

## En torno al fragmento 11

A distancia de más de treinta años de su publicación, y a pesar de haber sido muy estudiado, *Pedro Páramo* es un texto que sigue resultando altamente estimulante y que, incluso después de numerosas lecturas, todavía logra intrigar -y, a veces, inquietar por las originales y diversas interpretaciones que de él se desprenden- a quien hubiera decidido renovar, con ojos más atentos, la lectura<sup>88</sup>.

La peculiar estructura de la obra que, como se ha visto hasta ahora, tiende a distraer al lector, contribuye sin duda a complicar la comprensión de la historia que se narra; y lamentablemente, hasta el momento, no se ha hecho un estudio analítico<sup>89</sup> que pueda aclarar -no sólo a grandes rasgos, sino también fragmento por fragmento- las incertidumbres creadas por las dudas que surgen a causa, entre otras cosas, del complejo entramado.

No presumo tratar de colmar aquí todas las lagunas; de momento, mi propósito es el de analizar solamente el fragmento 11 de la novela para enmendar un error de los traductores italianos (muy relacionado con la estructura de la obra), y, además, para aclarar uno de los puntos todavía oscuros, que arranca del mismo fragmento.

Hasta el momento, dos son las ediciones italianas de *Pedro Páramo*: la primera es la de la editorial Feltrinelli<sup>90</sup> y la otra es la de la editorial Einaudi<sup>91</sup>; y a las dos me parece oportuno hacerles una observación acerca de un pasaje en el que se ha hecho una traducción errónea del verbo *ir*, no tanto por una cuestión estilística o formal, sino más bien para aclarar, desde el punto de vista de la estructura, algunos momentos de confusión en los que, a decir verdad, con demasiada frecuencia, y quizá deliberadamente, induce Rulfo.

El empleo diferente en castellano de los verbos *ir* y *venir*, con respecto a los italianos *andare* e *venire*, es tan notorio que sería verdaderamente inoportuno volver al tema para repetir la diferencia<sup>92</sup>. Sin embargo, en nuestro caso, nos vemos obligados, para recuperar un significado que de otra forma podría pasar inadvertido, a subrayar un gran (pero no craso) error que asombra a todo aquel lector muy atento que, desconociendo el castellano, se ve obligado a leer la obra traducida.

En realidad, no se puede decir que en la lengua original el pasaje en cuestión esté falto de dificultades de comprensión; el paso es aquél en el que asistimos a una conversación entre Eduviges Dyada y Juan Preciado (obviamente, tal y como la refiere este último personaje, en la narración que le hace a Dorotea, su compañera de tumba).

En el fragmento 11, Juan, notando que Eduviges interrumpe el relato de la separación entre Dolores Preciado y Pedro Páramo, le pregunta qué le pasa. Eduviges dice que oye el galope de un caballo; pero, dándose cuenta de que Juan no lo advierte, considera que esta percepción se debe a su sexto sentido, y decide contarle al huésped la historia de la muerte de Miguel Páramo, ocurrida precisamente por una caída del caballo que ella cree oír.

Según la narración de Eduviges, la noche en la que murió Miguelito, ella oyó llamar a su ventana. Se asomó y vio a Miguel Páramo, quien, confuso, le contó que de repente se había perdido, ya que una extraña niebla le había impedido encontrar el camino que lleva a Contla. El joven le confía su turbación a la

mujer, porque considera que, si le contase este hecho a otra persona, lo tomaría por loco. Entonces, ella le comunica que no está loco, sino sólo muerto:

No. Loco no, Miguel. Debes estar muerto. Acuérdate que te dijeron que ese caballo te iba a matar algún día [...] Mañana tu padre se torcerá de dolor [...] Ahora vete y descansa en paz, Miguel. Te agradezco que hayas venido a despedirte de mí<sup>93</sup>.

Eduviges sigue su relato y añade que, antes que se hiciera de día, un muchacho de la Media Luna fue a buscarla y le dijo:

El patrón don Pedro le suplica. El niño Miguel ha muerto. Le suplica su compañía<sup>94</sup>.

Entonces la mujer, después de que el muchacho admite que le han pedido que dé la noticia llorando, se dirige al jovencito con las siguientes palabras:

Está bien. Dile a don Pedro que allá iré. ¿Hace mucho que lo trajeron? [...] No se te olvide cerrar la puerta cuando te vayas<sup>95</sup>.

Este último paso es el que más nos interesa, visto que la traducción de aquel «iré» de la respuesta de Eduviges no convence en absoluto. En las ediciones italianas, ha sido traducido del siguiente modo:

Va bene, di' a don Pedro che vengo subito. Quando lo hanno portato? Molto tempo fa? [...] non dimenticare di chiudere la porta quando te ne vai<sup>96</sup>.

Va bene. Di' a don Pedro che verrò. E' molto che lo hanno portato? [...] non dimenticarti di chiudere la porta quando te ne vai<sup>97</sup>.

Quizá, hasta aquí, habría poco que objetar. Probablemente se debería resaltar la excesiva libertad, por parte del traductor de la primera traducción italiana, con la cual altera (y no sólo, lamentablemente, en este caso), además de la puntuación, las expresiones. De hecho, éstas ya no son suficientemente escuetas<sup>98</sup>; se pierde pues aquel lenguaje esencial, que responde a la más auténtica voluntad de estilo de Rulfo<sup>99</sup>. Véase además, a propósito del mismo particular -me permito una breve digresión, puesto que se trata del mismo fragmento<sup>100</sup>-, la expresión del muchacho de la media Luna: «Sí, don Fulgor me dijo que se lo dijera llorando»<sup>101</sup>, traducido en la primera edición italiana (sin tener en cuenta para nada el punto de vista socio-lingüístico), de forma demasiado elegante para ser dicho por un pobre peón. De hecho, éste, además de resaltar por sus modales exquisitos -entre otras cosas gracias a un vocativo al final de la frase, que denota cierta cortesía (vocativo que no existe en el texto original)-, se preocupa también, con un ulterior toque de finura, de evitar la malsonante iteración léxica, teniendo cuidado de usar, en lugar del primero de los dos verbos *dire*, el menos usado *raccomandare*. En la traducción, de hecho, leemos:

Sí, don Fulgor mi ha *raccomandato* di dirglielo piangendo, *signora*<sup>102</sup>.

De esta forma, sin duda, la traducción es más elegante; pero, realmente, no se puede decir que sea fiel, puesto que no demuestra, como debiera, el bajo grado de desarrollo de la competencia lingüística del hablante<sup>103</sup>.

Pero volvamos al problema. Si nos conformásemos con la conjetura de los dos traductores, quienes consideran que Pedro Páramo madó llamar a Eduviges para que le hiciera compañía y le diera consuelo -y poder, así, soportar mejor el dolor por la pérdida del hijo-, no habría mucho que decir, fuera del problema estilístico recién mencionado: por lo menos, la traducción habría dado perfectamente la idea.

Sin embargo, aun considerando las dificultades que presenta la obra, el traductor debería haberse preocupado más de reconstruir (por muy arduo<sup>104</sup> que fuera) una, aunque somera, fábula, que diera, por lo menos aproximadamente, una cronología de los episodios que se suceden en Comala; especialmente la cronología de las muertes, puesto que, como veremos, es la que más nos interesa para poder aclarar algunos aspectos de la obra, que son todavía oscuros.

En la página 34 de la edición en lengua original, empieza el fragmento 16. El momento cronológico narrado es el día del funeral de Miguel: se habla de la noche en la que el padre Rentería, tras haber bendecido, por miedo a don Pedro, el cadáver de Miguel Páramo, no puede conciliar el sueño, a causa de los remordimientos por haberse dejado intimidar. Piensa que ha traicionado a los que lo quieren y le piden que interceda por ellos ante Dios. Precisamente aquella noche, recuerda la mirada de María Dyada, cuando fue a pedirle que mandara al cielo a su hermana Eduviges. Pero -sigue recordando el sacerdote- Eduviges, que se había suicidado, y por tanto era culpable, no había obtenido, contrariamente a Miguel, su bendición.

Por lo tanto, Eduviges Dyada muere antes que Miguel Páramo. ¿Cómo es posible, entonces, que don Pedro le pida para sí ayuda a una persona que ya está muerta? Hay que excluir la posibilidad de que el cacique de Comala lo ignorara, ya que él conoce bien a Eduviges (puesto que, entre otras cosas, implora su compañía). Además, si la muerte de la mujer no hubiera sido del dominio público, el muchacho de la Media Luna, portador del mensaje de don Pedro, por lo menos se habría extrañado, cuando se hubiera dado cuenta en aquel momento que la mujer ya no vivía.

Hay también una frase -ya citada anteriormente- de la misma Eduviges, que podría darnos un motivo ulterior de reflexión:

No se te olvide cerrar la puerta cuando te vayas<sup>105</sup>.

Tales palabras, probablemente, no son casuales; y podrían incluso pasar inadvertidas, si no supiéramos -ya se ha referido- cuán esencial es el lenguaje para nuestro autor. Esta frase, más bien, da la idea de la imposibilidad de la mujer (porque seguramente es a su cuerpo al que el chico se dirige, visto que sabe, además, donde se encuentra), la imposibilidad, decía, de poder cerrar ella misma la puerta de su propia casa (¿o de la construcción en la que se halla su tumba?), por estar inmovilizada por la muerte.

Por lo tanto, ella es ya difunta cuando Miguel muere, y la cosa es ya evidente en Comala.

Creo que Rulfo, para provocar la atención del lector, reproduce a propósito las palabras del joven mensajero de manera muy vaga:

El patrón don Pedro le suplica. El niño Miguel ha muerto. Le suplica su compañía<sup>106</sup>.

Pero ya, ante la evidente anterioridad de la defunción de Eduviges, no puede haber duda: Pedro Páramo no pide compañía para sí mismo, sino para su hijo, que, habiendo muerto hace poco, necesita a alguien que lo escolte en la nueva dimensión.

Este episodio nos da, una vez más, la medida de la potencia de Pedro Páramo, quien, gracias al dinero y a la violencia, ha consido infundir en sus conciudadanos un peculiar sentido de respeto -que quizá sería mejor definir terror-, así que, para él nada es imposible. De hecho, además de las cosas que normalmente se pueden lograr, él consigue que «mandar al cielo» a su hijo Miguel; y, además, le procura, incluso, compañía para el más allá.

Volviendo ahora al problema de la traducción, es evidente que aquel «iré» no puede ser traducido con «vengo subito» o «verrò», como encontramos en las ediciones italianas. Como mucho, en este caso, sería mejor, también en italiano, el uso del verbo *andare*; por lo tanto se habría podido traducir «ci vado subito» o «ci andrò». Digo «se habría podido» y no «se habría debido», porque al lector menos atento se le debe dejar en la vaguedad, y no con el objetivo de castigarlo, sino porque así sucede, por intención del escritor, también cuando se lee en lengua original. Quizá la solución sea echar mano de otro verbo, aunque no indique movimiento. La cosa, creo, se podría resolver recurriendo a un verbo de acción no muy definida, como por ejemplo *fare*; (en este caso la traducción podría ser: «Va bene. Dí' a don Pedro che lo farò») o bien al verbo *obbedire* o un sinónimo de éste, pues, aunque en este último caso se altera un poco la versión original, puede servir, por lo menos, para subrayar mejor la potencia desmedida de Pedro Páramo.

De cualquier modo, es indudable que el susodicho *iré* no puede de ningún modo corresponder a un *verrò* italiano.

\* \* \*

Pero hay otro punto oscuro, que arranca de este mismo fragmento, y que puede aclararse solamente si se resuelve el complicado rompecabezas construido por Rulfo; esto es, si se consiguen componer armónicamente todas las piezas que el escritor parece habernos presentado de forma casual.

Al final de este fragmento, encontramos a Eduviges que, de repente, le dirige a Juan Preciado una extraña e inesperada pregunta: «-¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto?». A la respuesta de Juan («No, doña Eduviges»), la mujer replica: «Más te vale»<sup>107</sup>. Y con estas últimas palabras, se concluye el fragmento 11.

El fragmento se concluye, pero no la escena, que seguirá algunas páginas más adelante, tras la intromisión de otro nivel temporal, con la misma

expresión con la que se había interrumpido la página 27: «Más te vale, hijo. Más te vale»<sup>108</sup>. En este nuevo fragmento (el 17), tras haber pronunciado las palabras recién citadas, Eduviges Dyada deja a su huésped, para que descanse. Pero en una de las pausas de su sueño discontinuo, Juan oye un espeluznante grito: «¡Ay vida, no me mereces!»<sup>109</sup>. Y cuando parece que esta voz de ultratumba se ha apagado, según las palabras de Juan Preciado:

[...] retornó el grito y se siguió oyendo por un largo rato: «¡Déjenme aunque sea el derecho de pataleo que tienen los ahorcados!»<sup>110</sup>.

El misterio parece aclararlo la mujer que en aquel momento entra violentamente en la habitación de Juan. Esta, tras haberse presentado como Damiana Cisneros, revela al aterrorizado visitante que se trata de algún eco que ha quedado prisionero entre los muros; en aquella habitación, de hecho, ella recuerda que habían ahorcado a Toribio Aldrete. Esta explicación, que persuade a Juan, parece convencer también al lector que, así las cosas, no sigue indagando. Por otra parte, el fragmento sucesivo, que recoge un nivel temporal del pasado, amplifica el episodio del asesinato de Toribio Aldrete. Por lo tanto, el lector es desviado por la nueva escena; y el caso parece concluirse definitivamente.

Sin embargo, reflexionando bien, en el fragmento, hay algo poco convincente. Las palabras: «¡Ay vida, no me mereces!», de hecho, corresponden más a alguien que quiere suicidarse y no a una persona que está a punto de ser asesinada. Pues entonces, deberíamos ir a la búsqueda del personaje que se suicida, para poder desvelar el misterio de aquellas voces.

El único personaje que en la novela se suicida -o, por lo menos, el único del que se nos hace partícipes- es Eduviges. Como se recordará, la noche en la que el Padre Rentería tiene una crisis de conciencia, lo que más le duele al cura es el recuerdo de la resignación de María Dyada en el momento en el que se da cuenta de que su hermana no podrá ser nunca perdonada por haber cometido el grave pecado de suicidarse. Además, que la mujer se hubiera quitado la vida, se habría podido deducir por aquellas enigmáticas palabras (que ahora ya no resultan tan incomprensibles) con las que ella misma se lo había insinuado a Juan:

Sólo yo entiendo lo lejos que está el cielo de nosotros; pero conozco cómo acortar las veredas. Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando El lo disponga<sup>111</sup>.

Los gritos que aterran a Juan, pues, deberían ser de Eduviges y no de Toribio Aldrete.

Sin embargo, resulta poco creíble, que la segunda frase encerrada entre los muros del «cuarto del rincón» («¡Déjenme aunque sea el derecho de pataleo que tienen los ahorcados!») pertenezca a Eduviges. De hecho, según las palabras de su hermana María, ella: «Murió retorcida por la sangre que la ahogaba»<sup>112</sup> (probablemente, pues, usa un arma), y no «pataleando» (como, en cambio, hacen los ahorcados). Por lo tanto, en este caso, la voz que se lamenta podría incluso ser la de Toribio Aldrete; en el fondo, no habría motivo

alguno, en esta circunstancia, de desconfiar de la sugerencia de Damiana Cisneros. Y aun no sabiendo si realmente el hombre ha sido matado de la forma que ella dice, no nos creer que Fulgor y los demás secuaces de Pedro Páramo lo hayan ahorcado. Los ecos encerrados en la habitación son por lo tanto dos: el eco del lamento de Eduviges y el del lamento de Toribio.

Por lo referente al primer grito, además, es sugestivo pensar que pertenezca a la mujer. Ella, de hecho, casi como si sintiera dentro de sí la incontenible angustia pasada, presagia un retorno del eco de sus lamentos; y presumiendo la profunda turbación que esto puede despertar en un vivo<sup>113</sup>, parece que a través de aquellas maternas palabras («Más te vale, hijo. Más te vale») quiera avisar, aunque sibilinamente, al hijo de su querida amiga, de forma que pueda estar más preparado para la tremenda zozobra de la que pronto será presa.

En cambio, por lo que se refiere al segundo lamento, queda la duda.

Por otra parte, seguramente el mismo Rulfo ha querido crear esta duda. El, de hecho, ha intentado inducir en error al lector (¿o, quizá, al mismo personaje?), poniendo en boca del huésped de Eduviges un verbo reiterativo. En su narración a Dorotea, Juan le dice que, tras la primera exclamación («¡Ay vida, no me mereces!»), hubo una pausa de profundo silencio; y, acabada la pausa:

[...] *retornó* el grito y se siguió oyendo por un largo rato: «¡Déjenme aunque sea el derecho de pataleo que tienen los ahorcados!»<sup>114</sup>.

\* \* \*

Los dos casos de ambigüedad aquí señalados tienen en común, como ya se ha apuntado, la pertenencia (por lo menos parcial) al mismo fragmento; pero no son los únicos. De estas incertidumbres y equívocos -creados a propósito por Rulfo-, está diseminada toda la obra. Ello es sin duda estimulante para el lector, quien, aun dejándose capturar por la aureola sobrenatural (que tanto le debe a estas vacilaciones), intentará mantener siempre bien alerta la atención. Y en algunos casos -pero sólo en algunos- si está suficientemente atento, tendrá la posibilidad de aclarar a placer algunas dudas, transformándose así, en co-autor de la historia<sup>115</sup>.

## NOTAS

<sup>88</sup> A este respecto, por citar un ejemplo entre las aportaciones italianas, baste con pensar en una nota de Giuseppe Bellini, «Función del silencio en *Pedro Páramo*», en *Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, n. 4, 1986, págs. 75-81, en la que el estudioso, aun volviendo a un tema ya examinado, consigue ampliarlo y profundizarlo originalmente.

<sup>89</sup> El libro de Marta Portal, *Análisis semiológico de «Pedro Páramo»*, Madrid, Narcea (Bitácora, Biblioteca del Estudiante), 1981, podría hacer pensar lo contrario, visto que se detiene en todos los fragmentos que componen la obra. Sin embargo, hay que decir que raramente éstos son considerados en la economía general de la novela; por el contrario, muchas más veces, su interpretación no intenta ni siquiera englobarlos en la narración, entendida en sentido más amplio, casi como si se tratase de micronarraciones que acaban en sí mismas. Fracasa de esta forma, a mi parecer, el propósito de normalización estructural que Marta Portal se proponía.

<sup>90</sup> Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Milano, Feltrinelli, 1960 (traducido por Emilia Mancuso). Las páginas citadas, de esta traducción, serán precedidas por el nombre de la editorial.

<sup>91</sup> Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Torino, Einaudi, 1977 (traducido por Francisca Perujo). También en este caso, las páginas citadas serán precedidas por el nombre de la editorial.

<sup>92</sup> Al respecto, véase el estudio de Silvia Monti, «L'opposizione andare/venire in italiano e spagnolo», en *Quaderni di lingue e letteratura*, n. 6, 1981, págs. 115-125.

<sup>93</sup> *P. P.*, pág. 26.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> *Ibidem*, pág. 27.

<sup>96</sup> Feltrinelli, pág. 32.

<sup>97</sup> Einaudi, pág. 22.

<sup>98</sup> Con respecto a esto, Dario Puccini, en su estudio «Quattro proposte di lettura del *Pedro Páramo* di Juan Rulfo», en AA. VV., *Terra America. Saggi sulla narrativa latinoamericana* (a cura di Angelo Morino), Torino, Edizioni La Rosa, 1979, en la pág. 170, en la nota 1, es muy severo también con la traducción publicada por la Einaudi: «[...] purtroppo, nessuna delle due trad. it. [*sic*] mi sembra aderisca, sufficientemente e correttamente, al dettato preciso, asciutto e scarno dell'originale».

<sup>99</sup> Dice el mismo Rulfo: «Siempre sobran, en realidad [las palabras]. Sobran un *qué* o un *cuándo*, está un *de* o un *más* de más, o algo así». Cfr. Reina Roffé, *Juan Rulfo. Autobiografía armada*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1973, pág. 55.

<sup>100</sup> De cualquier forma, hay que subrayar que, en la traducción publicada por Feltrinelli, los fragmentos están subdivididos de forma bastante discordante con respecto al de las ediciones en lengua original consultados por mí. Por lo tanto, también el número de ellos resulta sensiblemente diferente: en esta primera edición italiana son 58. En la traducción publicada por Einaudi, en cambio, son 67.

<sup>101</sup> *P.P.*, pág. 26.

<sup>102</sup> Feltrinelli, pág. 31. La cursiva es mía.

<sup>103</sup> El mismo Rulfo, a propósito de la «simpleza total» del lenguaje de sus obras, se justifica diciendo: «Pero es que usé personajes como el campesino de Jalisco, que habla un lenguaje castellano del siglo XVI. Su vocabulario es muy escueto. Casi no habla más bien...». Cfr. Luis Harss, *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1973, pág. 314 (el capítulo dedicado a Rulfo se titula «Juan Rulfo, o la pena sin nombre», págs. 301-337). Esta misma declaración del escritor la vuelve a proponer Reina Roffé, *op. cit.*, pág. 54.

<sup>104</sup> Aunque Ariel Dorfman, como ya se ha dicho (cfr. nota 7) niega la existencia de una fábula?

<sup>105</sup> *P. P.*, pág. 27.

<sup>106</sup> *Ibidem*, pág. 26.

<sup>107</sup> *Ibidem*, pág. 27.

<sup>108</sup> *Ibidem*, pág. 36.

109 *Ibidem.*

110 *Ibidem.*

111 *Ibidem*, pág. 15.

112 *Ibidem*, pág. 35.

113 Aunque narra su historia como muerto, no debemos olvidar que, en el tiempo del enunciado, Juan Preciado está vivo.

114 *P. P.*, pág. 36. La cursiva es mía.

115 El problema de la participación activa del lector en calidad de co-autor, planteado por Mariana Frenk y recogido por Joseph Sommers (véase nota 6), se vuelve pues más discutible. De hecho, una lectura atenta limita las conjeturas fantásticas evitando, contrariamente a lo que sostiene Sommers, la necesidad de compartir con el escritor la imperfecta visión de la realidad, intentando, eventualmente, integrarla. Cfr. Mariana Frenk, *op. cit.*, pág. 19; Joseph Sommers, *op. cit.*, págs. 51-52.