MARIO USABIAGA OTRA LECTURA DE PEDRO PARAMO

Creemos que *Pedro Páramo,* la novela de Rulfo, no obstante la lucidez de algunos de los estudios que ha merecido, sigue permitiendo la investigación y el comentario a su respecto pues sus potencialidades, su riqueza sugestivo-simbólica están muy lejos de haber hallado una interpretación exhaustiva. Sin ir más allá, podemos ver cómo el propio lugar que esta novela ocupa en el último desarrollo de la narrativa hispanoamericana no ha sido aún claramente dilucidado. Para algunos, en efecto, *Pedro Páramo* llena una función iniciadora dentro de ese desarrollo, luego de la apertura protagonizada por las ficciones de Borges, los cuentos de Carpentier, el primer Marechal, Onetti y el Yáñez de *Al filo del agua*; sin embargo, corre simultáneamente otra clase de juicio: para Luis Harss,[1] por ejemplo, Rulfo "no es propiamente un renovador, sino al contrario el más sutil de los tradicionalistas".

Pero digamos desde ya que la importancia mayor del *Pedro Páramo* estriba en algo que no es historia sino sencillamente lectura: nos referimos al ámbito que la novela crea, de ecos, silencios y tiempo demolido; a la complejidad de extrañezas y familiaridades, encantamientos y verosimilitudes, de aproximaciones regionales y alejamientos cósmicos a ese conjunto de seres y situaciones aparentemente desperfilados que van sumando sus voces a la inmovilidad; a ese mundo, en definitiva, de vértigos y vaivenes helados que impregna al lector de una realidad inaudita pero también inauditamente sólida.

Se han sugerido, por cierto, interpretaciones destinadas a ubicar las claves de esta obra: parábola de la ambición humana, según Durán;[2] lírica recuperación dvocativa de un pasado inaccesible, para Didier Jaén;[3] Carlos Fuentes[4] y marginalmente Octavio Paz[5] proponen que se atienda a la universalidad mítica configurada por algunas relaciones salientes que plantea el libro; Hugo Rodríguez-Alcalá, en cambio, cree que Rulfo quiso presentar "el Infierno visto por ojos mexicanos".[6] A Oscar Collazos, por su parte, lo impresiona el hecho de que en esta novela (lo mismo que en Guimaraes Rosa y en García Márquez) "lo religioso esté dado a menera de elipse trazada de un génesis a un apocalipsis",[7] y ve en ello la representación de un continente como el americano, cuyos ciclos se desfasan de lo histórico a causa de un desarrollo contradictorio. Para Blanco Aguinaga, a su vez, Rulfo ha elaborado una síntesis tensa entre "violencia exterior y lentitud interior del sueño"[8] que muestra cabalmente al mexicano. Sigue en vigor, por supuesto, la versión más divulgada de todas, de acuerdo con la cual Pedro Páramo presenta la imagen de un tipo clásico de la ruralidad latinoamericana: el cacique y latifundista terriblemente voraz, sanguinario, pérfido, representante al mismo tiempo de un torvo machismo. Harss, en el libro mencionado, insiste inclusive en lo trillado del molde utilizado por Rulfo para delinear la figura de Pedro Páramo como "déspota local".

Ahora bien, lo que nos interesa destacar es que todas estas interpretaciones pueden ser simultáneamente válidas. En mayor o menor medida todas revelan algún nivel de significación profunda de la obra, y Pedro Páramo es de la clase de obra que no puede explicarse exhaustivamente a un solo nivel. El acceso a su sentido completo tiene que ser producto, forzosamente, de un reiterado retorno al texto donde cada mirada nueva, en lugar de contradecir a las anteriores, las complemente y enriquezca. En otras palabras, Pedro Páramo es "obra abierta". De ahí que se haga preferible alejarse de todo esquema previo y recurrir lisa y llanamente a los elementos que el texto moviliza, al desarrollo de estos, a sus relaciones recíprocas, para determinar en forma concreta la armazón básica que orienta sus significados. Volvamos, pues, al principio, precisamente a aquel ámbito especial que esta novela plasma, y tratemos de reconocer sus particularidades más visibles.

A Comala, al universo de este libro, ingresamos de la mano de un personaje, Juan Preciado. Un espeso conjunto de significaciones encuentran en él su eje, pero sólo queremos atenernos, en este momento, a la función que cumple en relación con el lector: Juan Preciado se presenta como alguien confiable, un relator verosímil que comienza explicando y ubicando:

"Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre. . ." [7][9]; que señala su pertenencia al mundo del lector cuando reclama:

> "Hubiera querido decirle [a su madre, cuyo *allá me oirás mejor* acaba de recordar]: 'Te equivocaste de domicilio. Me diste una dirección mal dada. Me mandaste... a un pueblo solitario. Buscando a alguien que no existe'." [12]

Juan Preciado pregunta, escucha, observa, busca puntos de referencia "normales" dentro de ese marco cada vez más extraño al que se siente ajeno. Tan ajeno como el lector, para quien el enrarecimiento de la atmósfera adquiere matices especiales pues su contacto con el narrador se va viendo interrumpido intermitentemente por los cortes temporales, los paréntesis evocativos, los relatos intercalados. Con todo, seguimos aún de la mano de esa trémula primera persona y su desconcierto desesperado es el nuestro cuando profiere el insólito interrogante:

"¿Está usted viva, Damiana? ¡Dígame, Damiana! " [46]

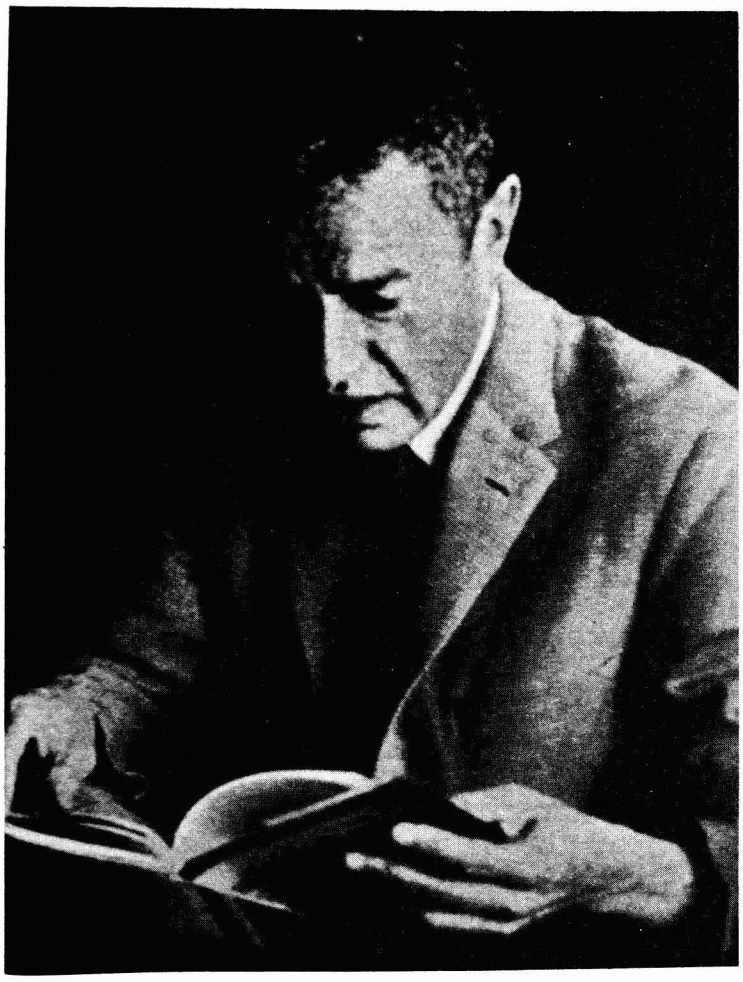
Y este contacto, esta identificación todavía es vigente en los momentos que preceden a la muerte terrenal de Juan Preciado; todavía es un prójimo del lector que atestigua fantasmagorías. —"El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba. . ." [61]— que le quitan el aliento y lo impelen a buscar aire. Y aquí se produce el trastorno:

> "No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre.

