

Premisa

Desde 1955, año de su primera edición, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo suscitó varias polémicas sobre todo -o, tal vez, exclusivamente- a causa de su peculiar estructura. Tanto las críticas que atacaban la obra reciamente como las que débilmente la defendían se basaban en flojas consideraciones demasiado subjetivas y, sobre todo, faltas de un sólido planteamiento metodológico que las sostuviese. Sólo algún tiempo después, las teorías literarias que se venían afirmando podrían proporcionar, a todo aquél que se les acercara con interés, instrumentos más adecuados para «descomponer» la novela del escritor mexicano y, tras esto, efectuar una «normalización estructural», es decir una reconstrucción ordenada que permitiera comprender mejor el sentido de la historia. Sin embargo, al principio, gran parte de la crítica utilizó estas teorías como en un gimnasio se utilizan los aparatos deportivos: no era más que un entrenamiento para utilizar las nuevas posibilidades que ofrecía la crítica literaria; y, a menudo, la utilización de esta metodología se limitaba a la pura descripción de las técnicas usadas por Rulfo.

Así que hoy, a casi cuatro décadas de distancia de la publicación de *Pedro Páramo*, se siente todavía la exigencia de volver a hablar de su estructura, pero sin limitarse a la simple exposición. Ya es tiempo, no sólo de poner de relieve las cualidades técnicas de Rulfo y de apreciar la eficacia del planteamiento estructural por él arquitectado, sino también de intentar interpretar -sobre todo a propósito de la temporalidad y de la «voz»- las opciones del escritor.

En el presente volumen se recogen -con la adecuada reelaboración- algunos estudios que ya habían aparecido en italiano: el primer capítulo se publicó en *Studi di letteratura ispano-americana*, n. 19, 1987, págs. 57-66 (título original, «Sul terzo tempo in *Pedro Páramo*»); el segundo apareció en *Africa-America-Asia-Australia*, n. 10, 1990, págs. 159-183 (título original «Le istanze narrative come chiave di teatralizzazione di *Pedro Páramo*»); el tercero vio la luz en *Studi di letteratura ispano-americana*, n. 21, 1990, págs. 67-75; el apéndice se publicó en el volumen de AA. VV., *Scritti in memoria di Pasquale Morabito*, Messina, La Grafica, 1983, págs. 229-251.

El tercer tiempo

Sobre la estructura de Pedro Páramo se ha discutido y escrito tanto que podría parecer superfluo un estudio que vuelva a proponer el tema. Como seguramente se recordará, las primeras críticas de la novela no fueron en absoluto halagüeñas sobre todo con respecto a la estructura, sin duda compleja, pero no ciertamente caótica, visto que, una vez encontrada la clave de comprensión, resulta de una perfección casi matemática.

No obstante, según Alí Chumacero, la obra, al no tener un núcleo central, en el cual puedan confluír todos los demás, «nos deja a la postre una serie de escenas hiladas solamente por el valor aislado de cada una»¹; según Rojas Garcidueñas, se trata nada menos que de literatura «sórdida» en cuanto su estructura es «desquiciada y confusa»². Pero también en tiempos más recientes no han faltado (aunque más cautos) los detractores de la novela³. Sin embargo, tales actitudes de crítica extravagante y aproximada, resultan aislados. Intervenciones más serenas y objetivas, fundadas en la voluntad de comprensión de los valores literarios del texto, son las que hoy prevalecen con respecto a Pedro Páramo⁴.

De cualquier forma, es cierto que, por su complejidad, la obra sigue siendo susceptible de ulteriores análisis que se propongan profundizar los detalles que la crítica, a veces algo somera, ha omitido o no ha subrayado suficientemente.

Por otro lado, se sabe que los bruscos cambios temporales dificultan una perfecta normalización estructural, y es cierto también que, si se intentase un análisis de este tipo, se correría el riesgo de que la novela perdiese su peculiaridad que, precisamente por la alternancia de secuencias relativas a planos temporales distintos, crea el «eterno presente» del que habla Fernando Alegría⁵, y que resulta tan sugestivo; sin embargo, considero oportuno intentar aclarar estos diferentes niveles temporales por lo menos para sacar una trama, que de otra forma se podría sólo adivinar.

