

**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA DE PUEBLA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**DOCTORADO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA**

**T E S I S**

Morir en Comala:  
Ruptura, voz y sonido en Pedro Páramo

Que para obtener el grado de  
Doctor en Literatura Hispanoamericana

**PRESENTA:**

**ANASTASIO EUGENIO PACHECO CEJEDA**

**DIRECTOR:**

**DR. FRANCISCO RAMÍREZ SANTACRUZ**

Puebla, Pue. Junio de 2016

Introducción	3
1 Ruptura de la novela	19
1.1 Fragmentación y espacio	20
1.1.1 Distribución del espacio	36
1.2 Fragmentación y bifurcación narrativa	51
1.2.1 “A través del hueco”	58
1.3. Fragmentación y disolución de la pareja	67
1.3.1 Brevedad del discurso fragmentado	72
2 Voz: origen y destino	79
2.1 Voz y sentido	80
2.1.1 Voz de los secretos	91
2.2 Polifonía y voz del monólogo interior	101
2.2.1 El relato como referencialidad de la voz	109
2.3. Voz y silencio	116
2.3.1. Dimensión del olvido	125
3 Sonorización del espacio vivido	137
3.1 Sonoridad y silencio	138
3.1.1 Sonidos del espacio vivido	149
3.2 Sonidos y murmullos	156
3.2.1 El eco	164
3.3 Esperanza, ilusión y muerte	169
Conclusión	181
Bibliografía	192

## Introducción

“Morir en Comala: Ruptura, voz y sonido en *Pedro Páramo*” es el título que llevará este trabajo de tesis, el cual es el resultado de una amplia investigación en la que consideré distintos puntos de vista y enfoques de estudios que se han hecho en torno a *Pedro Páramo*<sup>1</sup> de Juan Rulfo, lo que me permitió ubicar la temática que me condujera a descubrir el punto de convergencia de estos tres aspectos: ruptura, voz y sonido.

Ninguno de los tres temas es novedoso, de distintos modos se ha abordado la temática de la arquitectura fragmentada, del predominio de la voz, y de las sonoridades en *Pedro Páramo*. Lo que le da sentido original a este trabajo es la interrelación de estas tres líneas de investigación con las que buscaré respuestas a la pregunta ¿La fragmentación de las relaciones humanas, la voz que manipula y aniquila la conciencia, y el sonido que ambienta<sup>2</sup> los distintos momentos de la caída de un pueblo, puede configurar a los personajes en seres atormentados?

---

<sup>1</sup> La edición que consultaremos de *Pedro Páramo* es la publicada por el Fondo de Cultura Económica en 1980, edición especial de la colección Tezontle. En 1981 el texto de Tezontle pasó a la Colección Popular con seis reimpressiones hasta 1987. Decidimos utilizar esta edición por dos razones: 1) porque es la última vez que Rulfo revisó la novela, y 2) porque es la que mejor coincide al texto original que se encuentra en el Centro Mexicano de Escritores, a decir de Sergio López Mena en *Toda la obra, Juan Rulfo* (1996).

<sup>2</sup> El sonido alude al silencio de las palabras, de la voz, de los ruidos, murmullos y rumores como efectos acústico-simbólicos o de la imaginación, todo esto enmarcado en la realidad literaria. El silencio no va solo, como la palabra tampoco. Sonido y silencio forman una realidad. De modo que hablar del sonido es hablar también del silencio. Así que el silencio es aterrador si la palabra que se recuerda o que suena es también aterrador. Al callar un sonido lo que se percibe es el silencio de esa sonoridad que estaba instaurado antes, durante y después de haber sonado. Pero el silencio no solo se percibe en las palabras, sino también en otras formas, como el miedo, la tristeza, la soledad, los deseos, y en todo aquello que se ha humanizado.

Sin duda, entre los temas que los críticos han centrado más la atención ha sido el de la estructura, el mundo miserable de los personajes y el carácter poético del lenguaje. Alí Chumacero (1955) fue uno de los primeros comentaristas de *Pedro Páramo* quien dijo que la novela tenía una estructura desarticulada, sin eje temático<sup>3</sup>. Carlos Blanco Aguinaga en su análisis “Realidad y estilo en Juan Rulfo” (1955) *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica* (2003) de Federico Campbell, partía de la interioridad de los personajes la cual veía como un mundo cerrado, angustiado, fatalista, lleno de remordimientos. También Mariana Frenk en su ensayo “Pedro Páramo” (1961) en la obra anteriormente citada, alude a esta parte oscura de los personajes, pero su mayor interés lo centra en el funcionamiento estructural de la novela. Por otra parte, Octavio Paz decía, entre otras cosas, que *Pedro Páramo* se circunscribía entre la prosa y la poesía. Bajo estos tres tópicos: estructura narrativa, interioridad de los personajes y el carácter poético-narrativo, da inicio la crítica literaria.

Muchos críticos de *Pedro Páramo* han hablado de la estructura, o de la voz, o del sonido, pero los trabajos se concentran en la búsqueda de las claves que Juan Rulfo empleó para armonizar la fragmentación de la estructura con la desarticulación de la diégesis, así como en el contrapunteo de diversas situaciones. Al respecto Emir Rodríguez Monegal<sup>4</sup> en “Relectura de *Pedro Páramo*” (1974) *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica* (2003) de Federico Campbell, afirma

---

<sup>3</sup> La afirmación de Alí Chumacero es una cita de Jorge Zepeda en *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955–1963)* (2005) (p. 36).

<sup>4</sup> El contrapunto según Emir Rodríguez Monegal en “Relectura de *Pedro Páramo*” (1974), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica* (2003) de Federico Campbell, dice: “En la primera parte, el relato de Juan Preciado en Comala resultaba contrapunteado por la narración de la infancia y juventud de Pedro Páramo, y la juventud de Miguel Páramo. Al saltar del hijo al padre y luego al otro hijo, se tejía una serie de paralelos sutiles que permitían elucidar poco a poco el tema profundo de

que el contrapunto se ubica desde la perspectiva del lector quien ve a los personajes disputándose posiciones, pero esto “sustancialmente no altera la estructura interna de la narración porque continúa componiendo su historia por el método de las asociaciones emocionales” (p. 126). En tanto que Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina* (2004) ve “una estructura discorde, en que la homogeneidad de la sangre no puede esconder la heterogeneidad de los seres, y es nada menos que la relación hijo/padre” (p. 101) la que desde el inicio está enfrentada. El análisis de Rama plantea como punto central el rompimiento de los lazos de sangre, primero en los cuentos de *El llano en llamas* (1993), “¡Diles que no me maten!, “No oyes ladrar los perros”, “La herencia de Matilde Arcángel”; y después, en *Pedro Páramo*, a este rompimiento Rama lo llamó “jugadas simultáneas”. Carlos Fuentes en *La gran novela latinoamericana* (2011) enfoca su estudio desde el punto de vista del mito<sup>5</sup>, y Julio Ortega en *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad*

---

la novela. En la segunda parte, con la intervención cada vez mayor de Dorotea, el contrapunteo se hace cuádruple: por una parte Pedro Páramo y sus hijos; por el otro, Dorotea y Susana San Juan: ambas son mujeres sin hijos, locas por distintos motivos. A este doble grupo de padre y “madres” se agrega, en un nuevo contrapunto simbólico, el que forman Bartolomé San Juan, padre de Susana San Juan, y el padre Rentería. A ellos los une un sentimiento de culpa que tiene diverso origen: el primero es la culpa por haber pervertido (real o metafóricamente) a su hija; en el segundo, haberse dejado corromper por Pedro Páramo” (p. 126).

<sup>5</sup> Para tener una mejor perspectiva del análisis del mito véase Carlos Fuentes en *La gran novela latinoamericana* (2011): “*Pedro Páramo*, la novela de Juan Rufo, se presenta ritualmente con un elemento clásico del mito: la búsqueda del padre. Juan Preciado, el hijo de Pedro Páramo, llega a Comala: como Telémaco, busca a Ulises” (p. 127). También véase a Adriana Yáñez Vilalta quien habla de historia y mito en *El tiempo y lo imaginario* (2011), refiriéndose en los siguientes términos: “Uno (el relato) es progresivo y recto, corresponde al curso real del devenir. El otro es regresivo (mito), cíclico, reversible, producto del recuerdo, de la memoria, de lo imaginario. El primero es el tiempo histórico, siempre marcado con el signo de la pérdida, de la finitud, de la muerte. El segundo es el tiempo del origen, del mito, de la poesía apoyado en la esperanza de recuperar, de volver a encontrar los paraísos perdidos: la infancia y los amores pasados” (p. 33). Para hablar del mito en *Pedro Páramo* también véase Roberto González Echevarría: *Mito y archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana* (2011). “[...] el mito está presente en la novela bajo la siguiente forma: 1) hay relatos que se asemejan a mitos clásicos o bíblicos, sobre todo del Diluvio, pero también el Paraíso, las Siete Plagas, el Apocalipsis y la proliferación de la familia que, con su complicada genealogía, evoca al Antiguo Testamento; 2) hay personajes que son reminiscentes de héroes míticos [...] 3) ciertos relatos tienen un carácter mítico general porque contienen elementos sobrenaturales [...] 4) el inicio de toda la historia, que se encuentra, como en los mitos en un relato

*conflictiva* (2010) nos muestra en esta estructura la fundación del mundo al revés o, como Ortega mismo lo llama, “des-fundación”<sup>6</sup> de un pueblo.

Diversas investigaciones se han escrito para hablar de la voz como un registro sonoro. El análisis se ajusta a una temática de territorialización: del lado de Pedro Páramo el silencio de la palabra recae en los habitantes de Comala; del lado de Juan Preciado la voz pasa a ser del dominio de los muertos. En el territorio de Pedro Páramo la voz que suena es la del cacique, el pueblo allí no tiene voz, porque “Esa gente no existe”<sup>7</sup>.

Respecto del sonido, el estudio más completo sobre el tema nos lo ha dado Julio Estrada en *El sonido en Rulfo: “el ruido ese”* (2008). Este trabajo está planteado desde el punto de vista de la música, las sonoridades están trabajadas como un elemento estético que le da sonido a toda la novela. En este libro Estrada analiza cinco sonoridades: “sonoridades del habla”, “sonoridades del ambiente”, “sonoridades de la música”, “sonoridades del tiempo” y “sonoridades de la pérdida”. Estrada habla de cinco aspectos del sonido en *Pedro Páramo*, en el que pone su atención

---

de violencia e incesto [...]” (p. 52).

<sup>6</sup> Véase Julio Ortega en *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva* (2010) donde señala: “esta novela nos dice que la autoridad ha sucumbido en el uso irrestricto del poder, y que esa des-fundación ha fracturado no sólo la vida social sino el destino mismo de vivir en comunidad... el jardín de los orígenes ha sido remplazado por el desierto del fin, el paraíso patriarcal por el infierno sin memoria y el pueblo natal por el cementerio mortal [...] Esta novela es la más exacta versión del discurso de la carencia como el trasfondo no cartografiado del mito americano de la abundancia” (p. 264).

<sup>7</sup> El análisis que Julio Moguel hace en “Ecos y murmullos en *Pedro Páramo*”, *Ecos y murmullos en la obra de Rulfo* (2007), plantea el tema de la voz en los siguientes términos: “Los personajes populares en *Pedro Páramo* son, desde la mirada del protagonista principal, prácticamente inexistentes, menos que fantasmas, nada. [...] Este desprecio desde el poder cobra toda su relevancia cuando entendemos que se trata de un ninguneo asumido por los propios pobladores de Comala, pues desde su propia voz son poca cosa, ilusiones perdidas (como las de Damiana), voluntades vencidas (como las de Juan Preciado), sueños apenas, sombras, nada. Se trata, en suma, de una ‘servidumbre aceptada o voluntaria’ que encuentra en ‘el destino’ o ‘la culpa’ los orígenes últimos de su mal” (p. 52).

en el universo sonoro en la forma del narrar, del oír y del sonar de México, sin dejar de lado el tema del silencio con el que logra interactuar el ritmo de las distintas percusiones.

La estructura fragmentada de la novela, entiendo, que es un indicativo de esta fatalidad que agobia a los personajes, que la fragmentación no solo es cuestión de forma sino que le da sentido al universo de la novela; que la voz tiene otro alcance más allá del poder que les pueda dar a los protagonistas; y el sonido, además de enmarcarse en la sonorización del lenguaje y de los distintos ambientes, prelude otra realidad.

El objetivo general que pretendo alcanzar en este trabajo de investigación es el siguiente: Analizar la fragmentación de la estructura como signo del rompimiento de los valores preestablecidos en la moral que rige las relaciones sociales de los personajes en aquel mundo de Comala; la voz como la fuerza que trasciende a la consciencia y en la voluntad de los personajes; y el sonido como el prelude que ambienta los distintos momentos de la caída de Comala instituida como símbolo del rompimiento de valores universales representados en los personajes que fueron destruidos por la voz de quienes ejercieron el poder.

La pregunta reúne los tres puntos cardinales de esta investigación: fragmentación, voz y sonido, que son a mi juicio, los temas enmarcados en *Pedro Páramo* que nos revelarán la trascendencia de la ruptura de la unidad.

La fragmentación de la estructura apunta hacia una quebradura al interior de *Pedro Páramo*: se rompe la armonía del ambiente, se fracturan los discursos, los diálogos se interrumpen, las relaciones de pareja se destruyen, los lazos familiares están rotos (un hijo resentido busca a su padre para cobrarle caro el olvido, otro

más se encarga de matarlo), la historia se desintegra, de modo que hacia donde miremos habrá un signo que sugiera la destrucción de la unidad. Por lo que respecta a la voz, evidentemente es un recurso que es necesario para contar una historia, de modo que no sería característico en *Pedro Páramo* a no ser porque la ubico como el origen que, por una parte, ordena, y, por la otra, desordena el universo de los personajes de Comala; la voz como la fuerza fundante de un pueblo, de una religión, y, al mismo tiempo, destructiva de estos fundamentos. Aquí me referiré, no solo a la voz que tiene sonido y sentido, sino a la voz que no se escucha, la voz que emerge de lo profundo del ser. Con relación al sonido parto de la idea de que la novela *Pedro Páramo* es una prosa poética: suenan las palabras, los ecos, los murmullos, el viento, la lluvia; hay gritos, quejidos, lamentos, suspiros; se vislumbra un trasfondo onomatopéyico producido por los animales, los insectos y la naturaleza. En este sentido, los sonidos ambientan, por una parte, el tiempo de la abundancia: Pedro Páramo contemplando el cielo en una noche de luna; Fulgor Sedano ante un amanecer lluvioso; Damiana Cisneros escucha el bramido de los toros en una noche oscura; el padre Rentería a la orilla del río contempla el cielo; Doloritas rememora los olores, sabores y los sonidos de su tierra. Por otra parte, los distintos momentos catastróficos que padecen los personajes están ambientados por un mundo de resonancias, murmullos y ecos.

Ahora bien, para el desarrollo de esta temática me guiaré bajo el orden del siguiente capitulado: 1) Ruptura de la novela, 2) Voz: origen y destino, y 3) Sonorización del espacio vivido.

Para tener una mejor orientación en el estudio de *Pedro Páramo* delimitaré en dos partes el espacio narrado como principio de la fragmentación: uno lo



identificaré con Pedro Páramo, el otro, con Juan Preciado. Estableceré estos puntos de referencia porque a mi juicio son los dos personajes que sostienen las secuencias de la multiplicidad de relatos. Visualizaré los silencios en el espacio exterior o abierto: el cielo, la tierra, la noche, el viento, la lluvia, la abundancia, la pobreza; así como en el espacio interior o cerrado: los miedos, los amores y desamores, los recuerdos, la nostalgia, el olvido, los secretos. En el primero predomina la voz que ordena y desordena el universo de Comala; en el segundo, la voz ya no es funcional para construir o destruir sino para identificarse. Si en Pedro Páramo son los sonidos de la naturaleza los que sonorizan el ambiente, en Juan Preciado serán los murmullos espectrales.

En este orden de ideas abordaré la temática de esta tesis desde dos perspectivas: la separación que experimentan los personajes (Pedro Páramo de Susana San Juan, o Doloritas de Pedro Páramo), y la que se percibe desde la interpretación del lector.

El primer capítulo "Fragmentación de la novela" lo iniciaré a partir de la siguiente pregunta: ¿De qué modo la fragmentación de la estructura de *Pedro Páramo* fija la idea del rompimiento del universo narrado? El objetivo es analizar los distintos sentidos de la desintegración de la estructura diegética para ver de qué modo la unidad como valor preestablecido se fractura. Entendemos la fragmentación como el rompimiento de la unidad en todos sus sentidos: estético, social, estructural; y en todos sus niveles: del discurso, narrativo, dialógico.

En este apartado me propongo demostrar que la segmentación es un indicativo de la catástrofe de los personajes, entendida esta catástrofe como la pérdida de la esperanza, de la ilusión, y del beneficio de la muerte para remediar

sus penas.

El análisis de este primer capítulo me permitirá observar de qué modo se fragmenta la estructura de *Pedro Páramo*, así como de las implicaciones que esto tiene a nivel del espacio-tiempo y de los personajes. Los segmentos los clasificaré en tres partes: 1) los que siguen la secuencia del relato de Juan Preciado con un narrador personaje, 2) los que cuentan la historia del lado de Pedro Páramo con un narrador anónimo, y 3) los que no tienen continuidad narrativa. Enseguida definiré los dos espacios donde se mueven los personajes que son ejes de las secuencias narrativas. Una vez establecidos estos dos puntos de referencia trabajaré la idea del tiempo empleado en el recorrido espacial de estos dos personajes para ver de qué modo se desplazan según nuestra perspectiva. Por una parte situaré a Pedro Páramo en su viejo equipal desde donde imagina su pasado, y por otra, ubicaré a Juan Preciado enterrado en una tumba reconstruyendo su viaje a Comala, lo cual marcará las dos posiciones: mientras que Pedro Páramo hace un recorrido en el tiempo, Juan Preciado lo hace en el espacio.

En este apartado analizaré la ruptura que hay entre padre e hijo desde el arranque de la historia que empieza contando Juan Preciado, e involucraré esta situación confrontando también dos espacios: Sayula y Comala. Uniré los dos lugares a través del viaje que hace el hijo quien lleva en la memoria un lugar pródigo que le hizo concebir su madre, con lo cual mostraré que la confrontación con el padre es también el rompimiento violento de las ilusiones. Estableceré un tercer contrapunto que tiene que ver con el tiempo pasado de Pedro Páramo, entendido como un tiempo de vida, con el tiempo presente de Juan Preciado, que es un modo de “estar” permanente. Enseguida relacionaré el movimiento que hace el personaje-

narrador de un “allá” (Sayula) a un “acá” (Comala) que concluye en el verbo “vine” con el que inicia y cierra el segmento.

Haré un estudio de las diferentes formas de cómo el silencio opera en la fragmentación. Parto de la idea de que los eventos están dispersos en el tiempo y en el espacio, de modo que hay sucesos que empiezan en el escenario de Juan Preciado y continúan en el espacio de Pedro Páramo. Estos largos silencios los llamaré tiempo de silencio o túnel del tiempo. Estudiaré el caso de Doloritas cuya salida del túnel está en el principio de la novela, y su entrada páginas más adelante como si se tratara de un proceso invertido. Abordaré el tema de la bifurcación narrativa como el principio de entrada o salida del túnel del silencio. Analizaré la bifurcación como un proceso de ruptura de las parejas lo cual me aportará el fundamento para seguir hablando de la fragmentación porque en cada una de las bifurcaciones aparece un vacío. Explicaré la manera de cómo se forman estos huecos<sup>8</sup> a través de los cuales puede verse otra realidad.

Fijaré la idea de la arquitectura en ruinas de la casa y, por extensión, del pueblo de Comala como otra manera de ver la desintegración de la estructura. Analizaré la casa en ruinas como un signo de ruptura de la unidad. En este análisis consideraré que la estructura funciona como casa, de modo que en *Pedro Páramo* todo está roto: se rompe la ley, se violan los límites, un hijo mata a su padre, un hombre deja morir a su pueblo, un padre destruye a su hija; está arruinado el matrimonio, las familias, las relaciones entre Dios y el hombre, entre el pueblo y el patrón. Haré notar que la única pareja que permanece unida más allá de la muerte es la de

---

<sup>8</sup> El nombre de este apartado está inspirado en el título del libro de cuentos de Renato Prada Oropeza *A través del hueco* (1998).

los hermanos, aun cuando esa unión prevalece en apariencia, porque por dentro también está rota, los separa el pecado y la culpa.

¿Cómo logra Juan Rulfo escribir el silencio? La pregunta no se contesta con una sola respuesta. A lo largo de este primer capítulo iré resolviendo el cuestionamiento. En este apartado argumentaré la última parte del planteamiento que me he hecho. Esto es que al principio de la lectura hay un ensamble de conjeturas que después se convierte en un desmontaje y esto tiene que ver con la acción de quitar, desmantelar, des-fundar. Con este planteamiento desarrollo la idea de desmontaje del texto, no solo de la novela como cuerpo literario, sino de los cortes inesperados de sus partes: en la segmentación, en los diálogos, en la narración.

El segundo capítulo “Voz: origen y destino” lo fundamentaré en la siguiente pregunta: ¿Por qué los personajes de *Pedro Páramo* viven un proceso de fundación-destrucción de los valores elementales: amor, fe, libertad y moral? El objetivo es comprender cómo trasciende la voz de los personajes en la fundación, y de cómo el cacique por el poder de la voz destruye la vida de Comala; así mismo ver que en el mundo de los muertos la voz prevalece como una referencialidad.

Me propongo en este apartado estudiar el sentido de la voz en dos momentos: 1) en el mundo de Pedro Páramo como fundadora de un pueblo, una familia, una religión, pero también como la voz que condena y destruye, 2) en el mundo de Juan Preciado la voz rompe los límites del secreto para exponerse como un referente de identidad.

En este capítulo hablaré de la voz entendida como discurso que tiene un origen y un destino. La relación dialógica la ubicaré entre los personajes, siempre son dos enfrentados, el “yo” de la enunciación frente a un “tú” como enunciatario.

Aunque en ocasiones el receptor de la voz sea el mismo que la enuncia, esto ocurrirá en el monólogo interior del padre Rentería, en los recuerdos de Pedro Páramo; otras veces la voz tiene un origen conocido y un enunciatario diversificado como ocurre con los soliloquios de Susana San Juan y con otros muertos de Comala. Sucede también que hay voces sin origen ni destino, solo es la voz de alguien que canta para alguien que escucha, el oído funciona como el destino de la enunciación de un emisor anónimo.

Ahora bien, analizaré la voz en dos sentidos: como fundación y catástrofe, y como un referente en el mundo destruido. En este estudio solo me referiré a tres aspectos de la voz: 1) la que se ejerce como poder y se asume como silencio, 2) la que no se oye, porque no se ha pronunciado, pero que está en tensión entre el querer y no poder decirse (los secretos, los recuerdos, la culpa, la nostalgia), y 3) la que identifica y ubica a los personajes en el mundo en ruinas. Con este estudio pretendo analizar el funcionamiento de la voz en la fundación de un pueblo, en la extensión de su dominio a través de la multiplicidad de personajes, en el orden que impuso, y finalmente, en la condena y muerte del pueblo de Comala.

En tres personajes centraré el tema de la voz: Pedro Páramo, el padre Rentería y Bartolomé San Juan. El primero establece relaciones de poder con Fulgor Sedano, el administrador; Gerardo Trujillo, el abogado; y con el Padre Rentería. Hay otros personajes secundarios que también funcionan como portadores de su voz: el *Tilcuate* y su caporal Damiana Cisneros; en tanto que el sacerdote ejerce dominio sobre sus feligreses, Bartolomé San Juan en la hija. En los tres casos hay un sentido de fundación y de destrucción: Pedro Páramo de Comala, el padre Rentería de la fe, y Bartolomé de Susana. En esta parte del

análisis converge el tema de la fragmentación como un proceso de desintegración, dispersión, ruptura de la unidad, con el tema de la voz como principio y fin de la historia de Comala.

A partir de este “fin de la historia” de la vida de la Media Luna, da inicio el otro discurso-eco, palabra-huella, o vestigio de la voz en la parte oscura de Comala. En este escenario el silencio está poblado de voces, murmullos y rumores. Los muertos no descansan, siempre tienen algo que contar. En este escenario la voz juega un papel muy importante porque conserva su sonoridad, su materia acústica, de modo que por la voz se identifica un muerto de otro, se ubican en el espacio y en el tiempo del pasado, no del presente en el que “están” enterrados, sino del tiempo de cuando tuvieron vida, de ese tiempo los muertos recuerdan, añoran o ensueñan. Aquel caos es el resultado del mundo destruido por las tres potencias que hemos señalado: ahí están los muertos doliéndose de su muerte a manos de Pedro Páramo, las almas en pena que no alcanzaron el perdón del Padre Rentería, y Susana San Juan destruida por su padre.

Analizaré el sentido de la voz de los personajes que fueron destruidos por no callar como es el caso de Torivio Aldrete y Dorotea la *Cuarraca*. La situación de los personajes que rebasaron los límites permitidos para hablar tiene características peculiares: ambos personajes estaban ebrios, y Dorotea, además, loca. Pero esta situación no les valió para que la ley no se ejerciera: Aldrete fue colgado de una viga y Dorotea condenada al infierno. De este modo, la voz de Pedro Páramo y del padre Rentería se materializa en el sufrimiento de los condenados. En ese sentido el pueblo de Comala reconoce que solo hay un cacique, pero también reconoce que hay un solo Dios, y que en manos de la divinidad o del cacique se sostiene la vida

de Comala. El hombre ante Dios es un ser humillado, resignado, obediente y silencioso; la misma actitud asume ante Pedro Páramo.

En la última parte de esta temática analizaré “el olvido” como otra forma de destrucción del mundo fundado. Me centraré en el destierro de Doloritas quien primero es engañada por Fulgor Sedano para casarse con Pedro Páramo en contubernio con el sacerdote.

Una vez instituido el casamiento se inicia el proceso de des-fundación<sup>9</sup> hasta que finalmente la mujer es desterrada del paraíso junto con su hijo aun cuando no hay un divorcio de por medio. Esta separación la analizaré como la destrucción de la institución instaurada en el matrimonio.

¿Quién destierra a Doloritas? Es una pregunta que resolveré en esta investigación en la que hemos involucrado el tema de la voz, es decir, que me planteo la idea de que no es Pedro Páramo, sino el poder que representa la voz. Cuando Dios expulsa del Edén a la pareja no fue Dios en persona, sino la voz que al mismo tiempo representaba a Dios. Abraham no ve a Dios, escucha la voz que le ordena sacrificar al hijo. En este sentido estudiaré la voz como la fuerza que tiene el poder de fundar y a la vez de destruir. De este modo, lo que regresa a Comala no es Doloritas físicamente, sino su voz, esa voz que guía a Juan Preciado desde el inicio del viaje como la voz de un dios tutelar. *“Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es*

---

<sup>9</sup> Para tener otra perspectiva del inicio de la des-fundación véase Julio Ortega en *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América Latina* (1998): “[...] a la muerte de Susana San Juan empieza el proceso de desfundación del Estado de barbarie que había fundado Pedro Páramo: la abundancia en la pobreza; la abundancia que conoció Doloritas. La parte de la desfundación la va a conocer Juan Preciado en la carencia [...]” (p. 264).

*que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz*” (p. 14). Así, voz y oído, origen y destino: alguien habla (la madre), alguien escucha (el hijo), forman una unidad, pero esta unidad se rompe con el olvido, dicha ruptura la representaré con el silencio de un discurso im-pronunciado, así mismo, in-oído<sup>10</sup>.

El tercer capítulo “Sonorización del espacio vivido” lo iniciaré con la siguiente pregunta: ¿Los sonidos del espacio vivido de Pedro Páramo es el prelude del espacio deshumanizado de Juan Preciado? El objetivo será analizar las diferentes situaciones en que el sonido en el escenario de Pedro Páramo tiene como trasfondo los ecos del mundo deshabitado de Juan Preciado, para ver de qué modo la sonorización del espacio vivido es el preámbulo del mundo en ruinas de los muertos.

Me propongo estudiar los sonidos producidos en los espacios de los personajes vivos para ver de qué modo se deshumanizan en el espacio ocupado por los muertos.

La pregunta involucra sonido y silencio. Atenderé el sentido del sonido como prelude del silencio, pero no solo como el modo de callar, sino en el sentido catastrófico. Es decir, los sonidos que ambientan el espacio en el escenario de Pedro Páramo son el preámbulo de la caída de la Media Luna que inicia con la muerte de Miguel Páramo: “Estoy comenzando a pagar. Más vale empezar temprano, para terminar pronto” (p. 86), continúa con la llegada de los

---

<sup>10</sup> Para abonar a la idea sobre la palabra *im-pronunciada* véase Blanca Alberta Rodríguez Vázquez en “La voz y sus figuras en la poesía de Gloria Gervitz”, *Las figuras del texto* (2009): “No sólo se trata de la palabra *im-pronunciada*, sino también de la *in-oída*, aquella que seguramente es dicha, pero no puede ser escuchada o no hay quien la escuche. Esto se convierte en una falta más porque las palabras están para ser oídas, para que alguien sea el receptor de ellas, su depositario. Se da, pues, una doble fractura, una en el decir y otra en el escuchar. Una corresponde a la relación sujeto-objeto: se desea mas no se consigue decir. La palabra impronunciada se vuelve un objeto esquivo e independiente de la voluntad del sujeto [...]” (p. 344).



revolucionarios, sigue con la muerte de Susana San Juan, y se cierra con las sonoridades de las campanas que llenan el espacio, lo cual es un indicativo del fin de la humanidad del pueblo de Comala. Sonido y silencio significan vida y muerte, lo que quiero decir es que, por una parte, está el escenario humanizado de Pedro Páramo armonizado por lo sonoro de la vida: lluvia, viento, voces, onomatopéyicos de la naturaleza o de los animales. Y por el otro, el escenario deshumanizado, el lugar del silencio: murmullos, ecos, resonancias, lamentos, gritos, viento. Este espacio lo analizaré desde la perspectiva de Juan Preciado: lo que oye, lo que ve y siente. Veré que en la medida en que el personaje avanza hacia el centro del pueblo es absorbido por el silencio cuya dimensión solo es posible calcular, paradójicamente, por los ruidos de aquel ambiente desconocido que también lo atraen. Estudiaré aquellos rasgos de humanización que confunden al personaje por lo cual no reconoce aquel lugar como el mundo de los muertos, ni se reconoce como uno de ellos, entre los que destacaré: la comida, el habla, el pueblo, las calles y el aspecto humano de los espectros con los que conversa Juan Preciado. Centraré la investigación en el tema del sonido como la huella sonora reunida en un espacio atemporal, sin dejar de lado la idea de que los personajes viven esa realidad como imágenes destruidas, atormentadas por los recuerdos que aún conservan de sus vidas pasadas. Allí, donde suponíamos que los muertos descansaban en paz, desmemoriados, insensibles, ninguno de los difuntos reposa, todos tienen algo que revelar. Voces que pasan, que viene de lejos, alguien habla, otros gritan, almas que cuchichean, que susurran, suspiran; se escucha el ruido del viento, el trotar de un caballo, un coro de voces por la calle, toda esta multitud de sonidos crea en el vacío de Juan Preciado un caos de voces; de modo que el conjunto de ruidos va

adquiriendo su propio ritmo hasta convertir el silencio en un murmullo tormentoso para los muertos que no los deja descansar. Finalmente abordaré el tema de la muerte de Juan Preciado quien se incorpora al mundo de los muertos como un eco, un murmullo, un alma, una sombra, como una voz narrativa entre otras tantas voces que cuenta su viaje como un eco más en aquel mundo oscuro.

## **1 Ruptura de la novela**

## 1.1 Fragmentación y espacio

En este capítulo estudio la fragmentación de la estructura en *Pedro Páramo* para ver en este recurso literario la fractura de las relaciones sociales de los personajes como un proceso de destrucción de la unidad, de la armonía fundada en la familia, el matrimonio, las leyes, la moral, la ética y la religión. Analizo en la fragmentación el vacío como una forma del silencio al que los personajes se acogen para sufrir, tanto del lado de la vida como del lado de la muerte, los conflictos de la conciencia.

La novela que finalmente llevó el título *Pedro Páramo*<sup>11</sup> está conformada por 69 segmentos<sup>12</sup>. Las piezas se anclan entre sí por secuencias<sup>13</sup> narrativas. Algunos segmentos están desarticulados si consideramos que de alguna historia se han

---

<sup>11</sup> Véase Jorge Zepeda en *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)* (2005), Juan Rulfo aclara que antes de que la novela apareciera con el título de *Pedro Páramo*, había tenido otros nombres: “[...] en sus primeros informes a Margaret Shedd, directora del Centro Mexicano de Escritores [...] el texto en ciernes era conocido como ‘Los desiertos de la tierra’”. En otra parte dice: “El manuscrito se llamó sucesivamente ‘Los murmullos’ y ‘Una estrella junto a la luna’” (p. 39). Véase también *Toda la obra, Juan Rulfo*, Edición crítica de Claude Fell. Del mismo texto citado donde dice: “La nota de *América* contiene información importante respecto de la estructura de *Pedro Páramo*. Las dos primeras secuencias que Rulfo estaba escribiendo aparecieron en la revista *Las Letras Patrias* en 1954. —número uno, enero-marzo, pp. 104-108—, bajo el título ‘Un cuento’. En nota a pie de página se señaló allí que el texto formaba parte de una novela en proceso de elaboración, *Una estrella junto la luna*. La segunda publicación que incluyó adelantos de la novela de Rulfo fue la *Revista de la Universidad de México*, que en junio del mismo 1954 —volumen VIII, número 10— dio a conocer las secuencias 42 (*Estoy acostada...*) y 43 (*—¿Eres tú la que...*) bajo el título ‘Fragmento de la novela *Los murmullos*’. [...] El original mecanografiado que se haya en el Centro Mexicano de Escritores lleva por título *Los murmullos* (en el lomo: Los murmullos); el que llegó al Fondo, *Pedro Páramo*” (p. XLI).

<sup>12</sup> La edición de *Pedro Páramo* que estamos revisando es de la Colección Tezontle del Fondo de Cultura Económica, 1986, tiene 69 segmentos. *Pedro Páramo* en otras ediciones como Planeta 1999, RM ediciones Fundación Juan Rulfo 2011, Edición Narrativa Actual 1993, está dividido en 70 segmentos. Tezontle mantiene en un solo segmento (el 42, pp. 95-101) lo que para las otras ediciones separan en dos. Véase Jorge Zepeda en *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)* (2005): “La novela no tiene capítulos, sino ‘fragmentos’ narrativos (69 en total)” (p. 9).

<sup>13</sup> Las primeras entregas que Juan Rulfo hizo a la revista *Las Letras Patrias* (1954), las denominaron entonces como secuencias, lo que ahora para nosotros son segmentos.

desprendido<sup>14</sup>. El armado de la novela nos da la idea de una construcción en ruinas<sup>15</sup>, la cual tendría su explicación en el contenido donde prevalece la sensación del caos. La primera visión estética que logramos alcanzar se ubica en el punto de ruptura<sup>16</sup> que provoca la fragmentación de esta novela. Entendemos por fragmentación no solo la suma de segmentos en que se ha quebrado la estructura, sino al interior de cada relato donde los recuerdos se cuentan de manera fragmentada, o en la movilidad de los personajes que toman rumbos distintos lo cual hace que se fracturen los programas narrativos. El punto y aparte al final de un segmento es un indicativo de la fragmentación, después de ese signo de puntuación lo que sigue es un espacio vacío<sup>17</sup>, no nos referimos a la página en blanco, sino al vacío del espacio-tiempo que media entre una historia y otra el cual no es posible medir ni contabilizar.

---

<sup>14</sup> Véase segmentos 26, 27, 28, 29, 34, 62 en *Pedro Páramo* (1980) de Juan Rulfo.

<sup>15</sup> También las ruinas tienen su belleza natural, y una belleza estética si la trasladamos a una fotografía, a la literatura, a la pintura o a algún otro medio artístico. Un desastre transforma la arquitectura de las cosas, les da otro orden en la lógica del espectador-lector. Hay que recordar que Juan Rulfo fue un fotógrafo de casas en ruinas. Véase “Casa del sur de Jalisco, 1961”. Foto de Juan Rulfo en *Noticias sobre Juan Rulfo*, (2003), (p. x). También véase fotografía No. 8 de las “23 fotografías Juan Rulfo” de la exposición presentada por Juan Rulfo el 25 de marzo 1960 en la Casa de la Cultura de Guadalajara”, anexo al libro *Tríptico para Juan Rulfo* de Víctor Jiménez, Alberto Vital y Jorge Zepeda (coordinadores) (pp. 240, 241).

<sup>16</sup> Véase *Toda la obra/Juan Rulfo*; edición crítica, Claude Fell, coordinador. 2° ed. “[...] *Pedro Páramo* representa una ruptura en la línea dominante de la literatura mexicana de los años 50” (p. XXII).

<sup>17</sup> Véase Angélica Tornero en un ensayo “Indeterminaciones y espacios vacíos en Roman Ingarden y Wolfgang Iser” quien dice que tanto para el alemán Wolfgang Iser como para el ruso Ingarden las indeterminaciones son aquellas que quedan fuera de los límites del discurso literario pero al alcance del lector quien pone la parte estética, según Ingarden, esto es, mientras que el autor ofrece lo artístico, el lector se asume como un co-autor de la obra, quien debe llenar sus indeterminaciones: “[...] la obra literaria se compone de dos polos: el artístico y el estético. El primer se refiere al texto creado por el autor y el segundo, al creado por el lector. [...] asume que las obras forman todos orgánicos y que el lector debe llenar sus indeterminaciones para completar la obra, aparentemente, en la armonía. Esto supone que hay una forma correcta de concretizar las indeterminaciones y esto es justamente lo que provoca la actitud estética” (pp. 561, 562).

La segmentación<sup>18</sup> en *Pedro Páramo* es un símbolo fundamental de la estructura para la comprensión e interpretación del mundo narrado. En una primera lectura habíamos pensado que los 69 segmentos conformaban la totalidad de la novela, que no faltaba ni sobraba nada. Después hemos encontrado que con los 69 segmentos Rulfo escribió una historia donde no sobra nada, pero falta mucho<sup>19</sup>.

Para estudiar la estructura indicaremos los dos espacios en que se ubican los personajes: uno lo identificaremos con Pedro Páramo, el otro con Juan Preciado<sup>20</sup>. Establecemos estos puntos de referencia porque a nuestro juicio son los dos protagonistas que sostienen las secuencias de la multiplicidad<sup>21</sup> de relatos.

---

<sup>18</sup> Los segmentos a los que nos referimos no solo se reducen a los textos, sino también al tiempo (segmentos temporales) y al espacio, (segmentos espaciales).

<sup>19</sup> ¿Qué hace un investigador con las piezas faltantes para interpretar el contenido a partir de la forma que pre-reconoce? A partir del hallazgo, el antropólogo, sin duda, restituirá la ausencia como una representación artificial del silencio. Lo desconocido, la falta de información, los indicios, lo que se intuye a partir de una huella, son los silencios de la obra. Si una vasija tiene un hoyo, el investigador intentará restituirlo, de esta manera el espectador en adelante verá una vasija completa. Supongamos ahora que la vasija se expone al público tal como la encontró el antropólogo, estamos seguros que los espectadores lo primero que echarán de menos será esa parte faltante. Sirva lo anterior para decir que el escritor no tiene todas las piezas consigo para armar la historia, en este caso, el lector rastreará la historia de un pueblo a partir de un indicio. Cuando iniciamos la lectura de *Pedro Páramo* nos quedamos sin saber cómo son físicamente los personajes, y caemos en la cuenta de que algo falta cuando terminamos de leer la novela; en este sentido, Pedro Páramo tendrá tantos rostros como lectores haya. Pero también podemos afirmar que nada falta si consideramos que la estructura está hecha de silencios, si descubrimos que el silencio es otro lenguaje. No es que el silencio supla lo que no dice la palabra, sino que el silencio es otro discurso que nos hace pensar, ya no en la materia que lo reemplace, sino en el vacío. El hoyo en la vasija es un silencio, forma parte de su estética y de su credibilidad como vestigio, además estamos de acuerdo que el cacharro es la huella<sup>19</sup> de una cultura, y como huella, es silencio.

<sup>20</sup> Para tener otra referencia respecto de la visualización de los dos escenarios véase Françoise Perus en *Juan Rulfo, el arte de narrar* (2012) quien dice: “[...] la alternancia inicial de estas dos entradas en el mundo de la ficción no se limita a sugerir, o a prefigurar la peculiaridad de los lazos que unen ambos espacios entre sí. Establece al propio tiempo una marcada diferencia entre los modos de narrar *formalmente* señalada por los cambios de persona narrativa: la primera, en el caso de la rememoración de Juan Preciado de su deambular por Comala; y la tercera, en el de la historia de la Media Luna y su cacique” (p. 166). Véase también Susan Sontag en *Cuestión de énfasis* (2010) quien hace la separación de los dos escenarios desde el punto de vista del narrador: “La narración se ubica en dos mundos: la Comala del presente, hacia la que viaja Juan Preciado (el «yo» de las primeras oraciones), y la Comala del pasado, el pueblo de los recuerdos de su madre y de la juventud de Pedro Páramo. La narración alterna la primera y la tercera persona, el presente y el pasado” (p. 139).

<sup>21</sup> Para una mejor comprensión de la “multiplicidad de relatos” véase Mijaíl M. Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski* (2012): “La novela polifónica sólo pudo realizarse en la época

<b>A) En el espacio de Juan Preciado (JP). Narrador personaje.</b>	<b>B) En el espacio de Pedro Páramo (PP). Narrador anónimo.</b>	<b>C) Relatos sueltos. Sin narrador.</b>
1 JP hace la promesa a su madre de buscar a su padre PP. 2 JP es guiado por Abundio Martínez (AM) a Comala. 1ª y 2ª <i>Voz de Doloritas Preciado</i> (DP). 3 JP llega a Comala. 3ª <i>Voz de DP</i> . 4 JP es advertido por AM de no quedarse en Comala. 5 JP encuentra a Eduviges Dyada70 (ED). 2ª informante.		
	6 PP adolescente recuerda la partida de a Susana San Juan (SSJ) sentado en el excusado. 7 PP obediente a las órdenes de la abuela. 8 PP y su madre en el novenario del abuelo.	
9 JP conoce los secretos de su madre. 4ª, 5ª y 6ª <i>Voz de DP</i> .		
	10 PP no se resigna a su trabajo de niño y de telegrafista. Retoma el recuerdo de SSJ.	
11 JP es informado por ED de la presencia del fantasma de Miguel Páramo (MP). 12 ED revive la noche que murió MP.		
	13 PP es informado por la madre sobre la muerte del padre. 14 El Padre Rentería (PR) dice una misa de cuerpo presente y se deja sobornar para bendecir al difunto. 15 PR interroga a su sobrina sobre la violación que sufrió por parte de MP.	
		16 Un grupo de hombres comentan el entierro de Miguel Páramo (MP).
	17 PR recuerda haber negado el descanso eterno del alma de ED.	
18 ED termina de contar la historia de la muerte de MP. JP escucha el grito de un muerto. Aparece Damiana Cisneros (DC), 3ª informante.		
	19 Fulgor Sedano (FS) ahorca a Toribio Aldrete (TA) por órdenes de PP. 20 FS recuerda los primeros tratos que hizo con PP: arreglarle la boda con DP. 21 FS recuerda de cuando PP era un flojo de marca según don Lucas. 22 FS recuerda el día que arregló la boda de DP con PP. 23 FS informa a PP lo de la boda, el arreglo con el PR. PP le encarga eliminar a TA. 24 FS informa sobre la muerte de TA.	
25 JP conversa con DC quien le habla del encuentro con su hermana Sixta. DC desaparece.		
		26 Las voces de dos mujeres coqueteando con Filoteo Aréchiga. 27 Galileo y su cuñado discuten sobre la posesión de la tierra. 28 Chona se resiste a abandonar a su padre para irse con el novio. 29 Fragmento de una canción.
30 JP entra en la casa de Donis (Do). 7ª <i>Voz de DP</i> . 31 JP conoce los secretos de los hermanos incestuosos. Empieza segundo día. 32 JP es atormentado por el miedo. Termina la tarde y empieza la 2ª noche. 33 JP duerme con la mujer de Do. Sale de la casa. 34 JP habla con su madre muerta. 35 JP regresa a la cama de la mujer de Do. 36 JP se aleja de la mujer y de la casa Do. 37 JP habla con		

capitalista. [...] el capitalismo llegaba de una manera casi catastrófica [...] la peculiaridad de los mundos en colisión, sacados de su equilibrio ideológico, tuvo que aparecer como especialmente plena y clara. Con esto se crearon las premisas objetivas de la multiplicidad de planos y voces de la novela polifónica” (p. 82).

Dorotea-o Dyada (DD). 8° <i>Voz de DP</i> . JP reconoce su muerte.		
	38 MP, FS, DC, DD en casa de la Media Luna (ML) con MP. Los personajes viven en la abundancia.	
39 DD cuenta su muerte y de la relación que tuvo con su alma.		
	40 FS le lleva la noticia a PP de la muerte de MP. 41 El PR recuerda: la transformación de PP, la vez que le llevó a PP al recién nacido, cuando se confesó con el padre de Contla, cuando confesó a DD.	
42 SSJ desde la tumba recuerda: la muerte de su madre, la abundancia de Comala. JP y DD escuchan la voz de SSJ, las quejas de un hombre, hablan de la venganza de PP, de cuánto quería a SSJ.		
	43 FS informa a PP la llegada de Bartolomé (B) y su hija a la ML. 44 PP Recuerda el tiempo que esperó a SSJ. 45 B le dice a su hija los motivos de su regreso a la ML. 46 PP confiesa a FS el amor que le tiene a SSJ. Planean la muerte de B. 47 El encuentro de Justina (J) con los indios. Diálogos entre SSJ y J. 48 SSJ se entera de la muerte de B. 49 SSJ baja al pozo por orden de B. 50 SSJ en su lecho de muerte despide al PR cuando se entera que viene a confesarla. 51 PP recibe la noticia de la muerte de FS y la presencia de los revolucionarios. El informante es un tartamudo.	
52 SSJ recuerda el mar desde la tumba. DD pone al tanto a JP sobre su nueva morada. SSJ sigue rememorando el mar y a su amor por Florencio.		
	53 PP habla con los revolucionarios. Les ofrece ayuda para la causa. 54 PP hace tratos con el <i>Tilcuate</i> .	
55 JP y DD hablan de lo que dice SSJ.		
	56 SSJ recuerda el día que le dieron la noticia de la muerte de Florencio. El PR vuelve con SSJ. 57 Gerardo Trujillo (GT) lleva noticia de la derrota del <i>Tilcuate</i> . Se despide de PP. 58 GT no pudo desprenderse de PP. 59 DC recuerda de cuando PP le tocó la puerta. 60 PP aconseja al <i>Tilcuate</i> asaltar Contla. 61 SSJ desvaría. El PR le da la comunión.	
		62 Dos mujeres hablan en la calle sobre SSJ.
	63 El PR confiesa a SSJ. PP está presente.	
64 DD informa a JP el día que vio morir a SSJ.		
	65 Muerte de SSJ. Repicaron las campanas. En Comala hubo feria. PP sentenció a muerte a Comala. 66 El <i>Tilcuate</i> trae noticias a PP del movimiento revolucionario y después de los cristeros. 67 PP sentando en su viejo equipal recuerda a SSJ. 68 AM se emborracha en la tienda de madre Villa. Informa a madre Villa que el PR se fue de alzado. Mata a PP. 69 DC y PP son dos fantasmas repitiendo la escena del momento de la muerte.	