Digo para siempre." [61]

Juan preciado nos abandona; ha brincado hacia el mundo de lo extraño; su juego de causas a efectos ya no es, definitivamente, el del lector, como lo muestra la "explicación" que ofrece de su muerte: inverosimilitud dentro de la inverosimilitud, además, pues el lector se ve obligado a reconocer que está escuchando a un muerto. Se ha hablado mucho de este *trompe-l'oeil* que juega Rulfo; es posible ver en él un indicador de la organización que anima a algunas de sus tramas y, en esta novela, es considerado el punto divisorio que la separa en dos partes.

Como ya dijimos, sin embargo, lo que ahora nos preocupa subrayar es la función introductoria que llena esta figura: el ingreso común que ambos forasteros –el narrador Juan Preciado y el lector– van practicando en la inaudita Comala, el hecho de que este último sienta preservado un mínimo suficiente de "normalidad" como resultado de aquella comunión, comunión de perspectiva en último término. Pero el hilo se corta y a Juan Preciado, nuestro igual, lo vemos incorporado de súbito a Comala, diciendo "Me mataron los murmullos" [62] y enfrascado en plática infinita con un muerto posterior que han puesto entre sus brazos. Esta ruptura y el descubrimiento que conlleva tienen la virtud, por una parte, de magnetizar la lectura hecha hasta allí: la anécdota recogida deja de sentirse como experiencia, los esfuerzos orientados a ordenar la sucesión narrativa deben cambiar de sentido, lo intemporal ya no puede verse como linealidad. Por otra parte, en el instante mismo en que asumimos esta relectura, en que realizamos este aprendizaje relampagueante, nos es forzoso aceptar que nuestro ingreso total al universo de la obra sólo puede ser producto de una connaturalización similar a la que suponíamos mantener con Juan Preciado, pero similar también a la que en Juan Preciado se opera con respecto al ambiente increíble de Comala. En otras palabras, la funcionalidad de este personaje consiste en servir de modelo de lectura: primero, por la actitud de replanteamiento revelador a que obliga; segundo y fundamental, porque contagia al lector su conducta de observación rasa, que consiste en que no discrimina entre lo que ve u oye; no gasta ninguna introducción para presentar las maravillas que atestigua, ni las comenta ni las adjetiva: simplemente las anota al mismo nivel y en mismo tono que sus diálogos, recuerdos o descripciones. Juan Preciado bien puede ser considerado encarnación de la divisa de Barthes: "todo lo anotado es, por definición, notable" (frase que debe conjugarse con esta otra: "todo tiene sentido o nada lo tiene").[10]



Se trata ahora de ver, entonces, adonde hemos entrado de la mano muerta de este hijo de Pedro Páramo. A un mundo de fantasmas, se ha dicho repetidamente; claro, encontramos acá una serie de muertos que se presentan con la apariencia de la vida: deambulan, platican en sus tumbas, se vinculan con los vivos. Pero su comportamiento no tiene nada de escalofriante, pues sólo repasan calmosamente sus recuerdos o se indagan acerca del desconcierto de su existencia anterior; el contacto que establecen con el mundo de los vivos, si reparamos por ejemplo en la hospitalaria acogida de Eduviges al hijo de Dolores Preciado, está lleno de inocencia; ninguna ilustración mejor de ello, posiblemente, que el aturdimiento de Miguel Páramo, a quien debe informársele que está muerto para que cese de ver nada mas que "humo, humo y humo". [26]. En rigor, mucho más fantasmales son los personajes "vivos": la mujer "que desapareció como si no existiera" [12] a la vista de Juan Preciado, reaparece inmediatamente para darle las señas de la casa de Eduviges; "Me di cuenta –dice entonces aquél– que su voz estaba hecha de hebras humanas que su boca tenía dientes... y que sus ojos eran como todos los ojos de la gente que vive sobre la tierra" [12].

Otro vivo que se desvanece de pronto es Damiana [46]. Pero más significativos aún son ciertos atributos de otros personajes de entre los que llamamos "vivos": volviendo de Contla y en el clímax de sus conflictos de conciencia, el sacerdote Rentería debe responder a preguntas casuales:

"–¿Adónde tan temprano, padre?

–¿Dónde está el moribundo, padre?

–¿Ha muerto alguien en Contla, padre?

Hubiera querido responderles: *'yo soy el muerto.'* Pero se conformó con sonreír." [74]

La respuesta que subrayamos no es por cierto casual, encierra todo un dictamen y, en relación con la contradictoria manera de definición de lo vivo que implica, nos remite a otros pasajes, especialmente a aquél donde Bartolomé San Juan reprocha a su hija la decisión de ésta de unirse a Pedro Páramo:

"–¿No sabes que es casado y que ha tenido infinidad de mujeres?

–Sí, Bartolomé.

–No me digas Bartolomé. ¡Soy tu padre!

Bartolomé San Juan, *un minero muerto.* Susana San Juan, hija de un *minero muerto* en las minas de La Andrómeda. *Veía claro.* 'Tendré que ir allá a morir, pensó'. . ." [88].

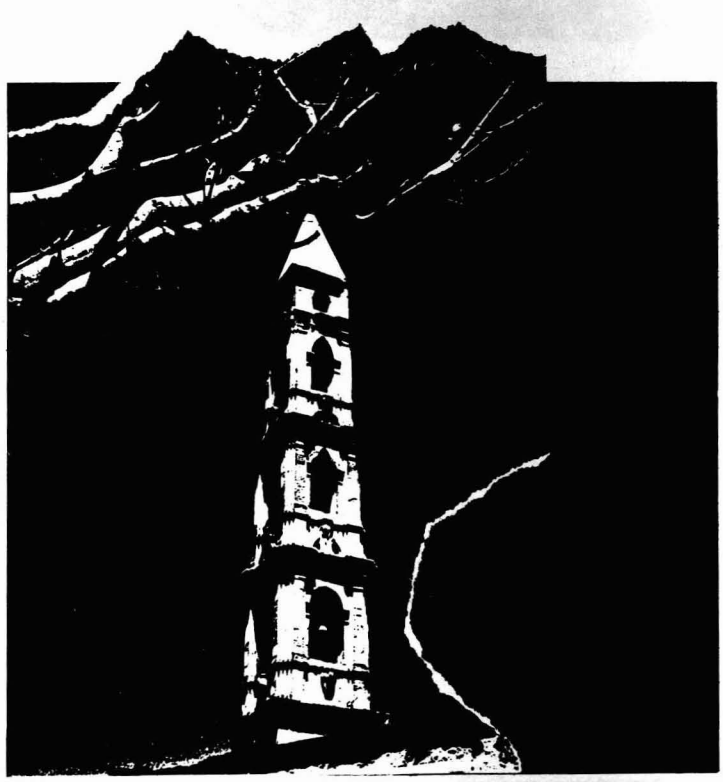
Las expresiones que subrayamos aquí involucran algo más explícito que una premonición, son otro dictamen condenatorio cuyo sentido no se agota en la certeza fatal del asesinato que dispondrá el poderoso, sino que cobra esta hondura:

"–Este mundo –dice Bartolomé dentro de la misma escena, pocas líneas más adelante– que lo aprieta a uno por todos lados, que va vaciando puños de nuestro polvo aquí y allá, deshaciéndonos en pedazos como si rociara la tierra con nuestra sangre. ¿Qué hemos hecho? ¿Por qué se nos ha podrido el alma? . . ." [88].

