

Pedro Páramo pierde su empuje, su interés económico. No lloverá más en Comala y la Media Luna, y el voto que hará Pedro Páramo al constatar la indiferencia de la gente en el día del entierro de Susana, parece significar que habrá una segura infinidad: la segura, precisamente, que convertirá a Comala en país de (los) muertos. El abandono de Pedro Páramo provoca, pues, las mismas consecuencias que el descuido o la muerte del dios de la lluvia en los cuentos que acabamos de mencionar. Se confirma así la hipótesis de una representatividad no sólo histórico-política, sino también mítica de Pedro Páramo. Nótese que el gradual amarrar y amarrar de la lluvia, en la novela, constituye al mismo tiempo un ciclo anual bastante completo: la vida de Pedro Páramo (tiempo progresivo) se desarrolla sobre el telón de fondo del ciclo anual (tiempo cíclico).

Consideraciones finales

Llegados a este punto de la investigación, quisieramos presentar, en vez de una conclusión todavía frágil, una formulación más sistemática de las hipótesis que sustentan este trabajo:

1. En una novela mexicana moderna y escrita en español, *Pedro Páramo* de Juan Rufo, se puede rastrear la presencia más o menos disfrazada de un substrato arcaico de origen no hispánico, sino fundamentalmente indígena. Al referir, por comodidad, este substrato a las coordenadas familiares de la cosmovisión de los toltecas-atecas, podemos afirmar
 - a) la presencia subterránea del relato mítico sobre el viaje de *Queztalcóatl* al país de los muertos para buscar a su padre;
 - b) la analogía entre Comala y el país de los muertos (*Mictlan*);
 - c) la analogía entre el pasado de Comala y el paraíso terrenal (*Tlalocan*);
 - d) la identidad funcional entre Pedro Páramo y el dios de la lluvia (*Tlaloc*);
 - e) la irrupción de un tiempo mítico, semejante al que predomina en las sociedades agrícolas arcaicas.
2. No sabemos a ciencia cierta de qué modo tales elementos han podido penetrar en el texto de Rufo. Suponemos que no se trata simplemente de reminiscencias de relatos prehispánicos, leídos por el autor, sino (también) del impacto de la presencia contemporánea, en las zonas arcaicas del mundo rural mexicano, de cosmologías, mitologías y prácticas similares a las de los campesinos prehispánicos. Nos atrevemos a sugerir también que Rufo, por su origen semi-rural y sus vivencias en zonas indígenas y mestizas pobres, debe de haberse dejado penetrar por este conjunto de motivos narrativos, creencias, costumbres.
3. El substrato arcaico, por el parentesco que supone con la narración oral, anónima y colectiva, tiende a desmascarar los condicionamientos de la escritura novelística en un país del Tercer Mundo.
4. La imitación de *Pedro Páramo* por elementos no novelísticos, arcaicos e indígenas, nos obliga a dudar de la filiación automática y exclusiva de Rufo a la tradición literaria occidental. En realidad, sería más pertinente relacionar los textos «mestizos» de Rufo con otros textos «mestizos» que se han compuesto en México, sobre todo con las primeras crónicas que algunos escritores arraigados en las culturas recién conquistadas redactaron, casi siempre a pedido de la administración colonial, en español y siguiendo aparentemente modelos occidentales importados.¹⁷

¹⁷ Cf. M. Leinhard, «La crónica mestiza en México y el Perú hasta 1620: apuntes para su estudio histórico-literario», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima), 17 (1983).

ESTRUCTURAS ANTROPOLÓGICAS EN *PEDRO PÁRAMO**

Anthony Stanton

Osario, paraiso:
nuestras raíces ayudadas
en el sexo, en la boca deshecha
de la Madre enterrada.
Jardín de árboles incestuosos
sobre la tierra de los muertos.

OCTAVIO PAZ, «Lísticas»

La crítica moderna suele ver la obra literaria como un texto que genera una pluralidad de interpretaciones, contradictorias o complementarias entre sí, a la vez que subraya la polisemia y la ambigüedad esenciales del lenguaje artístico. Estas mismas cualidades hacen de *Pedro Páramo*, la única novela de Juan Rufo, un buen ejemplo de lo que Umberto Eco ha denominado la obra abierta: un texto que no encierra un sentido único y unívoco, dado para siempre, sino que se abre constantemente a lecturas polivalentes. Ahora bien, lo insólito en el caso de Rufo reside en el curioso y paradójico contraste entre un texto formalmente abierto y una visión del mundo profundamente cerrada, fatalista y estática. Esta novela, tan moderna y a la vez tan inmersa en tradiciones culturales, ejemplifica un proceso mediante el cual la impresión de una dinámica formal depende paradójicamente de la anulación de la temporalidad cronológica o lineal, anulación cuya consecuencia es que el discurso se espacializa y que se acentúa el principio de indeterminación. En vista de esta indeterminación constitutiva de la obra abierta, es natural que la crítica haya leído la novela en formas diferentes que parecen a veces incompatibles. Claro está que todas estas líneas de interpretación —sociológicas, formales, semiológicas, míticas o hasta políticas— son posibles y válidas.¹ La grandesa y la modernidad del texto de Rufo residen precisamente en el hecho de que exige o sugiere estas distintas aproximaciones, al tiempo que se resiste a todas. Al eterno y necesario interrogante que se plantea la crítica literaria — ¿dónde ubicar el texto de Rufo? — estamos obligados a contestar: en todas partes y en ninguna.

A diferencia de anteriores lecturas míticas o simbólicas, el presente enfoque intenta localizar las estructuras que llamamos antropológicas dentro de una determinada cultura y ver cómo funcionan en un orden social específico. Uno de los mayores peligros de la arqueología es su tendencia a buscar invariantes universales, olvidando que los arquetipos míticos se insertan en una estructura social y que deben estudiarse según las funciones que cumplen en cada cultura particular. Más que hablar de una oposición excluyente entre historia y mito, entonces, prefiero hablar, como lo hacen los historiadores, de diferentes ritmos de cambio en el tiempo social.² Lo que interesa aquí, en el caso de *Pedro Páramo*,

* *NRH*, XXXVI (1988), núm. 1, pp. 567-606.

¹ Para una clasificación descriptiva de tres de estas líneas de interpretación (la sociológica, la mítica y la formal o formalista) véase la «Introducción» de Joseph Sommers a *La narrativa de Juan Rufo. Interpretaciones críticas*, comp. Joseph Sommers, Sep / Sietenas, México, 1974, pp. 7-11. Un buen ejemplo de enfoque semiológico se puede encontrar en MARTA FORRI, *Análisis semiológico de Pedro Páramo*, Narcea, Madrid, 1981. Por último, se ofrece un intento —no del todo convincente— de aplicar a Rufo las teorías de Bakhtin acerca de la novela polifónica que carece de una conciencia narrativa unificadora, en MARIBEL TAMAYO, «El poder subversivo de la escritura: una lectura de *Pedro Páramo*», en *De la crítica a la nueva narrativa mexicana. Coloquio sobre literatura mexicana*, Melillo H. Foster y Julio Ortega, comps., Osnit, México, 1986, pp. 277-284.

² Véase FERNANDO BRAUNER, «La larga duración», en *La historia y las ciencias sociales*, trad. Josefina Gómez Mendoza, Alianza, Madrid, 1968, pp. 60-106.

son los fenómenos que pertenecen a la llamada «larga duración»: estructuras mentales, mitos, ideologías colectivas, visiones del mundo, arquetipos sociales, creencias religiosas y ciertas formas de organización social. Se trata de modelos, paradigmas o estructuras que tienen un ritmo de cambio imperceptible; encarnan una gran resistencia al cambio pero esta resistencia silenciosa se da dentro de la historia, aun cuando se trate de las estructuras profundas del inconsciente.³

En cierto sector de la crítica que sigue una línea mítica o simbólica se destaca una tendencia a reivindicar la universalidad del texto de Rulfo apelando a los mitos de la antigüedad grecorromana,⁴ como si fuera necesario, en vista de las evidentes limitaciones de una crítica nacionalista o regionalista, leer la novela conforme a coordenadas universales —que son, en realidad, eurocéntricas— para probar la grandeza de *Pedro Paramo* e iluminar la forma en que la obra rebasa las limitaciones circunstanciales de un tiempo y un espacio determinados. Si bien es históricamente comprensible y hasta saludable este deseo de proclamar la mayoría de edad de los mejores textos de la literatura hispanoamericana, no debía de plantearnos un extraño problema de ubicación cultural puesto que la crítica se ve obligada a leer la universalidad de la obra en términos que son primordialmente eurocéntricos. En cambio, un acercamiento antropológico tiende a diferenciarse de esta línea «universalista» en la medida en que el primero busca la universalidad precisamente en las estructuras presentes en la cultura local y no mediante una comparación con un geno-texto privilegiado y previamente identificado como matriz, modelo o referente exclusivo. En otras palabras, una crítica antropológica intenta restituir la creación cultural a su contexto más inmediato, es decir, en este caso, a una tradición cultural mexicana. Por sus propiedades intrínsecas y sus supuestos teóricos, este enfoque nos llevará a establecer íntimas relaciones entre aspectos lingüísticos y características formales y estructurales de la obra por un lado, y, por otro, rasgos que son más bien culturales y sociales.⁵

Me propongo llevar a cabo, entonces, un análisis de ciertos fenómenos cuyo denominador común es la idea de la transgresión de límites y que, en su conjunto, articulan las estructuras antropológicas aludidas en el título. Esta transgresión se realiza de muchas maneras y en distintos niveles de la novela de Rulfo, pero para que se vea con claridad la organización del trabajo y la naturaleza del material que constituye el objeto de análisis, sintetizo a continuación la estructura de este estudio. Después de un esbozo inicial de algunas ideas teóricas que provienen del estudio del incesto, el parricidio y los sistemas de parentesco en antropología y otros campos afines, paso a analizar, en un nivel temático y estructural, la importancia que cobran en *Pedro Paramo* el incesto y el parricidio, entendidos dentro del mecanicismo más generalizado de la sustitución y confusión de roles sociales. Si el incesto y el parricidio constituyen dos versiones extremas y paralelas de sustitución y confusión, el fenómeno de las metamorfosis o transformaciones de seres humanos en animales (el nagualismo) representa otro polo de la transgresión de límites. Estas reflexiones desembocan en una consideración de las características del universo mágico de la novela, y de la importancia que tiene la creación de zonas omni-inclusivas —sueño, magia, locura— en las cuales se borran las líneas de demarcación fijadas por el pensamiento racional, se vuelve ambigua la percepción y se torna imposible la identificación precisa de personas o

lucos. Se examina seguidamente la presencia, en los niveles estilístico, estructural y temático-simbólico, de ciertos motivos recurrentes que funcionan como ejes paradigmáticos que atraviesan zonas ontológicamente opuestas. A continuación se enfoca el empleo de los tiempos verbales y de las llamadas expresiones deicticas o *shiflers* que articulan la inversión, confusión o superposición de diferentes tiempos y espacios, lo cual crea efectos de gran ambigüedad e indeterminación. En el nivel temático se estudia la manifestación social de la transgresión de límites en términos de la expansión violenta del cacique y su hijo Miguel, expansión que se traduce en la dominación de tierras y cuerpos ajenos. El último gran apartado se centra en dos secuencias de la novela: la de los hermanos incestuosos y la que gira alrededor de Susana San Juan. A través de una lectura analítica de las dos secuencias se ejemplifican y se iluminan muchas de las manifestaciones descritas previamente en forma aislada en distintos niveles del análisis.

En la conclusión se enlazan los distintos aspectos y niveles tratados para ofrecer la hipótesis de que los efectos de indiferenciación y ambigüedad, logrados por el mecanicismo de la transgresión de límites, expresan la existencia de un referente cultural, de una visión del mundo que asimila elementos heterogéneos en una unidad contradictoria más vasta. Paralelamente y desde otro ángulo, estas estructuras antropológicas resultan ser equiparables a los efectos de ambigüedad y polisemia que se deben al estilo de Juan Rulfo y que son expresiones conscientemente logradas de un texto abierto y plural. Así, resulta que el trasfondo antropológico que señala, en última instancia, la existencia previa de un referente cultural y social, queda perfectamente fusionado e integrado a un estilo literario altamente individual, cuya riqueza y dificultad, cuya forma abierta e indeterminada terminan por confundirse con una tradición cultural arraigada, reacia a todo cambio, profundamente cerrada sobre sí y, por eso mismo, de apariencia autónoma y autosuficiente. Pocos textos de la literatura hispanoamericana han logrado con tanta perfección esta asombrosa fusión entre tradición cultural y creación individual.