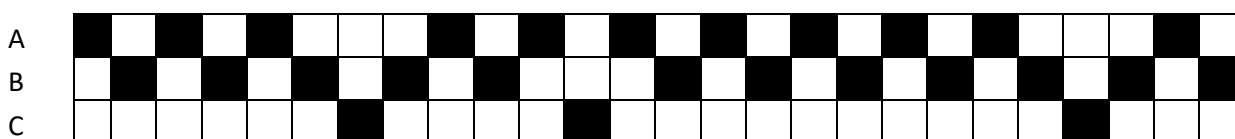
Gráfica 2. La alternancia de las voces narrativas, de los espacios diegéticos y de las secuencias del relato.



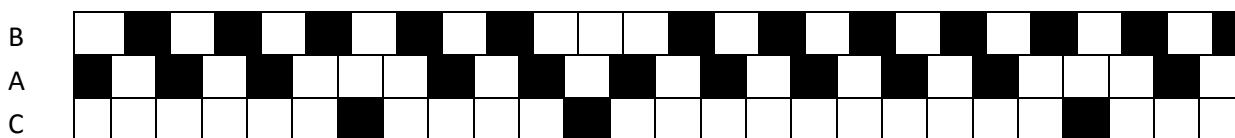
La estructura está repartida de la siguiente forma: encontramos 23 segmentos del lado de Juan Preciado, 40 en el escenario de Pedro Páramo y 6 relatos sin narrador. El orden ABC es arbitrario. El que proponemos sigue una secuencia en la alternancia del relato y solo se rompe en la casilla 12 como se muestra en la gráfica 3. Si cambiáramos a BAC la secuencia se rompe en la casilla 7 y en la 23 como se muestra en la gráfica 4; pero si modificáramos a BCA como vemos en la gráfica 5, el rompimiento de las secuencias es total.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
A	5		1		2				1		1		8		1		1		1		1				1	
B		3		1		3		1		6				1		2		9		2		6		1		5
C							1					4											1			

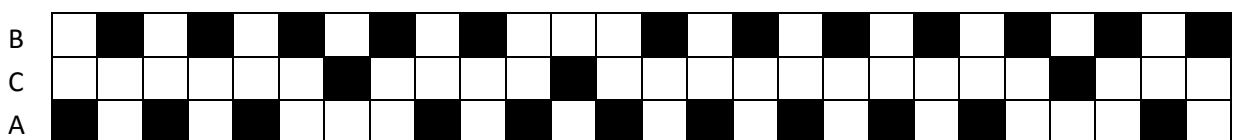
Gráfica 2. Los números representan los segmentos. Las letras A y B a los narradores, y C a los segmentos sueltos.



Gráfica 3. El esquema representa una fractura en la secuencia 1, 4, 8.



Gráfica 4. El esquema representa dos fracturas en las secuencias 1, 4, 8 y 6, 1, 1.



Gráfica 5. Todo el esquema de frecuencias está fracturado.

El contrapunteo<sup>22</sup>, en la alternancia del relato, nos muestra que al inicio se emplean

<sup>22</sup> Véase a Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski* (2012): “[...] todo en la vida es diálogo, es decir, una contraposición dialógica. Además, desde el punto de vista de la estética filosófica las

cinco segmentos en la apertura del primer recorrido de Juan Preciado (segmentación del 1 al 5) cuyo inicio está en la promesa, que Preciado le hace a su madre, de visitar a su padre para exigirle lo que estuvo obligado a darles y nunca les dio. Este recorrido se detiene en casa de Eduviges Dyada en el instante en que la voz de la mujer se aleja y Juan Preciado se queda con estas palabras: “Iré. Iré después (p. 17). De igual modo, es un bloque de cinco segmentos para el cierre de la novela en el recorrido narrativo de Pedro Páramo (segmentación del 65 al 69) que abarca desde la muerte de Susana San Juan, a la última frase del narrador anónimo: “Dio un golpe contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras” (p. 154). El contrapunteo en la fragmentación de la estructura, se instaura en el contenido del discurso como una señal de lucha entre padre e hijo. Juan Preciado abre la narración, pero es Pedro Páramo quien la cierra. Empieza con una mayor participación Juan Preciado, pero conforme avanza el relato se va silenciando, de modo que Pedro Páramo termina con 40 segmentos y solo 23 para el hijo. Lo cual significa que el hijo fue absorbido por el poder del padre.

La organización de los segmentos que hemos sugerido muestra que la fragmentación es dinámica y flexible, y este dinamismo le da el carácter de una estructura fragmentada pero fuertemente unida a través del discurso, aun cuando las relaciones estén fracturadas hay un recuerdo, una voz anónima, que sostiene el

---

relaciones de contrapunto en la música no son sino una variedad musical de las relaciones dialógicas en sentido amplio” (p. 121). El contrapunteo en *Pedro Páramo* según Emir Rodríguez Monegal, dice en su ensayo “Relectura de *Pedro Páramo*” (1974) publicado en *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica* (2003): “En la primera parte, el relato de Juan Preciado en Comala resulta contrapunteado por la narración de la infancia y juventud de Pedro Páramo, y la juventud de Miguel Páramo. [...] En la segunda parte, con la intervención cada vez mayor de Dorotea, el contrapunto se hace cuádruple: por un lado Pedro Páramo y su hijo; por el otro, Dorotea y Susana San Juan: ambas son mujeres sin hijos, locas por distintos motivos” (p. 126).

equilibrio narrativo. Las metáforas con las que argumentaremos la solidez a nivel del discurso son dos:

1) el hilo del papalote con el que jugaban Susana San Juan y Pedro Páramo, une lo terrenal con lo etéreo:

”El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra (p. 18).

Susana San Juan representa lo aéreo, el espacio abierto, el papalote que se aleja, y Pedro Páramo lo terrenal, lo fijo e inamovible, él está en la tierra reteniéndola a través del recuerdo; por el recuerdo, el universo de Susana no se borra. La mujer hace un largo camino por el tiempo que finalmente termina en la Media Luna donde viene a morir: “Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra” (p. 18). Es la imagen de la caída de la mujer en la desilusión, la locura y la muerte.

2) La segunda metáfora se refiere a la soga de la que pendía la vida de la niña Susana San Juan cuando bajó, obligada por su padre, al fondo de un pozo, al espacio cerrado:

Estaba colgada de aquella soga que le lastimaba la cintura, que le sangraba sus manos; pero que no quería soltar: era como el único hilo que la sostenía al mundo de afuera (pp. 113, 114).

Ahora la relación es inversa, Bartolomé, su padre, permanece en la parte terrenal mientras que la niña desciende por un pequeño agujero abierto entre las tablas — más tarde sabremos que se trata de la mina abandonada La Andrómeda—, una especie de inframundo, del cual salió por el hilo que la unía a su padre, herida, fragmentada, enloquecida. Si lo que la unía al mundo de los vivos era la presencia del padre, así que una vez que éste muere<sup>23</sup>, Susana San Juan también se esfuma hacia la muerte. Después, el recuerdo de los muertos la mantendrán entretejida a sus historias, sin este hilo el personaje se habría perdido en el anonimato. De este modo la fragmentación es movable, la historia de Susana se ha contado en desorden, y esta forma es el principio de la configuración del rompimiento del ser, es decir, primero es feliz (altura, viento, luz), al entrar en el hoyo (descenso, oscuridad y muerte) se fractura el universo de Susana San Juan.

En principio señalamos dos sujetos “del hacer”: Pedro Páramo y Juan Preciado, quienes identificamos como padre e hijo. Así mismo delimitamos dos espacios y dos tiempos. El espacio-tiempo<sup>24</sup> del padre está caracterizado por la abundancia como nos lo muestra reiteradamente Doloritas en sus recuerdos: “... *No sentir otro sabor sino el del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo*” (p. 26). En este escenario hay días, lluvia, amaneceres; en suma, hay vida. En tanto que el otro espacio-tiempo, lo representa la carencia: el calor, la tierra seca, la oscuridad,

---

<sup>23</sup> El análisis de este personaje que Carlos Fuente hace en *La gran novela latinoamericana* (2011) se refiere al tema de la pérdida: “Al perder a su padre, Susana pierde ley, protección y lenguaje: se hunde en el silencio, se vuelve loca, sólo participa de su propio monólogo verbal cerrado. Niega al padre. En seguida niega al padre religioso, el padre Rentería. En seguida niega a Dios Padre. ¿Cómo puede Susana San Juan, entonces, reconocer jamás al usurpador de la autoridad paterna, Pedro Páramo, si ha dejado de reconocer a Dios, frente a la autoridad patriarcal?” (p.141).

<sup>24</sup> Llamaremos “espacio-tiempo” en tanto que la historia se desplaza a partir de un punto (tiempo presente del pasado), hacia atrás o hacia delante, de los recuerdos de los personajes muertos.

un pueblo abandonado, los fantasmas. En este sentido prevalecen los dos movimientos de Susana San Juan en cuanto espacio abierto y luego espacio cerrado en el rompimiento del escenario.

La manera de cómo están repartidas sus voces a lo largo de los 69 segmentos de estos dos universos narrados, sin duda plantea, no la controversia histórica o mítica entre padre e hijo<sup>25</sup>, sino la imposibilidad de unir las partes. Los dos personajes están separados por el tiempo y eso impide saber la distancia a que se encuentra uno respecto del otro. Tenemos algunas referencias temporales para ubicar a Pedro Páramo en el marco histórico: la revolución y los cristeros. Sin embargo, de Juan Preciado no se tiene ningún indicio, todos ahí están muertos y el tiempo ya no tiene ninguna utilidad. De modo que el lugar de coincidencia solo lo podemos ubicar a nivel del recorrido narrativo, pero allí Pedro Páramo solo es un recuerdo, una idea.

Desde la perspectiva del lector identificamos dos posiciones invertidas de los personajes: Pedro Páramo es un personaje vivo que está inmóvil en su viejo equipal<sup>26</sup>, mientras que Juan Preciado que está muerto recorre un espacio. El tiempo narrativo sigue dos líneas principales proyectadas en distinta dirección según podemos distinguirlas en el proyecto de los protagonistas.

El itinerario de Juan Preciado parte de un espacio abierto, cuyo destino va a ser el espacio cerrado; lo mueve una promesa y luego una ilusión; su viaje tiene un

---

<sup>25</sup> Véase Carlos Fuente en *La gran novela latinoamericana* (2011) donde dice: "Pedro Páramo, la novela de Juan Rulfo, se presenta ritualmente como un elemento clásico del mito: la búsqueda del padre. Juan Preciado, el hijo de Pedro Páramo, llega a Comala: como Telémaco busca a Ulises" (pp. 127 y ss)

<sup>26</sup> Según el DRAE la palabra viene del náhuatl *icpalli*, asiento. Especie de sillón hecho de varas entretejidas, con el asiento y el respaldo de cuero o de palma tejida.

objetivo: encontrar “algo”, en este caso a su padre, para cobrarle caro algunas cuentas pendientes. La búsqueda no obedece a un sentimiento de unidad sino de confrontación. En tanto que la historia de Pedro Páramo corre un tiempo vertical: el cacique ha estado sentado permanentemente esperando, primero en el retrete (adolescente), después en un equipal (anciano).

—¿Por qué tardas tanto en salir? ¿Qué haces aquí?

—Estoy pensando.

—¿Y no puedes hacerlo en otra parte? Es dañoso estar mucho tiempo en el excusado (p. 19).

Desde cualquier punto de su pasado, Pedro Páramo tiene puestos los ojos en el porvenir de donde aparecerá Susana San Juan, su futuro está arriba, en el papalote que juntos volaron cuando eran niños<sup>27</sup>. Pedro Páramo recuerda:

”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, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. ‘Ayúdame, Susana’. Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. ‘Suelta más hilo’.

”El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta

---

<sup>27</sup> Para fijar mejor la idea de estos tres momentos de Pedro Páramo: sentado en el equipal, en el excusado y volando el papalote, véase Françoise Perus en *Juan Rulfo, el arte de narrar* (2012), quien habla de “*contigüidad de los patios*”, cada patio corresponde a un tiempo o época de vida del personaje: “[...] si bien la evocación gozosa y terrenal del primer patio es la que suscita la imagen del niño sentado, *en otro tiempo*, en el excusado de este mismo patio —o de otro similar— y soñando con el recuerdo de Susana, queda claro que el personaje no “ve” el patio que acaba de evocar el narrador: su mente está en otra parte, en el cielo del papalote. [...] las dos evocaciones de aquel patio se responden así una a otra, oponiendo *la percepción terrenal del narrador al ensueño celestial del protagonista*: señalan la compenetración imaginativa del narrador con su personaje al mismo tiempo que su distancia subjetiva respecto del embelesamiento de éste” (p. 168).

que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra (p. 18).

Desde su presente (sentado en el equipal), Pedro Páramo se proyecta al presente de su pasado<sup>28</sup> (en el retrete), desde ese tiempo arranca el registro de sus recuerdos. No dice “pienso en ti”, sino “pensaba en ti”, la posición verbal la coloca en el principio de la nostalgia, desde ese punto se mira adolescente en el lugar del momento en que ocurren los dos eventos: el fin de su vida feliz y el principio de su tristeza, lo cual significa ruptura de la infancia.

Es evidente el puente que une al anciano sentado en su viejo equipal con el niño en el excusado, de ahí el recuerdo se desplaza a la pareja que juega en el campo. La estructura del recorrido narrativo encoje el tiempo, por decirlo en los mismos términos del personaje: “El reloj de la iglesia dio las horas, una tras otra, una tras otra, como si se hubiera encogido el tiempo” (p. 22), de alguna manera la simultaneidad de hechos está presente en la escena del recuerdo. El discurso empieza con un “Pensaba en ti”, pero luego ya no piensa sino que permanece con la niña Susana, la mirada no está afuera de la escena sino adentro. Los verbos: “Volábamos”, “oíamos”, “estábamos”, involucran la presencia de Susana en una acción compartida con el pequeño Pedro.

---

<sup>28</sup> Paul Ricoeur actualiza en su libro *Tiempo y narración I* (2013), las ideas sobre el tiempo que San Agustín abordó en su libro XI de las *Confesiones*. Entre las conclusiones que destaca Ricoeur exponemos la siguiente: “Habría que decir que los tiempos son tres: presente de (*de*) las cosas pasadas, presente de (*de*) las cosas presentes y presente de (*de*) las cosas futuras. Las tres existen en cierto modo en (*in*) el espíritu y fuera de él (*alibi*) no creo que existan. [...] El presente de las cosas pasadas es la memoria; el de las cosas presentes, la visión [...] y el de las cosas futuras, la expectación” (p. 50, 51).

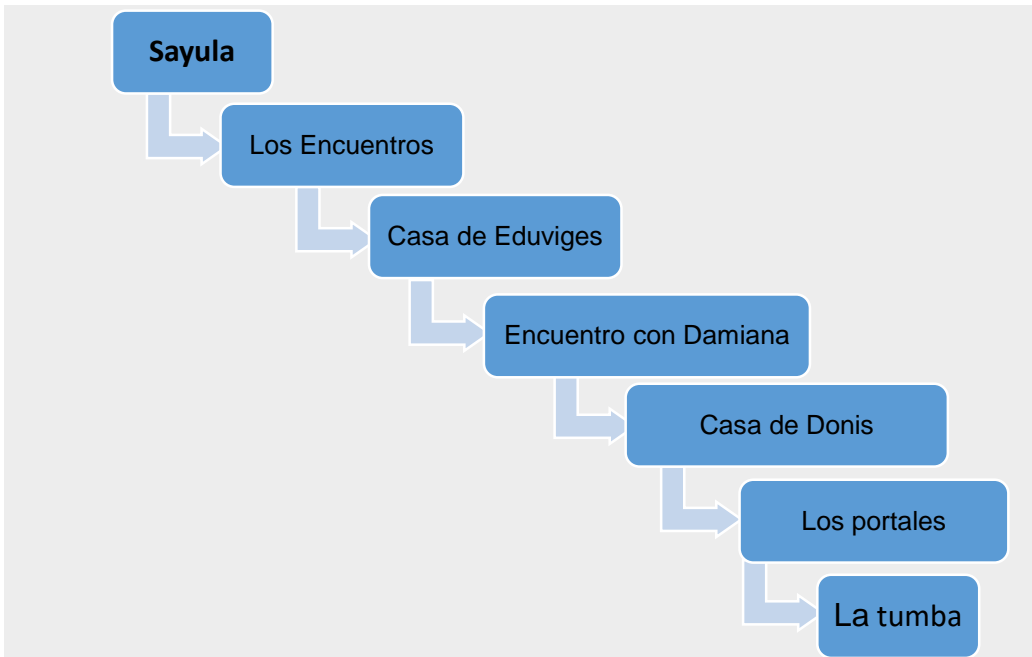
La fragmentación del espacio acerca los eventos. El recuerdo empieza como un pasado lejano, luego se mueve a un pasado cercano hasta meterse en el presente: 'Ayúdame, Susana' 'Suelta más hilo'.

En el papalote estuvo puesta su esperanza mientras se mantuvo en el aire; una vez que Susana San Juan ha llegado a las tierras de la Media Luna en un estado de locura, lo cual simboliza que el papalote se viene a pique (como si se le viniera encima el tiempo), de modo que a Pedro Páramo ya no le queda nada por mirar arriba, sino abajo, hacia lo más profundo de sus recuerdos. Susana era el futuro, el objeto esperado, el porvenir que, cuando llega, no hay un mutuo reconocimiento, y entonces el ciclo no se cierra, la espera sigue inconclusa, el personaje no le queda nada por mirar arriba, sino abajo, en lo hondo de sus recuerdos.

Esta es una manera de ver el tiempo que recorre la historia de Pedro Páramo, se desplaza de arriba hacia abajo y luego cambia de dirección; mientras que Juan Preciado recorre el espacio de un punto de inicio a un "vine".

El espacio-temporal de Juan Preciado, cuyo arranque está en el pueblo de Sayula y el punto de anclaje en alguna tumba del pueblo de Comala, sigue una dirección en el espacio convencional. Este recorrido lo distribuimos en siete estaciones: 1) el punto de partida, Sayula; 2) los Encuentros donde se topa con el arriero Abundio Martínez; 3) la casa de Eduvigis Dyada; 4) el encuentro con Damiana Cisneros, la caporala de la Media Luna; 5) la casa de los hermanos atormentados; 6) los portales donde lo encuentran los muertos; y, 7) la tumba donde está enterrado.





Gráfica 7. El recorrido narrativo de Juan Preciado

En cada “descanso” el personaje se va potenciando de información para realizar la empresa encomendada sin llegar a ser un personaje competente, sino todo lo contrario, Juan Preciado no sabe ni puede cumplir con el encargo. Conforme avanza, desciende; su camino ha sido un constante ir “hacia abajo”.

En la siguiente cita podemos percibir la presencia de otro discurso a partir del que se enuncia:

- ¿Adónde va usted? —le pregunté.
- Voy para abajo, señor.
- ¿Conoce un lugar llamado Comala?
- Para allá mismo voy (p. 10).

No todos los caminos van a Comala. Juan Preciado pregunta por el lugar al que se dirige aquel hombre. La primera respuesta parece una evasiva, como si quisiera

burlarse de su interlocutor aprovechando la orientación del camino: “Voy para abajo, señor” (p. 10). ¿Qué significa ir “para abajo”? Juan Preciado pregunta por el destino del arriero, pero éste parece esquivar un interrogatorio. O ¿es que le está indicando con este “abajo” un destino? El signo se bifurca en dos intenciones, si un sentido lleva “abajo”, el otro ha de llevar “arriba”. Pero ¿cuál es el propósito del arriero de informarle a su interlocutor la dirección que evidentemente lleva?

—¿Conoce un lugar llamado Comala?

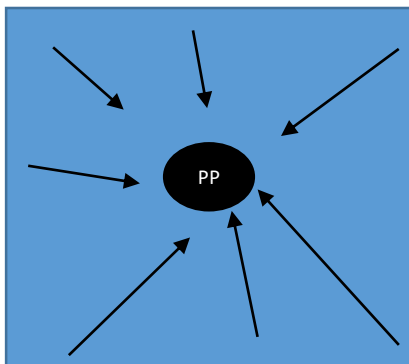
—Para allá mismo voy (p. 11).

Estos dos diálogos ocultan los anteriores. Juan Preciado reorienta su pregunta. Pero nos queda el recuerdo de la primera respuesta donde “abajo” y, ahora “Comala”, es el mismo lugar.

¿Pero entonces había otro camino que llevara hacia arriba, hacia la otra cara de Comala? ¿Entonces hay dos Comala? Podríamos afirmar que sí: cuando una se nombra, la otra se oculta, son dos espacios de la misma realidad. Si se habla de la Media Luna, nos hace suponer que hay otra Media Luna, la que permanece a la sombra de la primera que se enuncia en el discurso.

El espacio-temporal de Pedro Páramo se ancla en un equipal donde el viejo cacique se sienta a esperar la muerte. Pedro Páramo es un personaje que aparece y desaparece del espacio, transita entre voces y recuerdos. El conocimiento que

tenemos de Pedro Páramo es a través del discurso de otros<sup>29</sup> (de oídas), pocas veces lo vemos en el discurso directo.



Gráfica 8. Punto de fuga

Pedro Páramo cae en la ausencia. Aparece en el recuerdo de otros personajes que lo evocan, o en el discurso de sus propios recuerdos, en los monólogos del padre Rentería que lo acusan, en las palabras de Doloritas que lo culpan por el olvido en que ha vivido. Sabemos por Dorotea que mató a tanta gente por venganza; por los quejidos de un muerto quien fue víctima de Pedro Páramo y por Fulgor Sedano que lo conoce desde que era niño. Los recuerdos convergen en Pedro Páramo, cada discurso establece su distancia con relación al punto de referencia poniendo al sujeto en una perspectiva de “punto de fuga”<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Para afianzar mejor esta idea véase Jorge Zepeda en *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)* (2005): “[...] el cacique de la Media Luna a quien, sin embargo, el texto nunca da voz narrativa propia. En contraste con Juan Preciado, que incluso oficia como narrador en muchos de los fragmentos, la voz de Pedro Páramo sólo llega al lector por mediación del autor implícito” (p. 15).

<sup>30</sup> El concepto de punto de fuga se emplea para nombrar a un cierto lugar geométrico. Los lugares geométricos son grupos de puntos que permiten satisfacer ciertas propiedades geométricas: en el caso específico del punto de fuga, se trata del lugar en el cual confluyen las proyecciones de todas las rectas paralelas a una cierta dirección en el espacio, pero que no son paralelas al plano de la proyección. Esto quiere decir que los puntos de fuga son tantos como la cantidad de direcciones que haya en el espacio en cuestión. Por eso se dice que el punto de fuga se encuentra en el infinito y es impropio. El punto de fuga, por lo tanto, es aquel lugar donde las rectas paralelas se juntan de acuerdo a la perspectiva. Los puntos de fuga son muy importantes para la realización de dibujos, ya

La fragmentación de la estructura de *Pedro Páramo* es una señal que descansa en la ruptura de la unidad, no solo a nivel del tiempo y del espacio en la historia convencional, sino del ser de los personajes que se parte entre estar vivo o muerto, feliz o desdichado.

### 1.1.1 Distribución del espacio

Pedro Páramo y Juan Preciado, cada uno situado en su espacio; el primero imaginado como persona, el segundo de modo impersonal<sup>31</sup> según lo postula Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina* (2004); ambos con historias disímbolas, pero fuertemente integrados por el discurso. De un escenario a otro se van desplegando los relatos que le van dando orientación a la novela. Desde el arranque de *Pedro Páramo* se instalan estos dos ejes de la narración: el “yo” del narrador y, “el otro”, que recae en Pedro Páramo. Desde este punto de partida tenemos a los dos personajes enfrentados, distantes, separados por el mundo al revés<sup>32</sup> en el que se ubica el “yo” respecto del “tú”.

---

que permiten dar sensación de profundidad y mantener la perspectiva que tendría un observador desde un cierto punto de vista. Consúltese: <http://definicion.de/punto-de-fuga/>

<sup>31</sup> Para tener una mayor claridad en esta distinción entre los narradores que se contraponen anunciando la ruptura que prevalecerá entre padre e hijo en todo el relato, véase Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina* (2004): “El narrador se introduce en el relato como una de las fuerzas polares indispensable a la elucidación del esquema de transformaciones que los textos postulan. En la novela de Juan Rulfo la bipolaridad es constitutiva de la estructura narrativa, desde el momento que tenemos dos narradores fundamentales, vinculados y opuestos: el narrador personal que es Juan Preciado contando desde la sepultura la historia de su reingreso a Comala y el narrador impersonal que se concentra sobre la historia de Pedro Páramo y sus amores con Susana San Juan. Aunque las dos narraciones se entrecruzan e intercalan su distribución a lo largo de la novela no esconde sus posiciones opuestas y contrastadas: una abre la novela, dominando toda su primera parte; otra va creciendo dentro de esa primera narración, como un eco o redoble, para dominar la segunda parte y clausurar la novela con el ritual del parricidio” (p. 100).

<sup>32</sup> La idea del mundo al revés prevalece en toda la novela *Pedro Páramo*: el hijo que va en busca de un padre muerto para cobrar cuentas pendientes; el hijo que no encuentra un paraíso, sino un

El espacio de Juan Preciado se une al de Pedro Páramo a través de la reiteración verbal del discurso narrativo del viaje. Es decir, Sayula y Comala se funden por el desplazamiento del personaje, lo cual significa que la historia del hijo (una historia que no se sabe) es devorada por la historia de Pedro Páramo cuando éste entra en su territorio. Fuera de Comala no tiene identidad, su importancia radica en el “aquí” de su viaje.

Su madre se lo había llevado de Comala cuando era muy pequeño, tanto que Juan Preciado no tiene el apellido de su padre, sino el de su madre, ni conserva memoria alguna del pueblo. Él es un extranjero en aquel lugar. La agnición<sup>33</sup> se logra con Damiana Cisneros quien le dice: “Te conozco desde que abriste los ojos” (p. 43). Es un punto de contacto que Juan Preciado va a tener entre el pasado y su presente. La ruptura del espacio es violenta entre estos dos tiempos, el personaje se dirigía a un lugar pródigo, según le hizo concebir su madre, pero aquello no se ajusta a la realidad imaginada.

#### Lugar concebido:

*“... Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada...”* (p. 25).

---

páramo. Para Julio Ortega en *El sujeto dialógico, negociaciones de la modernidad colectiva* (2010) “*Pedro Páramo* es la metáfora más actual del mundo al revés, aunque no menos arcaica porque debate todavía la suerte del sujeto americano entre el paraíso prometido y el infierno inapelable” (p. 42). El mundo al revés contraviene a las leyes de la realidad percibida, entendida, lógica. Cuando esta realidad no es como se piensa o como se dice, se cae en la desilusión, situación que ocurre con los personajes de Comala quienes buscaban a Dios y se encontraron con el silencio.

<sup>33</sup> Para obtener un concepto más claro sobre agnición véase Umberto Eco en *El superhombre de masas* (1998): “Entendemos por *agnición* el reconocimiento de dos o más personas, que puede ser recíproco —«¡Eres mi padre!» «¡Eres mi hijo!»—, o unidireccional —«¡Eres el asesino de mi hijo!»; o bien «¡Mírame! ¡Soy Edmundo Dantés!»” (p. 26).

Lugar de su realidad presente:

Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer (p. 13),

Sayula y Comala son dos espacios contrapuestos, el primero es un espacio habitado por los vivos, el segundo habitado por los muertos. El discurso de Doloritas alude al espacio vivido: colores, olores, sabores, vista; el de Juan Preciado, al de la muerte: pueblo hueco, oscuro, seco, lleno de ruidos y de fantasmas. Entonces, la distancia entre el pasado de Pedro Páramo, y el presente del personaje, no tiene medida, pues el pasado del padre es un tiempo de vida, corresponde a la descripción de Doloritas; sin embargo, la realidad del hijo se coloca en un tiempo acabado. El sentido del viaje va de afuera hacia adentro, del espacio abierto a un punto terminal:

**Vine a Comala porque** me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo (Las negritas son nuestras. p. 7).

“Vine a Comala”<sup>34</sup>, tiene un puente imaginario entre lo movable y lo fijo, la vida y la muerte, entre avanzar y llegar, desplazamiento y reposo. “Vine a Comala”, es el

---

<sup>34</sup> Véase Renato Prada en *Ética del discurso literario* (2009): “[...] al inicio leemos ‘Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre’ y, en ese instante se instaura un emisor explícito del discurso que nos ‘habla’ desde un lugar llamado Comala; además también se instaura ese espacio geográfico que no existe en los mapas o que no nos interesa si realmente existe fuera del discurso; y, otra cosa también sorprendente o quizá más: se inicia el relato de una narración que nos conducirá desde una situación inicial a otra final” (p. 576).

viaje que se hace del pasado hacia el “presente” del enunciador. Si invirtiéramos la dirección del viaje de un “vine” a un “fui”, y en lugar de Comala, Tuxcacuexco<sup>35</sup>, el efecto nos pondría en otra historia: “Fui a Tuxcacuexco porque me dijeron que allá vivía mi padre”<sup>36</sup>, lo que nos haría pensar que el personaje ya está a salvo, fuera del lugar y de la historia que se propone contar. “Vine a Comala” nos habla de la primera parte del viaje, como un viaje inconcluso, sin retorno. “Fui a Tuxcacuexco”, nos crearía la idea de lo conclusivo, suponiendo que el punto de partida está en cualquier parte fuera del centro, en este caso, Sayula. Un personaje que regresa al punto de partida es un personaje que vuelve, derrotado o triunfante, pero retorna a la protección de la casa.

La cita “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo” (p. 7), señala: acción y destino. El verbo “Vine” está en tiempo pasado, modo indicativo de la primera persona del singular. La preposición “a” indica el rumbo de la acción del sujeto. La palabra “Comala” es un sustantivo propio que señala una topografía. De modo que “Vine” es una acción terminada de un viaje. Donde “Vine” es el resultado de una medida de tiempo consumido en una distancia recorrida. Descubrimos que el sujeto del discurso es un narrador ubicado en primera

---

<sup>35</sup> Sobre el tema del lugar geográfico de donde arranca la primera versión de *Pedro Páramo* véase Julio Moguel en su ensayo “Ecos y murmullos en *Pedro Páramo*” del libro *Ecos y murmullos en la obra de Juan Rulfo* (2007): “[...] la diferencia resultó fundamental [...] (¡qué extraordinario salto del seco y complicado ‘Tuxcacuesco’<sup>(sic)</sup> al nombre suave y fácil de ‘Comala’) sino por el cambio de *Fui a [...]* por *Vine a [...]*, y de *allá [...]* por *acá [...]*, que desplaza totalmente el lugar *desde donde habla Juan Preciado*: en la primera versión, desde un exterior indeterminado de Comala, en un monólogo *abierto dirigido* a la escucha de cualquiera; en la segunda, desde un lugar donde hay ‘puro calor sin aire’ que se encuentra ‘sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno’” (p. 38).

<sup>36</sup> Véase *Toda la obra*/Juan Rulfo, edición crítica Claude Fell (1996), donde se dice que “En la revista *Letras Patrias*, Número 1, Enero-Marzo de 1954, en la que se publicó la primera versión de la secuencia 1 y 2”, allí apareció bajo el título “Un cuento” (p. XLI). Véase también a Jorge Zepeda en *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)* (2005), aparece con el título Un CUENTO DE JUAN RULFO: “Fui a Tuxcacuexco porque me dijeron que allá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo [...] Por eso fui a Tuxcacuexco” (p. 78).

persona que recae en Juan Preciado. Inmediatamente después del verbo intransitivo y su circunstancia de lugar, el narrador incluye en su discurso la conjunción causal “porque” con la que se dispone a contar las razones que lo llevaron hasta el sitio donde se encuentra ahora. El sujeto oculto en el primer verbo “Vine”, se desmarca del segundo verbo “dijeron” en el pronombre “me”. Ahora es “ellos” que alude a una colectividad de informantes, contenida en el verbo “dijeron”; y el pronombre “me”, que está sustituyendo el nombre de Juan Preciado, quien es afectado por los decires de las voces. Vemos, pues, que la primera acción la ejecuta el sujeto, pero la segunda, la padece. La característica del pronombre “me” es que siempre está siendo afectado por la acción del verbo, lo cual nos lleva a pensar que, justamente los decires sobre su padre, con los que se va a encontrar Juan Preciado a lo largo de su recorrido espacial, se plantean desde el inicio de la novela. Luego se incluye la oración subordinada objetiva directa: “que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo”. Los decires tienen como referencialidad el nombre de su padre, “un tal Pedro Páramo”, con el que se cierra la primera oración. El discurso no solo se clausura con el nombre del cacique, sino que toda la alocución de esta primera oración queda cargando el nombre de Pedro Páramo como una pesada piedra encima de la historia<sup>37</sup>. Esta imagen conceptual del nombre (gravedad y peso) puesta como una roca al final de la oración, es también la imagen que clausura la novela: “[...] y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras” (p. 154).

---

<sup>37</sup> Carlos Fuentes en *La gran novela latinoamericana* (2011) habla de la losa con la que Bernal Díaz del Castillo sepultó la grandeza mexicana, el imperio azteca, echando al olvido a los legítimos moradores de esta tierra de Anáhuac. “Debajo de esta losa de siglos [...] aparecen estos hombres y mujeres de Azuela: son las víctimas de todos los sueños y de todas las pesadillas del Nuevo Mundo” (p. 114). La “losa de siglos” se refiere a la historia que oculta los vestigios de la cultura de los pueblos indios.



De modo que Pedro Páramo en los discursos de sus informantes ya no es piedra, sino polvo.

Hemos visto que la palabra “Vine” abre y cierra el primer segmento. Los verbos funcionan en la estructura a manera de cimiento. El silencio está en el movimiento cíclico<sup>38</sup> de estos dos verbos: “Vine a Comala porque [...]. Por eso vine a Comala” (p. 7), ahí está oculto el trazo de la dimensión de la historia que en otra parte contará el personaje. Pero este movimiento parece tener otra función, la de unir los dos verbos como para sujetar de punta a punta la fragmentación de la novela.

El primer “Vine”, es distinto del segundo. En el primero hay optimismo, ilusión, esperanzas: “Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo [...]” (p. 7); el segundo “vine” connota desencanto, rompimiento entre la realidad virtual y su presente destruido.

El punto de arranque está cimentado en el verbo “Vine”. La voz narrativa en primera persona cuenta el porqué de las circunstancias y las razones que lo motivaron a ejecutar la acción; enseguida, cierra su discurso con las mismas palabras con las que había empezado.

Por eso **vine a Comala** (Las negritas son nuestras. p. 8).

---

<sup>38</sup> Cita Luis Eyzaguirre en “*Los silencios como principio estructurador en la prosa de Juan Rulfo*” a Jean Cohen, en *Estructuras del lenguaje poético*, quien dice: “todo verso es ‘versus’, o sea, retorno [...]; el verso vuelve siempre sobre sí mismo” (p. 112).

La cita sintetiza las lacónicas razones que el personaje aporta; la información que falta —porque de entrada nos planteamos muchas preguntas, resultado de las indeterminaciones narrativas<sup>39</sup>—, la encontramos en otros segmentos como ocurre con los motivos que originaron el viaje del personaje, o de las causas del odio que Doloritas (la madre) le tenía a Pedro Páramo (el padre).

La repetición<sup>40</sup> no solo tiene una función semántica, sino que el reforzamiento es un indicador de que esa palabra o frase cimentada al principio y al final del segmento no solo lo abre y cierra, sino que sustenta toda la estructura que constituye la novela. Dice Milán Kundera cuando se refiere a la repetición de palabras en su libro *Los testimonios tradicionales* (2007) que “si se repite una palabra es porque ésta es importante, porque se quiere que resuenen, en el espacio de un párrafo, de una página, tanto su sonoridad como su significado” (pp. 125, 126). Y como cita el mismo autor más adelante, a propósito de un monólogo que escribió Hemingway, las repeticiones no son “un artificio (como una rima en poesía), sino que encuentran su origen en el lenguaje hablado de todos los días, en el lenguaje más tosco” (pp. 126, 127). En este caso nos atenemos al discurso, ahí vemos que el verbo “vine” se repite en sus dos circunstancias, el personaje quiere

---

<sup>39</sup> Cf. Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos”, *En busca del texto, teoría de la recepción literaria* (2008) (pp. 99 y ss).

<sup>40</sup> Para tener otra perspectiva de lo que nosotros llamamos repetición véase Fabienne Bradu “Ecos de Páramo” (1989) en *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica* (2003) quien dice: “los fragmentos de *Pedro Páramo* están regidos por un fenómeno de eco estructural que consiste en repetir, al principio y al final del fragmento, una misma frase o su eco, es decir, la misma frase con sus alteraciones o variaciones propias de la deformación ecoica. [...] Se trata de rehacer en la escritura el movimiento de ida y regreso al mismo punto, que corresponde, en una dimensión casi ontológica, a la imagen de lo que puede ser la condición de la muerte” (p. 220). Desde una perspectiva musical véase a Julio Estrada en *El sonido en Rulfo: “el ruido ese”* (2008): “La reiteración forma parte de la naturaleza de las sonoridades rulfianas: tanto en las repeticiones de las palabras como en las microsonoridades de carácter ecoico” (pp. 42, 43).

aclarar las razones que lo condujeron a ese lugar, como si buscara en su interlocutor la aprobación de los motivos que lo llevaron a Comala.

En el nivel estético, esta repetición aporta sonoridad al conjunto de palabras; en el simbólico, nos anticipa la importancia que tendrá la consecuencia del viaje; y, a nivel de la comunicación, el lenguaje de los hablantes transitará de la esperanza a la angustia<sup>41</sup>, de un deseo de alcanzar la gloria que culminará en el fracaso. Así, pues, la hipérbole se traslada de un “Vive” a otro “vine”: la historia de Juan Preciado tiene un puerto de embarque (la luz, el día, Sayula), y otro de desembarque (Comala, la sombra, la tumba). Entre el “afuera” y el “adentro<sup>42</sup>”, o entre la “ilusión” y la “desilusión”, hay un puente por el que los personajes se desplazan para constituir puntos de encuentro, los cuales señalan justamente lo contrario.

La ingeniería narrativa crea la ilusión del trazo de medio punto entre A, B, y luego entre B y C, donde A es el regazo de la madre de Juan Preciado, quien lo lanza afuera<sup>43</sup>, no solo de su vientre, sino afuera de Sayula; B es el punto intermedio representado por Eduviges Dyada, una mujer que lo recibe con el cuento de que

---

<sup>41</sup> Para saber el origen de esta idea véase Raúl Dorra en *Entre la voz y la letra* (1997). Habla de la imposibilidad de comunicar con exactitud un mensaje, pues nadie es capaz de transferir a un receptor las sensaciones, emociones. El proceso del habla va de un deseo de comunicar algo a una especie de frustración por no decir lo que estaba en sus deseos, que el autor le llama angustia: “Como hablantes, el hombre va de la esperanza a la angustia” (p. 18). En ese sentido de la verticalidad por la que transita el discurso narrativo de los personajes es que nos hemos apoyado en esta cita. Hay un deseo sublime, pero las palabras no logran transferirlo del interior del enunciador al enunciatario, es decir, se vive una cosa y se dice otra.

<sup>42</sup> El sentido de “fuera” y de “dentro” con que hemos empleado estos dos términos tienen una interpretación fenomenológica, puesto que estamos interesados en hacer notar el desplazamiento del hijo de una situación abierta a una cerrada, de una situación positiva, a una negativa, de una madre real a una madre impuesta. Gastón Bachelard al respecto dice en *Poética del espacio* (1986): “Dentro y fuera constituyen una dialéctica de descuartizamiento y la geometría evidente de dicha dialéctica no ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos. Tiene la claridad afilada de la dialéctica del *sí* y del *no* que lo decide todo” (p. 250). Es en este sentido que hablamos de estos dos términos y no en sentido filosófico del ser.

<sup>43</sup> Aludimos a Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1985): “Entre nacer y morir transcurre nuestra vida. Expulsados del claustro materno, iniciamos un angustioso salto de veras mortal, que no termina sino hasta que caemos en la muerte” (p. 176).

pudo “haber sido su madre”, pero aquella casa-regazo<sup>44</sup> le resulta incómoda; y C es el punto final de la línea-puente que descansa en el espacio cerrado: la tumba, donde yace bajo la protección de una tercera madre, Dorotea.

No hay distancia, ni de espacio ni de tiempo, entre estos dos protagonistas (padre e hijo), no existe una medida que sirva para marcar la ubicación de “uno” con respecto del “otro”, puesto que en el escenario de Juan Preciado se han borrado los límites, el espacio sigue siendo Comala, pero allí ya no hay ninguna referencialidad que sirva de orientación como la había en la Comala de Pedro Páramo; en el espacio de Juan Preciado ya no ocurre nada nuevo<sup>45</sup>.

Ya hemos fijado el movimiento de Juan Preciado a un espacio llamado Comala. Desde este lugar destruido, paradójicamente, empieza a reconstruirse la historia de Pedro Páramo, es como decir, que del mundo de los muertos nace el personaje Pedro Páramo. Allí, en el inframundo Juan Preciado recaba las primeras noticias sobre su padre.

Ahora veremos cómo se interrelacionan los personajes pese a la fragmentación del espacio. El rastro que podemos seguir para conectar en el discurso a estos dos protagonistas lo aporta Juan Preciado cuando Eduviges, quien

---

<sup>44</sup> Con toda intención hemos unido las palabras casa-regazo, para aludir al pensamiento de Gastón Bachelard quien dice en *Poética del espacio* (1986): “Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es —se ha dicho con frecuencia— nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la extensión del término. Vista íntimamente, la vivienda más humilde ¿no es la más bella?” (p. 34). La tumba también reúne las características de “casa”, pues tanto Dorotea como Preciado habitan un espacio, yacen en una cuna al revés, la tumba que también es una morada, la “última morada”.

<sup>45</sup> Para tener otra opinión sobre el sentido de la repetición de acontecimientos ya vividos véase Fabienne Bradu en su ensayo “Ecos de Páramo” (1989) en *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica* (2003): “Los muertos hablan de su pasado, hablan su pasado. El estar muerto es, entre otras cosas, ya no poder vivir experiencias nuevas y llevar adentro (o en los labios) una historia acabada, un relato redondo e inalterable. [...] si bien los muertos de *Pedro Páramo* parecen seguir viviendo porque caminan, siente, hablan, lo cierto es que todas sus acciones son una pura imitación: de un conocimiento, de experiencias y de una costumbre que pertenecen a la vida” (p. 217).

se presentará ante Juan Preciado como una posible segunda madre, le pide (segmento 5) que antes de dormir pase a tomar un bocado, “Algo de algo” (p. 17):

—Iré. Iré después (p. 17).

La conexión se logra con el final del segmento 6. Allí, es la madre de Pedro Páramo quien le ordena que vaya con la abuela a desgranar el maíz, a lo que el muchacho contesta:

—Ya voy, mamá. Ya voy (p. 19).

Los tiempos están invertidos en el discurso, la voz del hijo es el eco de la voz del padre. Las dos respuestas obedecen a una voz femenina, la de la madre (en el caso de Juan Preciado es una madre posible), y en la construcción de la respuesta se emplea la repetición de la acción de “iré” y “voy”, es decir, el habla del hijo es el eco del habla del padre y por esa manera de “responder” es que, desde el punto de vista del lector, se logra hacer contacto entre los personajes. La relación del contenido de los segmentos que hemos marcado apunta hacia una acción acabada en el *hacer* del hijo: el futuro de la acción “iré” culmina en un “vine” que es la consumación del viaje. La línea se tiende desde este “Ya voy” de Pedro Páramo (segmento 6) dicho

a la madre en la adolescencia, a otro “Ya voy” (Segmento 69) dirigido a Damiana, su caporala, quien suple la voz de la madre<sup>46</sup>.

—Ya voy para allá. Ya voy (p. 154).

El primer “Ya voy” seguido de un complemento circunstancial de lugar “para allá” singulariza la acción de ir hacia un lugar. El segundo “Ya voy” funciona como una resonancia de quien no termina de irse si consideramos que el primer “Ya voy” alude a la muerte que ha estado esperando desde que murió Susana San Juan. Donde el primer: “Ya voy, mamá. Ya voy” (segmento 6) del adolescente Pedro Páramo, se conecta con el “Ya voy para allá. Ya voy” (segmento 69) del viejo Pedro Páramo.

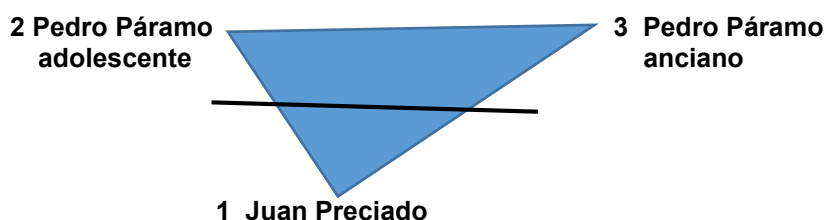
La cita 1 tiene un valor de resistencia. Ese valor lo encontramos desde la preconcepción del viaje, cuando aclara Juan Preciado que no pensaba cumplir con la promesa hecha a su madre. Cada una de las citas sugiere un movimiento. El desplazamiento tiene en los tres casos un objeto a alcanzar: comida. En la primera cita, Eduviges invita a Juan Preciado a “tomar antes algún bocado. Algo de algo. Cualquier cosa” (p.17). En la segunda, Pedro Páramo adolescente es mandado por su madre con la abuela “a desgranar maíz” (p. 19), que también es alimento. En la tercera cita, Damiana le pregunta al anciano Pedro Páramo si “¿No quiere que le traiga su almuerzo?” (p. 54). La concordancia que hemos establecido nos crea una

---

<sup>46</sup> Suple a la madre entre otras cosas porque fue a la única mujer que respetó y no insistió en meterse a su cama como se lo pidió una noche. Damiana va a fungir para Pedro Páramo como la imagen de la madre y de la abuela, dos figuras maternas significativas en su vida.

figura geométrica. Cada línea del discurso está formada por un número equidistante de sonidos (6, 6 y 7).

- 1 Iré. Iré después 6
- 2 Ya voy, mamá. Ya voy 6
- 3 Ya voy para allá. Ya voy 7



Gráfica 9. Relación geométrica del tiempo. La línea que atraviesa el triángulo isósceles separa los escenarios de los dos personajes

Al coincidir las citas en el mismo objeto (alimento), establecen la conexión entre la vida y la muerte, donde la cita 2 representa un “estar” en la vida, y la 1 y 3, un “ir” hacia la muerte. De modo que en las tres situaciones queda marcada la posibilidad de acudir al llamado de la madre. En este sentido, la relación converge con el tema de la tierra (concebida como la madre) que es sustento; por esta tierra es que viaja Juan Preciado y también enmarca la historia de Comala.