El "ver claro" que citamos más arriba se amplía, como vemos, en un juicio atormentado que destaca la índole desgarradora de "este mundo", el mundo de los vivos que precisamente, según estamos observando, apela para definirse a la ambigüedad, a la evanescencia y a la muerte.

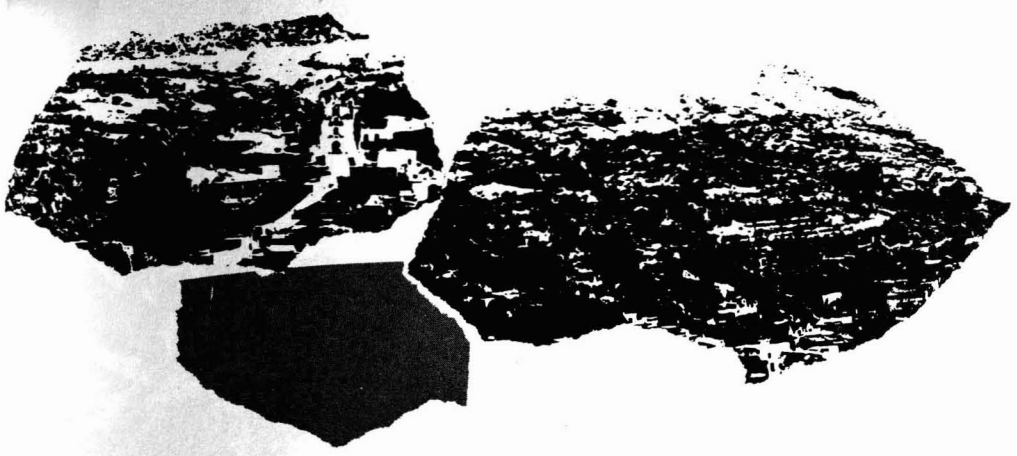
Este tema de la vida en contradicción se presenta en otros registros que le otorgan mayor gravitación todavía: "¿Para qué vienes a verme, si *estás muerto*? " [97], dice Susana San Juan al padre Rentería, que ha ido a acompañar la agonía de aquélla.[11] "Han matado a tu padre", anuncia a Pedro Páramo niño su silenciosa y sufrida madre, la de los sollozos escondidos[19]; Pedro responde: "Y a ti quién te mató, madre? " [28]. ¿Y cómo es la vida del mismo Pedro durante sus últimos años? Si algo la caracteriza es justamente la ausencia, valga la paradoja, de toda nota vital. Nada más ilustrativo a este respecto que las palabras de Dorotea, serena cronista post mortem: "Tan la quiso, [a Susana], que se pasó el resto de sus años aplastado en un equipal. . . Le perdió interés a todo. Desalojó sus tierras y mandó quemar los enseres. . . pasaron años y años y él seguía vivo, siempre allí, como un *espantapájaros* frente a las tierras de la Media Luna" [84].

Subrayamos "espantapájaros" pues es el término muy esclarecedor de una comparación escasamente forzada. Eso es en efecto Pedro Páramo en su tramo final: grotesca ficción de existencia, remedio incompleto y hueco de vida; sabíamos ya que Pedro Páramo desertaba de golpe de su vocación briosa de "rencor vivo" y "pura maldad"; resta enfatizar que no se anula mediante la muerte sino a través de ese desdecir la vida que lo convierte en un *espantapájaros* con respiración, esto es, en un fantasma estático.



Podemos decir, luego de este recuento y en función de una lectura primera que aún no piensa en subyacencias mítico universales ni en escatologías, que el texto *confunde* muerte y vida, las interpreta, determina a la una por la otra. Pero este aplanamiento se produce desde el punto de vista de la vida, según parecen indicarnos las imágenes y afirmaciones de muerte en vida, bajo forma de doloroso diagnóstico, que acabamos de ver, perspectiva a la que se suman dos sugestivas resonancias: "¡Ay vida, no me mereces! " [36], reza uno de los quejidos nocturnos de Comala, proferido por un antiguo ahorcado. Gamaliel, habitante corriente del pueblo, ante una incitación mínima, "maldijo infinidad de veces a la vida 'que valía un puro carajo' " [123].

Tal *desencuentro* de los seres con la vida, y de ésta con el límite preciso que la separa de la muerte, se constituye así en tema de importancia primordial pues conduce a una comprensión más clara de la sustancia del "aire" de Comala.



Además, y desde otro ángulo, también son de *desencuentro* las relaciones más significativas que va trazando la obra; los personajes actúan en función de una búsqueda límite, cuyo objeto tiene para cada uno de ellos un valor casi redentor, pero en todos los casos la respuesta de las circunstancias configura una frustración desgarradora: Juan Preciado se desencuentra con la Comala que quería hallar, la de los sueños de su madre e "ilusión" de él mismo: "Me trajo la ilusión" [63]; su desgarramiento es total pues pierde inclusive el contacto amparador de Doloritas:

"–Estoy aquí, en tu pueblo. Junto a tu gente. ¿No me ves?

–No, hijo, *no te veo.*

Su voz parecía abarcarlo todo. Se perdía más allá de la tierra.

–*No te veo.*" [60]

El padre Rentería se desencuentra lisa y llanamente con su propio sacerdocio; ha confundido el poder de Dios con el poder del cacique local:

"–. . .dicen que las tierras de Comala son buenas. Es lástima que estén en manos de un solo hombre. ¿Es Pedro Páramo aún el dueño, no?", le pregunta el cura de Contla; Rentería contesta:

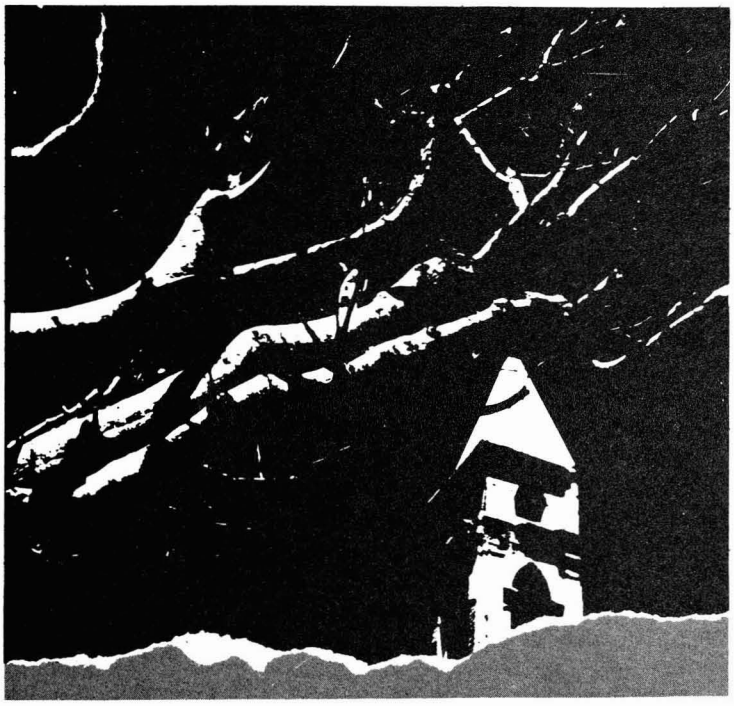
"–Así es la voluntad de Dios.