En Pedro Páramo, cada plano temporal constituye un núcleo narrativo, o un momento a parte; y estos planos difieren, entre sí, no sólo cronológicamente, sino también en la escenografía: desde la Comala muerta del presente y del pasado más reciente, que Juan Preciado encuentra al llegar en busca del padre, hasta la Comala aún viva, perteneciente al plano temporal más remoto. La peculiaridad de la novela estriba en el cambio repentino, aparentemente inmotivado, de un núcleo al otro, esto es, del momento de los *muertos* al anterior de los *morituri*. Y parece que el sujet continúa en esta línea hasta casi el final, cuando ya se ha perdido de vista el primer núcleo narrativo y la acción se desarrolla sólo en el plano temporal del pasado. Pero, mientras la parte relativa al presente de la muerte tiene cierta unidad narrativa, que podríamos definir autónoma, la otra parte contiene sólo episodios, más o menos anecdóticos, bastante variados, que si se disociasen del momento inicial de la novela, sólo con mucha buena voluntad⁶ nos permitirían la reconstrucción de una fábula⁷.

A este tipo de novelas, basadas en varios núcleos narrativos, relativos a niveles temporales diferentes, nos ha acostumbrado la narrativa

hispanoamericana. Baste con pensar, por citar un solo ejemplo, en *Conversación en la Catedral* de Vargas Llosa, en la que cada uno de los tres momentos que se alternan en la novela tiene su propia autonomía narrativa, aunque, por supuesto, dependiente de la economía de toda la obra. En *Pedro Páramo*, en cambio, el segundo núcleo narrativo -como se ha apuntado anteriormente- no es autónomo. De hecho, su función es la de ampliar la información sobre algún elemento del mundo pasado, del que apenas se hace mención en las historias que, desde la tumba, narran los personajes del momento inicial.

Y es precisamente a causa de algún elemento susceptible de ampliación (que podemos definir *elemento desencadenante*) por lo que se verifican los cambios de nivel temporal -y, por lo tanto, de núcleo narrativo-; y estas mutaciones obedecen, en definitiva, no sólo a una voluntad de ampliación, sino también a la exigencia de clarificación para con el lector.

Considérese, por ejemplo, cuando Damiana Cisneros dice a Juan Preciado, turbado por las voces misteriosas que oye en el cuarto que le ha asignado Eduviges Dyada: «Tal vez sea un eco que está aquí encerrado. En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo»⁸. Media página más abajo, cuando se pasa al nivel temporal más remoto, nos damos cuenta de que el nombre «Toribio Aldrete» actúa como elemento desencadenante, ya que en el paso sucesivo se verifica el cambio temporal, y el autor nos amplía la información aclarándonos el cómo y el porqué de este asesinato, y nos ofrece aún más detalles sobre el mundo pasado.

Sin embargo, algunas veces, el cambio no parece ser determinado por alguna razón evidente, y la intromisión del fragmento⁹ parece, por lo tanto, completamente inmotivada. Pero, entresacando del texto estos fragmentos aparentemente desligados, y agrupándolos entre sí, podemos notar cómo una lógica común los reúne en un nuevo núcleo narrativo, que corresponde a un nuevo y diferente nivel temporal.

Antes de pasar al análisis de las características de este «tercer tiempo», sería oportuno examinar brevemente las de los otros dos.

* * *

El primero se abre con Juan Preciado. Este cuenta el motivo que lo empujó a visitar Comala, y lo que vio, antes de morir, en este pueblo. El relato de Juan, hasta el momento de su muerte, parece estar dirigido al lector; pero, cuando se llega al presente de la narración, descubrimos que está dirigido a Dorotea, su compañera de sepultura.

De hecho, en ese momento, entra en escena su interlocutora que, a través de un proceso de recuperación del pasado, revive, también ella, parte de su propia vida, narrándosela a Juan Preciado.

A este plano temporal, hay que adscribir los monólogos de otros dos difuntos - Susana San Juan y un anónimo personaje torturado por Pedro Páramo-, que Juan y Dorotea oyen.

Este núcleo se caracteriza principalmente por la presencia exclusiva de la narración «en primera persona»¹⁰, y -a pesar de los diversos niveles

cronológicos del enunciado, tanto de los diálogos como de los monólogos- por el tiempo de la enunciación (el presente de la muerte), que es común a los cuatro personajes.

