Pedro, y en su borrachera ni siquiera reconoce a su padre.

Este breve resumen organiza en una secuencia ordenada la sustancia anecdótica de la novela; la historia que es contada. Más importante es la naturaleza específica del proceso — cómo éste es comunicado — porque en la discusión de la técnica radican las claves de la originalidad de *Pedro Paramo*. Punto de vista, estructura, estilo, desarrollo del personaje y su estructura mística, todo se combina para proyectar dimensiones especiales de una implícita cosmovisión.

Perspectiva narrativa

Esencial al método de narración de Rulfo es la perspectiva desde la cual muestra las gentes y los eventos en su mundo novelesco. El hecho de que nos enteremos desde las mismas primeras páginas que Pedro Paramo está muerto y que Comala es una suerte de pueblo fantasma, impone un color particular a la obra entera. En verdad, hacia la segunda parte, cuando se hace claro que Juan mismo está en la tumba, el espectro de la muerte completa su tanteante invasión anterior de la vida.

La muerte, como punto de vista narrativo, eleva el sentido de la inexorabilidad. El destino de aquellos cuyas vidas son recordadas es visto desde una perspectiva que reduce la importancia de la anecdótica y del conflicto, puesto que el climax y la solución están eliminados desde un comienzo.³ Más que ser contados como si fueran traídos a la vida, como es el caso en la mayor parte de la ficción, los contornos esenciales de la historia se muestran como estáticos, casi fenómenos aislados vistos a través de vastos confines en el tiempo. Se podría incluso decir: vistos desde la perspectiva intemporal de la otra vida. La pérdida de suspenso que implica este procedimiento la compensa el manejo de la estructura.

³ El fatalismo implícito en esta técnica lo discute James Earl Iby, *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1956). Iby encuentra una influencia faulkeriana en la estructura caótica, en el uso de un narrador-testigo, en la revisión fatalista del pasado y en la selección de un segmento arcaico, decadente, de la sociedad para basar la obra literaria.

Una segunda función de la perspectiva narrativa es la de crear un tono de aparente objetividad, separando al autor de sus personajes. Gran parte de este efecto se logra introduciendo un narrador «desligo». Juan Preciado, a quien seguimos a medida que va obteniendo información acerca de Pedro Paramo. De un modo significativo, como lo ha observado Carlos Blanco Aguinaga, Juan nunca evalúa o pesa la información, la cual el lector recibe inactiva por la interpretación personal suya esforzada a interpretar por sí mismo.⁴ También hay incidentes recordados, en los cuales varios personajes, como Edviges, Damiana, Susana, describen a Juan hechos particulares, lo más a menudo en un lenguaje breve, despersonalizado y sobre-entendido. Incluso los monólogos y las memorias de Pedro Paramo juegan un papel mucho más narrativo que de auto-análisis subjetivo.

En varios momentos de la novela el autor vuelve a un incidente ya conocido, aproximándolo desde un nuevo ángulo o punto de vista. Este proceso de enfoques múltiples redondea la comprensión del lector de los acontecimientos y de su impacto en los diversos personajes. Un excelente ejemplo lo constituye la muerte de Miguel Paramo. Primero es contada en la versión mágico-popular de Edviges, quien recuerda su conversación con el muerto Miguel poco después de su fatal accidente. Varias páginas más adelante llega una relación de la misa fúnebre, iluminando las relaciones del padre Rentería: primero, condenación moral del pecador diluido, luego aceptación de la donación monetaria de Pedro Paramo y cambio de su primera negación a bendecir el cuerpo. En la segunda mitad de la novela, una narración en tercera persona describe cómo Pedro Paramo fue notificado de la muerte y cómo reaccionó con una observación fatalista que transparentaba una conciencia de sus propias fallas: «Estoy comenzando a pagar. Más vale empezar temprano, para terminar pronto». De inmediato siguen las memorias del padre Rentería, que sirven para explicar la profunda culpa del sacerdote. La naturaleza imbricada de estas cuatro secciones establece su versimilitud, permitiendo que el lector junte algunos de los azulejos de un mosaico que al comienzo lo confunde. El énfasis no está puesto tanto en los eventos mismos como en las interrelaciones iluminadas por múltiples enfoques.

Así, Rulfo emplea una serie de técnicas que daban de una aparente objetividad a los fragmentos narrativos de su novela. El desapañonado narrador «desligo», el tono no enjuiciativo de los otros personajes; la naturaleza reforzadora de distintas versiones de un mismo conjunto de acontecimientos, todo ello nos predispone a aceptar como verdaderas las relaciones que recibimos de la Comala de Juan Rulfo.

Por otra parte, cuando estos componentes se colocan en un orden que permite una interpretación sintética, ellos constituyen un modo total que está lejos de ser claro y objetivo. La perspectiva de la muerte, con su consiguiente nulificación de la secuencia temporal y la lógica de causa y efecto, sirve para atenuar la realidad y establecerle un sello particularmente subjetivo al mundo angustiado de *Pedro Paramo*.

El procedimiento invierte el de Yáñez en *Al filo del agua*. Éste analiza a través del monólogo interno, sueños y descripciones de los pensamientos de los personajes, su naturaleza paradójicamente subjetiva, lo cual le permite, como lo ha señalado Manuel de Escudilla, «acercarse a la realidad objetiva mediante muchas impresiones subjetivas de diversos personajes...».⁵ Rulfo descarta enteramente el realismo, buscando en cambio crear un juicio total subjetivo acerca de la naturaleza del hombre. Precisamente porque su finalidad es subjetiva, él acude a técnicas objetivas para conducir al lector.