–No creo que en este caso intervenga la voluntad de Dios. ¿No lo crees tú así, padre?" [76].

Este personaje es, no obstante, consciente de su quiebra y de su impotencia para redimirla: el sufrimiento interior que padece adopta la forma de una oscilación entre la autocondena *(Yo soy el muerto.* [74]. *Un hombre malo. Eso siento que soy.* [77]*; El temor de ofender a quienes me sostienen. . . Mi culpa. He traicionado a aquellos que me quieren y que me han dado su fe. . .*[34]) y el abandono de una lucha que lo agota (*. . .vuelto a la realidad, no quería pensar más en esa mañana de Contla.* [76]*; Fue hasta la Media Luna y le dio el pésame a Pedro Páramo. . . Lo dejó hablar. Al fin ya nada tenía importancia.* [77]; oscilación que agranda el sentimiento de insolubilidad de su fractura.

Otra gran desencontrada es Dorotea, con la maternidad en su caso: "En el cielo me dijeron que se habían equivocado conmigo. Que me habían dado un corazón de madre, pero un seno de una cualquiera." [64]. A pesar de su patetismo un tanto excesivo, la maternidad imposible de la Cuarraca incorpora su sugestión al tema que estamos comentando. Algo parecido podemos decir acerca de los hermanos incestuosos, desencontrados para siempre con la fecundidad y con la salvación.

La ley del desencuentro también dibuja, por supuesto, la figura de los personajes principales –Susana San Juan y Pedro Páramo–, y con dimensiones trágicas; ella termina enajenada del mundo entero ("Una mujer que no era de este mundo" [113]) pero



también de cosas que aprecia mucho más que a los seres y valores cotidianos: la naturaleza germinal, el contacto trascendente con la carne y con los elementos. Pedro sí apreciaba al mundo entero –como que era de su propiedad– pero también se enajena deliberadamente de él, como resultado de la resquebrajadura radical: el desencuentro con Susana, arrastrado a través de toda su existencia y que a la muerte de aquélla se transforma catastróficamente en desencuentro consigo mismo y con la propia vida.

Esta relación tan singular entre Pedro y Susana merece algún detenimiento porque encierra el desencuentro más notable de todos, el más desencadenante de tensiones y consecuencias. Aproximarnos a su comprensión puede que nos lleve, entonces, a la razón de ser de este universo de inversiones extremas.

No nos hace falta insistir en la fuerza del amor de Pedro Páramo hacia Susana: ya hemos visto las repercusiones extraordinarias de su fracaso a este respecto; basta agregar que el torvo déspota se desmiente como tal, frente a ella, por obra de la evocación cumplidamente lírica con que construye su recuerdo; por obra, también, de una actitud excepcional de espera y recato: para obtenerla ha aguardado treinta años (y engañado y asesinado a Bartolomé, su padre), pero se resigna a presenciar su lejanía llena de sueños que no lo incluyen; se resigna a no tenerla, a no tocarla, a no ser siquiera oído por ella; los fervientes recuerdos amorosos

de Susana no lo inmutan, simplemente espera que "alguna vez" [99] se apaguen.

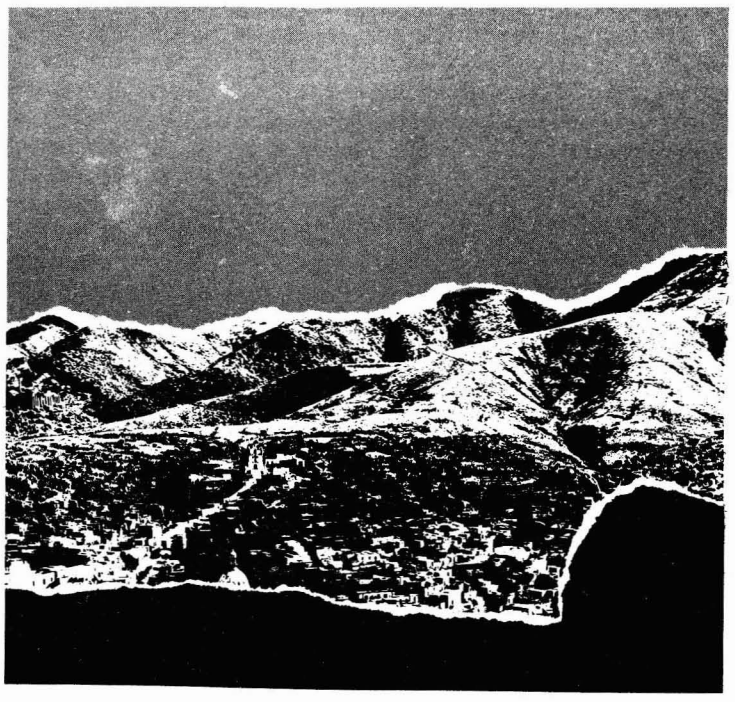
Ahora bien, la pregunta necesaria es ¿quién es esta mujer que crea tales tensiones en semejante hombre, que descubre en él un universo de ambigüedad que acaba por impregnarlo totalmente? Este papel catalítico de Susana San Juan merece especial atención porque es el núcleo de la anécdota; tanto, que algunos críticos están persuadidos de que *Pedro Páramo* es, "quizá más que nada, una novela sobre el amor imposible"[12] "tema subterráneo –este último– del más triste y más poético de los relatos mexicanos"[13]- Pero ¿cuál es la personalidad de Susana San Juan, de todos modos? Comúnmente se la ha caracterizado por su locura y su recuerdo obsesivo de Florencio, el esposo muerto; también se han señalado, como posibles causas de su desorden espiritual, la enfermedad de su madre y, especialmente, el "trauma infantil" provocado por la ambición de su padre, quien la envía a explorar un oscuro pozo donde en lugar de oro sólo aparecen restos humanos; otra nota que se suele agregar a la semblanza de Susana es la tenue atmósfera de incestuosidad que rodea a su vínculo paterno. Estas observaciones son valiosas para un comienzo de identificación del personaje, pero corresponde ir más allá a fin de sumar otro tipo de notas que el texto prodiga. Empecemos por aceptar que "hay un orden en su locura", como dice Polonio refiriéndose a Hamlet: en efecto, Susana es absolutamente coherente; no desdice sino que afirma tenazmente, en todo momento, una valoración unitaria de las cosas. Y estas cosas son nada menos que la vida ("¿Y qué crees que es la vida, Justina, sino un pecado?" [113]), la muerte ("La muerte no se reparte como si fuera un bien" [81]), el alma ("¡Señor, tú no existes! . . . te ocupas nada más de las almas. Y lo que yo quiero de él es su cuerpo." [105]). Susana tiene muy bien deslindados sus valores, y es a través de ello que, a diferencia de todos los demás personajes, se muestra capaz de felicidad: sus cópulas con Florencio tienen la plenitud de una *union* mística, lo mismo que sus ingresos al mar ("Y al otro día estaba otra vez en el mar *purificándome. Entregándome* a sus olas" [100]14 A través de ello, también, asume otra diferencia capital con respecto a los seres de ese mundo: carece de incertidumbres en la misma medida en que carece de alienaciones, ella es la elaboradora de su propia cosmovisión y la sabe fundamentar con rigor:

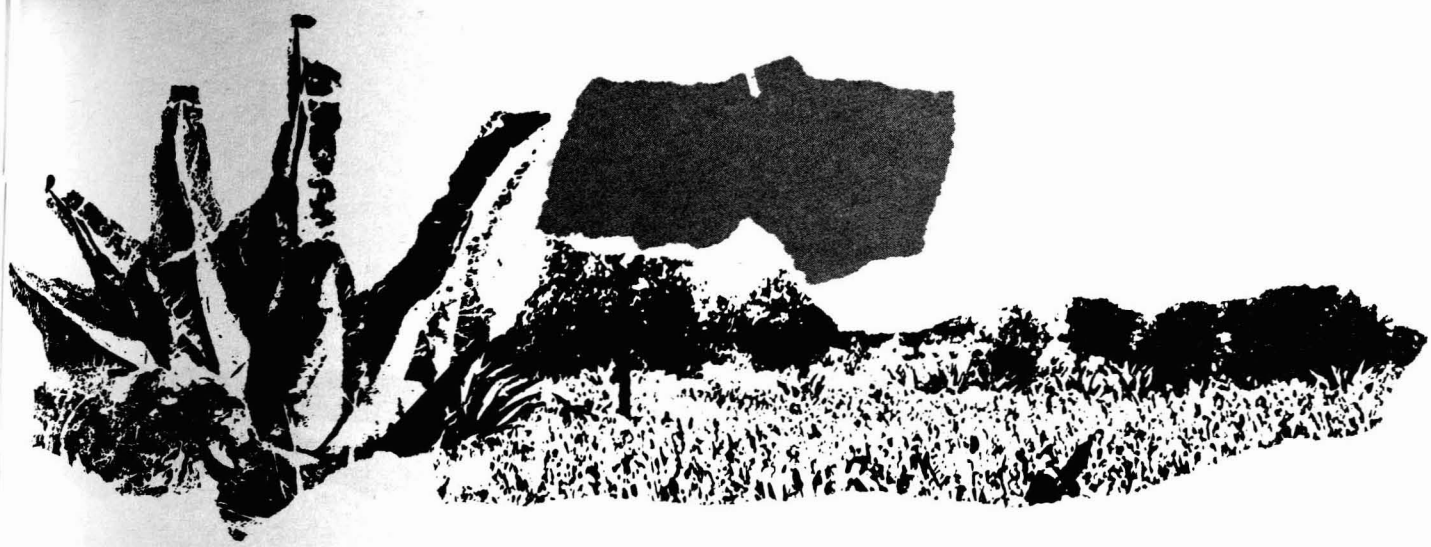
> ". . .haz que se vayan." –Su madre acaba de morir– "¿Que vienen por el dinero de las misas gregorianas? Ella no dejó ningún dinero. Díselos, Justina. ¿Que no saldrá del Purgatorio si no le rezan esas misas? ¿Quiénes son ellos para hacer la justicia, Justina? ¿Dices que estoy loca? Está bien." [81]

Susana, fuera de toda duda, está eligiendo un destino y una conducta, tal cual lo confirman estas otras palabras suyas:

> "Mi madre murió entonces.
>
> Que yo debía haber gritado; que mis manos tenían que haberse hecho pedazos estrujando su desesperación. Así hubieras querido tú [Justina] que fuera. ¿Pero acaso no era alegre aquella mañana? Por la puerta abierta entraba el aire, quebrando las guías de la yedra. En mis piernas comenzaba a crecer el vello entre las venas, y mis manos temblaban tibias al tocar mis senos. Los gorriones jugaban. En las lomas se mecían las espigas. Me dio lástima que ella ya no volviera a ver el juego del viento en los jazmines; que cerrara sus ojos a la luz de los días. ¿Pero por qué iba a llorar?" [80]

El mismo sentido tiene su indiferencia hacia los auxilios religiosos y su rechazo sereno de la horripilante laceración con que el padre Rentería quiere implantar en ella el arrepentimiento; el sacerdote debe reconocer por fin la inutilidad de su drástico método: ("Le entraron dudas. Quizá ella no tenía nada de qué arrepentirse. Tal vez él no tenía nada de qué perdonarla" [119]). El "mundo de Susana San Juan" está más allá, pues, no sólo del alcance de Pedro Páramo [99], sino de los esfuerzos torturantes del padre Rentería, como también de la desesperación de su progenitor, Bartolomé





("Por qué me niegas a mí como tu padre? ¿Estás loca? " [88]. Y estos seres son los únicos que –cada uno en su medida pero los tres con obstinación– han intentado conocer ese mundo. Ensayo infructuoso, nos damos cuenta, pues ello sería posible solamente para quien lo compartiese; para quien hubiese imitado a Susana en su elección de un destino propio, independiente de moldeamientos exteriores; para quien se identificase con ella en su sensibilidad cósmica, en su sentimiento de armonía vital entre los sentidos y la naturaleza, en su capacidad espontánea para los goces elementales. Pero nadie es como ella. Además, su autonomía, su *diferencia,* revierten en una lucidez que mucho se parece a la videncia: "¡Déjame consolarte con mi desconsuelo! ", dice a Rentería en la borrosa escena [95-97] donde coincide llamativamente su "estás muerto" con el "yo soy el muerto" anterior del sacerdote. Paradoja aquella sólo aparente: Susana está diciendo que la muerte se lleva encima y se traduce en un desconsuelo irremediable que ella ve; por este lado pueden entenderse afirmaciones suyas tales como "Yo sólo creo en el infierno" [114] y "Te asombrarías [Justina]. Te digo que te asombrarías de oír lo que yo oigo". [113]. También pueden entenderse, así, otras palabras de Susana que tienen la contundencia de un juicio:

"–¿Cuántos pájaros has matado en tu vida, Justina?
–Muchos, Susana.
–¿Y no has sentido tristeza?
–Sí, Susana.
–Entonces ¿qué esperas para morirte? " [113]

Es decir, la tristeza de la culpa es incompatible con la vida; el culpable que permanece en este mundo es, de todos modos, un "muerto". El diálogo entre Susana y Justina continúa:

"–Entonces ¿qué esperas para morirte?
–La muerte, Susana.
–Si es nada más eso, ya vendrá. No te preocupes." [113]

Si *es nada más eso:* ¿qué otra cosa puede hacer falta para morir? Pues seguramente, igual que para vivir, para morir es necesario excluir la culpa. En Susana, que desde pequeña odia a "este pueblo" [24] y para quien "la muerte no se reparte como si fuera un bien" [81], excluir la culpa no es obtener perdones sino autoelegirse, individualizarse; su postura recuerda el reclamo de Rilke: "Oh Señor, da a cada uno su propia muerte, el morir que surja verdaderamente de esta vida, donde encontró amor, sentido y desamparo."