* * *

También el segundo núcleo, que es el que nos amplía la información sobre el mundo de una Comala todavía viva, encuentra unidad en el narrador que, en este caso, siempre es una «tercera persona». Y aunque esto no permita una pluralidad vocal -como acaece en el primer núcleo-, encontramos pluralidad de focalización, ya que la posición del narrador casi nunca es omnisciente, sino que recurre a diversos enfoques, utilizando el punto de vista de varios personajes.

Otro elemento de unidad, a pesar de las disparidades de los tiempos del enunciado, es el tiempo de la enunciación. De hecho, todos estos fragmentos coinciden en él, puesto que son introducidos, como se decía, por el diálogo entre Juan y Dorotea. También para este núcleo, pues, se puede decir que el tiempo de la enunciación es el presente de la muerte.

* * *

Finalmente, el tercer núcleo. Este también pertenece al tiempo pasado de la Comala viva, y también éste es narrado «en tercera persona». Es la aparente identidad de tiempo y de narrador, supongo, lo que ha inducido a los críticos, incluso a los más atentos, a asimilar este núcleo al precedente. Sin embargo, los elementos de diferenciación, apenas perceptibles en la trama de la novela, se pueden fácilmente localizar si se emprende un procedimiento de descomposición.

Ante todo, conviene recordar que este núcleo, al no ser introducido por ningún elemento desencadenante, no amplía la información a su debido tiempo, es decir, en el momento en que el lector lo necesita para reconstruir el pasado a través del presente; y por lo tanto no desempeña el mismo papel que el anterior. Pero, además de tener funciones distintas, existen otros motivos que inducen a considerarlo un núcleo a parte. Uno de ellos es que la perspectiva, a excepción de algún que otro fragmento breve y poco frecuente, focalizado desde un punto de vista externo, es siempre la de Pedro Páramo, queriendo casi subrayar la soledad a la que, en el fondo, el cacique está condenado. Y además -otro motivo-, todos estos fragmentos tienen en común un tiempo de la enunciación distinto del precedente.

Creo, ahora, conveniente aclarar lo dicho, mediante ejemplos. Considérese el fragmento 6, en el que aparece por primera vez este núcleo. Un narrador que enfoca desde el punto de vista del sujeto del enunciado, nos presenta a Pedro Páramo, todavía adolescente, recién terminada una tormenta. Tras un breve diálogo entre Pedro y su madre, encontramos, entre comillas, las siguientes palabras:

«Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando *volábamos* papalotes en la época del aire. *Oíamos* allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras *estábamos* encima de él [...]»¹¹.

El uso de imperfectos hace pensar que, lo que se lee entrecomillado es enunciado en un momento sucesivo a la secuencia que se está desarrollando. Si esta evocación en primera persona hubiera pertenecido al mismo enunciado, se habría usado lógicamente el presente de indicativo, por lo menos en lugar del primer imperfecto. El «pensaba», en efecto, implica un «entonces», «en aquel momento».

Esta interpolación, verosimilmente, podría sugerir que, en un segundo momento, Pedro evocque aquellas imágenes, recordando también los pensamientos que tuvo en tal circunstancia. En efecto, el Pedro que recuerda evocando «en primera persona», que no puede ser el mismo Pedro sujeto del enunciado «en tercera persona», parece que consigue ver el momento narrado.

La certeza de que la evocación «en primera persona» sea sucesiva a las secuencias en las cuales se inserta, la encontramos en el siguiente fragmento, cuando de Susana San Juan, Pedro Páramo dice:

«A centenares 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 adonde no llegan mis palabras»¹².

Por lo tanto, la mujer ya está muerta; y sabemos que ella muere cuando Pedro es ya un hombre maduro y no el muchacho del que se habla. Por otro lado, el mismo Pedro recuerda que, para volver a ver a Susana, había tenido que esperar treinta años a que regresara¹³.

Y que Pedro consiga ver el momento narrado, lo demuestra la inserción siempre pertinente de su evocación en la secuencia que se está desarrollando.

He aquí, pues, que se perfila una idea bastante sugestiva, y no por ello poco plausible: en las casi tres últimas horas que preceden a su muerte, Pedro Páramo revive, como a través de un largo *flash back*, toda su vida.