⁴ «Realidad y estilo de Juan Rulfo», *Revista Mexicana de Literatura*, 1, 1 (1955), 72. Este excelente estudio anterior examina también el fatalismo en *Pedro Paramo* y el contraste entre la narración faulkeriana, aparentemente objetiva, y la visión del mundo, finalmente subjetiva, basada en la distorsión del nuevo tradicional tiempo-lugar de la realidad.

⁵ «Trayectoria novelística de Agustín Yáñez», *Memorias del Sexto Congreso del Instituto Interamericano de Literatura Iberoamericana* (México, Imprenta Universitaria, 1954), p. 240.

Estructura

La estructura de *Pedro Páramo* es uno de los aspectos que de inmediato se destaca como único. Aunque pueda hacerle la vida difícil al lector, su peculiaridad juega un papel vital, estética y conceptualmente, dentro de la novela.

La misma impresión inmediata está tal vez relacionada con el estilo lacónico, elemental de los primeros párrafos, seguida por la advertencia de que no todo se encuentra dentro de un orden tradicional en este relato en primera persona de Juan Preciado. Un ejemplo se da en la segunda página cuando, al describir el camino a Comala, otra descripción es yuxtapuesta, en cursivas y tiempo presente:

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

Media página más abajo, aparece un pasaje similar, pero ahora la voz en cursivas es identificada como la de la madre de Juan. La identificación con el primer fragmento debe ser aplicada retroactivamente por el lector. Éste es el primer encuentro con la interpolación de material inesperado. En este caso la explicación es retrasada por sólo media página, suavizando así el impacto.

Las secciones narrativas segunda, tercera y cuarta se concentran, junto con la primera, en la llegada de Juan a Comala, sus impresiones iniciales y su encuentro con Edivígenes Dyada, todos ellos iniciando al lector en la atmósfera enardecida de la novela. Gradualmente se debilitan los fundamentos acostumbrados del espacio y tiempo: Pedro Páramo, se encera Juan, está muerto, aunque también sea llamado «un rencor vivo»; Comala es vista igualmente como una ciudad fantasma y como una ciudad anteriormente próspera; con su agobiante calor y su atmósfera sin aire, Comala, se sugiere, es un lugar infernal. Edivígenes, la primera persona que Juan encuentra, parece estar a medio camino entre la vida y la muerte, y la habitación que le ofrece luce extraña; más importante aún: ella revela conocer su venida de antemano, refiriéndola casualmente a una notificación de su madre muerta.

Esta creciente incomprendibilidad produce en Juan un sentimiento de estupor y asombro, sensación al menos en parte compartida por el lector:

Yo creía que aquella mujer estaba loca. Luego ya no creí nada. Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar. Mi cuerpo, que parecía alojarse, se doblaba ante todo, como si fuera de trapo.

Con esta declaración de ingravidez psicológica, que indica la ausencia de bases normales para relacionarse con el tiempo y la realidad, se hace sentir toda la fuerza de la innovación estructural. La siguiente sección cambia abruptamente de personajes y de ubicación, sin proporcionarle claves al lector, quien, en verdad, se confunde por un momento. De allí pasa a un diálogo entre Pedro Páramo muchacho y su madre. Inyectados de pronto en este intercambio, hay fragmentos de las memorias de niñez del Pedro Páramo adulto y de su temprano amor por Susana, apenas descaídos por comillas. Y entonces, después de tres de estas secciones narrativas en cuatro páginas, el lector se le lanza bruscamente de vuelta al discurso de Edivígenes, en diálogo con Juan. Pronto habrá más saltos abruptos.

Tal es el diseño laberíntico o un diseño de la secuencia narrativa, que no varía, excepto que la muerte de Juan ocasiona una división clara y natural de la novela en dos partes. La segunda será contada desde el «presente» de la muerte, cuando aquí y Dorotea yacen en la tumba. Aunque se hace claro que Juan, en verdad, ya estaba muerto cuando narra la primera parte, el autor tenía una buena razón para retrasar esta información.

La muerte de Juan sirve en realidad como una línea divisoria entre las dos perspectivas de la narración. Aquí la estructura y la técnica de postergar la información se relacionan con la visión de la realidad. El énfasis estaba puesto, en la primera parte, en un Juan aparentemente vivo con quien el lector podría identificarse al encontrar aquí la muerte, en forma del misterio infernal de Comala. El

rostro fantasmal, cadavérico del pueblo fue percibido por alguien que parecía vivo todavía, pero cuya vitalidad estaba siendo cada vez más socavada por el abrumador impacto de la muerte en sus sentidos.

La segunda mitad, de un modo más enfático que informe, invierte el proceso y es una imagen especular de la primera. Desde la tumba, Juan y Dorotea (y a través de Juan, Susana) enfocan ahora los días en que Comala estaba viva. Una vez más, a pesar de la inversión de la perspectiva, es clara la misma premisa pesimista: la muerte prevalece sobre la vida. En la primera mitad, la presencia de la muerte contaminaba la existencia; la vida es un infierno viviente. En la segunda mitad, la vida contaminaba la muerte, haciendo de esa condición también un infierno.

En este mundo estático la única cosa que cambia es el león de fondo. Podemos, de hecho, discernir cuatro niveles en el proceso mediante el cual el impacto de Pedro Páramo cambia el paisaje. Primero, desde el pasado, está la belleza lírica descrita en las memorias de Dolores y Susana. Luego, por el tiempo de la muerte de Miguel, el padre Rentería dice a su confesor: «Allá en Comala he intentado sembrar uvas. No se dan. Solo crecen arrajanes y naranjos; naranjos agrios y arrajanes agrios. A mí se me ha olvidado el sabor de las cosas dulces.»