Susana San Juan, pues, crece ante nuestros ojos hasta adquirir la estatura de un testigo incontaminado que alude con certeza terrible al significado verdadero de las cosas; su figura concentra, clara y sintéticamente, el juego de sentidos de la obra según el cual, como veíamos, la muerte aparece como nota determinante y no como culminación rilkeana de la vida; por lo mismo, las palabras de su boca resumen todo el principio de inculpación condenatoria que late en la obra; en otras palabras ella *sabe* por qué los vivos parecen muertos (y los muertos, vivos).

Esta es la mujer por la que Pedro Páramo quiso "tenerlo todo" [86] y por cuya pérdida se desinteresa de todo. Susana San Juan es lo único que Pedro Páramo no puede obtener, pese a ambicionarla hasta lo increíble. Y esta mujer es, curiosamente, el reverso de Pedro Páramo: no hay en ella rencor, voracidad, perfidia, promiscuidad ni ninguna de las características despóticas y sanguinarias del latifundista. Ella no se integra jamás a Comala; él, sencillamente, *es* Comala.

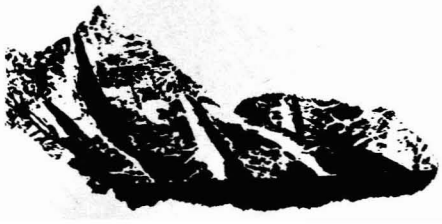
Pero existe un hilo conductor, un sendero iluminado dentro de la pasión arrasadora de Pedro que permite indagar cuál es su sentido dentro del sistema de significados de la obra. Veamos: la personalidad de aquél, además de un envés tiránico y un revés lírico y hasta estoico que llega a superponerse al primero, incluye la lucidez: una sabiduría superior acerca de las cosas primordiales dentro de ese mundo que rige. Por empezar, comprende a Susana San Juan mejor de lo que pareciera:

"–[Susana] No debe estar en gracia.
–¿En gracia de quién?
–De Dios, señor.
–No seas tonta, Justina." [114]

Pero además muestra conocer perfectamente el grado de su culpa, no sólo cuando dice, ante el cadáver de su hijo Miguel, "Estoy comenzando a pagar" [72], sino también cuando, ya herido de muerte por Abundio, monologa:

"Sé que dentro de pocas horas vendrá Abundio con sus manos ensangrentadas a pedirme la ayuda que le negué. Y yo no tendré manos para taparme los ojos y no verlo. Tendré que oírlo; hasta que su voz se apague con el día, hasta que se le muera su voz." [128-129]:

mientras le quedaran manos, seguiría tapándose los ojos; ademán inútil, por otra parte, pues bien sabe que el de Abundio será otro de los fantasmas que llenan sus noches: "de eso tenía miedo" [128]. En otro nivel –y rotundamente definitorio– se mueve la lucidez de Pedro Páramo en ocasión del reclamo que su capataz Fulgor le transmite a nombre de una mujer cuyo hijo ha sido muerto por Miguel; Pedro responde: "No tienes por qué apurarte, Fulgor. *Esa gente no existe."* [69]. Todo lo que hemos dicho –todo lo que la obra señala– acerca de *la muerte en vida* halla su síntesis en estas palabras que subrayamos. A través de la lucidez



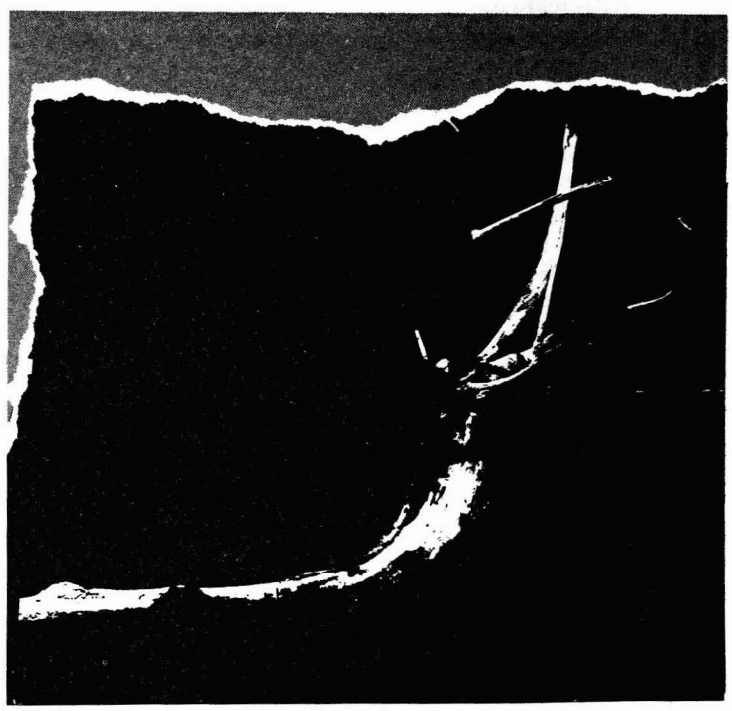
completa, entre infernal y autoinculpadora, de este ser que ya siente la carcoma interior,[15] adquiere un sentido la obsesión perpetua de Pedro por Susana, la incontaminada.[16] Alguna forma de redención se alcanzaría si Pedro obtuviese en plenitud a Susana; pero es tarde: la gente para quien el cacique impuso su "no existe" –Comala íntegra– no puede volver a la existencia; el cacique mismo no podrá desandar su destino de "espantapájaros". Lo dice un personaje secundario: "los muertos no retoñan" [109][17]

Pedro Páramo es Comala, dijimos más arriba; esta identificación surge con claridad de todos los contextos de la novela y, específicamente, del singular tipo de venganza que Pedro instrumenta para castigar la fiesta en que la gente ha convertido su duelo por Susana: "Juró vengarse de Comala: –Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre. Y así lo hizo" [121]. No hay equívoco entonces; el narrador sanciona que "así lo hizo", es decir, que la venganza ejecutada corresponde exactamente a la decisión citada: sabemos, por supuesto, que el cacique borra a Comala borrándose a sí mismo; un solo acto para ambas eliminaciones, pues; el acto que hace de él un "espantapájaros", un fantasma rígido bajo las noches y los días de esta tierra.

Visto así, aquel anuncio fatal constituye otra muestra de la lucidez autoconsciente de este personaje, aliada en este caso a la afirmación de su identidad con Comala.

