

**“RUIDOS. VOCES. RUMORES. CANCIONES LEJANAS...”:  
PEDRO PÁRAMO O LA DESTRUCCIÓN DE LAS FORMAS**

---

**Leonardo Defeudis**  
Universidad de Lomas de Zamora  
Facultad de Ciencias Sociales

**Resumen**

*Pedro Páramo* es, en su brevedad, una novela sumamente compleja. Aquí procuraremos evidenciar algunos procedimientos narrativos que, velados por la sutileza del relato, dan forma y sustento a los posibles sentidos, asociados al imaginario mítico de la disolución del Tiempo Profano.

Palabras claves:

*Pedro Páramo* - Focalización - Tiempo narrativo - Eterno retorno

**Abstract**

*Pedro Páramo* is, in its shortness, a highly complex novel. Here, we will try to demonstrate some narrative procedures which, veiled by the subtlety of the story, shape and sustain the possible meanings associated with the imaginary mythical dissolution of Profane Time.

Key Words:

*Pedro Páramo* - Focalization - Narrative time - Eternal return

**“Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas...”:**  
***Pedro Páramo* o la destrucción de las formas**

*Dicen que no guardo duelo, Llorona,  
porque no me ven llorar.  
Hay muertos que no hacen ruido, Llorona,  
y es más grande su penar.*

Canción Tradicional, “La llorona”

*¡Qué lejos estoy del suelo donde he nacido!  
Inmensa nostalgia invade mi pensamiento;  
y al verme tan solo y triste cual hoja al viento,  
quisiera llorar, quisiera morir de sentimiento.*

José López Alavez, “Canción mixteca”

*Pedro Páramo* (1) se publica en 1955, y es el segundo libro de Juan Rulfo (2). Autor de pocas palabras (publica muy poco luego de estas obras), configura, en esta novela, un universo narrativo donde nadie dice más de la cuenta. Sin dejar de ser una novela coral, saturada de voces inciertas, con narradores disminuidos, casi transparentes, abundan en ella los silencios. Son ellos los que llenan, entre fragmento y fragmento, la solución de continuidad. Rulfo trajo frescura a las letras latinoamericanas. Lo hizo contando de forma original, una historia que es la historia de todos los hombres: la búsqueda del origen. Aquí intentaremos comprender esa originalidad, a la vez que dar algún sentido a la forma.

Y es que en toda novela, sobre todo en una del calibre de la nuestra, con un autor que, a confesión suya, escribía y reescribía una y otra vez, nada está de más. Ya lo decía

HOLOGRAMATICA – Facultad de Ciencias Sociales – UNLZ – Año XII

Número 23, V1, Pp.29-46

[www.hologramatica.com.ar](http://www.hologramatica.com.ar)

ISSN 1668-5024

Barthes, eliminando de una vez (y en un texto fundacional) el mito del puro formalismo: “...en el orden del discurso, todo lo que está anotado es por definición notable [...] todo tiene un sentido o nada lo tiene” (1977: 73). Y Mieke Bal, en la “Introducción” del ya clásico *Teoría de la narrativa*, nos orienta acerca del valor de los datos estructurales: “La descripción textual resultante provee de la base para una eventual interpretación. En otras palabras, es posible a partir de una descripción («el texto está construido así») atribuirle un significado al texto («el texto significa esto»)” (1990: 17). Nosotros, siguiendo esa línea, hemos privilegiado algunos aspectos que consideramos vitales en *Pedro Páramo* (3). Porque, aunque su novedad trascienda seguramente lo que aquí analizamos, creemos que las cuestiones vinculadas a la narración y al tiempo del relato no solo llevan esta obra a la vanguardia de la narrativa del siglo XX, sino que resultan determinantes en la construcción de la trama, en su diseño, y en la atribución de un posible sentido. El artificio, que quiebra el *ordo naturalis* del relato (4), que lleva al lector al esfuerzo y la incertidumbre, nunca debe ser gratuito. Confiando en ello, procuramos inferir cuánto aporta a la interpretación la forma de *Pedro Páramo*.

#### *Las marcas de la transparencia*

Lo dijimos: *Pedro Páramo* es una novela coral, polifónica. Esto significa que, lejos de tener una voz hegemónica, el narrador (o, mejor, los narradores) delega(n). Y, en la emergencia de otras voces, el texto democratiza los saberes.

La novela comienza con lo que parece un típico narrador autodiegético. La primera persona nos introduce en su propia historia: su memoria, sus razones, su objetivo. Llegamos a Comala junto a Juan Preciado, que busca allí encontrar a su padre. Sin embargo, no sabe de él mucho más que nosotros. Por ello, en ese largo aprendizaje que se inicia con el encuentro del viejo Abundio, medio hermano y primer grúa del narrador (que, por otro lado, abre y cierra el *relato*) el lector se entera (conoce) al mismo tiempo que el personaje. De eso se trata, generalmente, la elección de la autodiégesis. Por ello prevalece en el género de la novela de formación (*bildungsroman*), del cual *Pedro Páramo* es un representante marginal. La novela podría haber insistido en este narrador, sin embargo muestra en seguida una interferencia, que se corresponde con un salto temporal: en el momento en que se nos muestra la infancia de *Pedro Páramo*, la narración cambia.

Estamos ante un locutor ajeno (heterodiegético). El pasado tendrá entonces su propia narración. El texto discrimina así dos formas que se corresponden, en principio, con dos temporalidades: el presente, el recorrido de un aprendizaje, que se corporiza en una larga confesión (5); y el pasado, la construcción del cacicazgo, que se muestra en la forma más tradicional de la tercera persona.

El presente, entonces, requiere de un personaje que se sumerja en Comala, que descienda y descubra lo que va *apareciendo*. El infierno al que llega (Comala ☐ “comal”), es un páramo desierto habitado solo por espectros, por ecos de un pasado tal vez más fértil. La elección parece entonces acertada: quien “desciende a los infiernos” no puede saber a dónde se dirige. Cuenta con un guía, lo dijimos, y con una memoria heredada. Porque Juan Preciado no sólo hereda de su madre un imaginario, sino también un destino. En la obligación que asume sobre el lecho de muerte de su madre, Juan Preciado se funde con ella, se hace cargo de su historia:

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos 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 estas cosas, porque me dio sus ojos para ver. (194, cursivas nuestras)

El narrador, así, trae una memoria desfasada, no solo respecto a Comala (que ya no es *ese* pueblo), sino también respecto de sí mismo (*su* memoria es ajena). Para transmitir entonces esta orfandad, esta búsqueda de un pasado (el de Dolores) y de una identidad (su padre, su origen), la narración *debe* concentrarse en esa primera persona que, además, se muestra deficitaria. Porque una voz plena, segura, soberbia, no se hubiera correspondido con las incertidumbres que asaltan a Juan Preciado a medida que avanza, tanteando, entre las tinieblas, entre los despojos. Y, hay algo más. Él es único narrador personaje, el único que no requiere de una instancia superior que le ceda la palabra. Pareciera que detrás del privilegio de hablar por uno mismo, debiera estar un *cuervo vivo* que lo respalde.

Contrariamente, el pasado no podría concentrarse en una sola voz. Porque el acercamiento a la prehistoria de Comala, al origen de sus penas y sus culpas (que purgan incansablemente en ese infierno que es también purgatorio), se hace desde múltiples lugares. El locutor es uno, pero los enunciadores emergen continuamente (6), lidiando por imponer sus propias razones. La impresión final, es la de un concierto de voces que

transmite, en su frescura, un pueblo dinámico. La fina espesura de este narrador, que facilita la aparición directa de las palabras de los personajes a través de los diálogos, se corresponde con la polifónica manera de mostrar: no hay una perspectiva dominante, **sino que escuchamos los rumores de todos los habitantes de aquella Comala**. El pasado se nos transmite desde una percepción colectiva. Y ya que la reproducción del orden depende siempre de todos, a través de lo que todos dicen y piensan nos enteramos de cómo funciona, en cada rincón, el despotismo de este melancólico (pero no menos brutal) cacique.

En lo anterior, ya se percibe la importancia de la *focalización*. Este concepto es el que le permite a Genette distinguir entre quien habla y quien ve (1989: 241). A partir de su teorización, muchos retoman esta sutileza fundamental y especifican aún más su funcionamiento (7). Sin embargo, lo fundamental está ya en Genette. Bal, que elabora una sistematización sumamente operativa, simplifica: “Me referiré con el término *focalización* a las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. La focalización será, por lo tanto, la relación entre la visión y lo que se «ve», lo que se percibe” (1990: 108, cursivas del original). Está claro que estamos ante un principio de *selección y restricción* que afecta, también, a la organización déctica (PIMENTEL: 2005). Por ello, cada vez que el narrador reduce su ángulo a la concepción de uno de los personajes, como sucede continuamente en la novela, su saber se reduce. Y no solo eso, la presentación del mundo (lo percibido) se somete a los planos del foco. Es su manera de ver (física e intelectualmente) el mundo la que funciona de intermediario entre la historia y el discurso, entre Comala y nosotros. Esta flexibilidad del narrador, que se torna más humilde pero también menos confiable, permite vincularnos profundamente con los personajes, ya que comulgamos con su experiencia del mundo (8). Y en la fragmentación que muestra nuestro relato, en ese ir y venir del narrador (estamos hablando siempre de la prehistoria de Comala), esta fluctuación focal multiplica sus efectos. El continuo vaivén genera un mayor vértigo, pues no solo contrapone personajes, sino que enfrenta prejuicios, temores, miserias. Reduciendo la percepción al nivel de un personaje, nos fundimos a él y comprendemos de forma cabal la magnitud de las arbitrariedades de Pedro Páramo (y su familia). Por ejemplo, la forma en la que se nos transmite la certeza del asesinato del hermano del padre Rentería y las violaciones de Pedro Páramo, en un momento en el cual el narrador se funde a la mente del licenciado Trujillo, quien recuerda los trabajos que hizo para la familia. Trujillo se lamenta por la falta de reconocimiento de su patrón y el fracaso

de su “jubilación”. El narrador asume el tono e incluye, como al pasar, la mención de los crímenes, que lejos de evidenciar su aberración, se perciben desde la óptica del trabajo del letrado, desde la pura economía doméstica.

Se quedó meditando. La cabeza caída [...] Se acordaba de don Lucas, que siempre le quedó a deber sus honorarios. De don Pedro, que hizo cuenta nueva. De Miguel su hijo: ¡cuántos bochornos le había dado ese muchacho!

Lo libró de la cárcel cuando menos unas quince veces, cuando no hayan sido más. Y el asesinato que cometió con aquel hombre, ¿cómo se llamaba? Rentería, eso es. El muerto llamado Rentería, al que le pusieron una pistola en la mano. Lo asustado que estaba Miguelito, aunque después le diera risa. Eso nomás ¿cuánto le hubiera costado a don Pedro si las cosas hubieran ido hasta allá, hasta lo legal? Y lo de las violaciones ¿qué? Cuantas veces él tuvo que sacar de su misma bolsa el dinero para que ellas le echaran tierra al asunto (291).

Esta asimilación con la experiencia del otro, permite, desde ya, la aparición del discurso directo libre, donde la voz del narrador se confunde con la del personaje. Lo vemos en los sintagmas que remiten a la oralidad del pensamiento: “¡cuántos bochornos le había dado ese muchacho”; “¿cómo se llamaba?”; “Lo asustado que estaba Miguelito”; “Y lo de las violaciones ¿qué?”. Hay un evidente cambio de registro que nace del afán de mostrarnos el mundo a través de su mirada. Se filtra, entonces, la expresión ajena, pero sutilmente, como si naciera espontáneamente del narrador.

Esta evanescencia de la instancia narrativa, recurso poco experimentado entonces en la narrativa latinoamericana (9), se refleja también en el tratamiento del espacio. La descripción del ambiente siempre está en sintonía con el hacer y el sentir de los personajes: hay una convergencia entre el clima (o, más concretamente, su descripción) y lo que sucede. Cada dato de la naturaleza funciona, así, como un *indicio* que ya adelanta, de forma implícita siempre, algún sentido (10). Estas unidades que Barthes llama *integradoras*, y que se ofrecen al lector para ser interpretadas, saturan la narración. La Comala del pasado, la de la memoria de Dolores y Pedro, es un pueblo *indicialmente* distinto al del presente. En la memoria de Pedro Páramo, se conjuga la felicidad de la infancia (compartida con Susana San Juan) con la bondad de la naturaleza (de la cual nos informa el narrador) (11). En esta decisión de presentar el mundo a través de la mirada del

pequeño Pedro, ya se juega el orden simbólico: las *funciones del ser*, como las llamara Barthes, definen ontológicamente el espacio. Comala, que es también personaje (no mero escenario), evoluciona, acompaña con su propio ritmo la vida y la muerte de sus habitantes. Lejos de ser inmune, se vuelve estéril junto a ellos, pierde su antigua fertilidad, opulencia (12). Atrás queda el aroma del azahar (fruto -alimento- y fragancia -belleza-). Juan Preciado llega ya a un pueblo seco, ganado por el silencio y las (malas) yerbas (13).

Pero hay algo más en torno al espacio. Los déicticos, sometidos a las restricciones de la focalización, se diluyen, se tornan borrosos. El narrador reduce su percepción a la del personaje. Sabe lo que este, y lo transforma en el centro: el *en-torno* se presenta a través de su experiencia, que es transmitida indirectamente por el locutor heterodiegético. El espacio se vuelve doblemente relativo: depende de alguien que funciona como referencia física y psicológica. Doble eje que construye la mirada del narrador:

Faltaba mucho para el amanecer [...] *Lejos*, perdido en la oscuridad, se oía el bramido de los toros. [...] [Damiana Cisneros] Se dio vuelta en la cama, acercando la cara a la pared. Entonces oyó los golpes. Detuvo la respiración y abrió los ojos. Volvió a oír tres golpes secos, como si alguien tocara con los nudos de la mano en la pared. No *aquí*, junto a ella, sino *más lejos*; pero en la misma pared. (292, cursivas nuestras).

El narrador se ubica en la misma cama que Damiana (14) y desde allí orienta la distribución del espacio: su enunciación toma como contexto el del personaje. Damiana es el centro, el *aquí*. Lo que se aleja de ella, también se aleja del narrador, que no puede comprender tampoco qué significan esos ruidos (“como si alguien tocara con los nudos” dice, recuperando también la voz interior de Damiana).

De esta manera, la “debilidad” del narrador, su tendencia a llevar a primer plano la percepción de los personajes, representa un intento de acceder al material diegético desde múltiples entradas (o ventanas, como diría H. James) (15), relativizando cualquier juicio. Si no hay una mirada privilegiada, no hay un saber hegemónico. Las voces circulan por el texto, imponen su parcialidad y es el lector quien debe reconstruir, en última instancia, la *historia*. El narrador parece hacerse a un lado, no impone ni siquiera un juicio, carece de identidad. Estamos ante lo que Pimentel llama perspectiva *consonante*: “...nada hay en la narración que sugiera la individualidad de la voz que narra; el narrador, literalmente, se ha hecho transparente...” (2005: 15).

El efecto de esta radical focalización (16) es una Comala imprecisa, difusa, tanto en su geografía como en sus acontecimientos. Máxime, cuando estamos, no ante personajes concretos, firmes, sino ante puros *ecos*. Y decimos ecos, pues la fuente se ha extinto. Los cuerpos, origen físico de la voz, han desaparecido, *enterrados* en el pasado, en la memoria. Solo perduran, reacias a desaparecer, las voces, repitiendo inagotablemente sus pesares. Y en el puro coro en el que se ha convertido Comala, se mezclan las verdades y las mentiras. Todo se vuelve rumor (licencia, promiscuidad de una orgía verbal donde todo se diluye). Las palabras pierden su capacidad referencial, se vuelven mero ruido. Nada las distingue (el narrador se desentiende). En ese espacio puro, sin tiempo, sin historia (*ahistórico*, como el tiempo sagrado del mito y el ritual), no hay verdad. Las leyes pertenecen al hombre, al mundo, al pasado (al *cosmos*), pero en ese pueblo vacío que camina Juan Preciado (puro *caos* esperando un nuevo comienzo) entre eco y eco, la incertidumbre gobierna. Es el tiempo agotado. Aquí parece existir cierta relación con la experiencia del mito: en el momento en que muere Susana San Juan y el pueblo, confundido y aturdido por el incesante repiqueteo de las campanas, comienza la fiesta, entramos en el fin de un ciclo. Comala comienza a fundirse, a consumirse a sí misma (17). Es la confusión total, el orden abandonado (*Pedro Páramo* ya no es respetado ni siquiera en su duelo), la llegada del *caos* que purga y regenera. Pero hasta allí llega el relato. No se percibe un nuevo *cosmos*, solo el fin de una Era que se desvanece en la transparencia de espectros y fantasmas (la ley de la naturaleza violentada). El último bastión del orden, *Pedro Páramo*, debe morir. El círculo (*eterno retorno*) se cierra: Abundio, que comienza el relato, lo cierra matando a su padre, haciéndose cargo también del destino de otros.

### *El tiempo desfigurado*

*Pedro Páramo* es también una moderna *danza macabra*: el verdadero gobierno, al final, lo tiene la muerte. Nadie se salva, ni siquiera el viejo cacique. El tiempo histórico, decíamos arriba, comienza a desvanecerse con la muerte de Susana San Juan (18). Allí empieza la agonía de Pedro y la desintegración de Comala. El viejo orden (*ancien régime*), que comenzaba a ser minado por la llegada de la Revolución, respira (como Juan Preciado) su última bocanada de aire. La fiesta que surge (imprevista, ajena y sorda al sufrimiento del “Padre”) es el fin de las jerarquías, el derrumbe del orden (19). Pero recuerda también



el día de muertos, esa festividad tan mexicana donde la Muerte “...no es extrahumana ni sobrehumana, no tiene nada de fantasma; por lo tanto no estimula a la fantasía a girar morbosamente en torno a lo macabro” (WESTHEIM, 2005: 81). A pesar del miedo sobrenatural de Juan Preciado, la presencia de los muertos está naturalizada, como sucede en tantos pueblos mexicanos el 2 de noviembre (20).

Muchas tradiciones convergen en esta novela, que recupera antiguas concepciones míticas. Y una de las formas en la que la novela se apropia de la experiencia del hombre religioso es a través del tiempo. Uno de los temas fundacionales del análisis estructural, que se remite a las reflexiones de los antiguos, es el del orden de los acontecimientos (G. DOMÍNGUEZ, 1996: 20 ss.; BAL, 1990: 25-26). En líneas generales, un relato puede respetar o tergiversar las restricciones lógicas y convencionales en la presentación de su material narrativo (BAL, 1990). Se discrimina así al texto que sigue el *ordo naturalis*, del que asume cierto *ordo artificialis*. Teniendo presente que la *historia* (*fábula* o *diégesis*) resulta siempre inaccesible, pues entre ella y el lector media el *discurso*, podemos, no obstante, distinguir aquellos relatos en los que la narración acompaña la sucesión *natural* de los hechos, de aquellos en los cuales distorsiona, de forma constante, el devenir de los acontecimientos (21). Detrás de esto, por supuesto, se percibe una lógica temporal, una interpretación lineal del tiempo que gobierna nuestra concepción del universo y que no es más que una progresiva secularización de una metafísica que se inicia en el pensamiento cristiano (22). Es decir, que el *orden natural* se corresponde con la visión de una historia que avanza indefinidamente.

Sin embargo, no es esta la experiencia que uno tiene al leer *Pedro Páramo*. Aquí la vivencia del tiempo es otra. En principio conviven dos temporalidades, irreconciliables en tanto el relato jamás las une directamente. Una pertenece al pasado y muestra un extenso lapso que se inicia con la infancia del cacique y termina con su muerte (y, en el medio, todos los que se vinculan con la Media Luna). La otra, mucho más breve, condensa las pocas horas de Juan Preciado en Comala, a la que llega siete días después de la muerte de su madre. Lo “natural” hubiera sido que la primera historia se contara antes de la segunda, sin embargo esto no sucede. De hecho es la narración de Juan Preciado la que inaugura el relato. Pero además es esta dimensión la que incluye un mayor número de *anacronías*. Sometida a la dinámica de la *mímesis* (23), Juan Preciado se cruza con personajes (voces) que le cuentan fragmentos del pasado. El lector es quien debe unir esos retazos, que se le brindan en una suerte de puzzle distribuido por ambas historias. Sin embargo, hay algo que

facilita la tarea. La narración del pasado, la que se sostiene con un narrador heterodiegético, si bien incurre continuamente en saltos de *duración*, no suele revertir el *orden*, salvo en los momentos en los que se dejan fluir los recuerdos de Pedro Páramo. Esta narración es episódica: lo importante no es cuándo suceden las cosas, sino que sucedan. De hecho, existe incertidumbre sobre el momento (o la duración) de muchos de los acontecimientos. La narración intenta rescatar el valor de la anécdota, por ello, focalizando ora en uno, ora en otro personaje, avanza a *velocidad* irregular. Todas las posibilidades ocurren: hay infinidad de *elipsis* (explícitas e implícitas), *sumarios*, *escenas* y *pausas*. El relato a veces se saltea años enteros (24) y otras veces se demora en la descripción de un escenario (25). Y es el *alcance* (26) y la *amplitud* de esos flashbacks (27) la que nos convence de que la importancia radica en el pasado. Es una novela que busca reconstruir una memoria. Pedro Páramo yace muerto, como todo el pueblo, y la llegada Juan Preciado (¿cuánto tiempo ha pasado entre la muerte de aquel y la llegada de este?) sirve de excusa para *exhumar* recuerdos. Y la importancia de los mismos, decimos, está en la presencia que logran imponer. Serán importantes aquellos que son evocados desde un pasado profundo, porque cuentan un origen y se destacan de entre todos los demás recuerdos. Y serán también relevantes aquellos en los cuales el narrador se detiene. Tenemos, así, un narrador que se demora en unas escenas pero pasa fugazmente por otras. Pero estas *analepsis*, pueden estar marcadas también por la recurrencia: la repetición del acontecimiento (pensemos en la muerte de Miguel) lo destaca, lo trae a la conciencia del lector una y otra vez (28).

De esta manera, el narrador exhibe (aunque imperceptiblemente) toda su fuerza. Al organizar el relato deja su huella en la suspensión de la linealidad, en el constante juego de espejos, en ese ir y venir donde los personajes se responden, se relacionan, solo a través de la puesta en contigüidad, arbitraria, que él realiza. El relato, decimos, va y viene. Interrumpe el libre fluir a partir de motivaciones específicas: no lo mueve una voluntad científicista (aclarar, explicar, demostrar), sino el capricho de vincular las experiencias, de sugerir influencias, de entreverar el presente con las acciones del pasado. Y para ello debe diluir las fronteras, los límites. Debe fundir la *historia* para que, en la cercanía, las palabras y los hombres se encuentren descarnadamente. Si antes decíamos que de él (el narrador), que no se muestra para dejar hablar al otro (“directamente”), ahora decimos que interviene, de manera decisiva, pero también desde el silencio. Lo hace cortando, salteando, en un arduo trabajo de montaje que hace de *Pedro Páramo* un discurso fílmico.

El efecto global, que nace de la superposición de las dos *historias*, es la de un relato que avanza retrocediendo, que requiere dar dos pasos hacia el pasado para dar uno al presente. Esto parece nacer del poder de atracción que emana del mismo Pedro Páramo, cuya centralidad para el destino del pueblo es vital. Poder que aún parece mantener en la muerte, porque recordemos que no se percibe el inicio de un nuevo orden (solo se muestra el agotamiento de Comala), de allí que los resabios del pasado, los rencores **(29)** y las culpas, están todavía purgándose.

Las dos historias solo parecen reunirse, y de forma simbólica, recién al final del relato. Es Abundio quien (como dijimos arriba) viene a cerrar el relato que abriera él mismo al llevar a Juan Preciado (descendiendo) hasta Comala. Es él quien establece la cadena que une a Juan Preciado con Pedro Páramo. El sordo, que no escucha la desesperación de un Pedro Páramo paralizado (el equipal cual silla de ruedas), el arriero que busca el coraje en el alcohol, es el que cierra el ciclo, el que pone fin a la venganza del padre **(30)** (suyo y, figuradamente, de toda la comunidad) **(31)**.

Comala queda así sumida en el letargo del tiempo mítico. Si con la Fiesta se da el inicio del Tiempo Sagrado, es porque allí mismo se agota, lentamente, su existencia profana, ahogada en sus propias miserias **(32)**. Comala, detenida entre el infierno (*in inferus*, “inferior”) y el purgatorio, se acerca, por la construcción narrativa, a una experiencia distinta del tiempo, opuesta a la Razón y su instrumental manera de medir el tiempo. No se busca reproducir la fuerza de un progreso lineal, sino que se intenta rescatar la experiencia del Tiempo Sagrado, no tanto a través de lo cíclico (que no ocurre más que débilmente), sino a través de la disolución del Tiempo Profano. Esa disolución, se percibe, por supuesto, en la instancia narrativa, que a lo largo de todo el relato da signos de dispersión. Estamos ante una novela expansiva, que se ramifica en escenas del pasado, que presenta, episódicamente, la inevitable desaparición de un orden. El patriarcado, el feudalismo latifundista, ha llegado a su fin. Llega la Revolución y con ella un tiempo nuevo del cual poco sabemos. Porque nuestro relato no va más allá: se detiene en el Tiempo Sagrado, caótico, libre ya de reglas y convenciones. El verbo, como toda institución, se diluye entonces en “una súbita inmersión en lo informe” (PAZ, 2012: 56).

## Notas

(1) Utilizamos la versión definitiva establecida por la Fundación Juan Rulfo. El volumen incluye *El Llano en llamas*, *Pedro Páramo* y *Castillo de Teayo*, e introducciones de G. García Márquez, J. L. Borges y S. Sontag. Toda referencia a la novela se remite a esta edición. Los datos específicos del libro, como los de toda la bibliografía consultada, figuran en la sección final (salvo alusiones particulares, de textos cuya mención es solo secundaria).

(2) *El Llano en llamas* es el primero y vio la luz en 1953. Un libro de cuentos que “...prefigura de algún modo la novela que lo ha hecho famoso...” (BORGES, J. L., “Prólogo”, en *Pedro Páramo*, *op. cit.*, p. 23).

(3) En el mismo párrafo, pero más arriba, dice Bal: “El investigador, por tanto, realizará siempre una elección. Intuitivamente, sobre la base de una cuidadosa lectura del texto, ha

HOLOGRAMATICA – Facultad de Ciencias Sociales – UNLZ – Año XII

Número 23, V1, Pp.29-46

[www.hologramatica.com.ar](http://www.hologramatica.com.ar)

ISSN 1668-5024

de seleccionar aquellos elementos de la teoría que se crea especialmente pertinentes en el texto que desea describir”.

(4) Para la diferencia entre los tratamientos *natural* y *artificial* de la materia narrativa, de tradición retórica, véase el primer capítulo del libro de Garrido Domínguez (1996), que también utilizamos como referencia básica.

(5) Es vital aquí recordar que Juan Preciado le está hablando a Dorotea, que la narración en primera persona finaliza, *stricto sensu*, cuando interviene aquella y nos enteramos que ambos están enterrados en la misma tumba. De aquí en adelante la narración se convierte en diálogo puro (*showing*). Debemos también señalar que, si bien la historia de Juan Preciado nos trae al presente de Comala, en tanto se trata de un diálogo donde comenta cómo ha llegado a la muerte (a la plaza en la que lo encuentran Dorotea y Donis), se habla en pasado. A partir de entonces, además de pasar del *telling* al *showing* (*diégesis* a *mímesis*), reduciendo la “distancia” narrativa (GENETTE, 1989: 85 y 220 ss.; G. DOMINGUEZ, 1996: 109), se pasa de la narración *ulterior* a la *simultánea*, en conceptos de Genette (1989: 274-279).

(6) Aludimos aquí a la distinción que hace Oswald Ducrot entre *locutor* y *enunciadores* en *El decir y lo dicho*, distinción sobre la cual no nos explayaremos ya que preferimos reducirnos al enfoque genettiano.

(7) Pimentel, por ej., prefiere mantener el concepto de *perspectiva* para lo que Genette llama *focalización* y, *puntos de vista*, para los distintos planos perceptivos (las siete dimensiones de la perspectiva -espaciotemporal, cognitiva, afectiva, perceptual, ideológica, ética y estilística-).

(8) Por ejemplo, el arrepentimiento del padre Rentería y su conflictiva relación con los Páramo. “Fue hasta la Media Luna y dio el pésame a Pedro Páramo. Volvió a oír las disculpas por las inculpaciones que le habían hecho a su hijo. Lo dejó hablar. Al fin *ya nada tenía importancia*. En cambio, rechazó la invitación a comer con él” (261, cursivas nuestras). En ese “ya nada tenía importancia”, el narrador se pone en la piel de Rentería, habla desde su desazón, desde su resignación.

(9) Jorge Lafforgue decía ya, en la presentación de *Nueva novela latinoamericana I* (Bs. As., Paidós, 1976), que la autonomía de nuestra novelística llega a mediados del siglo XX: “...el proceso renovador empieza en el Cuarenta, se consolida durante la década siguiente y alcanza su desarrollo incontrovertible sólo en estos últimos años” (p. 23).

(10) “...concepto más o menos difuso, pero no obstante necesario al sentido de la historia: indicios caracterológicos que conciernen a los personajes, informaciones relativas a su identidad, notaciones de «atmósfera» [...] son unidades verdaderamente semánticas pues, contrariamente a las «funciones» propiamente dichas, remiten a un significado, no a una «operación»” (BARTHES, 1977: 75-76).

(11) Juan recuerda el recuerdo de su madre (y la memoria asume la forma del eco): “*El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada...*” (208; cursivas del original). Los sentidos están dispuestos a percibir la exuberancia del ambiente, que es la misma frescura que se muestra durante la infancia de Pedro Páramo, en su casa, donde el agua (doblemente fuerte aquí) inicia las connotaciones asociadas a la vida y la regeneración: “El agua que goteaba de las tejas hacía un agujero en la arena del patio” (201).

(12) Conviven así, en el discurso, dos Comalas: una anterior al patriarcado feroz, durante su inocencia; y otra petrificada por la acción de su señor absoluto y los cómplices gestos (pecados) silenciosos que lo permitieron. Octavio Paz tiene una hermosa nota breve sobre el ambiente en la novela mexicana (“Paisaje y novela en México”, publicada originalmente en 1967), del cual copiamos la siguiente conclusión: “Juan Rulfo es el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen -no una descripción- de nuestro paisaje” (en *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 2006, pág. 18).

(13) “Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. [...] Miré las casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas de yerba. ¿Cómo me dijo el fulano que se llamaba esta yerba? «La capitana, señor. Una plaga que nomás espera que se vaya la gente para invadir las casas. Así las verá usted.»” (197).

(14) María Isabel Filinich afirma que en estos casos “...el sujeto de la percepción no coincide con el sujeto de la enunciación” (1998: s/n).

(15) “No interesa tanto saberlo todo como insistir en el hecho de que no existe una verdad absoluta y universalmente admitida: cada uno refleja la realidad tal como es vista por él desde sus peculiares circunstancias. *La casa con infinitas ventanas que se abren sobre diferentes costados* -símil empleado por el propio James- hace que la misma realidad sea contemplada de forma diferente por el mismo observador (o varios observadores) según sea el lado que él elige como centro de observación” (G. DOMÍNGUEZ, 1996: 124, cursivas del original).

(16) Genette la denomina *interna variable* (1989: 244 ss.). Sin embargo, debemos tener presente que siempre estamos hablando del rasgo dominante, ya que, como en casi todas las novelas modernas, es posible hallar fragmentos de las tres formas convencionales de la perspectiva (“nula”, interna y externa).

(17) “La ceremonias de fin de año, en todas las culturas, significan algo más que la conmemoración de una fecha. Ese día es una pausa; efectivamente el tiempo se acaba, se extingue. Los ritos que celebran su extinción están destinados a provocar su renacimiento: la fiesta del fin de año es también la del nuevo año, la del tiempo que empieza” (PAZ, 2012: 54). “La creación del mundo se produce, pues, cada año. [...] Esa eterna repetición del acto cosmogónico, que transforma cada Nuevo Año en inauguración de una Era, permite el retorno de los muertos a la vida y mantiene la esperanza de los creyentes en la resurrección de la carne. [...] las creencias, casi universalmente difundidas, según las cuales los muertos vuelven junto a sus familias (y a menudo vuelven como «muertos-vivos») en los alrededores del Año Nuevo [...] denotan la esperanza de que en ese momento mítico en que el mundo es aniquilado y creado, es posible la abolición del tiempo. Entonces los muertos podrán volver, pues todas las barreras entre muertos y vivos están rotas...” (ELIADE, 2006: 84-85).

(18) Intentando comprender el apogeo de las danzas macabras en la baja edad media, Paul Westheim sintetiza el contexto que les dio vitalidad: “Está a punto de hundirse un mundo, el mundo estático de la Edad Media, mundo escalonado de acuerdo a una jerarquía inmutable, en la que cada uno ocupa su lugar [...] Violentas transformaciones sociales, políticas, económicas -que para el individuo pueden significar la miseria, la ruina o la muerte- minan la salud del organismo social, lo sacuden convulsivamente” (2005: 59).

(19) Dice también Octavio Paz que, para el mexicano, la Fiesta “...también es una revuelta, una súbita inmersión en lo informe, en la vida pura. A través de la Fiesta la sociedad se libera de las normas que se ha impuesto. Se burla de sus dioses, de sus principios y de sus leyes: se niega a sí misma” (2012: 55-56). No está de más recordar la presencia de los hermanos que dan asilo a Juan Preciado en la víspera de su muerte. Donis y su hermana, que viven “en pecado”, representan, de alguna manera, la culpa de todo un pueblo, pues remiten a la figura bíblica de Adán y Eva, fuente del pecado original (como estos, también aquellos viven desnudos).

(20) “Es extraña y muy característica la idea, todavía arraigada entre una gran mayoría de indígenas, de que en el más allá se da al difunto licencia para visitar a sus parientes que se han quedado en la tierra” (WESTHEIM, 2005: 82).

(21) “La distinción dista mucho de ser ociosa, dado que permite al estudioso valorar en su justa medida la manipulación ejercida por el escritor sobre el material y, en definitiva, su nivel artístico. Para los formalistas la mencionada división se convierte en fundamento de una oposición que afecta a todos los componentes del texto narrativo -el tiempo, el espacio...- y que permite ver a éste como una realidad organizada” (G. DOMÍNGUEZ, 1996: 39).

(22) “A partir del siglo XVII el «linealismo» y la concepción progresista de la historia se afirman cada vez más, instaurando la fe en un progreso infinito, fe proclamada ya por Leibniz, dominante en el siglo de las «luces» y vulgarizada en el siglo XIX gracias al triunfo de las ideas evolucionistas” (ELIADE, 2006: 182).

(23) Ver nota 5, arriba.

(24) No sabemos cuánto tiempo pasa desde la muerte de don Lucas (la escena del abrazo entre la madre y el hijo) hasta que Fulgor Sedano llega a la casa de Pedro Páramo, que busca convertirse en el nuevo patrón. La narración se guarda el dato, y el mismo Fulgor parece sorprendido: “Y de pronto éste, que jamás se había parado en la Media Luna, ni conocía de oídas el trabajo, le hablaba como a un gañán” (224). ¿Cuánto tiempo pasa fuera de Comala Susana San Juan? ¿Qué edad tiene cuando vuelve? La edad de los personajes, como lo advirtiera García Márquez, es aquí problemática (“Breves nostalgias sobre Juan Rulfo”, en RULFO, J., *op. cit.*, pp. 15-16).

(25) “En el hidrante las gotas caen una tras otra. Uno oye, salida de la piedra, el agua clara caer sobre el cántaro. Uno oye. Oye rumores; pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen. Las gotas siguen cayendo sin cesar. El cántaro se desborda...” (213). La demora parece aquí vincularse con la temporalidad de la conciencia.

(26) Es el concepto de Genette. Bal prefiere hablar de *distancia*: “un acontecimiento presentado en una anacronía se separa con un intervalo, grande o pequeño, del «presente»” (1990: 67). La *amplitud* no es más que la duración de ese salto hacia atrás.

(27) “Toda anacronía constituye con relación al relato en que se inserta -en que se injerta- un relato temporalmente secundario, subordinado al primero en esa especie de sintaxis narrativa [...] En adelante llamaremos «relato primero» el nivel temporal de relato con relación al cual una anacronía se define como tal” (GENETTE, 1989: 104).



(28) La nostalgia de Pedro Páramo por Susana San Juan (y la “felicidad” infantil que ella representa) constituye otro tópico recurrente.

(29) Es un “rencor vivo” dice al principio el espectro de Abundio, sobre el fallecido Pedro Páramo (que él mismo ha asesinado).

(30) Abundio, un bastardo más entre tantos otros, solo puede vincularse con su progenitor desde la ilegalidad que le dio origen. Mudo e impotente, agota sus fuerzas en un acto final con el que muchos habrán soñado. Ese hombre que mantenía la comunicación de Comala con el resto del mundo (“Nos llevaba y traía cartas”, recuerda doña Eduvigis), solo puede hablar con su padre desde el mero gesto, desde la inconciencia de la borrachera y el crimen.

(31) Por otro lado, la muerte de Juan Preciado es necesaria para que su búsqueda (*quest*) concluya. En ese diálogo de sordos, corrupto, informe, trunco, Preciado encuentra el *caos* originario, la eternidad difusa que el ritual siempre instauro, el presente eterno, puro, libre del devenir y del tiempo. Todos se unen porque los límites ya no existen. Comala por fin recibe al último de sus hijos. La historia concluye, luego, en un crimen purificador (“Para nosotros el crimen es todavía una relación -y en ese sentido posee el mismo significado liberador que la fiesta o la confesión-”, PAZ, 2012: 66). Acto profano que adquiere una dimensión trascendental, pues permite la fusión, la expiación, la purificación.

(32) “El Tiempo había desgastado al ser humano, a la sociedad, al Cosmos, y este Tiempo destructor era el Tiempo profano, la duración propiamente dicha: era preciso abolirla, para reintegrar el momento mítico en que el mundo había venido a la existencia inmerso en un tiempo «puro», «fuerte» y sagrado. La abolición del Tiempo profano transcurrido se efectuaba por medio de ritos que significaban una especie de «fin del mundo». La extinción de los fuegos, el *retorno de las almas de los muertos*, la *confusión social* del tipo de las Saturnales, la licencia erótica, las orgías, etc., simbolizaban la regresión del Cosmos al Caos” (ELIADE, 1992: 71, cursivas nuestras).

## Bibliografía

- RULFO, JUAN (2011), *Pedro Páramo*, en *El Llano en llamas, Pedro Páramo y Castillo de Teayo*, Editorial RM/Fundación Juan Rulfo, 2011, pp. 191-311.

- BAL, MIEKE (1990), *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología* (trad. de Javier Franco), Madrid, Cátedra.
- BARTHES, ROLAND (1977), “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Niccolini, Silvia (comp.), *El análisis estructural* (trad. de Beatriz Dorriots), Buenos Aires, CEAL, pp. 65-101.
- ELIADE, MIRCEA (1992), *Lo sagrado y lo profano* (trad. de Luis Gil), Barcelona, Labor.
- ----- (2006), *El mito del eterno retorno* (trad. de Ricardo Anaya), Bs. As., Emecé.
- FILINICH, MARÍA ISABEL (1998), “La perspectiva en la narración: una guía para la lectura”, en [www.uv.mx/cpue/colped/N\\_29/la\\_perspectiva\\_en\\_la\\_narración.htm](http://www.uv.mx/cpue/colped/N_29/la_perspectiva_en_la_narración.htm) [citado el 05 de diciembre de 2014; originalmente en *Colección Pedagógica Universitaria*, N° 29 (enero-junio), pp. 167-186].
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, ANTONIO (1996), *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- GENETTE, GÉRARD (1989), *Figuras III* (trad. de Carlos Manzano), Barcelona, Lumen.
- KLEIN, IRENE (2007), *La narración*, Bs. As., Eudeba, cap. 3.
- MOLINA FERNÁNDEZ, CAROLINA (2006), “Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato, I”, *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, N° 1, pp. 35-60.
- ----- (2007), “Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato, II”, *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, N° 2, pp. 47-72.
- PAZ, OCTAVIO (2012), *El laberinto de la soledad*, caps. 1-3, en Paz, O., *El laberinto de la soledad, Postdata y Vuelta a “El laberinto de la soledad”*, México, FCE.
- PIMENTEL, LUZ AURORA (2005), “La perspectiva: un punto de vista sobre el mundo”, en [www.lpimentel.filos.unam.mx/sites/default/files/textos/cap-iv-relato-prespectiva.pdf](http://www.lpimentel.filos.unam.mx/sites/default/files/textos/cap-iv-relato-prespectiva.pdf) [citado el 05 de diciembre de 2014; originalmente en *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI/UNAM, México, 2005, pp. 95-133). La numeración citada responde a la edición electrónica.
- WESTHEIM, PAUL (2005), *La calavera* (trad. de Mariana Frenk), México D. F., FCE.