Años más tarde, cuando los disturbios sociales de la inminente Revolución de 1910 fuerzan su regreso, el padre de Susana describe a Comala:

— Hay pueblos que saben a desdicha. Se les conoce con saber un poco de su aire viejo y entumido, pobre y flaco como todo lo viejo. Este es uno de esos pueblos, Susana.
— Allí, de donde venimos ahora, al menos te entretienen mirando el nacimiento de las cosas; nubes y pájaros, el musgo, ¿te acuerdas? Aquí, en cambio, no sentirás sino ese olor amarillo y acedo que parece destilar por todas partes. Y es que éste es un pueblo desdichado, unido todo de desdicha.

Claramente, el pueblo se encuentra en su camino hacia la desolación total.

Por último, la muerte de Pedro Páramo tiene lugar contra un trasfondo físico que corresponde a la estimación de Rulfo por la condición humana. La esterilidad que implica el nombre Páramo,⁶ y que es el estado que Pedro decidió para Comala, es también su propia suerte, puesto que de sus tres hijos ninguno está destinado a sobrevivir o a tener una prole que le sobreviva. La muerte caprichosa de Miguel tiene lugar dentro de la novela. Abundilo, cuya esposa e hijo están muertos, fallace después de haber matado a su padre. Eso lo sabemos porque es su espíritu el que guía a Juan hacia Comala. Y Juan, nos damos cuenta al final de la novela, llegará a algún subsiguiente punto del tiempo (el comienzo de la novela), comprometido en una búsqueda que culminará en su propia muerte pero lo capacitará para seguir reconstruyendo la tragedia de Pedro Páramo.

Mientras que las dos mitades de la novela cambian su perspectiva, como si la narración fuera proyectada por lentes invertidos, el elemento dominante en ambas es la muerte, encuéntrase el enfoque en el sujeto o en el objeto. En la primera mitad es Juan el narrador-sujeto de cuya desvitalización somos testigos, contra el trasfondo de la fantasmal Comala que el encuentra. En la segunda mitad son Susana y Pedro Páramo, y con ellos Comala —los objetos de interés narrativo—, los que se desplazan inexorablemente hacia su absorción en la intemporalidad, mientras el estado del narrador permanece en suspenso.

La estructura juega un papel múltiple contribuyendo a la particular unidad hierárquica sobre la cual se basa *Pedro Páramo*. Muy obvio es el hecho de que repentinos cambios narrativos en tiempo, lugar y persona destruyen el proceso normal de trazar la causalidad en su relación con la imponente posesión de los acontecimientos en la secuencia temporal. Ciertamente, el lector reordenará los diversos

⁶ Respecto al valor simbólico del nombre «Páramo», Hugo Rodríguez-Alcázar citó una carta de Robert Mard, Jr. a *The New York Times Book Review*, agosto, 9, 1959, p. 17. El profesor Mard afirmó: «La perceptiva esencia de Seldan Rodman sobre *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, en la cual pone el énfasis, en forma adecuada, sobre el simbolismo de la novela, hubiera sido incluso más significativa de haber señalado que «páramo» significa desierto o tierra baldía en español. Porque, a pesar de las luchas de los personajes de Rulfo, sus vidas quedan sin resolverse por cuanto ellos existen, muertos o vivos, en un mundo habido de estancias malgastadas».

fragmentos, tratando de reconstruir la cronología. Sin embargo, la estructura de la novela, que lo obliga inicialmente a ver los incidentes fuera de su contexto real, desvía su búsqueda de la causalidad hacia otra parte.

Así, por ejemplo, nuestra opinión sobre Pedro Páramo está primeramente formada por hechos que tienen lugar después de su muerte. Se nos introduce en la cuarta página como «un rencor vivo». Yuxtapuestas a esta visión postuma hay *flash-backs* contrastantes del pasado de Pedro: un fragmento de su niñez, memorias de adolescencia y luego las secuencias que tratan de Miguel. El resultado de esta secuencia aparentemente caótica es el de aislar los hechos y personajes de la corriente del mundo a su alrededor, cambiando así la interacción tradicional entre el hombre y su circunstancia social e histórica.

La estructura contribuye también a una visión no secuencial del tiempo. El proceso dominante en *Pedro Páramo* no es ni el desarrollo ni la progresión, sino la revelación de la finalidad; las cualidades estáticas permanentes, inherentes a la existencia humana. Los hechos circulan atrás y adelante, con el futuro y el pasado fundidos en el pasado.

La estructura también ayuda a borrar las divisiones entre realidad e irrealidad, divisiones que deben ser minadas para poder afirmar la presencia de elementos míticos y mágicos en el alma del hombre.

Estéticamente, la forma literaria se destaca en contraposición a la elementalidad del lenguaje. Esta interacción entre simplicidad y complejidad es una nueva cualidad distintiva de la novela mexicana. Ciertamente, es notable el contraste con *Al filo del agua*. Yáñez se basó en una estructura que, si bien no simple, era ordenada y estaba relacionada temporalmente, mientras se le concedía gran atención a la elaboración estilística narrada por la profusión y la reiteración de las formas. No es sorprendente que *Pedro Páramo* sea tres veces más corta que la otra novela.