Por otra parte, el *flash back* que precede a la muerte es común también a algún otro personaje, como Susana San Juan, que en el incesante sucederse de sueños (=delirios), abre digresiones, «reviviendo» su vida con Florencio.

Pero, la recuperación del tiempo pasado antes de la muerte se manifiesta también mediante otro tipo de anacronía: en el momento de la muerte, Juan Preciado advierte el paso invertido del tiempo:

Como si hubiera retrocedido el tiempo. Volví a ver la estrella junto a la luna. Las nubes deshaciéndose. Las parvadas de los tordos. Y en seguida la tarde todavía llena de luz [...]»¹⁴.

Este último ejemplo, que tiene un procedimiento típicamente cinematográfico¹⁵, recuerda «Viaje a la semilla», uno de los cuentos de *Guerra del tiempo* (1958) de Alejo Carpentier. También aquí, el viejo don Marcial recorre hacia atrás su tiempo vivido, hasta volver a entrar en el útero materno.

Volviendo a Pedro, quiero poner de relieve que su pensamiento, señalado tipográficamente con comillas, está casi exclusivamente reservado al recuerdo de Susana San Juan. Esto nos ayuda a determinar el momento de la enunciación, y nos permite situarlo, como se decía antes, en las pocas horas que preceden a la muerte del cacique. De hecho, en el fragmento 66 es evidente que la enunciación había partido de tal circunstancia:

Pedro Páramo estaba sentado en un viejo equipal, junto a la puerta grande de la Media Luna, poco antes de que se fuera la última sombra de la noche. Estaba solo, quizá desde hacía tres horas. No dormía. Se había olvidado del sueño y del tiempo: «Los viejos dormimos poco, casi nunca. A veces apenas si dormitamos; pero sin dejar de pensar. Eso es lo único que me queda por hacer» [...] Y siguió: «Hace mucho tiempo que te fuiste, Susana. La luz era igual entonces que ahora, no tan bermeja; pero era la misma pobre luz sin lumbre [...]»¹⁶.

Y también la última digresión de Pedro se realiza desde su presente (fragmento 68). Después del arresto de Abundio, Pedro Páramo, a pesar de sentirse morir poco a poco:

[...] volvió al lugar donde había dejado sus pensamientos.
«-Susana -dijo. Luego cerró los ojos-. Yo te pedí que regresaras...
«...Había una luna grande en el medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote [...]»¹⁷.

Por lo tanto, Pedro Páramo, sentado en su «viejo equipal» en espera de la muerte, parece como si volviese a ver, casi como en un aproyección cinematográfica, su vida pasada; y, como espectador, comenta con sus pensamientos, algunas de las secuencias que desfilan en la pantalla del recuerdo.

El uso diferenciado de la narración «en tercera persona» las escenas de vida y «en primera persona» los pensamientos dedicados a su mujer- merece una, aunque breve, explicación. Considero que ello se debe al mayor o menor apego al pasado recuperado.

La muerte de Susana provoca en Pedro una pérdida total de interés por la vida, como pone de manifiesto Dorotea:

Tan la quiso, que se pasó el resto de sus años aplastado en un viejo equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto. Le perdió interés a todo. Desalojó sus tierras y mandó quemar los enseres¹⁸.

Y es, por ende, presumible que la narración «en tercera persona» se use a propósito, casi queriendo indicar, así, el desinterés con el que él vuelve a recorrer su vida, ya falta de ilusiones. Por otro lado, poder volver a ver las etapas de su propia historia (o quizás deber hacerlo, para expiar las culpas cometidas) no implica -ya que probablemente no es intencional- la adhesión anímica del personaje a todo el pasado que es recuperado. Mientras, por el contrario, el recuerdo de Susana San Juan, que aflora poéticamente, encuentra la aprobación de Pedro, ya que es intencionadamente llamado a la memoria. He aquí, pues, que por la consciente y deliberada evocación se da la narración «en primera persona».

Hay que añadir, además, que si la muerte de Susana le hace perder el interés por la vida, el recuerdo de la mujer le es necesario para poder afrontar la muerte. La imagen idealizada de la amada tiene la función de enturbiar todos los demás recuerdos, haciéndole, por lo tanto, olvidar su pasado de culpa:

El [Pedro Páramo] creía conocerla [a Susana]. Y aun cuando no hubiera sido así, ¿acaso no era suficiente saber que era la criatura más querida por él sobre la tierra? Y que además, y esto era lo más importante, le serviría para irse de la vida alumbrándose con aquella imagen que borraría todos los demás recuerdos¹⁹.