Pedro Páramo lo determina la riqueza que obtiene de la tierra<sup>47</sup>, de esa tierra que Doloritas alude en sus recuerdos: “*El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del*

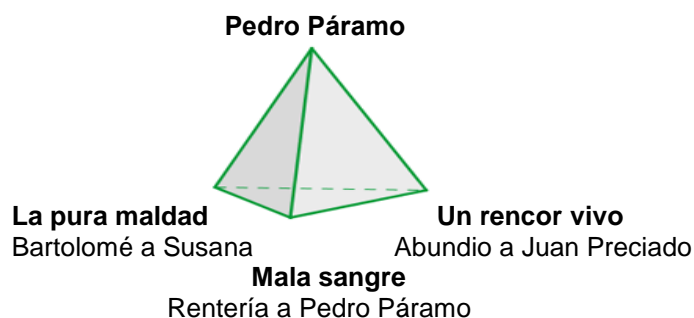
---

<sup>47</sup> La posesión de la tierra ha sido en la historia de Comala uno de los principales conflictos, porque no solo genera riqueza, sino que representa la identidad y el sustento de la vida de los habitantes de este Pueblo. De ahí que la tierra significó poder para Pedro Páramo; de la tierra se hizo de ese poder con el que se levantó para convertirse en cacique. Por la posesión de la tierra se levantan los campesinos en armas, hay revolución armada, la tierra es el objeto codiciado, el botín de los caciques, la esperanza de los pobres. Pero la tierra no solo es pródiga en *Pedro Páramo* también es símbolo de pobreza, es erial, es valle de lágrimas y es sepultura: “Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno” (p. 7). “[...] y que sus ojos eran como todos los ojos de la gente que vive sobre la tierra (p. 8). “Sintió la envoltura de la noche cubriendo la tierra. La tierra, este valle de lágrimas” (p. 20). “[...] la vibración de esta tierra vieja que vuelca su oscuridad” (p. 60). De distintos

pan. *Un pueblo que huele a miel derramada...*” (p. 25), y que la tierra como símbolo del sustento alimenticio, fue el motivo de una revolución.

En este caso hemos seguido un indicio marcado por Juan Preciado a quien situamos en un mundo lejano, en una Comala que no existe en la realidad de los vivos, que, sin embargo, en la realidad de los muertos, la Comala de Pedro Páramo prevalece en sus recuerdos.

El trazo de la figura geométrica toca dos puntos equidistantes con relación a Juan Preciado, y alude al tema de la tierra como el objeto de la búsqueda. En este siguiente análisis del espacio dibujamos otra figura en la que solo cambia la perspectiva: Abundio (segmento 2), Bartolomé (segmento 45) y el padre Rentería (segmento 41). Abundio Martínez se dirige a Juan Preciado, refiriéndose a Pedro Páramo, con estas palabras: “Un rencor vivo” (p. 11).



Gráfica 10. Relación geométrica del discurso

---

modos la tierra está representada en *Pedro Páramo*. La vemos como abundancia, como carencia; pródiga y deslavada; como la esperanza y la desesperanza; como la vida y la muerte; como regazo y como cuna al revés. La tierra se diversifica en una amplia temática a lo largo de la novela, connota origen. La transformación de la tierra en sus diferentes sentidos nos hace pensar en la circularidad como la idea fundante de un universo ordenado. La tierra como la paridora de vida y como la gran devoradora. La tierra es la serpiente mordiendo la cola: en una media luna está representada la vida y, en la otra, la muerte.



El silencio que evidencia la actitud crítica del informante está en la frase con la que silencia el diálogo: “Un rencor vivo” (p. 11). El informante no da más detalles, no se sabe más sobre la vida del personaje que se alude<sup>48</sup>, el interlocutor no solicita ningún tipo de aclaración sobre lo que su informante ha aseverado. De la verdadera historia de Pedro Páramo nadie sabe nada, del origen de su resentimiento ninguno de los personajes conoce, excepto Fulgor Sedano<sup>49</sup>.

En el otro extremo está Bartolomé informándole a Susana San Juan, su hija, sobre el carácter de Pedro Páramo y sus pretensiones. El puente se ancla con las siguientes palabras:

La pura maldad (p. 106).

Las referencias que los informantes dan sobre la vida de Pedro Páramo funcionan como parte de la *revelación*<sup>50</sup>: Abundio muestra a Juan Preciado el “ser” de su padre; Bartolomé *revela* a su hija la identidad abyecta del que va a ser su esposo. En ambos casos hay una advertencia. El reconocimiento del padre (real), o el

---

<sup>48</sup> La queja de Abundio sobre el abandono en que tuvo a los hijos Pedro Páramo, incluyéndose, siendo un hombre muy rico, es lo que lleva al personaje a definir todo el malestar que siente por su progenitor como “Un rencor vivo”.

<sup>49</sup> Véase Juan Rulfo en *Pedro Páramo* (1980), Fulgor Sedano además de administrador fue el confidente y cómplice de Pedro Páramo, es el único que llegó a saber el secreto de amor de su patrón: “Sabías, Fulgor, que esa es la mujer más hermosa que se ha dado sobre la tierra? Llegué a creer que la había perdido para siempre. Pero ahora no tengo ganas de volverla a perder. ¿Tú me entiendes, Fulgor?” (p. 106).

<sup>50</sup> Véase Umberto Eco en *El superhombre de masas* (1998): “Entendemos por *revelación* la ruptura violenta e inesperada de un nudo de la intriga, hasta ese momento desconocido para el protagonista [...]. El reconocimiento real se basa, al parecer, en un proceso de identificación: el lector convertido en personaje, comparte con éste sufrimientos, alegrías y sorpresas. El reconocimiento artificioso parece basarse en un proceso de proyección: el lector proyecta sobre el personaje, cuyos secretos conoce de antemano, sus propias frustraciones y deseos de revancha [...]. Una forma intermedia entre la agnición y la revelación es el *desenmascaramiento* [...]” (pp. 26, 27).

reconocimiento del amante (artificioso) se fundan en estos dos puntos de vista que *desenmascara* al villano.

El puente informativo se desdobra en otra frase aunque más ruidosa que las anteriores:

—Con la sangre que lleva dentro [...] (p. 88).

El padre Rentería se refiere al hijo recién nacido de Pedro Páramo, al que se niega a criar cuando el cacique se lo propone. Esta negativa hace alusión al poder de la sangre por la que se transfieren, a manera de herencia, los genes de la virtud o la maldad. Pedro Páramo comparte el conocimiento primitivo del padre Rentería por lo que contesta en los mismos términos.

—¿De verdad cree usted que tengo **mala sangre**? (las negritas son nuestras. p. 88).

Las líneas que apuntan hacia Pedro Páramo descansan en tres enunciados que funcionan como puntos de apoyo: “un rencor vivo”, “la pura maldad”, “mala sangre”. Estos espacios de silencio<sup>51</sup> encuentran su resonancia en otros eventos<sup>52</sup> que terminan de configurar la personalidad de Pedro Páramo.

---

<sup>51</sup> Son espacios de silencio porque los agraviados callaron ante el temor de la venganza, ante el castigo divino, ante el temor del padre. Callan las mujeres deshonradas, callan los hombres humillados, en suma, el pueblo calla. En la acción de callar se impone el silencio que se erige como un símbolo de una acción represiva.

<sup>52</sup> Nos referimos a las escenas donde vemos a Pedro Páramo junto con su administrador urdir una serie de estrategias para despojar a los campesinos de sus tierras, o cómo dar muerte a quien estorba a sus propósitos: se casa con Doloritas para saldar cuentas pendientes (p. 48); asesina a Toribio Aldrete (p. 53); mata al padre de Susana San Juan (p. 107).

Las dos relaciones triangulares están fragmentadas por el tiempo y el espacio. Vemos a Pedro Páramo en un tiempo lejano, y a Juan Preciado perdido en la eternidad. Hemos encontrado entre las ruinas estos puntos de apoyo solo para ver de qué manera se rompió la unidad. Si consideramos que la tierra es un punto de encuentro también lo será de ruptura. Por la tierra Pedro Páramo es “un rencor vivo”, “la pura maldad”, “mala sangre”, y después se cruzó de brazos para verla morir.

## 1.2 Fragmentación y bifurcación narrativa

El silencio del túnel del tiempo<sup>53</sup> o el espacio blanco no es la omisión de información por irrelevante, sino que es “la cosa más bella”<sup>54</sup> como afirmaba Proust. En *Pedro Páramo* el vacío es también “la cosa más bella”, no solo porque comprime el tiempo, sino por la simultaneidad de acontecimientos que entran y salen del subterráneo. Así Doloritas la ubicamos en dos posiciones: al final del túnel el día de su muerte por el recuerdo de Juan Preciado; y, por el recuerdo de Eduviges Dyada al principio del silencio el día que la despidió Pedro Páramo de la Media Luna.

“[...] ella estaba por morirse [...]” (p. 7) ← “¡Adiós!, Doloritas” (p. 26).

Gráfica 11. Túnel del silencio: salida y entrada de Doloritas.

---

<sup>53</sup> Véase Alex Grijelmo en *Información del silencio* (2012), “El silencio que permite mover la narración viajando por los años o los días, dar saltos para sobrevolar hechos que se consideran no relevantes. Lo llamamos el *silencio del túnel del tiempo*” (p. 97). Nosotros le llamaremos indistintamente: túnel del silencio, túnel del tiempo, espacio blanco o punto ciego.

<sup>54</sup> Citado por Umberto Eco en *Seis paseos por el bosque narrativo* (1997), “En su ensayo sobre Flaubert, Proust sostiene que una de las virtudes de este escritor es la de saber dar con rara eficacia la impresión del tiempo. Y él, Proust, que empleaba treinta páginas para contar cómo daba vueltas en la cama, se entusiasma ante el final de la *Éducation sentimentale*, donde la cosa más bella, dice, no es una frase sino un espacio en blanco” (pp. 66, 67).

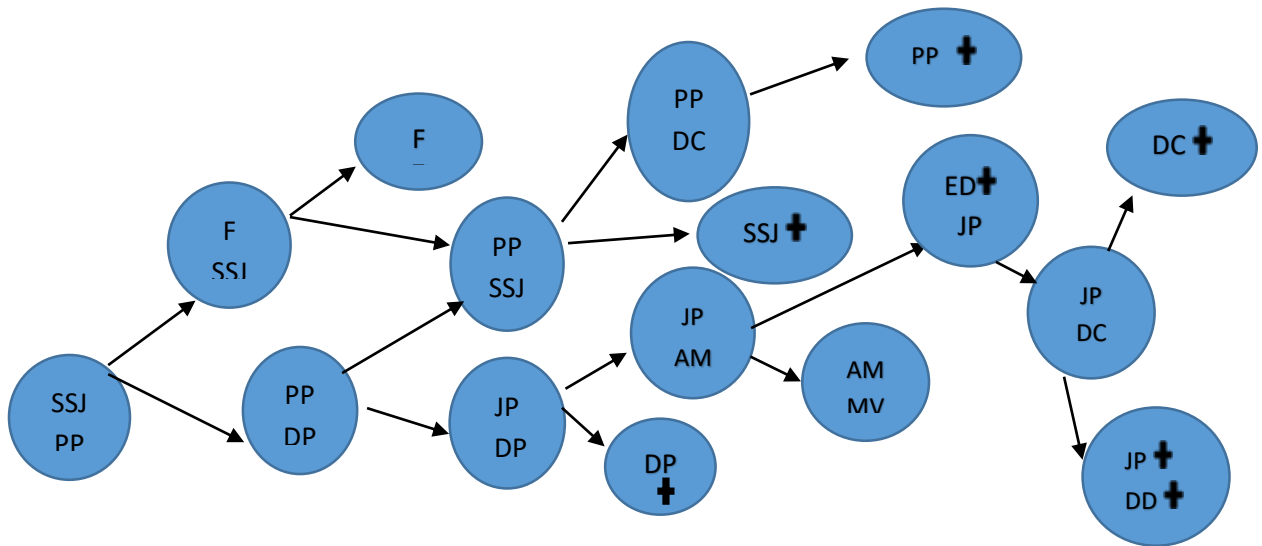
El día que Doloritas se aleja de Pedro Páramo, según el recuerdo de Eduviges, queda señalado en la historia de los personajes como la ruptura del matrimonio.

La fragmentación está sugerida en el desplazamiento de los personajes, y marcada en la estructura. Las figuras continuamente están cambiando de dirección sin llegar a fortalecer la unidad de la pareja. Pongamos por caso Susana San Juan. Su recorrido empieza junto a Pedro Páramo. Después se bifurca e inicia otro recorrido que solo volveremos a saber de esta imagen cuando salga del silencio muchos años después.

Equivalencias:

SSJ: Susana San Juan  
 PP: Pedro Páramo  
 JP: Juan Preciado  
 F: Florencio  
 DP: Doloritas Preciado

AM: Abundio Martínez  
 DC: Damiana Cisneros  
 ED: Eduviges Dyada  
 MV: Madre Villa  
 DD: Dorotea Dyada



Gráfica 12. Bifurcación narrativa

La relación de la pareja, Susana San Juan y Pedro Páramo, se rompe a temprana edad, después Pedro Páramo con Dolores Preciado establecerán un vínculo; por otro lado, Susana San Juan y Florencio, forman otra pareja. La separación de los pares lleva a Pedro Páramo a reencontrarse con Susana San Juan, más tarde la muerte de la mujer disuelve la unión. Observamos que, a su vez, Dolores Preciado, forma su par con el hijo, cuyo rompimiento ocurre con su muerte, de modo que más tarde Juan Preciado encontrará su doble en su hermano Abundio Martínez quienes se separan al bifurcarse el camino.

Si pensamos que Juan Preciado recorre un camino, cuya primera estación fue la de Los Encuentros, después la casa de Edúviges, enseguida la de los hermanos incestuosos hasta llegar a los portales y finalmente a la tumba, podemos afirmar que ese camino tiene bifurcaciones narrativas. La idea de bifurcación está en dos puntos esenciales en la historia de Juan Preciado: el primero en Los Encuentros:

Me había topado con él en Los Encuentros, donde se cruzaban varios caminos. Me estuve allí esperando, hasta que al fin apareció este hombre (p. 10).

La cita nos muestra un cruce de posibilidades. El personaje se detiene porque cada camino representa un destino. El hombre que aparece y que resulta ser su hermano, lo conduce hacia abajo. Más adelante se bifurca: el que lleva a la Media Luna lo sigue Abundio y el que va a Comala, Juan Preciado.

El segundo lo encontramos en la información sobre los caminos que la mujer de Donis le señala a Juan Preciado:

Hay multitud de caminos. Hay uno que va para Contla; otro que viene de allá. Otro más que enfila derecho a la sierra. Ese que se mira desde aquí, que no sé para dónde irá —y me señaló con sus dedos el hueco del tejado, allí donde el techo estaba roto—. Este otro de por acá, que pasa por la Media Luna. Y hay otro más, que atraviesa toda la tierra y es el que va más lejos (p. 64).

La hermana de Donis se coloca como un punto de referencia de donde parte un camino aéreo cuyo destino la mujer desconoce: “Ese que se mira desde aquí, que no sé para dónde irá” (p. 64). La mujer ha descubierto el camino que va al cielo, y el hecho de que ignore su dirección tendría dos sentidos: uno, que la mujer se niega el derecho de ascender por sus muchos pecados, y dos, que su fe está tan destrozada como su casa.

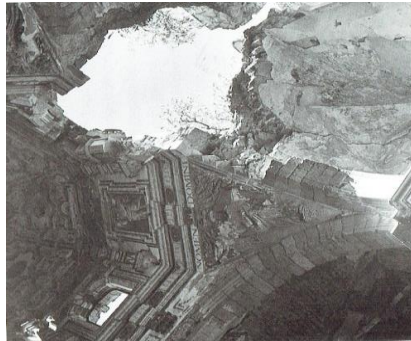


Imagen 1. Bóveda de un templo en ruina (década de 1940). Foto Juan Rulfo<sup>55</sup>.

La casa de Donis es el punto ciego que representa el fin de la historia de esa humanidad de Comala. De modo que los caminos están abandonados, van y vienen sin caminantes, ya nadie camina por la tierra, ni van al cielo; los caminos están

<sup>55</sup> Véase Julio Estrada en *El sonido en Rulfo: “el ruido ese”* (p. 91).

enmarañados como dice Donis: “[...] todos los caminos están enmarañados de breñas” (p. 68).

Juan Preciado y Abundio empiezan el recorrido hermanándose en la misma fábula (segmentos 3 y 4). Los personajes y el camino se bifurcan cuando se acercan a Comala. La historia de Abundio entra en un espacio blanco o punto ciego, no se sabe más de este personaje sino por cierta información que aporta Eduviges (segmento 22) y de ahí reaparece en casa de madre Villa (segmento 68). En el segmento 69 lo situamos otra vez en su última acción delirante el día que mató a Pedro Páramo. De este modo, el camino de Abundio es oscuro con algunos claros narrativos que permiten reconocerlo en el siguiente orden:



Gráfica 13. Hechos consumados en algunos claros del túnel del tiempo.

Abundio funciona como la bifurcación de Juan Preciado, no como su doble, sino en el sentido de la ruptura de la unidad; Juan Preciado “se encarna” en Abundio quien retrocede en el tiempo para cumplir la orden de la madre muerta: “El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro” (p. 7).

El camino de Juan Preciado, paradójicamente, es el que tiene mayor claridad. Se construye así mismo, es decir, que no es un personaje diseñado por evocación de los fantasmas como ocurre con Susana San Juan o Pedro Páramo. Es un desconocido en Comala, si acaso Eduviges Dyada tiene memoria de su madre, y Damiana Cisneros que lo recuerda cuando apenas había nacido.

¿De modo que usted es hijo de ella?

—¿De quién?

—De Doloritas (p. 16).

[...]

Te conozco desde que abriste los ojos (p. 43).

Por medio de su madre se logra la agnición y por lo tanto el reconocimiento del hijo como parte de aquella historia. Una vez que Damiana identifica a Juan Preciado como el hijo de Doloritas se aleja.

Estos caminos diegéticos entran al espacio blanco en el programa narrativo<sup>56</sup>, hasta que en algún punto del recorrido de Juan Preciado reaparecen. Pongamos por caso Miguel Páramo, sabemos de él por primera vez la noche que lo mató el caballo, luego se muestra en otro tiempo: en la cocina de Damiana; vuelve aparecer cuando el padre Rentería le hace la misa de cuerpo presente, después la noche que Ana, la sobrina del padre Rentería, lo señala como posible responsable de su deshonra; luego surge en el discurso de Fulgor Sedano el día que una mujer lo acusa de haber asesinado a su marido, más tarde en la conversación de los hombres que cargaron el ataúd y, finalmente, en los recuerdos del abogado Trujillo. Sus apariciones marcan hechos consumados<sup>57</sup>. De igual modo ocurre con otros

---

<sup>56</sup> Nos referimos al programa narrativo según Renato Prada expuesto en *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario, Tomo I*: “Podemos definir el *programa narrativo* (PN) como la sucesión de estados y transformaciones que se encadenan sistemáticamente en<sup>(sic)</sup> base a una relación S\_\_O y de su correspondiente transformación<sup>(sic)</sup>. El PN comporta varias transformaciones articuladas y jerarquizadas” (p. 67).

<sup>57</sup> Véase Erich Auerbach en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (2014), quien analiza, entre otros temas, el diálogo que sostiene Dios con Abraham (Génesis: 22:1), del cual destaca la idea del silencio, allí no se dice más que lo sumamente relevante sin digresiones, ni detalles, solo la voz que ordena (Dios) y la otra que obedece (Abraham), el tiempo y el lugar son inciertos. En este texto dice Auerbach: “[...] las figuras están trabajadas tan sólo en aquellos aspectos de importancia para la finalidad de la narración, y el resto permanece oscuro [...]” (p. 17), solamente



personajes cuyas historias quedan en blanco, nada se vuelve a saber de ellos sino tiempo después, o ya no reaparecen en la historia como sucede con los personajes sueltos en la estructura: Chona, la muchacha que no quiso huir con el pretendiente o, Ángeles y Fausta, las mujeres que ven la señal de muerte en la ventana de la casa de Pedro Páramo.

Otra idea de estos espacios donde se alojan otros textos que crean a su vez sus propios puentes, los encontramos en la conversación, ya sea porque una voz o suceso extraño haya interrumpido el hilo de la historia, ya sea porque el propio narrador calle al acomodar otro recuerdo como el que encontramos en el relato de Eduviges cuando le está contando a Juan Preciado el recuerdo de la visita del fantasma de Miguel Páramo, entonces la mujer detiene su relato para darle cabida a la historia de este personaje:

—[...] Bueno, como te estaba diciendo, eso de que no regresó es un puro decir (p. 30).

Las voces que aparecen y desaparecen le van dando sentido al texto, y vamos entendiendo que en el mundo de Juan Preciado no son voces humanas, son voces audibles hechas de “hebras humanas” (p. 14), les falta un rostro a esas palabras, como dijo el escritor Jabés: “Sólo soy palabra: me falta un rostro”<sup>58</sup>. Jabés está

---

el narrador resalta los aspectos que son importantes en la historia, lo que queda “mudo” hay que figurárselo.

<sup>58</sup> Tomado del ensayo de Muñiz-Huberman, Angelina en “Edmond Jabés: exilio, palabra y memoria”. *Revista internacional de Filosofía y Didáctica*, No. 29, 2006: “Jabés va eligiendo silencios y vacíos para crear un nuevo lenguaje de lo no dicho y de lo borrado. Escribir es un silencio audible. Ese silencio audible que vuelve a sonar desemboca, de manera natural, en una poética del dolor que alude a palabras golpeadas y cortantes. Las palabras lo atropellan todo, quieren, una tras otra, convencer. El verdadero diálogo humano, el de las manos, el de las pupilas, es un diálogo silencioso” (p. 340).

hablando de la ausencia de los muertos de Auschwitz, de Hiroshima; Juan Rulfo está escribiendo el silencio de los muertos de Comala, sin embargo, parecen las víctimas del mismo discurso, es decir, los personajes no tienen rostro, que es lo mismo a decir que no tienen identidad como la tienen los héroes (Zapata, Villa), o los villanos (Hitler, Mussolini), los demás muertos solo son ideas, números, palabras, sombras.

La bifurcación crea este laberinto de rupturas, y éstas marcan los vacíos que separan los fragmentos de la historia, lo cual configura el silencio que percibimos como lectores. De este modo seguimos abonando a la idea de cómo se rompe la unidad y va configurando a los personajes en seres atormentados.

### 1.2.1 “A través del hueco”

La estructura narrativa de *Pedro Páramo* nos pone frente a dos escenarios como ya hemos dicho. El escenario de Juan Preciado se configura como una constelación de voces, que más bien parece una constelación de vacíos. Este cruce de voces en el escenario de Juan Preciado también está relacionado con la fragmentación, ya no del espacio, sino del silencio. El cuerpo del silencio lo atraviesan las voces, los ecos, los murmullos.

La escultura de Pablo Gargallo, “El profeta”<sup>59</sup> (1933), es un ejemplo para hablar de “el cuerpo del silencio” como le hemos llamado. En esa obra, el artista pone en práctica la idea del claroscuro. ¿Cómo logra Gargallo representar el vacío

---

<sup>59</sup> Véase “El profeta” o “Gran profeta” (1933) de Pablo Gargallo. La escultura en bronce representa a un orador gritando con el brazo levantado mientras sujeta un bastón con actitud amenazante.

en esta escultura de bronce? Ocurre que la figura humana de “El profeta” o “El gran profeta”, está hecha de huecos. Lo oscuro son los rasgos del profeta, lo claro, es el vacío por donde la mirada lo atraviesa. De modo que el espectador concentra su atención en los huecos de la escultura. El valor del silencio<sup>60</sup> radica en el hecho mismo de que se trate de la escultura de un orador. Entonces el hombre ya no solo está hecho de palabras como señala Octavio Paz en *El arco y la lira*<sup>61</sup> (1998), sino también de silencio.

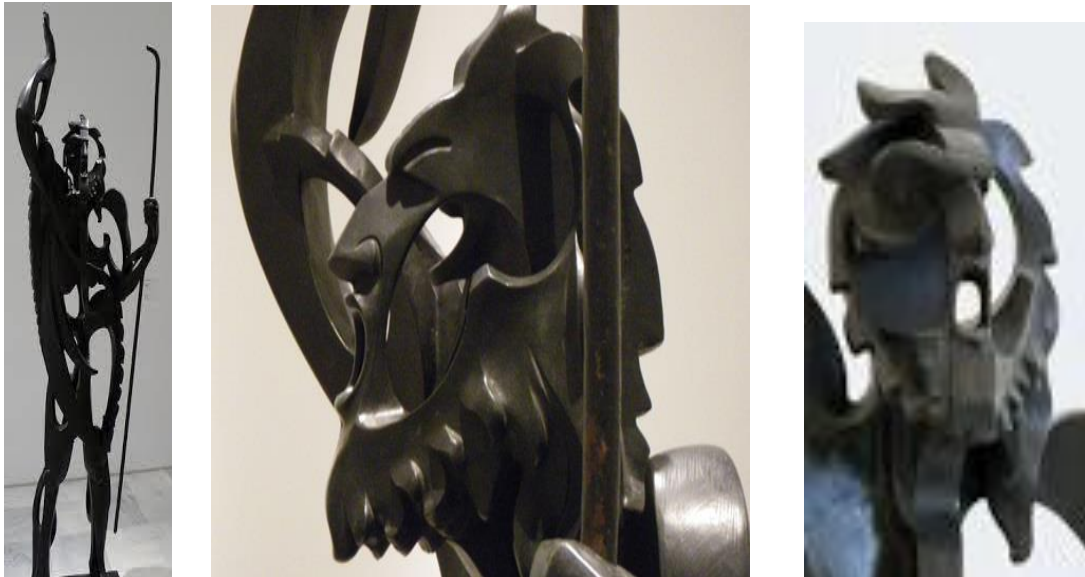


Imagen 2. El profeta o El gran profeta (1933) de Pablo Gargallo.

<sup>60</sup> Véase Alex Grijelmo en *Información del silencio. Cómo se miente contando hechos verdaderos* (2012): “En la escultura, el silencio puede ser el espacio donde se enclava la obra, o también el hueco abierto dentro de ella. Tal vez lo definimos mejor si decimos que el silencio lo delimitan las siluetas interior y exterior del objeto artístico. [...] Porque en “El profeta” el vacío forma parte de la corporeidad. Hasta tal punto que difícilmente podemos hablar de su volumen físico, sino más bien de su volumen imaginario” (p. 81).

<sup>61</sup> Véase Octavio Paz en *El arco y la lira* (1998): “Pues el hombre es inseparable a las palabras. Sin ellas, es inasible. El hombre es un ser de palabras. [...] La palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras” (p. 30).



Imagen 3. Masque de Greta Garbo (1930)

¿Cómo atrapar el silencio? La escultura de Gargallo “El profeta” y “Masque de Greta Garbo” tienen un volumen, y ese volumen está atravesado por el vacío, como si se le hubiera olvidado al escultor llenar esos huecos; pero podríamos pensar al contrario, lo que quiso mostrarnos no es el cuerpo de un hombre o la máscara de una mujer, sino el vacío, y para tal propósito se valió de la figura humana.

También en *Pedro Páramo* hay un cuerpo imaginario. El volumen delimita la segmentación que configura el silencio. Así como la escultura de Gargallo que tiene un hueco en la boca que le atraviesa la cabeza, una abertura en los pulmones por donde pasa la mirada, la novela nos sugiere una serie de trazos visibles e invisibles, como decir, sonidos y silencios, luz y sombra. La arquitectura de la novela es una esfera con muchos túneles, pasadizos que van de un lado a otro sin menoscabo del tiempo y del espacio, porque el tiempo y el espacio se condensan en una idea<sup>62</sup> no

---

<sup>62</sup> De los días de la semana encontramos domingo, día en que llegan los indios a hacer su mercado, y lunes cuando ya se han ido. Y viernes primero, día que el padre Rentería es más solicitado para las confesiones. De los meses del año se aluden los siguientes: Juan Preciado menciona tres veces el mes de agosto; Susana San Juan repite tres veces el mes de febrero; el primero de abril se señala como el día que Fulgor Sedano compromete en matrimonio a Doloritas con Pedro Páramo, y el día ocho de abril es la prórroga que solicita Doloritas. El ocho de diciembre muere Susana San Juan. Con estos datos de tiempo no se logra armar una cronología, los días y los meses están dispersos, y cuando se habla del tiempo se emplean términos como “mucho tiempo”. 36 veces se menciona la palabra tiempo en la novela, pero es un tiempo no identificado. En este sentido, el tiempo funciona solo como una idea.

definida que los personajes evocan constantemente: “mucho tiempo”<sup>63</sup> o “muchos años”. La historia va por los vericuetos subterráneos de la novela formando una red que al tocarse los puntos aportan información en diferentes direcciones. A veces no vemos como un programa narrativo se transforma, cómo pasa de un estado de conjunción a un estado de disjunción<sup>64</sup>. Ocurre con Inés Villalpando quien suponemos, según sabemos al principio de la novela, tiene la capacidad de dar mercancía a crédito a los Páramo cuando Pedro era un adolescente,

Sería bueno que fueras a ver a doña Inés Villalpando y le pidieras que nos lo fiara para octubre. Se lo pagaremos en las cosechas (p. 20).

Mucho tiempo después la encontramos como madre Villa<sup>65</sup>, con un hijo alcohólico, y su tienda convertida en una cantina de paso. En ninguna parte leímos sobre la decadencia de este personaje, solo hemos tenido que asomarnos a través del hueco para ver el otro extremo de su historia. Por esos intersticios sin tiempo es que las historias se conectan unas con otras, la transformación de los personajes queda en silencio y solo por un proceso de conjeturas es que logramos encontrar esas

---

<sup>63</sup> Véase Juan Rulfo en *Pedro Páramo* (1980): “Hace mucho tiempo que te fuiste, Susana” (p. 147). “Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados” (p. 78). “En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo” (p. 43). “Muchos años antes” (p. 113).

<sup>64</sup> Cf a Renato Prada Oropeza en *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario I* (1993<sup>a</sup>) (pp. 64 y 65): El sujeto del hacer se transforma durante el recorrido narrativo que parte de un punto A y llega a un punto B. Entre estos dos puntos hay un espacio-tiempo por donde transita la historia y se lleva a cabo la metamorfosis. En este recorrido los personajes se transforman, sufren cambios, logran sus objetivos o se frustran, etc. Eso que adquieren o pierden los personajes, virtualmente *sujetos del hacer* (experiencia, honor, la vida, la muerte, la gracia, una cita...), será el objeto (O) de la transformación.

<sup>65</sup> En el segmento 68 de *Pedro Páramo* encontramos esta referencia: “A esa misma hora, la madre de Gamaliel Villalpando, doña Inés, barría la calle frente a la tienda de su hijo, cuando llegó y, por la puerta entornada, se metió Abundio Martínez. Se encontró con Gamaliel dormido encima del mostrador con el sombrero cubriéndole la cara para que no lo molestaran las mocas” (pp. 147, 148).

interconexiones que aportan sentido al vacío. Esto es, nada se dice del proceso de decadencia de madre Villa, pero ese silencio narrativo desemboca precisamente en la cantina deprimente de Gamaliel Villalpando, el hijo, embrutecido por el alcohol y de una madre avejentada, lo que nos hace pensar que aquella tienda próspera en otro tiempo está destruida al igual que los personajes. También será en esta cantina donde reaparece Abundio Martínez después que se separa de Juan Preciado:

—El pobre de mi hijo. Discúlpelo, Abundio. [...] ¿Qué es lo que te trae por aquí tan de mañana?  
 [...]  
 —Pos nada más un cuartillo de alcohol del que estoy necesitado  
 (p. 148).



Gráfica 14. La cantina como la desembocadura del túnel del tiempo

En nuestra lectura la cantina es un punto de encuentro de estas dos salidas del hueco, el movimiento de los personajes se desarrolla en sentido inverso. Desde la perspectiva del lector, Abundio se ha trasladado al pasado tomando en cuenta el punto de inicio del presente de Juan Preciado. Siguiendo la lógica del personaje, Abundio va a la cantina por un poco de consuelo, se le acaba de morir Refugio, su esposa. De ahí se dirige a la casa de Pedro Páramo en busca de ayuda para enterrar a su mujer. El hombre vuelve a desaparecer en la lejanía entre sus custodios que lo llevan preso.

Encontramos que la fragmentación de la estructura la provoca las interrupciones inesperadas del relato. Los cortes obligan al lector a un momento de espera para conectar un relato con otro. Ese tiempo fijo es un silencio en la estructura, en cada evento algo interfiere, o queda sin movimiento el discurso, de modo que a un silencio se suma otro, generando multiplicidad de vacíos. Analicemos el siguiente diálogo:

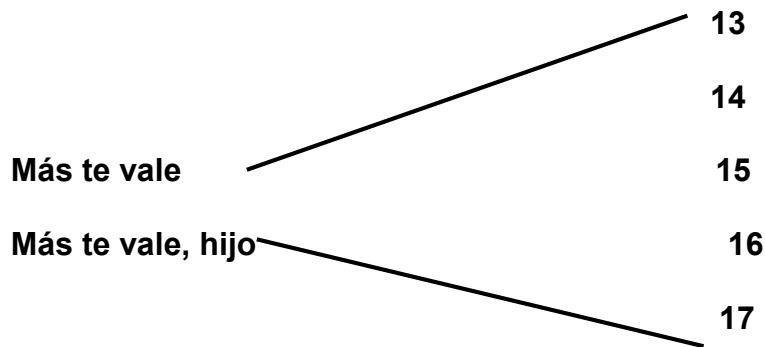
- ¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto? —me preguntó a mí.  
 —No, doña Eduviges.  
 —**Más te vale** (Las negritas son nuestras. pp. 31,32).

El diálogo entre Juan Preciado y Eduviges se detiene en el tiempo de lectura. La escena donde se producen los diálogos se desarrolla sin interrupciones, mientras que el lector advierte un momento de expectación. El “Más te vale” es una advertencia que cierra el diálogo. El punto de unión lo ubicamos al principio del segmento 18.

- Más te vale**, hijo. **Más te vale** [...] (p.42).

Las tres advertencias suenan de esta manera si seguimos la secuencia: “Más te vale. Más te vale, hijo. Más te vale”. La información reiterada fortalece la conexión de este largo silencio. El primer vacío, como ya hemos anunciado, está a nivel del lector que interrumpe el relato al entrar en el segmento seis, allí experimenta un

tiempo sin tiempo, el lector se ha quedado con las últimas palabras de Eduviges cuya voz se reanuda en el segmento 12.



Gráfica 15. Fisura de silencio.

Hay cinco segmentos de por medio entre la respiración que une una advertencia de la otra. El vacío se registra en la experiencia del lector como un silencio de espera. De modo que los cinco segmentos intermedios que caben en una respiración son cinco canales que se cimientan en la estructura de la novela para dejar correr otros programas narrativos que no solo rompen con la estructura lineal del relato sino que aleja al lector del ambiente, del espacio y del tiempo. Los cinco relatos intermedios no únicamente lo apartan de la historia, sino que lo llevan a otra dimensión, extrapolando y contrapunteando el cuento inicial.

Otra manera de pasar a través del hueco lo representaremos con los recuerdos de Fulgor Sedano que edifican laberintos con la multiplicidad de planos que los constituyen. Consultemos la siguiente cita del segmento 20:

**Tocó con el mango** del chicote la puerta de la casa de Pedro Páramo (Las negritas son nuestras. p. 45).



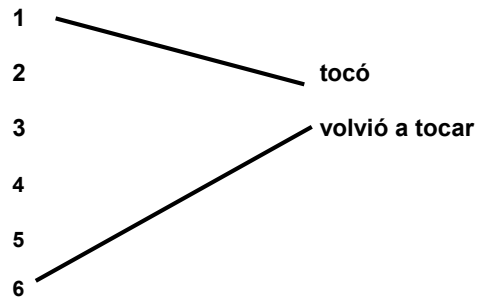
La elipse recorre desde el segmento 20 hasta el segmento 24:

**Tocó nuevamente** con el mango del chicote [...] (Las negritas son nuestras. p. 53).

Aunque este puente verbal tiene su fundamento en la dilación<sup>66</sup> del relato, para nuestro propósito es un ejemplo de cómo se arma la estructura siguiendo la idea de los puentes, así vemos que entre una acción y otra, el lector ha invertido un tiempo mayor del que le llevó a Fulgor Sedano recorrer una serie de caminos narrativos. Lo que observamos es que en la dilación está la compresión del tiempo. El recuerdo de Senado es la elipsis que queda enmarcada entre dos sonidos: “Tocó”, “Tocó nuevamente”. Fulgor Sedano ha tocado la puerta, mientras espera que alguien le abra, se hunde en sus recuerdos que recorren diferentes escenas: 1) cuando por primera vez se acercó a Pedro Páramo para informarle de los asuntos pendientes que había dejado su padre don Lucas, 2) el día que vio a Pedro Páramo recién nacido, 3) del día que embaucó a Lola en un matrimonio por conveniencia con Pedro páramo, 4) de los argumentos que esgrimió Doloritas para aplazar la boda, 5) de la complicidad del padre Rentería, 6) del asunto de Toribio Aldrete: los límites, las tierras, las leyes, la provocación, el asesinato.

---

<sup>66</sup> Véase Umberto Eco en *Seis paseos por los bosques narrativos* (1997) (pp. 59 y ss).



Gráfica 16. Seis eventos narrativos que caben en un breve intervalo.

Todos estos episodios caben en la pausa que se crea entre dos acciones. El sonido que produce el golpe sobre la puerta conduce a Sedano a reconstruir un entramado de recuerdos tan dispersos y distantes en el tiempo que dan por resultado una estructura fragmentada. Podemos ejemplificarla con el asunto de la muerte de Toribio Aldrete, desde el segmento 19, Sedano se dispone a eliminar a este personaje, luego la historia se rompe, primero porque cambia de segmento, segundo porque Sedano se traslada a otro tiempo donde la muerte de este hombre ya ocurrió, después el asesino se ubica en otro tiempo cuando apenas está discutiendo con su patrón el problema que este campesino encarna para los intereses del cacique.

Con estas representaciones esquemáticas observamos que la fragmentación de la estructura de *Pedro Páramo* configura el cuerpo del silencio. El entramado literario crea la sensación del vacío contenido en la forma de la novela. Esta es la característica de los personajes que se muestran como seres ausentes. Del lado de Pedro Páramo encontramos las voces del recuerdo, no la voz del pueblo, esa no existe en este escenario, sino la voz que ordena y administra la conciencia. De este

modo, el cuerpo del silencio no solo está representado en la estructura de la novela, sino en la ausencia de los personajes.

### 1.3 Fragmentación y disolución de la pareja

Veamos entonces en *Pedro Páramo* no únicamente quebrada la estructura narrativa, sino también la arquitectura del pueblo de Comala, así como de las relaciones sociales de los personajes.

Empezamos por analizar la casa de Donis con relación a la estructura de la novela:

Era una casa con la mitad del techo caída. Las tejas en el suelo. El techo en el suelo. Y en la otra mitad un hombre y una mujer (p. 60).

—y me señaló con sus dedos el hueco del tejado, allí donde el techo estaba roto— (p. 64).

La casa está destruida, pero no deja de ser un objeto reconocible. Allí están sus partes: el techo, las tejas y sus moradores. La fragmentación de la arquitectura de la “casa” tiene su correlato en la arquitectura de la novela. Hay segmentos que siguen una secuencia con sus alteraciones cronológicas, cuya función es fracturar el eje temático<sup>67</sup>. Pongamos por caso los relatos del 1 al 5, allí se cambia la

---

<sup>67</sup> Véase Jorge Zepeda, *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*: “Sin núcleo, sin un pasaje central en que concurran los demás, la lectura nos deja a la postre una serie de escenas hilvanadas solamente por el valor aislado de cada una” (pp. 30, 36). En diferentes fuentes recogen las opiniones de los primeros críticos de *Pedro Páramo* entre ellos las del poeta Alí Chumacero quien reprochaba a Rulfo la desordenada composición de la novela. Confusión debido a una estructura caótica.

cronología de las secuencias y se fracturan los espacios, lo cual provoca que la historia a nivel de la intriga se interrumpa. Los segmentos del 6 al 8 rompen con la historia que se venía contando, lo que da lugar a un nuevo evento narrativo. El segmento 6 entra como un relato independiente, con su propia voz narrativa y un ambiente distinto.

El agua que goteaba de las tejas hacía un agujero en la arena del patio. Sonaba: plas plas y luego otra vez plas [...] (p. 18).

El rompimiento del ambiente es sorpresivo. El personaje caminaba por un pueblo seco, envejecido, abandonado, invadidas sus paredes de hierba. Su informante le había dicho que aquel lugar estaba sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno: “Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija” (p. 11).



Imagen 4. La casa en Illamas (década de 1959)  
Foto Juan Rulfo<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> Véase Julio estrada en *El sonido en Rulfo: “el ruido ese”* (p. 97).

La casa también está rota. La mitad mantiene la idea original de lo que fue, se puede reconocer claramente; la otra mitad, sigue un orden diferente pero no deja de ser una huella<sup>69</sup> reconocible. De igual modo, la estructura de *Pedro Páramo* se puede asociar con la idea de una casa, con las mismas características de la casa fragmentada. Así vemos que la casa destruida de Donis es la parte estética de la estructura. Esta casa representa a Comala, el pueblo es un objeto quebrado cuyos vestigios nos conectan con el pasado vivo de este lugar.

Fui andando por la calle real en esa hora. Miré las casas vacías;  
las puertas desportilladas, invadidas de yerba (p.13).

Las ruinas conservan la idea del lugar habitable, ya no es una casa convencional, es una casa rota, pero conserva la idea original. Si nos propusiéramos hacer un inventario sin duda faltarían muchas piezas y casi sabríamos con certeza las cosas que han desaparecido porque de antemano tenemos la idea de una casa. Para tener de nuevo la construcción antes habría que levantar el techo caído, pero entonces dejaría de ser una morada miserable. Ocurre lo mismo con la novela, podríamos

---

<sup>69</sup> Paul Ricoeur en su libro *Tiempo y narración III: el tiempo narrado* (1996), dice que la huella es: “Toda marca dejada por una cosa. Por generalización, el vestigio se ha convertido en señal; al mismo tiempo, el origen de la huella se ha extendido de un hombre o de un animal a una cosa cualquiera; en cambio, ha desaparecido la idea de que se ha pasado por un lugar; sólo subsiste la notación según la cual la huella es *dejada*. [...] la huella es visible aquí y ahora, como vestigio, como marca. [...] hay huella porque *antes* un hombre —un animal— ha pasado por ahí; una cosa ha actuado” (p. 807). El “aquí” y el “ahora” le dan el carácter de espacio-temporal en el presente del hallazgo. La huella solo es una representación de lo que ya no es, lo que fue queda a nivel de la imaginación, en el mejor de los casos, de la interpretación de ese *mundo* que dejó la huella. Entendemos que estos “rastros” pertenecieron a una época, a una cultura, a una ideología si hablamos de grupos humanos, y en ese sentido, conservan su pasado en el presente que se les encuentra.

intentar ordenarla, pero esto le restaría valor estético a la estructura destruida<sup>70</sup>, o, en el mejor de los casos tendríamos otra novela distinta<sup>71</sup>.

Bajo esta idea abordamos la estructura de la novela como un reflejo del contenido que a su vez sostiene el sentido de una novela que se funda en el concepto de la deconstrucción<sup>72</sup>; y es también la razón por la cual la intriga<sup>73</sup> no se le puede someter a un orden cronológico a nivel de la fábula a riesgo de destruir la metáfora instaurada en la arquitectura literaria. Intentar acomodar los eventos cronológicamente sería tanto como intentar reconstruir la casa de Donis: la casa de Donis es una casa rota, en eso consiste su belleza estética, y en esto radica también el valor estético del silencio en la novela *Pedro Páramo*.

El espacio y el tiempo en *Pedro Páramo*, así como los relatos, los diálogos y la estructura, lo mismo los personajes, están segmentados, de igual modo, el pueblo, las casas, por ninguna parte localizamos el concepto de unidad sino de ruptura. La pareja de hermanos, aun cuando permanecen juntos, los escinde el

---

<sup>70</sup> Empleamos esta palabra para referirnos que la unidad monológica está destruida en *Pedro Páramo*, que la estructura en cuestión representa los restos de lo que fue la novela fonológica. Decimos esto en términos de Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski* (2012), cuando afirma que “la unidad monológica del mundo está destruida” refiriéndose a la novela de Dostoievski (pp. 83, 84).

<sup>71</sup> Cuenta Gabriel García Márquez en el texto introductorio a *Juan Rulfo* (1980) que “Carlos Velo había hecho algo sorprendente: había recortado los fragmentos temporales de *Pedro Páramo* y había vuelto armar el drama en un orden cronológico riguroso. Como simple recurso de trabajo me pareció legítimo, aunque el resultado era un libro distinto: plano y descosido” (p. 14).

<sup>72</sup> Cuando hacemos la analogía entre la estructura de la novela *Pedro Páramo* y la casa destruida de los hermanos incestuosos, nos referimos al cambio estructural entre lo que fue la casa y lo que queda de ella. En este sentido, lo que queremos decir es que la estructura de la novela nos da la idea de una arquitectura quebrada, pero esta rotura, justamente, es el valor estético de la obra.

<sup>73</sup> Véase Renato Prada en *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario I* (1993<sup>a</sup>). La cadena de *eventos* la encontramos en dos planos: intriga y fábula. “La primera correspondería a la cadena de eventos tal como se presenta el discurso con las alteraciones cronológicas, las elipsis, las acciones connotadas, etcétera; mientras que la segunda al ordenamiento y complementación lógico-causal” (pp. 59, 60).

pecado, la culpa; Pedro Páramo y Susana San Juan los separa la locura de la mujer, y así, donde podría haber unidad hay fragmentación, se han roto los vínculos entre madre e hijo, esposa y esposo, Dios y el hombre, el cacique y el pueblo, padre e hijo.

La mujer (hermana) de Donis le suplicó al obispo que bendijera la unión, pero el religioso le contestó con estas palabras: “Sepárense. Eso es todo lo que se puede hacer” (p. 66). La unidad familiar también está rota, el cacique echó fuera a su esposa sin importarle que llevara su primogénito recién nacido: “No faltaba más, doña Doloritas. Ahora mismo irá usted a ver a su hermana. Regresemos. Que le preparen sus maletas. No faltaba más” (p. 26). La mujer es desterrada de las tierras de la Media Luna, y con este hecho se anticipa la destrucción del cacicazgo de los Páramo, pues el hijo sucesor también fue repudiado. Esta ruptura se vuelve contra el padre que termina siendo asesinado por Abundio Martínez, uno de tantos hijos que tuvo. Por otra parte, el sacerdote Rentería sabe que ha roto relaciones con Dios al ponerse del lado del hombre que más ha ofendido su iglesia. Esto le dice el padre de Contla: “Ese hombre de quien no quieres mencionar su nombre ha despedazado tu Iglesia y tú se lo has consentido. ¿Qué se puede esperar ya de ti, padre? ¿Qué has hecho de la fuerza de Dios?” (p. 90). También el pueblo se distancia de Dios al marcharse el padre Rentería de Comala, es la razón por lo cual madre Villa exclama cuando Abundio le informa que el sacerdote anda en la “revuelta”: “Pobres de nosotros, Abundio” (p. 149), lo cual significa que en ausencia de Dios, han quedado sus almas expuestas a las fuerzas del mal. La ruptura entre el hombre y Dios nos la muestra la respuesta de Abundio: “A nosotros qué nos importa eso, madre Villa. Ni nos va ni nos viene” (p. 149).

La ruptura prevalece en distintas partes de *Pedro páramo*: se rompe la ley, se violan los límites, un hijo mata a su padre, un hombre deja morir a un pueblo, un pueblo que le da la espalda a su amo cuando éste se le muere su esposa; se fragmentan los discursos, los diálogos, el espacio y el tiempo.

### 1.3.1 Brevedad del discurso fragmentado

Juan Rulfo instaura el silencio en la escritura, donde la escritura es la gran boca, a través de la cual, se comunican las almas. El relato de Rulfo transita de un silencio a otro creando un laberinto de silencios. En el escenario de Pedro Páramo se funda el secreto, se instala el enigma; mientras que del lado de Juan Preciado todo es revelación.