El misterio es otro atributo al cual contribuye la estructura. El asombró del lector sustituye al suspense que acompaña con frecuencia la trama o el desarrollo de un personaje. Un ejemplo de esta técnica es la postergación del nombre del narrador en primera persona, Juan Preciado, hasta la página 46. Si el lector nota este dato cuando finalmente se le proporciona de pasada, entonces es capaz de establecer la relación entre Juan y la Dolores Preciado que fue inducida a matrimonio por Pedro Páramo. Más aún, puede recordar, con un nuevo significado, una versión diferente de la noche de bodas de aquella, proporcionada antes por Eduviges.

Jean-Paul Sartre estaba al tanto de este tipo de procedimiento en Faulkner, y sus comentarios de *Sartoris* son transferibles en muchos sentidos a la novela de Rulfo.

Hay una fórmula: no decir, permanecer callado, deslealmente callado, decir sólo un poquito. Se nos da furtivamente (alguna información)... Furtivamente, en una fase que corre el riesgo de pasar inadvertida, y que se espera pasará casi inadvertida. Después de lo cual, cuando esperamos normalmente, se nos muestra un cambio sólo gestos, en largo y minucioso detalle. Faulkner se percata de nuestra impaciencia, cuenta con ella... De vez en vez, como descuidadamente, devela una conciencia para nosotros... Sólo que lo que hay detrás de esta conciencia él no nos lo dice. No se trata de que quera precisamente ocultarlo de nosotros; quiere que lo advinamos nosotros mismos, porque advinar vuelve mágico todo lo que toca.⁷

Relacionado de cerca con ello está el problema de la participación del lector. Tal como en el ejemplo de arriba, se nos llama a establecer conexiones; la esencia de la técnica de Rulfo es negar su propia omniciencia, forzándonos a compartir su propia imperfecta visión de la realidad y a complementarla si podemos.⁸ Verdaderamente, Rulfo llega al extremo de colocar trampas que nos

⁷ Sartoris, por William Faulkner, *Nouvelle revue française*, L, 293 (feb. 1938), 324. Esta cita fue mencionada también por James East Ivy.

⁸ La necesidad de la participación del lector como co-autor es discutida por Mariana Frank, «*Pedro Páramo*», *Universidad de México*, XV, 11 (julio 1961), 19.

atrapan, primero en la confusión, luego en la compensación estética si es que podemos encontrar nuestro camino.

La presentación de los personajes

La figura de Pedro Páramo es a la vez una imagen poética y un personaje de carne y hueso en su encarnación de la tragedia. Carlos Blanco Aguinaga ha indicado las líneas fundamentales de la presentación que Rulfo hace del personaje:

Entre todo este mundo de personas-eco, Pedro Páramo es el único que tiene bien marcada la doble dimensión del personaje: vida propia hacia fuera, individualidad, vida de ensueño interior, personalidad.⁹

* * *

Por Susana San Juan tiene Pedro Páramo la doble vertiente del personaje total que no tienen los otros en la novela. Y es esta doble vertiente, la tensión que en él crean los dos planos opuestos de vida (violencia exterior, lentitud interior del sueño), lo que hace de Pedro Páramo un personaje de dimensión trágica. Toda su violencia y fría crueldad exteriores no son más que el esfuerzo inútil por conquistar el intocable castillo de su sueño y su dolor interiores.¹⁰

Blanco Aguinaga observa también que los dos niveles del personaje están aislados el uno del otro y no se influyen hasta el final de la narración, cuando el cacique renuncia a su vida de actividad dinámica después de la muerte de Susana. Más aún, el contraste entre sensibilidad interior y hostilidad exterior está presente como un fenómeno consistente, tanto en el muchacho como en el hombre. No hay cambio significativo o evolución en Pedro Páramo.

No sólo el protagonista no logra evolucionar, a la manera tradicional del personaje «redondo», sino que su personalidad y su individualidad son discernibles sólo en los términos más simples, más esenciales. El alcance de su vida interior está limitado a su amor por Susana, en breves destellos que resultan engrandecidos por no haber más referencias a otras áreas de su psique, y a causa de su concentrado lirismo. Un pasaje inicial capta la paradójica sensibilidad de un hombre por lo demás brutal:

Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo del cáñamo arrastrado por el viento. «Ayúdame, Susana.» Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. «Suelta más hilo.»

El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre las dedos detras del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra.

Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío.

La actuación de Pedro Páramo en el mundo a su alrededor, comunicada en términos de su impacto sobre otros y por lo tanto descrita oblicuamente, también es narrada en fragmentos que sólo se concentran en los motivos resalantes para aprehender toda la fuerza de su destructividad.

El resultado de este proceso de caracterización es una figura de tamaño gigante, pero todavía un «eco del pueblo» como lo afirmó tan justamente Blanco Aguinaga. Se puede también describir a Pedro

⁹ «Realidad y estilo de Juan Rulfo», p. 81.

¹⁰ *Ibid.*, p. 85.

Parámo como una silueta, toda en blanco y negro y sin espacios grises. Su trascendental conflicto se reduce a sus elementos más simples: violencia, arrogancia y lujuria contra amor y sensibilidad hacia la belleza.

Pedro Parámo es el centro de la novela, la figura que da forma y definición a las otras. Alcanza vastas proporciones porque encarna la naturaleza elemental del mito, porque es una abstracción, una esencia. Su tragedia puede ser resumida en una palabra: muerte. Su sueño muere, y con Susana, su amor. Su progenie muere y él mata a Gomala. Siendo tan poderoso como para controlar las vidas de todos los que están a su alrededor, él no puede hacer que la muerte tenga un significado, ni siquiera a través del amor.

El arcia conocía. Y aun cuando no hubiera sido así, ¿acaso no era suficiente saber que era la criatura más querida por el sobre la tierra? Y que además, y esto era lo más importante, le serviría para irse de la vida alumbriándose con aquella imagen que borraría todos los demás recuerdos.

