

Las instancias de la narración como clave de teatralización

El ilustre antecedente del *Decameron*, citado a menudo por los teóricos de semiótica de la narratividad, nos recuerda que la pluralidad de voces narradoras no es ciertamente una técnica exclusiva del cuento contemporáneo²⁶. No sólo, sino que a los muchachos de la pandilla de Boccaccio se les reconoce igual dignidad como narradores que como narrarios; poniendo de relieve, sin embargo, que la historia, en su conjunto emana de un narrador extradiegético. No solamente, pues, un único narrador de primer grado con un único narrador de segundo grado, como sucedía, por ejemplo, con «el cuento en el cuento» de la *Odisea*, sino pluralidades vocales en un mismo plano.

En la prosa de ficción contemporánea, sin embargo, en cada parte de su estructura -no sólo, pues, a nivel de instancia narrativa, sino también (sobre todo, diría yo) a nivel de temporalidad, como ya se ha visto-, se encuentran a menudo exasperaciones, debidas la mayoría de las veces a intentos experimentalistas, que alteran los usuales esquemas, a los cuales nos ha acostumbrado una larga tradición; y es por esto por lo que, en tal tipo de cuentos, se tiende a analizar, con frecuencia cada vez mayor, el uso de las técnicas narrativas. Desde luego, el término «exasperaciones» que se ha utilizado no quiere ser en absoluto despectivo: ¿cómo no reconocer los esfuerzos de pionero, y por tanto dignos de admiración, de abrir nuevos caminos a las formas de la narración? En el ámbito de la literatura hispanoamericana, entre los libros de los que más se ha hablado (a propósito, obviamente, de la audacia formal), recuérdese *La muerte de Artemio Cruz* (cuya técnica, de manera aún más exacerbada, se vuelve a encontrar también en *El mundo alucinante* de Arenas y en *Perromundo* de Montaner), *Rayuela*, *Conversación en la Catedral* (aunque en esta novela se utilizan los mismos procedimientos ya utilizados por su autor en obras anteriores -pero, desde luego, con menor frecuencia- desde *La ciudad y los perros*) y *Pedro Páramo*.

Pero, abandonadas hace ya tiempo las varias críticas desfavorables sobre esta última novela -nacidas sin duda de una apresurada y poco atenta lectura-, los diversos estudiosos, conscientes de su valor literario, han dirigido todos sus esfuerzos a desentrañar el complejo entramado, que hace de ella una obra única en el ámbito de la narrativa mundial.

Pero, si la aparente carencia de organización de las estructuras temporales ha podido ser justificada por sus estimadores como el logrado intento de crear un «eterno presente»²⁷ -que bien se adapta a la atemporalidad debida en una obra basada en la muerte-, la pluralidad de las instancias narrativas ha sido en cambio un motivo del cual, al fin y al cabo, sólo se ha mencionado la existencia²⁸.

* * *

El comienzo de la novela es contado por Juan Preciado, un «yo narrador», que explica los motivos que lo indujeron a visitar el pueblo de Comala:

Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera²⁹.

La primera idea que el lector se hace del narrador es que éste enuncia desde dentro del espacio narrativo (puesto que utiliza el verbo «venir»³⁰), y además, dada la amplitud de la narración autodiegética (que volvemos a encontrar todavía en los fragmentos siguientes, durante muchas páginas consecutivas), que él es el narrador único de la historia.

Pero, prosiguiendo la lectura, después de nueve páginas de narración «en primera persona», encontramos la intromisión de una nueva voz narradora. A decir verdad, al principio del paso, también esta narración parece pertenecer a Juan Preciado (¿por qué razón habríamos de dudarlo?); y el lector se esfuerza en encontrar la forma de encasillar, en la lógica de la novela, el fragmento 6, en el cual el supuesto narrador deja curiosamente de hablar de sí mismo - abandonando así la característica inicial de la autodiegeticidad-, para presentarnos el diálogo entre una madre y su hijo:

El agua que goteaba de las tejas hacía un agujero en la arena del patio.
Sonaba: plas plas y luego otra vez plas, en la mitad de una hoja de laurel que daba vueltas y rebotes metida en la hendidura de los ladrillos [...]
-¿Qué tanto haces en el excusado, muchacho?
-Nada, mamá.
-Si sigues allí va a salir una culebra y te va a morder.
-Sí, mamá³¹.

Pero dentro del mismo fragmento, cuando vuelve a aparecer prepotentemente el «yo» y creemos que se ha vuelto al tipo de narración inicial, notamos que el cuento «en primera persona» comenta aquel momento (el diálogo madre-hijo) que ahora descubrimos que era narrado «en tercera persona». Esta intervención del «yo narrador» no tiene las mismas características de la precedente; se diferencia, tanto tipográficamente, puesto que se da entre comillas, como por la evidente diversidad de narración. Además, aquí el tono lírico predomina³²:

«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 [...]»³³.

Puesto que éste es el pensamiento del muchacho (o mejor dicho -dados los tiempos verbales en pasado-, del que fue muchacho) encerrado en el baño, obviamente se podría pensar que es todavía Juan el personaje del que parte la enunciación; pero esta vez un Juan que evoca un pasado más remoto, desde un tiempo de la narración sin duda diferente al anterior, visto que de lo contrario no habría suspendido sin motivo su precedente relato. Pero, a parte de que de cualquier forma seguiría siendo un misterio el motivo de la voz «en tercera persona», nos sorprenderíamos asimismo del repentino cambio en el tono narrativo. Pero, después de algunas páginas, en el siguiente fragmento, descubrimos que el jovencito se llama Pedro: «-¡Pedro! -le gritaron-

iPedro!»³⁴. Y todavía más adelante, en el fragmento 10, se nos dice claramente que se trata de Pedro Páramo: «-iTú y tus rarezas! Siento que te va a ir mal, Pedro Páramo»³⁵.

Desde luego, por lo recién expuesto, se descarta la posibilidad de que Juan Preciado sea el narrador: pues, aunque la diversidad no resultase a través de un análisis estilístico de la narración, bastaría con pensar que, siendo Juan el hijo de Pedro, no podría narrar, si no de forma indirecta, y por tanto como un cuento que hubiera escuchado, las vicisitudes de cuando su padre era niño.

Por tanto, ni la narración «en tercera persona» ni la del «yo narrador» pertenecen, en este fragmento, al cuento de Juan Preciado.

Y tampoco los fragmentos 7 y 8, que continúan en el mismo nivel narrativo precedente, son referidos por el narrador inicial. Sólo en el fragmento 9 se vuelve a la narración de Juan Preciado, pero Rulfo la introduce con un largo diálogo que, para confundir voluntariamente al lector, deja al estado mimético puro, esto es, evitando cualquier comentario del narrador:

-Pues sí, yo estuve a punto de ser tu madre. ¿Nunca te platicó ella nada de esto?

-No. Sólo me contaba cosas buenas. De usted vine a saber por el arriero que me trajo hasta aquí, un tal Abundio.

-El bueno de Abundio. ¿Así que todavía me recuerda? Yo le daba propinas por cada pasajero que encaminara a mi casa. Y a los dos nos iba bien. Ahora, desventuradamente, los tiempos han cambiado [...]»³⁶.

Habría que leer toda una página para que aparezca el narrador, el cual se superpone a las palabras de Eduviges Dyada:

-Bueno, volviendo a tu madre, te iba diciendo...

Sin dejar de oírla, me puse a mirar a la mujer que tenía frente a mí. Pensé que debía haber pasado por años difíciles. Su cara se transparentaba como si no tuviera sangre, y sus manos estaban marchitas; marchitas y apretadas de arrugas. No se le veían los ojos. Llevaba un vestido blanco muy antiguo [...]»³⁷.

Tras estas consideraciones como narrador, Juan cede la palabra a su interlocutora para que cuente la historia de la primera noche de bodas de sus padres (Dolores y Pedro). Pero cediéndole la palabra -o sea, no refiriendo de forma indirecta su relato, que en la novela, por lo demás, dura alrededor de tres páginas-, Juan le cede el privilegio de la función narrativa. Dentro del cuento de Juan, pues, el cuento de Eduviges. Y dentro de éste último, encontramos técnicas narrativas idénticas a las ya utilizadas en el otro: anacronías de diversos tipos, digresiones, pasos en estilo indirecto libre, diálogos sin ninguna intervención por parte del narrador³⁸. Así que, por lo tanto, Eduviges parecería narrador de segundo grado respecto a Juan narrador extradiegético. Y así, también todos los demás personajes que son interlocutores de nuestro narrador inicial. Obviamente, Eduviges, Damiana y los otros personajes que habían dialogado con Juan en los fragmentos por él narrados, hay que considerarlos interlocutores suyos sólo en el tiempo de la historia, visto que, cuando este tiempo se junta con el de la narración, se verá que él está conversando con muy otro interlocutor.