La denuncia de este tercer núcleo nos ayuda, además, a explicar la aparente contradicción del personaje epónimo de la novela. Del «rencor vivo», como lo define Abundio en el primer núcleo, o «la pura maldad», como es definido en el segundo núcleo por Bartolomé San Juan, Pedro Páramo se transforma, en este tercero, en un héroe positivo. Está claro que siendo suyo el punto de vista, como ya se ha dicho, Pedro se puede justificar, y el lector no vacila en dejarse involucrar y absolverlo. En este tercer núcleo, parece que toda la vida del cacique ha tenido un solo fin: la felicidad de Susana San Juan. Esto eleva a Pedro a héroe romántico, y lo pone en franco contraste con las definiciones dadas por Abundio y por Bartolomé. Piénsese en el poético paso en el que parece que hasta las riquezas de los Páramo han sido acumuladas para que no le faltara nada a Susana:

«Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti»²⁰.

Por lo tanto, las características más significativas del tercer núcleo narrativo son el punto de vista de Pedro Páramo y el mismo tiempo de la enunciación, comunes a todos los fragmentos de dicho núcleo.

* * *

Más difícil es averiguar los motivos que lo mantienen unido al cuerpo de la novela. Si el cambio del primero al segundo nivel temporal es determinado por un elemento desencadenante, siempre identificable -aunque, a veces, el tercer tiempo, interponiéndose entre los dos primeros, actúa como elemento de disturbio-, la introducción de este último núcleo, al no ser motivada por elementos fácilmente localizables, puede aparecer casi como una irrupción. El lector partícipe se ve, por ello, inducido a formular, conjeturar y buscar causas que, sin embargo, resultan diferentes en cada caso.

En algunos momentos, por encontrarse el tercer núcleo próximo al segundo, y desenvolviéndose casualmente en él la misma acción (obviamente desde puntos de vista diferentes), parecería que es evocado por el mismo elemento desencadenante que determina el cambio entre el primero y el segundo. A título de ejemplo, considérese el fragmento 41, en el que Dorotea cuenta a Juan que Susana estaba, probablemente, ya loca, cuando volvió a Pedro Páramo: «Ya se la entregaron [a Pedro] sufrida y quizá loca»²¹. En el

fragmento siguiente²², nos encontramos de nuevo en el tercer nivel temporal, en el que parece que se amplía la información sobre el regreso de la mujer. En el fragmento sucesivo, que pertenece también al tercer tiempo, volvemos a encontrar, una vez más, el regreso de Susana, como motivo conductor: «Y lloré, Susana, cuando supe que al fin regresarías»²³. Más tarde, en el fragmento 44, se pasa, por fin, al segundo nivel temporal, en el que, sin embargo, se ponen en evidencia, sobre todo, las ya alteradas facultades mentales de Susana, en el momento de su regreso a Comala. De hecho, la información que se ha querido ampliar en este segundo núcleo se refiere, sobre todo, a la locura del personaje («sufrida y quizá loca»), más que a su regreso. El motivo de la vuelta, sin embargo, al coincidir en los tres núcleos, puede actuar como elemento de unión.

Otras veces, se puede encontrar un elemento unificador sólo a través de una asociación mental. Con respecto a esto, véase el caso que expongo a continuación. En el fragmento 11, Eduviges cuenta a Juan la muerte de Miguel Páramo. El fragmento sucesivo, que pertenece al tercer tiempo, nos presenta a Pedro Páramo en el momento en que se le comunica la muerte de su padre. Después, en el fragmento 13, cuando cesa el momento de Pedro, nos encontramos en el segundo núcleo, en el cual se describe, desde el punto de vista del Padre Rentería, el funeral de Miguel. Claro está que el elemento desencadenante, que ha permitido el paso del primero a los demás núcleos, debería ser la muerte de Miguelito; y no se logra explicar por qué hay un fragmento del tercer núcleo, que aparece independiente y desligado, en el que el motivo conductor es la muerte de don Lucas Páramo y no la de su nieto. Pero, después de más de cuarenta páginas (fragmento 38), cuando se repite el motivo de la muerte de Miguel desde el punto de vista de Pedro Páramo, leemos:

Vino hasta su memoria la muerte de su padre, también en un amanecer como éste; aunque en aquel entonces la puerta estaba abierta y traslucía el color gris de un cielo hecho de ceniza, triste, como fue entonces²⁴.