Esa imagen redentora se mostró inaccesible a Pedro Parámo porque cabe tal imagen dentro de la visión trágica de Juan Rulfo.

Las fuerzas que impulsan al personaje Pedro Parámo son independientes de cualquier ambiente social, trascendiéndolo. El ritmo de la historia de su vida no corresponde a las condiciones externas a Gomala, poco aludidas en referencias históricas, porque las claves de su conducta yacen en rasgos humanos más básicos. Su brutalidad adquiere relieve por la deslumbrante belleza de su amor, cuya misma fuerza, transformada en odio, determina la profundidad de su venganza contra Gomala, la medida en que el pueblo está sumergido en un infierno sin tiempo.

En contraste con Pedro, y sirviéndole de contrapartida, está la inaccesible Susana. A pesar de su posición, ellos tienen mucho en común porque ambos están obsesionados por ensañaciones líricas del amor pasado, «el intocable castillo de su sueño y su dolor interiores». En el caso de Susana, no sabemos nada del objeto de su pena fuera de sus meditaciones sensuales, porque la crisis en su vida tiene lugar inaccesible como el de Pedro por fragmentos como éstos: «... El me siguió el primer día y se sintió solo, a pesar de estar yo allí» y, algunas líneas más adelante:

— Me gusta bañarme en el mar —le dije.

Pero él no lo comprende.

Y al otro día estaba otra vez en el mar, purificándose. Entretegiéndome a sus olas.

La polaridad entre Pedro Parámo y Susana se muestra en las formas como reaccionan a su miseria. Pedro responde con violencia; Susana se retira al infierno privado (y a la alegría) de la locura. Ella se vuelve completamente pasiva, mientras que las energías de él estallan hacia afuera contra los otros. Susana rechaza a Pedro Parámo y a los consuelos que ofrece la religión, mientras que él añade el peso de su sufrimiento al suyo propio. Los dos se contralanzan mutuamente, aunque Susana es poco más que un esbozo al carbón.

La falta de un desarrollo convencional de los personajes en *Pedro Parámo* es notable cuando se la compara con *Al filo del agua*. No hay descripción física en el primero, por ejemplo, mientras que todo detalle de la apariencia de don Dionisio fue cuidadosamente descrito, cada matiz de sus acciones observables destacado. Toda esta riqueza descriptiva ayudaba a convencernos de su autenticidad. Con conocimiento de sus reflexiones, el lector se desplazaba con él mientras trataba de resolver conflictos irreconciliables. Yáñez mostró también los cambiantes procesos del personaje. Don Dionisio aprendió de la experiencia y sus respuestas variaban de acuerdo con la naturaleza de los otros personajes. Trabajó muy distintamente con el padre Reyes que con el padre Islas, por ejemplo. También estaba situado en un trasfondo agudamente enfocado, que a su vez le dio mayor coherencia. En resumen, era humano, una figura de carne y hueso en un ambiente real.

El protagonista de Juan Rulfo es todo huesos y espíritu. Es una abstracción, no un ser humano. En lugar de descripciones explícitas hay fragmentos de la historia y pedazos de conversación y la mayoría

de ellos provienen de fuentes ilustres. Aunque la novela abarca los mismos años, los hechos exteriores son de menor importancia y su pueblo jaliscoense tiene poco parecido con el descrito por Yáñez. En Gomala nos las tenemos que ver con la magia.

Sportres míticos

Un aspecto clave de la creación de Rulfo es el aura mítica que la invade. Carlos Fuentes notó esta cualidad en una reciente afirmación: «Juan Rulfo procedió en *Pedro Parámo* a la mitificación de las situaciones, los tipos y el lenguaje del campo mexicano...»¹¹ Fuentes siguió hasta descubrir vínculos con la mitología griega, encontrando correspondencia entre la búsqueda de Juan Preciado y la *Odisea*, entre Dolores Preciado y Yocasta y Eurídice, madre y amante, sugiriendo que Juan Preciado encarna elementos de los mitos tanto de Egipto como de Orfeo.

En realidad, se puede hacer un mejor uso de la aguda percepción de Fuentes notando la *cualidad* del mito que siguiendo vagas sugerencias de leyendas griegas específicas. Porque dentro de la mayoría de las culturas, incluyendo la del México rural, hay motivos de búsqueda, de un submundo, de amor irrealizado. Considerada como un todo, la novela de Rulfo tiene el sabor del mito, combiando los elementos de muchos. Hay la intemporalidad, la falta de comienzo y de fin, y la ausencia de la historia, que deja a la leyenda en suspenso. Las imágenes poéticas sugieren símbolos para el lector que desea buscarlos. Pero lo más importante es que la leyenda ha sido trasladada de la realidad que el lector conoce a un reino sobrenatural en donde la vida y la muerte no tienen límites.

El aura mítica de *Pedro Parámo* brota naturalmente de una fuente identificable: la cultura popular. Aquí insistimos en diferenciamos del término «folclore», con su connotación de superficialidad descriptiva de sentido exótico. El acento en Rulfo destaca aspectos de la cultura popular dotados de una referencia simbólica tan amplia como para entroncar con las vetas principales de la cultura universal.