En realidad, la complejidad de *Pedro Páramo* sale a flote cuando, al llegar a la segunda parte de la novela³⁹, se da una cuenta de que el personaje narrador que habíamos encontrado al principio está muerto, y desde la tumba le cuenta su historia a Dorotea, una difunta enterrada entre sus brazos. Ello complica las cosas puesto que Juan, que en un primer momento considerábamos que narraba su historia ya concluida, descubrimos que en cambio narra no sólo desde dentro del espacio diegético, como ya se ha dicho, sino también desde dentro del tiempo diegético (que de hecho no se acaba con el final de su cuento). No obstante, hasta que no se llega al presente de la narración, se comporta como un normal narrador extradiegético, cediendo la palabra al personaje evocado en cada ocasión.

Considerar el problema de la voz aisladamente en cada fragmento podría inducir a error, a causa de la posible confusión que conlleva un análisis aislado. Hay por tanto que mantener una visión panorámica de la novela, intentando conectar entre sí los fragmentos homólogos, para poder reconstruir el plano exacto de este «labirinto dalla struttura perfecta»⁴⁰. Sólo agrupando los fragmentos lógicamente, según las voces y los tiempos, se podrá tener una clara visión de este aspecto de la narración. Es indudable que una visión amplia, dejando de lado las microestructuras, desatiende el importante aspecto analítico, sin embargo nos puede permitir mejor entender los motivos y el sentido de la singular utilización de la pluralidad vocal, por parte del escritor mejicano.

* * *

Es oportuno aclarar lo que se entiende por homología y agrupación «según las voces y los tiempos». Como se ha dicho, la novela empieza con una historia contada en primera persona por Juan Preciado, en la cual el narrador explica los motivos que lo indujeron a visitar Comala. Cuando se llega a la mitad de la obra, después de que varias interpolaciones de fragmentos que no son enunciados por Juan interrumpen su exposición, nos damos cuenta de que el narrador inicial está dialogando con su compañera de sepultura. La historia que él le está contando es sin duda reciente, puesto que es la de su propia muerte. Y el hombre acaba de morir, ya que está conociendo en este momento a su interlocutora, que ha sido enterrada junto a él por los pocos vivos del pueblo. El, de hecho, ni siquiera sabe que se trata de una mujer:

-Tienes razón, Doroteo. ¿Dices que te llamas Doroteo?

-Da lo mismo. Aunque mi nombre sea Dorotea. Pero da lo mismo⁴¹.

En este momento de la novela, tras un diálogo clarificador entre los dos personajes, Dorotea, que es ahora cuando descubrimos que era la narrataria del hombre, invierte los papeles con su interlocutor: es ella ahora la que narra su propia historia, aunque más brevemente que Juan, y éste último se convierte, por tanto, en narratario de la mujer.

Durante el largo diálogo entre los dos (recuérdese que se están extrayendo, por ahora, los fragmentos interpolados narrados «en tercera persona»), conseguimos «escuchar» a otros narradores. Hay repentinamente, en el

fragmento 40, una voz femenina que narra su propia condición de mujer muerta, y expone también sus recuerdos de un pasado diferente:

Estoy acostada en la misma cama donde murió mi madre [...]
Creo sentir todavía el golpe pausado de su respiración [...] Pero esto es falso.
Estoy aquí boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad.
Porque no estoy acostada sólo por un rato. Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta.
Siento el lugar en que estoy y pienso...
Pienso cuando maduraban los limones. En el viento de febrero que rompía los tallos de los helechos, antes que el abandono los seicara; los limones maduros que llenaban con su olor el viejo patio.
El viento bajaba de las montañas en las mañanas de febrero. Y las nubes se quedaban allá arriba [...]42.

Como se sabrá en el siguiente fragmento por Dorotea, que aclara al curioso Juan a quién pertenece la voz que acaban de oír, se trata de Susana San Juan, la última esposa de Pedro Páramo. Doña Susanita, pues, en todo el fragmento anterior -pero también más adelante la encontraremos en este papel- asume a su vez función de narradora.

Poco más adelante, después de que Dorotea explica a su interlocutor que cuando hay humedad los «muertos viejos» empiezan a «removerse», volvemos a encontrar otro desconocido narrador «en primera persona». Pero su intervención va entre comillas (cosa que no sucede con la de Susana, recién citada)⁴³, quizá porque no ocupa todo un fragmento (sea éste breve o largo), sino que es huésped dentro de aquél en el que dialogan Juan y la mujer enterrada entre sus brazos:

«...Tenía sangre por todas partes. Y al enderezarme chapoté con mis manos la sangre regada en las piedras. Y era mía. Montonales de sangre. Pero no estaba muerto. Me di cuenta. Supe que don Pedro no tenía intenciones de matarme. Sólo de darme un susto. Quería averiguar si yo había estado en Vilmayo doce años antes. El día de San Cristóbal. En la boda. ¿En cuál boda? ¿En cuál San Cristóbal? Yo chapoteaba entre mi sangre y le preguntaba: "¿En cuál boda, don Pedro?" No, no, don Pedro, yo no estuve. Si acaso, pasé por allí. Pero fue por casualidad... El no tuvo intenciones de matarme. Me dejó cojo, como ustedes ven, y manco si ustedes quieren. Pero no me mató. Dicen que se me torció un ojo desde entonces, de la mala impresión. Lo cierto es que me volví más hombre. El cielo es grande. Y ni quien lo dude»⁴⁴.

Se ha citado toda la nueva intervención narrativa, para dar una idea de su amplitud dentro del libro de Rulfo; ésta, a pesar de no ser excesivamente larga, no ocupa -como se puede constatar- sólo algunas líneas. Pues también este personaje, que es escuchado por Dorotea y su compañero de sepultura, narra en primera persona un hecho de su propia vida.

Las cuatro intervenciones narrativas que hemos visto hasta ahora pueden ser, por lo tanto, agrupadas «según las voces» -puesto que en ellas se utiliza el mismo procedimiento narrativo de tipo autodiegético-, y también «según el tiempo». Efectivamente, como se puede notar, los cuatro «yo» (Juan, Dorotea, Susana y el anónimo torturado), aún evocando recuerdos relativos a tiempos

diferentes, considerada además la evidente diferencia de edad que debe haber entre ellos⁴⁵, enuncian desde un mismo momento. El tiempo de la narración es, pues, único para los cuatro narradores.

* * *

También hay narración «en tercera persona». En realidad, este tipo de narración se debería dividir en dos tipos diferentes. Un narrador es el que, narrando las vivencias de Pedro, enfoca desde el personaje del que narra (aunque, en algún que otro fragmento, el enfoque es externo); el otro, en cambio, varía constantemente la perspectiva, utilizando el punto de vista de diversos personajes (Padre Rentería, Fulgor Sedano, Damiana Cisneros, Abundio...).

Pero, además de la forma en la que está armonizada la «voz», también el tiempo de la enunciación es diferente. Mientras que los recuerdos que Pedro Páramo comenta se nos presentan, como veremos, en el momento en que el cacique está a punto de morir (un tiempo anterior, por lo tanto, al diálogo entre Juan y Dorotea) la otra narración (que sirve para amplificar la información sobre algunos personajes o episodios sobre los cuales los dos muertos discurren) es solicitada por algún elemento susceptible de ampliación que se encuentra en el largo diálogo entre los dos compañeros de sepultura; por lo tanto, arrancando de aquella conversación, coincide con ella en el tiempo de la enunciación.

* * *

Queda, todavía, otra voz «en primera persona» que, como ya hemos visto, es la de Pedro Páramo. Esta, sin embargo, se encuentra inserida en algunos fragmentos que están «en tercera persona», por lo cual difiere de los «yo» recién considerados, que están libres de vínculos de cualquier tipo de narración que no sea la de otro «yo» autodiegético. Pero no sólo por esto; como se puede notar, Pedro enuncia también desde un tiempo diferente: como se verá hacia el final de la novela, él está comentando estos recuerdos (aquellas escenas enunciadas «en tercera persona», en las cuales el enfoque, en los raros momentos en los que no es externo, se da desde su punto de vista) algunas horas antes morir:

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. A veces apenas si dormitamos; pero sin dejar de pensar. Eso es lo único que me queda por hacer.» Después añadió en voz alta: «No tarda ya. No tarda.»

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 [...]»⁴⁶.