Luego, el elemento unificador es la muerte de Miguel, la cual, sin embargo, en el fragmento 12 había traído, con más fuerza, a la memoria de Pedro, la muerte de su propio padre. Además, la coincidencia de imágenes verbales, en los fragmentos 12 y 38 (a este «color *gris* de un cielo *hecho de ceniza*» corresponde, en el fragmento que acaba en la página 28, «un cielo *plomizo, gris*, aún no aclarado por la luminosidad del sol») contribuye a producir, también en el lector, la misma asociación de ideas del personaje.

En otras ocasiones, además de la similitud temática, el elemento de unión puede ser una figura retórica, como la singular anadiplosis del siguiente ejemplo:

Frag. 44 (segundo núcleo)

-[...] ¿Estás loca?

-¿No lo sabías?

-¿Estás loca?

-Claro que sí, Bartolomé. ¿No lo *sabías*?

Frag. 45 (tercer núcleo)

-¿Sabías, Fulgor, que ésa es la mujer mas hermosa que se ha dado sobre la tierra?²⁵.

Pero, en vez de conjeturar y detenerse aún en fragmentos sueltos, opino que el motivo que une este tercer tiempo al cuerpo de la novela se debe buscar en la globalidad del núcleo en sí. De hecho, el tercer núcleo se coloca orgánicamente en la obra por dos razones: por una parte, porque en el enunciado vuelve a recorrer, en correlación con el segundo, los hechos que se desarrollan en la Comala viva; y por la otra, paradójicamente, porque se contrapone al núcleo inicial.

Por lo que a este último punto se refiere, considérese los tiempos de la enunciación: Juan Preciado, el personaje más importante del primer núcleo, parte del presente de su muerte, haciéndonos creer, hasta la mitad de la novela, que todavía vive; Pedro Páramo, el personaje en el que se basa el tercer núcleo, que desde la primera vez que aparece sabemos ya muerto, empieza a evocar desde un tiempo que precede a su defunción.

Además, el tiempo de Pedro Páramo actúa como línea de demarcación entre la Comala viva del segundo núcleo y su estado *post mortem* del primero, configurándose como el momento del ya avanzado estado de erosión que precede a la inminente destrucción total.

NOTAS

¹ Cfr. Alí Chumacero, «El *Pedro Páramo* de Juan Rulfo», en *Revista de la Universidad de México*, vol IX, n. 8, abril 1955, pág. 26.

² Según el crítico, «Rulfo tomó sus tres líneas *a*, *b* y *c*, las cortó en fragmentos y éstos los barajó y colocó arbitrariamente, sin plan ni esquema que organicen el todo». Cfr. José Rojas Garcidueñas, en J. S. Brushwood y J. Rojas Garcidueñas, *Breve historia de la novela mexicana*, México, Ediciones de Andrea, 1959, pág. 140.

³ Considérese, por ejemplo, que cuando Juan Rulfo ya estaba definitivamente consagrado como escritor de primer orden, Manuel Durán, probablemente para evitar que le atacaran por haber hablado mal de *Pedro Páramo*, sostiene que hay tres grupos de admiradores del literato mejicano: los que consideran superior *El llano en llamas*, los que en cambio creen que es mejor *Pedro Páramo* y, por fin, los que confían en las obras en proyecto y todavía no publicadas; y con cierto orgullo el crítico -que para recalcar la tripartición hecha, cita curiosamente *De bello gallico*- subraya que él pertenece al primer grupo: «Julio César, en un texto que muchos hemos leído e incluso aprendido de memoria, señala [...] que el conjunto de la Galia puede ser dividido en tres partes. Creo que los admiradores de Juan Rulfo [...] pueden también quedar divididos en tres grandes grupos. El primero lo forman los que creen que lo mejor del arte de Rulfo se halla en sus cuentos [...] (Yo pertenezco a este grupo). El segundo núcleo opina que [...]» (cfr. *Juan Rulfo, cuentista: la verdad casi sospechosa*, en AA.VV. *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, edición de Helmy F. Giacomán, Madrid, Anaya-Las Américas, 1974, pág. 111).