El esclarecimiento de las conjeturas comienza en el momento que ubicamos al narrador en el interior de una tumba y, que el lector no era el destinatario del discurso del emisor sino Dorotea, una muerta que está enredada entre los brazos de Juan Preciado quien se vuelve un sitio vacío<sup>74</sup> en tanto ha callado ante el largo discurso del recién llegado. Pero el plan de Rulfo, sin duda, era borrar todas las posibles hipótesis que el lector se habría planteado, de modo que la desaparición de la escritura está ligada a la desaparición también de los personajes; empieza por desaparecer: Eduviges, Abundio, Damiana, Donis y su hermana, Susana San Juan,

---

<sup>74</sup> Con estas palabras se refiere, Blanca Alberta Rodríguez Vázquez en “La voz y sus figuras en la poesía de Gloria Gervitz”, *Las figuras del texto* (2009), a la voz que no encuentra un destinatario, la cual llama “*in-oída*”, porque no hay quien la oiga. “El enunciador, en algunos momentos, se vuelve un sitio vacío, una carencia. Representa una discontinuidad en el diálogo” (p. 344). Luego agrega que “la figura del receptor es fundamental, de él depende la continuidad del diálogo y la confirmación del enunciador” (p. 344).



Pedro Páramo. El lector se va quedando solo, porque ni siquiera el narrador, que creíamos vivo en ese mundo de murmullos nos acompaña. Lo que pensábamos que existía deja de ser cuando nos enteramos que todos los personajes están muertos. En este sentido el lector es un cómplice del autor, pues no solo se trata de un lector implícito y complicado, sino como lo llama Julio Ortega, un lector implicado<sup>75</sup> que se muestra como un interlocutor competente en la co-ejecución<sup>76</sup> del relato.

Asumimos que Rulfo hizo transmigrar sus experiencias narrativas de un contexto a otro, su silencio humano trasladado a un silencio ficticio. Con frecuencia decía Juan Rulfo: “Hay mucho silencio en mi vida”, eso mismo podríamos decir de Pedro Páramo o del padre Rentería: hay mucho silencio en esas vidas.

Bien pudo Juan Rulfo escribir un libro voluminoso, sin embargo, literalmente el autor desmanteló su obra antes de la publicación. El propio autor lo dijo de muchos modos en diferentes entrevistas como la que recoge Susan Sontag en su ensayo titulado “Pedro Páramo” en *Cuestión de énfasis* (2010):

“Hay mucho silencio en mi vida [...]. Y también en lo que escribo” (p. 498).

Sí hay estructura en *Pedro Páramo*, pero está hecha de silencios, de hilos sueltos, de escenas cortadas, en la que todo ocurre en un tiempo simultáneo que es un no tiempo (p. 140).

¿A qué le llama Juan Rulfo silencio? Lo que sabemos del autor es que hablaba poco, que sus entrevistadores le tenían que sacar información con mucho esfuerzo.

---

<sup>75</sup> Véase Julio Ortega en *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva* (2010): “Esta es una novela que en lugar de un lector implícito tiene un lector implicado” (p. 275).

<sup>76</sup> Cf. Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos” (p. 115).

Rulfo era de los hombres que hablando poco decía mucho. Sin duda a ese silencio se refiere Juan Rulfo, al silencio de las palabras. ¿Cómo podría la estructura de una novela construirse de silencios? La respuesta parece proponerla el autor al señalar que la estructura de la novela está hecha de hilos sueltos, de escenas cortadas, y en la simultaneidad del tiempo. En principio estamos de acuerdo que allí donde se detiene un diálogo se produce un silencio, donde termina un segmento lo que sigue es también silencio, pero el silencio mayor está en la brevedad del texto, no tiene que poner palabras de más para construir un universo de posibilidades de lectura. Los discursos cortos funcionan como fragmentos de un espejo en los que se refleja el mundo. Los hilos sueltos a que se refiere Rulfo no tienen otro soporte que el vacío, son rastros de voces sin tiempo ni espacio.

Jorge Zepeda cita el fragmento de una entrevista<sup>77</sup> a Juan Rulfo en *La recepción inicial de Pedro Páramo* (2005), de la cual destacamos lo siguiente:

Eliminé toda divagación y borré completamente las intromisiones del autor [...] (p. 38).

Si Juan Rulfo estaba escribiendo una novela del silencio, tenía que borrarse, desaparecer de la novela y eliminar aquello que hiciera ruido. El autor toma distancia, su intromisión lo llevaría a desdoblarse, a entrometerse<sup>78</sup> en la vida de

---

<sup>77</sup> Una entrevista a Juan Rulfo publicada en Excélsior el 16 de marzo de 1985, bajo el título “Cumple 30 años Pedro Páramo” (p. 4). También está titulada como “Pedro Páramo: elogios y diatribas” por Kathy Millares y Ana Sofía Rodríguez Everaert.

<sup>78</sup> Véase Eduardo Lizalde en *México en la cultura*, 11 de julio de 1954. Rulfo describe el ambiente popular, no aporta soluciones, no toma partido; simplemente busca en ese ambiente oscuro y deprimente los temas y los personajes para hacer también, como Arreola, literatura. El caminar pesimista de Juan Rulfo por las veredas que transitan sus personajes lo convierte, más bien que en un delator de nuestras miserias, en un frío reportero que alimenta sus noticias con los hechos que se le presentan con mayor facilidad y frecuencia.

Pedro Páramo, y eso generaría otra visión ideológica. Alejarse significó dejar en la penumbra a los personajes<sup>79</sup>: sin rostro ni cuerpo ni edad. De este modo el silencio del cuerpo perdía su valor significativo, pues no era el cuerpo lo miserable de estos personajes, sino el alma.

El relato de cada segmento no se diluye en un cierre cauteloso, la voz narrativa no tiene nada más que decir, el autor se esfuma, el corte es inesperado, de modo que esa contundencia le quita toda posibilidad de divagación.

El libro no solo es breve<sup>80</sup>, sino que está hecho de escenas cortas o cortadas como el propio Rulfo lo dice, lo que da lugar al espacio blanco y a la sensación de vacío. Es evidente que un novelista no cuenta todos los pormenores de la vida de sus personajes, tendría que, como dice Umberto Eco en su libro *Seis paseos por los bosques narrativos* (1997), “escribir un libro tan vasto como el mundo” (p. 70). Como eso no es posible echa mano del recurso de la palabra para manipular el tiempo. De modo que unas veces, dice Eco, “acelerando el tiempo del discurso se puede expresar un tiempo de la fábula larguísimo. Naturalmente, sucede también lo contrario” (p. 64). Lo anterior nos lleva a plantear la siguiente pregunta: ¿Cuánto tiempo hay en una novela? El cuestionamiento se refiere tanto al tiempo que

---

<sup>79</sup> En *Los cuadernos de Juan Rulfo* (1995) podemos leer algunos textos que fueron los borradores de *Pedro Páramo*. Pongamos por ejemplo el que se refiere a Maurilio Gutiérrez, nombre que antecedió al de Pedro Páramo; de Maurilio se dice: “Estaba sentado en el equipal de cuero, a la entrada de su casa; la cabeza inclinada a la tierra, encorvada la espalda, el bastón recostado contra la puerta. Sus manos se movieron un poco como imitando un saludo; pero las dejó caer, desdoblándolas sobre sus rodillas, con un ademán de “soy un inútil”. Sus manos pecosas y llenas de esas manchas como de jiricua que deja la edad en la gente blanca, con uñas casi lívidas y chatas, detenidas en su crecimiento por la vejez, que había contraído también el desarrollo de su cuerpo” (p. 66). Podemos observar que el texto fue reducido a una línea en la novela *Pedro Páramo* que estamos consultando (1980): “Pedro Páramo estaba sentado en un viejo equipal, junto a la puerta grande de la Media Luna, [...]” (p. 146).

<sup>80</sup> *Pedro Páramo* de Juan Rulfo tiene, en la versión de la colección Tezontle del Fondo de Cultura Económica 1980, 154 páginas. El texto creció en número de páginas por el tipo de letra. En otras ediciones no pasa las 95.

consumen los personajes como al tiempo que se contextualiza en la novela. En *Pedro Páramo* solo encontramos intermitencias de tiempo. El tiempo más largo podría ser el que consume la conversación entre Dorotea y Juan Preciado, pero allí ya no hay tiempo que gastar, de modo que no sabemos en qué presente de qué año, de qué siglo, se encuentran.

En este sentido, Mario Vargas Llosa dice en su libro *La verdad de las mentiras* (2009) que “Una novela lograda sugiere al lector un iceberg” (p. 52); esto es, que el texto a la vista es el principio de una montaña de posibilidades de lectura, lo que significa que el texto narrado es apenas un signo del mundo que oculta. Lo oculto es el silencio de un mundo no contado. Así, pues, continúa el comentario de Vargas Llosa, “toda novela deja una parte de la historia sin relatar, librada a la pura deducción o fantasía del lector. Lo cual significa que toda novela se compone de datos visibles y datos escondidos” (p. 85). En *Pedro Páramo* lo inconmensurable del pequeño mundo narrado se sostiene por la voz ausente de Doloritas que nos abre las puertas a un pueblo pródigo, y por el silencio de Pedro Páramo que las cierra.

—Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre (p. 146).

Si desprendiéramos este texto de la novela y lo dejáramos como un minicuento, ¿quién cuestionaría su capacidad evocativa, su valor estético-literario? Sería un relato de diez palabras escrito en primera persona: cruz, brazos, muerte; un lugar

donde morir (Comala o tal vez el Gólgota) y de qué morir (lo mismo se muere de sed que de hambre). Dicho esto, lo demás es silencio.

Otro ejemplo para ilustrar el análisis es el minicuento de Augusto Monterroso publicado en *Obras completas (y otros cuentos)* (1990):

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí (p. 73).

Cuánta historia se calla en esto que se dice en 7 palabras. Esta línea la envuelve el silencio, es como una pequeña luz alumbrando la oscuridad. El brevísimo texto ha dado qué pensar a los lectores y se ha dicho mucho en torno a este mínimo relato. Diremos en términos de Llosa, “calla mucho más de lo que cuenta” (p. 286). Entendemos que callar<sup>81</sup> no significa mutismo, sino la confirmación de la presencia del silencio en la palabra. Así, la estructura de *Pedro Páramo* está hecha de silencios porque en el corte de un diálogo, de un segmento, en la brevedad del texto, está representado el vacío.

A partir del estudio de la segmentación abordada como quiebre estético de la estructura, logré concertar las distintas formas de ruptura en la idea general de la unidad destruida: fractura de los programas narrativos, separación catastrófica de las parejas, ruptura de los lazos familiares, divorcio entre el hombre y Dios, entre el

---

<sup>81</sup> No es un simple ‘callar’, un ‘guardar silencio’, sino el callar está en el deseo de hablar, en el querer hablar y no poder decir sus palabras, los personajes se encierran en sí mismos en lo individual y en lo colectivo, como dice Juan Rulfo en “Textos para cine”, *Toda la obra, Juan Rulfo* (1996): “Es muy difícil tratar con esa gente; usted les habla y no le responden; simplemente no hablan, guardan un hermetismo absoluto” (p. 464). A este silencio que envuelve a los personajes como un modo de resistencia ante la presencia ajena al grupo, nos referiremos con el término ‘callar’. También emplearemos la palabra “callar”, no como dejar de hablar, sino que es precisamente en el habla donde ocultan sus verdaderas razones de eso que callan.

pueblo y el cacique; y todo esto como un indicativo del sufrimiento de los personajes ante la pérdida de la esperanza y su alejamiento del centro de su fe.

## **2 Voz: origen y destino**

## 2.1 Voz y sentido

En este capítulo hablo de la voz como unidad de sonido y sentido. Centro la investigación en la voz porque encuentro que hay ahí un poder implícito, unas veces más acentuado en el sonido y otras en el sentido. Nos referiremos a la voz de los personajes que desde su posición humana se erigen como fundadores de un pueblo, de una ley, como la que escuchamos de Pedro Páramo: “La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros”, pero también esta voz tiene el poder de destruir: “Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre”. Analizo que la catástrofe del pueblo es una metáfora de la destrucción del hombre: se destruye el matrimonio, las relaciones familiares; el padre Rentería aniquila la fe de los feligreses, Bartolomé destruye a su propia hija. De este modo hay en principio la idea de construcción y des-construcción. Así veo que en el escenario de Juan Preciado la voz está destruida, es decir, el poder significativo de la unidad, ya no ejerce ningún poder, los límites que la restringían se han borrado, y ya no tiene otra funcionalidad más que la de seguir sonando y resonando desprovista de su sentido hegemónico.

Pedro Páramo<sup>82</sup> se convirtió en el hombre cruel de las tierras de la Media Luna. Impuso su ley, agravió a hombres y a mujeres; desterró y eliminó a quienes se

---

<sup>82</sup> Para tener una idea del cacique más cercana a la que imaginó Juan Rulfo véase Jorge Ruffinelli en su ensayo “La leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el momento que deja de serlo” (1992) publicado en *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica* (2003): “[...] Pedro Páramo es un cacique y en México estamos repletos de caciques. Fíjate que todo es caciquismo, la



opusieron a su poder; asesinó por ambición y por venganza. Un abogado y un cura legitimaron sus delitos. La historia de Pedro Páramo se conoce por los diferentes registros de recuerdos que los personajes evocan.

Encontramos en el segmento 20 la voz del cacique en el recuerdo de Fulgor Sedano. Fue el día que el administrador se presentó ante él por primera vez para avisarle que se iba de la Media Luna:

—Pasa, Fulgor (p. 45).

El poder de la voz en esta cita no está en el sonido sino en el sentido de las palabras. Podría connotar amistad, un discurso entre iguales; el mensaje no tiene otra función más que la de invitar al receptor a realizar una acción. Es el sentido el que carga la mayor parte de la intención. Si consideramos que Pedro Páramo no conocía a Fulgor Sedano, que el administrador era de mucho más edad, entonces el sentido de la voz se impone por encima de estas diferencias. El sonido de las palabras no sufre ninguna alteración, y porque no es el sonido lo que altera a Sedano, sino el sentido. Fulgor Sedano tiene 54 años, sabe de los problemas de la hacienda, ha servido a los Páramo por mucho tiempo, cree merecer respeto y no del modo cómo el joven lo hace:

---

estructura del poder es la del cacicazgo, y hay muchos tipos de caciques. Antes de la revolución, cada estado tenía un dueño, era el terrateniente, el hombre más poderoso del estado, y toda la tierra le pertenecía, pertenecía a la familia. [...] Lo que hizo la revolución fue dismantelar un poco esos latifundios, de modo que nadie pudiera ser dueño de todo un estado. [...] Entonces subsistieron caciques más pequeños que dominan zonas más cerradas, no tan amplias, pero que en su conjunto forman la misma situación del poder” (p. 335).

“Sabrá pronto que soy el que sabe. Lo sabrá. Y a lo que vengo”

(p. 45).

No hay excitación en la voz del cacique. De la manera de cómo se dirige a su interlocutor parece tener bajo control la situación de aquel encuentro. En cambio, lo que piensa Fulgor Sedano lleva implícito el desprecio por el hijo de don Lucas Páramo, su anterior patrón, que lo señalaba como “Un flojo de marca” (p. 49). Es una voz que no se oye, está escrita para no ser escuchada. El texto pasado y el del recuerdo de Fulgor Sedano se juntan en una intrincada discusión de voces sin destinatario. El debate interior al que se somete el personaje revela su estado de ánimo y sus paciones. El administrador evoca los recuerdos que hacen escarnio de Pedro Páramo: “[...] ni para que me sirva de bordón servirá cuando yo esté viejo” (p. 49). En cambio, las palabras que suenan en el mundo real de los personajes, son las del joven heredero. La voz no es áspera, sino amable:

—Siéntate, Fulgor. Aquí hablaremos con más calma (p. 45).

Este nivel de voz lo vamos a encontrar en todos los discursos correspondientes a Pedro Páramo: frente al abogado la vez que Trujillo se fue a despedir de él, cuando destierra a Doloritas de la Media Luna, el día que mataron a su hijo Miguel Páramo. La fuerza de su voz no está en el sonido, sino en el sentido: “pasa” y “siéntate”, al juntar los verbos no suena a invitación sino a orden. El silencio del administrador es un síntoma de resistencia, asume una actitud calculadora, quiere mantener su distancia, hacerle ver al muchacho que su voz no lo va a doblegar.

—¿Por qué no te sientas? (p 45).

Pedro Páramo sigue en su mismo tono. Son palabras que connotan amistad, o complicidad. Ante la pregunta del cacique, la rebeldía del Administrador llega a su límite:

—Prefiero estar de pie, Pedro (p 45).

Pudo haber dicho solo la primera parte “Prefiero estar de pie” para no romper el equilibrio de aquella conversación. El narrador anónimo no ha intervenido para conducir aquellas voces, no define la posición de cada uno de ellos, sin embargo, podemos inferir por los diferentes registros de voz. La seguridad con la que habla el administrador se la otorga la edad, el conocimiento que tiene de la hacienda y el tiempo que lleva al servicio de don Lucas, y los antecedentes de su interlocutor; mientras que Pedro Páramo, al parecer en desventaja, es un muchacho sin la experiencia en los asuntos del campo. Pero vemos el modo de cómo el recién llegado a cacique le dejará claro quién tiene el poder de la voz en esa conversación.

—Como **tú** quieras. Pero no se te olvide el “**don**” (Las negritas son nuestras. p. 47).

Hay una ligera inflexión en el tono de voz al acentuar dos palabras: el “tú” y el “don”. Ahora es Pedro Páramo quien pudo haber dicho: “Como quieras”, pero incluye el

“tú”, para fijar la posición de Fulgor Sedano con respecto a la suya. Antes le había dicho “pasa”, “siéntate”, pero el “tú”<sup>83</sup> lo antepone al “don”<sup>84</sup>. Con el “tú” sitúa al administrador con la servidumbre, la que no tiene el “don” de mando, el “don” de gente.

No sabemos lo que piensa Pedro Páramo antes de sus palabras, pero sí del mundo revuelto de pensamientos que trae Fulgor Sedano. La actitud del cacique lo tiene confundido: “Ni su padre don Lucas Páramo se había atrevido a hacerlo. Y de pronto éste, que jamás se había parado en la Media Luna, ni conocía de oídas el trabajo, le hablaba como a un gañán. “¡Vaya, pues!” (p. 47). De modo que Pedro Páramo se adjudica el “don” para asumir el poder supremo de Comala.

Pedro Páramo, una vez que se entera de la situación precaria en que se encuentra la hacienda decide ir de las palabras a la acción. El plan que le propone al resentido administrador para empezar a resolver los problemas, termina por doblegarlo:

Me sentaré, don Pedro. Palabra que me está gustando tratar con usted (p. 49).

---

<sup>83</sup> Véase Sebastián de Covarrubias en *Tesoro de la lengua castellana o española* (2003): “Pronombre primitivo de la segunda persona, no se dize sino a criados humildes y a personas baxas, en nuestra lengua castellana hablando ordinariamente [...]” (p. 981).

<sup>84</sup> Según la RAE don significa: “Tratamiento de respeto que se antepone a los nombres de pila. Antiguamente estaba reservado a determinadas personas de elevado rango social”. Otra acepción: “Dádiva, presente o regalo. Gracia especial o habilidad para hacer algo. Bien natural o sobrenatural que tiene el cristiano, respecto a Dios, de quien lo recibe”. Véase también Sebastián de Covarrubias en la obra citada: “Es título honorífico que se da al cavallero y noble y constituydo en dignidad. Dixose de la palabra latina *dominus*, la cual se verifica en solo Dios [...] (pp. 482 y ss). El “don” es de señores, y señor era aquel que tenía dominio absoluto de un territorio así como de sus habitantes. “Don” y “señor” se refieren al nombre de Dios. Siguiendo a Covarrubias, dice: “Este nombre de señor absolutamente pertenece a sólo Dios [...]” (p. 934). Véase el Diccionario ilustrado *Latin-Español, Español-Latín* (1970): “*Dominus* –i m.: “señor, dueño, poseedor, propietario [...] el señor. Dios” (p. 149).

Con estas palabras se rinde a la voluntad de Pedro Páramo. Estaba de pie, renuente a no sentarse, dispuesto a contravenir la orden-invitación del nuevo dueño de la casa de los Páramo. En adelante Fulgor Sedano se despersonaliza para que en su voz se encarne la voz de Pedro Páramo. Ya no es más Fulgor Senado, sino la prolongación o el instrumento de la voz del cacique.

Toribio Aldrete, una de las víctimas, verá la fuerza de Pedro Páramo en Fulgor Senado.

“Dizque la fuerza que yo tenía atrás. ¡Vaya!” (p. 45).

La cita viene de un recuerdo que Sedano tiene de cuando ahorcó a Toribio Aldrete por órdenes de su patrón. Aldrete había hablado de más mientras se emborrachaba con el Administrador en la fonda de Eduviges para celebrar el acta que Sedano, por órdenes de Pedro Páramo, le había levantado por “usufruto”. Del término legal se había burlado Aldrete, e intentó adular al administrador: “A usted ni quien le quite lo hombre, don Fulgor. Sé que usted las puede. Y no por **el poder que tiene atrás**, sino por usted mismo” (Las negritas son nuestras. p. 44). Ese poder “que tiene atrás” es una ironía<sup>85</sup> con la que Aldrete intenta burlarse de Fulgor Sedano.

---

<sup>85</sup> Véase Elena Beristáin en *Diccionario de poética y retórica* (2008): “[...] la ironía agrade, denuncia, apunta a un blanco; sus *actantes*: el emisor, el receptor y el *blanco* o la *víctima* la que intenta descalificar (que puede ser la situación, el receptor o el mismo emisor), y su *eje de distanciamiento*, que implica grados de solidaridad del ironista con su blanco” (p. 283). Véase también Gerard Genette, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* (1989) (p. 27, 29). Véase también Renato Prada en *Los sentidos del símbolo* (1998): “el discurso paródico, por su naturaleza misma, “supone” otro discurso o texto –sea éste escrito o no– respecto al cual configura su significación: precisamente el discurso o texto parodiado” (p. 55).

De modo que Sedano es administrador no solo de la riqueza del cacique, sino que lo es también de la voz. Fulgor Sedano fue quien le arregló el matrimonio ventajoso con Doloritas, el que ahorcó a Torivio Aldrete para quitarle sus tierras, el que cuidaba de Miguel Páramo, el que asesinó a Bartolomé, padre de Susana San Juan.

Otro tanto ocurre con el abogado Gerardo Trujillo quien le lleva los asuntos, siempre obediente y sumiso ante la voz del patrón:

De Miguel su hijo: ¡cuántos bochornos le había dado ese muchacho!

Lo libró de la cárcel cuando menos unas quince veces, cuando no hayan sido más. Y el asesinato que cometió con aquel hombre, ¿cómo se apellidaba? Rentería, eso es. El muerto llamado Rentería, al que le pusieron una pistola en la mano. Lo asustado que estaba el Miguelito, aunque después le diera risa. Eso nomás ¿cuánto le hubiera costado a don Pedro si las cosas hubieran ido hasta allá, hasta lo legal? Y lo de las violaciones ¿qué? Cuántas veces él tuvo que sacar de su misma bolsa el dinero para que ellas le echaran tierra al asunto: “¡Date de buenas que vas a tener un hijo güerito!”, les decía (p. 131).

A través de este monólogo, Gerardo Trujillo, hace un recuento de todas las veces que asumió la voz de Pedro Páramo. No parece que lo muevan los remordimientos, sino la recompensa que piensa recibir por haber servido fielmente. La cita muestra cómo Gerardo Trujillo se ha convertido en la extensión del poder de Pedro Páramo, asumiendo, incluso, el papel de padre. El abogado es el instrumento de la voz, el que, con “el poder que tiene atrás” se burla de las mujeres que fueron violadas por Miguel Páramo: “¡Date de buenas que vas a tener un hijo güerito!” (p. 131). Pero no

fue una gratificación lo que recibió de Pedro Páramo sino un préstamo a cuenta de seguir al frente de sus asuntos:

**Oía el tintineo de los pesos** sobre el escritorio donde Pedro Páramo contaba el dinero (Las negritas son nuestras. p. 131).

Con esta misma voz, con la que somete a Gerardo Trujillo, la voz del tintineo de los pesos, convenció a los revolucionarios para que no invadieran la Media Luna:

—**¿Cuánto necesitan** para hacer su revolución? —preguntó Pedro Páramo—. Tal vez yo pueda ayudarlos (Las negritas son nuestras. p. 121).

En el “Cuánto” está el sentido de su voz. Los revolucionarios, pese a su ímpetu en una lucha que no entienden, también se dejan alucinar por el tintineo de los pesos.

Ese mismo “tintineo de los pesos” domina al sacerdote para que infrinja la ley de Dios:

El padre cura quiere sesenta pesos por pasar por alto lo de las amonestaciones. [...] Y desde que murió su abuela ya no le han dado los diezmos. Le dije que no se preocupara. Está conforme (pp. 51, 52).

Ese poder silencia al cura sometiéndolo al servicio del cacique, convirtiéndolo en cómplice para negociar sus asuntos con Dios. De este modo, el padre Rentería se rinde ante la voz tintineante de las monedas.

Puso sobre el reclinatorio un **puño de monedas de oro** y se levantó:

—Reciba eso como una limosna para su iglesia (Las negritas son nuestras. p. 35).

El sonido de las monedas de oro representa la voz de Pedro Páramo, por esa voz es que el padre Rentería le abre las puertas del cielo a Miguel Páramo, supuesto asesino de su hermano y violador de su sobrina, pero la voz del dinero lo convierte en una extensión del cacique. El padre Rentería, también se despersonaliza al convertirse en intermediario, situación que le va a provocar conflictos de conciencia, porque por una parte él sirve a Dios quien se ha asumido como el portador de su palabra (voz), y ahora servirá también a Pedro Páramo.

El discurso de la novela enfrenta a los personajes como una condición humana. Un rasgo de poder o de debilidad es suficiente para ponerse uno contra el otro.

La imagen del padre de Susana San Juan es otra muestra de cómo a través de la voz se ejerce el poder que por una parte funda y por la otra destruye:

—Baja, **Susana**, y dime lo que ves.

[...]

—Busca bien, **Susana**. Haz por encontrar algo.

[...]

—Te bajaré más. Avísame cuando estés en el suelo.

[...]

—Baja más abajo, **Susana**, y encontrarás lo que te digo.

[...]

—Más abajo, **Susana**. Más abajo. Dime si ves algo.

[...] **Y el grito de allá arriba la estremecía:**

—¡Dame lo que está allí, **Susana!**



[...]

—Debes encontrar algo más junto a ella. Dame todo lo que encuentres.

[...]

—Busca algo más, **Susana**. Dinero. **Ruedas redondas de oro**.

Búscalas, **Susana** (Las negritas son nuestras. pp. 113, 114).

Ella era una niña. Su padre la obligó a bajar por el hueco de unas tablas en busca de monedas de oro. Susana no ve a su padre, solo escucha la orden que le cae de lo alto. La escena es de un recuerdo de Susana San Juan. Se enuncia en el discurso como ella se percibe, colgada de la soga “[...] meciéndose en la profundidad, con sus pies bamboleando [...]. Y cuando encontró apoyo allí permaneció, callada, porque se enmudeció de miedo. La lámpara circulaba y la luz pasaba de largo junto a ella” (p. 114). La escena es, por demás, aterradora, pero también es bíblica; ni Susana ni el narrador ubican al padre, solo la voz y la luz sin tiempo ni espacio, como la voz divina que pone a prueba a Abraham: “¡Abraham, Abraham! [...] Toma a tu hijo, a tu único, al que amas, a Issac, vete al país de Moria y ofrécele allí en holocausto en uno de los montes, el que yo te diga” (Génesis, 22:2). La relación de estas dos escenas se pierde en la intención y finalidad; Dios está poniendo a prueba a su siervo, mientras que Bartolomé, el padre, quiere recuperar un tesoro, pero eso no lo sabe Susana, como tampoco conoce Abraham las razones que tiene su Dios, ambos personajes solo les queda obedecer la fuerza que los impulsa a seguir, sin preguntar, sin cuestionar la voluntad del padre. Después Susana sabrá las razones que tuvo su padre para bajarla al pozo, como Abraham se enterará por un Ángel de las razones que tuvo Dios para ordenarle tal sacrificio. Lo que queremos destacar

de estas escenas, uniendo los extremos distantes en el tiempo y en el espacio, es el poder de la voz que guía a los personajes al sacrificio del ser amado.

Señala, a propósito de la obediencia, la humillación y el silencio, Erich Auerbach en *Mimesis. Representación de la realidad en la literatura occidental* (2014): “Dios ordena por sí mismo, pero calla sus motivos e intenciones; Abraham permanece silencioso al recibir la orden, y obra como se le indica” (p. 17). “¡Abraham, Abraham!” repite el nombre la voz de Dios, y la voz del Ángel también que salva a Issac del holocausto, del mismo modo dirá dos veces el nombre del padre: “¡Abraham, Abraham!”, y después, todavía, desde los cielos vuelve a nombrar a Abraham. De modo que el sonido lleva el sentido del nombre del ser de los personajes que los proyecta a una sola dirección: descender.

La voz de Bartolomé señala siete veces el nombre de Susana, el cual está unido a dieciséis verbos indicativos: baja (3), dime (2), busca (3), dame (2), ves (2), encontrarás (1), avísame (1), haz (1), te digo (1). El derrumbe de palabras sobre la niña la destruyeron, pues el discurso hace suponer que cuando Susana salió del hoyo ya no era la misma. Este acontecimiento fue el principio de su locura. La niña Susana descendió al mundo de los muertos porque al final del hoyo encontró una osamenta, del dinero no dice nada el discurso, lo que si menciona es que Susana le entregó a su padre todos los huesos del muerto: “Le fue dando pedazo a pedazo hasta que llegó a los dedos de los pies [...]” (p. 114), después perdería el conocimiento. No se sabe más de Susana, hasta ahora que está en la Media Luna, riéndose de aquel recuerdo de cuando su padre la obligó a bajar al fondo de la mina.

En ambos casos hay un sacrificio, la huella quedará imborrable en Susana, de Abraham no se dice otra cosa<sup>86</sup>.

Podemos ver, entonces, en la metáfora de la oscuridad, el silencio que arroja la escena, y en la luz de la lámpara, la voz que atormenta a la niña Susana.

El discurso ha sido breve, tanto en la escena de Pedro Páramo con Fulgor Sedano (menos de tres páginas), como en la de Susana San Juan y su padre (no más de página y media). Solo se han contado los aspectos culminantes para el propósito de la narración, lo demás permanece en silencio: ningún rasgo en los gestos, ni en las pasiones, ni en los sentimientos; solo sabemos que la soga lastimaba la cintura de Susana y le sangraba las manos, que enmudeció de miedo cuando la luz iluminó los restos del muerto y que después perdió el sentido, lo demás es ausencia.

### 2.1.1 Voz de los secretos

El secreto<sup>87</sup> literario es una forma estética del silencio. *Pedro Páramo* es la novela

---

<sup>86</sup> Véase Erich Auerbach en *Mimesis. Representación de la realidad en la literatura occidental* (2014): “[...] las figuras están trabajadas tan sólo en aquellos aspectos de importancia para la finalidad de la narración, y el resto permanece oscuro; únicamente los puntos culminantes de la acción están acentuados, y los intervalos vacíos; el tiempo y el lugar son inciertos y hay que figurárselos; sentimientos e ideas permanecen mudos, y están nada más que sugeridos por medias palabras y por el silencio; la totalidad, dirigida hacia un fin con alta e ininterrumpida tensión y, por lo mismo, tanto más unitaria, permanece misteriosa y con trasfondo” (p. 17).

<sup>87</sup> La diferencia entre enigma, misterio y secreto que Ricardo Piglia propone en su ensayo “Sobre los enigmas de la novela corta” (2015), dice entre otras cosas que el enigma es aquello que se da a entender cuyo sentido se puede descifrar, en tanto que el misterio es aquello que no tiene explicación, que no se comprende dentro de nuestra lógica. Del secreto dice: “[...] se trata también de un vacío de significación, es algo que se quiere saber y no se sabe, como el enigma y el misterio, pero en este caso es algo que alguien sabe y no dice. Es decir, el secreto es en verdad un sentido sustraído por alguien. Entonces, el texto gira en el vacío de eso que no está dicho; dentro de la serie a la que vengo refiriéndome, tiene la particularidad de remitirnos a algo que está guardado -y aquí otra

de los secretos, de las revelaciones y de la complicidad. Una novela que no posea esta característica, ya sea a nivel del narrador o de los personajes, y con premeditación aclare, justifique, comente, y no deje mayor intervención al lector, es una novela iluminada<sup>88</sup>, sin ninguna sombra que la oscurezca, todo queda dicho y consumado. Le Bretón afirma en *El silencio, aproximaciones* (2006), que “La saturación del conocimiento del otro, si fuera humanamente posible, acabaría ocasionando su total disolución [...]. La desaparición del secreto supone, al mismo tiempo, la desaparición del misterio” (p. 88). Una novela sin secretos sería una literatura indicativa como señala Roland Barthes en *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos* (2009):

[...] la escritura en su grado cero es en el fondo una escritura indicativa o si se quiere amodal; sería justo decir que se trata de una escritura de periodista si, precisamente, el periodismo no desarrolla por lo general formas operativas o imperativas (es decir poéticas) (p. 78).

La escritura periodística es indicativa en su afán por querer decirlo todo, se cierran los espacios, abunda el detalle, los finales se cierran. La escritura literaria que no oculta secretos no tiene mucho que revelar, en todo caso, su valor estético es de otra naturaleza, pero no la del silencio. Mientras que un discurso narrativo que da

---

vez es pertinente la etimología de la palabra *secreto*-, por lo que genera inmediatamente una serie bien conocida, se asimila con las distintas versiones que circulan de una misma historia, quién sabe qué, quién no lo sabe” (s/p). Véase también Américo Luna Rosales UNAM, 3er. Coloquio internacional La novela corta en México, “Márgenes del canon”.

<sup>88</sup> Véase Erich Auerbach en *Mimesis. Representación de la realidad en la literatura occidental* (2014), al referirse al texto épico en la comparación que hace frente al texto bíblico: “[...] figuras totalmente plasmadas, uniformemente iluminadas, definidas en tiempo y lugar, juntas unas con otras en primer plano y sin huecos entre ellas; ideas y sentimientos puestos de manifiesto, peripecias reposadamente descritas y pobres en tensión” (p. 17).

indicios, algunas señales, falsas pistas, que esconde tras el lenguaje un universo de posibilidades de lectura para llegar a la “verdad”, es un discurso que instituye el silencio como un valor estético.

La naturaleza del secreto es el silencio. Romper el silencio del secreto significa revelación de lo callado, lo que provocaría una crisis, desestabilidad y desorden. Se calla por temor, por lealtad. Se emplean frases como “soy una tumba”<sup>89</sup>, aludiendo al silencio de la muerte, donde los secretos, se supone, están seguros, porque los muertos ya no se comunican con los vivos. De este modo, en el mundo de los muertos de *Pedro Páramo*, el secreto se destruye.

Eduviges se presenta ante Juan Preciado como la poseedora de información confidencial; uno de esos secretos tiene que ver con su madre Doloritas.

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

[...]

—Bueno, volviendo a tu madre, te iba diciendo... (pp. 22, 23).

Aquello que en vida había sido un secreto, en la muerte Juan Preciado viene a saber cosas íntimas de su madre. Por boca de Eduviges se entera de cómo su madre burló a Pedro Páramo en su primera noche de bodas; se pone al tanto de cosas que solo estaría bien contarse entre mujeres, pero Eduviges no repara en poner al tanto a Juan Preciado con tal de echar fuera el secreto que se llevó a la tumba. Lo que nunca sabrán los personajes es cómo Doloritas concedió la petición de mano que

---

<sup>89</sup> Dicho popular que significa que la persona se muestra altamente confiable para guardar un secreto.

le hizo Pedro Páramo a través del administrador, ni de las razones que tuvo Pedro Páramo para apresurar la boda.

“El hijo de Doloritas debió ser mío” (p. 17).

[...]

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

—No, sólo me contaba cosas buenas. De usted vine a saber por el arriero que me trajo hasta aquí, un tal Abundio (p. 22).

En estas palabras está cifrado el secreto. Tampoco Juan Preciado hace nada por evitar que le mal informen de su madre, si de ella solo “ha sabido cosas buenas” (p. 22).

Otra revelación del secreto la encontramos en la casa de Eduviges. Allí, en uno de los cuartos, hace mucho tiempo, Fulgor Sedano ahorcó a Toribio Aldrete por órdenes de Pedro Páramo:

-Oye, Viges, ¿me puedes prestar el cuarto del rincón? (p. 44).

La cita nos ayuda a recordar el discurso de la vez que Fulgor Sedano solicita a Eduviges el cuarto del rincón donde, como sabemos, se propone guardar un secreto. Eduviges en ese tiempo se hace cómplice y junto con Sedano cierran la puerta con llave, donde “puerta” y “llave” significan resguardo, algo cierra y clausura. Después del asesinato amortiza la puerta, en otras palabras significa, echarle tierra

al asunto que es lo mismo a decir, sellarlo, ocultar el secreto bajo siete llaves<sup>90</sup>.

Damiana Cisneros después de muerta recordará:

En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo. Luego **condenaron la puerta**, hasta que él se seicara; para que su cuerpo no encontrara reposo. No sé cómo has podido entrar, cuando no existe llave para abrir esta puerta (Las negritas son nuestras. p. 43).

De esta manera el secreto de la muerte de Toribio Aldrete queda al descubierto. La revelación de Damiana no tiene el sentido de confidencialidad, sino más bien, para desentrañar el misterio ante el que se enfrenta Juan Preciado; a cambio, Damiana plantea otro enigma que el lector le toca desentrañar: “No sé cómo has podido entrar, cuando no existe llave para abrir esta puerta” (p. 43). Una posible respuesta al secreto que esconde Juan Rulfo al lector es que Juan Preciado también era un muerto. Y si así fuera, ¿qué otro secreto se esconde en torno al descubrimiento de la muerte de Aldrete? Juan Preciado nunca llegará a saber lo que el lector ha descubierto.

La configuración de Pedro Páramo se funda en el secreto. Por el trasunto de la novela podríamos suponer que nunca hubiera llegado a ser el temible cacique de no haber de por medio una circunstancia que lo proyectara. Juan Rulfo no da mayor información sobre la niñez de este personaje, solo sabemos que tenía una abuela,

---

<sup>90</sup> En cuanto al simbolismo de siete llaves, viene del pasaje del Apocalipsis donde se habla de un libro que contiene los decretos divinos referente a los acontecimientos de los últimos tiempos “Vi también en la mano derecha del que está sentado en el trono *un libro, escrito por el anverso y el reverso, sellado con siete sellos*” (Apocalipsis 5:1-4). En el versículo 9 se conoce el secreto que resguardaban estos siete sellos “Eres digno de tomar el libro y abrir sus sellos”. De modo que los siete sellos son también las siete llaves a que hace alusión la expresión española, o echar doble llave.

una madre; nos enteramos de la muerte del abuelo y de la muerte del padre; que la familia no pasaba por una economía holgada puesto que tenía que pedir las cosas a crédito en la tienda de Inés Villalpando; que de niño era el mandadero de la familia, que sirvió en el telégrafo como aprendiz y que se rebeló porque lo explotaban; que jugaba a elevar papalotes con una niña, y, que esa niña, por razones que desconocemos un día se la llevó su padre del pueblo. La partida de Susana San Juan, al parecer, marca definitivamente el destino de Pedro Páramo.

¿Por qué la voz de los recuerdos de Pedro Páramo lo convierten en un ser miserable? Sin la pretensión de un análisis psicoanalítico citamos a Tadié Jean-Yves quien dice en *El lago desconocido entre Proust y Freud* (2013): “La infancia es la principal fuente de alimentación de la memoria y de los sueños” (p. 74). Observamos que los recuerdos que más atormentan a Pedro Páramo son los de su infancia<sup>91</sup> que fue marcada por la pérdida de su padre, del abuelo y de la niña Susana San Juan. Nadie en el pueblo supo de las razones de su silencio y mucho menos entendió por qué Pedro Páramo desbordó en un acto de conquista y colonización. El propio Fulgor Sedano, quien había sido primero administrador del padre de Pedro y ahora pasaría a su servicio, pero con pocos deseos de ser el administrador porque sabía que el hijo de don Lucas era “Un flojo de marca” (p. 49), estaba sorprendido de la actitud que asumía el muchacho convertido en patrón,

---

<sup>91</sup> Con relación a los secretos de la niñez, David Le Bretón dice en *El silencio* (2006): “Lo más íntimo es secreto, toda existencia está sí bajo la órbita de un silencio que la protege. Los primeros secretos del niño marcan el inicio del camino que conduce a la mayoría de edad: son los nacimientos de la identidad que se va labrando. Al ocultar a sus padres ciertos hechos o pensamientos, deja su impronta, ejerce su soberanía en un mundo que descubre sus zonas de sombra y la necesidad de protegerse, de no decirlo todo a fin de no difuminarse en una palabra demasiado pródiga” (p. 88).



después de que don Lucas lo tenía en el peor concepto: “No se cuenta con él para nada, ni para que me sirva de bordón servirá cuando yo esté viejo” (p. 49).

Como hemos visto, los personajes que desfilan por la novela tienen como característica recordar. Pedro Páramo concentra todos sus recuerdos en Susana San Juan. Desde que lo vemos en el discurso sentado en el excusado, y muchos años después en el viejo equipal, el objeto de sus recuerdos sigue siendo, primero, la niña que se marcha del pueblo, después, la mujer que muere y se la llevan a enterrar.

Por este recuerdo nos enteramos de su secreto:

“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. [...]” (p. 102).

El silencio de Pedro Páramo se enmarca en los secretos. Los recuerdos, lejos de palidecer con el tiempo, fueron adquiriendo mayor significación en la reconstrucción del objeto amado. Ya no solo era Susana la mujer más bonita de Comala, sino de la tierra. Páramo le dice a su administrador a modo de confidencia:

—¿Sabías, Fulgor, que ésa es la mujer más hermosa que se ha dado sobre la tierra? Llegué a creer que la había perdido para siempre. Pero ahora no tengo ganas de volverla a perder. ¿Tú me entiendes, Fulgor? (pp. 106, 107).

Tanto la ha imaginado, la ha deseado, y la ha esperado que Susana San Juan ha crecido en la fantasía de Pedro Páramo. Ahora que está muerta Susana, no recuerda ningún rasgo de Susana San Juan, siendo él ya un hombre muy viejo, sigue pensando en la niña que un día se fue.

Entonces, el “libro de los secretos” es también el “libro de las revelaciones”. “Me trajo la ilusión” (p. 76), confiesa Juan Preciado a su confidente Dorotea. Dorotea confiesa al Padre Rentería: “Ya que no puedo causarle ningún perjuicio, le diré que era yo la que le conseguía muchachas al difunto Miguelito Páramo” (p. 93). El padre Rentería le confiesa al sacerdote de Contla haber dejado que un hombre destruyera su iglesia: “No quería pensar para nada que había estado en Contla, donde hizo confesión general con el señor cura” (p. 90). Eduviges le confiesa a Juan Preciado que, en la noche de bodas de su madre con Pedro Páramo, la sustituyó en el lecho nupcial: “Me valí de la oscuridad y de otra cosa que ella no sabía: y es que a mí también me gustaba Pedro Páramo. [...] Me acosté con él, con gusto, con ganas. Me atrinchilé a su cuerpo [...]” (p. 25). Los hermanos incestuosos le confiesan a Juan Preciado su pecado: “No es mi marido. Es mi hermano; aunque él no quiere que se sepa” (p. 65). Otras voces del pueblo le confiesan al padre Rentería sus debilidades: “Me acuso padre que ayer dormí con Pedro Páramo.” “Me acuso padre que tuve un hijo de Pedro Páramo.” “De que le presté mi hija a Pedro Páramo”(p. 88). Pedro Páramo confiesa a su administrador y cómplice lo mucho que le gusta Susana San Juan: “¿Sabías, Fulgor, que ésa es la mujer más hermosa que se ha dado sobre la tierra? Llegué a creer que la había perdido para siempre (p. 106). Del mismo modo Pedro Páramo confiesa a Bartolomé de cuando se bañaba con su hija en el río: “Dice que jugabas con él cuando eran niños. Que ya te conoce. Que

llegaron a bañarse juntos en el río cuando eran niños (p. 105). El único personaje que no tiene necesidad de confesar nada es Susana San Juan: ¿Cuáles son esos secretos que la atormentan? ¿El asesinato de Florencio? ¿La sospechosa relación incestuosa con su padre? ¿El trauma que suponemos trae de cuando bajó al fondo de la mina? El sacerdote Rentería se ofreció como confidente, pero no logró su propósito. Lo único que revela desde la tumba son sus atormentados recuerdos de los días felices.

El secreto, como hemos visto, consiste en saber y callar; mientras que la revelación se sustenta en decir lo que se sabe. El secreto narrativo puede producir el enigma, el suspenso, la intriga; unos personajes saben lo que otros ignoran, el lector desconoce lo que el narrador oculta, de este modo es como se va construyendo la trama de la novela. ¿Cómo se configura el secreto en *Pedro Páramo*? Una de las formas del secreto es la de la confidencialidad. Depositar un secreto en el *otro*, es hacerlo partícipe de un silencio e implicarlo en el conflicto. La confidencia es un silencio que se comparte con el confidente-receptor. Este tipo de complicidad lo encontramos entre Pedro Páramo y Fulgor Sedano:

[...] Ella tiene que quedarse huérfana. Estamos obligados a amparar a alguien. ¿No crees tú?

—No lo veo difícil.

—Entonces andando, Fulgor, andando.

—¿Y si ella lo llega a saber?

—¿Quién se lo dirá? A ver, dime, aquí entre nosotros dos, ¿quién se lo dirá?

—Estoy seguro que nadie.

—Quítale el “estoy seguro que”. Quítaselo desde ahorita y ya verás como todo sale bien (p. 107).

Pedro Páramo asegura el silencio invalidando el “Yo” de Fulgor Sedano, porque el “Estoy seguro que [...]” (p. 107), es un rodeo que crea desconfianza. La respuesta que Páramo espera es “nadie”, la palabra que los borre de la escena del crimen antes del crimen, y no el ruido con el que se anticipa. Antes Páramo le había preguntado insistentemente “¿Quién se lo dirá? [...] ¿Quién se lo dirá?” (p. 107). Esta doble pregunta exige la complicidad del otro. La primera pregunta advierte, la segunda amenaza. Del silencio de Sedano depende el funcionamiento del mundo de Pedro Páramo. Por eso, ante la respuesta ambigua de Sedano, Páramo emplea el modo imperativo. Primero le dice “Quítale el ‘estoy seguro que’” (p. 107), y luego hay una leve inflexión en la voz: “Quítaselo”. Ahí queda instaurado el silencio, ninguno de los dos hablará sobre el asunto con Susana San Juan.

De este modo la confidencialidad busca albergarse en el *otro*. Pedro Páramo involucra a su administrador en el crimen que está perpetrando. Su administrador es su confidente, y su cómplice. Fulgor Sedano es el depositario de muchos secretos. Páramo le dice: “**Estamos** obligados a [...]” (Las negritas son nuestras. p. 107). El secreto queda entre dos: entre el autor y el ejecutor: “¿Quién se lo dirá? A ver, dime, aquí entre nosotros dos, ¿quién se lo dirá?” (p. 107). De este modo el secreto queda resguardado en un “no decir”.