Y más adelante, se nos confirma que éste es el tiempo de la evocación de todos sus recuerdos. Tanto es así que, después de que Abundio es detenido, Pedro mira cómo es transportado por los hombres que acudieron a ayudarlo; y

al mismo tiempo, se da cuenta de que su propia mano ya no responde a las órdenes del cerebro. Decide no preocuparse, porque ha de volver a sus pensamientos:

Estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos. Vio cómo se sacudía el paraíso dejando caer sus hojas: «Todos escogen el mismo camino. Todos se van» Después volvió al lugar donde había dejado sus pensamientos.
«-Susana -dijo. Luego cerró los ojos-. Yo te pedí que regresaras...
«..Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna [...]»⁴⁷.

Por lo tanto, hay que considerar a parte la narración «en primera persona» de Pedro Páramo, sea porque el tiempo de la enunciación es diferente del de los otros cuatro «yo», sea porque se encuentra insertado a modo de comentario en los fragmentos narrados «en tercera persona», con los cuales se integra y se completa.

Los núcleos, en los cuales se pueden agrupar los narradores de la novela, por lo tanto son tres; y corresponden a la tripartición temporal ya propuesta en el capítulo anterior, en el cual se consideraba la temporalidad no sólo en base a la oscilación entre el tiempo remoto de la Comala viva y el otro más próximo del pueblo ya fantasma, sino también en base al de la enunciación⁴⁸.

En cada núcleo, por lo tanto, tenemos uno o más narradores: cuatro en el primero (Juan, Dorotea, Susana, el anónimo torturado); uno en el segundo (la voz en tercera persona que amplifica los episodios que se mencionan sucintamente en el primero); dos en el tercero (otra voz en tercera persona y los comentarios de Pedro Páramo). Sin embargo, aunque de pasada, merece la pena recordar que en el interior de algunas de estas narraciones (especialmente en la de Juan) podemos encontrar otros narradores intradieгéticos de diverso grado subalterno. Considérese, por ejemplo, el fragmento 11, en cuyo interior hallamos la narración (aunque cortísima) de Miguel Páramo para Eduviges⁴⁹, la cual la reproduce de forma directa a Juan; y éste, como sabremos más adelante, está refiriendo -también él de forma directa- a Dorotea.

* * *

Pero, a parte del análisis que se ha hecho, tratemos de interpretar el sentido de la pluralidad vocal y su razón de ser en la novela.

Con el final de las narraciones de los cuatro personajes del primer núcleo no acaba la novela ni todos estos narradores desaparecen definitivamente⁵⁰. Una vez que se llega al presente de la narración, en realidad, nos damos cuenta de que la historia continúa, o quizá empieza precisamente en aquel momento. Las historias que se habían contado hasta entonces no eran otra cosa que la recuperación de los recuerdos de los mismos narradores. A estos, que no tienen por el momento nada más que contarse, los vemos en su casi inmovilidad⁵¹ de la muerte, haciendo consideraciones sobre la lluvia que cae o

sobre otros hechos contingentes. La novela, por lo tanto, a pesar de su estatismo, tiene una continuación incluso por el diálogo que se entabla.

El aspecto dialógico nos mueve a pensar más en una representación teatral que en una novela⁵²; en realidad, a pesar de tratarse de dos formas literarias diferentes, teatro y novela no se encuentran en posiciones absolutamente antitéticas⁵³. Antes al contrario, me parece que *Pedro Páramo* se puede considerar, bajo ciertos aspectos, una auténtica representación teatral⁵⁴. Y de cualquier forma, puede ser considerado sin duda como perteneciente a lo que Otto Ludwig define «cuento escénico» (*die szenische Erzählung*), en contraposición al «cuento como tal» (*die eigentliche Erzählung*)⁵⁵.

A propósito de la teatralidad, podría parecer contradictorio el hecho de que en la obra no haya cierto dinamismo y ni siquiera la más mínima referencia a una mímica que acompañe a los diálogos; por el contrario, todo parece resolverse en la casi absoluta inercia. Sin embargo, la falta de dinamismo nos lleva a las clásicas «acciones estáticas»⁵⁶, que tienen especial importancia en el entramado teatral. Después de una acción cinética (la llegada de Juan a Comala), que nos es referida por la narración retrospectiva del mismo personaje, la obra puede continuar de forma estática en el espacio elegido (no «hoteles» o «sus equivalentes» en este caso, sino el cementerio de Comala). Por lo que se refiere, en cambio, a la falta de mímica, huelga decir que es dictada por la inmovilidad de la muerte.

La «tercera persona» (tanto del segundo como del tercer núcleo) con la cual se integran los diálogos y los monólogos de los varios «yo», si no queremos entenderla como una acotación, podemos considerarla como «voz en *off*».

En la inmovilidad de la sepultura, pues, surge un diálogo entre Juan y Dorotea, y se recupera el pasado. Según los dos personajes van dialogando, narrando sus propias historias, interviene la «voz en *off*» que aclara particulares que los dos interlocutores no piensan en absoluto ampliar; esta voz, por lo tanto, arroja luz sobre algunos elementos de un pasado que, de otra forma, quedaría oculto.

Pero esta voz que aclara para el «público», abre (como un *flash back* cinematográfico) un nuevo espacio escénico, que sirve de aclaración incluso para los mismos personajes. Ellos, en realidad, parece que ven representado el momento que la voz amplifica⁵⁷; y esto da la sensación de que en el escenario haya personajes en el momento en que asisten a una representación teatral: algo parecido al clásico «teatro en el teatro», pero visto, esta vez, desde la perspectiva de los que desarrollan el papel de «público».

La idea de que los personajes estén asistiendo a una representación nos la da la suspensión de sus diálogos, en los momentos en los que interviene otra voz. Considérese, por ejemplo, cómo la narración «en tercera persona» (tanto la del segundo núcleo como la del tercero) distrae, algunas veces, a los dos interlocutores (Juan y Dorotea), impidiéndoles oírse mutuamente u oír a las demás voces del cementerio. En algunos momentos, esto es muy evidente. Piénsese en cuando Juan y Dorotea están escuchando a Susana San Juan, que desde su propia tumba evoca, en un soliloquio lleno de sensualidad, un momento de su vida con Florencio, su primer marido:

«Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena. Tenía los ojos cerrados, los brazos abiertos, desdobladas las piernas a la brisa del mar. Y el mar allí enfrente, lejano, dejando apenas restos de espuma en mis pies al subir de su marea...»⁵⁸.

A continuación, Dorotea le dice a Juan que esté atento al cuento de Susana, recomendándole: «no se te olvide decirme lo que dice»⁵⁹. Esta recomendación, puesto que ella también, se halla a la misma distancia que Juan de la mujer de Pedro Páramo, de momento aparece un poco extraña. De cualquier forma, tras esta breve interrupción, sigue el monólogo de doña Susanita:

«...Era temprano. El mar corría y bajaba en olas. Se desprendía de su espuma y se iba, limpio, con su agua verde, en ondas calladas.
«-En el mar sólo me sé bañar desnuda -le dije Y él me siguió el primer día, desnudo también [...]
«-Me gusta bañarme en el mar -le dije
«Pero él no lo comprende.
«Y al otro día estaba otra vez en el mar, purificándome. Entregándome a sus olas»⁶⁰.

Aquí, se cierra el fragmento 51 para dar paso a una de las voces «en tercera persona» (que ocupará los fragmentos 52 y 53).

En el 54, se vuelve al presente de la sepultura; las palabras iniciales son las de Dorotea, que le dice a Juan que le cuente lo que ha oído decir a Susana. Pero el hombre, en lugar de referirle lo que «la que habla sola» ha contado en el párrafo recién citado, resume un pasaje que en la obra no lo escuchamos por boca de Susana:

-Dice que ella escondía sus pies entre las piernas de él. Sus pies helados como piedras frías y que allí se calentaban como en un horno donde se dora el pan. Dice que él le mordía los pies diciéndole que eran como pan dorado en el horno. Que dormía acurrucada, metiéndose dentro de él, perdida en la nada al sentir que se quebraba su carne, que se abría como un surco abierto por un clavo ardoroso, luego tibio, luego dulce, dando golpes duros contra su carne blanda; sumiéndose, sumiéndose más, hasta el gemido. Pero que le había dolido más su muerte. Eso dice⁶¹.

Es evidente que la «tercera persona» tapa, con su voz, la continuación del monólogo de Susana. Pero también es evidente que, mientras Juan ha podido seguirlo hasta el final, Dorotea, como el lector, se ha perdido entre los hechos de los fragmentos 52 y 53, que han prevalecido sobre la narración de Susana San Juan. Lo que ha ocurrido, pues, es que desde la «platea» del teatro, en el que los dos muertos asisten a la representación del mundo de los vivos, Dorotea sigue las escenas, encargando a Juan que se entere de lo que dice uno de los otros personajes que se encuentra en su misma platea.