La atmósfera mítica de *Pedro Parámo* la constituye el concepto, corriente en las creencias populares del México rural, de las «ánimas en pena» condenadas a errar por la tierra, separadas de sus antiguos cuerpos. La sugerencia es que Eduviges, de quien más tarde sabemos que se ha suicidado hace tiempo, se encuentra en ese estado de ser cuando sirve de vehículo por medio del cual Juan es primeramente introducido al presente y al pasado de Gomala. Una de las pocas personas «vivas» que Juan encuentra le dice que: «... el pueblo está lleno de ánimas; un puro vagabundear de gente que murió sin perdón y que no lo conseguirá de ningún modo...». En verdad, una de las ánimas que Juan encuentra brevemente, Damiana, le dice: «Pobre Eduviges. Debe de andar pensando todavía.»

Por el contrario, en la segunda mitad de la novela es dialógando con el cuerpo sin alma de Dorotea como Juan completa el proceso de traer a la luz las fases finales de la vida de Pedro Parámo. En una conmovedora respuesta que establece en ella el mismo sentimiento de culpa que envuelve a todos los personajes que Juan ha conocido, ella le habla de la separación del cuerpo y el alma:

— ¿Y tu alma? ¿Dónde crees que haya ido?

— Debe andar vagando por la tierra como tantas otras; buscando vivos que trepan 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 insupportables las noches llenándose de pensamientos intranquilos con figuras de condenados y cosas de esas. Cuando me sentí 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 abrir 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.

¹¹ Carlos Fuentes: «La nueva novela latinoamericana», *La Cultura en México*, N° 128, suplemento de *Sempre!*, julio 29, 1964, p. 3.

Semejantes creencias populares son una parte tan grande de la estructura y son tan importantes para las concepciones de Rulfo respecto a la existencia, que ellas constituyen la realidad viviente de *Pedro Páramo*, sobre-imponeando elementos mágicos al proceso narrativo «realista». En el sentido, la extraterrena Comala cae dentro de los límites del mito tal como lo define Richard Chase:

La literatura se vuelve mítica, cubriendo lo natural con fuerza preternatural hacia ciertos fines, capuzando las fuerzas impensables del mundo y dirigiéndolas hacia el cumplimiento de ciertos fines.¹²

El mito cumple la función catártica de dramatizar los choques y las armonías de la vida en un ambiente social y natural. Pero el mito puede ser entendido como el fenómeno estético que reconcilia o hace tolerables aquellos profundos disturbios neuróticos que en una cultura primitiva son ocasionados por las actitudes conflictivas de la magia y la religión.¹³

La dramatización de las «ánimas en pena» subyace en el recurso mediante el cual se le comunica al lector una gran parte de la historia, haciendo auténtica la perspectiva narrativa de la muerte. Es hecha más compleja por un tercer estado de la existencia, que es también un motivo popular común, el cadáver animado. Dorotea, en el pasaje citado más arriba, yaciendo en la tumba y, al fin, libre del alma que la odia, dice: «El cielo para mí... está aquí donde estoy ahora.» El cadáver de Susana no está tan satisfecho. Su cuerpo continúa temblando como lo hizo en vida, hasta que el ataúd se rompe.

Otros sub-motivos relucen la estructura de elementos populares-fantásticos superpuestos. En cada caso ellos contribuyen a la elaboración de un tema central, la confusión de las líneas entre vida y muerte, con la resultante fusión de los dos estados. En varias ocasiones hay referencias de paso, casuales, a la comunicación entre muertos y vivos como una regla normal, referencias que completan el contexto de los encuentros inicialmente extraños y misteriosos de Juan Preciado.¹⁴

Otros elementos mágicos semejantes son el caballo muerto que galopa en la noche en busca de su amo muerto; el cuarto en la hostería de Eduriges donde los gritos de un ahorcado siguen resonando años después; la idea de que Bartolomé apareció en forma de gato después de ser asesinado, para visitar a su hija Susana.

A cierto nivel, todos los acontecimientos precedentes desafían la lógica y confundían la explicación racional. A otro, ejemplifican el sistema sobrenatural de creencias que el habitante rural de México requiere para reconciliar fenómenos de otro modo insolubles. La oscilación de la novela entre lo que para el lector es realidad e irrealidad es cónsona con la mentalidad de sus personajes. Este tratamiento factual de elementos mágicos permite a Rulfo absorber los mitos del México rural en la imagen total que él describe. Levando la sugerencia de Carlos Fuentes a su lógica conclusión, puede afirmarse que Juan Rulfo ha utilizado las situaciones, los tipos y el lenguaje del México rural para crear el nuevo mito de Pedro Páramo.

Visión del mundo

Agustín Yáñez, como hemos visto, mostró confianza en su capacidad de integrar peculiaridades y conflictos individuales dentro de una estructura novelística fundamentalmente racional. Rulfo, en gran medida, rechaza este tipo de omnicidencia. Sus visiones desvinculadas de hechos y gentes, separando el conflicto interior de la acción exterior, forman parte de su negación de la responsabilidad por una visión objetiva del hombre en la sociedad. Él, el autor, se considera a sí mismo imperfecto en su comprensión del hombre, de manera que debe insistir en permanecer sobre la misma base terrena del

lector, más bien que por encima y aparte. Así, exige del lector que sufra con él, que participe en su intento sobrehumano de poner orden en el caos.

Para Yáñez, el hombre del siglo XX es distinto de sus antecesores de hace varios siglos. Ahora él está en capacidad de equipararse, aspirando el auto-conocimiento, con los nuevos instrumentos de la ciencia y de la filosofía y con nuevas aproximaciones al examen de la historia. El hombre no tiene necesidad de negar lo intuitivo y lo irracional en su alma, pero puede asumir en un mínimo su capacidad de alcanzar el equilibrio con esos elementos de su naturaleza, al menos entendidos y vivir con ellos.