Creemos que las coordenadas de significación que han ido orientando nuestro recorrido del texto reclaman ya la asignación de un sentido último, fundado estrictamente en las indicaciones recogidas: Pedro Páramo –Comala se dañaron dañando (con el mismo alcance con que Carlos Fuentes hace decir a su Artemio Cruz-México: "soy un viejo...que...se chingó chingando a los demás.");[18] un daño con el que mucho tiene que ver la entrega a la voluntad de otros;[19] y ese daño es tan enorme que los mata en vida, que les impide la vida aun sin morirse, tal cual dijera Simone Weil de los seres a quienes se superpone una coacción amenazante e incontrolable: están muertos sin estarlo. De ahí que la confusión e irreconciliabilidad más grandes no se den, en esta novela, precisamente entre vida y muerte, sino entre ser humano y vida-no se vive, y entre ser humano y muerte– la muerte no es corolario sino degradación: vivos que parecen muertos, en suma, y muertos irredentos para siempre. De ahí, también, que los conflictos y reclamos no estén presentados mediante un argumento que los ejemplifique sino a través de la atmósfera densísima de pesar humano que crean; la llaga es el personaje antes que los seres y las acciones, las cualidades antes que las cosas. De ahí también el desencuentro y la dualidad que caracterizan, en esta novela, a todas las situaciones: para convertir en imagen, ahora, aquello que en *El luto humano* de José Revueltas fue afirmación explícita: "Y este país [es] un país de muertos caminando."[20] Ello no se *dice* en esta novela; en cambio se le otorga presencia, se lo realiza dentro de ese espacio que es la obra.

Este carácter unitario de imagen que caracteriza a *Pedro Páramo* se hace más convincente aún a la luz de las observaciones de Blanco Aguinaga, para quien la narración representa "la unidad de un momento de tiempo", coexistente con una "estructura general muy estricta."[21] En efecto, la historia que hay que conocer, el argumento propiamente dicho aparece marginalmente, en boca de Dorotea, y apretado en poco más de media página [84]: todo lo demás son presencias tensas antes que acciones; sentimientos, dolores, definiciones antes que anécdotas, implantados en una urdimbre única cuyo apoyo son algunas líneas que atraviesan la novela sin interrumpirse: la omnipresencia de Pedro Páramo; la textura ambigua de todas las situaciones; la idea de dualidad enconada, presente a cada paso y bajo distintas formas;[22] también en lo permanente de algunas referencias utilizadas para explicar todos los conflictos.[23] No hay ningún argumento que reconstruir, pues, en esta novela, ni ningún pasado que rescatar; su tiempo es el absoluto de las significaciones involucradas en la imagen que traza. Por eso mismo creemos, como ya habíamos dicho, que las claves propuestas para la interpretación de *Pedro Páramo,* algunas



de las cuales mencionamos al principio, pueden considerarse simultáneamente válidas en la medida en que acrecientan la potencialidad significativa de aquella imagen, en la medida en que la "abren" más y más a una ejemplaridad universal.

Hace falta advertir, no obstante, que la *lectura completa* de la obra sólo puede tener lugar luego de la ubicación de los ejes a que concurren las distintas referencias o elementos del texto. La sugestión particular que puedan asumir estos elementos –su asociación, por ejemplo, con modelos míticos, literarios o culturales–[24] no impide en absoluto la vigencia de otra clase de eficacia: la sistemática. La unidad de la obra consiste precisamente en su trabazón interior, en la relación de necesidad recíproca que existe entre los distintos focos de significación. Naturalmente, si estos focos incluyen, en una u otra medida, aquella posibilidad asociativa, su fuerza de sugestión se matiza y enriquece, pero no se hace excluyente. La obra *significa* en definitiva por acumulación: los sentidos que va decantando se esclarecen y complementan entre sí, y se escalonan jerárquicamente con arreglo a una organización que le es propia, inmanente diría Leo Spitzer. La captación de este crecimiento es, en el fondo, no más que un problema de lectura desprejuiciada y escrupulosa, dispuesta a dejarse guiar por el texto mismo y a ordenar las observaciones consiguientes según el simple principio de la coherencia: "El texto mismo, aprehendido en su lectura, debe entregar su secreto", afirma Paul Delbouille.[25]

Si es que estas consideraciones tienen algún grado de aplicabilidad, su mejor campo, evidentemente, es una novela como *Pedro Páramo,* que multiplica referencias difíciles de entender a la sola luz de la cultura literaria previa o de la experiencia inmediata de la realidad; pero esas referencias van mostrando una conexión mutua que las erige en constantes significativas –la noción de vida definida por lo muerto, por ejemplo–; generan temas que valen como resonancias amplificadoras de esas constantes –el tema del desencuentro–; concentran, por último, las tensiones que han desplegado en la complejidad de algunos personajes y en su interacción –el padre Rentería, Pedro y Susana, en especial–. Ningún desenlace, ningún mensaje, ninguna predominancia clave dan acceso inequívoco, en *Pedro Páramo,* al "qué quiere decir" de la obra; sin embargo, lejos de permanecer en el misterio o resultar el objeto de meras suposiciones o intuiciones, ese sentido central puede ser recuperado a través de una lectura que capte y ordene los signos, y que, al mismo tiempo, trate de "leer" en ellos su carácter sistemático, es decir: las direcciones significativas que describen, los temas que integran, las zonas en que pugnan por definirse más claramente. Si encontramos que estos niveles distintos admiten una explicación unitaria es necesario reconocer que estamos, por lo menos, fundamentando atinadamente la unidad de la obra. E indiscutiblemente aproximándonos a su "querer decir", porque esa unidad es el correlato obligado de la unidad de sentido.

NOTAS:

1 *Los nuestros,* Bs.As., Sudamericana, 1968 (2a. ed.), p. 314.

2 "La máscara y la voz", en *La cultura en México,* enero de 1971, n. 467.

3 "El sentido lírico de la evocación del pasado en 'Pedro Páramo'." *XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana,* Ed. Universidad Central de Venezuela, 1968.

4 *La nueva novela hispanoamericana,* México, Mortiz, 1969.

5 *Corriente alterna (Paisaje y novela en México),* México, Siglo XXI, 1969 (3a. ed.).

6 *El arte de Juan Rulfo,* México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1965, p. 95.

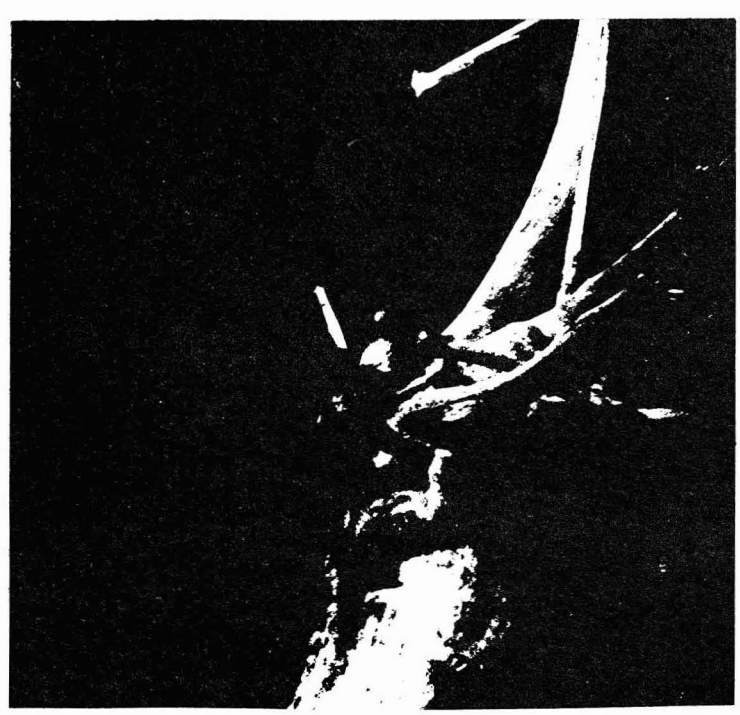
7 "Imágenes de un continente", en *Eco,* Bogotá, dic. 1967, n. 92.

8 "Realidad y estilo de Juan Rulfo", en *Revista Mexicana de Literatura,* vol. 1, n. 1, 1957, p. 85-86.

9 Todas las citas corresponden a la sexta edición de la novela F.C.E. (Colección Popular), México, 1964.

10 "Introduction à l'analyse structurelle des récits", en *Communications,* París, n. 8, 1966, p. 7.

11 Se ha hablado de la extrema ambigüedad de esta escena bajo el fundamento de la confusión que provoca la palabra "padre" en boca de Susana, quien puede estar así aludiendo a Bartolomé, de cuya muerte ya ha sido informada (doblemente: por vía fantástica a través del propio difunto y por la vía corriente de la información). "Soy tu padre, hija mía", se le anuncia el sacerdote, induciendo aparentemente a una mayor confusión. Acotamos, no obstante, que Susana usa acá dos veces el tratamiento "padre", cuando sabemos –porque la novela lo destaca con harta insisten-



cia– que su progenitor era para ella invariablemente "Bartolomé" y Rentería "padre". ¿Engaño inicial e inmediato desengaño en Susana? También es posible. En todo caso, basta con ver que la borrosidad de la situación no es tran grande y que la ambigüedad remanente acrece más aún la otra ambigüedad, la que evidentemente es nota fundamental dentro de una noción como la que estamos comentando: la vida en entredicho, la vida definida por lo fúnebre y por lo deshecho.

12 José de la Colina: "Susana San Juan (el mito femenino en Pedro Páramo)" *Revista de la UNAM,* XIX. n. 8, abr. 1965, p. 21.

13 Hugo Rodríguez Alcalá, obra. cit., p. 169.

14 El subrayado es nuestro. Es interesante destacar el vigor sugestivo encerrado en la mención del mar dentro de la geografía comaliana, nada litoral; vigor sugestivo que enriquece la imagen de Susana.

15 "Quedaba él, solo, como un tronco duro comenzando a desgajarse por dentro." [112].

"Estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos." [128].

16 No es casual que todos los esfuerzos del padre Rentería por sembrar imágenes de corrupción y dolor interiores en Susana [117-8] resulten absolutamente baldíos.

17 Llamativo punto de encuentro entre esta obra y *La tierra baldía,* de T. S. Eliot, que se agrega al más casual de los respectivos títulos. Los muertos de *La tierra baldía,* no obstante, tienen una esperanza de germinación; el despertar primaveral puede transformarlos en semillas prolíficas. En cambio acá, categóricamente, "no retoñan".

18 *La muerte de Artemio Cruz,* México, F.C.E. 1962, p. 143.

Cabe señalar que en otra obra suya –*La región más transparente*–, Carlos Fuentes también elabora un personaje en quien concurren la lucidez crítica y la dimensión histórica colectiva, que dice: "Dañarme a mí siempre más que a los otros." p. 9.

19 Nítidamente modelado en la trabajada figura del padre Rentería. Todas las intervenciones de este personaje presentan ese sesgo, que se resume en las palabras que le dirige el cura de Contla: "Ese hombre de quien no quieres mencionar su nombre ha despedazado tu iglesia y *tú se lo has consentido...* Sé lo difícil que es la tarea en estos pueblos donde nos tienen relegados; pero eso mismo me da derecho a decirte *que no hay que entregar nuestro servicio a unos cuantos,* que te darán un poco *a cambio de tu alma..."* [75] (subr. nuestro).

20 El personaje de *La región más transparente* a que aludimos antes (nota 18), Ixca Cienfuegos, dice: "...Al *nacer, muerto,* quemaste tus naves para que otros fabricaran la epopeya con tu carroña; al *morir, vivo,* desterraste una palabra, la que nos hubiera ligado las lenguas en las semejanzas..." p. 10. Estas palabras de Ixca, acotamos, van dirigidas a sí mismo, pero él es todos los tiempos y todos los habitantes de "la región más transparente".

21 Obra cit., p. 78.

22 Lo "paradisíaco" de Comala, sobre todo, que no corresponde, como se ha dicho, ni a una edad de oro anterior ni a una elaboración estilística destinada a que el lector descanse dentro de tanta visión infernal. Es la vestidura concreta de la "ilusión" de algunos (Juan Preciado y su madre, Pedro, Susana), incrustada en el mundo también concreto de la "desilusión" (ver nota siguiente). Por otra parte, conviene tener en cuenta que ciertos datos determinantes ("esa gente no existe"; el "odio a este pueblo" de Susana; las definiciones de muerte en vida de Bartolomé San Juan, del padre Rentería, del propio Pedro, etcétera, se ubican cronológicament antes y no después de la "venganza" de este último. Es interesante señalar que la idea de dualidad se cifra a sí misma en estos dos momentos de la obra: el primero, cuando tras la evocación idílica de Comala por Doloritas que termina con estas palabras "como si fuera un puro *murmullo* de la vida..."[62], Juan Preciado dice: "–Sí, Dorotea. Me mataron los *murmullos."* El otro es un encabalgamiento entre dos escenas distintas: así termina un diálogo entre Susana San Juan y su Padre: "–¿Estás loca? ; –Claro que sí, Bartolomé. ¿No lo sabías? [88]. El capítulo que sigue inmediatamente presenta a Pedro dirigiéndose a Fulgor Sedano: "*¿Sabías,* Fulgor, que esa es la mujer más hermosa que se ha dado sobre la tierra? " [89] (subr. nuestro).

23 La "ilusión", especialmente. "Me trajo la ilusión" [63], dice Juan Preciado; hablando de las causas a que pueda deberse la resolución de Pedro Páramo de abandonar todo interés mundano. Dorotea menciona la "desilusión" [84]; y es la misma Dorotea quien dice: "¿La ilusión? Eso cuesta caro." [64].

La "culpa" también, cuyo principal protagonista es el padre Rentería, no solamente porque la sufre sino también por su insistencia en implantarla en el corazón de sus parroquianos a expensas, como él sabe muy bien, de la propia comprensión cristiana [34-75 esp.].

24 Se ha hablado de una telemaquia encarnada en Juan Preciado, de un Ulises fijo en Pedro Páramo, Electra al revés en Susana, Caronte en Abundio; por otra parte, hay quien ve viejas virgilianas en las viejas de Comala o la "imaginación gótica de la novela romántica del siglo XVIII" –estamos citando a Fernando Alegría– en la factura del personaje Susana, que comparte la "febril ensoñación de las heroínas de Emily Brontë; análogamente J. de la Colina ve en la pasión de Pedro la misma de Heathcliff, héroe masculino de la misma autora; por último, se ha hablado del mito femenino en *Pedro Páramo,* y de diversos mitos mexicanos como también de un universo acomodado a la escatalogía cristiana: infierno, paraíso, purgatorio.

25 "Réflexions sur l'état actuel de la stylistique littéraire", en *Cahiers d'analyse textuelle,* 1964-6.

Toda esta filosofía de la lectura no es más novedosa que la venerable filología. Su revaloración en este siglo fue claramente postulada ya por Pierre Réverdy; su manejo práctico y orgánico es, sí, obra actual de la llamada "nueva crítica".