Otro depositario de secretos de Pedro Páramo es el abogado Gerardo Trujillo quien legitima sus crímenes y los de su hijo Miguel Páramo: “Ciertas irregularidades... Digamos... Testimonios que nadie sino usted debe conocer. Pueden prestarse a malos manejos en caso de llegar a caer en otras manos. Lo más seguro es que estén con usted (p. 128).

La cita muestra el intento de Gerardo Trujillo por devolverle los secretos a Pedro Páramo: “irregularidades”, “testimonios” los llama el abogado. El poder de los secretos, en este caso, no está en la palabra de Gerardo Trujillo, sino en los papeles escritos.

El secreto consiste en callar como se calla la muerte del esposo de Susana que ni el lector ni los personajes saben sobre la desaparición de Florencio; o el hecho inconfesable, entre Susana y su padre. Nada se aclara, los dos asuntos se quedan a nivel de la sospecha. El padre Rentería se empeñó porque Susana confesara sus pecados antes de morir. También esperó que Pedro Páramo le revelara sus secretos: “Siempre esperé que él viniera a acusarse de algo; pero nunca lo hizo” (p. 88), sin embargo, ni Susana ni Pedro Páramo confesaron.

## 2.2 Polifonía y voz del monólogo interior

La multiplicidad de voces es una característica de la polifonía<sup>92</sup>. Los personajes establecen diálogos, pero en la base de esos diálogos hay una conciencia que se anticipa<sup>93</sup>, que rebulle antes de que las palabras suenen. Como ocurre con frecuencia en la soledad del padre Rentería:

---

<sup>92</sup> La noción de polifonía que se desarrollaba en la música fue estudiada en la literatura por Mijail M. Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski* (2012): “La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski. [...] se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible” (p. 59).

<sup>93</sup> Una de las características de la novela *Pedro Páramo* está en la apertura de multiplicidad de voces, sonidos, de ruidos, que sonorizan el ambiente silencioso de Comala. El héroe ya no es un portador de los deseos del autor, su comportamiento es autónomo, libre de la influencia ideológica de esta tercera conciencia.

"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." (p. 33).

Con Susana San Juan:

"Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados, duros como si mordieran oprimiendo mis labios..." (p. 141).

Las dos citas muestran la voz que emerge de la conciencia<sup>94</sup>. Es una voz sin destinatario que contrapuntea lo que está por decir o por hacer el personaje; es una voz en desacuerdo, que contradice, que desarmoniza lo que el personaje creía haber dado orden. El padre Rentería asume que hay esperanza para un "nosotros", y ese "nosotros" excluye a Miguel Páramo, es decir, la esperanza es para los vivos, no para los muertos. En el caso de Susana San Juan no se dirige al padre Rentería con una sola voz, sino que en su interior resuenan otras voces, otros recuerdos que interactúan con las palabras que el padre Rentería escucha. Es decir, ante todo,

---

<sup>94</sup> Véase Helena Beristáin en *Diccionario de poética y retórica* (2008): "Un monólogo interior denominado también *corriente de conciencia* ("*stream of consciousness*") ha sido utilizado a partir de E. Dujardín [...] con el propósito de procurar la impresión de inmediatez al dar cuenta de los procesos psíquicos en su transcurso a través de todo tipo de asociaciones en los distintos grados o niveles de la conciencia (lógicos, ilógicos, conscientes, subconscientes), pues se trata de un discurso caótico, sin pausas ni diferencias de entonación, que se advierte como autodirigido y como producido por un desorden de la conciencia que se ve alterada por enfermedades, traumatismos o emociones" (pp. 344, 345). Véase también Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (1974): "El monólogo puede describirse por los siguientes rasgos: énfasis puesto sobre el locutor; escasas referencias a la situación alocutiva; marco de referencia único; ausencia de elementos metalingüísticos; frecuencia de exclamaciones" (p. 348).

Susana San Juan no discute con el Padre Rentería, sino consigo misma<sup>95</sup>. Así, mientras el Padre Rentería confiesa a Susana San Juan, sus pensamientos divagan, o cuando oficia la misa de cuerpo presente de Miguel Páramo, o cuando habla con su sobrina sobre la violación que sufrió la muchacha. Mientras habla este personaje, otra voluntad se apropia de las palabras.

Iba a decirle: “**Además, yo le he dado el perdón**”. Pero sólo lo pensó. No quiso maltratar el alma medio quebrada de aquella muchacha (Las negritas son nuestras. p. 38).

Así ocurre con Pedro Páramo, o con Juan Preciado, que mientras establece un diálogo directo con Abundio, o con Eduviges, la voz de su madre que no deja de ser voz de la conciencia la que se infiltra recurrentemente, porque solo Juan Preciado puede dar cuenta de ese mandato.

Por otra parte, el sacerdote está entre dos voluntades: quiere y no quiere<sup>96</sup> doblegarse a la voluntad de Pedro Páramo. Intenta justificarse con esta reflexión: “Yo soy un pobre hombre dispuesto a humillarse, mientras sienta el impulso de hacerlo” (p. 92). El enfrentamiento entre el bien y el mal lo colocan al borde de la desesperación.

---

<sup>95</sup> Con relación a la voz de la conciencia como un discurso polifónico véase Bajtín en *estética de la creación verbal* (1998): “que los personajes ante todo discuten consigo mismo antes que con el otro: ‘Es que Iván no discute con Aliosha, sino consigo mismo ante todo, y Aliosha no discute con Iván como con una voz íntegra y única, sino que interviene en su diálogo interno, tratando de reforzar una de sus réplicas’ ” (p. 95).

<sup>96</sup> Véase William Shakespeare en *Hamlet* (1603), acto tercero, escena primera (traducción de José María Malverde): “Ser, o no ser: ésta es la cuestión: si es más noble sufrir en el ánimo los tiros y flechazos de la insultante Fortuna, o alzarse en armas contra un mar de agitaciones, y, enfrentándose con ella, acabarlas: morir, dormir, nada más, y, con un sueño, decir que acabamos el sufrimiento del corazón y los mil golpes naturales que son herencia de la carne” (p. 43).

Después de consumir lo que no estaba en sus deseos hacer, los personajes viven un proceso de abatimiento como resultado de la culpa y el pecado. El poder del libre albedrío<sup>97</sup> los desborda en seres miserables, ese poder que se traduce en libertad, y es esa libertad la que los escinde entre hacer una cosa que siempre se opone a otra<sup>98</sup>. El licenciado Trujillo intentó liberarse, lucha entre su voluntad y la de Pedro Páramo, al perder, regresa sobre sus pasos para volverse a poner la piedra que se acababa de quitar: “Don Pedro, he regresado, pues no estoy satisfecho conmigo mismo. Gustoso seguiré llevando sus asuntos” (p. 130). Mientras que el sacerdote no solo está encadenado a Dios sino al hombre, a los bienes terrenales. Por esta razón le dice a su sobrina cuando ésta le pregunta: “¿Se siente mal?” (p. 130), el sacerdote le responde: “Mal no, Ana. Malo. Un hombre malo. Eso siento que soy” (p. 130). El sacerdote lucha entre lo terrenal y lo divino, es decir, entre comer si está del lado del poder, o pasar penurias si se pone del lado del pueblo.

Todo esto que sucede es por mi culpa —se dijo—. El temor de ofender a quienes me sostienen. Porque ésta es la verdad; ellos me dan mi mantenimiento. De los pobres no consigo nada; las oraciones no llenan el estómago. Así ha sido hasta ahora. Y éstas son las consecuencias. Mi culpa (p. 40).

Este monólogo interior da cuenta del estado de angustia, de las voces que lo someten a disertar entre lo que debería hacer y lo que hace: la razón y la fe, lo

---

<sup>97</sup> Según la RAL en la acepción 2, dice: Voluntad no gobernada por la razón, sino por el apetito, antojo o capricho.

<sup>98</sup> Kierkegaard habla de esta caída en *El concepto de la angustia* (2013), en los siguientes términos: Porque no fue él mismo, sino que fue la angustia, es decir, un poder extraño el que hizo presa en él; no fue él mismo, fue un poder que él no amaba, un poder que le llenaba de angustia... y, no obstante, él es indudablemente culpable, pues sucumbió en la angustia, amándola al mismo tiempo que la temía” (p. 104).



humano y lo divino<sup>99</sup>, vivir o morir. El padre Rentería es voz de Dios y es voz de Pedro Páramo, al mismo tiempo que consume es consumido, lo que gana como hombre lo pierde ante Dios.

Los pobres no tienen voz, no existen diría Pedro Páramo a su administrador: “Esa gente no existe”<sup>100</sup> (p. 83), tampoco existe para el sacerdote mientras no tenga dinero. Descubrimos la relación entre Páramo y Rentería cuando éste le dice a María Dyada que no podrá celebrar una misa gregoriana para salvar el alma de su hermana Eduviges: “Y eso cuesta dinero” (p. 41). La voz de Dios se ha metalizado, el sacerdote la ha convertido en una mercancía, en un bien de consumo, se somete a la transacción mercantil<sup>101</sup> porque si la salvación no tuviera un valor de uso, entonces: “Qué le costaba a él perdonar, cuando era tan fácil decir una palabra o dos, o cien palabras si éstas fueran necesarias para salvar el alma” (p. 41). La lucha en la que se debate el padre Rentería revela un estado de angustia que lo aniquila.

Después que Pedro Páramo le compra la salvación a su hijo Miguel Páramo, el sacerdote se acercó a Dios para decirle, o para decirse así mismo:

Son tuyas [...]. Él puede comprar la salvación. Tú sabes si éste es el precio (p. 35).

---

<sup>99</sup> Véase María Zambrano en *El hombre y lo divino* (1993): “La manifestación de lo divino parece corresponder a las situaciones más íntimas de la vida humana y todavía a las actividades primeras de la vida sin más, que en la humana adquiere un sentido: comer y ser comido, consumir y ser consumido” (p. 125).

<sup>100</sup> Véase el prólogo de *Fuerte es el silencio* (2012) de Elena Poniatowska.

<sup>101</sup> Véase Carl Marx y Friederich Engels: *El Capital*. Tomo I: “Al considerar los valores de uso se presupone siempre su carácter determinado cuantitativo [...]. Los valores de uso de las mercancías proporcionan la materia para una disciplina especial, la merceología. El valor de uso se efectiviza únicamente en el uso o en el consumo. Los valores de uso constituyen el contenido material de la riqueza, sea cual fuere la forma social de ésta. En la forma de sociedad que hemos de examinar, son a la vez los portadores materiales del valor de cambio” (p. 45).

El cura pone a consideración de Dios si lo que ha cobrado es suficiente para abrirle las puertas del cielo a Miguel Páramo. Asume que aquellas monedas son de Dios, que la Gloria se subasta, su voz es la voz de Dios pero también es la voz de Pedro Páramo. Luego vendrá la confrontación entre estos dos poderes:

Entró en la sacristía, se echó en un rincón, y allí lloró de pena y de tristeza hasta agotar sus lágrimas (p.35).

Sin duda, de los personajes más atormentados, víctima de su fe, es el padre Rentería. Su creencia lo ha llevado al límite de su condición humana. Es un personaje que vive más en la sombra que en la luz. La sombra como metáfora del silencio, del secreto, de lo que debe callar<sup>102</sup> so pena de faltar al secreto de confesión. La historia del padre Rentería, Rulfo la presenta del lado de la vida, los personajes están viviendo sus vidas en el devenir histórico, aun cuando son vidas evocadas por los recuerdos.

El alma del padre Rentería que se abre como las puertas del confesionario para recibir los secretos de sus feligreses es el lugar donde se fraguan los remordimientos, el rencor, la culpa, la duda y la fe; donde libra las batallas de sus propios pecados:

He traicionado a aquellos que me quieren y que me han dado su fe y me buscan para que yo interceda por ellos para con Dios. ¿Pero qué han logrado con su fe? ¿La ganancia del cielo? ¿O la purificación de sus almas? Y para qué purifican

---

<sup>102</sup> Véase Dinouart en *El arte de callar* (2011): “si se trata del secreto, nunca se debe poner en escrito; en esta materia, la reserva no ha de tener excesos [...] El secreto apenas está suficientemente oculto en el alma de la persona a quien se lo confiamos” (p. 115).

su alma, si en el último momento... Todavía tengo frente a mis ojos la mirada de María Dyada, que vino a pedirme salvara a su hermana Eduviges [...] (p. 40).

La voz de la conciencia tiene lógica aun en contra de sus convicciones religiosas. Lo que no resuelve el padre Rentería es una disputa de siglos, es un conflicto entre el *tener* o no *tener*, entre el bien y el mal, entre el poderoso y los desposeídos. Esta es la lucha que el padre Rentería desborda junto al río:

Llegó hasta el río y allí se entretuvo mirando en los remansos el reflejo de las estrellas que se estaban cayendo del cielo. Duró varias horas luchando con sus pensamientos, tirándolos al agua negra del río (p. 39).

Las citas nos muestran la parte oscura que ocupa el silencio. Rentería tiene a Dios, pero Él no alivia su estado espiritual, de modo que no es Dios en quien desahoga su pesar sino en “el agua negra del río”. Más tarde traslada su pena con el padre de Contla, pero éste le negará la absolución, lo que significa que no acepta cargar con el peso que Rentería lleva. El tormento de su silencio lo confía así mismo en este monólogo:

“El asunto comenzó -pensó- cuando Pedro Páramo, de cosa baja que era, se alzó a mayor. Fue creciendo como una mala yerba. Lo malo de esto es que todo lo obtuvo de mí: ‘Me acuso padre que ayer dormí con Pedro Páramo.’ ‘Me acuso padre que tuve un hijo de Pedro Páramo.’ ‘De que le presté mi hija a Pedro Páramo.’ Siempre esperé que él viniera a acusarse de algo; pero nunca lo hizo. Y después estiró los brazos de su

maldad con ese hijo que tuvo. Al que él reconoció, sólo Dios sabe por qué. Lo que sí sé es que yo puse en sus manos ese instrumento” (p. 88).

El padre Rentería es silencio, es palabra callada en su memoria y en su conciencia. En el fondo de su silencio un entrecruzamiento de voces que se aglutinan para hacer más hondo y más polifónico su pesar. Hay una orquestación de voces interiores contrapunteadas, de voces casi materiales por la manera de cómo están signadas con la comilla, de esas voces impersonales que de algún modo representan a todas las voces de Comala, las voces pasadas y presentes; son voces que al acusar lo acusan, que al señalar lo señalan convirtiéndolo en cómplice de Pedro Páramo.

La miseria del sacerdote se refleja en sus propias palabras: “Yo soy un pobre hombre dispuesto a humillarse, mientras sienta el impulso de hacerlo” (p. 92). El sacerdote representa en *Pedro Páramo* el silencio de Dios. Se asume como un elegido, pero el vínculo entre Dios y el hombre está roto<sup>103</sup>, lo que anuncia el sacerdote a los creyentes es la nostalgia de un pasado glorioso, cuando Dios vivía entre los hombre. Pretende vivir como un esforzado<sup>104</sup>, como los hombres de aquellos tiempos, pero la pasión humana lo desvía de sus propósitos: “[...] las oraciones no llenan el estómago. **Así ha sido hasta ahora.** Y éstas son las consecuencias (Las negritas son nuestras. p. 40). En el discurso se refleja su desilusión: nadie ha ganado nada con oraciones, “Así ha sido hasta ahora”, el

---

<sup>103</sup> Véase María Zambrano en *EL hombre y lo divino* (1993).

<sup>104</sup> Cf. Erich Auerbach en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (2014) quien dice que Homero dio juventud y grandeza a los héroes esforzados como Ulises que pese a los 20 años de ausencia sigue siendo tan joven como cuando partió de Ítaca a la guerra de Troya. En cambio, a los elegidos de Dios para representar papeles ejemplares pesa todo el pasado y permanecen constantemente bajo la dura férula de Dios.

hombre tiene que buscar su acomodo antes que a Dios, aunque después tenga que cargar con el sentimiento de culpa, con los remordimientos. No solo se ha humillado ante la voz de Pedro Páramo, sino que además reprueba su ingratitud: “He traicionado a aquellos que me quieren y que me han dado su fe y me buscan para que yo interceda por ellos para con Dios” (p. 40). El monólogo interior que asume el padre Rentería ha servido para manifestar el pesar, la congoja y el reconcomio de su vida miserable.

### 2.2.1 El relato como referencialidad<sup>105</sup> de la voz

La voz busca un receptor, el receptor intenta identificar al emisor. ¿Quién habla? ¿Qué dice? ¿Cómo lo dice? ¿Con qué finalidad? Los personajes en su función de destinador-destinatario tienen en común una lengua y un contexto, es decir, una cultura que comparten. La siguiente escena es una evocación del recuerdo de Ana ante el interrogatorio del padre Rentería. Ahora no importa dónde están ubicados estos dos personajes, sino dónde y cómo fueron los hechos.

—Estás segura de que él fue, ¿verdad?

—Segura no, tío. **No le vi la cara.** Me agarró de noche y en lo oscuro.

—¿Entonces cómo supiste que era Miguel Páramo?

---

<sup>105</sup> Según el modelo de la teoría de la comunicación planteado por Román Jakobson implica seis factores constitutivos (emisor, receptor, mensaje, código, canal y referente). Para cada uno de los factores corresponde una función: emisor, función expresiva; receptor, Función apelativa o conativa; Mensaje, función poética; código, función metalingüística; canal, función fática; y, referente, función referencial. En este tema nos referiremos solo a la función referencial en tanto que la voz se ubica en el espacio donde se orientan los personajes.

—Porque él me lo dijo: “**Soy Miguel Páramo, Ana. No te asustes**”. Eso me dijo.

[...]

—Pero debes tener alguna seguridad. **La voz. ¿No lo conociste por su voz?**

— No lo conocía por nada. Sólo sabía que había matado a mi padre. Nunca lo había visto y después no lo llegué a ver.

[...]

—Pero sabías quién era.

—Sí. **Y qué cosa era** (Las negritas son nuestras. p. 36).

La referencialidad nos aporta los siguientes elementos: los protagonistas son Ana y Miguel Páramo. El tiempo: ocurre en la noche. Lugar: la habitación de Ana. El tío pregunta por el sujeto de la agresión, pero este sujeto es un referente sin rostro, solo es palabra en acción. En la oscuridad se pierde la identidad, el oído, el tacto y el olfato no son suficientes para el reconocimiento del personaje. De modo que el emisor le falta un rostro. La muchacha da cuenta de que la tomó por la fuerza, es decir, tenía manos, cuerpo, era un hombre, pero no quién era ese hombre. Cuando el padre Rentería le pide a la sobrina que lo identifique por la voz ésta contesta: “No lo conocía por nada” (p. 36), así que el agresor queda en el anonimato. El emisor es un personaje sin rostro, y en ese sentido solo es voz y silencio. La metáfora de la oscuridad es doble. Ana cuenta su experiencia pero nada en claro, la voz del hombre es oscura, apagada, desconocida. De modo que la violación ocurre en silencio. Ana reconoce “qué cosa era”, pero no cómo era. No tiene la certeza de que sea Miguel Páramo, porque Miguel Páramo para Ana es ausencia.

El tío pregunta por la voz del agresor, pero la sobrina reconoce que aquella voz no tenía identidad, era una voz vacía de identidad. Ana asume el papel de la

mujer sumisa, de ella no sabemos su edad, intuimos que es joven, aparentemente “ingenua”, tampoco sabemos si el “supuesto” Miguel Páramo sabía cómo era la muchacha. Tampoco el narrador da cuenta de la edad de Ana, ni cómo es su rostro, o sus ojos, o su cabello, sus manos; ningún detalle descriptivo que nos visualice a la muchacha; solo su voz, como la de Miguel Páramo, en la oscuridad, sin tono, sin matices, solo la idea que tenemos de una voz masculina o femenina, una voz sin peso ni medida, suave o áspera, silenciosa o susurrante, violenta o sublime. Los personajes son voz y silencio, no tienen rostro, cuerpo<sup>106</sup>, o edad<sup>107</sup>.

Lo primero que escucha Juan Preciado de Eduviges Dyada es la voz en aquella noche apenas alumbrada por una lámpara que finalmente termina apagándose. Si acaso dice brevemente como era el lugar por donde caminaba, pero no cómo era la mujer:

—Pase usted (p. 15).

El narrador muy pocas veces interviene en los diálogos, y cuando lo hace es solo para poner una marca: “pregunté”, “le dije”, “respondí”, “le contesté”. Breves intervenciones que no aportan mayor información.

---

<sup>106</sup> Los personajes rulfianos no tienen rostro y difícilmente podemos calcular su edad. No sabemos cómo es Pedro Páramo, o Susana San Juan, o Juan Preciado. En torno a la prosopografía de los personajes hay un vacío. La indeterminación nos hace pensar que los pobres nunca han tenido voz ni rostro. Los personajes de Comala son seres con una larga historia por la que han caminado en silencio. Los hombres ocultan el rostro bajo el sombrero y las mujeres con el rebozo.

<sup>107</sup> Véase Juan Rulfo “García Márquez” en *Obras* (2011). Pensaba que Susana San Juan tendría una edad de 62 años cuando regresa a Comala. Pero esta interpretación no tiene bases que la sustenten, así que los personajes siguen sin rostro, sin edad. “Yo siempre había pensado, por pura intuición poética, que cuando Pedro Páramo logró por fin llevar a Susana San Juan a su vasto reino de la Media Luna, ella era ya una mujer de 62 años. Pedro Páramo debía de ser cinco años mayor que ella” (p. 15).

Al igual que todas las voces de estos interlocutores no tienen modulación, énfasis, tono, volumen. Basta con una acotación rápida: “dijo”, pero nunca cómo lo dijo, solo si se trata de un grito, entonces el narrador puntualiza: “Y el grito de allá arriba la estremecía” (p. 114). “Los gritos de aquella mujer lo dejaron sordo” (p. 152). Aun cuando el escenario de Pedro Páramo es más visual, tampoco allí abunda la descripción, la prosopografía son apenas breves rasgos que dibujan las siluetas de los cuerpos de los personajes.

La narración no emplea el recurso del detalle, evita las digresiones y la dilación. Puntualiza sobre aquello que los atormenta: las culpas del padre Rentería, el dolor de Pedro Páramo por la pérdida de la amada, la violación de Ana, la nostalgia de Doloritas, los miedos de Juan Preciado, el pecado de los hermanos incestuosos; si acaso sabemos que Pedro Páramo llegó a la vejez, que Dorotea murió loca y decrepita, que Susana San Juan regresó loca a la Media Luna. Los reconocemos más por sus defectos, sus vicios, sus crímenes, sus pasiones; no por sus cuerpos ni por el tono de voz ni por los gestos, sino por lo que añoran y sufren. Susana, Agustina, Doloritas, Eduviges, podrían representar a la misma mujer, nada las identifica físicamente la una de la otra; lo que las hace diferentes es el sufrimiento que cada una llevó en vida y trasladó a la muerte, lo sabemos ya sea por el propio personaje o por otro que evoca sus pesares. Como lo muestra la siguiente cita:

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 (p. 95).



A falta de un narrador competente, el propio personaje se ubica en un lugar y en un tiempo, aunque el tiempo solo sirva para indicar la permanencia sin límite en un espacio. El personaje por eliminación nos conduce al punto del “aquí”, que no es la cama de su madre, sino la tumba. También por exclusión, “no por un rato”, fija la eternidad del universo que habita. Los verbos con los que se ubica “acostada” y “enterrada” informa que no es un muerto sino una muerta. Entonces, por la muerta se sabe que está enterrada en un cajón de color negro, que está acostada y que está muerta. Esto no lo sabe el narrador, ni lo sabían los muertos vecinos; más tarde se enterarán que se trata de Susana San Juan, primero porque es una voz de mujer y, segundo, por el contexto de la historia que cuenta en su desvarío, una historia, que al parecer, fue del dominio de los habitantes de Comala. Los receptores ubican la identidad de Susana por la referencialidad de la voz. Los muertos vecinos quieren enterarse de lo que a esta mujer le pasó en vida. De ahí que Dorotea le diga a su interlocutor: “Tú que tienes los oídos muchachos, ponle atención” (p. 100). En ese “ponle atención” alude a la referencialidad que evoca la mujer de ese mundo que para los muertos resulta interesante escuchar, como seguramente<sup>108</sup> los demás muertos han escuchado la larga historia de Juan Preciado de cuando empieza diciendo: “Vine a Comala”, como ahora él escucha el relato de otros difuntos. En esa comunidad de muertos Dorotea reconoce por las historias de qué muerto se

---

<sup>108</sup> A riesgo de aportar una sobreinterpretación exponemos esta idea siguiendo la lógica que ha establecido esta comunidad de muertos: unos que hablan y otros que escuchan. Se detiene en el discurso la voz del hombre que se queja de sus heridas para dar paso a la voz de Susana San Juan, aunque podría ser que no haya este orden, sino que todos los muertos hablan al mismo tiempo, y el que escucha, en este caso Dorotea y su interlocutor, eligen la historia que quieren escuchar para fijar su atención.

trata, como sin duda también han escuchado el cuento de Dorotea cuya identidad está en su deformidad: “cuerpo achaparrado” “espinazo por encima de la cabeza”. ¿Por qué Dorotea se muestra como un ser grotesco? Rulfo lleva hasta sus últimas consecuencias la deformidad de su personaje, quien, como sabemos, en vida cargaba un molote creyendo que era su hijo, Dios no tuvo piedad de ella al devolverle la cordura a la hora de la muerte. Demente y deforme se muestra este personaje, por su cuerpo y por su locura la podemos identificar de las demás mujeres de Comala, y no solo carga con su figura contrahecha, sino también con un nombre desfigurado: Dorotea la *Cuarraca*.

La identidad de los personajes la reconocemos y se reconocen por la referencialidad de sus relatos, por sus defectos (locos, sordos, tartamudos, cojos, mancos, alcohólicos, alcahuetes, asesinos), lo demás no se dice, queda en la sombra<sup>109</sup>.

Las dos citas solo nos muestran: una, su posición en la tumba; la otra, lo deforme de un cuerpo, pero un cuerpo no es más que una posición y que la deformidad de Dorotea. ¿Cuál es la finalidad de Rulfo al descubrirnos las debilidades y los defectos de los personajes? Esta es una historia donde los personajes viven la humillación<sup>110</sup> del otro, ese otro, incluso, puede ser Dios. No fue

---

<sup>109</sup> Ver Renato Prada Oropeza en *Estética del discurso* (2009): “Y de este modo, de esa constelación de valores en relación íntima, surge, se ilustra la verdad que ese texto nos ofrece... su verdad, porque solo ese discurso tiene la capacidad de ofrecer, aunque esta verdad es una revelación de un mundo que de otro modo -si el discurso no lo de-veda- permanecería oculto para siempre” (p. 577).

<sup>110</sup> Véase Erich Auerbach en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (2014). Auerbach coteja dos textos: la Odisea y la Biblia. Homero exalta a Ulises en cada empresa de la cual sale más fortalecido, el héroe no envejece aun cuando han pasado 20 años desde que partió de Ítaca; en tanto que las figuras del Antiguo Testamento permanecen constantemente bajo la dura férula de Dios. En estos términos Auerbach se refiere al tema de la humillación: “Apenas si hay alguno que no sufra, como Adán, la más profunda humillación, y apenas alguno que no sea alcanzado al trato y a la inspiración divina. La humillación y la exaltación alcanzan mayores profundidad y altura que en Homero, y se implican en el fondo. Ulises está únicamente disfrazado

suficiente que Bartolomé humillara a su hija forzándola a bajar por un pequeño agujero en busca de dinero<sup>111</sup>, sino que cuando se hizo mujer la sedujo, y después la entregaría a Pedro Páramo. Y Dios, ¿qué hizo con Susana San Juan? Como no se confesó ni comulgó, no alcanzó el perdón de sus pecados, ¿cuáles pecados? ¿No había sufrido, el maltrato de su padre, la muerte de su madre, el asesinato del hombre que más amó, el asedio de su progenitor, y, finalmente, casarse con el hombre más temido de la región? Sin embargo, Dios la humilla todavía más abandonándola en una sepultura entre los muertos comunes del pueblo. De igual forma Dorotea fue utilizada por Miguel Páramo convirtiéndola en su Celestina<sup>112</sup>; luego, el padre Rentería sin considerar como atenuante la locura de la mujer le niega el cielo, y, por último, Dios le cierra las puertas la vez que en uno de sus sueños llega al cielo: “Ve a descansar un poco más a la tierra, hija, y procura ser buena para que tu purgatorio sea menos largo” (p. 77). La mujer vivía con la ilusión de llevar un hijo en los brazos, para su desdicha, fue desengañada por un santo quien le muestra sus entrañas secas: “Esto prueba lo que te demuestra” (p. 77). La

---

de mendigo, mientras que Adán es realmente expulsado, Jacobo un auténtico fugitivo, José es arrojado al pozo y más tarde será un esclavo en venta” (p. 24). Mientras que Homero engrandece a los hombres, y los dioses se muestran, al final de la empresa, complacidos que les otorgan sus favores; el Dios de los Judeos se complace al ver su reflejo en la grandeza de las figuras que resurgen de la humillación a la que fueron sometidos.

<sup>111</sup> Para tener otra perspectiva de este episodio véase Françoise Perus en *Juan Rulfo, el arte de narrar* (2012): “Esta escena insólita puede entenderse como el equivalente a una “violación” —aunque no por ello con connotaciones de fuerza “sexuales”—, dada la extrema violencia psicológica que entraña, subrayada por el volver en sí de la niña ante las “miradas llenas de hielo del padre”. [...] esta escena cronológicamente muy anterior al enfrentamiento verbal entre padre e hija en torno a Pedro Páramo desplaza el amparo de este último hacia una cuestión monetaria, que desde luego no contradice la violencia hecha en la integridad de la hija” (183).

<sup>112</sup> Véase Fernando de Rojas en *La Celestina* (2008). Aunque la *Cuarraca* no es comparable ni por asomo con la astuta Celestina “sacerdotisa de la sexualidad en todas sus formas” (p. 63), sin embargo, el hecho de comerciar con la sexualidad, porque Dorotea recibe a cambio ciertos privilegios como comer lo mismo que el joven Miguel Páramo a quien ayuda a conseguirle mujeres, ya la semeja a la vieja hechicera.

derrota fue catastrófica, ninguna figura resurge de la desgracia y la humillación, no hay grandeza en el esfuerzo humano, todas caen en la miseria. Se humilla el abogado Gerardo Trujillo, representante de la ley, ante Pedro Páramo cuando le comunica su renuncia porque se va de Comala, mientras se aleja sin ningún dinero, él piensa: “Sería mucho rebajarme si le pidiera un préstamo” (p. 131), y se rebajó, y no solo eso, sino que le volvió a ofrecer sus servicios para seguir llevándole sus asuntos.

Lo anterior demuestra dos destinos del hombre, en ambos casos las figuras están regidas por la voz, expuestas a la desgracia y a la humillación<sup>113</sup> sin ninguna esperanza de resurgir en la grandeza.

El cacique fue reconocido por el pueblo de Comala, y después, esa misma gente le daría la espalda, lo ridiculizarían abandonándolo cuando Pedro Páramo los necesitaba para que le lloraran a su muerte; pero la humillación más grande que Pedro Páramo pudo recibir se la hizo el tiempo quien lo sometió a un equipal, viejo, acabado, solo, sin honra ni gloria, despojado de todo su poder, y finalmente, asesinado por su propio hijo.

## 2.3 Voz y silencio

“El lenguaje verbal” dice Raúl Dora en *Entre la voz y la letra* (1997), “es un compuesto de sonido y sentido. El sonido y el sentido, originalmente caóticos, van

---

<sup>113</sup> Los héroes homéricos son exaltados por los dioses, mientras que los elegidos de Dios vivirán humillados para merecer el reconocimiento de su grandeza, según sentencia el Evangelio “Porque todo el que se ensalce será humillado; y el que se humille, será ensalzado” (Lucas 14:11). Los héroes estaban en contacto con sus dioses, recibían sus favores; lo mismo ocurría con los elegidos que podían conversar con Dios: Adán, Noé, Moisés. Pero Dios solo era voz, una voz ubicua, y fueron los hombres los portadores de esa voz.

organizándose en unidades lingüísticas a medida que se articulan entre sí” (p. 16). El resultado de esta articulación es la voz. De modo que la voz adquiere una enorme importancia en el proceso comunicativo entre el que habla y el que escucha, o bien, entre la escritura y el lector, porque el sujeto, dice Raúl Dorra en la obra ya citada, “no *escribe* sino *habla*, dirige su voz a ese otro que no *lee* sino *escucha*” (p. 22). Lo que significa que toda escritura no es más que la representación gráfica del habla, se crea la ilusión en la escritura, entonces, de una conversación en la que participan los hablantes: el que habla, el que escucha, unidos por el sentido que los acerca al mundo conceptual y objetual de su realidad. En esta misma dirección, la voz de los interlocutores se particulariza según los matices que el hablante le dé a sus palabras, puesto que la entonación, modulación, vibración, de una palabra lleva implícita la intención. Con frecuencia trasladamos este significado a otras situaciones como hablar en voz baja, susurrar, bisbisear, o bien, engolar la voz, subir el tono, “alzar la voz”. A los interlocutores se les reconoce, entonces, por esas variantes en la entonación:

Después **añadió en voz alta**: “No tarda ya. No tarda” (Las negritas son nuestras. p. 147).

“[...] *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 madre (Las negritas son nuestras. p. 8).

Son dos registros, uno es alto, el otro secreto. La voz de Pedro Páramo no tiene ninguna restricción, en tanto que la de Doloritas se limita con un cerco de silencios: “secreta” “apagada” “como si hablara consigo misma”. La palabra, entonces, es

voz, sentido y silencio. La escritura, resulta entonces, otra forma de hablar donde se privatiza o se individualiza la relación entre lector y el que escribe; mientras que el lenguaje oral es social; así hemos visto que la oralidad de los personajes está expuesta a la comunidad de los muertos, la ilusión que nos crea la escritura es que allí nada está escrito, y lo que está escrito viene de otro simulacro del lenguaje oral: “[...] le colgaba una Santa María del Refugio con un letrero que **decía**: ‘Refugio de pecadores’” (Las negritas son nuestras. p. 23). “Refugio de pecadores” es, entonces, representación de la voz.

Leer es una manera de escuchar si entendemos por “leer” el encuentro con el sonido y el sentido de las palabras. Entonces, nuestro universo comunicativo está en la voz cualquiera que ésta sea su representación, una voz que además de ser sonido y sentido es también silencio. Si la voz tiene sus matices según la intención de los interlocutores, el silencio se dota de significación<sup>114</sup>.

De diferentes formas percibimos el silencio en *Pedro Páramo*. Del que ahora hablaremos es del silencio del terror que, por una parte, impuso el cacique, y, por la otra, el silencio religioso al que se debía acoger todo buen cristiano; el padre Rentería sometió a los habitantes de Comala a callar<sup>115</sup>, pues de su silencio

---

<sup>114</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, quien incomodó a mucha gente por hablar y por escribir, cuando su deber era callar, a los cuarenta años, dice Carlos Fuentes en *La gran novela latinoamericana* (2011), “fue privada de su biblioteca, de sus instrumentos musicales, de su pluma y su tinta. Fue reintegrada al silencio [...] No hables más, hermana Juana” (p. 63).

<sup>115</sup> Véase Abate Dinouart en *El arte de callar* (2011). En un sistema represivo es más reconocida la eficacia del silencio del subordinado que la palabra. Saber callar significaba obediencia, respeto, sumisión, lealtad a las Instituciones. Las expresiones de quienes contravinieran al silencio hegemónico implicaba un desacato que podía costarles la libertad o la vida, como el propio Dinouart dice: “¡Cuántos se han perdido por la lengua, o por la pluma!” (p. 41). *El arte de callar* versa sobre el valor del silencio y la gran responsabilidad del hablante en el empleo de la palabra. El arte de callar consiste en retener lo que se va a decir, en reprimir los deseos de hablar, en contener la pluma si antes no se ha meditado y vuelto a meditar, porque no vaya a ser, “que haya motivo de arrepentimiento cuando uno ya no es dueño de retener lo que ha declarado” (p. 52).

dependía que pudieran seguir viviendo bajo la protección de Pedro Páramo y con la promesa de una vida mejor después de la muerte.

El cura fue enterado por Dorotea, la loca del pueblo, de cuántos abusos había cometido Miguel Páramo, el hijo del cacique, pero el sacerdote no persigue al delincuente, ni siquiera lo condena, por el contrario, le abre las puertas del cielo, y castiga con el infierno a la informante. Dorotea habló en confesión en estado de ebriedad cuando debía de callar y fue su alma condenada a muerte por el padre Rentería con estas palabras: “Pues bien, no podrás ir ya más al cielo” (p. 94).

De este modo Pedro Páramo condena a muerte a Aldrete, quien en estado de ebriedad habló cuando debió callar: “Vergüenza debía darle a su patrón ser tan ignorante” (p. 44).

Tanto Dorotea como Aldrete sufren una muerte. Dorotea del alma, y Aldrete colgado de una viga. Pedro Páramo y el padre Rentería asumen el papel de jueces absolutos quienes castigan con el poder que los asiste, a Dorotea por pecadora y a Aldrete por “hablador”. En ambos casos sufren una sanción por ligeros e indiscretos<sup>116</sup>: hablaron cuando debieron callar.

El discurso hegemónico marca los límites del silencio al señalar los límites del lenguaje. De modo que el silencio de la cárcel, de la mordaza, de la represión, tiene un alto valor significativo en el control ideológico.

---

<sup>116</sup> Dinouart en *El arte de callar* (2011), analiza las diferentes situaciones en que un hombre ha de hacer uso de la palabra y en las que debe de callar. Entre otras cosas dice: “Sólo se debe dejar de callar cuando se tiene algo que decir más valioso que el silencio” (p. 51). Lo que significa que callar es el modo en que los hablantes han de reprimirse conteniendo las palabras porque el silencio ha de ponderarse como algo valioso y que no se ha de romper si no es por algo más importante.

El poder se ejerce desde las instituciones, y desde estos aparatos se legitima la historia, el arte, los discursos, la soberanía, la abundancia, la carencia; y se administra, sobre todo, la voz del pueblo. La única manera que hace callar definitiva y rotundamente a un hablante es la muerte, porque aun cuando pierda la capacidad de hablar le queda el poder de los gestos, del movimiento de las manos o del “pataleo”<sup>117</sup>.

Del lado del espacio de Pedro Páramo, allí el silencio lo limita el miedo, la culpa, la amenaza, la locura, el recuerdo, la angustia, el deseo, el odio, el rencor, el pecado. Sin duda las palabras que mejor sintetizan a estos silencios que hemos señalado, sean: sumisión y obediencia. ¿Ante quién hay que someter la voluntad? ¿Cuál voluntad tiene que hacerse? La del Padre, ante todo, representada en Pedro Páramo. Esta figura paterna está acendrada como un valor universal: como dios y como hombre.

En temor y esperanza, castigo y recompensa, pecado y perdón, se tradujo la creencia de Comala. De este modo, Juan Rulfo, polarizó las situaciones para crear en la tensión el silencio. De modo que alterar el silencio es alterar el orden de las cosas. Para manchar la pureza del orden público o eclesiástico hay que estar borracho o loco. Ambos términos en sentido literal y metafórico. Los locos rompen el silencio preestablecido (son los desadaptados de un sistema), o los borrachos como Dorotea que habla cuando debió de callar, o Aldrete, que reta la autoridad de Pedro Páramo:

—Con ese papel nos vamos a limpiar usted y yo, don Fulgor,

---

<sup>117</sup> Véase Juan Rulfo en *Pedro Páramo*, ahí el personaje Toribio Aldrete, pedía como última voluntad: “¡Déjenme aunque sea el derecho de pataleo que tienen los ahorcados!” (p. 43).



porque no va a servir para otra cosa. Y eso usted lo sabe. En fin, por lo que a usted respecta, ya cumplió con lo que le mandaron, y a mí me quitó de apuraciones; porque me tenía usted preocupado, lo que sea de cada quien. Ahora ya sé de qué se trata y me da risa. Dizque “usufruto”. Vergüenza debía darle a su patrón ser tan ignorante (p. 44).

Aldrete representa al delirante que busca desestabilizar un sistema. Si este hombre hubiese manchado la ley de Pedro Páramo, habría abierto un hueco por donde otros vendrían a hacer lo mismo. Como se debe mantener el orden, entonces hay que silenciarlos: con la expulsión, con la cárcel o con la muerte<sup>118</sup>. Ajustamos esta idea bajo la visión de Zigmunt Bauman quien dice en *La posmodernidad y sus descontentos* (2001):

Todo sistema autoritario tiende a vomitar a los extraños, desterrarlos fuera de los confines del mundo ordenado y prohibirles toda comunicación con quienes permanecían dentro. [...] o, cuando ninguna de las dos medidas era factible: destruir a los extraños físicamente (p. 29).

---

<sup>118</sup> Para seguir hablando del control del silencio véase David Le Bretón quien cita a Jaworski en *El silencio. Aproximaciones* (1997): “El poder tiene los medios necesarios para reducir al silencio a la oposición, matando o encarcelando a sus adversarios, amordazando a la prensa o a los intelectuales: quebrando, en definitiva, cualquier intento de lucha. Trata de destruir toda palabra que pueda ponerle en tela de juicio” (p. 65). Véase también Eugenio Pacheco Cejeda “El silencio en *Los muros de agua* de José Revueltas” en *Revista de literatura mexicana contemporánea* (2015) donde dice: “El pensamiento encarnado en las palabras es el blanco de la represión. Un hombre puede reflexionar todo lo que quiera mientras no trascienda al dominio del lenguaje. Está vedado el pensamiento que no vaya acorde con la doctrina imperante. Toda expresión que lo contradiga se le considera subversivo, peligroso, por eso el poder lo combate antes de que este lenguaje se proyecte en acto. El que tiene el poder tiene la palabra. Nadie se atreverá a cuestionarlo. De muchos modos reduce al silencio al otro, y lo interrumpe con su ‘palabrería’ para no dejarlo pensar, por consiguiente, no tenga necesidad de expresarse de ningún modo y hasta puede que olvide las palabras o diga otras que no son suyas. En *Los muros de agua*, de José Revueltas, la acción de ‘Callar’, tiene que ver con la resistencia como una forma de seguir en la lucha, ya no desde la palabra, sino desde el silencio” (p. 132).

Vomitarse a los inconformes, desterrarlos, o destruirlos, garantiza la permanencia inalterable del cacique. Cuando Pedro Páramo ve amenazado su territorio por los revolucionarios, tiende un cerco en torno a la Media Luna, repele lo extraño, los mantiene fuera de sus dominios. Pedro Páramo silencia la Revolución con una contra revolución. Ni en Comala ni en la Media Luna se escucha un solo disparo, los disturbios ocurren más allá de sus fronteras, lo que llega a Comala son algunas noticias, y algunos heridos.

—¿Sabe, don Pedro, que derrotaron al *Tilcuate*? (p. 127).

—Ahora somos carrancistas (p. 146).

—Andamos con mi general Obregón (p. 146).

Pedro Páramo logra mantener a salvo su universo. No pasa por Comala la Revolución, tampoco el movimiento armado de los cristeros. Comala, después de todo, muere al igual que la esperanza de una vida feliz que no había traído a los personajes otra cosa más que la frustración de no poderla alcanzar jamás.

Comala es símbolo de silencio<sup>119</sup>: un pueblo que se queda al margen de la revolución, un pueblo que no tiene la fuerza para meter las manos y derrocar a su propio cacique, un pueblo que se hunde en la ignorancia y en el miedo, en la superstición y en la resignación.

---

<sup>119</sup> Véase Agustín Yáñez "Acto preparatorio" en *Al filo del agua* (1977). Novela de la Revolución Mexicana. Nos describe un pueblo semejante al de Rulfo, solo que aquí en lugar de muertos son mujeres muertas en vida. Esas mujeres enlutadas, anónimas, nos transfieren un lenguaje sin palabras, porque justamente el luto que llevan las hace callar, el luto es el símbolo del silencio, replegándolas a sombras que como fantasmas reaparecen en las calles. El luto de las mujeres es la imagen del silencio por los muertos del pasado y por los muertos que dejará la revolución que se avecina.

El poder de Pedro Páramo tiene que ser reconocido por quienes lo sufren para justificarse, de otro modo no tendría razón de ser si Pedro Páramo, el villano de Comala, se mostrara como un derrotado, y ya sin su investidura de supremo, quedaría al nivel de hombre común, formaría parte de ese “nosotros”, el pueblo.

Se le teme a la voz del otro porque se le enviste de poder, o al contrario, se le ama por las mismas razones. Pedro Páramo se asume como un hombre sin ley, y el pueblo ve en Pedro Páramo “la pura maldad”, “un rencor vivo”, “mala sangre”, pero a fin de cuentas “[...] allí lo reconocen” (p. 91) dirá el padre Rentería, y no solo el pueblo, sino también la voluntad de Dios:

- ¿Es Pedro Páramo aún el dueño, no?
- Así es la voluntad de Dios.
- No creo que en este caso intervenga la voluntad de Dios. ¿No lo crees tú así, padre?
- A veces lo he dudado; pero allí lo reconocen.
- ¿Y entre éstos estás tú? (p. 91).

Hombre y Dios en esta cita quedan al mismo nivel. El pueblo de Comala reconoce que solo hay un cacique, pero también reconoce que hay un solo Dios, y que en manos de la divinidad o del cacique se sostiene la vida de Comala. El hombre ante Dios es un ser humillado, resignado, obediente y silencioso; la misma actitud debe asumir ante Pedro Páramo. “¿Y entre esos estás tú?”, la pregunta del sacerdote de Contla es retórica, también allí el padre Rentería reconoce el poder del patrón, aun cuando tiene sus dudas de que sea o no la voluntad de Dios.

En sentido inverso, el cacique reconoce en el otro a su víctima y se reconoce así mismo como victimario. Esto es, que el pueblo de Comala existe por Pedro

Páramo y éste por Comala. Si se elimina la diferencia de estos dos horizontes, la alteridad<sup>120</sup> se anula, la figura del cacique desaparece. Esta desaparición es equivalente a la muerte del padre, donde, si el padre muere el pueblo de Comala morirá también, pues solo en la muerte se justifica la desaparición, la cancelación de las diferencias que mantuvo enfrentados a los personajes.

Pedro Páramo es una imagen que encarna la historia de la represión de Comala, del desenfreno sexual, de la explotación, de la violencia, a través del dominio de la voz, de la reinención del discurso hegemónico, que no solo Comala se doblega ante la gran voz, sino también el padre Rentería que representa la iglesia, y el licenciado Trujillo, las leyes.

¿Cómo podría seguir viviendo Comala a la muerte de Pedro Páramo? Antes había muerto el abuelo, pero quedó a cargo don Lucas Páramo, a la muerte de don Lucas lo sucede Pedro Páramo, de alguna manera el cacique no había muerto, la figura del patrón prevalecía, hacía posible la vida miserable del pueblo al que habían sometido y que se adjudicaba su miseria como una realidad incuestionable. En este sentido la voz del cacique muere.

---

<sup>120</sup> Véase Simon de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949), dice que la categoría de lo Otro en la antigüedad no se concibió como una diferencia de sexo, sino como una dualidad entre lo mismo y lo Otro. "En las parejas Varuna-Mitra, Urano-Zeus, Sol-Luna, Día-Noche no está involucrado en principio ningún elemento femenino, como tampoco lo está en la oposición entre el Bien y el Mal, entre principios fastos y nefastos, entre la derecha y la izquierda, entre Dios y Lucifer. La alteridad es una categoría del ser humano. Basta con que haya tres viajeros al azar en una habitación para que los otros dos se conviertan en «otros» vagamente hostiles" (p. 4).