Rulfo, por otra parte, no encuentra ninguna evidencia de cambio, de evolución o de un nuevo auto-conocimiento. La búsqueda de poder en Pedro Páramo y el mal que ocurrece su amor, recuerdan temas de la tragedia griega. Para escoger otro punto de referencia, Hugo Rodríguez-Alcalá encuentra puntos de contacto entre la existencia sufriente de Comala y el Infierno de Dante.

La de Rulfo es en lo esencial una visión fatalista de la existencia. La estructura de la novela, juntando los fragmentos de una tragedia ya preocupada, dramatiza el pesimismo cósmico de Rulfo en lo que concierne a la capacidad del hombre para controlar su propio destino, para dominarse, para alcanzar el amor o para desarrollar una moralidad con sentido. La existencia, en estos términos, es un sistema cerrado, cíclico en su repetición de formas pasadas y en su resurrección de temas míticos hástros. Rulfo demuestra claramente tener mayor afinidad con Jung que con Freud.

Escrita en el post-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 sobrevive inalterado. Dentro de la novela, la Revolución simboliza la futilidad de toda la historia y sus ineficaces consecuencias, así como su naturaleza esencialmente bárbara.

La visión trágica de Rulfo implica la profunda insuficiencia de la Cristiandad. El peso de una carga muy vecina al pecado original oprime no sólo a Pedro Páramo, sino también al padre Remería, a Susana, y a todos los personajes menores exceptuando a Juan, el observador neutral. Pero, en oposición a los conceptos cristianos, los personajes de Rulfo llevan esta carga a través de la vida sin ninguna perspectiva de alivio, sin sacramentos efectivos que actúen como fuerzas compensatorias y sin esperanza de redención en el otro mundo, puesto que vida y muerte son un *continuum*. El cielo está más allá del alcance de todos. Ni fe religiosa ni solidaridad humana ofrecen ningún antídoto contra un modo de existir en el cual el hombre está condenado a sufrir y a hacer sufrir a los otros.

No podría haber una criatura más lastimosa que Dorotea, que trata de explicar sus frustrados insinuos maternales en términos de sueños llevados por el pecado. El lirismo del profundo anhelo que siente Pedro por Susana es conmovedoramente bello, como lo son los recuerdos de Dolores Preciado de una anterior vida pastoral en Comala. Sin embargo, en cada caso, el instinto amoroso y la consciencia de la belleza son inevitablemente rebajados por los abrasivos efectos del pecado y la culpa en los personajes mismos así como en sus prójimos. La pregunta de Susana, «¿Y qué crees que es la vida, sino pecado?», sirve de fundamento a toda la construcción conceptual de la novela.

En estos términos el mundo de Rulfo contrasta agudamente con el de Yáñez, cuyo anticlericalismo implícito la necesidad de reforma, de nuevos ajustes de las normas morales. Rulfo proyecta dudas tan profundas como para cuestionar cualquier fundación de la creencia en la sociedad moderna. En un cosmos en que la vida tiene las características del infierno y la belleza sirve en realidad como medida del sufrimiento, el destino del hombre es abyecto y definitivo.

Este contraste de las visiones del mundo en Rulfo y Yáñez se relaciona también con el problema de las actitudes implícitas de los autores respecto a la función de la literatura. Yáñez, como hemos visto, aspira *realizar* su mundo, incorporando elementos subjetivos —sonidos, miedos, deseos, respuestas musicales, reacciones estéticas— a una estructura total que tiene sentido porque puede ser vista,

¹² «Notes on the Study of Myth», *Portian Review*, XIII, 3 (verano 1964), 342-343.

¹³ *Ibid.*, p. 344.

¹⁴ *El arte de Juan Rulfo*, pp. 132-135.

incluso en sus complejidades y contradicciones, contra un marco de razón y humanismo. Para él, la novela es una forma artística de buscar una verdad útil en el mundo que lo rodea. Su reconstrucción del pasado en una prosa elaborada, neo-barroca, supone una estrecha relación entre la expresividad estética de la novela y la luz que la literatura puede proyectar sobre la búsqueda de respuestas a dilemas contemporáneos.

Rulfo procede a *desintegrar* su universo, luego junta suficientes pedruzcos para formar una expresión coherente, altamente personalizada, de la desesperación. Su imagen es mágica, poética, irracional. La ovella es para él un medio de expresar, en términos originales, su propia subjetividad. La literatura se convierte, según el sentir de Rulfo, en una forma de arte altamente individualizada y la responsabilidad del artista creador consiste en poner su propio sello sobre el mundo, en un acto de creación que bien puede ser su único recurso.

LA CAÍDA DE LA GRACIA: CLAVE ARQUETÍPICA DE PEDRO PÁRAMO*

George Ronald Freeman

En los cuentos de Rulfo el hombre es un ser primitivo, condenado a morir o, al menos, a sufrir eternamente de hambre en un ambiente maldito. La relación del personaje, o sea del hombre, con los poderes superiores es una de servidumbre absoluta, con gran parte del sufrimiento atribuible directamente a la severidad de las figuras que controlan el destino del hombre. Para los fines de este estudio, es inconsecuente si por «poder supremo» se alude a Dios, al gobierno mexicano, o a un padre inmediato. El aludido o la figura central varía de un cuento a otro. Lo que sí es de interés es que todas las figuras autoritarias son proyecciones de un mismo modelo arquetípico —el padre como juez y verdugo—. Considerado junto a otras imágenes —repartición de la tierra, hijos malditos, peregrinación actaga— el arquetipo del padre justiciero se relaciona con una subestructura aun más amplia. A esta subestructura arquetípica doy el nombre de la «caída de la gracia». Esta caída arquetípica se caracteriza por a) la imagen de una humanidad maldita, b) un concepto de pecado original, c) una condición de caído, y d) un medio ambiente hostil y árido por el cual el hombre tiene que vagar buscando absolución.