Para tratar de desentrañar el sentido del incesto, el parricidio y otros fenómenos relacionados, ver sus interrelaciones e iluminar sus vínculos con el orden social, se extraerán algunas ideas de la trama de la antropología que estudia los sistemas de parentesco.⁶ Siguiendo a los antropólogos, cabe afirmar que un sistema de parentesco se compone de dos aspectos: en primer lugar es un sistema de denominaciones cuyo propósito es la clasificación de los miembros de la familia nuclear o elemental (los términos «padre», «madre», «hijo», «hermano...») y, en segundo lugar, constituye un sistema de actitudes que especifica ciertas normas de conducta entre los miembros (respeto o familiaridad, derecho o deber, afecto u hostilidad...). Mientras que el primer aspecto articula una serie de relaciones esencialmente biológicas, el segundo expresa relaciones que son más bien de orden psicológico y social. Dada la heterogeneidad de las sociedades humanas, no siempre existen en diferentes culturas correspondencias exactas entre los dos aspectos señalados, pero muchos antropólogos han afirmado que en las sociedades precapitalistas y rurales con estructuras de organización tradicionales que no han recibido el impacto dinámico de la modernización, el sistema de parentesco tiende a regular y condicionar casi todas las relaciones existentes dentro de la estructura social.⁷

³ Algunos de los fenómenos mencionados se analizan en el clásico estudio de OCTAVIO PAZ, *El laberinto de la soledad*, 2ª ed. rev. y am., F. C. E., México, 1959. La primera edición de este ensayo apareció bajo el sello de Cuadernos Americanos en 1950 y, por lo tanto, el libro *Ensayo* en el ambiente intelectual, suscitando no pocas polémicas, cuando Rulfo trabajaba en *El llano en llamas* y en *Pedro Paramo*.

⁴ Basta de conocidos ejemplos: CARLOS FUERTES, *La nueva novela hispanoamericana*, J. Monte, México, 1969, pp. 15-16; JUAN ORTEGA, «Pedro Paramo», en *La contemplación y la fiesta*, Monte Ávila, Caracas, 1969, pp. 17-30.

⁵ A pesar de las indudables posibilidades interpretativas que ofrece, existen escasos ejemplos de una crítica literaria que adopte un enfoque antropológico. Sin embargo, hay dos estudios importantes —ambos serios y rigurosos pero bastante diferentes del presente estudio— que de alguna manera intentan aprovechar categorías y nociones antropológicas para el análisis del texto literario: GERALD MARTIN, «Saindo general», en *Hombres de maíz*, t. 4 de la edición crítica de las Obras Completas de MIGUEL ANGELO ASTURIAS, Kinokinsack, F. C. E., París-México-Madrid-Buenos Aires, 1981, pp. xxi-cxxiv; ANOBA RAMA, *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, México, 1982.

⁶ Me apoyo, fundamentalmente, en el conocido estudio de CLAUDE LÉVY-STRAUSS, *Las estructuras elementales del parentesco*, trad. Marie Thérèse Césaire, Paidós Mexicana, México, 1983. Del mismo autor también me fueron útiles *Antropología estructural* [I], trad. Eliseo Verón, EUDÉBA, Buenos Aires, 1977; y *Antropología estructural* [II], trad. Juan Amelia, Siglo XXI, México, 1979. Entre otros estudios modernos sobre los sistemas de parentesco, consulté la «Introducción» de RODOLPHE BROWN al libro *African systems of kinship and marriage*, A. R. Radcliffe-Brown y Daryll Ford, comps., Oxford University Press, Londres, 1950, pp. 1-85; y KRISTIN FOX, *Kinship and marriage: An anthropological perspective*, Penguin, Harmondsworth, 1967. Para un ejemplo de una perspectiva interdisciplinaria sobre el estudio del incesto véase HÉCTOR VIZQUEZ, *Del incesto en psicoanálisis y en antropología*, F. C. E., México, 1986.

⁷ El papel dominante que desempeñan las relaciones de parentesco en las sociedades primitivas se subraya especialmente en la antropología marxista. Baste la siguiente afirmación que muestra la plurifuncionalidad de las relaciones de parentesco en las sociedades primitivas: «Donté dans ce type de société, les rapports de parenté fonctionnent comme rapports de production, rapports politiques, système idéologique. Le parenté est donc ici à la fois infrastructure et superstructure. Cette plurifonctionnalité de la parenté dans les sociétés primitives éclaire, selon nous, deux faits sur lesquels l'unanimité est faite depuis le XIX^e siècle: la complexité de ses

En su famoso libro *Las estructuras elementales del parentesco*, Claude Lévi-Strauss explica las íntimas relaciones entre incesto y matrimonio exógeno (o sea, fuera del grupo consanguíneo elemental que constituye la familia nuclear) de la siguiente manera:

La exogamia tiene un valor menos negativo que positivo, afirma la existencia social de los otros y sólo prohíbe el matrimonio endógamo para introducir y preservar el matrimonio con otro grupo que no sea la familia biológica; no, por cierto, porque el matrimonio consanguíneo signifique un peligro biológico, sino porque el matrimonio exógeno resulta un beneficio social.⁸

El tabú del incesto se interpreta aquí como la otra cara de la exogamia y resulta ser no tanto una prohibición negativa como una obligación positiva: «La prohibición del incesto es menos una regla que prohíbe casarse con la madre, la hermana o la hija, que una regla que obliga a entregar a la madre, la hermana o la hija a otra persona».⁹ Según este antropólogo, el matrimonio es una institución de intercambio entre grupos que no están relacionados biológicamente. Se intercambian las mujeres, valores por excelencia, y la circulación de estos bienes, según el principio de la reciprocidad, garantiza el predominio de lo social y lo colectivo sobre lo natural y lo individual. Las ventajas de este mecanismo de comunicación de signos (las mujeres) son tantas que «el incesto es socialmente absurdo antes de ser moralmente culpables».¹⁰ Mediante este tipo de intercambio se forman alianzas políticas y se realiza una expansión del grupo que de tal suerte entra en contacto con otros grupos. Lévi-Strauss considera que la prohibición del incesto es una regla universal que expresa el paso de la naturaleza a la cultura, constituye un puente entre biología y sociedad: «La prohibición del incesto funda de esta manera la sociedad humana y es, en un sentido, la sociedad».¹¹

Sintetizando estas ideas con otras provenientes del estudio de la mentalidad primitiva y la religión, podemos decir que el tabú del incesto exige que los elementos internos de la familia nuclear (elementos que son relacionales y no autónomos) sigan diferenciados y que otros elementos biológicamente externos entren en el sistema. La identidad o sustitución de los elementos internos o una simetría entre sus roles sociales implicaría desequilibrio, caos y el estallido de una violencia recíproca que terminaría por destruir el orden social. Es precisamente la idea del peligro de la confusión la que Malinowski, el fundador de la corriente funcionalista en antropología, ve como la clave del sentido de la prohibición del incesto. Esta misma explicación funcionalista fue puesta nuevamente en circulación en fecha reciente por Edmund Leach al decir que «la "función" del tabú del incesto es evitar una confusión de roles sociales».¹²

Simetría, identidad, lo Uno, lo Mismo: he aquí lo inconcebible y lo terrible para el pensamiento mítico, lo que es capaz de desencadenar la violencia sagrada. Es este fenómeno lo que René Girard ha denominado «la fobia de la semejanza».¹³ Para el hombre arcaico el problema fundamental que representa la fuente de muchos mitos y prohibiciones rituales no es un asunto moral sino la existencia misma del orden social, un orden que no es otra cosa que «un sistema organizado de diferencias».¹⁴ En

rapports et leur rôle dominant. C'est en même temps parce que la parenté y fonctionne directionnel, intentionnellement, comme rapport économique, politique, idéologique que qu'elle fonctionne comme la forme symbolique dans laquelle s'exprime le contenu de la vie sociale, comme langage général des relations des hommes entre eux et avec la nature». En MAURICE GODELIER, *Horizon, regards menés en anthropologie*. François Maspero, París, 1973, p. 170.

⁸ *Ibid.*, p. 558.

⁹ *Ibid.*, p. 562.

¹⁰ *Ibid.*, p. 562.

¹¹ LÉVI-STRAUSS, *Antropología estructural* [I], p. xxxv.

¹² EDMUND LEACH, *Cultura y comunicación. La lógica de los símbolos*, trad. Juan Oliver Sánchez Fernández, Siglo XXI, Madrid, 1978, p. 105.

¹³ RENÉ GIRARD, *La violencia y lo sagrado*, trad. Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona, 1983, p. 67.

¹⁴ *Ibid.*, p. 56.

este punto existe un gran consenso entre las diversas corrientes de la antropología, todas las cuales insisten en que tanto la prohibición del incesto como las reglas prescriptivas del matrimonio tienen como finalidad última y suprema la existencia del grupo humano y del orden social.¹⁵ Para Girard la indiferenciación es sinónimo de caos, simetría conflictiva y violencia recíproca. Este pensador concluye que incesto y parentesco se parecen en cuanto representan amenazas de indiferenciación: «Ambos, el parentesco y el incesto, completan el proceso de indiferenciación violenta».¹⁶ Una consecuencia importante de esta anulación de la diferencia que garantiza la identidad, el orden y el equilibrio social, es que cada elemento se convierte potencialmente en doble, imagen o reflejo de los otros. Así aparecen los antiguos temas del doble, la máscara y la sustitución infinita entre categorías intercambiables. En tales situaciones se opera una permutación caótica en toda la red de relaciones sociales, que ateca, en última instancia, al orden político.

El incesto y el parentesco son temas que atraviesan la obra de Rulfo. Aparecen en varios cuentos de *El Llano en llamas* (1953), pero es sobre todo en la novela donde cumplen un papel esencial como ejes de significación que, además de tener una función simbólica, inciden de manera decisiva en la red de interrelaciones de los personajes y en la estructuración de la obra. En lo que se refiere al aspecto de la estructuración, no resulta una coincidencia arbitraria que la extraña secuencia de los hermanos incestuosos ocupe un lugar en el centro de la novela.¹⁷ Aunque la fúidez en el empleo de las estrategias de presentación del discurso —que oscilan libremente entre narración, descripción, diálogo y monólogo— y la gran unidad estética del libro no autorizan ninguna división rígida de la obra en dos partes, como la que han establecido muchos críticos, la secuencia central y el fragmento que sigue sí marcan una coyuntura tanto para el lector, perplejo ante las discontinuidades del fragmentarismo estructural, como para ese narrador-personaje que es Juan Preciado. A partir del fragmento 37 el lector se da cuenta de que lo que parecía una narración dirigida directamente a él es, en realidad, parte de un diálogo que sostiene Juan Preciado con Dorotea, una mujer muerta que comparte la misma lumbre. Para Juan Preciado la secuencia en la casa de los hermanos incestuosos es igualmente determinante: indica su ingreso definitivo en el mundo de los muertos, su plena identificación con el trasmuerto. Hasta aquel momento se puede tener la impresión de que el narrador-personaje está vivo, impresión reforzada por las actitudes del mismo Juan Preciado, quien no puede acostumbrarse a los ecos, ruidos y murmullos que constituyen los indicios del otro mundo. El incesto, entonces, marca en términos estructurales y psicológicos la plena aceptación de la muerte como realidad total para Juan Preciado y el lector. Lo que se percibía antes como dos tiempos paralelos pero distintos (el tiempo de las secuencias que se refieren a la vida de Pedro Páramo y el de las secuencias que narran las experiencias de Juan Preciado) se funde en un solo tiempo, que es el no tiempo de la eternidad que abarca todo: la vida y la muerte, y la vida desde la muerte. Sobre esta anulación temporal se va enmarcando la multiplicación de voces en los siguientes fragmentos. Por lo tanto, el incesto constituye, en el orden estructural, una especie de puerta de acceso al trasmuerto: es el umbral que el personaje debe traspasar para alcanzar ese estado de reposo agónico que es la muerte.