### 2.3.1 Dimensión del olvido

El destierro de Doloritas nos recuerda el Génesis donde Dios condena al hombre y a la mujer a un ostracismo sin retorno. Fulgor Sedano asume el papel de “el alcahuete” quien compromete el amor de Doloritas con su patrón. Cuando esta mujer hizo el trato con Fulgor Sedano de casarse con Pedro Páramo, la cegó la ilusión por la boda; pero una vez que cerró el negocio, el cacique la sometió a la servidumbre del hogar. La primera parte de la historia la sabemos por el recuerdo de Fulgor Sedano: “Ya está pedida y muy de acuerdo” (p. 51). La segunda, por Eduviges cuando le cuenta a Juan Preciado la vida de casada de su madre:

¿Cuántas veces oyó tu madre aquel llamado? ‘Doña Doloritas, esto está frío. Esto no sirve.’ ¿Cuántas veces? [...] (p. 25).

Por Eduviges nos enteramos de los motivos que tuvo Doloritas para alejarse de Pedro Páramo. Y bastó que el marido se enterara del origen de los suspiros para deshacerse de ella.

—Quisiera ser zopilote para volar a donde vive mi hermana (p. 26).

El deseo de compararse con un ave de rapiña evoca inconscientemente días difíciles fuera del paraíso. Aunque en el momento de dar a conocer sus intenciones al marido aludía a la libertad del ave. La mujer no solo quiere volar, sino huir, salir

de Comala, escapar de la esclavitud a que la había sometido el cacique. Por la misma Eduvigis conocemos lo que pensaba Pedro Páramo de la esposa:

—Quería más a su hermana que a mí. Allá debe estar a gusto.  
Además ya me tenía enfadado. No pienso inquirir por ella, si es eso lo que te preocupa.  
—¿Pero de qué vivirán?  
—Que Dios los asista (p. 26).

De sobra sabe el cacique las razones por las cuales se fue su esposa, sin embargo, juega con las palabras de este modo: la primera expresión se asume como víctima del abandono: “Quería más a su hermana que a mí”; luego la ironía a modo de reclamo: “Allá debe estar a gusto”; después la verdad: “Además ya me tenía enfadado”; y, por último, la sentencia: “No pienso inquirir<sup>121</sup> por ella”. La deja a su suerte, la desampara: “Que Dios los asista”. La pregunta de Eduvigis así como la respuesta de Pedro Páramo insinúa que no solo sufrirá la mujer, sino el hijo que va con ella.

Por Juan Preciado conocemos lo mal que la pasaron en casa de Gertrudis, la hermana de su madre. También nos enteramos de la postura de la madre ante el silencio de Pedro Páramo:

“¿Por qué no regresas con tu marido?”, le decía a mi madre.  
—¿Acaso él ha enviado por mí? No me voy si él no me llama.

---

<sup>121</sup> Véase Sebastián de Covarrubias en *Tesoro de la lengua castellana o española* (2003). “Inquirir. Buscar, pesquisar, preguntar, hazer diligencia para saber la verdad de algún hecho; *latine, inquirio, investigo, exquiro, exposcor, percontor, quasi intus quaero*, que en su etimología. Inquiridor, el diligente y curiosos en averiguar alguna cosa. Inquisición, la pesquisa: por excelencia vale el Santo Oficio del tribunal de Fe. Inquisidores, sus integérrimos juezes” (p. 738).

Vine porque te quería ver. Porque te quería, por eso vine.  
 —Lo comprendo. Pero ya va siendo hora de que te vayas.  
 —Si consistiera en mí (pp. 26, 28).

También en esta cita hay un desglose de ideas sobre la imposibilidad del retorno. Empieza con el planteamiento de la pregunta retórica de Gertrudis: “¿Por qué no regresas con tu marido?”; Doloritas responde de la misma manera para evadir la verdadera intención de la pregunta: “¿Acaso él ha enviado por mí?”; enseguida aflora el orgullo de la mujer: “No me voy si él no me llama”. Como Doloritas se ha hecho la desentendida a la pregunta, Gertrudis tiene que ser directa: “Pero ya va siendo hora de que te vayas”. Doloritas responsabiliza a Pedro Páramo de su actual situación: “Si consistiera en mí”.

Por una parte tenemos la postura de Pedro Páramo y por la otra la de Doloritas. Ella se aleja con su hijo. Pedro Páramo se apropia de las tierras de la esposa, y sin necesidad de emplear la violencia logra expulsarla de su territorio. La mujer todavía alberga la esperanza de que algún día el marido la mande llamar, pero como sabemos, su espera va a ser inútil porque no está en los planes de Pedro Páramo “inquirir por ella”: se casó con Doloritas por el interés de las tierras y para saldar la deuda que tenía el padre del cacique con la familia Preciado.

Llegamos a la conclusión de que Doloritas ha sido desterrada<sup>122</sup> por el poder supremo que representa el patriarca. “Si consistiera en mí” (p. 28), dice la mujer.

---

<sup>122</sup> En las historias de exilio se habla de la experiencia del dolor. El exiliado se escinde: entre el lugar de origen y el lugar del exilio. Mientras está ausente ha habido cambios, la gente crece, las familias mueren, los amigos se van, hay nuevas generaciones. De modo que, aun cuando regrese el exiliado a su patria, volverá como un extraño. El exilio para los griegos era peor que la pena de muerte. Porque el exiliado moría lentamente en la memoria de la conciencia. Uno de los destierros memorables es el de Edipo que una vez que se entera que él es el causante de las desgracias de Tebas, porque sin culpa, era culpable de haber cometido parricidio y haber procreado hijos con su

“No pienso inquirir por ella” (p. 26), dice el hombre. No depende de la voluntad del desterrado regresar a su lugar de origen, sino de la Ley, y en este caso, la ley es Pedro Páramo.

El tema del dolor por el destierro tiene que ver con la memoria<sup>123</sup>. De modo que el sufrimiento es una de las primeras experiencias que padece el ser humano cuando está fuera del grupo social, alejado de la familia, de la cultura, de la tierra. El dolor profundo por lo perdido, por lo irrecuperable, o simplemente por lo lejano<sup>124</sup>.

Doloritas desde el destierro reconstruye su paraíso perdido a través de la memoria. Juan Preciado trae la preconcepción geográfica de Comala, un relato en el que su madre le hizo ver al hijo, no la maldad de un hombre<sup>125</sup>, sino las bondades de la tierra. El punto de referencia del relato de Doloritas no está afuera sino adentro de Comala, por eso dice no cómo se llega, sino como se viene (No olvidemos que Abundio va para abajo).

*“Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja”* (p. 8).

---

madre Yocasta, se confina al destierro teniéndose como un castigo mayor con el que quiere remediar una gran falta en agravio a los dioses.

<sup>123</sup> Véase poema XVI de Juan Gelman: “No debiera arrancarse a la gente de su tierra o país, no a la fuerza./ La gente queda dolorida, la tierra queda dolorida./ Nacemos y nos cortan el cordón umbilical./ Nos destierran y nadie nos corta la memoria,/ la lengua, los calores [...]” (tomado de <http://www.poesi.as/jge80c016.htm>).

<sup>124</sup> Lo que impulsó que los exiliados tuvieran sentimientos de soledad, de nostalgia, pasiones que coadyuvaban en el ánimo del escritor para reinventar la realidad de su país a través de la literatura. Muchas de las obras que le dieron voz, por ejemplo, a América Latina fueron escritas en el extranjero. Véase “La literatura del exilio: Escritores latinoamericanos en Nueva York”, por Eduardo Marceles. Tomado de <http://www.qcc.cuny.edu/ForeignLanguages/RVCl/ensayomarsales1.html>

<sup>125</sup> Los personajes que le informan sobre el carácter de Pedro Páramo son Abundio y Dorotea; Abundio le dice a Juan Preciado que su padre es el dueño de toda la Media Luna y que, sin embargo, fueron malparidos por sus madres en un petate, por último le dice que su padre es “Un rencor vivo”; mientras que Dorotea le cuanta de cuánta gente mató por venganza. Estos informantes no se detienen a considerar la bondad de la tierra, sino la maldad del cacique.



En ese sentido, Doloritas está posesionada del territorio, las cosas las ve desde un tiempo presente en algún lugar de Comala.

*“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”* (p. 8).

Ahora el punto de vista toma distancia con respecto de la posesión del territorio, pero no abandona su empeño por mostrarle al hijo la bondad de las tierras pródigas. El amor que le tuvo a la tierra está vivo en los recuerdos del hijo quien se reconoce como una extensión de la madre. El punto de vista ahora está fuera del espacio añorado:

*“Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz”* (p. 14).

El verbo “Allá” marca la posición de la mujer con respecto del objeto añorado. Doloritas, como todas las mujeres de Comala, es una víctima más de Pedro Páramo, pero también es el personaje que crea un mundo posible desde su nostalgia. Fue desterrada, y desde su destierro reconstruyó la pérdida a través del discurso. El discurso de Doloritas está preñado de nostalgia<sup>126</sup>, no por Pedro

---

<sup>126</sup> Para tener otro punto de vista sobre el tema de la nostalgia véase Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América latina* (p. 1998): “[...] esta migración rural a las ciudades, que impone la pobreza y deja tras sí los pueblos abandonados que la literatura ha descrito, no implica cambios culturales radicales, debido a las extremadas formas ‘de resistencia, de enraizamiento’ que los religa nostálgicamente a sus orígenes. ‘Más que una simple nostalgia se trata de una adhesión entrañable a su tierra, que forma parte de la mentalidad colectiva’ ” (p. 111).

Páramo, ni por la gente del pueblo, sino por el pueblo que representa la tierra<sup>127</sup>: “*Mi pueblo, levantado sobre la llanura*” (p. 74), reconocerá Doloritas como algo suyo el lugar donde fue feliz.

Esa preñez de sentimientos no se escribe, no se mide ni se pesa ni tiene forma, solo se vive en la experiencia igual que el silencio, porque la nostalgia es silencio, como lo es la soledad, la angustia, el deseo, emociones que no se pueden cuantificar, o expresar con exactitud. A propósito del fracaso que el hablante siente ante la incapacidad de no poder expresar todo el sentido de las sensaciones que percibe, se pregunta Raúl Dorra en *Entre la voz y la letra* (1997): “¿Quién podrá comunicar con exactitud el gusto que tiene en la boca, el matiz del color que lo aflige o la tonalidad de las emociones que un momento preciso llenan su espíritu?” (p. 18). La respuesta está en la pregunta, Doloritas nos acerca a través de su voz a su vivencia, pues en este caso la palabra evocativa<sup>128</sup> estimula la imaginación del receptor en la que se logra la empatía con el sujeto de la enunciación. Pues como dice Yáñez Vilalta en *El tiempo y lo imaginario* (2011), “La nostalgia es recuerdo,

---

<sup>127</sup> La tierra es uno de los planos más significativos en la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. El sentido de la riqueza está en la posesión de la tierra. Para Pedro Páramo es “[...] tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir [...]” (p. 102). La tierra es el objeto de disputa, es la causa por la que Pedro Páramo tiene que matar, por la que Aldrete fue ahorcado. La voracidad con la que va sumando la tierra a su patrimonio no tiene límites, porque “La tierra no tiene divisiones” (p. 48). La tierra pierde su valor místico, el hombre ya no más pertenece a la tierra, sino que la tierra adquiere un valor de uso y un valor de cambio. El empoderamiento de Pedro Páramo está en la posesión de la tierra, no en “la tierra por la tierra”, sino por el “usufruto”, por el control de la utilidad. “¿Ve aquella loma que parece vejiga de puercos? Pues detrasito de ella está la Media Luna. Ahora voltié para allá. ¿Ve la ceja de aquel cerro? Véala. Y ahora voltié para este otro rumbo. ¿Ve la otra ceja que casi no se ve de lo lejos que está? Bueno, pues eso es la Media Luna de punta a cabo. Como quien dice, toda la tierra que se puede abarcar con la mirada” (p.12). Mientras que Doloritas, en el exilio, representa la prolongación de la tierra.

<sup>128</sup> Véase Julio Ortega en *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva* (2010): “¿Cómo hablar desde el mundo de los muertos, desde un pueblo inexistente? [...] sólo vemos el referente que las palabras evocan [...] la ‘realidad’ que evocamos es un espejismo del “lenguaje”. Se trata de un poderoso lenguaje de locación [...] Su poder evocador es tan sensorial como enigmático: dice “lluvia” y sentimos caer la lluvia en otro mundo [...]” (p. 269).

imaginación y creación” (p. 26). En este sentido, los sueños de Doloritas crearon un mundo posible que Juan Preciado imaginó a partir de la referencialidad que aporta su madre:

Lo que ve:

*“... Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra [...] (p. 25).*

Lo que huele:

*[...] el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada...” (p. 25).*

Lo que oye:

*Y de pronto puede tronar el cielo (p. 59).*

Lo que siente:

*Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad (p. 74).*

Lo que saborea:

*“...No sentir otro sabor sino el del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo” (p. 26).*

La palabra evocativa no nos muestra, digamos, un sonido, la lluvia, el olor; nos hace escuchar el sonido, sentir la lluvia y oler el pan. El discurso de Doloritas tuvo el poder de crear, no solo en la imaginación del hijo, sino también en la del lector, la utopía

de la abundancia. No incluye en su relato la figura del hombre o de la mujer, solo aquello que persiste en sus sentidos del paraíso perdido. La voz de Doloritas crea la ilusión de un espacio sin tiempo, como si todas las cosas que sus sentidos percibieron por última vez aún permanecieran en su sitio.

Según la perspectiva de la mujer, no como gente común, sino como dueña de la abundancia de las tierras de la Media Luna, como la propietaria de la riqueza del campo, lo que visualiza en sus recuerdos es la riqueza de la tierra, no a la gente del pueblo.

Doloritas fundamenta su nostalgia en la belleza: "*Llanuras y horizonte*", "*Viento y espigas*", "*Tarde y lluvia*", "*Tierra y alfalfa*", "*Pan y miel*". No se tiene nostalgia por lo feo, por lo grotesco, por el desastre. Doloritas vivió su nostalgia desde el sufrimiento reinventando un nuevo paisaje. Por eso Juan Preciado declara a Eduviges cuando alude a su madre: "Sólo me contaba cosas buenas" (p. 22), refiriéndose a la vida cotidiana de Comala. Al parecer nunca lo puso contra su padre, solo al final, a la hora de su muerte lo envió a cobrarle el abandono.

El exilio, observa Francisco Javier Mora<sup>129</sup>, no solo es "exilio geográfico", sino que de algún modo, todos somos exiliados de nosotros mismos. Como ser humano, dice, el hombre sufre su destierro casi en cada paso de su vida, como al nacer, ya hay una expulsión, de un espacio confortable a otro hostil.

---

<sup>129</sup> Francisco Javier Mora plantea de este modo el destierro en su ensayo "Exilio y nostalgia en la poesía de Mario Benedetti": "¿No es el amor el exilio de uno en otro? ¿El desamor, el desexilio de uno (que ya es otro) hacia uno mismo, la nostalgia de ese otro (aquél que fuimos y éste que dejamos)? ¿No es cierto que cuando se viene del amor, como cuando se regresa del exilio, se vuelve siendo uno distinto, a lo mejor más sabio pero también más herido?" (p. 2).

Pedro Páramo, Susana San Juan y el padre Rentería, sufren de otro modo el destierro. Cada uno vive su propio confinamiento con relación al otro: Pedro Páramo de Susana San Juan, Susana San Juan de Florencio, y el padre Rentería de Dios, Juan Preciado de su madre. Los personajes viven la tristeza del desamparo, del alejamiento, de la ruptura con el otro, del deseo por volver al lugar donde alguna vez fueron felices.

Doloritas es una proscripta de sí misma, porque lo que añora y por lo que siente nostalgia no es de la tierra por la tierra, sino su infancia en la tierra, su mirada en los campos, su olfato en el pan y en la miel, su sabor en las cosas; añora los momentos que dejó en el pueblo, de esa representación que hace de sí misma en el lugar donde fue feliz y al que ya no puede regresar. La nostalgia es el silencio más profundo del ser humano que solo puede expresar en los suspiros.

¿Cómo restituir el abandono de un desterrado? A la muerte de Doloritas, le encarga al hijo cobrar caro el abandono en el que los ha tenido su padre:

El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro (p. 7).

*“...El abandono en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro”* (p. 26).

En la primera es olvido, en la segunda, abandono. Olvido y abandono son las palabras de una mujer que vivió sin pena ni gloria, en el anonimato, perdida entre la gente que como ella lleva el silencio de la historia. Su voz regresa a Comala a través del hijo para mover la piedra que la sepultó por muchos años.

Se pregunta George Steiner en *Lenguaje y silencio* (2003): “¿Cómo puede el habla transmitir con justicia la forma y la vitalidad del silencio?” (p. 29). Los registros

del silencio que ha creado Juan Rulfo están en las palabras, las palabras que leemos son el puente por el que pasamos al reino de los muertos, y de donde surgen los fantasmas con sus murmullos, son las palabras las que nos acercan y nos alejan del silencio, las que nos descubren las voces de Eduviges, de Pedro Páramo, del padre Rentería.

Doloritas habla del olvido como un largo silencio que empezó el día que abandonó a Pedro Páramo. El silencio como la carencia de mensajes, de noticias, de dinero, y de amor. El olvido como la distancia que puso de por medio; el olvido como la muerte que significó separarse del amante. Doloritas esperaba que Pedro Páramo fuera por ella y por su hijo. La carencia de afecto, de interés, es, sin duda, lo que reclama Doloritas.

El posible ejecutor de los deseos de Doloritas es su hijo Juan Preciado. Nada fácil el encargo que le ha dado. ¿Cómo cobrar algo que no se puede cuantificar como el olvido? ¿A caso la madre lo insta a cometer parricidio? Es la única manera de “cobrar caro” lo que no se puede medir. ¿Juan Preciado puede, quiere y sabe como cobrar esa deuda a un hombre poderoso que bien conoce la madre?

Su misión no es pedir, sino exigir. Primero le había dicho: “No dejes de ir a visitarlo [...]” (p. 7). Las visitas son más de cortesía que de exigencia, pero esta visita adquiere poderosamente otro sentido en términos de ironía: el de la búsqueda del padre para cobrar cuentas pendientes, porque las palabras de la madre lo involucran a él también: “El olvido en que **nos** tuvo [...]” (las negritas son nuestras. p. 7). Pero el hijo ignora lo que la madre ha *callado*, secretos que conocerá por boca

de los informantes. ¿Qué le habrá contado la madre a su hijo Juan Preciado para justificar el *alejamiento*, el “*olvido* en que (los) tuvo” el padre?<sup>130</sup>

El olvido es el silencio más fuerte que reclaman los personajes, al que están condenados en la historia. El pueblo sufre el silencio de la justicia, el desamparo de la religión y, en la muerte, la ausencia de La Tierra Prometida.

Pedro Páramo es otro ser que vive atormentado por el olvido al que lo confinó Susana San Juan. El Padre Rentería por su cuenta sufre el silencio de Dios.

En esta situación parece que los personajes buscan cobrarse caro el olvido. El levantamiento revolucionario fue un ajuste de cuentas por el abandono. Pedro Páramo asesina al padre de Susana y termina casándose con ella para cobrarse caro el abandono en que lo tuvo. El padre Rentería se incorpora al movimiento de los Cristeros para cobrarle a Dios el olvido en que lo tuvo en ese pueblo miserable de Comala. Las almas benditas de Comala no cejan en su empeño por cobrarle a Dios la recompensa que les prometió a través de su iglesia.

Por último, Abundio Martínez le cobra con la muerte a su padre el abandono en que lo tuvo. La muerte de Pedro Páramo por su hijo ante la falta de respuesta a sus necesidades, es también la muerte de Dios por aquellos que lo buscaron y no lo encontraron. El olvido, es pues, el silencio histórico en que han vivido los personajes de Comala.

---

<sup>130</sup> Entendemos por indeterminación los vacíos que en el momento de la lectura aparecen como silencios cuya función es poner a trabajar al lector para completar el trabajo del autor. Román Ingarden define la indeterminación como: “al aspecto o al detalle del objeto representado del que, con base en el texto, no se puede saber con exactitud cómo está determinado el objeto correspondiente. [...] se sabe sólo que la persona respectiva existía en aquella época, pero el texto calla sobre lo que hacía y experimentaba en aquella época” (p. 33).

En este capítulo logré situar la voz de los personajes en dos perspectivas: una exterior, la otra interior. La voz exterior la situé en tres personajes fundamentalmente: Pedro Páramo quien desde su posición de cacique funda un pueblo a su modo quien después lo sentencia a muerte; otro tanto ocurre con el padre Rentería, este personaje asume su papel de administrador de la fe perdonando quienes tienen para pagar un lugar en el cielo y negando a los pobres la absolución. En tanto que Bartolomé, padre de Susana, destruye a la hija condenándola a vivir en un permanente desvarío. La voz interior que los personajes en vida asumieron como secreta, en la muerte se exterioriza en un permanente recuento de sus temores, recuerdos, remordimientos y pasiones. Concluimos que en *Pedro Páramo* la muerte no es la esperanza<sup>131</sup> pues los muertos viven el tormento del recuerdo de su vida pasada, y del vacío ante la ausencia de Dios.

---

<sup>131</sup> Para conocer otro punto de vista de Juan Rulfo respecto de la muerte véase el cuento de "Luvina" en *El llano en llamas* (1993): "Luego vino la noche. Solamente el día y la noche hasta el día de la muerte, que para ellos es una esperanza" (p. 177).



### **3 Sonorización del espacio vivido**

### 3.1 Sonoridad y silencio

En este apartado analizo el sonido como el preludio del silencio, pero no solo como el modo de callar, sino en el sentido catastrófico. Es decir, los sonidos que ambientan el espacio en el escenario de Pedro Páramo son el preámbulo de la caída de la Media Luna que inicia con la llegada de los revolucionarios, sigue con la muerte de Susana San Juan, y se cierra con las campanas que llenan el espacio de sonidos lo cual es un indicativo del fin de la humanidad de Comala. En el análisis que nos ocupa separamos los dos escenarios para atender en uno los sonidos de la naturaleza, y en el otro, los ecos de estos sonidos.

El silencio<sup>132</sup> universal no significa nada hasta que lo interiorizamos y lo vivimos como una experiencia humana. Si el viento se detiene, encontramos un signo en el silencio. Es evidente que el viento no tiene ninguna voluntad, pero asumimos que la tiene porque leemos en ese silencio un presagio.

Metafóricamente el silencio se escucha, se siente, es esencial para la música, la pintura, la literatura, la palabra; pero también nos horroriza, nos abisma o nos devuelve la calma; en la soledad vivimos el silencio, somos, dice Octavio Paz, seres de silencio<sup>133</sup>. Lo percibimos de diferentes modos: el silencio de Dios, el silencio del

---

<sup>132</sup> Véase Julio Estrada en *El sonido en Rulfo: "el ruido ese"* (2008): "Rulfo conduce también al lector a una forma singular de percibir el silencio, como si este fuese la presencia de una sonoridad ambiental inenunciable; de ahí, 'el ruido ese'. El silencio se asocia al sonar de la tierra; es una multiplicidad de voces que invita a nombrarlo en plural, silencios: por debajo del ruido, son pausas del constante respirar del mundo" (p. 98).

<sup>133</sup> Véase Octavio Paz, *El arco y la lira* (1998). A diferencia de las palabras que "no viven fuera de nosotros" (p. 31), el silencio está fuera y dentro de nosotros, somos seres de silencio, somos seres de palabras. "Estamos hechos de palabras" (p. 30). De este modo el silencio, que envuelve las

condenado, del poeta, de la noche, el silencio del que habla, del que escucha, de la muerte. En las grandes ciudades ha alcanzado un valor mercantil<sup>134</sup>, un estatus social. Es ubicuo, lo percibimos antes, durante y después de la palabra.

Cualquiera que sea su forma, su estado o su manifestación, tiene presencia significativa porque lo llenamos de sentido, porque necesitamos que algo diga<sup>135</sup>, que signifique en ausencia o en presencia de un sonido. “El mundo está ahí” dice Le Bretón en *El silencio: aproximaciones* (2006) “pero no significa nada, simple apariencia, sin más allá; está vacío y mudo, pero de un silencio que entronca con el *silere*, es decir, sin intención, ajena a la condición humana” (p. 125). La palabra pone al mundo en movimiento, no la palabra que lo nombra, sino la que lo descubre y lo vive desde la interioridad del hombre. Según Ramón Xirau “la palabra entraña silencio y el silencio palabra: solamente podemos dejar de hablar si existe ya el habla; solamente podemos hablar si antes, aun y, acaso sobre todo, durante el proceso de hablar estamos habitados por el silencio” (p. 144). Xirau se refiere al

---

palabras, también nos habita y lo habitamos, nos define como seres humanos y lo constituimos parte de nuestra realidad humana. Somos seres de silencio, somos silencio.

<sup>134</sup> Véase David Le Breton en *El silencio: aproximaciones* (2006): “[...] ya no se soporta que el motor del coche, del avión o del tren impida las conversaciones. Cada cual se esfuerza, en principio, en atenuar su producción sonora y espera que sus vecinos tengan el mismo cuidado. Así, al convertirse en algo infrecuente y verse hostigado por todas partes, el silencio se transforma en un valor comercial de primer orden [...]” (p. 134).

<sup>135</sup> Para una mejor comprensión de los sonidos musicales de la naturaleza véase Manuel Matarrita en *Revista de música culta: Filomúsica* (2006): “Permítanme tomar el ejemplo más banal: el placer que experimentamos al oír el murmullo de la brisa entre los árboles, las ondas de un arroyo, el canto de un pájaro. Todo esto nos satisface, deleita y divierte. Incluso podríamos decir: ¡Qué hermosa música!... Estos sonidos naturales sugieren música, pero no son música en sí mismos... Son promesas de música; se requiere de un ser humano que sea sensitivo a las voces de la naturaleza, desde luego, pero que además sienta la necesidad de poner estos sonidos en orden y que tenga una especial aptitud para lograr esta tarea [...] El silencio, como la Naturaleza, es incansable e invencible: por más grandiosamente que ejecutemos un sonido, el silencio le invadirá y lo cubrirá inexorablemente. Si el silencio es retenido, el sonido debe ser constantemente renovado. Pero si el sonido no tiene la posibilidad de morir, no tendríamos tampoco la posibilidad de repetirlo, o aún mejor, de reemplazarlo con otro sonido diferente. Sin el silencio, no podría haber música” (s/p).

silencio esencial, al que hay que volver para percibir el verdadero decir de la palabra, lo real y objetivo.

Si atendemos a las dos citas, en una vemos que el mundo está ahí, ajeno a la condición humana; en la otra, con un punto de vista místico, la palabra y el silencio que nombran al mundo de modo subjetivo tiene su fundamento en el silencio y en la palabra esencial.

Entonces, nombrar al mundo en *Pedro Páramo* ya implica un proceso de humanización desde nuestra postura o desde el punto de vista de los personajes, le transferimos sentido a las cosas; de modo que, en un mundo donde todo es un rastro, una huella, un vestigio (un lugar deshumanizado), lo seguimos nombrando como un recuerdo humano, porque las imágenes que ahí deambulan llevan impresa la huella de una cultura.

El mundo posible que nos presenta la realidad de *Pedro Páramo* nos parece que el ambiente silencioso propicia la multiplicidad de sonoridades. La naturaleza suena del lado de Pedro Páramo: la lluvia, el viento, los pájaros, las conversaciones; del lado de Juan Preciado, también hay sonoridades, solo que aquello que suena tiene otro registro, y otra significación<sup>136</sup>. Es decir, las sonoridades corresponden a las condiciones ecológicas<sup>137</sup> y ambientales del lugar. En ambos escenarios hay

---

<sup>136</sup> En el escenario de Pedro Páramo hay un orden, una secuencia; y este orden se la da la cronología puesto que es el espacio donde el tiempo transcurre. Mientras que en el escenario de Juan Preciado no hay cronología y esto hace que los sonidos sean simultáneos.

<sup>137</sup> Como señala Julio Estrada en *El sonido en Rulfo: "El ruido ese"* (2008): "En una naturaleza que ha sido casi despoblada de animales a causa de la erosión de las tierras, éstos buscan otras zonas y dejan un ambiente desolado. Los contenidos ecológicos que aquí puede tener el silencio, con los de orden dramático, son claros: el silencio es el ambiente global dentro del cual están algunos sonidos, como la 'respiración de los niños' o el 'resuello' de la mujer" (p. 98). Julio Estrada se está refiriendo a "Luvina", *El llano en llamas* de Juan Rulfo.

sonidos que caracterizan a cada uno de los ambientes<sup>138</sup>, los cuales tienen el poder evocativo para situarnos en el espacio vivido. Dice Julio Estrada en *El sonido en Rulfo: “el ruido ese”* (2008) que “La presencia de la realidad a través de lo sonoro es parte del ambiente propio de los pueblos [...]” (p. 70), la idea está planteada en contraposición con el ambiente “maquinal” de las ciudades. Estrada se refiere a la sonoridad de los campos, del ambiente rural, de los amaneceres en los pueblos, de la vida campirana: mezcla los sonidos de la naturaleza con los producidos por la música de los pobres, con el modo de hablar de la gente, con las tonalidades de las voces. De modo que si el mundo referencial suena, el mundo literario de Juan Rulfo captura esas sonoridades que recrean el ambiente y lo hacen sonar según el clima, la flora, la fauna, la cultura.

[...] el croar de las ranas; los grillos; la noche quieta del tiempo de aguas (p.134). Se estuvo oyendo el borbotar del agua durante largo rato; luego [...] se oía una llovizna callada. [...] Sólo quedaba la luz de la noche, el siseo de la lluvia como un murmullo de grillos... (p. 21).

Sin duda estos sonidos nos revelan la presencia activa de la naturaleza. El ambiente se percibe a través del oído, no es la mirada la que lo descubre, sino que la imagen surge de la relación sonido-oído.

La relación sonido-oído es significativa porque nos crea la ilusión de percibir diferentes ambientes. Como ocurre en la obra musical de Walter Carlos “Sonic

---

<sup>138</sup> Señala Antonio Alcalá Alba en su ensayo “Sonido y sentido en la poesía” (1983): “[...] se ha comenzado a producir música que mezcla sonidos producidos por la naturaleza con sonidos que provienen de instrumentos musicales y de la voz humana, combinados en grados tan finos, que no se sabe cuándo terminan unos y comienzan otros” (p. 139).

seasonings” la cual está dividida en cuatro partes, cada una corresponde a las estaciones del año<sup>139</sup>, allí podemos apreciar los sonidos del invierno, o de la primavera. Las sonoridades en *Pedro Páramo* las distinguimos según las condiciones ecológicas del lugar. En el escenario de la abundancia el agua suena: “plas plas y luego otra vez plas” (p. 18), el cielo está lleno de nubes; en el escenario de la carencia se escucha el “cuar cuar cuar” (p. 11) de los cuervos cruzando un cielo vacío. En el primer ambiente hay dos sonidos juntos seguidos por una pausa “y luego otra vez plas”. Entre los dos sonidos continuos y el tercero hay un intervalo de tiempo marcando el ritmo suave y acompasado de la vida; mientras que el crocitar de los cuervos es un movimiento rápido, áspero, continuo, horizontal y en fuga. Los distintos ritmos de los onomatopéyicos<sup>140</sup> ubican al lector en uno u otro ambiente: aquí se aprecia el bramido<sup>141</sup> de los toros, allá, el trotar de los burros bajando la cuesta.

Plas plas... plas \_\_\_\_ cuar cuar cuar

---

<sup>139</sup> Obra citada por Antonio Alcalá Alba en su ensayo “Sonido y sentido en la poesía” (1983): “En cada una de ellas (las estaciones) se agrupan los sonidos característicos de cada estación. En algunos casos los sonidos resultan obvios (rayos, lluvia, etcétera), pero es muy interesante descubrir muchos otros matices del sonido que reviven en el oyente estados de ánimo, como la soledad de los campos en invierno o la pesadez del calor veraniego” (p. 139).

<sup>140</sup> Para una mejor comprensión sobre el sentido de la onomatopeya véase Antonio Alcalá Alba en “Sonido y sentido en la poesía” (1981) “El simbolismo onomatopéyico o natural descansa en la afirmación de que los sonidos de la naturaleza son producidos o imitados por el aparato fonador humano. En etapas más avanzadas se atribuye también al sonido la capacidad de suscitar ciertas emociones o estados de ánimo. [...] cada lengua “oye” de manera diferente los sonidos de la naturaleza; que no hay conciencia exacta, aunque sí fundamental, entre las onomatopeyas de diferentes lenguas; que hay grados de simbolización y que, en general este fenómeno es sincrónico” (pp. 137, 140).

<sup>141</sup> Para el estudio de este onomatopéyico desde el punto de vista del mito véase Carlos Fuentes en “Juan Rulfo: el tiempo del mito” (1990) *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica* (1990): “Este silencio es el de la mitología misma de la palabra ‘mitos’: *mu* [...] raíz del mito, es la imitación del sonido elemental, res, trueno, mugido, musitar, murmurar, murmullo, mutismo. De la misma raíz proviene el verbo griego *muein*, cerrar los ojos, de donde derivan misterio y mística” (p. 260).

bramido (*mu*) \_\_\_\_ trote (*trac*)

En una el narrador reproduce los sonidos de la naturaleza, en la segunda, las palabras evocan los onomatopéyicos *mu* y *trac*. Observamos que los sonidos que se producen *cuar* y *trac* revelan un lugar agreste, suelo seco, desolado, abandonado y triste. Mientras que “*mu, plas*” corresponden a tierra húmeda y a lluvia<sup>142</sup>. En este sentido, los sonidos de los onomatopéyicos configuran el ambiente. *Cuar* y *trac* son sonidos ríspidos, duros; mientras que *mu* y *plas* son sonidos suaves.

¿Cómo logra Juan Rulfo sonorizar el silencio en *Pedro Páramo*? Para obtener una mejor respuesta hablaremos del experimento del compositor John Cage<sup>143</sup>. Este concertista en el año de 1952 sorprendió a su auditorio con su obra musical en tres movimientos titulada 4'33 que el pianista David Tudor interpretó en Nueva York. El público lo vio sentarse al piano. Lo sorprendente para el público, acostumbrado a formatos preestablecidos, fue que para dar comienzo al primer movimiento cerró la tapa del teclado, después de unos minutos lo abrió para indicar el final y luego para iniciar el segundo lo volvió a cerrar y así con el tercero, en total 4 minutos 33 segundos; más tarde Cage cambiaría el título por 0'00, para simbolizar de otro modo el silencio.

---

<sup>142</sup> Citado por Antonio Alcalá Alba en “Sonido y sentido en la poesía” (198): “Kohler (1947) fue más allá; trató de mostrar de manera empírica que existe capacidad humana para relacionar formas gráficas y fónicas. Dibujó dos figuras, una de formas agudas y otra de formas redondeadas; después inventó dos segmentos fónicos que carecían de sentido *takcte* y *maluma*, y pidió a los informantes que asignaran una de las palabras a cada figura. Si no existiera relación entre los dos sistemas (gráfico y fónico) lo esperable era que 50% de los informantes aproximadamente asignara uno de los nombres en una figura y el 50% restante lo asignara a la otra; pero no ocurrió así. Casi la totalidad asignó *takete* a la figura de formas agudas y *maluma* a la redondeada. Debe aclararse que los informantes hablaban lenguas distintas” (pp. 137, 138).

<sup>143</sup> Véase Alex Grijelmo, “La información del silencio en la música”, *La información del silencio: cómo se miente contando hechos verdaderos* (2012) (pp. 84 y ss).

Lo natural hubiese sido sonorizar el silencio con las notas musicales, en esta ocasión quien sonorizó el silencio fueron los sonidos que el público produjo durante aquellos minutos y segundos. Con este experimento Cage quiso demostrar que el silencio no existe, que hay otros ruidos que se mezclan con la música, pero también quiso demostrar que un silencio constante<sup>144</sup> no hace la música, y que la música sin el silencio no sería posible. Que entre sonido y silencio se establece un diálogo que da por resultado la sonoridad estética.

También se demuestra con esta obra de Cage que unos sonidos ocultan a otros, que el “silencio no existe” (p. 89) en términos absolutos, que siempre ocurre algo que suena. Si el silencio fuera más profundo, escucharíamos el ruido que produce la respiración, o el vuelo de un insecto.

Juan Rulfo deja una marca sonora en el escenario de Pedro Páramo al referirse a los sonidos que produce la naturaleza:

Se estuvo oyendo el borbotar del agua durante largo rato;  
[...] cuando despertó sólo se oía una llovizna callada.

[...] respiraba suspiraba [...]. Oyó: “El perdón de los pecados y la resurrección de la carne. Amén”. [...] unas mujeres rezaban el final del rosario. Se levantaban; encerraban los pájaros; atrancaban la puerta; apagaban la luz.

Sólo quedaba la luz de la noche, el siseo de la lluvia como un murmullo de grillos... (p. 21).

---

<sup>144</sup> Para un aspecto del silencio véase Alex Grijelmo en *La información del silencio* (2012): “Así que finalmente el silencio continuo de Cage demuestra que el silencio por sí sólo no puede crear música, del mismo modo que la música sin el silencio entre notas y compases sería sólo un zumbido. El sonido y su ausencia se necesitan para emitir un mensaje. El silencio es condición imprescindible, aunque no suficiente, para crear música” (p. 89).



En el presente de este personaje que escucha estos ruidos (los borbotones del agua, los suspiros, los rezos, el siseo de la lluvia como un murmullo de grillos), no hay reposo, algo se interpone<sup>145</sup> que no permite escuchar otros ruidos de menor intensidad o más lejanos. Los sonidos no se terminan, sino que al final de la cita se observa que algo queda después de haberse referido a todos los sonidos que es capaz de percibir su oído: “Sólo quedaba la luz de la noche, el siseo de la lluvia como un murmullo de grillos...” (p. 21), este murmullo que prevalece es un sonido de mayor duración que los anteriores, como ocurre también en la siguiente cita:

[...] le pareció que la tierra estaba llena de hervores, como cuando ha llovido y se enchina de gusanos. Sentía que se levantaba algo así como el calor de muchos hombres. Oyó el croar de las ranas; los grillos; [...]. Luego volvió a oír los culatazos aporreando la puerta (p. 134).

Es de noche y el personaje puede percibir sonidos que difícilmente escucharía al amanecer cuando otros ruidos del día se interponen. Significa que el sonido que producen los grillos funciona como un sonido fronterizo. En estas dos últimas citas la presencia de los grillos es insistente, la razón sería porque el sonido de los grillos parece constante e imperturbable, dura más en el tiempo, con relación a los otros sonidos que son cortos. En este caso, el sonido constante de los grillos y el croar

---

<sup>145</sup> Véase Juan Rulfo en “Macario” en *El llano en llamas* (1999) “Felipa dice que los grillos hacen ruido siempre, sin pararse ni a respirar, para que no se oigan los gritos de las ánimas que están penando en el purgatorio. El día en que se acaben los grillos, el mundo se llenará de los gritos de las ánimas santas y todos echaremos a correr espantados por el susto. Además a mí me gusta mucho estarme con la oreja parada oyendo el ruido de los grillos” (p. 110).

de las ranas armonizan el espacio, si se tratara de dos instrumentos musicales sin duda remitiría al reconocimiento del ambiente: tierra, agua, lluvia, vegetación.

Julio Estrada en su libro titulado *El sonido en Rulfo: “el ruido ese”* (2008), habla de las diferentes sonoridades que lee en la novela *Pedro Páramo*. No solo encuentra sonoridad en el ritmo de las palabras, sino en el concierto de voces, de murmullos, de ecos, de gritos, y en todo aquello que hace alusión a la música como ocurre con los nombres de Doloritas<sup>146</sup> o Abundio Martínez<sup>147</sup>. Su estudio abarca cinco sonoridades: del habla, del ambiente, de la música, del tiempo y de la pérdida. El sentido que queremos darle a nuestro estudio no está en la clasificación de sonidos sino en el conjunto de esos sonidos: el canto de un pájaro, el chicotazo en medio de la nada, los grillos, la lluvia, las voces. Estas sonoridades en *Pedro Páramo* constituyen la ópera de los pobres<sup>148</sup>, cada sonido que percibimos bien

---

<sup>146</sup> Véase Julio Estrada, *El sonido en Rulfo: “el ruido ese”* (2008): “[...] obras musicales a las que alude a otras que dejan establecer la hipótesis del posible conocimiento que el escritor pudiese tener de la cantante Doloritas Páramo y del compositor hidalguense Abundio Martínez [...] Rulfo pudo quizá guardar en secreto hasta el fin de sus días la identidad de dos personajes principales de la novela: Doloritas Páramo y Abundio Martínez, homónimos de músicos que existieron en épocas coincidentes con el tiempo en que se supone ocurre la acción de la obra” (pp. 22, 137 y ss).

<sup>147</sup> Citado por Julio Estrada en su libro *El sonido en Rulfo: “el ruido ese”* (pp. 140 y ss): “Abundio Martínez (1875-1914), compositor e interprete hidalguense [...] compuso obras que llegaron a ser muy populares, tales como los valeses ‘Arpa de oro’, ‘En alta mar’ y ‘Ondas cristalinas’; los chotis ‘Consuelo’ y ‘Frente al destino’; las polkas ‘El siglo XX’ y ‘Cuca’ [...] las danzas ‘Margarita’ y ‘Para que sepas lo que es amar’; los danzones ‘Jalisco y el popular [...]’ ” (p. 140). También véase la nota al pie de página de esta misma obra de Estrada consignada con el número 59, donde podemos leer lo siguiente: “Curiosamente, en la propia calle Abundio Martínez se encuentra la librería El Juglar, conocida por haber sido frecuentada por Rulfo, a sólo dos o tres calles del departamento donde vivió hasta el final de sus días, en Felipe Villanueva esquina Manuel M. Ponce” (p. 140). También véase en la página de la red: “Apolonio Abundio de Jesús Martínez Martínez, nació el 8 de febrero de 1875 en el barrio de Santa Bárbara del municipio de Huichapan, una carrera desarrollada a finales del siglo XIX y principios del XX, y pocos son los conocedores que saben de la valía de su persona y de su legado, para muchos uno de los músicos más olvidados de nuestro país. Es autor de valeses, polkas, chotis, danzas, pasos dobles, una obra celosamente almacenada en la biblioteca de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, y que representa una etapa transitoria en la música mexicana” (<http://www.milenio.com/region/Abundio-Martinez-grande-musico>).

<sup>148</sup> Para consultar la fuente a la que hacemos alusión véase a Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina* (2004): “[...] por momentos, se diría que con los deshechos de grandes culturas, tanto como la incaica como la española, conservados y elaborados en ese ‘bricolage’ que intentan las comunidades rurales con las migajas que caen de los señores. Toda la acción transcurre

puede ser generado por un instrumento musical. Pero la ópera no tiene repertorio, las únicas secuencias que podemos seguir son las de los distintos ambientes. Si nos referimos a la noche decimos que respira, que los insectos rumorán, que los grillos y las ranas y las aves canoras orquestan una sinfonía. A manera de ejemplo, si reunimos las diferentes formas del sonido del viento tenemos este resultado:

Y en días de aire se ve **al viento arrastrando** hojas de árboles

[...] (p. 54).

[...] **el viento que mueve las espigas** [...] (p. 25).

[...] **el viento que viene** a llevarse el día (p. 68).

[...] **el viento contra las ramas** de un árbol [...] (p. 76).

[...] **el viento de febrero que rompía** los tallos [...] (p. 95).

**El viento bajaba de las montañas** [...] (p. 95).

“[...] **viento arrastrando** hojas de árboles [...]” (p. 54) no solo produce un sonido en nuestra imaginación, sino que nos ubica en una estación del año, tal vez otoño, y “[...] **el viento que mueve las espigas** [...]” (p. 25) verano, y el viento “que rompía los tallos”, las secuelas de invierno. El sonido del viento es fresco, o caliente, o frío; suave, violento, apacible. De modo que los sonidos no solo “suenan” sino que tienen

---

en la pobreza, en la basura, en los harapos, en cocinas de indios, caminos lodosos, chicherías de piso de tierra, letrinas de colegios, baldíos, destartalados refectorios. [...] Todos son captados en su escueta corporeidad y puestos al servicio de un ritmo y de una melodía. Es justamente esta aceptación muda de una materia no prestigiada pero fuerte, la que sostiene el resplandor espiritual de la obra. Da origen a una suntuosa invención artística, hace de una *ópera de pobres* una joya espléndida” (p. 267). Otra aportación sobre el tema de la música de los pobres véase también Julio Estrada, *El sonido en Rulfo: “el ruido ese”* (2008): “Al igual que en el lenguaje oral mexicano, en el musical ocurre otro tanto: el oír detrás de las melodías, más allá del fondo de los acompañamientos de los guitarrones y violines, comunica con *otra música*, portadora de mensajes musicales ocultos en la antigüedad americana. Para muchos mestizos e indígenas del Continente Americano, la música es parte de un amplio conjunto de expresiones artísticas y su identificación aislada no aparece de forma cabal, en la medida en que el proceso de una supuesta culturización no ha logrado transformar del todo conceptos antiguos” (pp. 55, 56).

textura, color, peso, forma, temperatura, y también se constituyen en un presagio<sup>149</sup> como sucedió con el sonar de las campanas.

Pero el repique duró más de lo debido. Ya no sonaban sólo las campanas de la iglesia mayor, sino también las de la Sangre de Cristo, las de la Cruz Verde y tal vez las del Santuario. Llegó el mediodía y no cesaba el repique. Llegó la noche. Y de día y de noche las campanas siguieron tocando, todas por igual, cada vez con más fuerza, hasta que aquello se convirtió en un lamento rumoroso de sonidos. Los hombres gritaban para oír lo que querían decir (144).

La sonoridad se inicia con las campanas de la iglesia mayor, luego se incorporan las de otros pueblos, esto nos crea la imagen de un espacio más vasto de resonancias, y también que no se pueda escuchar otra cosa por encima del repiqueteo de las campanas. De los días y las noches que duró el repiqueteo la sonoridad se restableció en un ritmo ascendente “las campanas siguieron tocando, todas por igual, cada vez con más fuerza” (p. 144) hasta que llegó a un punto donde ya no fue posible distinguir un sonido de otro “hasta que aquello se convirtió en un lamento rumoroso de sonidos” (p. 144). El repiqueteo de las campanas clausura un tiempo, una época, una historia. Nadie escuchó el momento en que Pedro Páramo

---

<sup>149</sup> Recordemos el episodio de los tambores anunciando el fin de “El pueblo del sol”, del cual habla Bernal Díaz del Castillo en *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1960), presagiando el final del imperio de Moctezuma. En *Pedro Páramo* son las campanas las que anuncian la caída de la Media Luna y con ello la muerte de Comala como el fin del imperio de Pedro Páramo: “[...] desde los adoratorios y torres de ídolos los malditos tambores y cornetas y atabales dolorosos nunca paraban de sonar. Y de esta manera de noche y de día teníamos el mayor ruido, que no nos oíamos los unos a los otros, y después de preso Guatemuz cesaron las voces y todo el ruido; y por esta causa he dicho como si de antes estuviéramos en campanario” (p. 369).

sentencia a muerte<sup>150</sup> al pueblo de Comala que es, a su vez, una condena al olvido y, por consecuencia, al silencio. Ya no escucharán más la voz de Pedro Páramo, el campo empezará a morirse, la gente abandonará Comala dejando “entilichada”<sup>151</sup> la casa de Eduviges Dyada.

### 3.1.1 Sonidos del espacio vivido

Los sonidos adquieren valor semántico porque les atribuimos rasgos humanos. Así oímos que la noche respira, que el viento canta, que el río platica, que las olas del mar conversan.