Este arquetipo se desarrolla magistralmente en el episodio de la pareja incestuosa de *Pedro Paramo*. Después de haber sido dejado por Damiana y de haber vagado por la calle de los murmullos, Juan Preciado se encuentra de repente a la puerta de una casa medio destruida:

Entré. Era una casa con la mitad del techo caída. Las tejas en el suelo. El techo en el suelo. Y en la otra mitad un hombre y su mujer.

—¿No están ustedes muertos? —Les pregunté.

Y la mujer sonrió. El hombre me miró seramente.

—Está borracho —dijo la mujer.

Había un aparato de pedicelo. Había una cama de cañe, y un equipal en que estaban las ropas de ella. Porque ella estaba en cueros, como Dios la echó al mundo.

* Cf. I. Sommers, *La narración de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. México, S.E.P., 1974, pp. 67-75. (Traducción de J. Sommers.)

Algunos detalles de esta primera escena son de importancia estilística. La casa está medio caída, medio parada. Se hace hincapié en la parte caída: «techo caído», «tejas... en el suelo», «techo en el suelo». Es muy probable que el derrumbamiento de la otra mitad de la casa sea cuestión de días, quizá de horas. Un segundo y sorprendente detalle de la escena trata de la condición desnuda de la pareja. Es verdad que el hombre y la mujer habrían estado dormidos y por lo tanto, al menos en parte, habrían estado desnudos. Sin embargo, resulta extraño que se hayan quedado así al entrar Juan Preciado, un desconocido. La hermana no hace ni el menor esfuerzo para cubrirse. Esta alusión a la desnudez es la primera en una serie de sugerencias que se relacionan con el relato bíblico de la caída de la gracia del hombre. Mediante la frase «en cueros, como Dios la echó al mundo»¹ Juan Preciado y el lector se remontan al pasado, a un escenario edénico, donde asisten a una nueva representación de la caída original.

El papel de Dios en la Creación y el lugar de la pareja con respecto al tiempo cronológico elaboran la tesis de la caída. Interrogada acerca de cuánto tiempo lleva en ese lugar, la mujer anónima responde:

—Desde siempre. Aquí nacimos.

—Delieron conocer a Dolores Preciado.

—Tal vez él. Damis. Yo sé tan poco de la gente. Nunca salgo. Aquí donde me ve, aquí he estado siempre. Bueno, ni tan siempre. Sólo desde que él me hizo su mujer.

Es decir, la mujer afirma que ellos han estado en aquella región desde el principio del tiempo. La palabra «sempiternamente», aunque quizá colocada un poco artificialmente en boca de una persona tan ignorante, transmite sin embargo connotaciones intrínsecamente religiosas. Sempieternamente sugiere una cualidad de permanencia muy frecuente en las expresiones religiosas.² Inmediatamente después de afirmar su existencia sempiterna, la mujer se corrige: en el proceso de la creación, ella no es la primera; ella sólo existe en ese lugar desde que «ella» la hizo su mujer. Esta última frase recuerda extrañamente la fraseología de la Biblia, cuando Dios hizo a la mujer para el hombre.

Ya en las primeras descripciones del episodio, se presentan elementos que nos remontan a un escenario edénico y a la caída original. La información que se le presenta al lector en las primeras descripciones consiste en 1) una extraña casa medio caída, 2) una pareja desnuda, 3) una alusión a una existencia sempiterna, y 4) algunas expresiones de resonancia bíblica: «en cueros, como Dios la echó al mundo» y «desde que él me hizo su mujer». El conjunto de estos elementos contribuye a la sugerencia de una caída arquetípica. La desnudez de la muchacha y su indiferencia a su condición desconcertan al lector. La frase «en cueros, como Dios la echó al mundo» sugiere que la condición de la chica es muy primitiva. Aunque se oye esta expresión a menudo en el habla corriente, ¿no podría tener raíces culturales más hondas?

Del mismo modo, los otros elementos, la casa, la palabra «sempiternamente», el estar hecha para el hombre crean puentes entre Cornelia y el mundo de Adán y Eva.

Otro factor que contribuye a la caída de la pareja es el escenario edénico de una soledad absoluta. Desde el mandamiento divino de procrear, la pareja entra en estado conyugal para cumplir con la ley divina. En parte, la condición incestuosa es la consecuencia directa de la condición solitaria en que se encuentra la pareja.

—Fíjense usted. Y nosotros aquí tan solos. Desviviéndonos por conocer aunque sea tantito de vida.

¹ «Ella echó al mundo» quizá tenga un doble sentido: 1) podrá referirse al nacimiento del hombre, y 2) podrá aludir a la expulsión más tarde del hombre a un mundo hostil. «Échlo, pues, fuera, al hombre...» (Génesis 3:24).

² La falta de diccionarios históricos comprensivos de la lengua española no me ha permitido comprobar si la connotación corriente de «sempiternamente» es religiosa o secular. El *Diccionario etimológico de Corominas* se limita a decir que el palabra viene del latín y que aparece por primera vez en 1438. No dice nada del contexto en el cual se usaba el vocablo. El equivalente inglés, sin embargo, durante siglos sólo tenía un empleo eclesiástico: «Cod is above and reigneth sempiternally» (año 1509). «The Word and his spirit sempiternally proced from God, and are sempiternally in him» (año 1635).