Aunque con propósitos obviamente diferentes, y aun sin expresar el temor por la trágica llamada, parece casi que, como en la *Danza de la Muerte*, los vivos son llamados por la Muerte misma, la cual, mientras se representa el macabro ballet, indica que la meta última de todo (hombres, animales, cosas: desde la pobre mendiga Dorotea hasta el rico cacique Pedro Páramo, desde el caballo Colorado hasta el pueblo de Comala) es el fin de la vida.

En este contexto, se inserta también el tercer núcleo, que aparece aislado a causa del aislamiento en el que se encuentra, también estando muerto, el odiado Pedro Páramo, sujeto de los enunciados que pertenecen a este grupo de fragmentos. Parece que él asiste solo a la representación de su vida pasada, que es presentada desde su mismo punto de vista. Casi como si, en el teatro de los muertos, se hubiese encendido un foco más pequeño, creando un mínimo espacio de luz en el que se puedan representar las escenas relativas a la vida de Don Pedro.

Los comentarios sobre el mundo pasado, hechos por Dorotea y por Juan, se pueden comparar aquí a los comentarios que el mismo Pedro hace sobre su propia historia pasada (que tampoco él, al igual que los personajes del otro núcleo, sigue siempre con la misma atención, visto que sólo cuando entra en escena Susana parece tener verdaderamente interés por la representación).

* * *

Algunos episodios repetidos en la novela, más que como motivo de unión entre las «dos partes»⁶², deberían ser considerados como reproducción del episodio mismo en los diversos núcleos. Estos episodios por lo tanto están relacionados no sólo con las instancias de la narración, que son diferentes en cada núcleo, sino también con la temporalidad, puesto que se hallan en los tres núcleos que se diferencian entre sí sobre todo por los tiempos de la narración.

Al mismo tiempo, hay también cierta relación con el espacio (aunque sólo escénico), ya que en las tablas en las que se representa la obra, bajo tres diversos y separados focos, se reiteran los episodios desde diferentes enfoques.

Por lo que se refiere a algún episodio reiterado, véase, por ejemplo, el relativo a la muerte de Miguel Páramo. El hecho nos lo introduce, en el núcleo inicial, Eduviges Dyada, que le cuenta a Juan Preciado que, la noche en la que el joven murió, ella fue la primera en ser avisada por el mismo difunto:

-Todo comenzó con Miguel Páramo. Sólo yo supe lo que le había pasado la noche que murió. Estaba ya acostada cuando oí regresar su caballo rumbo a la Media Luna [...]

«-¿Qué pasó? -le dije a Miguel Páramo-. ¿Te dieron calabazas ?

«-No. Ella me sigue queriendo -me dijo-. Lo que sucede es que yo no pude dar con ella. Se me perdió el pueblo. Había mucha neblina o humo o no sé qué [...]

Vengo a contártelo a ti, porque tú me comprendes. Si se lo dijera a los demás de Comala dirían que estoy loco, como siempre han dicho que lo estoy.

«-No. Loco no, Miguel. Debes estar muerto. Acuérdate que te dijeron que ese caballo te iba a matar [...]»⁶³.

Sucesivamente, volvemos a encontrar el tema de la muerte de Miguelito también en otros núcleos. Algunas páginas más adelante, por ejemplo, al llegar al segundo núcleo, se vuelve al mismo motivo, desde el punto de vista del Padre Rentería:

«Hay aire y sol, hay nubes. Allá arriba un cielo azul y detrás de él tal vez haya canciones; tal vez mejores voces... Hay esperanza, en suma. Hay esperanza para nosotros, contra nuestro pesar.

«Pero no para ti, Miguel Páramo, que has muerto sin perdón y no alcanzarás ninguna gracia»⁶⁴.

Pero, en este segundo núcleo, la muerte de Miguel se nos vuelve a proponer también desde otras perspectivas, como la colectiva de los peones, que por la noche, después de haber asistido al funeral del hijo de don Pedro, irónicamente comentan los acontecimientos del día:

Platicaban, como se platica en todas partes, antes de ir a dormir.
-A mí me dolió mucho ese muerto -dijo Terencio Lubianes-. Todavía traigo adoloridos los hombros.
-Y a mí -dijo su hermano Ubillado-. Hasta se me agrandaron los juanetes. Con eso de que el patrón quiso que todos fuéramos de zapatos [...]
Al rato llegaron más chismes de Contla. Los trajo la última carreta.
-Dicen que por allá anda el ánima . Lo han visto tocando la ventana de fulanita [...]
-¿Y usted cree que don Pedro, con el genio que se carga, iba a permitir que su hijo siga traficando viejas? Ya me lo imagino si lo supiera [...] casi me las apuesto que lo mandaría de nuevo al camposanto ⁶⁵.

El mismo tema se nos vuelve a proponer en el tercer núcleo, muchas páginas después, desde el punto de vista de Pedro Páramo:

Allí estaba él, enorme, mirando la maniobra de meter un bulto envuelto en costales viejos, amarrado con sicuas de coyunda como si lo hubieran amortajado.
-¿Quién es? -preguntó.
Fulgur Sedano se acercó hasta él y le dijo:
-Es Miguel, don Pedro [...]
Pedro Páramo se había quedado sin expresión ninguna, como ido. Por encima de él sus pensamientos se seguían unos a otros sin darse alcance ni juntarse. Al fin dijo:
Estoy comenzando a pagar. Más vale empezar temprano, para terminar pronto⁶⁶ .

Las repeticiones de los episodios⁶⁷, que vuelven a ser propuestos por diversos narradores, indican la igualdad de grado de las instancias de la narración, de forma que ninguna prevalezca sobre las demás⁶⁸. Este procedimiento, además, sirve para representar en los tres diferentes núcleos el mismo acontecimiento, que de esta manera se multiplica y es percibido, incluso por el lector, con mayor intensidad.

* * *

Y es precisamente la intensidad emotiva de los personajes lo que permite la representación de sus vidas pasadas en el escenario del cementerio de Comala. Todo tiene alma en este pueblo mexicano creado por Rulfo. Incluso los animales (como Colorado, que sigue cabalgando aun después de muerto), los vegetales (las hojas movidas por el viento aunque, como recuerda Damiana, no haya árboles) y las cosas abstractas (el rumor de una fiesta que ya ha acabado) parecen tener alma; y también éstos vuelven a vivir fantasmagóricamente en el espacio escénico:

-Hubo un tiempo que estuve oyendo durante muchas noches el rumor de una fiesta. Me llegaban los ruidos hasta la Media Luna. Me acerqué para ver el mitote aquel y vi esto: lo que estamos viendo ahora. Nada. Nadie. Las calles tan solas como ahora [...] Este pueblo está lleno de ecos. Yo ya no me espanto. Oigo el aullido de los perros y dejo que aúllen. Y en días de aire se ve al viento arrastrando hojas de árboles, cuando aquí como tú ves, no hay árboles. Los hubo en algún tiempo, porque si no ¿de dónde saldrían esas hojas?⁶⁹.

La intensidad emotiva permite por tanto recuperar el pasado, haciendo revivir las almas; y el cuerpo de los personajes difuntos, al volver a ver los episodios más significativos de la vida anterior, como si estuviera todavía vivo, siente de nuevo las sensaciones vividas en aquellos momentos. No me refiero solamente a los monólogos poéticos de Susana San Juan, en los cuales la desbordante sensualidad repropone la actitud pasional propia de los vivos, sino también los recuerdos revividos, a través de la representación escénica que pasa ante sus ojos, por otros personajes.

El comentario de la propia vida pasada, hecho por Pedro Páramo, es ya evidente. El, al volver a ver su pasado, «glosa» aquellas escenas que más le interesan, repropone otras referencias relativas a aquel episodio o a aquellos años. Véase la poética intromisión de Pedro, la primera vez que en la novela aparece un episodio relativo a su núcleo:

-¿Qué tanto haces en el excusado, muchacho?

-Nada, mamá.

-Si sigues allí va a salir una culebra y te va a morder.

-Sí, mamá.

«Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo [...] El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos [...] Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío [...] De ti me acordaba. Cuando tú estabas allí mirándome con tus ojos de agua marina»⁷⁰.

Aquí es evidente el comentario de Pedro, ya que el verbo *pensar*, utilizado en imperfecto de indicativo, se refiere claramente a un tiempo pasado, en el que tenía lugar aquel pensamiento.

Menos evidente, en cambio, es el comentario hecho por otro personaje, Bartolomé San Juan, ya que apenas se percibe, durante el diálogo que tiene con su hija Susana. Ya al principio del fragmento 44, después de un parlamento del hombre, la continuación de lo recién dicho va entre comillas:

-Hay pueblos que saben a desdicha. Se les conoce con sorber un poco de su aire viejo y entumido, pobre y flaco como todo lo viejo. Este es uno de esos pueblos, Susana.

«Allá, de donde venimos ahora, al menos te entretenías mirando el nacimiento de las cosas: nubes y pájaros, el musgo, ¿te acuerdas? Aquí en cambio no sentirás sino el olor amarillo y acedo [...]»⁷¹.

Desde luego habrá un motivo para que Rulfo utilice este recurso tipográfico. De hecho, las comillas indican que todo lo que delimitan pertenece al pensamiento del hombre. Lo mismo -como ya se ha notado a propósito del personaje Pedro Páramo- pasa también con otros personajes. Sin embargo, por lo que se refiere a Bartolomé San Juan, vemos que al final de sus reflexiones, tras haber intercambiado alguna que otra frase con su hija, las comillas encierran otra vez su pensamiento:

-¿De manera que estás dispuesta a acostarte con él?

-Sí, Bartolomé.

-¿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», pensó⁷².

El pensamiento entrecomillado del minero («tendré que ir allá a morir»), no puede ser de ningún modo un simple presentimiento, y mucho menos presciencia de su propia muerte. Esto, en realidad, no pertenece al mismo nivel temporal de la narración que se está haciendo, sino a uno sucesivo; es el comentario de uno que, ya resignado, vuelve a ver su propio pasado y ancipa, puesto que ya ha sido «vivido», su propio fin. Y la utilización del verbo tener en futuro se debe a la acción que todavía se ha de desarrollar ante sus ojos. Es, en suma, el pensamiento del «minero muerto», que está asistiendo a aquella representación, que todavía no ha llegado al final. A todos los personajes les sucede, aunque de forma menos evidente, lo que le sucedía a Pedro Páramo en su relativo núcleo. La propia historia, como si fuera una condena, pasa ante los ojos de cada uno de ellos; y los personajes, volviendo a ver los hechos más relevantes, comentan aquella representación con la mente de quien sabe bien lo que ha pasado y cómo acabará. Y, por la forma especial que tiene el autor de utilizar la temporalidad, se tiene la sensación de que la representación misma, como el castigo de Sísifo, no tendrá nunca fin: eternamente, todas las veces que se llega al final, cada uno debe volver a asistir desde el principio a su propia «historia-condena»⁷³.

En todos los núcleos y para todos los personajes sucede lo mismo: por lo referente al tercer núcleo (en el que es sin duda alguna mucho más evidente), se ha visto el caso de Pedro Páramo; del segundo, se ha hablado en el ejemplo relativo a Bartolomé San Juan; y en el primero, como veremos, erraríamos si considerásemos todo lo que va entrecomillado como continuación del diálogo que se entabla entre los difuntos y no como el pensamiento de los personajes mismos.

* * *

Obviamente, no siempre el uso de las comillas indica que el personaje está pensando. Cuando, por ejemplo, en la segunda página de la novela hallamos entrecomilladas algunas palabras en cursiva, sabemos que se encuentran entre

estos signos de puntuación porque corresponden a las palabras de Dolores Preciado, que el hijo Juan reproduce literalmente:

El camino subía y bajaba; «*sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja*»⁷⁴.

De hecho, en la siguiente intervención de este tipo, el mismo Juan lo indica de modo más explícito:

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia [...] Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver: "*Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche.*" Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma... Mi madre⁷⁵.

Hay también otras comillas más adelante, que sirven para reproducir de forma directa algunas palabras de otros personajes, como las que Abundio le había dirigido a Juan:

Fui andando por la calle real en esa hora. Miré las casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas de yerba. ¿Cómo me dijo aquel 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»⁷⁶.

Sin embargo, hay otras comillas que responden a la exigencia de evidenciar el pensamiento del hablante. Considérese el fragmento en el que Eduviges empieza a decirle a Juan: «Pues sí, yo estuve a punto de ser tu madre. ¿Nunca te platicó ella nada de esto?»⁷⁷ Como se recordará, Eduviges cuenta que un tal Inocencio Osorio, más conocido como *Saltaperico*, tenía el poder de «provocar» sueños. Después, la enunciación de la mujer, continúa entre comillas, y sabemos que Osorio le había pronosticado desgracias a Dolores Preciado, si aquella noche se iba a la cama con un hombre. La noche de la que se habla es la primera noche de bodas de Doloritas, y la recién casada, atemorizada, le pide a su amiga Eduviges -a quien también le gusta el hombre secretamente- que la sustituya: en la oscuridad el cambio no se notaría. Y, de hecho, Pedro Páramo no se da cuenta de nada, puesto que el cansancio de la fiesta hace que se duerma enseguida profundamente. Al amanecer, algo triste por la noche de amor frustrada, Eduviges se levanta para que Dolores vuelva a su sitio: después de un año nace Juan «"[...] pero no de mí, aunque estuvo en un pelo que así fuera"⁷⁸. Y, también entre comillas, Eduviges sigue recordando cómo Pedro Páramo después aleja con una excusa a su mujer (le «permite» que vaya a ver a su hermana Gertrudis, que vive en Colima), sin interesarse nunca más por su retorno. Y en este momento de la enunciación, se cierran las comillas; y como si continuara en el mismo nivel narrativo, Eduviges añade: «Y

así hasta ahora que ella me avisó que vendrías a verme, no volvimos a saber más de ella»⁷⁹.

Si no hubiera sido por el recurso de las comillas, se podría haber pensado que esta añadidura de Eduviges no sería otra cosa que la continuación normal de la narración precedente. Pero lo entrecomillado, como ya se ha dicho, responde a la exigencia de presentar los pensamientos. Queda sin embargo un interrogante: ¿cómo es posible que los pensamientos de Eduviges se hallen en la narración de Juan, dado que, al referir el diálogo que ha tenido con la mujer, no puede por supuesto referir lo que no ha oído?

Una obra tan estimulante como ésta no puede por menos de proponer hipótesis sugestivas, que no por esto deben ser consideradas como simples pretextos interpretativos. También en este caso, como se verá, la hipótesis se vuelve certeza puesto que una vez más halla apoyo en el texto. Por otra parte, creo que ésta refleja seguramente lo que el escritor se ha propuesto que se desprendiera de la novela, al utilizar tales signos de puntuación. ¿Por qué, entonces, el pensamiento de Eduviges Dyada va entrecomillado? Porque no es el personaje intradiegético el que piensa, sino el extradiegético. Es decir que no es la mujer evocada por Juan en su conversación con Dorotea la que expresa aquellos pensamientos, sino la que se encuentra en el mismo nivel espacio-temporal de la conversación, la que se encuentra enterrada en el cementerio de Comala en una tumba más o menos cercana a la de los otros dos personajes. Se verifica, al fin y al cabo, lo que de forma más evidente se da con Pedro Páramo: los pensamientos entrecomillados relativos a su núcleo no pertenecen al personaje cuya historia se narra, sino al que, aun respondiendo al mismo nombre, la contempla desde fuera.

Pero volvamos a la intromisión de Eduviges. Una vez que se concluye su pensamiento como personaje extradiegético, nos sorprende el hecho de que el relato de Juan continúe como si aquellos pensamientos hubieran sido escuchados por él. Pero esto sucede porque el pensamiento de Eduviges, personaje extradiegético, se superpone a la narración de Juan precisamente mientras éste cuenta lo que le había sido referido entonces por la Eduviges personaje intradiegético. La mujer, por lo tanto, está comentando y reviviendo en su memoria el momento que había contado a Juan, justo mientras éste lo está narrando a Dorotea. Así que, en la superposición (el comentario de Eduviges al relato de Juan), se verifican los mismos episodios, sin ninguna diferencia.

La superposición es una técnica utilizada frecuentemente por Rulfo, incluso de forma mucho más evidente que en el caso recién citado. Pero esta técnica no es utilizada sólo entre los personajes de los diversos niveles temporales, sino también dentro de un mismo nivel o, incluso, dentro de una misma narración. Piénsese, por ejemplo, en cuando Juan Preciado le cuenta a Dorotea el encuentro con Eduviges Dyada. Inmediatamente después de haber reproducido su diálogo con la mujer, en el que se preguntan si el que lo había acompañado a Comala era aquel Abundio que imagina Eduviges u otro arriero homónimo, Juan deja que su huésped siga hablando, mientras él se encierra en sus propios pensamientos:

-No debe ser él. Además, Abundio ya murió. Debe haber muerto seguramente. ¿Te das cuenta? Así que no puede ser él.

-Estoy de acuerdo con usted.

-Bueno, volviendo a tu madre, te iba diciendo...

Sin dejar de oírla, me puse a mirar a la mujer que tenía frente a mí. Pensé que debía haber pasado por años difíciles. Su cara se transparentaba como si no tuviera sangre, y sus manos estaban marchitas; marchitas y apretadas de arrugas. No se le veían los ojos. Llevaba un vestido blanco muy antiguo, recargado de holanes, y del cuello, enhilada en un cordón, le colgaba una María Santísima del Refugio con un letrero que decía: "Refugio de pecadores."

-... Ese sujeto de que te estoy hablando trabajaba como "amansador" en la Media Luna; decía llamarse Inocencio Osorio. Aunque todos lo conocíamos por el mal nombre del *Saltaperico* [...]»⁸⁰.

Como se puede notar, los pensamientos de Juan no son una típica digresión; tanto es así que a pesar de que él mismo es el narrador, no vuelve al momento de la interrupción del diálogo para volver a coger el hilo, sino que empieza desde el momento en el que, en el tiempo de la historia, las palabras de la mujer habían coincidido con el final de sus consideraciones. A causa de la superposición, pues, se nos impide saber lo que Eduviges le ha contado a Juan en ese breve rato que han durado sus pensamientos.

Pero además de la superposición, Rulfo utiliza otros recursos narrativos que se parecen a la técnica recién descrita, pero que se diferencian notablemente de ella. Un ejemplo se halla en los fragmentos que van del 19 al 23. El hecho es aquél en el que Fulgor Sedano llama a casa de Pedro Páramo para decirle que Toribio Aldrete ya ha sido asesinado, según la voluntad del cacique. Al principio del fragmento 19, leemos:

Tocó con el mango del chicote a la puerta de la casa de Pedro Páramo. Pensó en la primera vez que lo había hecho, dos semanas atrás. Esperó un buen rato del mismo modo que tuvo que esperar aquella vez. Miró también, como lo hizo la otra vez, el moño negro que colgaba del dintel de la puerta. Pero no comentó consigo mismo: «¡Vaya! Los han encimado. El primero está ya descolorido, el último relumbra como si fuera de seda [...]»⁸¹.

Luego, hallamos insertos algunos episodios relativos a momentos diversos: es presentado el primer encuentro entre Fulgor Sedano y Pedro Páramo, en el cual el futuro dueño de Comala le ordena a Sedano que haga de mediador: para evitar pagarle las deudas que le debía, manda a pedirle la mano de Dolores Preciado, su mayor acreedora. Fulgor, que había considerado siempre un inútil al hijo de su viejo amo don Lucas Páramo, se asombra y se complace ante la idea de consolidar y aumentar las propiedades a las que se siente afectivamente unido, por haber vivido siempre en ellas. Se describe después el momento en el que Fulgor va a ver a doña Doloritas y la alegría de ésta al saber que el guapo de don Pedro quiere casarse con ella. Se cuenta también cuando vuelve Fulgor a casa de su amo, para referirle la aceptación de Dolores y la del cura del pueblo, el padre Rentería, que celebraría la boda tras la promesa de una conveniente recompensa. Mientras se encuentra en presencia de Pedro Páramo, Fulgor es encargado de arreglar el asunto de Toribio Aldrete, con el cual había un problema de límites.

Al principio del fragmento 23, se vuelve a hacer referencia a los golpes dados con el mango del chicote, con el que Fulgor llama a la puerta de Pedro Páramo:

Tocó nuevamente con el mango del chicote, nada más por insistir, ya que sabía que no abrirían hasta que se le antojara a Pedro Páramo. Dijo mirando hacia el dintel de la puerta: «Se ven bonitos esos moños negros [...]»⁸².

Entre las dos llamadas, como es evidente, pasan sólo pocos segundos, mientras los episodios interpolados duran obviamente mucho más tiempo. Pero en este caso no es, como podría parecer, una superposición entre núcleos diferentes. Lo que sucede es que, en la espera de que le abran la puerta, Fulgor revive mentalmente todo lo que había hecho por Pedro Páramo desde el primer encuentro que tuvieron. Y lo demuestra el hecho de que, a pesar de estar narrados «en tercera persona», estos fragmentos son enfocados desde el punto de vista del viejo administrador de la Media Luna. En este caso, Rulfo ha abierto una digresión para no cubrir «superponiendo»; lo que le interesaba era hacer coincidir el tiempo cronológico (el que transcurre entre una llamada y otra) y el tiempo interior del hombre (que fluye evidentemente de forma mucho más rápida).

Hay otra ocasión en la que Rulfo utiliza una técnica similar. Como se recordará, en un momento dado del diálogo entre Eduviges Dyada y Juan Preciado, al final del fragmento 11, la mujer le pregunta a su huésped:

-¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto? -me preguntó a mí.
-No, doña Eduviges.
-Más te vale⁸³.

Nueve páginas más adelante, al principio del fragmento 17, leemos:

-Más te vale, hijo. Más te vale -me dijo Eduviges Dyada⁸⁴.

Como se puede notar, el procedimiento es parecido al anterior: se interrumpe la narración para interpolar fragmentos en los que se cuentan otros hechos. Sin embargo, mientras en el primer caso es siempre el mismo Fulgor - personaje del que se hablaba- el que revive interiormente un lapso de tiempo más largo del que ha transcurrido entre las dos llamadas (se trata pues de una digresión), en el último ejemplo citado, en cambio, es evidente, si se analiza atentamente, que la figura no es la misma. En los fragmentos interpolados, en realidad, se narra el momento en el que Pedro se entera de la muerte de su padre; hallamos después los remordimientos del cura de Comala, a causa del su comportamiento el día que se había celebrado el funeral de Miguelito; se reproduce además el diálogo entre el padre Rentería y su sobrina Ana, una de las muchas mujeres violadas por Miguel; hallamos, por fin, los comentarios de los paisanos -casi todos hombres de don Pedro- que habían sido obligados a asistir al funeral del hijo del amo.

Todos estos hechos pertenecen a núcleos narrativos y temporales diferentes de los de los fragmentos 11 y 17, entre los cuales se hallan inseridos. El procedimiento, pues, le sirve a Rulfo para hacer avanzar al mismo tiempo los diferentes núcleos de la novela. Y para poder llevar a cabo esto sin crear prioridades cronológicas en la exposición de los episodios se ve obligado a poner en práctica la susodicha suspensión.

Sin embargo, en la posible teatralización, mientras la representación de la suspensión -última técnica citada- se traduce en la suspensión de la «imagen» (para obtener un desarrollo simultáneo de las escenas, como en un «cuadro viviente»⁸⁵ se quedan inmóviles los actores, mientras la otra acción puede continuar bajo el espacio de luz creado por un nuevo foco), la de la digresión -de la que se puso el ejemplo en la cita relativa a Fulgor Sedano- propondría más bien la apertura de un nuevo *flash back*. Y por fin, la superposición se puede reproducir en la escena como el comentario de los personajes, que desde la misma tumba-platea reviven, o mejor dicho vuelven a ver, los hechos de sus vidas terrenas.

* * *

Una pluralidad de voces tan amplia junto con los procedimientos literarios utilizados por Rulfo nos dan la clave para la representación de Pedro Páramo. Ello no quiere decir que el autor se hubiera propuesto escribir un drama en lugar de una novela, sino más bien que la obra ha sido concebida, o mejor elaborada, con «mente teatral»⁸⁶: sólo así, las varias voces que se encuentran adquieren una lógica que da mayor solidez a la férrea estructura construida por Rulfo⁸⁷.

Desde las sepulturas del cementerio de Comala (la platea del teatro) donde están enterrados todos los personajes, se elevan las voces de los difuntos, que dialogan entre sí o se abandonan a angustiosos monólogos. Al revivir cada uno de ellos su propia historia, toman vida de nuevo los hechos pasados, que se vuelven a proponer en el escenario (el mismo pueblo). Todo lo que en la novela es narración -tanto la que está inserta en los diálogos como la de los monólogos- se traduce pues en *flash backs*, cuyas escenas más difíciles de representar son comentadas por los personajes. Y de cualquier forma, todo lo que ocurre en el escenario de Comala puede ser comentado por aquellos personajes que, desde su propia tumba, van viéndose a sí mismos en escena.

Lo mismo sucede, pero desde un rincón aislado, con Pedro Páramo, quien parece condenado a asistir a su propia historia en la más completa soledad.

NOTAS

²⁶ Obviamente, no uso aquí el término «cuento» con el significado de cierto género de literatura en prosa, sino con la acepción técnica de narración como transmisión de enunciados, en el sentido del término francés *récit*.

²⁷ Véase la nota 1.

²⁸ Sobre esto, véanse los siguientes estudios: José Carlos González Boixo, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, León, Universidad de León, 1983 (sobre todo el capítulo titulado «La presencia del narrador», págs. 125-162); Ilse Adriana Luraschi, «Narradores en la obra de Juan Rulfo: estudio de sus funciones y efectos», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 308, febr. 1976, págs. 5-29; Luis Ortega Galindo, *Expresión y sentido de Juan Rulfo*, Madrid, ed. J. Porrúa Turanzas, 1984 (especialmente el capítulo «Estructura y narradores de *Pedro Páramo*», págs. 237-249).

²⁹ *P. P.*, pág. 7.

³⁰ Contrariamente a lo que se ve en el fragmento inicial de la novela que fue publicada con el título de «Un cuento», en *Las Letras Patrias*, n. 1, enero-marzo 1954, págs. 104-108, y sucesivamente también en la *Revista de la Universidad de México*, VIII, 10, Junio 1954, págs. 6-7: «Fui a Tuxcacuexco porque me dijeron que allá vivía mi padre [...]». De cualquier forma, para éstas y otras variantes, véase la edición de *Pedro Páramo* de José Carlos González Boixo, Madrid, Cátedra, 1988.

³¹ *P. P.*, págs. 15-16.

³² A propósito del lirismo en la obra de Rulfo, véase Didier T. Jaen, «El sentido lírico de la evocación del pasado en *Pedro Páramo*», en AA.VV. *Homenaje a Juan Rulfo*, cit., págs. 189-205. Además, en la nota 2 del ensayo citado (págs. 191-193), hay una amplia bibliografía sobre el tema.

³³ *P.P.*, pág. 16.

³⁴ *Ibidem*, pág. 18.

³⁵ *Ibidem*, pág. 24.

³⁶ *Ibidem*, pág. 19.

³⁷ *Ibidem*, pág. 20.

³⁸ A propósito sobre todo de este último punto, me parece interesante subrayar que, en los diálogos, las intervenciones del narrador son a menudo superfluas, puesto que el destinatario al que va dirigido el cuento es involucrado hasta tal punto que parece presenciar la escena. Véase el siguiente ejemplo:

«¿Cuántas veces oyó tu madre aquel llamado? "Doña Doloritas, esto está frío. Esto no sirve." ¿Cuántas veces? [...]

«Entonces comenzó a suspirar.

«-¿Por qué suspira usted, Doloritas?

«Yo los había acompañado esa tarde. Estábamos en mitad del campo mirando pasar las parvadas de los tordos. Un zopilote solitario se mecía en el cielo.

«-¿Por qué suspira usted, Doloritas?

«Quisiera ser zopilote para volar adonde vive mi hermana.

«No faltaba más, doña Doloritas. Ahora mismo irá usted a ver a su hermana. Regresemos. Que le preparen sus maletas. No faltaba más» (pp. 22-23).

Esta técnica, de cualquier forma, ya había sido utilizada por Rulfo en los cuentos de *El llano en llamas* (México, Fondo de Cultura Económica, 1953). Ilse Adriana Luraschi, *op. cit.*, pág. 23, apunta este uso sobre todo en dos cuentos: «No oyes ladrar los perros» y «¡Diles que no me maten!». Sobre este último cuento, el crítico sostiene que «El lector, a falta de explicaciones del narrador, debe suponer, por el contexto, quién es el que dirige la pregunta». Pero no sólo en los diálogos se busca la complicidad del lector. De hecho, como ha demostrado Rodríguez Alcalá, con respecto a «No oyes ladrar los perros», también durante la descripción del paisaje (en la frase «se fue reculando hasta encontrarse con el paredón»), el uso del

artículo determinado indica que, de alguna manera, se involucra al lector. Dice el crítico: «Característico de los "paisajes" de Rulfo es la repentina mención de alguna realidad - cualquiera- del mundo exterior como si ya la conociera el lector desde antes [...] ¿Qué paredón es éste? No lo sabemos. Es, sin embargo, "el" paredón [...] el que nosotros muy por nuestra cuenta debemos figurárnoslo [...]» (cfr. «En torno a un cuento de Juan Rulfo: "No oyes ladrar los perros"», en AA. VV. *Homenaje a Juan Rulfo*, cit., pág. 130).

³⁹ Cabría recordar aquí que la obra, desde el punto de vista del contenido, está dividida casi unánimemente por la crítica en dos partes. La primera abarca desde el principio de la novela hasta el momento en el que se descubre que Juan está muerto y está dialogando con Dorotea, la segunda desde el final de la secuencia de aquel diálogo hasta la última página.

⁴⁰ Cfr. Giuseppe Bellini, *Il labirinto magico. Studi sul «nuovo romanzo» ispano-americano*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1973, pág. 38.

⁴¹ *P.P.*, pág. 62.

⁴² *Ibidem*, págs. 79-80.

⁴³ Pero en el fragmento 51, el nuevo monólogo de la mujer se halla entre comillas porque, en su interior, hay una breve intromisión de Dorotea, que invita a Juan Preciado a que escuche y a que le refiera lo que dice doña Susanita: «Ahora sí es ella la que habla, Juan Preciado. No se te olvide decirme lo que dice» (pág. 99). Sobre otras funciones de las comillas se hablará más adelante.

⁴⁴ *P.P.*, pág. 83.

⁴⁵ El anónimo torturado, si ha asistido a la boda durante la cual fue asesinado don Lucas Páramo, que como se sabe muere cuando todavía el hijo es un muchacho, seguramente será mayor que Susana, compañera de juegos y por tanto coetánea del futuro «cacique» de Comala. Juan, por su parte, es evidentemente más joven todavía, visto que se trata del hijo de don Pedro. Dorotea, por fin, parece tener una edad indefinida. En efecto la mujer, que muere inmediatamente después que Juan, no parece tan vieja (o por lo menos, no es presentada así por Rulfo) como para poder haber vivido «de mayor» (visto que le proporcionaba las mujeres a Miguelito) una época que en la novela da la sensación de que es mucho más remota. Esto nos invita a considerar que, a pesar de las apariencias, entre la muerte de Comala y la de Juan no ha pasado, después de todo, tanto tiempo. Samuel O'Neill, en su ensayo «*Pedro Páramo*», en AA. VV., *Homenaje a Juan Rulfo*, cit., subraya que el uso de una temporalidad voluntariamente vaga por parte del escritor (aunque el crítico se refiera especialmente a la variación del presente de la Comala muerta al pasado en el que el pueblo todavía estaba vivo) sirve también para que los mismos personajes no distingan lo probable de lo cierto, lo desconocido de lo conocido (cfr. pág. 292). Y más adelante, el mismo estudioso sostiene que «Rulfo deliberadamente minimiza la importancia del tiempo cronológico, como para reforzar el rigor de la vida psicológica de sus personajes» (pág. 310).

⁴⁶ *P.P.*, pág. 122.

⁴⁷ *Ibidem*, pág. 128.

⁴⁸ He creído oportuno volver a proponer -aunque brevemente- aquella división, para poder evidenciar mejor la relación entre los tres núcleos y los narradores.

⁴⁹ Miguel, no habiéndose dado cuenta todavía de que ya está muerto por haberse caído del caballo, se presenta ante Eduviges para pedirle explicaciones sobre el motivo por el cual no puede llegar a Contla, donde vive su actual amante. Miguel le cuenta a Eduviges: «Lo que sucede es que yo no pude dar con ella. Se me perdió el pueblo. Había mucha neblina o humo o no sé qué; pero sí sé que Contla no existe. Fui más allá, según mis cálculos, y no encontré nada. Vengo a contártelo a ti, porque tú me comprendes. Si se lo dijera a los demás de Comala dirían que estoy loco, como siempre han dicho que lo estoy» (pág. 26).

⁵⁰ De hecho, volveremos a encontrar todavía a Juan y a Dorotea hasta el fragmento 63, en la pág. 119, diez páginas antes del final de la novela.

⁵¹ Según lo que dice Dorotea, no hay una total inmovilidad, visto que: «Lo que pasa con estos muertos viejos es que en cuanto les llega la humedad comienzan a removerse» (págs. 82-83).

⁵² Pienso, por ejemplo, en las novelas dialogadas de Galdós (*Realidad, La loca de la casa...*), que después pudieron ser representadas. De hecho, como afirma Gascó: «La novela dialogada no es todavía teatro, aunque sí la posibilidad de teatralizar la novela [...]» (cfr. Emilio Gascó Contell, *Galdós, novelista esencial*, estudio introductorio a Benito Pérez Galdós, *La loca de la casa (novela dialogada)*, Barcelona, Ediciones Favencia, 1971, pág. 7).

⁵³ También Cesare Segre, en su *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, a pesar de evidenciar en el subtítulo que se trata de «due tipi di comunicazione letteraria», da cabida a las posibilidades de contacto existentes entre las dos formas. Por otra parte, ya Seymour Chatman había subrayado que la diferencia sustancial entre el enunciado narrativo teatral y el de la novela consiste en que el primero presenta una narración directa, lo cual supone un *poner el oído*, un *espiar* por parte del público; en cambio, el segundo, no presenta el enunciado directamente, sino mediado por el narrador (cfr. «La struttura della comunicazione letteraria», in *Strumenti critici*, n. 23, febbraio 1974, pág. 1).

⁵⁴ Así como, por el contrario, existen algunos dramas (como por ejemplo *Ana Kleiber* de Alfonso Sastre) que Gonzalo Torrente Ballester define «narrativos», en los que algunos momentos, «en vez de contarse, se representan» (cfr. *Teatro Español Contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1968, pág. 375). De cualquier forma, hay que decir que, de la obra de Rulfo, además de las tres versiones cinematográficas y la radiofónica, ha habido también una transposición teatral. Extraigo la noticia de Cristina Fiallega, «*Pedro Páramo*»: *un pleito del alma*, Roma, Bulzoni, 1989, pág. 10.

⁵⁵ Citado por Boris Ejchenbaum, *Teoria della prosa*, en AA. VV., *I formalisti russi*, a cura di Tzvetan Todorov, prefazione di Roman Jakobson, Torino, Einaudi, 1968, pág. 233.

⁵⁶ Me refiero a la distinción hecha por Tomasevskij entre «acciones estáticas» y «acciones cinéticas». Las primeras son aquellas «in cui tutti i personaggi si riuniscono nello stesso luogo (ecco perché figurano così spesso gli "alberghi" e i loro equivalenti, che rendono possibili incontri inattesi)»; las otras son aquéllas «in cui i protagonisti si spostano da un luogo all'altro per rendere possibili gli incontri» (cfr. Boris Tomasevskij, *Teoria della letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1978, pág. 193).

⁵⁷ Como ya había notado Giuseppe Bellini: «Il dialogo tra Juan Preciado e Dorotea riaffiora continuamente [...] come sfondo e commento agli avvenimenti e ai protagonisti». Cfr. *Il labirinto magico*, cit., pág. 40.

⁵⁸ *P.P.*, pág. 99.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*, págs. 99-100.

⁶¹ *Ibidem*, págs. 103-104.

⁶² Según sostiene Luis Leal, en su ensayo «La estructura de Pedro Páramo», en AA. VV., *Homenaje a Juan Rulfo*. cit., pág. 21.

⁶³ *P.P.*, págs. 25-26.

⁶⁴ *Ibidem*, pág. 29.

⁶⁵ *Ibidem*, págs. 32-33.

⁶⁶ *Ibidem*, págs. 71-72.

⁶⁷ Otros episodios propuestos según los tres núcleos son los relativos al retorno y a la muerte de Susana.

⁶⁸ Se podría decir, utilizando las palabras de Bachtin, que las voces se despliegan: «[...] sullo stesso piano come coesistenti e contrastanti, come termini che consonano ma che non si confondono [...]». Cfr. Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, pág. 44.

⁶⁹ *P.P.*, pág. 45.

⁷⁰ *Ibidem*, pág. 16.

⁷¹ *Ibidem*, pág. 87.

⁷² *Ibidem*, pág. 88.

⁷³ Para una interpretación mítica de la novela, véanse, entre otros: Carlos Fuentes, *La nueva novela latinoamericana*, México, J. Mortiz, 1969; Idem, «Rulfo, el tiempo del mito», en

AA. VV., *Juan Rulfo. Homenaje Nacional*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1980, págs. 19-30; Candido Panebianco, «Struttura e mito nel romanzo di Rulfo: *Pedro Páramo*», en *Siculorum Gymnasium*, N. S. a. XXVI, n. 2, luglio-dicembre 1973, págs. 331-348; Violeta Peralta, *El hombre como signo en la narrativa de Juan Rulfo* (especialmente el capítulo «Juan Preciado: una soledad abierta a la trascendencia», págs. 75-83), en Violeta Peralta, Liliana Befumo Boschi, *Rulfo, la soledad creadora*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975 .

⁷⁴ *P.P.*, pág. 8.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*, págs. 11-12.

⁷⁷ *Ibidem*, pág. 19.

⁷⁸ *Ibidem*, pág. 22.

⁷⁹ *Ibidem*, pág. 23.

⁸⁰ *Ibidem*, págs. 20-21.

⁸¹ *Ibidem*, págs. 38-39.

⁸² *Ibidem*, pág. 44-45.

⁸³ *Ibidem*, pág. 27.

⁸⁴ *Ibidem*, pág. 36.

⁸⁵ Por lo que se refiere al léxico específico teatral, incluso lo tocante a las técnicas utilizadas para la puesta en escena, puede resultar útil el texto de Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1983).

⁸⁶ Así es como se explica el extraño parlamento de la pág. 46, que de otra forma habría sido un comentario más o menos de este tipo: «la mujer no respondió». Como se recordará, a una pregunta de Juan no sigue una respuesta de Damiana. En el renglón siguiente, hallamos un guión (la indicación de lo que tendría que haber sido su propia intervención) seguido por puntos suspensivos, que indican un silencio por parte de la mujer:

-Entonces ¿cómo es que dio usted conmigo?

-...

-¿Está usted viva, Damiana? ¡Dígame, Damiana! (pág. 46).

Y también a propósito de la elaboración hecha con «mente teatral» piénsese una vez más en el fragmento 27, en el que da la impresión de que el diálogo que hallamos se desarrolla entre bastidores. El fragmento sucesivo, que aclara el sentido de aquel diálogo aparentemente no pertinente, parece una acotación o, mejor dicho, apuntes de dirección:

Fragm. 27

-... Mañana, en amaneciendo, te irás conmigo, Chona. Ya tengo aparejadas las bestias.

-¿Y si mi padre se muere de la rabia? Con lo viejo que está... [...] Aguántate un poquito. El no tardará en morirse.

-Lo mismo me dijiste hace un año [...] ¿Te vas conmigo?

-Déjame pensar [...] (pág. 49).

Fragm. 28

Ruidos. Voces. Canciones lejanas:

Mi novia me dio un pañuelo

con orillas de llorar... [...] (pág. 50).

Por otra parte, la dramatización es típica de la escritura de Rulfo. Ejemplo de ello podrían ser algunos cuentos de *El llano en llamas*, cit., que también podrían ser representados: «Macario», por ejemplo, donde la dramatización se da a través del monólogo, se podría teatralizar del mismo modo que se hizo para el monólogo de Molly Bloom, del último capítulo de *Ulises* de Joyce (de esta obra, además, se hizo una óptima adaptación teatral también en español durante el invierno 1979-80; fue representada en el teatro del «Centro Cultural de la Villa de Madrid», bajo la dirección de J. Sanchis Sinisterra, con Magüi Mira en el papel de Molly

Bloom y Manuel Dueso en el del durmiente Leopold Bloom); «Luvina», en la que la historia se desarrolla a través de un diálogo, aunque uno de los dos interlocutores permanezca siempre en silencio, se podría representar como un «drama narrativo», utilizando la técnica del *flash back*; etc. Extrañamente, *El gallo de oro*, cit., uno de los textos compuesto por Rulfo expresamente para el cine presenta, en cambio, una escritura de tipo más narrativo.

⁸⁷ En realidad, tengo alguna duda sobre la pluralidad de «narradores» en *Pedro Páramo*, puesto que todos los aludidos «yo narrador» no exponen la historia global, sino sólo una parte de ella. La parcialidad de su relato, por lo tanto, podría hacer que los considerásemos, eventualmente, narradores de segundo grado (narradores, pues, de una historia en la historia). Sin embargo la narración, en el caso de Juan y Dorotea, se da porque existe entre ellos una relación dialógica; en el caso de Susana y del otro anónimo personaje, porque sus voces errantes y delirantes desembocan en un monólogo más o menos largo. Y, de cualquier forma, el monólogo en estos casos no es interior, no es muda reflexión de los dos personajes, sino que adquiere sonoridad, tanto que Juan y Dorotea pueden escuchar las voces de los otros dos. De algún modo, por lo tanto, también Susana y el hombre anónimo se intercalan en el momento dialógico, que nos lleva, como se ha dicho al principio, al género teatral más que a cualquier otro género literario. Me parecería, pues, excesivo reconocerles a todos los personajes la función de narrador, aunque sea de segundo grado; es sólo por causa de la desorientadora extensión de la intervención (que puede llegar a durar hasta diez páginas, como en el caso de Juan) por lo que el parlamento puede parecer narración.