El sonido de la palabra tiene sentido si hay esta ausencia/presencia. Si el mar hablara, pese a su aparente eterno rumor, esto diría:

*dice que sí, que no,  
que no, que no, que no,  
dice que sí, en azul,  
en espuma, en galope,  
dice que no, que no.  
No puede estarse quieto,  
me llamo mar, repite (Neruda)*

---

<sup>150</sup> Para tener otra opinión sobre la condena a muerte desde el punto de vista del mito véase Carlos Fuentes en su ensayo “Juan Rulfo: el tiempo del mito” (1990) en *Ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica* (2003): “Pedro Páramo condena a muerte a Comala, porque la condena al silencio —la condena al origen, antes del lenguaje— pero Comala, Susana y finalmente Juan Preciado, saben algo que Pedro Páramo ignora: la muerte está en el origen, se empieza con la muerte, la vida es hija de la muerte, y el lenguaje proviene del silencio. Pedro Páramo cree que condena a muerte a un pueblo porque la muerte para él está en el futuro, la muerte es obra de Pedro Páramo, igual que el silencio” (p. 263).

<sup>151</sup> Véase Juan Rulfo en *Pedro Páramo* (1980): “Tengo la casa toda entilichada. La escogieron para guardar sus muebles los que se fueron, y nadie ha regresado por ellos” (p. 16).

Este decir que “sí” y este decir que “no” sugiere que entre el silencio y el sonido hay un diálogo permanente. Juan Rulfo humaniza el sonido en *Pedro Páramo* desde la perspectiva de un observador.

Al amanecer, gruesas gotas de lluvia cayeron sobre la tierra. **Sonaban huecas** al estamparse en el polvo blando y suelto de los surcos. Un pájaro burlón cruzó a ras del suelo y **gimió** imitando el **quejido** de un niño; más allá se le oyó dar un **gemido** como de cansancio, y todavía más lejos, por donde comenzaba a abrirse el horizonte, soltó un **hipo** y luego una **risotada**, para volver a **gemir** después (Las negritas son nuestras. p. 78)

Son dos movimientos sonoros: uno vertical (las gotas de lluvia), el otro horizontal (el vuelo del pájaro). Escuchamos primero el sonido hueco de las primeras gotas como los primeros acordes que sirven de obertura a una sinfonía, y pulsan, como dice Julio Estrada en *El sonido en Rulfo: “El ruido ese”* (2008): “lo instantáneo en la sonoridad” (p. 74). Empieza con el ritmo de las gotas que se estampan en el polvo de los surcos.

gruesas gotas de lluvia + cayeron sobre la tierra. + Sonaban huecas + al  
estamparse + en el polvo blando + y suelto + de los surcos.

Cada bloque de sonido que hemos separado está compuesto a su vez de otros sonidos menores, de modo que el conjunto de todas las sonoridades crea la sinfonía de la lluvia. Las gotas en el surco crean la imagen de las notas de un pentagrama<sup>152</sup>.

El segundo movimiento lo escuchamos en el vuelo del pájaro “a ras del suelo”. La imagen que nos crea es la de un instrumento musical, donde las alas es el arco y los surcos, las cuerdas:

gimió + quejido + gemido + hipo + risotada + gemir

La palabra “ras” suena al rasgueo de las cuerdas de un instrumento musical. La imagen alude al instante en que sonido y silencio se cruzan y se armonizan en una nota. Los sonidos que el pájaro va dejando en su travesía, y el sonido de las gotas en los surcos, son equiparables con las notas musicales de una partitura. Los intervalos entre las gruesas gotas de agua y los espacios entre gemidos que va dejando el pájaro, señalan las pausas, los compases, y los silencios. Este sonido del pájaro que se aleja crea la imagen del espacio tiempo:

cruzó + más allá + más lejos + más lejos

Los sonidos del pájaro que deja al pasar involucran un tiempo, y la distancia. La palabra “cruzó” es el movimiento del arco que se cruza sobre la curda: “gimió” (equivale a un aquí), “más allá”, “más lejos”.

---

<sup>152</sup> Según la RAE: 1. m. Conjunto de cinco líneas horizontales, paralelas y equidistantes, que sirve de soporte a la escritura musical.

En la cita anterior la percepción del silencio es auditiva. En la siguiente, el personaje asumirá una actitud contemplativa:

Faltaba mucho para el amanecer. El cielo estaba lleno de estrellas, gordas, hinchadas de tanta noche. La luna había salido un rato y luego se había ido. Era una de esas lunas tristes que nadie mira, a las que nadie hace caso. Estuvo un rato allí **desfigurada, sin dar ninguna luz, y después fue a esconderse detrás de los cerros** (Las negritas son nuestras. p. 132).

Tres elementos configuran la imagen del silencio:

noche + estrellas + luna

Si en la primera cita interviene el oído, en esta segunda interviene la mirada. En la primera algo suena, en la segunda, algo se ve.

El silencio aéreo en esta segunda cita está a nivel de la metáfora. La noche está habitada por un rebaño de estrellas. La noche se convierte, en nuestra imaginación, en pastizal, las estrellas en ganado, y la luna en una mujer sumisa. La desfiguración de la luna nos recuerda al mito de Coyolxauhqui<sup>153</sup>. Así esta mujer triste, desfigurada, finalmente se oscurece.

---

<sup>153</sup> Véase Alfonso Caso en *El pueblo del sol* (1978): Según la leyenda Coatlicue engendró a la Luna y a las estrellas, después se embarazó nuevamente: “Cuando la Luna, llamada Coyolxauhqui, y las estrellas, llamadas Centzonhuitznáhuac se enteraron de la noticia, se enfurecieron hasta el punto de decidir matar a la madre [...] Cuando los enemigos llegaron a sacrificar a la madre, nació Huitzilopochtli y, con la serpiente de fuego, cortó la cabeza a Coyolxauhqui y puso en fuga a los Centzonhuitznáhuac” (p. 23). De acuerdo a la versión de Ana Mónica Rodríguez, dice: “Coyolxauhqui representa, en la cosmogonía azteca, el mito convertido en escultura, arquitectura y en su presencia viva mediante el edificio principal de la Gran Tenochtitlán. La de los cascabeles en las mejillas, según la



El silencio aéreo lo crea el observador, evidentemente, esa presencia humana que atestigua el milagro de la noche. La tristeza no es de la luna, sino de quien la observa. En ese espectáculo nocturno se instaura el silencio de la soledad del hombre que la mira.

En una tercera cita mostramos la dimensión del silencio a partir del espacio humanizado.

Otra vez **abrió la ventana** y se asomó a la noche. **No veía nada**; aunque le pareció que **la tierra estaba llena de hervores**, como cuando ha llovido y se enchina de gusanos. Sentía que se levantaba algo así como el calor de muchos hombres. **Oyó el croar de las ranas; los grillos**; la noche quieta del tiempo de aguas. Luego volvió a **oír los culatazos** aporreando la puerta.

**Una lámpara regó su luz sobre** la cara de algunos hombres. **Después se apagó.**

“Son cosas que a mí no me interesan”, dijo Damiana Cisneros, y **cerró la ventana** (Las negritas son nuestras. p. 134).

El espacio se sonoriza entre dos movimientos: abrir y cerrar, luz y oscuridad, ver y escuchar. Los ojos de Damiana Cisneros crean la realidad que percibimos. Como al abrir la ventana “No veía nada”, entra en funcionamiento el oído<sup>154</sup>, entonces es que

---

leyenda, yace decapitada y desmembrada en la base del edificio del Templo Mayor, después de que su hermano Huitzilopochtli la arrojó por las escalinatas del cerro-templo de Coatepec” (La Jornada 6/01/2009).

<sup>154</sup> Para tener una idea más amplia sobre la importancia del sentido del oído ante la inutilidad de la vista véase Julio Estrada en *El sonido en Rulfo: “el ruido ese”* (2008): “El oído de los ciegos adquiere sus conocidas cualidades en la medida en que la mente requiere reconstruir el espacio real. Si para el oyente común el sonido en ocasiones no es muy importante —o excepcionalmente bien puede llegar a identificar sus componentes de altura (notas de una escala), intensidad (la fuerza o debilidad con que escucha el sonido) o color (lo que distingue su tono claro u oscuro)—, la necesidad de asir

aprecia las diferentes sonoridades: los hervores de la tierra, el croar de las ranas, de los grillos, el sonido de los culatazos golpeando una puerta. Una luz que se prende, ilumina los rostros de los personajes y luego se apaga. Damiana escucha la presencia de muchos hombres apretados en la noche. Al abrir o al cerrar la ventana se crean dos espacios: el abierto y el cerrado. El silencio de afuera lo humaniza el rumor de los hombres, en cambio, el silencio de adentro persiste en la conciencia de la mujer.

Nada parece alterar el ritmo monocorde de Comala. Damiana apacigua sus tormentosos recuerdos, como Pedro Páramo ha apaciguado la revolución dentro de sus dominios. Nadie romperá el silencio impuesto por el cacique hasta la muerte de Susana San Juan. Este es el punto álgido de la historia. Aquí es donde se genera un cambio de ritmo. Primero porque nadie asiste a los funerales, la indiferencia es un modo de resistencia; segundo, que en el momento de mayor solemnidad en el silencio de Pedro Páramo, irrumpen las campanas destruyendo el ritmo monótono. La alteración del equilibrio es el anuncio premonitorio del fin de la historia de Comala.

A los tres días todos estaban sordos. Se hacía imposible hablar con aquel zumbido de que estaba lleno el aire. Pero las campanas seguían, seguían, algunas ya cascadas, con un sonar hueco como de cántaro (p. 144).

---

la realidad en el invidente tiende a exigirle mayor percepción en lo auditivo, donde las referencias al espacio físico en tres dimensiones le brindan información adicional” (p. 32).

El sonido de los tambores se ha cambiado por el de las campanas. El sonido del bronce aniquila a Pedro Páramo. Se invierte la historia. Ahora es Pedro Páramo quien no habla, quien vive en el terror del silencio. El silencio y sus sonidos se desplaza entre dos puntos: el aquí y el allá. El *aquí* es la Media Luna, el allá es Comala. El aquí representa a “nosotros” y el allá el “ellos”. El sonido-silencio empieza a cambiar de sentido, los personajes se mudan de posición, ahora quien calla es Pedro Páramo, el que habla es el pueblo:

La Media Luna estaba **sola**, en **silencio**. **Se caminaba con los pies descalzos**; se **hablaba en voz baja**. Enterraron a Susana San Juan y pocos en Comala se enteraron. [...] Hasta **acá** llegaba la luz del pueblo, que parecía una aureola sobre el cielo gris. Porque fueron días grises, tristes para la Media Luna. Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto (Las negritas son nuestras. p.145).

**Allá** había **feria**. Se jugaba a los gallos, se oía la **música**; los **gritos** de los borrachos y de las loterías (Las negritas son nuestras. p. 145).

Como si el silencio de los personajes fuera disimulado, que llegado el momento lo rompen con sus gritos como bien señala Octavio Paz en “Todos Santos, día de muertos” en *El laberinto de la soledad* (1985), que “Cada año, el 15 de septiembre a las once de la noche, en todas las plazas de México celebramos la Fiesta del Grito; y una multitud enardecida efectivamente grita por espacio de una hora, quizá para **callar mejor el resto del año**” (Las negritas son nuestras. p. 42). Los personajes de Comala se convocan para celebrar bulliciosamente un acontecimiento que nadie explica, pero que todos festejan, lo que importa es la

fiesta donde desahogan en un grito el tormento del silencio de todos los días.

El universo de Pedro Páramo lo hemos caracterizado por los ambientes sonoros. La vida miserable de los personajes parece contrastar con todos los ritmos musicales a que nos hemos referido. Sin embargo, una sonoridad se percibe mejor si la envuelve el silencio. Si Comala es un pueblo silencioso, los sonidos tienen una mejor limpidez acústica. Y solo en el silencio Pedro Páramo puede escuchar mejor sus recuerdos, el paso de la noche, y Juan Preciado escucha mejor la voz de su madre, y Damiana Cisneros el sonido de la noche, y el padre Rentería el ruido del agua del río y la voz de su conciencia.

### **3.2 Sonidos y murmullos**

Cuando recién entra a Comala Juan Preciado, el silencio aún no lo atormenta, lo percibe solo como un espacio sin ruidos:

Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos (p. 13).

La cita visualiza el espacio que empieza a vivenciar el personaje, que por principio de cuentas resulta adverso al lugar concebido. Lo extraño es el espacio sin ruidos, y no se refiere a cualquier ruido, sino los ruidos que humanizan un lugar. El espacio sin ruidos es un lugar deshabitado, sin presencia humana.

Los gritos de los niños, se dice comúnmente, espantan el silencio. La presencia de los niños le da su aspecto humano, un pueblo sin niños es un pueblo

callado. Lo extraño para Juan Preciado está en la ausencia de los niños a esa hora de la tarde.

Era la hora en que los niños juegan en las calles de todos los pueblos, llenando con sus gritos la tarde (p. 13).

Aún el personaje no percibe la dimensión del silencio. Las cosas que puede ver a la luz de la tarde atenúa la percepción del oído.

Y aunque no había niños jugando, ni palomas, ni tejados azules, sentí que el pueblo vivía (p. 14).

En este espacio de ausencias Juan Preciado distingue un rastro de humanidad. El pueblo le recuerda a otros pueblos. En cuanto cae la noche y se introduce por sus calles, recobra su forma el silencio: lo vio en las casas vacías; en las puertas desportilladas, invadidas de yerbas; en los agujeros de las puertas; en la mujer que le da “el norte” de la casa de Eduviges cuya voz no es la singular de un ser humano, sino restos, como si no fuera una voz sino el trasunto de un rumor<sup>155</sup> que se percibe humano: “estaba hecha de hebras humanas” (p. 14); lo escuchó en la ausencia de los gritos de los niños que a esa hora “llenan con sus gritos las tarde” (p. 13); en sus “pisadas sobre las piedras redondas” (p. 13); en sus “pisadas huecas, repitiendo su

---

<sup>155</sup> Para una mejor comprensión del rumor véase a Raúl Dorra en *Hablar de literatura* (2000): “Lo que define al rumor es la propiedad de estar siempre ya comenzando, de dejarse escuchar en cualquier momento como si llegara de lejos y al mismo tiempo la propiedad de mantenerse en un umbral perpetuo [...]. El rumor es esa persistencia de sonidos ubicuos, multiformes y unánimes que con el murmullo ocultan el sentido y con el mismo murmullo prometen su revelación. Cuando oímos el rumor de las holas o del mar o el de las hojas tocadas por la brisa tenemos la impresión de que, si prestamos la atención suficiente, el mar o las hojas empezarán a hablar, dirán para nosotros un secreto escondido en la profundidad” (p. 150).

sonido en el eco de las paredes” (p. 13). Juan Preciado ve y escucha el silencio: “solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio” (p. 14). Esta sensación extraña que le provoca el silencio de la tarde todavía no le es hostil, por el contrario, justifica lo sombrío del lugar con la siguiente reflexión:

Y que si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos y de voces (p. 14).

El personaje hace claramente la diferencia entre silencio interior y el silencio exterior<sup>156</sup>, es decir, el silencio de la conciencia y el que percibe en su entorno; pero también ubica un afuera y un adentro de Comala, es decir, el mundo de afuera prevalece en sus recuerdos, en tanto que el espacio cerrado es aquel pueblo fantasmagórico, como si Comala retuviera la conciencia de los muertos:

“¡Ay vida, no me mereces!”

[...]

No, no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito. Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire. Ningún sonido; ni el del resuello, ni el del latir del corazón; como si se detuviera el mismo ruido de la conciencia. Y cuando terminó la pausa y volví a tranquilizarme, retornó el grito y se siguió oyendo por un largo rato: “Déjenme aunque sea el derecho de pateo que tienen los ahorcados!” (p. 42, 43).

---

<sup>156</sup> Tomado de Manuel Martín Sánchez, “En el límite del lenguaje: los silencios positivos” en [https://portal.uah.es/portal/page/portal/epd2\\_profesores/prof121854/publicaciones/SilenLe%20F3n.pdf](https://portal.uah.es/portal/page/portal/epd2_profesores/prof121854/publicaciones/SilenLe%20F3n.pdf). “el silencio representacional pide que calle el lenguaje exterior, para que el interior hable” (p. 3).

Con esta cita queremos demostrar que el personaje aún no sospecha que se trata de un grito-fantasma, de un grito-huella, porque todavía su cabeza “venía llena de ruidos y de voces” (p. 14) del mundo humanizado. Sin embargo, el grito no solo irrumpe en el espacio sino que marca el límite entre la vida y la muerte. A partir de ese acontecimiento el personaje no solo empieza a vivir en el pueblo, sino a sentirlo. El grito funciona como una medida para dimensionar el vacío no solo del pueblo sino de sí mismo. A partir del grito Juan Preciado recoge los primeros indicios de un espacio que no está delimitado por el tiempo sino por el silencio que ha dejado el alarido, como si en esa manifestación se hubiesen concentrado todos los ruidos, los sonidos y los silencios de Comala. El chillido humano deja un vacío en el espacio: “Como si se detuviera el mismo ruido de la conciencia” (p. 42). El personaje está en un punto crucial de su recorrido narrativo. El grito es el camino que lo conecta con la realidad de los muertos. Una vez que el grito se desvanece, el espacio se llena de murmullos:

Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas [...] respiración; (p. 59) [...] palpitaciones y suspiros (p. 95) [...] aquel grito [...] “Parece ser un aullido humano” (p. 110) [...] oí el grito. Era un grito arrastrado como el alarido de algún borracho: “¡Ay vida, no me mereces!” (p. 42). [...] Se oyen pasos que se arrastran... Y el llanto. [...] Entonces oyó el llanto (p. 32). [...] un llanto suave, delgado [...] (p. 16).

La cita ilustra algunos sonidos con los que el silencio de Comala se va poblando conforme cae la noche, pero el sonido tiene temporalidad: surge, se ahueca y muere; al morir deja su huella<sup>157</sup>.

En el mundo de la carencia, Juan Preciado no solo ve ánimas en pena, sino vestigios de un pueblo.

Eran voces de gente; pero no voces claras, sino secretas, como si me murmuraran algo al pasar, o como si zumbaran contra mis oídos. Me aparté de las paredes y seguí por mitad de la calle; pero las oía igual, igual que si vinieran conmigo, delante o detrás de mí (p. 75).

Las voces sonorizan espectralmente el ambiente de Juan Preciado, como un coro de voces, al decir voces nos hace suponer que en distintos grados de intensidad, de tonos, de registros, sin articulación clara, sin distinguir lo que dicen, solo voces<sup>158</sup> que discuten, que sufren, multitud de sonidos de restos humanos. Es una sinfonía macabra hecha de voces que nacen de bocas invisibles.

---

<sup>157</sup> Sobre el concepto de la nada véase Bachelard en *La tierra y los sueños de la voluntad* (1997): “El espacio que vivía de un sonido se ahueca, se distiende, luego se derrite y muere. Todas las tensiones del abismo caen al mismo tiempo porque una voz acaba de caer. Ha bastado el silencio para crear la nada. Y esa nada es la nada de abajo” (p. 389). Desde este punto de vista fenomenológico hay dos dimensiones del sentido “caer en la nada”: la de arriba y la de abajo. La de arriba se refiere al espacio aéreo, el trinar de un ave o el canto de una mujer, cuyo sonido cae, la nada se produce en el silencio de la imaginación; mientras que caer en la nada, abajo, se hunde en la oscuridad de lo cerrado y profundo. Un sonido que cae en la nada se hace nada. Hay un rompimiento entre el mundo que lo retiene y el mundo que lo aleja del ser. Juan Rulfo, en *Pedro Páramo*, deja entrever que se borran los caminos que hay entre la muerte y la vida, pero que el recuerdo prevalece como una huella, como una resonancia o un eco.

<sup>158</sup> Para profundizar más el concepto de la voz como un murmullo véase Raúl Dorra *Entre la voz y la letra* (1997): “Uno oye, por ejemplo, el murmullo de una conversación que el aire trae al oído desde la distancia. No oye, pues, palabras sino sólo voces. Esas voces le informan del género de conversación de que se trata y de la posición que ocupan los que la anima: alguien enseña con seguridad y otro repite de manera vacilante; o alguien inquiere y el otro corrobora agregando quizá nuevos matices; o alguien habla con exaltación y el otro intenta calmarlo; alguien se interrumpe para llorar y el otro insiste pronunciando las palabras que son causa de ese llanto pero el llanto sube hasta que este otro se detiene y pasa de la recriminación al arrepentimiento” (p. 21).



Damiana pone al tanto a Juan Preciado con esta imagen:

Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen (p. 54).

La mujer de Donis le dirá:

Si usted viera el gentío de ánimas que andan sueltas por la calle. En cuanto oscurece comienzan a salir (p. 66).

Sonorizan también el silencio los ruidos de las carretas fantasmagóricas, como el espejismo de las carretas que en otro tiempo vio pasar su madre, porque Juan Preciado no trae el recuerdo de su madre sino la voz, esa voz familiar que lo acompaña, pero al fin y al cabo una voz tan muerta como todo aquello.

**Vi pasar las carretas.** Los bueyes moviéndose despacio. El **crujir** de las piedras bajo las ruedas. Los hombres como si vinieran dormidos (Las negritas son nuestras. p. 59).

*“... Todas las madrugadas el pueblo tiembla con el **paso de las carretas**. Llegan de todas partes, cope-teadas de salitre, de mazorcas, de yerba de pará. **Rechinan sus ruedas haciendo vibrar las ventanas**, despertando a la gente. [...]”* (p. 59).

**Carretas vacías, remoliendo el silencio** de las calles. Perdiéndose en el oscuro camino de la noche. Y las sombras. **El eco de las sombras** (Las negritas son nuestras. p. 59).

Los sonidos de dos mundos en un solo texto le dan otra sonoridad al silencio. Se armonizan los sonidos del mundo vivo con los del mundo muerto. En uno, las ruedas de las carretas “rechinan” “haciendo vibrar las ventanas”; en el otro, esas mismas carretas, las ve pasar Juan Preciado con un sonido doliente, “remoliendo el silencio”. Aquellas carretas van “copeteadas de salitre, de mazorca, de yerbas de pará”<sup>159</sup>; mientras que Preciado ve pasar las “Carretas vacías”, como si vinieran de regreso después de haber descargado su contenido; ahora son carretas esqueléticas. Tenemos entonces que Juan Preciado se traslada de un espacio humanizado, a otro deshumanizado.

Sin la intervención de estos acontecimientos sonoros nada alteraría el silencio de Comala, como el viejo estanque<sup>160</sup> cuya quietud es absoluta hasta que entra en movimiento. Pero allí, donde suponíamos que los muertos descansaban en paz, ninguna alma reposa, ninguno de los difuntos descansa, todos tienen algo qué decir por lo que se crea un rumor de voces, cuchicheos, susurros, suspiros; se escucha el ruido del viento, el trotar de un caballo, un coro de voces por la calle, toda esta multitud de sonidos crea en el presente de Juan Preciado un “ruidazal”<sup>161</sup>. Conforme se van distinguiendo los ruidos, aparecen voces delirantes, gritos, suspiros, lamentos; de modo que el conjunto de ruidos va adquiriendo su propio

---

<sup>159</sup> El salitre entre otras cosas se usa como fertilizante, y es de pensar que las carretas pasaban por Comala rumbo a las tierras de la Media Luna para fertilizar las tierras que después se vería el resultado en las carretas copeteadas de mazorca y “yerba de pará”.

<sup>160</sup> Véase la versión de Octavio Paz en *Las peras del olmo* (1991): *Un viejo estanque/ salta una rana jzas!! Chapaloteo*.

<sup>161</sup> Para una mejor comprensión del ruido al que estamos haciendo alusión véase Juan Rulfo, “Es que somos muy pobres” en *El llano en llamas* (1975): “Después nos subimos por la barranca, porque queríamos oír bien lo que decía la gente, pues abajo, junto al río, hay un gran ruidazal y sólo se ven las bocas de muchos que se abren y se cierran y como que quieren decir algo; pero no se oye nada” (p. 125).

ritmo hasta hacer del silencio un concierto de sonidos. En la primera noche de Juan Preciado empiezan a desaparecer los ruidos del mundo humanizado que aún recuerda. La ausencia de “los gritos de los niños”, “el croar de las ranas”, “el ruido de los grillos”, “los borbotones de agua”, “el bramido de los toros” ha dejado un profundo silencio por donde aparecen los murmullos de las ánimas santas.

Yo ya no estaba muy en mis cabales; [...]. Y de las paredes parecían destilar los murmullos como si se filtraran de entre las grietas y las descapeladuras. Yo los oía. Eran voces de gente; pero no voces claras, sino secretas, como si me murmuraran algo al pasar, o como si zumbaran contra mis oídos. [...] **Entonces reconocí que estaba asustado** (Las negritas son nuestras. p. 75).

El personaje sufre el tormento del silencio, no porque el silencio sea en sí mismo la imagen del horror, sino por los silencios del mundo deshumanizado que están del otro lado de la frontera que los grillos aíslan con su ruido. Juan Preciado percibe la presencia de los murmullos como si se tratara de un solo tiempo, sin divisiones ni medidas.

Nos encontramos, entonces, con el silencio de Comala, el silencio que se dota de significación por el recuerdo de la presencia humana. Por ese silencio significativo es que se escucha los registros más bajos del sonido:

Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas:  
*Mi novia medio un pañuelo*  
*con orillas de llorar...*  
 En falsete. Como si fueran mujeres las que cantaran (p. 59).

Un mundo de sonidos revueltos, escuchados todos a la vez, sin orden ni pausas, surgiendo de distintos lugares. El personaje no ubica un lugar específico, sino de cualquier parte surgen trozos de voces, de canciones que Juan Preciado puede inferir en algunos casos y, con cierto titubeo, que pudieran ser de mujeres.

Por otro lado, el silencio interior de los personajes, es un silencio específico, el silencio mismo de la palabra, que permite escuchar la conciencia, los pensamientos, los lamentos, los recuerdos, en suma, el mundo interior antes de ser palabra oída y entendida.

La presencia de la palabra en el mundo ajeno de Juan Preciado, rodeado de palabras ajenas, es que le dan el carácter de vida, puesto que la palabra es un signo de humanidad, en este caso, un rastro de humanidad. La palabra que usan los personajes ya no es la Palabra, sino solo su huella.

### 3.2.1 El eco

Dice un verso de la canción del grupo musical Kraken: *Si soy el eco y no el grito, no soy real*<sup>162</sup>. Es real el eco en tanto que es huella marcada por el grito. El grito es nacimiento, origen, fundación. El eco<sup>163</sup> es vestigio, es evidencia de otra realidad.

---

<sup>162</sup> Para tener una idea más amplia sobre el tema del eco como huella del grito véase la canción del grupo Kraken: *Soy real*. <http://www.youtube.com/watch?v=i9bxla0-NCg>.

<sup>163</sup> Para tener otro punto de vista respecto del eco véase Fabienne Bradu "Ecos de Páramo" (1989) en *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica* (2003) donde dice: "El eco es una voz liberada del cuerpo, que viaja sola y deja oír palabras que ya tienen existencia propia. Palabras, sonidos, gritos o llantos que han dejado de pertenecer al cuerpo del que han surgido. El eco es una voz sin cara" (p. 221). Véase también Sebastián de Covarrubias en *Tesoro de la lengua castellana o española* (1943): "Ecco. Escribe Ovidio, lib. 3, *Metamorphoseon*, haber sido Echo una ninfa, la cual,

El eco permanece en un estado de muerte con respecto del fenómeno que lo produjo. Grito y eco empatan con vida y muerte. En este sentido, los muertos de Comala son el eco de la vida, del grito que lo produjo. Si el eco ya no es el grito y carece de realidad, entonces el eco es la muerte del grito. El eco se desprende del grito, como la muerte se desprende de la vida. Bajo esta idea, Comala está llena de ecos, ya no hay cosa viva, solo resonancias, la huella de una humanidad.

Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran cerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen (p. 54).

Comala es una caja de resonancias, allí ya no hay “grillos” que atenúen los ecos del más allá. Los “crujidos” se repiten eternamente, como las risas que de tanto repetirse, que de tanto resonar, se han hecho viejas y “cansadas de reír”, de igual modo las voces “ya desgastadas por el uso”, como las campanas cascadas de tanto sonar, en este escenario ya no hay manera de actualizar el discurso, de renovar las palabras, los sonidos, todo es un constante repetir el mismo eco. ¿Desde cuándo están ahí los muertos de Comala? ¿Desde cuándo Juan Preciado está contando a Dorotea la historia de su viaje? ¿Desde cuándo el grito de Aldrete<sup>164</sup> está resonando en

---

enamorada del muchacho Narciso, y viéndose desfavorecida dél, se fue consumiendo hasta convertirse en piedra, quedándole tan sólo la voz, que remeda las últimas palabras del que habla cerca de donde ella está [...]” (p. 492).

<sup>164</sup> Se lee como Aldrete en el ensayo de Luis Leal “La estructura de Pedro Páramo” *Para cuando yo me vaya* (p. 257). La fuente que consultó Leal fue: *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*,

el cuarto donde Fulgor Sedano lo ahorcó? Ya no es el grito de Aldrete el que escucha Juan Preciado, sino el eco, como ya no es el tropel del caballo que escucha Eduviges, sino la huella que, o bien permanece en la memoria, o bien permanece en un tiempo suspendido en el vacío por el que Eduviges puede pasar como por una puerta.

El eco se puede medir por la limpidez de su resonancia. Porque esos ecos no están ahí, vienen de un tiempo perdido. Para medir la profundidad de algo solo es posible en silencio<sup>165</sup>. Por ejemplo, cuando la piedra cae en el fondo de un pozo, lo que escuchamos ya no es el sonido del impacto que produjo, sino el eco. De este modo, lo que escucha Juan Preciado es el eco de un grito:

No, **no era posible calcular la hondura del silencio** que produjo aquel grito. **Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire.** Ningún sonido; ni el del resuello, ni el del latir del corazón; **como si se detuviera el mismo ruido de la conciencia.** Y cuando terminó la pausa y volví a tranquilizarme, retornó el grito y se siguió oyendo por un largo rato: “Déjenme aunque sea el derecho de pataleo que tienen los horcados!” (Las negritas son nuestras. p. 42).

Pensamos que la imposibilidad de deducir “la hondura del silencio”, no se refiere al espacio, sino al tiempo, al tiempo consumado y consumido por la humanidad, un

---

compilador Antonio Benítez Rojo, Centro de Investigaciones literarias, Casa de las Américas, La Habana, 1969 (pp. 96-105).

<sup>165</sup> En la medida en que los ruidos del mundo disminuyen o se apagan, el silencio es más profundo, y se dice que tiene profundidad porque quien escucha puede percibir los sonidos más alejados, y extraños.

tiempo que ya no tiene medida ni dimensión ni leyes en el mundo de Juan Preciado, donde tiempo y espacio están contenidos como en un silencio esencial<sup>166</sup>.

Y más que la imposibilidad de calcular la hondura del silencio, Juan Preciado está ante la dificultad de recordar el silencio. Tiene que emplear en dos ocasiones el recurso de la comparación: “**Como si la tierra se hubiera vaciado** de su aire [...] **como si se detuviera** el mismo ruido de la conciencia” (Las negritas son nuestras. p. 42). Las comparaciones refuerzan su deseo de hacer perceptible el silencio, sobretudo la segunda cita que hace callar los ruidos de la conciencia para hacer inteligible su dimensión. En estas dos comparaciones Juan Rulfo alude al ruido exterior y al interior del personaje, donde “vaciar” y “detener” los ruidos del mundo y de la conciencia, es trasladar al personaje del mundo de su referencialidad real, de ese mundo ruidoso exterior, al mundo del silencio, de un nuevo silencio y de otra orquestación de ruidos de diferente naturaleza.

Y que si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos y de voces (p. 14).

En esta cita encontramos la idea de exterioridad e interioridad. Los sonidos que escucha (exterior) contrastan con los sonidos que trae en su cabeza (interior) a manera de recuerdos de otra parte. Se refiere a que aún no se acostumbra a la nueva

---

<sup>166</sup> Véase Ramón Xirau en *La palabra y el silencio* (1993): “El único silencio que da sentido a las palabras y que, a su vez, adquiere sentido gracias a las palabras y en ellas, es el que nace y vive en la palabra. El silencio esencial es el que está en la palabra misma como en su residencia: el silencio que, dicho, entredicho, visto, entrevisto, constituye nuestro hablar esencial” (p. 146).

referencialidad de sonidos, y que su cabeza venía llena de recuerdos; y no solo su cabeza, sino todos sus sentidos que aún conservan del lugar humanizado.

Juan Preciado cuenta a Dorotea el recuerdo que tiene de ese silencio, el silencio en el mundo de los muertos que por primera vez experimentó, ese silencio que no tiene manera de calcularlo si no es con la comparación, es el mismo que los demás muertos habitan en forma de ecos. La siguiente cita nos demuestra de cómo Juan Preciado se le desmorona su voz en un eco:

—¡Damiana! —grité—. ¡Damiana Cisneros!  
 Me contestó el eco: “¡... ana... neros...! ¡... ana... neros...!”.  
 (p. 55).

No solo los ecos de las voces traspasan la distancia, sino también las cosas, y los ruidos y la “gente”; se repiten, se dispersan, ya sin las fronteras del tiempo. De modo que Juan Preciado puede ver pasar frente a sus ojos escenas de otra época:

Vi pasar las carretas. Los bueyes moviéndose despacio. El crujir de las piedras bajo las ruedas. Los hombres como si vieran dormidos.  
 [...]  
 Carretas vacías, remoliendo el silencio de las calles. Perdiéndose en el oscuro camino de la noche. Y las sombras. El eco de las sombras (p. 59).

Juan Preciado es un nuevo eco que se incorpora al concierto de ecos de Comala. Desde su perspectiva de observador confiesa a Dorotea las fantasmagorías que se encuentra a lo largo de su trayecto. “Vi pasar las carretas” (p. 59), es ver pasar el



tiempo, un eco, un fantasma, otra época, el reflejo de otra realidad. “Carretas vacías” (p. 59), al igual “*Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire*” (p. 42). Así las carretas, están vaciadas de su materialidad, de su existencia, de su ruido real, lo que queda es “El eco de las sombras” (p. 59). Donde “las sombras” son las carretas “remoliendo el silencio de las calles” (p. 59) porque ya todo es silencio. Lo que Juan Preciado escucha es el eco de la molienda de las ruedas de esas carretas copeteadas de salitre, mazorca y yerba de pará. Podemos ver que hay un traslape del sonido que su madre le dibujara con palabras de las carretas de su tiempo con el movimiento lento de las carretas vacías.

### 3.3 Esperanza, ilusión y muerte

De la primera parte del viaje de Juan Preciado desconocemos los pormenores. Solo tenemos el trazo informativo que se enuncia en el segmento uno.

Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre (p. 7,8).

En el comienzo de la novela nos plantea un misterio más que un enigma. Juan Preciado ignora que ya venía muerto<sup>167</sup> desde que salió de Sayula, porque para él

---

<sup>167</sup> Para tener un argumento más sobre la muerte de Juan Preciado véase Julio Ortega en “Enigmas de *Pedro Páramo*” (1994) *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica* (2003): “[...] lo que, al comienzo de la novela, sostiene a Juan Preciado como vivo, cuando, luego lo sabremos, está ya muerto desde la primera línea. Los primeros lectores creyeron que Juan Preciado está vivo al

la muerte le acontece en Comala, según lo recuerda: “Me mataron los murmullos” (p. 74). La enunciación de la muerte es una hipérbole que queda en el ámbito del lugar común. ¿Importa que viniera muerto a Comala? Pensamos que sí, la entrada silenciosa de Juan Preciado al mundo de los murmullos nos hace entender que sus palabras ya no se escuchan en el mundo de los vivos, en el mundo de los muertos las palabras, al igual que los muertos, ya no tienen presencia física, solo son voces hechas de “hebras humanas” (p. 14) como afirma el personaje Juan Preciado al referirse al habla de la mujer que se encuentra en la calle, esas voces que, además de entrar por los oídos, entran por los ojos, como lo muestra la siguiente cita:

“Oía de vez en cuando el sonido de las palabras, y notaba la diferencia. Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, **no tenían ningún sonido, no sonaban;** se sentían; pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños” (Las negritas son nuestras. p. 61).

La cita marca el principio de su desvarío. Cómo explicar que las palabras no suenan cuando él, Juan Preciado, está usando palabras que suenan como las que escucha en ausencia de los hablantes. Lo único que sabemos es que estas palabras y no otras no tenían sonido, y sin embargo, podía entender lo que la mujer le informaba. El personaje intenta explicarle a su interlocutor cómo eran aquellas palabras y si acaso Dorotea entendió es porque vivía la misma realidad. Así que nuestra comprensión sobre la naturaleza del habla de los muertos llega hasta donde nuestra experiencia nos alcanza, de igual modo, seguimos hablando de los murmullos como

---

comienzo y muere luego, junto a la pareja incestuosa. Luego, los lectores prefirieron creer en la coherencia superior de la muerte, y dieron por muerto al pobre de Preciado” (p. 339).

en el mundo físico de nuestra realidad. La conversación entre Juan Preciado y Abundio es un diálogo entre muertos, y no, como nos hace suponer la lectura, entre un vivo con un muerto, pues las dimensiones son distintas, aun cuando “parece” que los dos estuvieran vivos. Eso es lo que nos quiere hacer creer el jugo de la lectura cuando Juan Preciado dice:

[...] vi en sus ojos una gota de confianza (p. 11).

La cita se refiere a Abundio que mientras caminan, el otro personaje lo mira a los ojos. Entonces Abundio tiene ojos, o bien, se figura Juan Preciado que su interlocutor tiene ojos, y que él también los tiene. Sin embargo, de Abundio no cabe la menor duda de que estuviera muerto en el momento del encuentro. La charla que entablan es amigable y con buen sentido del humor, lo que hace creer al lector que los dos personajes están vivos. A su vez encontramos indicios que nos hacen sospechar que aquellos dos hombres estaban muertos.

—¿Y por qué se ve **esto tan triste**?

—Son los tiempos, señor.

[...] yo preguntaba por el pueblo, que se ve tan solo, como si estuviera abandonado. Parece que **no lo habitara nadie**.

—No es que lo parezca. Así es. **Aquí no vive nadie**.

—¿Y Pedro Páramo?

—**Pedro Páramo murió hace mucho tiempo** (Las negritas son nuestras. p. 12).

“Aquí no vive nadie” (p. 12), es una prueba de que todos están muertos. El “nadie” incluye a los dos caminantes que se mueven en un mundo de muertos. No hay indicios de vida. Los cuervos<sup>168</sup> son aves asociadas a la oscuridad y la muerte, así como los corre caminos que son aves agoreras<sup>169</sup>.

Un indicio más fuerte todavía que encontramos para argumentar que Juan Preciado entró muerto a Comala es este enunciado que Preciado dice a su interlocutor (Dorotea) desde el inicio de su relato:

Pero no pensé cumplir mi promesa (p. 7).

El personaje calla las razones por las cuales no pensaba cumplir; luego hace un giro en su discurso y dice: “Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones” (p. 7). Ese “Hasta que ahora” ubica al personaje en el lugar de los hechos, como si a partir de ese momento empezara a vivir en el presente de su relato. Por otra parte, no hay manera de medir el tiempo, es ambiguo “Hasta que ahora”, imposible determinar una data entre la muerte de su madre y el día que emprende el viaje. Pudieron haber pasado días, años o décadas. “Hasta que ahora pronto”, es igual a decir “y de pronto”, como cuando alguien de súbito recuerda que tiene un importante asunto pendiente. Así Juan Preciado, “de pronto” recuerda la promesa que le hizo a su madre, porque las promesas que se hacen a un moribundo han de cumplirse en vida o en muerte, pero se cumplen.

---

<sup>168</sup> Es un ave asociada al inframundo, con los hechiceros, con las fuerzas del mal. Pertenece a la antigua mitología. Véase el poema de “El cuervo” de Edgar Allan Poe en *Narraciones extraordinarias* (2009).

<sup>169</sup> Para una mejor comprensión del término con relación al tema que nos ocupa véase RAE: “Dicho de un ave: Que, según se cree supersticiosamente, anuncia algún mal o suceso futuro”.

La muerte de Juan Preciado está cifrada en el nombre Los Encuentros que asumimos como la antesala de donde es llevado a Comala. Pero el personaje no va a reconocer su muerte sino hasta después de dos noches:

Salí a la calle para buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí.

Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi (pp. 73, 74).

La crítica literaria ha puesto mucha atención en la muerte de Juan Preciado, se atienen a la descripción que hace el personaje de su agonía cuya conclusión confirma lo dicho: “Me mataron los murmullos” (p. 74). Esta revelación es una falsa pista, es decir, que no vamos a creerle a Juan Preciado que ahí fue donde murió. Sin embargo, queda una pregunta que pone en duda lo que estamos afirmando: ¿Si Juan Preciado entró muerto a Comala cómo es que está enterrado en una tumba? Parece que Dorotea tiene la respuesta cuando explica a su interlocutor de la manera de cómo lo encontraron en los portales y después lo enterraron.

¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado? Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado como mueren los que mueren muertos de miedo. De no haber habido aire para respirar esa noche de que hablas, nos hubieran faltado las fuerzas para llevarte y contimás para enterrarte. Y ya ves, te enterramos (p. 74).

¿El testimonio de esta mujer es suficiente para pensar que Juan Preciado murió en los portales? La pregunta la podemos contestar con otra: ¿Cómo es que Dorotea está entre los brazos de Juan Preciado si ella, junto con Donis, lo enterraron? En todo caso Dorotea, suponiendo que murió después que Juan Preciado, es quien lo tendría entre los brazos y no al contrario: “Me enterraron en tu misma sepultura y cupe muy bien en el hueco de tus brazos” (p. 78). Y, por otra parte, ¿cómo es que Dorotea sabe más sobre el mundo de los muertos que el propio Juan Preciado suponiendo que Juan Preciado lleva más tiempo de muerto? Debemos considerar que no son cuerpos reales con los que se encuentra Preciado, sino fantasmas, almas en pena, sombras, espectros. Los cuerpos de los personajes de Comala ya están hechos polvo. Ahora solo son ánimas, y fue el ánima de Dorotea quien se llevó a su tumba la de Juan Preciado, es decir, que Juan Preciado entró a la tumba de la misma manera de como entró al cuarto donde lo encontró Damiana Cisneros: “No sé cómo has podido entrar, cuando no existe llave para abrir esta puerta” (p. 43). Hemos observado que los muertos se comportan como si estuvieran vivos. La mujer de Donis le deja de comer tortillas con un pedazo de cecina:

Encontré un trozo de cecina y encima de las brasas unas tortillas. He dejado en la cocina algo sobre las brasas. Es muy poco; pero es algo que puede calmarle el hambre.

Encontré un trozo de cecina y encima de las brasas unas tortillas (p. 72).

Eduviges lo invita a comer algo de algo como si la mujer estuviera viva y aún se alimentara. Damiana Cisneros habla de los muertos como si ella estuviera viva:

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? (p. 54).

Sin embargo, cuando Juan Preciado le pregunta: ¿Está usted viva, Damiana? ¡Dígame, Damiana! (p. 54). La mujer desaparece al igual que ocurre con las demás figuras con los que se ha encontrado, ninguno es real, ni las casas ni el pueblo, aquello es otro mundo, la huella borrosa de una humanidad pasada.

Juan Preciado no reconoce que viniera muerto, más bien se siente vivo: habla como un vivo, come, duerme, se cansa, sufre; en el principio de su relato se descubre optimista; y entonces el lector ve a un peregrino que llega al pueblo de Comala, pero lo que vemos llegar a Comala ya no es el personaje, sino el recuerdo de ese tal Juan Preciado. La supuesta vida de Juan Preciado está en el nivel del “parecer”: parece que viniera vivo; parece que la gente que se encuentra, empezando por Abundio, estuviera viva. Este podría ser el efecto del recuerdo de Juan Preciado, que también a él le ha parecido que en el pueblo había gente que como él cree que aún está viva. Más en la “lógica” del cuento, hay muertos que no saben que están muertos, como es el caso de Miguel Páramo:

—No. Loco no, Miguel. Debes estar muerto. Acuérdate que te dijeron que ese caballo te iba a matar algún día. Acuérdate, Miguel Páramo. Tal vez te pusiste a hacer locuras y eso ya es otra cosa.

—Sólo brinqué el lienzo de piedra que últimamente mandó poner mi padre. Hice que el Colorado lo brincara para no ir a dar ese rodeo tan largo que hay que hacer ahora para

encontrar el camino. Sé que lo brinqué y después seguí corriendo; pero, como te digo, no había más que humo y humo y humo (pp. 30, 31).

La madrugada que murió Miguel Páramo visitó a Eduviges para contarle lo que pasó al saltar la cerca con el caballo. Pero Miguel Páramo no ve la diferencia entre estar vivo o muerto, solo le parece extraño no haber encontrado el pueblo que buscaba. Así, Juan Preciado hace un viaje porque pensamos que va en busca de su padre para cobrarle caro el olvido en que tuvo a la madre, y por la ilusión que dice que lo llevó a Comala, lo cierto es que fue a Comala para cumplir una promesa no sabemos cuánto tiempo después de su muerte.

La siguiente cita nos hace pensar en la contracara de Comala.

[...] ¿Oyes? Allá fuera está lloviendo. ¿No sientes el golpear de la lluvia?  
 —Siento como si alguien caminara sobre nosotros.  
 —Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo.  
 Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados (p. 78).

Juan Preciado y Dorotea están enterrados en la misma tumba. Ésta escucha la lluvia, invita al hombre que preste atención: “¿Oyes?” (p. 78). Preciado compara la lluvia con los pasos, con algo humano: la mujer ubica el ruido de la lluvia “afuera”, y Preciado orienta la posición de los pasos arriba “como si alguien caminara sobre nosotros” (p. 78). La lluvia connota vida y, los pasos, la presencia humana, lo que nos hace pensar que “afuera” y “sobre nosotros” se refiere a la otra Comala.



La Comala de Juan Preciado es el ojo muerto; la Comala imaginada es el ojo vivo. Aun cuando sabemos que Pedro Páramo vivió en un tiempo distinto al de Juan Preciado, la novela nos sugiere un solo tiempo, el de Pedro Páramo, el de Juan Preciado ya no tiene límites temporales, de modo que la lluvia sobre la tumba alude al recuerdo de la abundancia por la cual suspiraba Doloritas. De modo que ir para “abajo”, Abundio no solo se refería a la inclinación del camino, sino que la intención del arriero era señalarle una dirección, donde “abajo” está el mundo de los muertos, “arriba” el de los vivos según hemos acostumbrado a orientar los espacios.

El desplazamiento del personaje Juan Preciado va del punto A al punto B. Donde “A” es el lugar de partida (Sayula) y “B” el lugar del encuentro (Comala). Entre A y B hay un laberinto de caminos y, que gracias a la ayuda que le presta el arriero Abundio<sup>170</sup> es como Juan Preciado logra llegar a su destino.

Me había topado con él en Los Encuentros, donde se cruzaban varios caminos. Me estuve allí esperando, hasta que al fin apareció este hombre (p. 10).

La cita anterior algo no se dice en lo que se dice “Me estuve allí esperando” (p. 10). Lo que no sabemos es de cuánto tiempo fue la espera, si tenía sed o hambre, si estaba cansado, si de donde venía había dejado mujer e hijos o era soltero, qué edad tenía, cómo estaba vestido.