⁴ Para un cuadro de las aportaciones italianas más recientes, que engloban la obra de Rulfo, véase el número monográfico (al cuidado de Pier Luigi Crovetto y Ernesto Franco) de la revista *Studi di letteratura ispanoamericana*, n.20, 1988.

⁵ Cfr. Fernando Alegría, *Breve historia de la novela hispanoamericana*, México, Ediciones de Andrea, 1959, pág. 244.

⁶ Me refiero al problema planteado por Mariana Frenk, de la participación activa del lector en calidad de co-autor (cfr. «Pedro Páramo» en *Revista de la Universidad de México*, vol. XV, n. 11, julio 1961, pág. 19), que es recogido también por Joseph Sommers, quien, notando que la técnica de Rulfo consiste en negar la omniscencia, insiste en la necesidad de compartir su visión imperfecta de la realidad y, posiblemente, de integrarla (cfr. *A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo*, en AA.VV., *Homenaje a Juan Rulfo*, cit., pág. 52).

⁷ Ariel Dorfman, en su ensayo «En torno a *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo», en AA. VV., *Homenaje a Juan Rulfo*, cit., afirma que: «En *Pedro Páramo* no existe una fábula. Esta obra de Rulfo demuestra la falsedad de los conceptos de *sujet* y *fábula*, que sirven como adecuados instrumentos de análisis, pero que no existen como fenómeno artístico esencial [...]» (págs. 152-153).

⁸ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955. Cito de la doceava reimpresión de la «Colección Popular», de la misma editorial, de 1973, pág. 37. También las sucesivas citas (de ahora en adelante *P. P.*) han sido extraídas de este último texto. No considero oportuno atenerme a la «edición revisada por el autor», publicada por el Fondo de Cultura Económica en 1981 (puesto que, en realidad, no es una «edición revisada por el autor»: solamente, Rulfo dijo que se trataba de la redacción original), ni utilizar la «edición crítica» de González Boixo, publicada por Cátedra en 1988 (puesto que ésta también se basa en la llamada «edición revisada...»). Sobre el problema de la nueva edición, véase un reciente estudio de Emil Volek, en el que se pone en duda, con una rigurosa documentación, la existencia de dos copias redactadas por Rulfo de forma diferente (cfr. Emil Volek, «*Pedro Páramo* de Juan Rulfo: una obra aleatoria en busca de su texto y del género literario», en *Revista Iberoamericana*, n. 150, enero-marzo 1990, págs. 35-47).

⁹ El número de fragmentos, según las ediciones, puede variar de 65 a 70. En la edición aquí citada son 68.

¹⁰ Me parece oportuno poner las comillas de protesta, a la manera de Genette (cfr. su ya clásico *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, págs. 251-252), ya que es evidente que «primera» o «tercera persona» son sólo formas convencionales para indicar los narradores, según sean personajes de la historia misma o extraños a ella. Todas las narraciones, obviamente, implican una primera persona, puesto que todo enunciado parte siempre de un «yo» más o menos evidente.

¹¹ *P.P.*, pág. 16. La cursiva es mía.

¹² *Ibidem*, pág. 17.

¹³ Cfr. *Ibidem*, pág. 86.

¹⁴ *Ibidem*, págs. 58-59.

¹⁵ Cabría aquí apuntar que Rulfo, entre guiones originales, adaptaciones, colaboraciones y hasta alguna que otra breve aparición, tuvo una actividad cinematográfica bastante intensa. En 1980, algunos de sus guiones fueron recogidos y publicados por la editorial ERA, en un volumen titulado *El gallo de oro* (consultado por mí en la edición *El gallo de oro y otros textos para el cine*, Madrid, Alianza Editorial, 1982).

¹⁶ *P.P.* pág. 122.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 128.

¹⁸ *Ibidem*, pág. 84.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 99.

²⁰ *Ibidem*, pág. 86.

²¹ *Ibidem*, pág. 84.

²² *Ibidem*, pág. 85.

²³ *Ibidem*, pág. 87.

²⁴ *Ibidem*, pág. 71.

²⁵ *Ibidem*, págs. 88-89. La cursiva es mía.