¹⁵ Considérense, por ejemplo, la opinión de RUDOLPH BLOCH al hablar de las reglas del matrimonio y la prohibición del incesto: «The whole theory is therefore one of social structure and of the necessary conditions of its stability and continuity. Incest, as here defined, is not merely disruptive of the social life of a single family, it is disruptive of the whole system of moral and religious sentiments on which the social order rests» (*Mythology*, p. 72). Por su parte, LÉVI-STRAUSS sostiene que «los sistemas de parentesco, las reglas matrimoniales y de filiación, forman un conjunto condicionado cuya función consiste en asegurar la permanencia del grupo social enterrimentando, a modo de un espejo, las relaciones consanguíneas y las relaciones fundadas en la alianza», cf. *Antropología estructural* [I], p. 281.

¹⁶ GIRARD, *op. cit.*, p. 83.

¹⁷ La secuencia aparece desde el fragmento 30 hasta el 36. Después de la publicación en 1981 de la segunda edición, revisada por el autor, se ha podido establecer que son 70 las fragmentos que componen Pedro Páramo, cada uno separado por un signo tipográfico. Según explica José CARIJOS GONZÁLEZ BOLVO, esta segunda edición parece reproducir la versión original que había quedado en el Centro Mexicano de Escritores: «Se trata, pues, de la edición original de la obra y no de una revisión» (Introducción a *Pedro Páramo*, ed. crítica de José Carlos González Bolvo, Cátedra, Madrid, 1983, p. 48).

Si el centro de la novela gira alrededor del incesto, el final está marcado por el patricidio. El caudice que vive esperando la muerte («Estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos») ¹⁹ al mismo tiempo que se venga de Comala, recibe la muerte en forma violenta de manos de Abundio Martínez, otro hijo de Pedro Páramo y, por lo tanto, hermano y doble de Juan Preciado. Los dos apariciones, al comienzo y al final de la obra, de Abundio, ese arriero que se antoja una versión mexicana del pastor, guía o guardián de las almas en su descenso al inframundo, encierran la historia en un círculo atávico, fatalista y ritual. Así, la novela se cierra sobre sí misma en una estructura cíclica.

Para que el presente acercamiento al incesto, patricidio y otras estructuras antropológicas sea algo más que una simple descripción simbólica y para que tenga un mayor poder analítico y explicativo, voy a estudiar a continuación cómo funciona en la novela de Rulfo el mecanismo de la sustitución de roles sociales, primera manifestación del tema central de la transgresión de límites.¹⁹

El primer ejemplo se da en la primera página de la novela y versa sobre la relación íntima entre Juan Preciado y su madre muerta. El hijo ha prometido cumplir con los deseos de la madre para convertirse así en instrumento de la venganza de ella en contra del padre desconocido. El clásico comienzo ofrece, bajo su superficie engañosamente lisa y sencilla, múltiples resonancias connotativas: «Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo» (p. 7). Termina este primer fragmento de la siguiente manera: «Y de este modo 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» (p. 7). Dejando a un lado los notables efectos estilísticos de la reiteración, se aprecia en la narración del hijo una transición reveladora entre dos maneras de nombrar al padre. En la primera oración del texto la implícita intimidad de «mi padre» es frenada inmediatamente por la frase impersonal de la expresión «aquel señor». Desde el principio hasta el final del fragmento el cambio de impersonal de la expresión «aquel señor». Desde el principio hasta el final del fragmento el cambio de «mi padre» por «el marido de mi madre» connota una creciente identificación con la madre, identificación que en el segundo fragmento de la novela se transforma en sustitución simbólica:

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre relatos de susposos. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver. (p. 8)²⁰

Esta identificación del hijo con la madre se amplía, o más bien se problematiza, cuando se revela después que Eduviges Dyada pudo haber sido la madre de Juan porque ella sustituyó — es la palabra precisa — a Dolores en su noche de bodas en la cama de Pedro Páramo. Eduviges se dirige a Juan de esta forma: «Te considero como mi hijo. Si, muchas veces dije: "El hijo de Dolores debió haber sido mí"» (p. 17). Aun cuando se aclara después que es probable que Juan no sea su hijo, Eduviges lo sigue aceptando como tal y, por lo tanto, se convierte en madre suplente, una de las varias figuras de

¹⁹ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, 2a. ed., revisada por el autor, F.C.E., México, 1981, p. 157. En adelante todas las referencias que aparecen entre paréntesis tanto en el texto como en las notas, serán a esta edición. Con respecto a las características de dicha edición, véase nota 17.

²⁰ Que yo sepa, el presente trabajo representa el primer intento de explorar estos mecanismos desde una perspectiva antropológica. Sin embargo, debo señalar que el fenómeno de la sustitución de papales ha sido apuntado, sin desarrollado sistemáticamente, en los siguientes trabajos: Emir Rodríguez Monegal, «Arletratura de Pedro Páramo», en *Narradores de esta América*, t. 2, Alfa Argentina, Buenos Aires, 1974, pp. 174-191; JULIANA BERUÑO BOSCH, «Pedro Páramo o el regreso al hombre», en VIOLANTA PERALTA y JULIANA BERUÑO BOSCH, *Rulfo. La soledad creadora*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1975, pp. 87-245; STRAVIN BUDARY, «The use of ambiguity and the death(s) of Bartolomé San Juan en Rulfo's *Pedro Páramo*», FMS, 19 (1983), 224-235; MARÍA LUISA BASTOS y SYLVIA MOLLOY, «La estrella junto a la luna: variantes de la figura materna en Pedro Páramo», MLN, 92 (1977), 246-268.

²¹ Esta identificación con la madre es asumida conscientemente por Juan Preciado y reiterada más tarde en la novela: «Mi madre, que vivió su infancia y sus mejores años en este pueblo y que ni siquiera pudo venir a morir aquí. Hasta para eso me mandó mi en su lugar» (p. 84).

este tipo que aparecen en la novela. Por otra parte, el lector se da cuenta de que Eduviges podría ser, en cierto sentido metafórico, madre de todos los habitantes de Comala. Con respecto a ella su hermana María declara al padre Rentería: «Hasta les dio un hijo, a todos» (p. 41).²¹

Ya hemos visto dos clases de identificación de roles sociales: la primera se da por la fuerza de los lazos biológicos y emotivos (el hijo asume la voz y los deseos de la madre), mientras que la segunda se presenta como el resultado del azar, de las circunstancias o del destino. En este último caso parece no existir una relación biológica de parentesco pero sí se da una aceptación — real o simbólica — del papel social correspondiente. Así, mientras Eduviges asume el papel materno con respecto a Juan, Damiana Cisneros, quien cuida a Juan y a Miguel Páramo de niños, actúa también como madre sustituta o nodriza de los dos. De esta forma Damiana sustituye funcionalmente a Eduviges en el papel materno, siendo las dos madres vicarias para Juan Preciado. Es interesante notar que la figura de la nodriza no sólo se presenta bajo la forma normal (un niño y una madre sustituta), sino que también se da en el caso de Susana San Juan, una mujer adulta que vive constantemente acompañada por Justina, quien asume la función de madre protectora, supliendo a la verdadera madre desaparecida cuando Susana era niña. Aquí se debe recalcar un hecho importante: en la novela de Rulfo la figura femenina cumple con frecuencia una función mediadora, en cuanto es invariablemente la encargada de conectar a otras figuras, sobre todo las masculinas, con realidades distintas o con diferentes planos de la misma realidad.²² La función de Justina, por ejemplo, es la de «articuladora» a Susana con la «realidad» a partir de la «locura» en la que está inmersa.²³ De forma análoga, Eduviges constituye un nexo entre Juan Preciado y Dolores, y también entre Juan y la otra realidad de la muerte, Dorotea, a su vez, sustituye funcionalmente a Eduviges en la segunda parte de la novela y sirve como vínculo entre Juan Preciado y las voces de ultratumba. Entre los personajes masculinos, el único que actúa como intermediario entre realidades distintas es el mensajero Abundio, quien introduce a Juan Preciado a Comala y quien es asimismo el instrumento de la destrucción del orden y la autoridad en el pueblo.

La función mediadora de la mujer se amplía a otros terrenos en los casos de Dorotea y Damiana, las dos figuras celestiales. En la confesión que hace la primera al padre Rentería nos enteramos de que ella le había proporcionado una larga cadena de muchachas a Miguel Páramo (p. 95); en cuanto a Damiana, también se insinúa que acostumbraba actuar de intermediaria entre Pedro Páramo y las jóvenes de Comala (p. 135). Tanto Dorotea como Damiana representan la superposición de varias funciones (aquí las de nodriza y alcahueta) en el mismo personaje. En otros casos se da el fenómeno inverso: la existencia de muchos personajes investidos de la misma función, sea ésta la de amada o amante, padre o hijo, amo o súbdito, emisor o receptor.

Otro grupo diferente es el de los personajes que asumen un papel por deseo, sueño o proyección psicológica. En este marco se deben situar los dos sueños de Dorotea, la mujer que compensa su propia esterilidad inventando un hijo ficticio para ver realizados así, aunque sea en el plano ilusorio y fugaz de la imaginación, sus deseos más profundos:

—¿La ilusión? Eso cuesta caro. A mí me costó vivir más de lo debido. Pagué con eso la deuda que encontré a mi hijo, que no fue, por decirlo así, sino una ilusión más; porque nunca tuve un hijo. Ahora que estoy muerta me he dado tiempo para pensar y enterarme de todo. Ni siquiera el niño para guardarlo me dio Dios. Sólo esa larga vida arastada que tuve, llevando de aquí para allá mis ojos tristes que siempre miraron de reojo, como buscando detrás de la gente, sospechando que alguien me hubiera escondido a mi niño. Y todo fue culpa de un maldito sueño. He tenido dos: a uno de ellos lo llamo el «deshuido» y a otro el «maldito». (pp. 77-78)

²¹ El lector se entera también de que durante una época Eduviges dormía con Miguel Páramo (p. 30). Se subraya el este modo una nota de transición y confusión, puesto que en sus relaciones con Miguel, Eduviges desempeña tres papeles en la novela: el de posible madre, el de amante y el de mediadora.

²² La función mediadora de la mujer se explora en BERUÑO BOSCH, art. cit., pp. 219-237; y también en BASTOS y MOLLOY, art. cit.

²³ BERUÑO BOSCH, art. cit., p. 104.

En el sueño «bendito» Dorotea imagina que tiene un hijo y crece en el sueño tan intensamente que hasta «recuerda» las sensaciones maternas, pero en el «maldito» sueña que llega al cielo, donde uno de los ángeles hunde la mano en su estómago para sacarle «una cáscara de nuez» (p. 78), imagen de la esterilidad. Es curioso notar que en este espacio central de la novela, donde Juan Preciado y Dorotea dialogan en el ataud compartido, la yuxtaposición física de los dos sugiere la convergencia de dos búsquedas paralelas, ambas condenadas al fracaso: la madre que busca al hijo inexistente se encuentra entre los brazos del hijo que busca al padre muerto. Se ha operado una inversión mediante la cual no es la madre quien abraza al hijo sino a la inversa, como observa Dorotea: «Me enteraron en tu misma sepultura y cupo muy bien en el hueco de tus brazos. Aquí en este rincón donde me tienes ahora. Sólo se me ocurre que debería ser yo la que te tuviera abrazado a ti» (p. 79). Esta reunión o reconciliación de búsquedas paralelas e imposibles en un espacio que se ha vuelto común y colectivo es un fenómeno que se repite en los casos de otros personajes, como se verá después.

Otra forma de identificación o confusión que ocupa un lugar importante en la novela es la de las transformaciones o metamorfosis de seres humanos en animales y viceversa. Este fenómeno, conocido como el nagsualismo, es una creencia muy difundida en las tradiciones culturales americanas, especialmente en Mesoamérica, y ha sido estudiado por la etnología.²⁴ Aquí estamos en el terreno de la magia, donde se confunden y se borran los límites que el pensamiento racional impone entre lo humano y lo animal o natural; entre espíritu y materia; entre sujeto y objeto. En *Pedro Páramo* abundan las alusiones a prácticas y creencias mágicas: hay referencias a los adivinadores o «zahorinos» (p. 143); al don divino o sobrenatural del «sexto sentido» (p. 29), y al oficio de «provocador de sueños» (p. 24). Pero el indicio más generalizado de un universo mágico es la continua intercomunicación que existe entre los vivos y los muertos. Deseo subrayar que la magia no opera aquí como un elemento puramente formal o literario, como otra técnica novedosa para provocar efectos de sorpresa o asombro en el lector desprevenido, sino de modo más profundo, como un referente antropológico y cultural: expresa la persistencia y vitalidad de una visión del mundo colectiva que la cultura rural ha hecho suya en una mezcla sincrética de elementos occidentales, como la religión cristiana, y elementos originalmente autóctonos, como el animismo.

En la magia, la lógica positivista cede a una visión más unificadora de la realidad: una visión en la cual la intuición, la imaginación y el lado irracional de la psique vuelven a cobrar su antigua importancia en los esquemas de comprensión de lo real. Asimismo, el estrecho principio de la causalidad unidimensional se disuelve en un amplio pandeterminismo donde todo se corresponde: el principio de analogía reemplaza el de análisis o diferenciación. Como consecuencia, la identidad se problematiza, la percepción se vuelve ambigua, el tiempo y el espacio descubren secretas cámaras de comunicación desconocidas u olvidadas por la mente racional, y se vuelve a ampliar nuestro concepto de lo real, reducido a una zona limitada y pobre por el racionalismo y el cientifismo de la época moderna. Como no es posible precisar líneas divisorias entre una cosa y otra, existen en el universo nublado infinitas posibilidades de metamorfosis y transformación. Se conocen muy bien los problemas que tiene el lector para identificar y distinguir entre las personas o voces de la novela. Estas dificultades se deben, en muchos casos, a la confusión experimentada por el lector acostumbrado a las convenciones realistas, al encontrarse inmerso en una vasta zona intermedia, indecisa y totalizadora, llámese esta zona magia, sueño o locura.

La ausencia de líneas de demarcación entre el mundo humano y el mundo animal se ejemplifica en dos casos de nagsualismo que se dan en la novela. Aparte del ejemplo de Barolomé y el gajo, que se tratará posteriormente, el caso más destacado es el vínculo establecido y aceptado de modo natural por muchos personajes, sobre todo por Eduviges, entre Miguel Páramo y su caballo, símbolo tradicional

asociado con el deseo sexual desenfrenado y también con el lado intuitivo o mágico del hombre.²⁵ Eduviges establece el nexo entre Miguel y su caballo (*el Colorado*) en su conversación con Juan Preciado, y aquí hay que entender que es probable que la misteriosa pregunta que hace ella al final del fragmento 9, «¿Cuánto descansará?» (p. 28), se dirija no a su interlocutor presente (Juan) sino al caballo de Miguel, y este caballo es indisoluble del alma en pena del difunto. Sólo así se puede entender la explicación que la propia Eduviges ofrece en el fragmento 11: «Es el caballo de Miguel Páramo, que galopa por el camino de la Media Luna» (p. 29). Como Juan Preciado no puede oír este sonido (todavía no entra plena y definitivamente en el mundo abarcador de los muertos), Eduviges le dice que es algo de su «sexto sentido»:

—Solamente es el caballo que va y viene. Ellos eran inseparables. Corre por todas partes buscándolo y siempre regresa a estas horas. Quizá el pobre no puede con su remordimiento. ¿Cómo hasta los animales se dan cuenta de cuando cometen un crimen, no? (p. 29)

Para Eduviges, entonces, las repetidas «carreras» del animal significan la falta de reposo, tanto en la vida como en la muerte, de un espíritu inquieto, turbulento y torturado.

Tampoco duda en aceptar esta compenetración entre Miguel y el caballo el mozo de la Media Luna que llega a comunicarle a Eduviges (o más bien a confirmarle, puesto que ella ya tuvo un presentimiento) la muerte de Miguel. El mozo se dirige a ella de esta manera:

Lo supimos porque el *Colorado* volvió solo y se puso tan inquieto que no dejó dormir a nadie. Usted sabe cómo se quieren él y el caballo y hasta estoy por creer que el animal siente más que don Pedro. No ha comido ni dormido y nomás se vuelve un puno correr. Como que sabe, ¿sabe usted? Como que se siente despedazado y carcomido por dentro. (pp. 31-32)

La asociación entre las carreras del caballo y la vida de Miguel es reiterada por Fulgor Sedano cuando dice a Pedro Páramo, a propósito del hijo de éste: «Es tan violento y vive tan de prisa que a veces se me figura que va jugando carreras con el tiempo. Acabará por perder, ya lo verá usted» (p. 83). Por último, el mismo Pedro Páramo, cuando se entera de la muerte de su hijo, da la siguiente orden escrita: «Mañana mandas matar ese animal para que no siga sufriendo» (p. 88).

La existencia de esta franja indecisa, que se amplía hasta constituir una vasta zona de ambigüedad, permite la constante transgresión de límites. El lector no tarda en reconocer la facilidad y la naturalidad con que los personajes traspasan puertas, paredes y umbrales, símbolos tradicionales de las barreras o divisiones que separan —y unen— mundos o realidades diferentes. El tránsito entre estados ontológicos distintos se realiza con una fluidez asombrosa, aun cuando al lector se le presente como una incógnita enigmática: tal es el caso de Juan Preciado, que se asusta con los gritos de un hombre que fue asesinado mucho tiempo antes en el mismo cuarto donde duerme el narrador. Damiana Cisneros «explica» los gritos de la siguiente manera:

—Tal vez sea algún eco que está aquí encerrado. En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo. Luego condenaron la puerta, hasta que él se secara, para que su cuerpo no encontrara reposo. No sé cómo has podido entrar, cuando no existe llave para abrir esta puerta. (p. 44)

El lector tendrá que preguntarse sobre algo igualmente misterioso: ¿cómo han podido entrar con aparente facilidad en ese mismo cuarto Damiana y Eduviges?

El tema de la transgresión de límites tiene otra manifestación en la presencia de ciertos motivos que

²⁴ Sobre el nagsualismo en Mesoamérica, véase el estudio de George Foster, «Nagsualism in Mexico and Guatemala», *Acta Americana*, 2 (1944), 85-103. Por sorprendente que parezca, no existe una sola referencia al nagsualismo en toda la crítica nahuatl, hecho que confirma mi creencia de que la falta de un enfoque antropológico ha impedido que la crítica se fije en ciertas cosas que salían a la vista dentro de dicho enfoque.

²⁵ Sobre el simbolismo del caballo, véase Juan-Eduviges Cárdena, *Diccionario de símbolos*, 6ª ed., Labor, Barcelona, 1985, pp. 110-111. Por su parte, Guiller Dujovno clasifica al caballo dentro del simbolismo olímpico de la región interior de los muertos (*Las estructuras antropológicas de Imaginaré*, Bordas, París-Bruselas-Montreal, 1969, pp. 78-86).

funcionan en los niveles estilístico, estructural y temático-simbólico como ejes paradigmáticos que atraviesan zonas opuestas o excluyentes. Me refiero a los siguientes motivos recurrentes que llegan a convertirse en tópicos: el agua y la lluvia; el hilo o la sogra; el rayo de luz; el aire y el viento; los murmullos, ruidos, ecos, ruidos y otros sonidos como el llanto.²⁶ Daremos unos ejemplos de estos recursos que sirven para entrecerir realidades distintas mediante los motivos que unifican y «anudan» el texto en un tejido metafórico:

Entonces oyó el llanto. Eso lo despertó: un llanto suave, delgado, que quizá por delgado pudo traspasar la maraña del sueño, llegando hasta el lugar donde andan los sobresaltos. (p. 33)

Una variante del llanto es el motivo del sollozo. En el episodio de la muerte del padre de Pedro Paramo, el sollozo — que en la siguiente cita se identifica metafóricamente con el motivo del hilo — se presenta como elemento que unifica la figura emocionalmente despedazada de la madre: «Con aquella voz quebrada, deshecha, sólo unida por el hilo del sollozo» (p. 86).

El motivo del hilo (y su variante, la sogra) cobra gran importancia en el texto a causa de su reiteración en situaciones diferentes, pero siempre con el objeto de reunir realidades convencionalmente opuestas. Veamos tres ejemplos de su empleo. En el primero se utiliza para establecer un nexo íntimo entre materia y espíritu. La ruptura del hilo expresa la separación definitiva entre cuerpo y alma, después de la cual el alma se convierte en ánima condenada a vagar por el mundo «buscando vivos que recen por ellas» (p. 85). El ejemplo aparece en la parte final del relato que hace Dorotea acerca de su alma: «Y abrí la boca para que se fuera. Y se fue. Sentí cuando cayó en mis manos el hilo de sangre con que estaba amarrada a mi corazón» (p. 86).

Sin embargo, hay dos instancias más de la utilización de este motivo que me parecen determinantes tanto por sus significaciones particulares como por el evidente paralelismo que se establece entre las dos. La primera forma parte de un monólogo interior que aparece en el fragmento 6 como una interpolación que recrea un tiempo de felicidad en la infancia, cuando Pedro Paramo y Susana San Juan jugaban juntos:

El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido torzado por las alas de algún pájaro [...] (p. 18)

Aquí se superponen varios motivos: por un lado, el aire y el viento que sirven para unir las dos miradas; por otro, el hilo del papalote que representa la unión física y emotiva de Pedro y Susana. La ruptura del hilo expresa la separación definitiva de los dos personajes que posteriormente vivirán en mundos aislados, sin posibilidades de comunicación.

La segunda instancia aparece en el fragmento 50, donde Susana, de niña, es bajada a una mina profunda por su padre para buscar monedas de oro, pero en lugar de oro encuentra un esqueleto que se destaca entre sus manos. Hay varios indicios en el texto que llevan a pensar en esta experiencia traumática como una posible causa — freudiana si se quiere — de la locura posterior de Susana y de su separación de la realidad (el mundo de afuera) para adentrarse en el mundo interior de los delirantes sueños eróticos. En el texto se sugiere claramente que la sogra funciona como un vínculo entre dos mundos:

Estaba colgada de aquella sogra 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. (p. 116)

Al comparar estos dos episodios, de los fragmentos 6 y 50, Liliana Belúmno Boschi afirma:

En ambas situaciones es el hilo el elemento de unión entre Susana Pedro y Susana Bartolomé. En el primer caso es el que permite la unión entre ellos y el dominio del cielo y el aire; en el otro, es la única vinculación de Susana con el mundo de «afuera». Sin embargo, en el mundo de los recuerdos el hilo del barrilete se corta y anula esa relación; en la «realidad» se mantiene aparentemente unido ya que, en verdad, Susana ha conseguido por medio de la «locura» un corte definitivo y profundo con ese «afuera».

A partir de estas, rupturas, expresadas por el corte — real o simbólico — del hilo, cada personaje habita un mundo aislado que constituye una especie de microcosmo en el cual el ser mutilado y fragmentado reconstruye nostálgicamente, en sueños o en deseos, la mitad perdida de su unidad: los sueños febriles de Susana se reflejan en los recuerdos idealizados de Pedro. Aunque los objetos de sus respectivos deseos sean diferentes (Susana en el caso de Pedro; Florencio en el caso de Susana), tanto en la locura de ella como en el existimamiento de él se da un retroceso a un mundo interior y una fuga de la realidad exterior. En el mundo interior se intenta en vano reconstruir la unidad perdida, mientras que la realidad exterior confirma dolorosamente lo definitivo del corte entre los dos mundos.

La posición de Susana en la mina, «recuérdese en la profundidad, con sus pies bamboleando» «en el no encuentro dónde poner los pies» (p. 116), es una variante de la sensación de suspensión, uno de los muchos estados que son duplicaciones a escala menor de las tres zonas omni-inclusivas ya mencionadas. De esta manera se asemejan varios estados — la suspensión, el flotar en un vacío, la inmersión acuática — en los cuales el ser humano se pierde más allá de los contornos físicos convencionales y se disuelve en la indeterminación ambigua. En ocasiones, la sensación de ingravidez crea la impresión de un libre fluir propio del mundo onírico, como ocurre en la siguiente descripción que hace Juan Preciado de su estado físico y mental: «Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar. Mi cuerpo, que parecía aflojarse, se doblaba ante todo, había soltado sus amarras y cualquiera podría jugar con él como si fuera de trapo» (p. 17).

Entre los otros motivos señalados, me referiré brevemente a la inquietante presencia de ecos, murmullos, ruidos, ruidos, ruidos, que sirven para entrelazar el mundo de los vivos con el de los muertos. No hay que olvidar la importancia fundamental que esta configuración — por lo tanto la dominación de tópicos — tiene en la novela.²⁷ En los siguientes ejemplos el tópicos se combina con la creación de un efecto de indeterminación espacial mediante el uso de los términos «dentro» y «afuera». Hay una permanente y deliberada confusión en el texto en cuanto a la ubicación de las voces. En la primera referencia explícita que Juan Preciado hace a las voces, no cabe duda de que estas se localizan dentro de él:

[...] sentí que el pueblo vivía. Y que si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos y de voces.
De voces, sí. Y aquí, donde el aire era escaso, se oían mejor. Se quedaban dentro de uno, pesadas. (p. 13)

Veamos en seguida la segunda versión que el mismo personaje ofrece de su muerte. Recordemos que en la primera versión, en el fragmento 36, el narrador-personaje muere «ahogado» en medio de un calor sofocante. La segunda, en cambio, da otras causas:

Y de las paredes parecían destilar los murmullos como si se filtraran de entre las grietas y las descarpeladuras. Yo los oía. Eran voces de gente; pero no voces claras sino secretas, como si me

²⁶ Estos motivos fueron señalados y analizados como «temas» en Hugo Rodríguez ALCALÁ, *El arte de Juan Rulfo. Historias de voces y figuras*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1965, pp. 181-193. Posteriormente se han estudiado como funciones estructurales a nivel temático en José CARLOS GONZÁLEZ BOYO, *Clases narrativas de Juan Rulfo*, 2.ª ed. rev., Universidad de León, León (España), 1981, pp. 167-174. Existe también un breve estudio de María Luisa Bastros, «Tópicos y núcleos narrativos en Pedro Paramo», en *De la crítica...*, cf. nota 1, pp. 267-276.

²⁷ Se sabe, por ejemplo, que *Los murmullos* fue uno de los títulos originales para la novela que hoy conocemos como *Pedro Paramo*. Rulfo llegó a publicar una versión primitiva del material que vendría a formar los fragmentos 42 y 43, bajo el título de «Fragmento de la novela *Los murmullos*», *Rinzeau*, 1954, núm. 10, 6-7.

murmuraran algo al pasar, o como si zamburran contra mis oídos. Me aparté de las paredes y seguí por la mitad de la calle; pero las oía igual, igual que si vinieran conmigo, delante o detrás de mí. No sentía calor, como te dije antes; antes por el contrario, sentía frío. (p. 76)

Las voces, que antes parecían ser interiores, aquí se han exteriorizado pero en seguida toda noción de una división clara entre lo interior y lo exterior se estrema en una indefinición generalizada, de la cual lo único que se desprende es que las voces son ubicuas: están en todas partes y atraviesan las categorías y límites fijados por el pensamiento racional.

Si todos los motivos y tópicos analizados hasta ahora tienen la función de abrir canales de comunicación y enlazar estados ontológicos distintos, también se presenta a veces cierta fusión entre los motivos mismos, reforzando de este modo la interpenetración sustitativa que cada motivo articula en el texto. Así, en el siguiente caso no sólo se identifican los motivos de la lluvia y el hilo sino que los dos se relacionan con la mediación de la oposición entre sonido y silencio, que a su vez implica la oposición vida-muerte: «La lluvia amortigua los ruidos. Se sigue oyendo aún después de todo, granizando sus gotas, hiviñando el hilo de la vida» (p. 112).

Hemos señalado anteriormente que el tópico de los murmullos y sus variantes constituyen los indicios principales del mundo de los muertos que irrumpe continuamente en lo que el lector cree ser, al menos en la primera parte, el mundo de los vivos. Pero sucede que aquí también se introducen connotaciones que invalidan esta fácil oposición entre dos categorías aparentemente excluyentes. En una de las interpolaciones que transmiten la voz de la madre —muerta pero «viva» para el hijo— a través de la memoria del hijo —¿vivo o muerto? no lo sabemos— el tópico mencionado deja de estar relacionado exclusivamente con la muerte para asociarse con la vida. Transcrito la última parte de la interpolación y, en paradójico contraste, las palabras de Juan Preciado que siguen:

«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...»
—Sí, Doña. Me mataron los murmullos. (p. 75)

Aquí conviven los dos puntos opuestos de la polarización vida-muerte: el tópico de los murmullos articula fluidamente la identificación de los contrarios, la interpenetración de mundos distintos dentro de una realidad totalizadora más vasta. Es significativo que la cita anterior se localice en el fragmento 37, el «remanso» entre las dos partes, donde se revela que Juan Preciado ya está en la tumba. Por otra parte, también es significativo el hecho de que ésta sea la última interpolación de Dolores que aparece en el texto: de aquí en adelante el lector tendrá menos dificultades en aceptar la comunicación permanente entre vida y muerte,²⁸ ya que se ha revelado que el punto de vista desde el cual cada uno de los personajes evoca su vida es el de la muerte. En este fragmento ya estamos en el «centro» de la novela, en donde se produce «una verdadera quiebra de las categorías».²⁹

En párrafos anteriores se ha tocado otro de los mecanismos empleados por Rulfo para expresar la transgresión de límites y la interpenetración de personas, espacios y tiempos: me refiero al empleo de las llamadas expresiones deícticas o *stijfers*.³⁰ Este aspecto ha sido analizado con gran perspicacia en el citado estudio de Bettino Boschi, así que me limitaré a señalar, en términos generales, los efectos logrados por dicho empleo. Cabe recordar que la función normal de estas expresiones, cuyo referente y

²⁸ No quiero decir que después de este momento desaparezca todo efecto de ambigüedad, sino que la ambigüedad generada ya no depende principal o exclusivamente de nuestra incertidumbre frente a la frontera borrosa entre vida y muerte.

²⁹ Bettino Boschi, art. cit., p. 168.

³⁰ Existen dos estudios fundamentales sobre estas expresiones lingüísticas: Émile BEUVENIST, las estudia bajo el nombre de deícticos en *Problemas de lingüística general*, trad. Juan Almaraz, Siglo XXI, México, 1971, t. 1, pp. 161-206; RICHARD JACKSON las analiza bajo el nombre de *stijfers* en *Ensayos de lingüística general*, trad. Josep M. Fajó y Jon Cabanes, Origen-Planeta, México, 1986, pp. 307-332.

sentido sólo se pueden fijar con relación al acto mismo de la enunciación, es la de designar ya sea al emisor o al receptor, ya sea una situación temporal o espacial, pero siempre conforme a las circunstancias de la instancia discursiva. En la novela de Rulfo aparecen con mucha frecuencia pares de términos deícticos que, en vez de aclararse según la previa definición de la instancia del discurso, llegan a crear un efecto de gran ambigüedad debido a la superposición de diferentes planos, a los saltos entre un tiempo-espacio y otro, o a la persistente imposibilidad de distinguir entre personas, tiempos y espacios. Al hablar del uso de los adverbios de lugar en Rulfo, Bettino Boschi observa que éstos, «a pesar de estar utilizados insistentemente con la aparente intencionalidad de ubicar en el espacio, en realidad logran la indeterminación local».³¹ En lugar de precisar una identidad temporal o espacial específica, los términos aquí o acá/allá, este/aquel, esto o eso/aquello, adentro/afuera, arriba/abajo, ahora/entonces, comunican una desorientación y desubicación en las cuales las coordenadas temporales y espaciales pierden los contornos de rígida demarcación que habían tenido en la novela clásica del realismo decimonónico, para relativizarse y volverse vagos, ambiguos y semánticamente multidireccionales.

Muchos críticos han hablado de la presencia, sobre todo en la segunda parte de la novela, de un narrador omnisciente en tercera persona que representaría una forma de contacto con el monólogo y el diálogo que tienden a predominar en Rulfo. Sin embargo, esta objetividad de un narrador omnisciente raras veces se da en *Pedro Páramo*. Con mucha frecuencia lo que parece ser un narrador extradiéctico, situado fuera de la historia relatada, resulta ser un narrador que asume el punto de vista de alguno de los personajes, relativizándose de esta manera su supuesta objetividad. En el fragmento 8, por ejemplo, una primera lectura nos lleva a creer que se trata de un narrador omnisciente, y así lo ha afirmado erróneamente un crítico,³² pero la expresión deíctica «cací adentro» nos obliga a rectificar esta suposición: «La lluvia se convertía en brisa. Oyó: "El perdón de los pecados y la resurrección de la carne. Amén". Eso era acá adentro, donde unas mujeres rezaban el final del rosario» (p. 21). Asimismo, al final del fragmento 23, que consiste de un diálogo entre Fulgior Sedano y Pedro Páramo, aparece esta descripción enigmática que obliga al lector a inferir que el punto de vista adoptado por el narrador es, como en la cita anterior, el de alguno de los personajes: «El cielo era todavía azul. Había pocas nubes. El aire soplabá allá arriba, aunque aquí abajo se convertía en calor» (pp. 53-54).³³ Algo estrechamente relacionado con las expresiones deícticas es el uso de los tiempos verbales. Para ver los efectos de su empleo volveré a citar el pasaje analizado cuando se habló de la primera sustitución de la novela, la identificación simbólica entre Juan Preciado y su madre. Es la primera ocasión en que aparecen los tiempos verbales del presente en la narración del protagonista:

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre, de su nostalgia, entre rezazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró esas cosas porque me dio sus ojos para ver. (p. 8)

El cambio abrupto al tiempo verbal del presente en la cita anterior plantea un problema de interpretación, puesto que si bien el lector se identifica desde el principio del texto con el narrador-personaje Juan Preciado, quien va narrando en tiempo pretérito y copretérito su llegada a Comala, de repente se tiene que explicar el sentido de este cambio en los tiempos verbales. ¿A qué se refiere el término deíctico «ahora»? ¿A qué tiempo apuntan los verbos «vengo» y «traigo»? ¿Cuál es la

³¹ Bettino Boschi, art. cit., p. 149.

³² En su esquema de funcionamiento del narrador, GONZÁLEZ BUJO identifica al narrador en tercera persona que inicia el fragmento 8 con un narrador en grado de omnisciencia (*Claves narrativas...*, p. 161).

³³ En este sentido tiene razón GONZÁLEZ BUJO cuando afirma que «generalmente resulta muy difícil diferenciar esta tercera persona a nivel de omnisciencia de la que se sitúa a nivel equisquemático; de un comienzo omnisciente se suele pasar de forma sutil al nivel equisquemático» (*Ibid.*, p. 131). Es una lástima que el crítico no se atenga a sus propios lineamientos (véase nota 53). La dificultad consiste invariantemente en saber cuál es el punto de vista que se está adoptando cuando se emplea la tercera persona en grado de equisquemático.

ubicación temporal y espacial del protagonista? En este momento el lector no tiene respuesta a sus dudas y sólo a la mitad del libro, cuando se revela que Juan Preciado está dialogando con Dorotea en la tumba común, podrán explicarse retrospectivamente estos cambios que en un principio desentonan y que Rulfo va introduciendo sutilmente en la narración. Así, los tiempos verbales del presente se refieren al tiempo eterno del perpetuo presente que es la muerte: un tiempo total y abarcativo que permite reconstruir el pasado desde la perspectiva sin límites de la muerte, en la cual confluyen todos los tiempos y todos los espacios. Es curioso notar que los tiempos presentes que aparecen en las interpolaciones de Dolores Preciado, de Pedro Páramo y de Susana San Juan, aunque aparentemente evocan recuerdos de hechos ocurridos en el pasado, tienen el efecto de eternizar sensaciones momentáneas e impresiones fugaces. Estas sensaciones pretéritas se eternizan en la memoria y al ser evocadas cobran el carácter ideal de esencias inalcanzables, cristalizaciones abstraidas del fluir temporal.

Tenemos así, a primera vista, dos tiempos diferentes en la narración: un tiempo pretérito y sus variaciones, que captan hechos concretos, específicos y particulares, y un tiempo presente que en todas sus vertientes (la evocación lírica de las interpolaciones; los datos psíquicos inmediatos en los monólogos; las acciones habituales que se repiten eternamente) provoca resonancias que escapan a las condensadas convencionales de tiempo y espacio. El presente expresa la indeterminación y la ubicuidad de lo eterno mientras que el pasado es el instrumento de expresión de las acciones concretas realizadas en la vida. Este contraste y oposición entre un estar estático, pasivo, que flota permanentemente suspendido fuera del flujo temporal, y un hacer dinámico y activo, acabado y finito, que relata lo ocurrido dentro de la sucesión histórica, se corresponde con otras polarizaciones duales en la novela. Tomando en cuenta lo anterior, no resulta tan ilógica la afirmación de Juan Preciado en el sentido de que su madre muerta aún vive:

[...] sentí que el pueblo vivía. Y que si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos y de voces.

De voces, sí. Y aquí, donde el aire era escaso, se oían mejor. Se quedaban dentro de uno, pesadas. Me acordé de lo que me había dicho mi madre: «*Allá me oírás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cerca la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz.*» Mi madre... la viva. (pp. 13-14)

La madre «vive» en la medida en que el hijo recuerda y actualiza (atemporaliza) en un presente eterno la voz materna, proyectada hacia el futuro desde un pasado que es irreconstruible salvo a través de la evocación en la memoria. En toda la novela las voces de los muertos persisten como ecos encerrados que se prolongan infinitamente en resonancias que atraviesan el tiempo y el espacio. Esta indeterminación temporal y espacial es lo que debilita y dificulta el código realista de lectura, a la vez que nos sugiere otra clase de espacio y de tiempo, más cercana al reino de lo mítico.

Queda por describir lo que tal vez constituye, en el plano temático, la más obvia manifestación del tema central de la transgresión de límites: me refiero al desprecio por la identidad ajena y por el límite que implica el freno de la ley, a esa expansión violenta hacia el exterior que se nota en los personajes de Pedro Páramo, el cacique y patriarca social, va destruyendo todo lo que es barrera para sus deseos e instintos, apoderándose de tierras ajenas, pisoteando los derechos de otros. Bastan dos ejemplos: en ambos la división de la propiedad es representada por el término «lienzo», y en los dos es Pedro Páramo el que inicia el diálogo con Fulgor:

—¿Con qué sale ahora el Aldrete?

—Cuestión de límites. Él ya mandó cercar y ahora pide que echemos el lienzo que falta para hacer la división.

—Eso déjalo para después. No te preocupen los lienzos. No habrá lienzos. La tierra no tiene divisiones. (p. 49)

—Dormiría los lienzos si es preciso.

—¿Y las leyes?

—¿Cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros. (p. 53)

Todo se le presenta como objeto que debe poseer o liquidar: el despotismo político es también despotismo sexual. El poder y el deseo parecen no conocer límites y hay, en el plano exterior, una expansión constante del sujeto que debe dominar para crecer. Pero también surge el dualismo que se ha notado en este personaje en quien la brutalidad y violencia exteriores del cacique se yuxtaponen a la sensibilidad y ensotación interiores del enamorado.³⁴ Pedro Páramo es al mismo tiempo el poder voraz y el anhelo ideal, la crueldad cínica y la fragilidad sentimental, el atropello sexual y el deseo romántico y católico de un amor espiritual. Existe, sin embargo, un límite siempre infranqueable en la persona de Susana San Juan, descrita por Pedro Páramo como «la mujer más hermosa que se ha dado sobre la tierra» (p. 109) y que queda siempre más allá de su poder.

Es sintomática esta ambivalencia de Pedro Páramo en el ámbito erótico: desprecia lo que puede poseer mientras que anhela lo que está fuera de su alcance. Como en el contexto cultural del catolicismo, la figura femenina oscila entre los dos extremos de la prostituta y la virgen, pasando por la figura intermedia de la madre. Este respeto por lo puro, lo virginal y lo inalcanzable se traduce en el idealización espiritual del objeto deseado, con matices marcadamente religiosos, como se aprecia en el siguiente monólogo de Pedro, donde la elevación e infinidad lejanta del objeto de deseo tienen su correspondencia recíproca pero inversa en la impotencia del sujeto deseante:

A centenas de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y a donde no llegan mis palabras. (p. 19)³⁵

Hecho a la imagen del padre, Miguel ejemplifica las mismas formas de pisotear derechos ajenos, de no reconocer límites a sus propios deseos: el asesinato y la violación. No es fortuito que Miguel encuentre la muerte simbólicamente al transgredir un límite establecido por el padre, como si quisiera electivamente sustituirlo, infringiendo el espacio demarcado por la barrera de la autoridad paterna: «Sólo brinqué el lienzo de piedra que últimamente mandó poner mi padre» (p. 31). La relación que Miguel hace a Eduviges de su muerte ofrece una extensa gama de interrelaciones con otros ejes significativos de la novela:

—Se me perdió el pueblo. Había mucha neblina o humo o no sé qué; pero sí sé que Comala no existe. Fuí más allá, según mis cálculos, y no encontré nada. Vengo a contártelo a ti, porque tú me comprendes. Si se lo dijera a los demás de Comala dirían que estoy loco, como siempre han dicho que lo estoy. (p. 30)

El humo y la niebla funcionan aquí como en otras partes operan la oscuridad, la ausencia de perfiles delineados, en fin, todo lo que crea el ambiente de misterio y confusión, y que expresa la imposibilidad de oír o ver claramente, traducándose de esta manera en una de las principales fuentes de ambigüedad para el lector y los propios personajes. Además, es reveladora la asociación, establecida por Miguel y confirmada por Eduviges, entre la muerte y la locura. Como en el caso de

³⁴ Este dualismo antitético en el personaje lo señaló por primera vez Carlos Blawie Acuña en «Realidad y estilo de Juan Rulfo», *Nueva novela latinoamericana*, ed. Jorge Lafregère, Paidós, Buenos Aires, 1976, t. I, pp. 85-113 (artículo publicado originalmente en 1955).

³⁵ La idealización romántica de la mujer, hasta convertirla en valor absoluto e inalcanzable, no sólo se nota en las relaciones entre Pedro y Susana, sino también en el caso de Damiana Cisneros, la muchacha que no abre la puerta cuando el cacique toca durante la noche: «Pedro Páramo jamás regresó con ella. / Por eso ahora, cuando era la caponala de todas las sirvientas de la Mucha Elena, por haberse dado a respetar, ahora, que estaba ya vieja, todavía pensaba en aquella noche cuando el patron le dijo: "¡Ábreme la puerta, Damiana!"» (p. 136).

Susana, la locura significa la misma imposibilidad de distinguir, significa la confusión entre sujeto y objeto, la ausencia de demarcación que propicia la constante transgresión de límites.

Finalmente llegamos a una última clase de sustitución: se trata del personaje que «toma el lugar» y asume el papel de otro. En este caso no existe, al parecer, ningún lazo biológico — real o deseado —, ningún deseo, sueño o proyección psicológica, al menos en un nivel consciente, sino simplemente un intercambio o identificación de papeles. Aquí, en esta clase, se sitúa el extraño caso de Eduviges quien, cuando nadie asume la paternidad de su hijo, se declara simultáneamente madre y padre del niño. La narración del hecho corre a cargo de su hermana María y aparece intercalada en un monólogo del padre Rentería que empieza así:

—Todavía tengo frente a mis ojos la mirada de María Dyada, que vino a pedirme salvara a su hermana Eduviges:

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

Sin embargo, para estudiar mejor esta clase de sustitución voy a centrarme en dos secuencias: la de la pareja incestuosa y la que trata de Susana San Juan. La primera es un episodio extraño y enigmático que ha dado lugar a muchas interpretaciones simbólicas.³⁶ En esta secuencia, que abarca del fragmento 30 al 36, la perplejidad, confusión e incertidumbre de Juan Preciado culminan en una experiencia que, si no representa la muerte del personaje, constituye al menos una especie de rito de pasaje entre estados ontológicos diferentes, lo cual implicaría una o varias muertes simbólicas.³⁷ La confusión de Juan y su dificultad, comparada por el lector, para establecer una línea divisoria entre la vida y la muerte, desembocan aquí en una indeterminación psicológica y simbólica de gran riqueza. Si existe en el libro una constante tensión entre los polos opuestos de un dualismo, es en esta secuencia donde la convergencia de los dos polos sobre el mismo eje vertical llega a conformar un verdadero centro simbólico que irradia haces de significados plurales y ambiguos, como resonancias de ondas concéntricas que salen y regresan a un núcleo semántico.

Al entrar el protagonista en la casa de los hermanos incestuosos el simbolismo religioso, presente en todo el libro, se acentúa. La pareja se nos presenta inicialmente como los habitantes de una inocencia edénica: el hombre desnudo y la mujer también, «como Dios la echó al mundo» (p. 61). Una antigua tradición ha dado al mitologema de la casa un valor simbólico como centro cósmico, espacio primordial de la cosmogonía y punto de intersección de todos los caminos. Según Gilbert Durand, la casa reúne las ideas de tierra y cielo, vientre materno y sepulcro, paraíso e infierno.³⁸ Si el simbolismo tradicional subraya la noción de convergencia que es simultáneamente origen y destino, Rulfo da forma a esta idea mediante la confusión de coordenadas temporales y espaciales. Así, cuando Juan pregunta a la mujer: «¿Cuánto hace que están ustedes aquí?», ella contesta: «Desde siempre. Aquí nacimos» (p. 66).³⁹ El tiempo se ha vuelto eterno, mientras que el espacio geográfico ha cobrado una indeterminación plurivalente:

— Hay multitud de caminos. Hay uno que va para Conita, otro que viene de allá. Otro más que enfila derecho a la sierra. Ese que se entra desde aquí, que no sé para donde irá —y me señalo 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. (p. 65)

³⁶ Las más convincentes de estas interpretaciones están en el estudio ya citado de Barujmo Boschi, y en CHANCE, ROMANO FREEMAN, *Paradise and fall in Rulfo's "Pedro Paramo": Archetype and structural unity*, citoc., Cuernavaca, 1970.

³⁷ Sobre las muertes simbólicas véanse los artículos de Barujmo Boschi y BURDÓ.

³⁸ Véase DURAND, op. cit., pp. 274-281.

³⁹ Compárense las connotaciones religiosas del adverbio temporal que aparece en la siguiente enunciación de la mujer: «Aquí donde me ve, aquí he estado simplemente...» (p. 66).

La casa de los hermanos representaba un espacio invertido en el cual lo de arriba y lo de abajo, lo interior y lo exterior, se confunden de la misma forma en que se tocan los puntos cardinales. De ahí «el hecho en el suelo» (p. 61) que permite ver la luna y las estrellas en un «allá arriba» que implica necesariamente un «aquí abajo». Sobre este eje vertical que atraviesa el «centro», se unen los tres espacios cósmicos del cielo, la tierra y el infierno, en un paraíso infernal que existe en esta tierra. Es un espacio edénico invertido, dominado por el pecado original y el sentimiento agónico de culpa.⁴⁰ La mujer, tan arquitectónica que carece de nombre propio y que el lector conoce solamente por su papel biológico y social como la hermana y amante de Donis, hace referencias langüerizas al tabú del acto sexual, acto que en su caso es sinónimo del incesto fundador que no puede ser nombrado sino mediante eufemismos y alusiones indirectas, procedimientos de sustitución retóricos por excelencia. Transcribo el fragmento relevante del diálogo entre la mujer y su hermano:

—Mira, se mueve. ¿Te fijas cómo se revuelca? Igual que si lo zangolotearan por dentro. Lo sé porque a mí me ha sucedido.

—¿Qué te ha sucedido a ti?

—Aquello.

—No sé de qué hablas.

—No hablaría si no me acordara al ver a ese, rebulléndose, de lo que me sucedió a mí la primera vez que lo hice. Y de cómo me dolió y de lo mucho que me arrepentí de eso.

—¿De cuál eso?

—De cómo me sentía apenas me hice aquello, que aunque tú no quieras yo supe que estaba mal hecho. (p. 63)

La conciencia de culpa y remordimiento es tan pronunciada que alude inevitablemente a la noción del pecado original motivado por la transgresión de la prohibición divina. En una declaración escalofriante, la mujer dice a Juan Preciado: «¿No me ve el pecado? ¿No ve esas manchas notadas como de jote que me llenan de arriba abajo? Y eso es sólo por fuera; por dentro estoy hecha un mar de lodo» (pp. 66-67). El proceso de metáforización es típicamente nulfano en cuanto va de lo abstracto a lo concreto y material: lo exterior funciona como manifestación física de un estado interior, de una cualidad esencial. Se ve cómo, en Rulfo, la metáfora sirve invariablemente para mediar, conciliar y unir categorías convencionalmente incommunicadas.⁴¹

Esta misma mujer, carcomida por dentro por la culpa del pecado, hace referencia al inevitable incesto original: «Estábanos tan solos aquí, que los únicos éramos nosotros. Y de algún modo había que poblar el pueblo» (p. 68). A continuación cuenta a Juan Preciado cómo el obispo no quiso casarlos, negándoles la absolución, y aquí se manifiesta la atmósfera de condena y sufrimiento que prevalece en el universo de Rulfo, universo donde no tienen reposo ni las conciencias cómplices ni las ánimas en pena disociadas del cuerpo: «Y ésa es la cosa por la que esto está lleno de ánimas: un puro vagabundear de gente que murió sin perdón y que no lo conseguí de ningún modo, mucho menos valiéndose de nosotros» (p. 68).

¿Qué papel desempeña Juan Preciado en este espacio paradisiáco que se ha vuelto infernal? Al entrar en la casa, él entra en ese otro mundo. Es más: para entrar plenamente debe sustituir a uno de los hermanos incestuosos y tomar su papel. Refiriéndose a Juan, la mujer dice a Donis: «Le diré a ese fulano que venga a acostarse aquí contigo, en el lugar que yo voy a dejarle» (p. 64). La sustitución se realiza después, pero en forma invertida, cuando Juan, despojado de su individualidad y convertido en el anónimo de «ese fulano», se acusa a no con el hermano sino con la hermana, asumiendo así el

⁴⁰ En este punto me opongo a la interpretación de Barujmo Boschi, quien ve en la casa un espacio paradisiáco, un «paraíso infernal» (art. cit., p. 186). Me parece que la casa es también un espacio infernal, dominado por el pecado y el sufrimiento. El mitologema de la casa, como manifestación del centro sagrado, comparte la ambivalencia radical de lo sagrado.

⁴¹ Dijo el análisis de las figuras retóricas para un trabajo posterior.

papel incestuoso, identificándose con el primer hombre adánico, disolviéndose en ese estado acuático donde se borran los contornos del individuo, ahogándose en ese lodo metafórico que ya se había asociado con el pecado original:

El calor me hizo despertar al filo de la medianoche. Y el sudor. El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costuras de tierra, se desbarataba como si estuviera derriéndose en un charco de lodo. Yo me sentía nadar entre el sudor que chorreaba de ella y me faltó el aire que se necesitaba para respirar. Entonces me levanté. La mujer dormía. De su boca borbotaba un ruido de burbujas muy parecido al del estero. (p. 74)

¿Qué se puede deducir de esto? Aquí estamos necesariamente en el terreno de las interpretaciones simbólicas, pero no me parece exagerado decir que la búsqueda del padre, de la identidad y del origen culmina en el incesto y la muerte, en el descubrimiento de una orfandad colectiva en la cual las infinitas sustituciones aseguran múltiples duplicaciones de la figura materna para suplir al padre ausente, acentuado por su propio hijo. Cuando Juan asume el papel del incestuoso, acostándose con la mujer arqueológica, su acción tiene un complemento simétrico en el patricidio que realiza su hermano y doble. Abundio: tanto el incesto como el patricidio son transgresiones que tienen aquí el objeto de eliminar al padre. Si Abundio efectivamente elimina a Pedro Páramo, será Juan Preciado el encargado de descubrir las consecuencias caóticas de esta ausencia que pone en movimiento la permutación de papeles.

A partir de este momento, ese yo, ese individuo que se llama Juan Preciado, se disuelve en la pluralidad de voces, ecos y murmullos (algunos identificados, otros anónimos) que constituyen la colectividad social. En este anónimo Juan encuentra su verdadera identidad, no como un individuo activo sino como una función lingüística pasiva, un receptor de mensajes, una voz entre muchas. Incluso desde un punto de vista técnico, la voz privilegiada del narrador-personaje que es Juan Preciado en la primera mitad, va cediendo lugar a las otras voces que de aquí en adelante se apoderan del espacio textual, provocando la muerte de Juan como individuo y quitándole el privilegio del punto de vista narrativo. En adelante no será el hijo que busca a su padre a través de una sucesión de figuras maternas, no será el narrador con el cual se identifica el lector en su peregrinación hacia la muerte, sino una caja de resonancias a través de la cual hablan las otras voces de Comala.⁴² Cabe subrayar que este espacio de encuentro colectivo es de consistencia lingüística: un tejido de voces que se entrecruzan en aparente desorden cronológico y que carecen de una ubicación espacial precisa, a pesar de estar encerradas en la soledad sepulcral del monólogo. En el «renamso» constituido por el fragmento 37, el que hasta ese momento había sido el protagonista declara rotundamente: «Els cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos» (p. 75).

Pero donde se perciben con mayor claridad las interrelaciones entre connotaciones simbólicas y aspectos formales es en la ya mencionada segunda secuencia, la que llega a dominar la novela y que gira alrededor de la figura de Susana San Juan, la mujer loca que permanece al margen del poder de Pedro Páramo. Se ha señalado que las interpolaciones de Dolores, de Pedro y de Susana forman un conjunto en el cual existe unidad estilística y temática. Aunque el objeto del deseo sea diferente en cada caso, las tres series de interpolaciones comparten, además de un gran aliento lírico y sensual, la necesidad de eternizar en la memoria un orden pretérito: el deseo vive en el presente pero en función de un pasado remoto, irrecuperable y atemporalizado. Así, Pedro sueña con Susana, recordada en la niñez; Dolores evoca nostálgicamente, a través del recuerdo de su hijo, un Comala de felicidad que ya no existe; Susana delira entre sueños, recreando un amor sensual que fue truncado por la muerte de Florencia. En los tres casos el objeto del deseo o se convierte en sujeto de un deseo diferente, o simplemente deja de existir. Cada sujeto deseante que busca una correspondencia en el objeto deseado se ve reducido a una parálisis, se consume a sí mismo sin encontrar resonancias recíprocas en el Otro.

Regresando a los fragmentos que versan sobre la figura de Susana, me parece que aquí se aprecian de manera muy eficaz la confusión de roles y la ambigüedad que tanta importancia tienen en la novela. Como otros personajes, Susana tiene plena conciencia de su condena, pero se distingue por la falta de un sentimiento de culpa. A través de su lenguaje, a medias entre la locura y la lucidez, se hace una crítica feroz de los valores religiosos y del poder institucionalizado de la Iglesia, un poder representado por la figura del padre Remería. Susana San Juan habla el lenguaje del cuerpo, un lenguaje que se vuelve blasfemia, herejía diabólica. Hay que recordar que la blasfemia es, en el plano lingüístico, otra forma de transgresión: es la violación de la interdicción bíblica de pronunciar el nombre de Dios, reemplazando el nombre por su ultraje.⁴³ Esta profanación del tabú de lo sagrado se convierte, por lo tanto, en un equivalente lingüístico de las otras formas de transgresión que se dan en la novela.

Para Susana, que no acepta el falso consuelo de la fe, no existen ni el cielo, ni el alma, ni la salvación, ni Dios. Desde la muerte de su madre, este personaje —el único que no guarda ilusiones— vive en compañía de Justina, la nodriza que la protege del mundo externo. La confusión de roles se insinúa desde un momento temprano. Dorotea introduce el primer elemento de trastorno cuando, en un fallo de la memoria, niega paradójicamente que Susana haya tenido madre (p. 101), y esta extraña negación cobra otros matices cuando se nos presenta a Susana como la reencarnación de su madre, «una señora muy rara que siempre estuvo enferma y no visitaba a nadie» (p. 101). La hija como imagen de la madre, así como el hijo reproduce el carácter del padre en el caso de Miguel. Se multiplican las incertidumbres cuando Fulgor Sedano cree que Susana es la esposa de Bartolomé en lugar de su hija, como se puede apreciar en este diálogo entre Pedro Páramo y Fulgor:

—¿Han venido los dos?

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

—¿No será su hija?

—Pues por el modo como la trata más bien parece su mujer. (p. 105)

De esta manera se introduce la primera señal de una posible relación incestuosa, posibilidad reforzada por las resonancias simbólicas que se desprenden del episodio que tiene lugar en la mina abandonada y que ya se comentó. En este sentido, Pedro Páramo sustituye funcionalmente a Bartolomé, puesto que ambos intentan asumir los dos papeles incompatibles de padre y amante de Susana. Cabe señalar el paralelismo que existe entre Juan Preciado, mandado por su madre en busca del padre, y Susana San Juan, mandada por el padre en busca del oro. En ambos casos los hijos están obligados, por deber filial, a cumplir una misión que implica un descenso a una región infernal de tinieblas (Comala: la mina) en pos de un tesoro u objeto quimérico (el paraíso de la madre: el oro escondido). En forma simétrica pero invertida, la ausencia de uno de los padres acarrea una excesiva dependencia de los deseos del otro. El descenso, entonces, articula una regresión temporal hacia los orígenes y hacia el inconsciente: los dos personajes pierden su conciencia (Juan al morir; Susana cuando se desmayó). Además, se trata de una regresión que, en el caso de Juan, conduce al incesto y al ingreso en el mundo colectivo de la muerte, mientras que en el caso de Susana desemboca en la locura y el deseo del sueño eterno que es la muerte. Así, el episodio de la mina sirve como espejo estructural y simbólico de los temas paradigmáticos del libro.

Se ha señalado que una de las principales fuentes de ambigüedad y confusión en la novela es la dificultad que experimenta el lector para identificar a los hablantes. Muchas veces la identificación sólo es posible páginas después, lo cual obliga al lector a ir reconstruyendo la información retrospectivamente, y de ahí la necesidad de varias lecturas. En el caso de los diálogos, existen problemas para reconocer no sólo al emisor sino también al receptor. Se ofrece un ejemplo del primer tipo de ambigüedad en el fragmento 48, cuando una voz no identificada despidió a Justina y, puesto que

⁴² La transformación del narrador en «escucha» o «caja de resonancias» se apunta en Roberto Echavarrén, «Pedro Páramo: la muerte del narrador», *Indi*, 1981, núms. 13/ 14, 111-125.

⁴³ Véase Emilie Benveniste, «La blasfemia y la eufemía», en *op. cit.*, t. 2, pp. 256-259.

habla en primera persona plural, se establece un vínculo entre el hablante y Susana: «Vete de aquí, Justina. Arregla tus enseres y vete. Ya no te necesitamos» (p. 112). Nunca se aclara de quién es esta voz.

El ambiente de misterio aumenta con las apariciones del gato, símbolo tradicional relacionado con la muerte, lo sobrenatural y también con el deseo sexual. Al lector le llegan trozos contradictorios de información: se entera primero de que el gato ha pasado la noche con Justina, pero Susana afirma que el mismo gato ha pasado la noche en su cama (p. 113). En el fragmento 49 el gato hace otra aparición que parece «explicarse» después, al menos para Susana quien, al recibir la noticia de la muerte de su padre, identifica al gato con el espíritu o nagal de Bartolomé: «Entonces era él —y sonrió—. Viniste a despedirte de mí —dijo, y sonrió» (p. 115). Sin embargo, esta «explicación» —si el lector puede aceptarla como tal— de ninguna manera elimina la ambigüedad generada por las otras apariciones. Más bien pone en juego otro posible elemento significativo que aumenta y enturquesce la capacidad semántica del texto.

La técnica de presentar información sin nexos temporales o causales explícitos también contribuye a introducir elementos de ambigüedad y polisemia. Por ejemplo, después de la identificación que Susana hace entre el gato y el ánima de Bartolomé al final del fragmento 49, se incluye una escena retrospectiva que presenta el episodio de la mina, y al final de este fragmento (50) se da un aparente salto temporal al tiempo del fragmento 49. Después del relato del encuentro con el esqueleto y el desmayo de Susana, se lee lo siguiente:

Por eso ría ahora
—Supe que cras tú, Bartolomé. (p. 117)

El nexos lógico y causal («Por eso») es engañoso puesto que el lector no sabe a qué tiempo se refiere el adverbio temporal «ahora». Además, la afirmación de Susana («Supe que cras tú, Bartolomé») puede referirse o al gato del fragmento 49 o al esqueleto del fragmento 50.⁴⁴ La superposición de varios tiempos y espacios permite estas lecturas diferentes. Por otra parte, las dos identificaciones (con el gato y con el esqueleto) no se contradicen entre sí; más bien apuntan hacia el mismo fenómeno. Se podría decir que Susana previó la muerte de Bartolomé en su niñez, mientras estaba en la mina, y que después tuvo otro presentimiento en la época en que su padre «realmente» murió. No resulta tan descabellada esta interpretación si se recuerda que Edwiges no tiene dificultades en presentar la muerte de Miguel Páramo. Además, si se acepta que el gato es, para Susana, el nagal de Bartolomé, se tiene que reconocer que los valores simbólicos tradicionales del gato (la muerte y el deseo sexual entre ellos) se proyectan sobre la figura del padre. Así, se vuelve a establecer la correlación entre el incesto y la muerte como actos de transgresión que desembocan en un estado de indiferenciación ambigua.

En el fragmento 51 ocurre otro hecho insólito. Una vez más es de noche en la recámara de Susana y se oye que alguien (o algo) abre la puerta y avanza hacia ella. Hay una pregunta de Susana y una respuesta enigmática:

—¿Eres tú, padre?
—Soy tu padre, hija mía. (p. 118)

En este momento el lector piensa que tal vez la voz sea de Bartolomé, pero esta suposición es cuestionada inmediatamente cuando un narrador en tercera persona, y al parecer omisciente, revela que la figura es el padre Rentaría. Sin embargo, no se resuelve la confusión porque la pregunta de Susana al final del fragmento («¿Para qué vienes a verme, si estás muerto?») indica que ella sigue

creyendo que está dialogando con el espíritu de Bartolomé, a pesar de lo que señala el narrador extraléxico. En este contexto la ambigüedad de los términos «padre» e «hija» permite varias sustituciones de figuras paternas y una identificación psicológica, en la mente de Susana, no entre dos, sino tres posibles «padres». En primer lugar está el padre biológico (Bartolomé) que Susana ya había rechazado al negar categóricamente que él fuera su padre (p. 108), pero cuyos deseos incestuosos por su hija ya se han apuntado; existe también un rechazo al padre espiritual (Rentaría), el intermediario entre Susana y un Dios que no existe para ella; y como tercera posibilidad, la frase repelida por ella —«No te necesito» (p. 119)— puede estar dirigida igualmente a Pedro Páramo, el amante que pretende poseerla, el padre social y político, el patriarca y caudillo de Comala. Este rechazo a la figura autoritaria, al poder en todas sus manifestaciones, coloca a Susana en un lugar aparte dentro de Comala, en otro mundo inaccesible. Por estar aislada y separada del mundo que la rodea, por estar encerrada, literal y figurativamente, en el cuarto de los sueños lebriles y eróticos, en la locura impenetrable, ella puede gozar de una pureza y una inocencia negadas a los demás. Una de las muchas voces anónimas⁴⁵ del pueblo expresa esta idea con la característica mezcla sinéctica de doctrina religiosa y superstición popular: «[...] dicen los zahorinos que a los locos no les vale la confesión, y aun cuando tengan el alma impura son inocentes. Eso sólo Dios lo sabe» (p. 143).

La figura de Susana San Juan es realmente única en la literatura mexicana. El estereotipo cultural de la mujer mexicana tiende a oscilar entre dos extremos: el polo negativo de la prostituta activa y el polo positivo de la virgen pasiva. El modelo genérico positivo de la mujer mexicana es el de un ser que no tiene deseos propios o, si los tiene, se convierte automáticamente en «mala mujer». Es precisamente por la naturaleza material, carnal y sensual de Susana por lo que ella queda más allá de los deseos de Pedro Páramo, quien busca en ella a una figura pura, espiritual e ideal, es decir, al arquetipo religioso de la virgen. El erotismo nada cohibido de Susana rompe el estereotipo tradicional, puesto que su misma carnalidad la transforma en el instrumento idóneo para hacer una crítica despiadada de los valores institucionalizados de la religión cristiana.⁴⁷

Quisiera ahora volver a los núcleos más importantes del análisis y señalar algunas ramificaciones de las ideas aquí tratadas. He venido hablando de los personajes más en términos de su función o rol social que por un interés proplamente psicológico. De ahí que me sorprenda que varios críticos hayan creído percibir una profundidad psicológica en los personajes de la novela.⁴⁸ Aunque indudablemente provoca efectos psicológicos en el lector, como parte del proceso de lectura, no me parece una novela psicológica sino más bien de arquetipos sociales y culturales. Se ha comentado la ausencia de descripciones físicas, la falta de rasgos de diferenciación o de individualización: sólo dos veces en toda la novela se aplica un adjetivo físico a la figura de Pedro Páramo, y el lector sospecha que este adjetivo

⁴⁴ En realidad, no se trata de una voz anónima en sentido estricto, ya que la que habla recibe el nombre de doña Faustina, pero éste es el único detalle que se nos proporciona acerca de este personaje fantasmal, de consistencia puramente lingüística, como muchos otros de la novela.

⁴⁵ Para una descripción de estos estereotipos o modelos genéricos de la cultura mexicana, véase ORTIZO PÉZ, op. cit., esp. pp. 31-35. Al exponer estos rasgos del estereotipo cultural de la mujer, de ninguna manera estoy sugiriendo que dicho modelo sea un reflejo verídico de la realidad. Simplemente quiero destacar que, como arquetipo, todavía tiene un peso considerable en las creencias que rigen las manifestaciones ideológicas de la vida colectiva.

⁴⁶ Al no llevar las muertes de su madre y su padre, Susana rompe las reglas convencionales de conducta. Ella hace, en los planos religioso, moral y social/político, algo que ninguno de los otros personajes está dispuesto a hacer: negar la omnipotencia de la autoridad y del poder. La heresia, la locura diabólica, la blasfemia y el erotismo de Susana la convierten en la personificación de la transgresión. Si se recuerda que en la tradición cristiana el cuerpo y la enfermedad son lugares de encarnación del pecado y del mal, se apreciará que mientras para los demás personifica la noción de cuerpo que se conforma al modelo cristiano de expresión del alma, para Susana, en cambio, el cuerpo goza de una extraordinaria autonomía erótica, sin la carga negativa de un sentimiento de culpa o pecado.

⁴⁸ CONZATZ BOIXO, por ejemplo, afirma que «todos los personajes están trazados con gran profundidad psicológica [...] son personajes totalmente individualizados con una complejidad psicológica extrema», y agrega que «la mayoría de los personajes están analizados a través de una psicología propia que los define», para concluir diciendo que «se trata de personajes totalmente caracterizados de forma individual». *Claves narrativas*..., p. 118.

(«enorme») controla más bien el poder social del caudice en lugar de ser un detalle que singulariza en el sentido psicológico.⁴⁹ Más que individuos con psicología propia, los personajes son encarnaciones de deseos, sueños e ilusiones. Son, en la terminología de Crelema, so acantados más que actores, y se definen no tanto por sus rasgos intrínsecos como por las relaciones que mantienen, imponen o sufren, relaciones que son de tres clases básicas: las de poder (amo y súbdito), las de comunicación (emisor y receptor) y las de deseo (amados y amantes). Son, a la vez, sujetos y objetos inmersos en una compleja red de relaciones sociales. Si el protagonista de la novela regionalista es, como tantas veces se ha afirmado, la naturaleza, en *Pedro Páramo*, en cambio, este papel lo desempeña la colectividad social: sus sueños, mitos y creencias, su habla, sus deseos y modos de ser más profundos.

¿Cuál es el vínculo, entonces, entre este orden social y las relaciones de parentesco que constituyen el punto de partida de este análisis? En la sociedad rural, tradicional y precapitalista de Comala las relaciones sociales se basan hasta un punto excesivo en las relaciones de parentesco. Se podría decir que muchas de las funciones de la vida social están unificadas y comprimidas en el sistema diferencial y relacional denotado por los términos de parentesco. En consecuencia, una crisis en las relaciones de parentesco refleja una crisis generalizada en toda la estructura social. Todos los recursos examinados aquí contribuyen a crear la riqueza semántica del texto, pero en el plano social se pueden interpretar como alusiones a la crisis, decadencia e inminente destrucción de una sociedad neofeudal y patriarcal que se desmorona por su inercia narcisista, su falta de dinámica histórica, su tendencia centrípetra hacia lo Uno, lo Interno y lo Mismo, en lugar de una atracción centrífuga hacia lo diverso, lo externo o las formas de expansión representadas por las relaciones de intercambio, exogamia y alianza.⁵¹

Sabido es que la Revolución mexicana y las otras posibilidades de cambio histórico no influyen en la vida interna de Comala, la cual se estanca, sometida a un ensimismamiento asfixiante. Pero si Comala se destruye por sus propias fuerzas internas, por su negatividad o incapacidad de entrar en contacto con sistemas e impulsos externos, capaces de romper la indiferenciación, también se debe recordar que es mediante este imposible intento de regresar a los orígenes naturales como se logra penetrar en el meollo de esta cultura y calar en los estratos psíquicos más profundos de la colectividad. Rulfo parece decirnos que si hay unidad colectiva en la naturaleza, que es la fuente de todo origen, entonces el hombre sólo puede conquistar esta unidad original total en la indiferenciación absoluta que es la muerte.⁵² Todos los fenómenos analizados apuntan hacia la imposibilidad de descubrir un origen individual: las búsquedas que intentan remontarse linealmente hacia un orden pretérito no resultan ser más que líneas convergentes que desembocan en el espacio social y colectivo de la muerte, un espacio donde la confluencia de voces articula una transformación de la precaria identidad individual en una orfandad colectiva, en una infinidad permutación de papeles. En un marco más amplio estos intentos de búsqueda y de regresión se pueden ver como expresiones de la atracción permanente que la cultura mexicana ha sentido por sus propios orígenes.

Estas diversas manifestaciones del tema central de la transgresión de límites inciden en la red de relaciones entre los personajes, en la estructura y, por último, en algunos aspectos formales, temáticos y simbólicos de la obra. Las limitaciones de espacio no permiten desarrollar y extender las presentes reflexiones en el plano del estilo nulfano. Sólo puedo apuntar que en un nivel de análisis retórico sería posible encontrar procedimientos análogos que tienen la función de confundir y hacer interaccionar

⁴⁹ El adjetivo «enorme», aplicado a Pedro Páramo, aparece en las páginas 87 y 135 de la edición que manejamos.

⁵⁰ Yvonne A. J. CRELEMA, «Reflexiones acerca de los modelos arcaizantes», en *Semántica estructural. Investigación metodológica*, trad. Alfred de la Fuente, Gredos, Madrid, 1971, pp. 268-293.

⁵¹ Es significativo que el único matrimonio que se realiza en la novela tenga el objeto no de establecer alianzas con grupos externos sino de eliminar un problema interno: se trata del matrimonio arreglado entre Pedro Páramo y Dolores, su principal heredera.

⁵² Es precisamente esta intuición la que se encuentra en la cita del poema de Octavio Paz que hemos puesto como epígrafe a este artículo.

áreas de la experiencia convencionalmente diferenciadas. Un examen estilístico revelaría que las dos figuras tradicionales de la semejanza, que son el símil y la metáfora, ocupan un lugar destacado en la prosa de Rulfo. En el estilo del autor, con su característica mezcla de lenguaje popular recreado y lenguaje literario tradicional, predominan las figuras de semejanza y sustitución: la metáfora, el símil, el símbolo y la analogía. En el presente trabajo se hizo referencia brevemente a ciertos procedimientos retóricos de sustitución (tales como el eufemismo, la alusión y la blasfemia) engendrados por la existencia en la psique de prohibiciones de origen religioso, pero existen dos figuras más que me parecen centrales en Rulfo y que expresan la interpenetración de zonas separadas u opuestas: el oxímoron y la sinestesia.⁵³

Se puede concluir, entonces, diciendo que la confusión o sustitución de papeles y la transgresión de límites en todas sus manifestaciones, funcionan en el texto como mecanismos generadores de ambigüedad en varios niveles de los planos de expresión y contenido. Las ambigüedades formales, estructurales y temáticas refuerzan la indeterminación y la densidad semántica del texto y hacen que la interpretación sea forzosamente plural. Al mismo tiempo, estas cualidades expresan admirablemente las características esenciales de una cosmovisión compartida por una tradición cultural. De esta manera, creación individual y tradición cultural se funden, plasmadas en una obra que no deja de nutrirse de estos dos órdenes. Esta fusión, y la apertura que permite hacia nuevas posibilidades significativas, hacen de *Pedro Páramo* una de las contadas obras maestras de la literatura mexicana y le aseguran un lugar privilegiado en cualquier historia de la literatura hispanoamericana.