---

<sup>170</sup> Cf. Vladimir Propp en *Morfología del cuento* (1928) ( pp. 37 y ss): Abundio nos recuerda al sujeto donante de una cosa mágica en los cuentos clásicos para ayudar al héroe a realizar su búsqueda, en este caso no se trata de un objeto, sino de prestarle un servicio (guiarlo) y dotarlo de información. Cf. También con Renato Prada Oropeza en *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario*, Tomo I (1993) (p. 69): el héroe con el tiempo se ha transformado en el Sujeto del hacer de un programa narrativo desde el punto de vista de la semiótica, donde el S<sub>1</sub> para realizar la performance ha de reunir las siguientes competencias: el *deber*, el *querer*, el *saber*, y el *poder-hacer*. En Abundio recae la función del sujeto agente del sujeto operador.

El “allí”<sup>171</sup> silencia lo que acaba de decir. La otra expresión temporal, “hasta que al fin”, silencia el discurso de una “larga” espera. ¿De cuánto tiempo? No lo sabremos, porque el tiempo no tiene medida.

“[...] hasta que al fin apareció este hombre” (p. 10). La enunciación omite otras posibilidades como “lo vi venir”, “lo escuché llegara”. El verbo “apareció”<sup>172</sup> pasa desapercibido porque así dicen en el pueblo “hasta que te apareciste”, pero aquí Rulfo lo usa para decir otra cosa, y no solo la llegada del arriero. Toda aparición<sup>173</sup> no se anticipa: el arriero no venía ni iba, el arriero es un “aparecido”.

El personaje, al nombrar las cosas entra en relación estrecha con ellas<sup>174</sup>, no solo es un personaje y la nada, sino el personaje y las cosas, el “yo” del personaje y el otro que aluden sus palabras en el momento que se enuncia.

Al nombrar este “cruce de caminos” él queda estrechamente ligado a la situación ambigua de la encrucijada, con la multiplicidad de destinos y de historias.

*Pedro Páramo* exige un lector, más que racional, contemplativo. El Guernica de Picasso no se le puede entender si no es a través de una actitud imaginativa. De

---

<sup>171</sup> Cita por José G. Moreno de Alba, *Suma de minucias del lenguaje, Lengua y estudios literarios* (2003): “[...] en el diccionario de María Moliner; para quien el adverbio *ahí* ‘designa un lugar próximo a la vez a quien habla y a la persona a quien se habla, o el lugar en que está esta última, expresando tanto situación como dirección’. Por el contrario, en la entada *allí* se lee: ‘designa un lugar alejado igualmente del que habla y de la persona a quien se habla’ ” (p. 40).

<sup>172</sup> Según el DRAE el verbo significa: Manifestarse, dejarse ver, por lo común, causando sorpresa, admiración u otro movimiento del ánimo. Dicho de una cosa que estaba perdida u oculta: encontrarse, hallarse.

<sup>173</sup> Carlo Fuentes se esfuerza por ocultar que *Aura* es irreal, pero al mismo tiempo le da al lector pistas para que entienda que se trata de una “aparición”, es decir, de algo fantasmal. Juan Rulfo, por el contrario, no hace nada por darle al lector una sola pista, sino hasta un poco más adelante a través de los ojos y de los miedos del personaje. Ver Carlos Fuentes en *Aura* (2008): “[...] tú sientes esa respiración agitada a tu lado y entre la mujer y tú se extiende otra mano que toca los dedos de la anciana. Miras a un lado y la muchacha está allí, esa muchacha que no alcanzas a ver de cuerpo entero porque está tan cerca de ti y su aparición fue imprevista, sin ningún ruido [...]” (p. 19).

<sup>174</sup> Cf. Antonio Manzanares Pascual, “Breve teoría del callar. La dialéctica entre el hablar y el callar”. Universidad de las Palmas de Gran Canaria (p. 282).

este modo queremos ver en *Pedro Páramo*, desde una mirada estética, cómo el silencio, las palabras y los sonidos armonizan lo que a primera vista parecía desordenado, como Guernica que de ese aparente desorden van surgiendo palabras, gritos, explosiones, incendios, angustia, terror, una historia. De igual modo, *Pedro Páramo* es una obra que se muestra fragmentada, allí está Comala con su caserío derrumbado, con mujeres y hombres que salen, entran o desaparecen. Mujeres que cuentan antiguas historias, muertos viejos y otros jóvenes, pero ahí están en un constante ir a ninguna parte y venir de ningún lugar. Los personajes sufren el tormento de la espera, una espera inútil porque la única puerta que sigue abierta es la que conduce al pasado. El mural que hemos puesto como ejemplo da la impresión de que algo más va a ocurrir, que la escena fue capturada en pleno movimiento, las expresiones se proyectan al futuro en espera de algo peor. En Comala todo está consumado. La actitud de Pedro Páramo sentado en su viejo equipal ya no espera ninguna novedad, Juan Preciado y Dorotea sepultados en la misma tumba tampoco esperan ya nada. El pueblo está destruido, la historia en Comala está agotada.

Juan Rulfo trasladó “El más allá” al texto literario. Por este motivo, Rulfo, cuenta una historia de muertos sufrientes como una realidad del Ser en la muerte.

Juan Rulfo no se detiene a explicar cómo es el mundo de los muertos, nos muestra el lugar y a los muertos como si aquello no fuera una realidad ficticia, una utopía, sino una realidad concreta en el devenir histórico de los personajes. En *Pedro Páramo*, ya no es el afán por explicarse el más allá, sino fundar un “más allá” en el lugar de Comala.

En este capítulo logré reunir los dos espacios a través del sonido como preámbulo del silencio. Relacioné el sonido en el espacio vivido de Pedro Páramo y el silencio en el espacio deshumanizado de Juan Preciado. Desarrollé la idea de la nitidez de la acústica de los sonidos con relación al silencio. Ubiqué el sonido-silencio rural, de los pueblos, de la naturaleza, del habla de los personajes, de su música. Relacioné los sonidos con las características físicas del paisaje. Del lado de Juan Preciado lo indiqué como el lugar del silencio refiriéndome a la ausencia de sonidos del mundo vivido. Analicé el tema del sonido en el mundo humanizado como preludio del silencio del mundo deshumanizado. Las sonoridades, ritmos, y armonía, se convierten en un murmullo por la simultaneidad de ecos de todos los tiempos que suenan en el espacio de Juan Preciado.

## Conclusión

El análisis de la temática de los tres capítulos de esta tesis “Morir en Comala: Ruptura, voz y sonido en *Pedro Páramo*” tuvo como punto de partida la pregunta que me planteé al principio de esta investigación, que también fue un punto de encuentro, con la que pude examinar los tres tópicos: ruptura, voz y sonido, cuyos resultados me llevaron a una propuesta de lectura, en la que parto de la idea de que el mundo está des-construido. Hacer y deshacer es una idea que se remonta al mito de Penélope, o al mito prehispánico sobre la creación de la humanidad. En estas dos evocaciones siempre hay, después de un “deshacer” lo hecho, un volver a “hacer”. En *Pedro Páramo* esta idea la encontramos como un principio que no cierra el círculo: “hacer-deshacer-hacer”, sino que va de la fundación de la unidad a la des-fundación como el fin de la historia, como la catástrofe final. La idea que subyace en la novela viene de un hacer a un deshacer, de un momento de felicidad por la condenación eterna, de la abundancia a la carencia, de la vida a la muerte, en todos los casos no existe la posibilidad de renovación.

De modo que la fragmentación de la estructura en *Pedro Páramo* no se resuelve ordenándola cronológicamente, pues la estética de la novela consiste, precisamente, en su aspecto destruido. Esta des-composición de la forma rompe con la novela canónica cuya estructura acopla todas sus partes, encabalga los capítulos para que ninguno se suelte de la unidad; por el contrario, *Pedro Páramo* nos ofrece un mosaico de fragmentos lo que la hace diferente a la novela

monológica.

Me planteo entonces el problema del prefijo “des” en el sentido de inversión de significado. Bajo este conocimiento que denota negación, entendí que Juan Rulfo no estaba escribiendo una novela, sino, simbólicamente, des-escribiendo *Pedro Páramo*. ¿En qué sentido pues va el término de des-escribir? Juan Rulfo en este caso desmonta la novela tradicional, que en el proceso de desmontaje lo que queda, metafóricamente, es una novela con una estructura en ruinas (como la casa de Donis), desarticulada de un centro, des-amarrada de sus partes, con piezas sueltas sin un lugar preciso dentro de la historia que, cronológicamente, también está dislocada. Todo esto como un mero recurso literario, como una metáfora de la destrucción, porque a fin de cuentas no deja de ser *Pedro Páramo* una novela con un lenguaje poético, con una estructura que da la impresión de estar fragmentada, desarticulada o rota. Pero esta arquitectura apunta hacia un tema mayor que tiene que ver con el universo destruido de Comala.

Hay una Comala viva evocada por el recuerdo de los muertos, evidentemente se está planteando el contrasentido, o el tema del mundo al revés<sup>175</sup> abordado ya por Julio Ortega en *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva* (2010). De modo que los muertos le devuelven al pueblo su

---

<sup>175</sup> Para una mejor comprensión del tema véase Julio Ortega en *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva* (2010): “Una metáfora más actual del mundo al revés, aunque no menos arcaica porque debate todavía la suerte del sujeto americano entre el paraíso prometido y el infierno inapelable, es *Pedro Páramo* (1955), la novela de Juan Rulfo. Este debe ser el texto más radical de la carencia hispanoamericana sus personajes están muertos, víctimas de la ilegitimidad y violencia del poder; y el mismo mundo está desrepresentado: es un espacio fantasmático. No obstante, aun aquí la abundancia (desde el habla materno) impone un tácito cotejo: el hijo que vuelve al paraíso patriarcal busca reconocerlo desde el lenguaje materno, pero el poder del padre lo ha trastocado y es ahora un mundo infernal, el desierto de la culpa y el residuo ideológico de un cristianismo penitente y de penuria” (p. 42).

carácter de existencia humana cuando Comala ya solo es un caserío abandonado; lo que había sido dominio de Pedro Páramo, ahora lo es de los muertos. Se puede ver, entonces, que el tiempo de Comala está partido en dos: el del recuerdo que es cronológico, y el del presente perpetuo de los muertos.

Los muertos se revelan como testimonio de dos realidades: la Comala de Pedro Páramo, y la Comala de su propia permanencia; allí vivieron y allí siguen en calidad de muertos, arraigados a la tierra, a los recuerdos y al sufrimiento como un rastro de humanidad. Lo que significa que los personajes no están del todo muertos, esta huella sensible y cultural (sufrimiento, lenguaje y memoria) es la prolongación del sentido humano.

Juan Rulfo muestra en *Pedro Páramo* a unos personajes cuya condición es el sufrimiento por un momento de gloria. Toda promesa de vida viene a morir a Comala irremediabilmente. En distintas partes de la novela está basada la idea del goce fugaz. El padre Rentería recuerda el tiempo en el seminario cuando cosechaba guayabas chinas, los duraznos y las mandarinas que soltaban su cáscara con solo apretarlas<sup>176</sup>; o Pedro Páramo volando papalotes con la niña Susana San Juan, o Susana San Juan recordando el viento que bajaba de las montañas los días de febrero, o Doloritas rememorando las tierras pródigas de la Media Luna antes de conocer a Pedro Páramo. Después de esos momentos efímeros, ninguno de estos personajes vuelve a encontrar el camino de su salvación. El padre Rentería trajo semillas de esas frutas a Comala, lo cual lamenta, porque solo las trajo a morir.

---

<sup>176</sup> No pienso que este sea un mejor momento de gloria, pero es una señal que nos transmite la idea de alimento, comida, tierra, sustento, dinero y esto solo lo logra si está del lado de los ricos; es decir, el momento de felicidad del padre Rentería es el comer, su bienestar “aquí en la tierra” que no deja de ser un instante de felicidad.

Pedro Páramo creyó haber encontrado por segunda vez la felicidad, pero al igual que las semillas, Susana San Juan solo vino a morir a la Media Luna. Y Doloritas envía a su hijo en busca de su padre, que es una semilla de la mujer, para venirse a quedar entre los muertos de Comala; y Susana San Juan parecía que encontraría su salvación en Florencio quien también es una semilla que no dio fruto. Los hermanos incestuosos son semillas muertas en la tierra árida, y Dorotea es desengañada de su maternidad por un santo cuando éste le muestra su vientre que es una semilla seca “algo así como una cáscara de nuez” (p. 77). La vida en la Media Luna, incluso, como un suspiro feliz en el recuerdo atormentado de Doloritas. Esta tierra también se muere como todo lo que hubo en ella, tal y como la ve Pedro Páramo: “La tierra en ruinas estaba frente a él, vacía” (p. 153), vacía de sonoridades, de su ritmo de vida musical.

El contraste entre los días sonoros y la nueva condición precaria de los personajes, así como la capacidad de recordar, muestra a los habitantes de Comala, en uno u otro escenario, como seres atormentados. Allí, en el escenario de Pedro Páramo hay una voz que se encumbra para nombrar, y esta voz es que de algún modo va fundando una historia, un pueblo, una ley, un universo; pero también por el poder de esa voz termina destruyéndolo. En el escenario de Pedro Páramo suena la naturaleza, las palabras a nivel del discurso también adquieren sonoridad para concordar con los días y las noches llenas de sonidos, murmullos y rumores; es decir, que el mundo exterior a los personajes se representa como dulzura de la abundancia para contrastar con la amargura del mundo interior, de modo que esta música del ambiente natural es el preludio de la caída en la otra Media Luna: erial y muerte.



Hay en el fondo de este dolor humano la añoranza por esa breve vida feliz que quedó en el pasado; pero este sufrimiento no solo está conectado a la memoria de los personajes, sino que hay una razón mayor por la cual no pueden restituir la unidad perdida, y es porque son seres que caminan en contrasentido según la moral y la religión como valores universales de Comala. El discurso de *Pedro Páramo* anticipa la existencia de una ley por la que se han regido los habitantes de Comala, pues el cacique la violenta e impone la suya; por el discurso sabemos, también, que ahí prevalecen los valores de una religión muy parecida a la católica, y que las leyes divinas han sido forzadas por el padre Rentería, quien, abre las puertas del cielo a los ricos y se las niega a los pobres. La moral también está rota: Eduviges Dyada es condenada, no por haber tenido tantos hijos de tantos hombres, ni por haberse suicidado, sino por ser pobre. Por otra parte, los hermanos incestuosos le suplicaron al obispo que los casara para salvarse del infierno, pero les fue negado el derecho del amor, quienes después fueron condenados a morir como habían vivido: atormentados por los remordimientos.

Ahora bien, por un lado he dicho que los personajes, según sus recuerdos, me han llevado a considerar que han tenido en la vida un momento de gloria, y que al perderla, se condenan a la infelicidad eterna. Por otra parte, he señalado que ninguno de los personajes encontró el camino de la salvación, aun cuando podríamos suponer que Miguel Páramo fue enviado al cielo por intercesión del padre Rentería, sin embargo, sabemos por Eduviges Dyada que sigue penando; también pude ver que hubo intentos por recobrar el paraíso perdido pero ninguno

de los personajes logró ser feliz dos veces<sup>177</sup>. A todo esto, he puntualizado que no solo es la memoria lo que los atormenta a nivel de la nostalgia, sino que los personajes viven un mundo fragmentado, es decir, el pueblo de Comala es el universo de aquellos habitantes, y en ese pueblo hay leyes, una moral, una religión; están ahí como producto de un devenir histórico. En este sentido, Juan Rulfo nos presenta en *Pedro Páramo* un fragmento de la vida de un pueblo que devino en muerte, y lo que sigue después de la muerte también es una realidad insoslayable que los personajes conocen desde antes de morir, por esa razón no les asombra estar muertos o estar vivos, en ambos casos la situación está invertida: cuando vivían compartían las características de los muertos; ahora que están muertos tienen este rasgo distintivo de vida: se preocupan, sufren, comen, respiran, ven, oyen y, sobre todo, hablan.

*Pedro Páramo* postula un modo de ver la vida en Comala. Allí los vivos se comportan como si estuvieran muertos, y los muertos como si estuvieran vivos. El hombre vive para callar cuando debería hablar, y muere para hablar cuando debería callar; hablar es la condición del ser humano, callar es la de los muertos. Pero en Comala, al contrario de lo que afirma Octavio Paz en *El arco y la lira*, que el hombre es un ser de palabras, allí los muertos están hechos de palabras, incluso los mudos y los locos, unos recobran la palabra y los otros la cordura. En tanto que los

---

<sup>177</sup> Para conocer más sobre el origen de esta idea Cf. *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. El personaje (enamorado de Rosario) ya no debió volver donde ya había sido feliz una vez. Regresar significaba meterse en otro tiempo y en otro espacio. Rosario, la mujer por la que vuelve para ser feliz por segunda vez, ya no vive en el presente del personaje, sino en el pasado, lo que significa que no se puede ser feliz dos veces. En nuestro análisis afirmamos que Doloritas buscaba la felicidad por segunda vez al enviar al hijo al lugar donde ella una vez fue feliz creyendo que encontraría un camino hacia la utopía, al tiempo feliz, pero ese lugar se ha quedado en otro tiempo, de modo que el regreso no coincide con el primero, con la Edad de oro. Lo que encuentra Doloritas a través de Juan Preciado es el rastro de la Edad del hierro, de la Edad de Pedro Páramo.

personajes vivos son la imagen del silencio, están hechos de silencio, y el silencio, como bien decía Rulfo en su cuento “Luvina” de *El llano en llamas* (1975), es la imagen del desconsuelo. Solo hay que ver a Justina cuando sale a la calle de compras, es un cuerpo moviéndose en silencio bajo un paraguas que la protege de la lluvia. Lo que los indios miran no es a la mujer sino al silencio que esa mujer representa. Solo en la muerte estos personajes recuperan la libertad de hablar, “porque ya nada pude darles miedo” dirá Dorotea a Juan Preciado.

¿Por qué los personajes no consiguen en algún momento de su historia la felicidad? Juan Rulfo presenta una novela cuya estructura encuentro fragmentada como un indicativo, de que no es solo la arquitectura la que está rota, sino que es la señal de una ruptura representada en una temática de la destrucción: una estructura fragmentada, diálogos interrumpidos, relatos cortados, una diégesis con muchas bifurcaciones, la idea del contrapunteo entre las historias de Pedro Páramo y el de Juan Preciado, pero también, la pugna constante entre padre e hijo, entre el bien y el mal, entre la vida y la muerte; un pueblo en ruinas, las relaciones de pareja exterminadas, entre el hombre y Dios hay profundas contradicciones, la familia sin un eje central, la legitimidad del matrimonio destruida, y todo esto le da a *Pedro Páramo* este carácter catastrófico.

¿Pero de dónde viene todo ese conflicto que los personajes de Comala son el resultado de ese origen? Juan Rulfo dedica tres páginas para hablar de estos personajes olvidados que bajan de la sierra a vender sus productos un día lluvioso y se vuelve más violenta la naturaleza porque los personajes no llevaron un poquito de pulque lo cual resulta una de las preocupaciones elementales de esos hombres, de haberlo llevado no hubiera importado la lluvia; pero estos indios están unidos,

sentados en fila, quienes uniformemente miran pasar a Justina, la nana de Susana San Juan, y después, se van contando chistes y riendo como resignados de ese mal día.

¿Qué significa este contraste entre los habitantes de Comala y los indios? Juan Rulfo presenta en un breve espacio a este grupo de indios con las características que ya hemos señalado para contraponerlos a la imagen de Justina, que ya no es una india, sino una “ladina”<sup>178</sup> que representa otra cultura (la civilización), otra cosmovisión del mundo. Justina es una mujer atormentada por Susana San Juan, vive otras preocupaciones, otras necesidades, un mundo distinto al de los indios de Apango, sin embargo, los indios están ahí como vestigios de las raíces de la mujer. Esta es una posible lectura de la presencia de los indios en estas páginas, como si no vinieran de Apango a Comala, sino de un tiempo lejano: aquellos indios son los restos de la destrucción que empezó en la conquista.

Los indios representan la unidad, los habitantes de Comala la ruptura. Los personajes de Comala han heredado otra cultura donde la esperanza y la ilusión son esenciales para resistir el dolor de las contradicciones de la realidad que enfrentan cotidianamente.

Los indios son felices porque no tienen las ilusiones de la colonialidad occidental; su modo de vida obedece a ideas inalterables, como que la tierra no les pertenece sino que ellos pertenecen a la tierra, a la lluvia, a la naturaleza. Pese a los presagios y el mal tiempo, a la lluvia, a la poca venta, a que no llevaron pulque; los indios ríen, se cuentan chistes, caminan juntos, comparten las palabras, las

---

<sup>178</sup> Según la primera acepción del Diccionario de la Lengua Española. Astuto, sagaz, taimado; y la tercera: Dicho de una persona: Que es mestiza y solo habla español.

risas, aflora su sentido del humor sobre la fatalidad: el grupo de indios es una unidad que no se rompe ni con el mal tiempo. Los indios no tienen nada que añorar porque ellos son el pasado de esa vida que solo se vivía entre indios, con una cosmovisión del mundo tan distinta a la europea. En cambio, en Comala, a pesar de la abundancia<sup>179</sup> que describe Doloritas, y del buen tiempo del cual da cuenta Fulgor Sedano, los personajes son seres angustiados, abatidos por sus múltiples penas provocadas por un sistema que camina al revés.

Una segunda respuesta para esta cuestión está planteada desde las primeras páginas de la novela y se halla implícita en las acciones de los personajes: la ilusión. Eso dice Juan Preciado cuando le confiesa a Dorotea que no pensaba cumplir con su promesa, “Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones” (p. 7). Más adelante, Juan Preciado vuelve a decir: “Me traje la ilusión”; a lo que Dorotea, que ahora es una mujer sabia, le contesta “¿La ilusión? Eso cuesta caro” (p. 76). Parece que la condición para que el hombre viva en la miseria reside en tener ilusiones y en esclavizarse a la esperanza<sup>180</sup>, como

---

<sup>179</sup> Juan Preciado va en busca de su padre, pero para llegar a él, tiene que encontrar primero Comala, un pueblo que, según palabras de Doloritas, vive en la abundancia. Juan Preciado no es un expedicionario, pero asume la actitud de quien descubre un mundo, adverso a “El dorado”, que su madre le había hecho creer, pero es un descubrimiento que Juan Preciado le cuenta a Dorotea. El dorado, representado por aquel pueblo que había imaginado, cuyo dueño era su padre, le crea la ilusión para hacer el viaje en busca de las riquezas de Pedro Páramo. Pero, como hemos dicho, Juan Preciado no es un personaje competente, no tiene ningún tipo de conocimiento, hace el viaje con las manos vacías, su único recurso para llegar a su destino es a través de la pregunta.

<sup>180</sup> Carlos Fuentes en *Diana o la cazadora solitaria* (1994) piensa que hay un Dios primero y un Dios enmascarado, impostor que han hecho los hombres a su imagen y semejanza. El Buen Dios no promete, porque en la promesa está la esperanza de la cual habla Fuentes en la primera línea de su novela: “No hay peor servidumbre que la esperanza de ser feliz” (p. 9). En la promesa, está justamente la esperanza por alcanzar la utopía. La esperanza mantiene al hombre vivo pero derrotado, sumiso, obediente, inerme, en espera de que se cumplan las promesas. “Dios nos promete un valle de lágrimas en la tierra. Pero ese sufrimiento es, al cabo, pasajero. La vida eterna es la eterna felicidad [...] Nos promete felicidad eterna y llanto en la tierra” (p. 9) Estas dos promesas son tramposas, porque dice Fuentes en *Instinto de Inez* (2001) que “el muerto no sabe que está muerto. Los vivos no saben qué es la muerte” (p. 18). En esta reflexión, encontramos la explicación a la trampilla. El uno y el otro ignoran qué es la muerte, que hay más allá de la muerte. La esperanza

ocurrió con Pedro Páramo cuyo sueño no era hacerse rico, sino tener de regreso a Susana San Juan a través de su riqueza. También Federico Patán puntualiza en su ensayo “El amor en *Pedro Páramo*”, *Juan Rulfo: perspectivas críticas* (2007), “lo que pierde a Pedro Páramo es lo que pierde a todos los demás personajes en Rulfo: la ilusión” (p. 157). El apego a un amor imposible lo mantuvo esclavizado por más de treinta años, y es esta espera lo que lo hace miserable; mejor dicho, el vacío de la espera, un vacío que no pudo llenar con mujeres, ni con los asesinatos ni con las tierras que usurpó ni con todas las horas que invirtió en recordar.

Lo mismo ocurre con los demás personajes, sus ilusiones no se realizaron: Doloritas muere en el destierro, murió con la ilusión de que Pedro Páramo la rescatara del olvido, y Susana San Juan, al igual que Doloritas, disfrutó muy poco de la felicidad soñada, pero eso lo pagaron muy caro: una en el destierro, la otra en un eterno desvarío.

El concepto sobre la novela polifónica<sup>181</sup> que aborda Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski* (2012), me permitió revalorar el significado de fragmentación, pues la polifonía tiene como principio oponer dos voces, dos puntos de vista, lo que provoca la discusión o el contrapunto que he analizado más allá del diálogo, que he llevado a las relaciones de los personajes que chocan, se oponen, y se rompen. Ya no hay un solo punto de vista, ya no es el padre conduciendo al rebaño de hijos, en *Pedro Páramo* hay rebelión, insubordinación, finalmente el

---

aniquila y reanima.

<sup>181</sup> Para tener un concepto más acertado sobre polifonía véase lo que afirma Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski* (2012): “La novela polifónica sólo pudo realizarse en la época capitalista. [...] el capitalismo llegaba de una manera casi catastrófica [...] la peculiaridad de los mundos en colisión, sacados de su equilibrio ideológico, tuvo que aparecer como especialmente plena y clara. Con esto se crearon las premisas objetivas de la multiplicidad de planos y voces de la novela polifónica” (p. 82).

pueblo se opone al cacique, rompen relaciones cuando los personajes irreverentes al dolor de Pedro Páramo hacen fiesta en lugar de condolerse por el amo; y Dorotea, por su lado, rompe relaciones con Dios cuando señala “El cielo para mí, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora” (p. 84). Lo mismo Susana San Juan no solo reta a su padre, sino también al sacerdote Rentería y de paso niega la caridad de Dios: “Y tú la niegas, Susana. ¿Por qué me niegas a mí como tu padre?” (p. 106). Y los hermanos incestuosos desobedecen al obispo que les ordenó la separación que era lo único que podían hacer, pero éstos hicieron lo contrario. Por último, un hijo se rebela, y levanta la mano contra su padre para darle muerte.

A diferencia de la novela canónica, que acomoda todas sus partes y amarra los capítulos para asegurar la conclusividad, *Pedro Páramo* ofrece un tejido de fragmentos que se abre hacia la multiplicidad de voces narrativas, de espacios diegéticos desintegrados, de personajes en pugna, cuyo final: ni las voces, ni los diálogos, ni el relato, y ni siquiera la muerte, es conclusiva.

“Morir en Comala: Ruptura, voz y sonido en *Pedro Páramo*”, es un trabajo que orienté hacia el problema de la disolución de la unidad, con el que quise demostrar que los personajes de Comala son el resultado del resquebrajamiento de los valores universales, la pérdida de la identidad y la destrucción del ser ante el vacío y la incertidumbre de la vida. Los personajes de Comala dan cuenta que, en la tierra del cacique se mueren las ilusiones, y que más allá de la muerte, no hay esperanza.

## Bibliografía

Aguilar Mora, Jorge. (2010). *La sombra del tiempo, ensayos sobre Octavio Paz y Juan Rulfo*. México: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_(2011). *El silencio de la Revolución y otros ensayos*. México: Era.

Amat, Nuria. (2003). *Juan Rulfo, el arte del silencio*. España: Ediciones Omega.

Arguedas, José María. (1995). *Los ríos profundos*. España: Cátedra Letras Hispánicas.

Auerrbach, Erich. (2014). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, Gastón. (1986). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica. Breviarios.

\_\_\_\_\_(1997). *La tierra y los sueños de la voluntad*. México: Fondo de Cultura Económica. Breviario.

Bajtín, M.M. (1997). *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. España: Anthropos.

\_\_\_\_\_(1998). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_(2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.

Barthes, Roland. (2009). *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI.

Beristáin, Helena & Gerardo Ramírez Vidal. (2009). *Las figuras del texto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Bhushan Choubey, Chandra. (2011). *Juan Rulfo: El Llano sigue en llamas y las ánimas en pena*. México: Tecnológico de Monterrey, Porrúa.

Campbell, Federico. (2003). *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. México: Era.

Castro Leal, Antonio. (1991). *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo I. México: Aguilar editor.



- De las Casas, Bartolomé. (2004). *Brevísima relación de la destrucción de las indias*. España, ADAF.
- Díaz del Castillo, Bernal. (1998). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Porrúa.
- Dinouart, Abate. (2011). *El arte de callar*. España: Biblioteca de ensayo Siruela.
- Durán, Diego. (1995). *Historia de las Indias de la Nueva España e islas de tierra firme*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Donoso, José. (2010). *El lugar sin límite*. México: Cátedra.
- Eco, Humberto. (1997). *Seis pasos por los bosques narrativos*. España: Lumen.
- \_\_\_\_\_(2011). *La estructura ausente*. México: Debolsillo.
- Estrada, Julio. (2008). *El sonido en Rulfo: "el ruido ese"*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Faulkner, William. (2011). *Mientras agonizo*. España: Cátedra.
- Fernández Moreno, César. (1972). *América Latina en su Literatura*. México: Siglo XXI.
- Fernández Retamar, Roberto. (1977). *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. La Habana: Nuestro tiempo.
- \_\_\_\_\_(2000). *Todo Calibán*. México: Consejo Latinoamericano de Ciencia Sociales.
- Fiallegas, Cristina. (2009). *"Al filo del agua": el mundo de Agustín Yáñez*. Roma: ARACNE.
- Foucault, Michel. (2010). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.
- Frenk, Margit. (2005). *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fuentes, Carlos. (2011). *La gran novela latinoamericana*. México: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_(1994) *Diana o la cazadora solitaria*. México: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_(2001) *Instinto de Inez*. México: Alfaguara.
- García Bonilla, Roberto. (2008). *Un tiempo suspendido: cronología de la vida y de la obra de Juan Rulfo*. México: el centauro.
- García Márquez, Gabriel. (1975). *El otoño del patriarca*. México: Diana.
- Genette, Gerard. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. España: Taurus.

- González Echevarría, Roberto. (2011). *Mito y archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- González Boix, J. C. (1983). *Claves narrativas de Juan Rulfo*. España: Gráficas Celarayn.
- Grijelmo, Álex. (2012). *Información del silencio. Cómo se miente contando hechos verdaderos*. México: Taurus.
- Henríquez Ureña, Pedro. (1969). *Las Corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de la Cultura Económica.
- Harari, Roberto. 2007. *El seminario «La angustia», de Lacan: una introducción*. Buenos Aires: Amorrortu, editores.
- Heidegger, Martín. (1999). *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_(2008). *El concepto de tiempo*. España: Herder.
- Jiménez de Báez, Yvette. (1990). *Juan Rulfo: Del Páramo a la esperanza: una lectura crítica de su obra*. México: Colegio de México: Fondo de Cultura Económica.
- Jiménez, Víctor, Alberto Vital & Jorge Zepeda. (2006). *Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía, crítica*. México: Fundación Juan Rulfo.
- Jiménez, Víctor, Julio Moguel & Jorge Zepeda. (2011). *Juan Rulfo: otras miradas*. México: Fundación Juan Rulfo, Juan Pablos Editor.
- Kierkegaard, Sören. (2013). *El concepto de la angustia*. España: Alianza, editores.
- Kundera, Milán. (2009). *El arte de la novela*. México: TusQuet.
- \_\_\_\_\_(1993). *La insoportable levedad del ser*. España: Narrativa actual.
- Le Breton, David. (2006). *El silencio: aproximaciones*. Madrid: Sequitur.
- \_\_\_\_\_(1990). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Leñero, Vicente. (2002). *¿Te acuerdas de Juan Rulfo, Juan José Arreola? Entrevista en un acto*. México: Ficción Universidad Veracruzana.
- Mateu Serra, Rosa. (2001). *El lugar del silencio en el proceso de la comunicación*. España: (tesis doctoral).
- Meyer, Jean. (1993). *La cristiada 3*. México: Siglo XXI.
- Mignolo, Walter D. (2007). *La idea de la América Latina. La herida colonial y la opción colonial*. España: gedisa.

- Moguel, Julio y Enrique Saínz. (2007). *Ecos y murmullos en la obra de Rulfo*. México: Casa Jun Pablo; Ediciones Unión, Cuba; Secretaría de Cultura del estado de Michoacán.
- Monsiváis, Carlos. (2008). *Escribir, por ejemplo*. México: Colección Tezontle: Fondo de Cultura Económica, SEP.
- Moreno de Alba, José G. (2003). *Suma de minucias del lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Monterroso, Augusto. (1990). *Obras completas (y otros cuentos)*. México: Era.
- Neruda, Pablo. (1979). *Confieso que he vivido. Memorias*. Barcelona-México: Seix Barral.
- Núñez, Salvador (Introducción, traducción y notas de). (1997). *Retórica de Herenio*. España: Gredos.
- Ortega, Julio. (1998). *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. México: FCE.
- \_\_\_\_\_. (2010). *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva*. México: Fondo de Cultura Económica, Tecnológico de Monterrey.
- Paz, Octavio. (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_. (1999). *La llama doble. Amor y erotismo*. México: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_. (1998). *El arco y la lira*. México: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_. (1985). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. (1991). *Las peras del olmo*. México: Seix Barral.
- Peña, Guillermo de la. (2011). *La antropología y el patrimonio cultural de México. Tomo III*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Perus, Françoise. (2012). *Juan Rulfo, el arte de narrar*. México: Editorial RM.
- Poniatowska, Elena. (2012). *Fuerte es el silencio*. México: Era.
- Prada Oropeza, Renato. (1993). *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario, Tomo I y II*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- \_\_\_\_\_. (1998) *Los sentidos del símbolo*. México: Lupus inquisitor.
- \_\_\_\_\_. (2001). *El discurso-testimonial y otros ensayos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- \_\_\_\_\_. (2003). *Hermenéutica, símbolo y conjetura*. México: Universidad Iberoamericana

Torreón. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

\_\_\_\_ (2009). *Estética del discurso literario*. México: Universidad Veracruzana. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Proust, Marcel. (2011). "El tiempo recobrado" Tomo VII: *En busca el tiempo perdido*. Madrid: Alianza.

Propp, Vladimir. (1928). *Morfología del cuento*. ¿? Editorial Fundamentos. 2ª. Edición.

Rama, Ángel. (2004). *Transculturación narrativa en América latina*. México: Siglo XXI.

\_\_\_\_ (2004). *La ciudad letrada*. Santiago de Chile: Tajamar Editores.

Ramírez Santacruz, Francisco. (2006). *El apando de José Revueltas: una poética de la libertad*. México: Ediciones páginas.

Rall, Dierich. (2008). *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones sociales, Centro de enseñanza de lenguas extranjeras.

Revueltas, José. (2010). *Los muros de agua*. México: Era.

Ricoeur, Paul. (2011). *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI.

\_\_\_\_ (2011) *Tiempo y narración*. Tomo I, II y III. México: Siglo XXI.

Rivera Garza, Cristina. (2007). *La novela y los novelistas*. México: Fondo de Cultura Económica, y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Roffé, Reina. (1992). *Juan Rulfo: Autobiografía armada*. España: Montesinos.

Rojas, Fernando de. (2008). *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calixto y Melibea*. Edición de Peter Russell. Madrid: Clásicos Castálida.

Rulfo, Juan. (1975). *Pedro Páramo y el llano en llamas*. México: Planeta.

\_\_\_\_ (1980). *Antología Personal*. México: Nueva Imagen.

\_\_\_\_ (1980). *Pedro Páramo*. México: Tezontlé, Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_ (1983). *Para cuando yo me vaya*. México: Grijalbo.

\_\_\_\_ (1988). *Antología personal*. Madrid: Alianza.

\_\_\_\_ (1990). *El gallo de oro y otros textos para cine*. México: Era.

\_\_\_\_ (1993). *Pedro Páramo. El llano en llamas*. España: RBA Editores.

\_\_\_\_ (1994). *Los cuadernos de Juan Rulfo*. México: Era.

- \_\_\_\_\_ (1996). *Toda la obra/ Juan Rulfo*. España: Edición crítica Claude Fell. Colección Archivos. 2ª ed.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Aire de las colinas, cartas a Clara*. México: areté.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Retales*. México: Terracota.
- \_\_\_\_\_ (2011). *El llano en llamas, Pedro Páramo y Castillo de Teayo*. España: RM Verlag, Fundación Juan Rulfo. (Textos introducción de Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges y Susa Sontag).
- \_\_\_\_\_ (2011). *Textos sobre José Guadalupe de Anda, Rafael F. Muñoz y Mariano Azuela*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Saborit, Antonio, Ignacio M. Sánchez Prado & Jorge Ortega. (2013). *La literatura en los siglos XIX y XX*. Tomo IV. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- San Agustín (1994). *Confesiones*, del libro X. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- Sánchez, Cecilia. (2013). *El conflicto entre la letra y la escritura. Legalidades / contralegalidades de la comunidad de la lengua en Hispano-América y América-Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sarlo, Beatriz. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Argentina: Siglo XXI.
- Shakespeare, William. (1994). *Tragedias. Historia de la literatura*. Barcelona: RBA editores.
- Sontag, Susan. (2010). *Cuestión de énfasis*. España: Debolsillo.
- Steiner, George. 2006). *Lenguaje y silencio. Ensayo sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. España: gedisa.
- Subirats, Eduardo. (2014). *Mito y literatura*. México: Siglo XXI.
- Tadié, Jean-Yves. (2013). *El lago desconocido entre Proust y Freud*. Barcelona: ediciones del subsuelo.
- Torralba Roselló, Francesc. (1996). *El silencio: un reto educativo*. España: PPC, Editorial y distribuidora, SA.
- Kundera, Milán. (2007) *Los testamentos tradicionales*. España: Fábula TusQuets.
- Vargas Llosa, Mario. (2011). *Cartas a un joven novelista*. México: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (2002) *La verdad de las mentiras*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Vattimo, Gianni. (1998). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. España: gedisa.

- Vogt, Wolfgang. (1994). *Juan Rulfo y el Sur de Jalisco*. México: Ágata.
- Villaurrutia, Xavier. (1984). *Nostalgia de la muerte*. México: Lecturas Mexicanas 36, Fondo de Cultura Económica.
- Vital Díaz, Alberto. (2003). *Noticias sobre Juan Rulfo*. Japón: Editorial RM.
- \_\_\_\_\_ (1993). *Lenguaje y poder en Pedro Paramo*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- \_\_\_\_\_ (1994). *El arriero en el Danubio: recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Juan Rulfo*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Juan Rulfo*. México: Tercer Milenio.
- Xirau, Ramón. (1993). *La palabra y el silencio*. México: Siglo XXI.
- Yáñez Vilalta, Adriana. (2011). *El tiempo y lo imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Yáñez, Agustín. (1977). *Al filo del agua*. México: Porrúa.
- Yates, Frances. (1974). *El arte de la memoria*. Trad. De Ignacio Gómez de Liaño. Madrid: Taurus.
- Zambrano, María. (1993). *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zepeda, Jorge. (2005). *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955–1963)*. España: Fundación Juan Rulfo, Editorial RM.
- Zigmunt, Bauman. (2001). *La posmodernidad y sus descontentos*. España: Akal.

## ENSAYOS Y ARTÍCULOS

- Alcalá Alba, Antonio. (1981). "Sonido y sentido en la poesía". *Acta Poética*. Vol. 4, No. 1 y 2. México: Universidad Autónoma de México. <http://www.journals.unam.mx/index.php/rap/article/view/53272>
- Arévalo V. Luis Fernando. (2010). "Manipulación discursiva: la compasión en Diles que no me maten, de Juan Rulfo". *RevistaS*. Vol. 4, No. 127-134. <http://revistas.uis.edu.co/index.php/revistaS/article/view/1958>

- Bubnova, Tatiana. (2006). "Voz, sentido y diálogo en Bajtín". Agosto 2014, de *Acta Poética*. México: Universidad Autónoma de México. <http://www.iifl.unam.mx/html-docs/acta-poetica/27-1/97-114.pdf>
- Barthes, Roland. (1968). "La muerte del autor". Junio 2006, *La letra del escriba*. Traducción: C. Fernández Medrano. <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html>.
- Celorio, Gonzalo. "Sor Juana Inés de la Cruz. Hacia una poética del silencio". *Revista de la Ciudad de México*. <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/2606/pdfs/35-44.pdf>
- Eckert, K. (2011). Christian Purgatory and Redemption in Juan Rulfo's Pedro Páramo. *Asian Journal Of Latin American Studies*, 24 (4), 73-83.
- Eyzaguirre, Luis (1991). "Los silencios como principio poético estructurador en la prosa de Juan Rulfo". *Revista de la UNAM*. LIM, II, 1. 111-120. [file:///C:/Users/Eugenio%20Pacheco/Downloads/26890-57049-1-PB% 20\(1\).pd](file:///C:/Users/Eugenio%20Pacheco/Downloads/26890-57049-1-PB%20(1).pd)
- Fares, G. (2009). "Pedro Páramo de Juan Rulfo y la nueva física". *Cuadernos Del CILHA*, 10(11), 10-22. vol.10 no.2 Mendoza jul./dic. 2009. [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-96152009000200002](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152009000200002)
- Friedhelm, S. (1998). "Heterogeneidad y carnavalización en tres cuentos de Juan Rulfo". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 24, No. 47 (1998), pp. 227-246. [http://www.jstor.org/stable/4530975?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/4530975?seq=1#page_scan_tab_contents)
- García Bonilla, Roberto. (2008). "Rostros biográficos de Juan Rulfo". *Literatura Mexicana, UNAM*, Vol. 19, No. 2. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rlm/article/view/25142>
- Garonzik, Rebeca. (2009). "Permanencias de Juan Rulfo en la crítica contemporánea. Confluencia", (2). 151.
- González-Allende, I. I. (2006). "Rulfo en Donoso: Comala y el olvido como espacios infernales". *Hispanofila*, (148), 13-30. <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1076&context=modlangspanish>
- González Ochoa, C. (2008). "La literatura como sistema". Otoño: *Acta Poética* 29 (2). PP-1-34. <http://www.journals.unam.mx/index.php/rap/article/viewFile/23170/22114>.
- Karic, Pol Popovic. (2008). "Los embaucadores enredados en Pedro Páramo". *Revue Romane*, 43(2), 273-285. Vol. 43, pp. 273-285. <https://benjamins.com/#catalog/journals/rro.43.2.08kar/details>
- Manzanares Pascual, Antonio. (2005). "Breve teoría del callar. La dialéctica entre el hablar y el callar". Estudios en homenaje a María del Prado Escobar Bonilla / coord. por Francisco Juan Quevedo García, Germán Santana Henríquez, Eladio Santana

Martel. págs. 279-286.

Marceles, Eduardo. (2003). "La literatura del exilio: Escritores latinoamericanos en Nueva York". *Revista virtual de Cultura Iberoamericana*. Octubre, 2003.

Matarrita, Manuel. (2006) *Revista de música culta: Filomúsica*. Revista mensual de publicación por internet. No. 77. Agosto, 2006. [http://www. filomusica.com/filo77/silencio.html](http://www.filomusica.com/filo77/silencio.html)

Millan, J. (2011). "El laberinto espacio-temporal en dos relatos de El llano en llamas de Juan Rulfo". *Romance Quarterly*, 58(1), 54-63.

Millares Kathya y Ana Sofía Rodríguez Everaert. Pedro Páramo: elogios y diatribas. *Revista Nexos: Cultura y vida cotidiana*. 22 marzo del 2015. <http://cultura.nexos.com.mx/?p=7957>

Moure, C. (2000). "Rulfo, Fuentes, Saer: Algo más que la crisis del realismo". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 26, No. 51. pp. 111-123. Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar". <http://www.jstor.org/stable/453109610>.

Muñiz-Hueberman, Angelina. (2006). "Edmond Jabés: exilio, palabra y memoria". *Revista internacional de Filosofía y Didáctica*, 29. [http://cvc.cervantes.es/literatura /cauce/pdf/cauce29/cauce29\\_16.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce29/cauce29_16.pdf)

Ricardo Piglia. (2015). Ensayo "Sobre los enigmas de la novela corta". *Revista La nación*. Viernes 05 de junio de 2015. <http://www.lanacion.com.ar/1798790-secreto-y-narracion>

Pollak, Michael. (1989). "Memoria, olvido, silencio. Río de Janeiro", vol. 2, No. 3. pp. 3-15. *Revista Estudios Históricos*. [http://datateca.unad.edu.co/contenidos/434204/Guias/Act.11\\_Reconocimiento\\_Unidad\\_3.pdf](http://datateca.unad.edu.co/contenidos/434204/Guias/Act.11_Reconocimiento_Unidad_3.pdf).

Sadurní, Teresa. (2005). "Rulfo, Arreola y Monterroso: tradición y modernidad en el cuento mexicano". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 31, No. 61 (2005), pp. 91-109. [http://www.jstor.org/stable/25070262?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/25070262?seq=1#page_scan_tab_contents)

Sánchez, Manuel Martín. (2002). "En los límites del lenguaje: los silencios positivos". *Actas del V Congreso de Lingüística General: León 5-8 de marzo de 2002 / coord. por Milka Villayandre Llamazares, Vol. 2, 2004, págs. 1887-1897.*

Sánchez Trigueros, Antonio. (1992). "La poética del silencio. Universidad de Granada". pp. 75-86. <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4444>.

Sontag, Susan. (2007). "Cuestión de énfasis" *La Jornada*, miércoles 25 de julio de 2007, *Cultura*. <http://www.jornada.unam.mx/2007/07/25/index.php?section=cultura&articulo=a06a1cul>



- Subirats, E. (2012). "Mito, magia, mimesis". Universidad de Los Andes: Facultad de Ciencias Sociales. Julio–Diciembre. pp. 31-66. *Revista* No 15. <http://dx.doi.org/10.7440/antipoda>.
- Tobar, E. M. (2012). "Entre la entelequia y el mito: La traición de la Revolución Mexicana y de su reforma agraria". Universidad de los Andes (Bogotá).
- Tornero, Angélica. Indeterminaciones y espacios vacíos en Roman Ingarden y Wolfgang Iser. Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Universidad Nacional Autónoma de México. Portal de Revistas científicas y arbitradas de la UNAM. Vol. 13. [http://www.journals.unam.mx/index.php/al\\_modernas/article/view/31058/28760](http://www.journals.unam.mx/index.php/al_modernas/article/view/31058/28760)
- Travieso, Juan Antonio. (2004). "Privacidad individual y la necesidad de hacer las cuentas con el pasado, Memoria, Olvido y Archivo". 26 Conferencia Internacional de Datos Wroclaw. [http://26konferencja.giodo.gov.pl/data/resources/Travieso\\_paper.pdf](http://26konferencja.giodo.gov.pl/data/resources/Travieso_paper.pdf)

### Diccionarios y otros textos

- Cobarrubias, Sebastián de. (2003). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: Alta Fulla.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. <http://dle.rae.es/?id=XcBNzxH>
- Diccionario ilustrado *Latín-Español, Español-Latín* (1970): Barcelona: Biblograf.
- Diccionario de *Mexicanismos* (2000). México: Porrúa.
- Beristáin, Helena. (2008). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Biblia de Jerusalén. (1975). Edición española. Dirigida por José Ángel Ubieta.
- Franco, Felipe. (1976). *Indonimia geográfica del Estado de Puebla*.
- Oswald Ducrot & Tzvetan Todorov. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI.