

PEDRO PARAMO: sus contenidos y formas en relación con la novela hispanoamericana en general y con la mejicana en particular.

Dr. Jézer González

En el presente estudio se parte de dos hipótesis de trabajo. La primera es la idea de que la calidad artística de Pedro Páramo y la acogida que ha tenido de parte de los lectores y de la crítica se debe, en parte, a que es una síntesis artística de los temas que más han preocupado a los escritores hispanoamericanos, del tema amoroso y del acierto con que Rulfo ha combinado en una compleja unidad formal las distintas técnicas narrativas de la novela actual. La segunda hipótesis es afirmación de que estilísticamente Pedro Páramo tiene su antecedente inmediato en la narrativa mejicana en Los de abajo, de Mariano Azuela.

Para el análisis general de la obra se sigue el método estructural tal como lo expone Wolfgang Kayser en su Interpretación y análisis de la obra literaria. Para el análisis de los aspectos que interesa comparar se sigue el método estilístico, también ocasionalmente se echa mano del método histórico para situar a Pedro Páramo dentro de la narrativa en lengua española; y finalmente se aplica el método comparativo fundamentado por los ya mencionados, con el propósito de comprobar las tesis que sirven de punto de partida.

En los medios en que se estudia la novela hispanoamericana, el solo nombre de *Pedro Páramo* ha pasado a ser una especie de santo y seña de los iniciados en la gustación del género novelesco. Y en los círculos intelectuales en donde el tema de la novela se torna polémico después de la mención de varios títulos, los partidarios de la novela comprometida no vacilan en afirmar que *Pedro Páramo* perdurará, aun después de que se hayan olvidado *Cien años de soledad* y otras obras nacidas bajo el signo de lo real maravilloso. Pero estos juicios no aparecen apoyados en la observación objetiva; son juicios fundamentados en el gusto personal y, a veces, en ideas más o menos influidas por determinado credo político. Es difícil vaticinar desde ahora cuál de las obras que recientemente se han abierto paso en la narrativa continental perdurará hasta después de pasada la moda o lo que algunos han llamado, con no muy buena intención, "el boom" publicitario de la novela hispanoamericana.¹

Por las razones apuntadas, el presente estudio de *Pedro Páramo* deja de lado ese tipo de preocupación y se ocupa de enfocar concretamente los contenidos que sitúan esta obra dentro del marco de las tendencias temáticas universales y de aquellos elementos que la ubican dentro de la tradición de la novela hispanoamericana. Se intenta, pues, un análisis que muestre todos aquellos elementos estructurales que unidos artísticamente en la unidad total de la novela logran los valores que la constituyen en una obra maestra del género.

En primer lugar, es necesario señalar que lo que puede llamarse el milagro estético de *Pedro Páramo* está fundamentado en la magistral intuición de un mundo poético que es síntesis de temas eternos de la literatura universal y algunos particulares de las literaturas hispánicas, expresados a través de técnicas recogidas unas de la novela actual, creados por él otras, pero sometidas todas, por su capacidad creadora, a

las necesidades estéticas particulares de la obra que se propuso crear.

Pedro Páramo como señor feudal. Quizá la primera impresión que deja la obra, la que se impone en una primera lectura, es la de *Pedro Páramo* como obra de denuncia de un sistema cuasi feudal en pleno siglo XX, de novela de protesta contra el señor de horca y cuchillo, contra el caciquismo social y político que se ha enseñoreado de Hispanoamérica desde su descubrimiento y conquista. Desde este punto de vista, *Pedro Páramo* es la novela de la pervivencia del encomendero, cuya ley es su capricho, su voluntad, su real gana y cuya ambición fue, en un principio, el oro; después la encomienda, y finalmente el poder político. Todos estos rasgos materiales y espirituales se dan en la figura de Pedro Páramo. El es el gran terrateniente:

—Mire usted —me dice el arriero, deteniéndose—: ¿Ve aquella loma que parece vejiga de puerco? 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, es la Media Luna de punta a cabo. Como quien dice, toda la tierra que se puede abarcar con la mirada. Y es de él todo ese terrenal. El caso es que nuestras madres nos malparieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo.²

El sentido de las últimas líneas del texto transcrito hace patente otro rasgo del alma del encomendero: su desprecio de la persona como fin en sí misma y su uso como medio para el logro de otros fines. Para Pedro Páramo toda persona es un medio: las mujeres de Comala son el medio con que intenta satisfacer su deseo de Susana San Juan; Fulgor Sedano es también un medio para perpetrar el crimen y el despojo de los pequeños propietarios de Comala; también emplea como medio a Dolores Preciado; su matrimonio con ella es un medio de comenzar a deshacerse de las deudas de su familia. Y en cuanto al dolor de las demás gentes, sobre todo de sus víctimas, ni siquiera lo toma en cuenta: no existe para él:

—Será lo que usted diga, don Pedro; pero esa mujer que vino ayer a llorar aquí, alegando que el hijo de usted le había matado a su marido, estaba de a tiro desconsolada. Yo sé medir el desconsuelo, don Pedro. Y esa Mujer lo cargaba por kilos. Le ofrecí cincuenta hectólitros de maíz para que se olvidara del asunto; pero

no los quiso. Entonces le prometí que corregiríamos el daño de algún modo. No se conformó.

—¿De quién se trataba?

—Es gente que no conozco.

—No tienes pues por qué apurarte, Fulgor. Esa gente no existe.³

El tercer rasgo característico de este tipo humano es el desconocimiento de la ley; es el menosprecio de todo orden que se oponga a su voluntad. En *Pedro Páramo* este rasgo es uno de los aspectos sobresalientes de su personalidad:

—La semana venidera irás con el Aldrete. Y le dices que recorra el lienzo. Ha invadido tierras de la Media Luna.

—El hizo bien sus mediciones. A mí me consta.

—Pues dile que se equivocó. Que estuvo mal calculado. Derrumba los lienzos si es preciso.

—¿Y las leyes?

—¿Cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros. ¿Tienes trabajando en la Media Luna a algún atravesado?

—Sí, hay uno que otro.

Pues mándalos en comisión con el Aldrete. Le levantas un acta acusándolo de "usufruto" o de lo que a ti se te ocurra. Y recuérdale que Lucas Páramo ya murió. Que conmigo hay que hacer nuevos tratos.⁴

Otro aspecto importante para juzgar su impacto en la crítica, es el hecho de que nadie ignora que en la época en que se sitúa la acción de la novela: fines del XIX y principios del XX, la ficción o el mito, si se quiere, coincidían plenamente con la realidad agraria y económica del México de la Revolución. Las haciendas de menos de cien mil manzanas eran entonces simples ranchos. Los verdaderos hacendados debían poseer más de cien mil manzanas. De modo que la figura de Pedro Páramo está sólidamente enraizada tanto en el mito como en la realidad social de todo un continente y, además, en la tradición literaria y en la realidad social hispánicas; porque Pedro Páramo es también la pervivencia del comendador de Fuenteovejuna y del encomendero combatido por Fray Bartolomé de las Casas. Pedro Páramo es entonces la mostración de la continuidad en pleno siglo XX de formas de relación humana repudiadas, pero siempre vigorosas y actuantes en el ámbito hispanoamericano. De aquí que el lector y el crítico sientan en Pedro Páramo la presencia y la

cercanía de algo así como un arquetipo de su cultura, de una figura repudiada pero siempre cercana, casi familiar.

No obstante lo apuntado hasta aquí, si la figura de Pedro Páramo no sobrepasara el porte del encomendero, su figura no pasaría más allá de las tantas que pueblan la novela hispanoamericana. Pero es precisamente en este punto en donde Rulfo pone algo original: este gran señor tiene su talón de Aquiles. Su punto débil es su amor por Susana San Juan, un amor alimentado desde su niñez y que con el tiempo se ha transformado en una obsesión por el objeto amado:

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. ¿Cuántas veces invité a tu padre a que viniera a vivir aquí nuevamente, diciéndole que yo lo necesitaba? Lo hice hasta con engaños.⁵

Este aspecto constituye un segundo estrato en los contenidos de la obra. Es el tema amoroso en su variante de amor imposible, pero no se trata el tema tradicional de un amor imposible de tipo romántico, por distinta posición económica, distinto rango social, o por diferencias de credo político o situación económica, sino por un factor mucho más convincente trágico: el disturbio mental de Susana San Juan y su trauma fundamental: la violación por su padre, Bartolomé San Juan. Este estrato erótico entronca a *Pedro Páramo* con la literatura universal y con una experiencia humana perenne, y la entronca no sólo con la novela sino también con el drama y con la lírica, desplazándola de este modo de lo que podría ser un simple testimonio o pura denuncia social a un plano verdaderamente poético.

Pedro Páramo y la justicia poética, *die poetische Gerechtigkeit*, que los hermanos Grimm señalaron en los cuentos de hadas como Blancanieves y la Cenicienta.⁶ El medio de que se vale Rulfo para imponer la justicia poética en el mundo de *Pedro Páramo*, *quien ha hecho todo, lo lícito y lo ilícito, por el amor de Susana*, se encuentra en la situación del enamorado a quien la amada no sólo no ama, sino que ni siquiera lo reconoce. Pedro nunca pudo penetrar en el mundo traumatizado de Susana San Juan:

El creía conocerla. Y aun cuando no hubiera sido así, ¿Acaso no era sufi-

ciente saber que era la criatura más querida por él sobre la tierra? Y que además, y esto era lo más importante, le serviría para irse de la vida alumbrándose con aquella imagen que borraría todos los demás recuerdos.

¿Pero cuál era el mundo de Susana San Juan: Esa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber.⁷

Páramo hizo todo por el amor de Susana: robó, asesinó, atropelló la dignidad y el derecho de las demás personas; pudo poseer en cuerpo y alma a todas las mujeres de Comala, pero nunca tuvo acceso al mundo de Susana San Juan ni a su corazón, lo único que había deseado toda su vida. Por eso, al morir, Páramo sugiere que su vida toda ha sido una larga noche:

"Esta es mi muerte," dijo.

...

"Con tal de que no sea una nueva noche", pensaba él.⁸

Este estrato amoroso, que se presta para la realización de la justicia poética en la obra, torna dolorosa y simpática, casi trágica la figura de Pedro Páramo; sobre todo porque Rulfo ordena su relato de modo que la última impresión que el lector tiene de Pedro Páramo sea la de un Pedro Páramo solo, doloroso y castigado, abrazado a su más profundo deseo: el amor innaccesible de Susana San Juan.

Pedro Páramo y la crítica contra la iglesia.

Otro estrato de los contenidos de *Pedro Páramo* lo constituye la crítica de la actitud de la iglesia ante los poderosos. Y puede afirmarse que es uno de los rasgos recurrentes en la mayoría de las novelas hispanoamericanas de denuncia social. Es la crítica a una iglesia que se mantiene neutral en la lucha entre los económicamente fuertes y los desposeídos, neutralidad que los novelistas hispanoamericanos han visto siempre como parcialidad a favor de los más fuertes económicamente, y parcial contra los débiles; es una actitud opuesta a la de don Quijote. La iglesia puede defenderse argumentando que su misión no es la de impartir justicia social, sino la de preparar para la vida eterna, pero este argumento no parece haber convencido ni aun a los mismos sacerdotes: es el constante cisma entre parte del bajo y el alto clero, entre Camilo Torres y los arzobispos de las grandes diócesis de Hispanoamérica. En *Pedro Páramo* este tema está elaborado en toda su compleja profundidad en la figura del padre Rentería y en sus relaciones con el padre de Contla, quien no le da la absolución a Rentería. Rentería ha sido cómplice, por cobardía e interés, de los atropellos de Pedro Páramo, y cuando busca el perdón a esa

cobardía no es absuelto por el padre de Contla, finalmente para redimirse como persona se enrolla en la Revolución. En este aspecto *Pedro Páramo* se sitúa íntegramente en la tradición crítica general de la novela hispanoamericana y en la particular de la novela mejicana, en la cual puede estudiarse un antecedente del padre Rentería en el padre Reyes de *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, quien pertenece también al mismo grupo de Jalisco en que el Rulfo hizo sus primeras armas literarias.

En *Pedro Páramo* se sintetiza también la historia de un pueblo y el drama íntimo de un hombre: es, a la vez, la historia de Comala y la de Pedro Páramo. En cuanto que es la historia de un pueblo, puede verse en ella la influencia de Faulkner; y también se puede relacionar con *Al filo del agua*. Esta cercanía temática con *Al filo del agua* puede afirmarse sin temor a error, pues la formación literaria de Rulfo y la de Agustín Yáñez es muy semejante: ambos formaron parte del llamado grupo de Guadalajara, jóvenes que se dedicaron concienzudamente al estudio de la narrativa norteamericana —en especial de Faulkner—, de la novela de la Generación del Noventa y Ocho, de Proust y de Joyce. Así el tema del sacerdote que ya no puede responder a los problemas de sus filigreses; porque tales problemas ya no son solamente espirituales, sino también sociales y políticos y requieren respuesta en el reino de este mundo y no en el otro, es de mucha importancia en *Al filo del agua*, y ya se señaló que Rulfo lo sintetiza magistralmente en la figura del padre Rentería. Otro rasgo estilístico que hace posible esa síntesis, también había sido creado por otro narrador mejicano: por Mariano Azuela en su novela *Los de abajo*. Rulfo reelabora y perfecciona el diálogo de Azuela, pero sus elementos esenciales están ya en *Los de abajo*.

Cabría preguntar ahora ¿Bueno, y cómo logra Rulfo esa apretada síntesis temática? ¿Qué recursos artísticos emplea? ¿De dónde o de quién los toma? ¿Cuáles crea él mismo? ¿Cómo resuelve el problema del narrador? ¿Cómo es el mundo narrado? Cuál es la apelación al lector? Y otras más.

El narrador y los narradores. En primer lugar, es necesario señalar que la obra está narrada desde la perspectiva de la muerte. En un principio el punto de vista desde el cual se contempla el mundo narrado es el de Juan Preciado, un hijo de Pedro Páramo, quien murió poco después de llegar a Comala en busca de su padre. Pero a esta línea narrativa se une otra, la de un narrador omnisciente que también se sitúa en Comala. Es un narrador totalmente anónimo. Lo único que este narrador no conoce es el regreso de Juan Preciado a Comala. Pero se hace

necesario observar que esta alternancia de dos narradores no perjudica a la unidad temática ni a la unidad formal de la obra, porque ambas se funden en el estilo y en la unidad del objeto que contemplan: la vida en Comala y la situación de Pedro Páramo. Lo narrado por Juan Preciado y lo que el lector oye a través de los diálogos de Preciado y otros personajes, que momentáneamente se convierten en narradores, es solamente una tercera parte de la obra; en cambio, el narrador omnisciente narra unas dos terceras partes y es el que conduce el hilo de la composición del relato. Se diferencia de Preciado sólo en un aspecto: en que narra preferente desde la perspectiva de la vida. Su relato termina en el momento en que muere Pedro Páramo.

Lo real maravilloso en *Pedro Páramo*. La aceptación de lo real maravilloso y su empleo como técnica narrativa es uno de los elementos de la narrativa actual que pasan a la elaboración de *Pedro Páramo*. Rulfo lo califica de “realismo mágico”, entendiéndolo por tal la natural y diaria aceptación de lo sobrenatural como elemento constitutivo de la vida cotidiana. El principal artificio de este tipo empleado por Rulfo es la creencia, general en Hispanoamérica, en las almas en pena, y la aceptación de la creencia de que éstas viven recordando su vida. Como se observa, Rulfo no cae en la imitación de Asturias, quien ya había escrito relatos desde la perspectiva mágica de la cosmovisión de los indios mayas; ni tampoco sigue a Alejo Carpentier, quien también ya había llevado a la novela la perspectiva de lo real maravilloso, y en las cuales el mundo narrado se contempla desde la perspectiva mágica del vodú de los negros antillanos. En *Pedro Páramo*, el primer narrador que aparece, Preciado, se mueve totalmente en la perspectiva de lo real maravilloso ya señalado.

La técnica de la corriente de la conciencia en *Pedro Páramo*.

A lo real maravilloso suma Rulfo otro recurso técnico de la narrativa actual, el de la corriente de la conciencia, y lo une de tal modo que resulta difícil separarlos para el análisis. La técnica de la corriente de la conciencia es la preferida por el narrador omnisciente; mientras Juan Preciado, como narrador, se mueve preferentemente en la perspectiva de lo real maravilloso. En ambos casos el contenido de las conciencias cuyo fluir se observa es la vida vivida en Comala. De aquí que *Pedro Páramo* tenga la forma de una evocación.

Lo poético en *Pedro Páramo*. El señalamiento anterior conduce directamente al tratamiento de lo poético en *Pedro Páramo*. En cuanto esta obra es la evocación de un pasado

impregnado del sentimiento amoroso, y en cuanto es el principal elemento interno en la unidad del relato, *Pedro Páramo* es una novela poética. El recuerdo emotivo aparece como dimensión interna de todos los personajes importantes de la obra. Y el motivo más intenso es el recuerdo obstinado de Susana San Juan en la mente de Pedro Páramo y la actitud de éste ante la evocación. Incluso esto es lo primero que el lector conoce de Pedro Páramo, y su "dolorido sentir" ante la imagen lejana, inaccesible de Susana San Juan:

Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire... El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento... Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío... De ti me acordaba. Cuando tú estabas allí mirándome con tus ojos de agua marina.⁹

Esta dimensión del alma de Pedro Páramo lo redime ante la mirada del lector. Ese amor lo purga de todas sus fechorías de gran señor y rajadiablos, sobre todo por el dolor que esa frustración le causa. A lo largo de toda obra Páramo irá evocando con dolor ese fracaso. No es necesario señalar el aspecto esencial, entrañable que tiene para Pedro Páramo el recuerdo de cada momento vivido al lado de Susana San Juan. Aquí es el recuerdo infantil de los juegos compartidos ingenuamente en la edad de la inocencia, pero que se constituyen en fundamento del amor de la adolescencia y, más tarde, de la madurez y, ya al final de la vida, en la obsesión amorosa de Pedro Páramo. Sin embargo debe notarse que la expresión de este amor se elabora por medio de elementos sensuales delicados, de muy buen gusto e intensos, como el señalamiento de los labios mojados por el rocío y los ojos de agua marina de Susana San Juan. Son elementos puramente sensuales, estéticos en el sentido etimológico del término, que van colaborando poco a poco a crear la representación artística de una gran pasión amorosa.

El próximo encuentro del lector con Susana San Juan se sitúa en una época distante de la anterior. Pedro Páramo, ya viejo, sentado en su equipal, piensa:

A centenares de metros, encima de todas las nubes, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras¹⁰.

Este sentimiento de Pedro Páramo hacia Susana San Juan también se ve desde fuera de la conciencia del personaje. Se trata de un artificio de Rulfo para lograr una mayor objetividad en la representación de esos sentimientos. Es Dorotea, la Cuarraca, quien proporciona ese punto de vista externo al personaje. Dorotea le explica a Juan Preciado quién es Susana San Juan y cómo la quiso Pedro Páramo:

—Se queja y nada más. Tal vez Pedro Páramo la hizo sufrir.

—No creas. El la quería. Estoy por decir que nunca quiso a ninguna mujer como a esa. Ya se la entregaron sufrida y quizá loca. Tan la quiso, que se pasó el resto de sus años aplastado en su equipal. Mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto. Le perdió interés a todo. Desalojó sus tierras y mando quemar los enseres. Unos dicen que porque ya estaba cansado, otros que porque le agarró la desilusión... Y todo por las ideas de don Pedro, por sus pleitos de alma. Nada más porque se le murió su mujer, la tal Susanita. Ya te has de imaginar si la quería.¹¹

E inmediatamente se oye la voz de Pedro Páramo para apoyar lo expresado por Dorotea:

Sentí que se abría el cielo. Tuve ánimos de correr hacia ti. De rodearte de alegría. De llorar. Y lloré, Susana, cuando supe que al fin regresarías.¹²

El tema de Susana San Juan desaparece por largo trecho de la novela para reaparecer ya como motivo final y culminante de la misma, en donde Pedro es solamente el recuerdo, la evocación de Susana San Juan. Pero aquí el tema amoroso se une de manera estrecha al de la justicia poética. En la muerte de Susana San Juan, el pueblo de Comala no se identifica con el dolor de Pedro Páramo, sino que sigue celebrando su fiesta del 8 de diciembre, día de la Inmaculada. Pedro Páramo sufre esa afrenta pero promete vengarse, y se venga:

Enterraron a Susana San Juan y pocos en Comala, se enteraron. Allí había feria. Se jugaba a los gallos, se oía música; los gritos de los borrachos y de las loterías. 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. Juró vengarse de Comala:

—Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre.

Y así lo hizo.¹³

Establecida la relación del amor de Pedro Páramo con la actitud del pueblo de Comala ante la muerte de Susana San Juan, como elemento que refuerza la realización de la justicia poética, debe señalarse ahora el modo cómo maneja Rulfo la composición de la novela para dar, al final, una imagen clara, transparente y hasta extrañable de Pedro Páramo. El recurso consiste en dejar como clímax la imagen y el recuerdo de Susana San Juan como único contenido de la conciencia de Pedro Páramo. La última imagen que Rulfo le propone al lector es un Pedro Páramo viejo y vencido pero siempre enamorado, del que bien podría decirse, como escribió Quevedo de sí mismo, es derrota, y puro recuerdo, pero recuerdo enamorado. Lo que Pedro Páramo anhela ahora es el regreso de Susana San Juan, pero ésta ya no podrá regresar, porque no ha partido hacia la Andrómeda como antes, sino hacia la muerte:

*Y siguió: "Hace mucho que te fuiste, Susana. La luz era igual entonces que ahora. No tan bermeja; pero la misma pobre luz sin lumbre, envuelta en el paño blanco de la neblina que hay ahora. Era el mismo momento. Yo aquí, junto a la puerta mirando el amanecer y mirando cuando te ibas, siguiendo el camino del cielo; por donde el cielo comenzaba a abrirse en luces, alejándose, cada vez más destañada entre las sombras de la tierra. Fue la última vez que te vi. Pasaste rozando con tu cuerpo las ramas del paraíso que está en la vereda y te llevaste con tu aire sus últimas hojas. Luego desapareciste. Te dije: ¡Regresa, Susana!"*¹⁴

Esta dimensión lírica de la novela culmina y se sintetiza con el tema de la justicia poética, cuando Pedro Páramo declara su temor de que la muerte sea una nueva noche, sugiriendo que eso ha sido la vida sin el amor de Susana San Juan:

Vio cómo se sacudía el paraíso dejando caer sus hojas: 'Todos escogen el mismo camino. Todos se van'. Después volvió al lugar donde había dejado sus pensamientos.

... Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada

de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche, Susana, Susana San Juan.

Quiso levantar su mano para aclarar la imagen; pero sus piernas la retuvieron como si fuera de piedra...

"Esta es mi muerte", dijo.

El sol se fue volteando sobre las cosas y les devolvió su forma. La tierra estaba en ruinas frente a él, vacía. El calor caldeaba su cuerpo. Sus ojos apenas se movían; saltaban de un recuerdo a otro desdibujando el presente. De pronto su corazón se detenía y parecía como si también se detuviera el tiempo y el aire de la vida.

*"Con tal de que no sea una nueva noche", pensaba él.*¹⁵

Así concluye la obra con la unión y síntesis de tres grandes motivos de la literatura universal: el del gran señor de horca y cuchillo, el de un amor imposible, el de la crítica de la iglesia. Retóricamente la composición ha sido cuidada de modo que la última vibración que deja su lectura es la producida por la imagen sublimada de un Pedro Páramo vencido por su propio amor: había vivido y actuado por Susana San Juan y por ella se deja asesinar sin oponer la menor resistencia. Esa es la imagen que queda después de la lectura de *Pedro Páramo*, la cual produce una emoción externa de intensa compasión hacia la figura del cacique vencido. La conquista de esa síntesis artística es el gran valor, la conquista definitiva de una obra maestra, de una novela perfectamente acabada que se constituye en un hito más en la vanguardia de la novelística hispanoamericana.

Lo narrado y la composición de *Pedro Páramo*.

Ya se dijo en un principio que *Pedro Páramo* es a la vez la biografía de un pueblo y la de un hombre: de Comala y de Pedro Páramo. El relato comprende los distintos aspectos de la vida en Comala a través de un lapso igual al de una vida humana y la biografía espiritual de Pedro Páramo. La técnica de composición, que es uno de los aspectos que más polémicas han suscitado alrededor de la obra, es quizá la más atrevida que se ha experimentado en la narrativa hispanoamericana. A través del relato dividido en unas sesenta y cuatro partes ordenadas cuidadosamente para lograr el efecto total de la obra, se perciben no obstante los dos narradores ya señalados. El orden cronológico está total-

mente destruído. Lo que ha hecho creer a algunos que se trata de un desorden narrativo; cuando lo que en verdad ocurre es que Rulfo ha ordenado los acontecimientos no ajustándose a un transcurso lineal del tiempo objetivo, sino más bien de acuerdo con el zigzageante tiempo subjetivo de la conciencia, basándose en la simultaneidad y la reversión temporal. Así la vida de Pedro Páramo se narra como una unidad en todos los elementos significativos de importancia para la obra.

El lector se percata casi simultáneamente de dos instantes extremos en la vida de Pedro Páramo. El elemento que da la clave temporal para interpretarlo así son las alusiones a Susana San Juan: una a los tiempos de su niñez y otra posterior a su muerte. El Pedro Páramo niño evoca sus juegos con Susana:

*Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire.*¹⁶

La siguiente evocación de Pedro Páramo viene inmediatamente después en el texto, pero se refiere a la época en que concluye el relato:

*A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras*¹⁷

El resto de la vida de Pedro Páramo queda comprendido entre estos dos momentos. O sea que estas dos alusiones al comienzo de la obra, enmarcan temporalmente la vida del protagonista. Esta forma de composición es uno de los elementos que colaboran a la complejidad de la novela. No es nueva en la literatura hispánica. Darío la empleó en el 'Coloquio de los Centauros'; Carpentier en el "Viaje a la semilla", en "Semejante a la noche"; y Valle-Inclán en *Tirano Banderas*. Los aspectos biográficos de Pedro Páramo enmarcados en esos dos momentos son estos: la muerte de su padre, don Lucas Páramo; la situación económica de los Páramo por esa época, cuando la familia debía comprar al crédito, comprometer las cosechas y pagar los diezmos a la iglesia; la actitud de Pedro como aprendiz de telegrafista durante su pubertad e inicios de su adolescencia; la muerte de la madre de Pedro Páramo. De este punto en adelante no se narra nada de su vida hasta que reaparece en Comala con el propósito de reunir las antiguas propiedades de los Páramo en La Media Lu-

na. No se sabe en dónde estuvo ni qué hizo Pedro Páramo en ese lapso. Ahora llega a la Media Luna y Fulgor Sedano al verlo, recuerda cuándo nació y cómo era de niño. Y señala el cambio de carácter, aspecto que queda sin explicación: es uno de los cabos sueltos que Rulfo no anuda y que estéticamente parece innecesario anudar.

Ya se iba cuando apareció la figura de Pedro Páramo.

—Pasa, Fulgor.

Era la segunda vez que se veían. La primera nada más él lo vio, porque el Pedrito estaba recién nacido. Y esta. Casi se podría decir que era la primera vez. Y el resultado que le hablaba como a un igual. ¡Vaya! ...

—Siéntate, Fulgor. Aquí hablaremos con más calma.

Estaban en el corral. Pedro Páramo se arrellanó en un pesebre y esperó:

—¿Por qué no te sientas?

—Prefiero estar de pie, Pedro.

—Como tú quieras. Pero no se te olvide el "don". ¿Quién era aquel muchacho para hablarle así? 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!

¹⁸

Luego, con la ayuda de Fulgor Sedano, la vida de Pedro páramo se limita a aumentar sus riquezas por cualquier medio y a buscar a Susana San Juan. Los acontecimientos relevantes de su vida pueden reducirse a tres: el regreso de Susana San Juan viuda, loca y en unión incestuosa con su padre; la llegada de los revolucionarios a la Media Luna. Y el relato de su muerte, varios capítulos después de la aparición de los revolucionarios. El Pedro Páramo de la hora de la muerte, es la encarnación de una gran derrota y de una soledad esencial:

*Pedro Páramo estaba sentado en un viejo equipal, junto a la puerta grande de la Media Luna, poco antes de que se fuera la última sombra de la noche. Estaba solo, quizá desde hacía tres horas. No dormía. Se había olvidado del sueño y del tiempo.*¹⁹

Este Pedro Páramo estático, fuera del sueño y del tiempo, en un puro vivir el recuerdo de Susana San Juan, es asesinado por su propia sangre, por ABundio Martínez, su hijo natural:

La cara de Pedro Páramo se escondió debajo de las cobijas como si se escondiera.

mente destruído. Lo que ha hecho creer a algunos que se trata de un desorden narrativo; cuando lo que en verdad ocurre es que Rulfo ha ordenado los acontecimientos no ajustándose a un transcurso lineal del tiempo objetivo, sino más bien de acuerdo con el zigzageante tiempo subjetivo de la conciencia, basándose en la simultaneidad y la reversión temporal. Así la vida de Pedro Páramo se narra como una unidad en todos los elementos significativos de importancia para la obra.

El lector se percata casi simultáneamente de dos instantes extremos en la vida de Pedro Páramo. El elemento que da la clave temporal para interpretarlo así son las alusiones a Susana San Juan: una a los tiempos de su niñez y otra posterior a su muerte. El Pedro Páramo niño evoca sus juegos con Susana:

*Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire.*¹⁶

La siguiente evocación de Pedro Páramo viene inmediatamente después en el texto, pero se refiere a la época en que concluye el relato:

*A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras*¹⁷

El resto de la vida de Pedro Páramo queda comprendido entre estos dos momentos. O sea que estas dos alusiones al comienzo de la obra, enmarcan temporalmente la vida del protagonista. Esta forma de composición es uno de los elementos que colaboran a la complejidad de la novela. No es nueva en la literatura hispánica. Darío la empleó en el 'Coloquio de los Centauros'; Carpentier en el "Viaje a la semilla", en "Semejante a la noche"; y Valle-Inclán en *Tirano Banderas*. Los aspectos biográficos de Pedro Páramo enmarcados en esos dos momentos son estos: la muerte de su padre, don Lucas Páramo; la situación económica de los Páramo por esa época, cuando la familia debía comprar al crédito, comprometer las cosechas y pagar los diezmos a la iglesia; la actitud de Pedro como aprendiz de telegrafista durante su pubertad e inicios de su adolescencia; la muerte de la madre de Pedro Páramo. De este punto en adelante no se narra nada de su vida hasta que reaparece en Comala con el propósito de reunir las antiguas propiedades de los Páramo en La Media Lu-

na. No se sabe en dónde estuvo ni qué hizo Pedro Páramo en ese lapso. Ahora llega a la Media Luna y Fulgor Sedano al verlo, recuerda cuándo nació y cómo era de niño. Y señala el cambio de carácter, aspecto que queda sin explicación: es uno de los cabos sueltos que Rulfo no anuda y que estéticamente parece innecesario anudar.

Ya se iba cuando apareció la figura de Pedro Páramo.

—Pasa, Fulgor.

Era la segunda vez que se veían. La primera nada más él lo vio, porque el Pedrito estaba recién nacido. Y esta. Casi se podría decir que era la primera vez. Y le resulto que le hablaba como a un igual. ¡Vaya! ...

—Siéntate, Fulgor. Aquí hablaremos con más calma.

Estaban en el corral. Pedro Páramo se arrellanó en un pesebre y esperó:

—¿Por qué no te sientas?

—Prefiero estar de pie, Pedro.

—Como tú quieras. Pero no se te olvide el "don". ¿Quién era aquel muchacho para hablarle así? 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!¹⁸

Luego, con la ayuda de Fulgor Sedano. la vida de Pedro páramo se limita a aumentar sus riquezas por cualquier medio y a buscar a Susana San Juan. Los acontecimientos relevantes de su vida pueden reducirse a tres: el regreso de Susana San Juan viuda, loca y en unión incestuosa con su padre; la llegada de los revolucionarios a la Media Luna. Y el relato de su muerte, varios capítulos después de la aparición de los revolucionarios. El Pedro Páramo de la hora de la muerte, es la encarnación de una gran derrota y de una soledad esencial:

*Pedro Páramo estaba sentado en un viejo equipal, junto a la puerta grande de la Media Luna, poco antes de que se fuera la última sombra de la noche. Estaba solo, quizá desde hacía tres horas. No dormía. Se había olvidado del sueño y del tiempo.*¹⁹

Este Pedro Páramo estático, fuera del sueño y del tiempo, en un puro vivir el recuerdo de Susana San Juan, es asesinado por su propia sangre, por ABundio Martínez, su hijo natural:

La cara de Pedro Páramo se escondió debajo de las cobijas como si se escondiera

diera de la luz, mientras que los gritos de Damiana Cisneros se oían salir más repetidos, atravesando los campos:

¡Están matando a don Pedro! ²⁰

Pedro Páramo ve llegar su muerte como en una especie de fantasmagoría, como si todo ocurriera en sueños:

—Voy para allá. Ya voy.

Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras. ²¹

Hay pues en la obra una narración biográfica, que es uno de los elementos constitutivos del todo de la novela; ese elemento es la vida de Pedro Páramo, alrededor del cual se estructura la vida entera del pueblo a través del lapso que comprende una vida humana.

En este punto puede darse por concluido el estudio somero de los contenidos fundamentales de la obra, e iniciar el análisis de los aspectos formales más importantes. En cuanto a los contenidos puede concluirse que Rulfo, desde la ficción de un personaje novelesco, Pedro Páramo, tomado como base, como primera articulación de una estructura compleja, encaja luego en ella una segunda articulación, la del encomendero, las del señor de haciendas y vidas, la del latifundista que existía en el Méjico de la época en que ocurren los hechos; luego inserta una tercera articulación: la de un amor imposible, que da lugar a la realización de la justicia poética y al tono lírico de la obra, y en definitiva a la redención del personaje por el dolor.

Resulta difícil ubicar a Pedro Páramo en las categorías estructurales de Kayser. Es claro, no obstante que no se trata de una novela de acontecimiento, queda por dilucidar si se trata de una estructura de espacio o de personaje; esto porque, si bien la obra se inicia como relato de espacio, a veces parece predominar la estructura de personaje. Quizá el problema resida en la dualidad de narradores. No hay duda de que el relato de Juan Preciado se estructura según el espacio, pero no es igualmente claro con relación al otro narrador, que es el más importante. No obstante esta duda, en los párrafos que siguen se considerará la obra como novela de espacio. El relato se abre con una forma muy afín a la estructura de espacio, típica de la misma: la forma del viaje. Es el movimiento del personaje a lo largo de un espacio dado lo que posibilita la estructuración y el surgimiento de nuevos acón-

tecimientos. El espacio generador de hechos es Comala y la Media Luna. Se trata fundamentalmente de un espacio infernal. El viaje de Juan Preciado a Comala y la misión con que viene tienen mucho de viaje a los infiernos; tanto porque es el viaje a su tumba como por el clima caluroso y la atmósfera de violencia y castigo que se respira en ese espacio; además, el mismo narrador sugiere esa interpretación:

En la reverberación del sol, la llanura parecía una laguna transparente, desecha en vapores por donde se trahucía un horizonte gris. Y más allá, una línea de montañas. Y todavía más allá, la más remota lejanía... Después de trastumbar los cerros, bajamos cada vez más. Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y no íbamos hundiendo en el puro calor sin aire. Todo parecía estar como en espera de algo.

—Hace calor aquí— dije.

—Sí, y esto no es nada— me contestó el otro. Cállese. Ya lo sentirá más fuerte cuando llegemos a Comala. Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí viven al llegar al infierno regresan por su cobija. ²²

Hay, además, una oposición estructurante de espacio entre el aquí de Comala y el allá del mundo; así lo establece Eduviges Dyada al referirse a Abundio:

Nos llevaba y traía cartas. Nos contaba cómo andaban las cosas allá del otro lado del mundo, y seguramente a ellos les contaba cómo andábamos nosotros. ²³

Otra oposición espacial también estructuradora es la que se da entre el arriba y el abajo:

El cielo todavía era azul. Había pocas nubes. El aire soplabá allá arriba, aunque aquí abajo se convertía en calor. ²⁴

La oposición cielo / tierra es también espacial, pero conlleva cierta connotación ética:

Hay aire y sol, hay nubes. Allá arriba un cielo azul y detrás de él tal vez haya canciones; tal vez mejores veces... ²⁵

Oposición más clara en el siguiente texto del mismo padre Rentería:

Salió fuera y miró el cielo. Llovía estrellas. Lamentó aquello porque hubiera querido ver un cielo quieto. Oyó el canto

de los gallos. Sintió la envoltura de la noche cubriendo la tierra. La tierra, jete valle de lágrimas! ²⁶

Comala queda así configurada como un ámbito cerrado claramente delimitado en el espacio. Es un ámbito de calor sofocante, violencia y por ende una especie de purgatorio, si no un verdadero infierno? Para responder esas preguntas se hace necesario tomar por un momento otro aspecto de la estructura narrativa: el narrador. Este elemento revela uno de los artificios más originales de la obra. En Pedro Páramo relatan varios narradores; pero fundamentalmente sobresalen dos: Juan Preciado, que participa de varias categorías de narrador: es en principio narrador protagonista; pero a veces se relega a la situación de narrador observador, o simplemente a la categoría de un oyente que reproduce verbalmente lo que oye o los diálogos que sostiene con otros personajes. Lo importante en él es el punto de vista desde el cual narra. Preciado en su tumba relata a la Cuarraca su viaje a Comala las peripecias del mismo, su muerte y el fin que lo trajo a Comala, vino a buscar a Pedro Páramo muerto hacía muchos años; este es un argumento más para afirmar que el viaje de Preciado a Comala es una forma de tradicional viaje a los infiernos, ya en la *Odisea* ya en la *Divina Comedia*. Una vez que Preciado ha llegado a Comala y se ha establecido el espacio y su atmósfera espiritual, surge otro narrador, un relator omnisciente. Juan Preciado no es narrador omnisciente, no es él quien estructura el relato en su totalidad, no conoce a todos los personajes ni los acontecimientos; pero con su viaje propicia la estructuración inicial de la novela como novela de espacio y echa las bases del mundo novelesco de *Pedro Páramo*. Ya establecido ese mundo aparece el narrador omnisciente, quien cuenta el pasado de Comala y, sobre todo, la vida de Pedro Páramo. El narrador principal relata, pinta la vida en Comala y las pasiones y conflictos de sus personajes. Preciado sólo se relaciona con los muertos, con las ánimas de Comala, está insertado en un mundo sobrenatural, en el realismo mágico. Establecida esa perspectiva mágica, el otro narrador relata casi sin incursiones en lo sobrenatural. En este aspecto Rulfo se sitúa en la moderna narrativa hispanoamericana al lado de Miguel Angel Asturias, Arturo Uslar Pietri, Alejo Carpentier y otros. Rulfo es consciente de esas influencias. Así lo manifestó en la entrevista que le hizo Carlos E. Rodríguez aquí en San José el 18 de febrero de 1967:

A propósito del realismo, se le pregunta a Rulfo sobre la relación que en

este sentido tiene Pedro Páramo con la tradición literaria hispanoamericana, y respondió: 'No es nueva la técnica. En realidad viene desde el surrealismo. Lo usa Miguel Angel Asturias en el Señor Presidente y en Hombres de Maíz. Lo usa Arturo Uslar Pietri en Los cuentos de Barrabás.' ²⁷

En Pedro Páramo lo que posibilita el empleo de lo sobrenatural y lo hace aceptable como real es, como ya se señaló, la creencia en la existencia de las almas en pena que siguen vagando por no haber encontrado todavía el perdón. Este es el soporte real que permite a Rulfo montar ese mundo sobrenatural en donde Juan Preciado al bajar a comala va encontrando diferentes almas en pena y va oyendo todos sus murmullos, que llegan del pasado y que van dándole la configuración de un pueblo y de su vida. Luego interviene el otro narrador para completar el rostro total de ese pueblo contemplado en definitiva en su totalidad sólo por el lector. Estas líneas narrativas, no se contraponen desde el punto de vista formal, pero tampoco se unen; lo que sí las une son los temas, los lugares y los conflictos narrados y, especialmente el estilo, según se vera después.

Señalada la estructura fundamental de la novela, resta ahora analizar su composición para señalar alguna influencia y también la originalidad de su configuración. Las líneas narrativas indicadas se van interpolando en contrapunto en el desarrollo de la obra; pero no se trata de dos argumentos ni de temas trenzados, sino de uno solo visto desde dos perspectivas. Además, cada una de ellas tiene su propia composición basada en la simultaneidad y en la inversión temporal; estos procedimientos pueden verse como influencia tanto de la literatura como del cine. Por otra parte, puede notarse la influencia de este montaje en las obras de Faulkner, especialmente de *Mientras agonizo*; sin embargo, es necesario recalcar que junto a Pedro Páramo, el montaje practicado por Faulkner en la obra citada parece elemental. Rulfo explora este procedimiento hasta el extremo, incluso hasta el riesgo de la oscuridad. El mismo ha admitido:

En realidad no es una novela clara. Es muy confusa, lo reconozco, y creo que han quedado muchos hilos colgando. Debido a eso, hay ciertos espacios que deberían más amplios. A veces hay períodos muy largos que alcanzan muchos años. Otras veces casi son inmediatos. Sin embargo, por la formación del texto se confunden. Tal confusión es intencionada: se sugieren ciertas cosas, nada más. No se ex-

*plican, y claro que por ello la novela resulta difícil para muchas personas, las confunde. Y es lógico que así sea . . . Pero, en fin, la vida de un hombre nunca está en secuencias, nunca es plana, pareja, como el uno dos tres . . .*²⁸.

En la misma entrevista, señala Rulfo la influencia del cine en la obra de Córdazar; y lo mismo podría decirse de la suya: de muchos de sus cuentos y de *Pedro Páramo*, de los cortes violentos a que somete sus relatos y los desplazamientos abruptos de espacio de tiempo y de tema, como puede comprobarse en la siguiente página de *Pedro Páramo*:

No se lo quise decir delante de Donis; pero fue ella la mujer que usted vio y que lo asustó tanto.

Un cielo negro, lleno de estrellas. Junto a la luna la estrella más grande de todas.

—¿No me oyes? — pregunté en voz baja.

Y su voz me respondió:

—¿Dónde estás?

—Estoy aquí en tu pueblo, junto a tu gente. ¿No me ves?

—No, hijo, no te veo.

Regresé al medio techo donde dormía aquella mujer y le dije:

*—Me quedaré aquí en mi mismo rincón. Al fin y al cabo la cama está igual de dura que el suelo*²⁹

Finalmente, es importante que en la composición, a medida que la obra avanza hacia el final, Juan Preciado va desapareciendo como narrador y el relato queda a cargo preferente del narrador omnisciente. El papel de Preciado está limitado por su finalidad: buscar a Pedro Páramo, finalidad que se frustra, pues Preciado nunca encuentra a su padre sólo sabe de él lo que le relatan algunas almas en pena y lo que dicen los murmullos que escucha.

Los modos de elocución: el diálogo. El diálogo le da a Pedro Páramo cierto sabor dramático. Es un diálogo eminentemente narrativo, que entronca a Pedro Páramo con el poema dramático de añeja y brillante trayectoria en la narrativa en lengua española desde *La Celestina* hasta las novelas dialogadas de Pío Baroja. Pero en este punto se hace necesaria una observación fundamental en cuanto al estilo de Rulfo. Su diálogo tiene su antecedente inmediato en la misma narrativa mejicana en la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela. Es el diálogo conciso, cortado, que busca la palabra justa para el objeto o la emoción del caso y elimina todo elemen-

to no indispensable de la frase. Siempre busca la frase que permite sintentizar con la menor cantidad de palabras amplios contenidos expresivos, descriptivos o narrativos. En una página o en unas pocas líneas cabe todo un acontecimiento, la expresión de un estado de ánimo o la presentación poética del paisaje. A guisa de ejemplo puede presentarse el asesinato de Toribio Aldrete a manos de Fulgor Sedano:

—Oye, Vigés, ¿me puedes prestar el cuarto del rincón?

—Los que usted quiera, don Fulgor; si quiere ocúpelos todos. ¿Se van a quedar a dormir aquí sus hombres?

—No, nada más uno. Despreocúpate de nosotros y vete a dormir. Nomás déjanos la llave.

—Pues ya le digo, don Fulgor — le dijo Toribio Aldrete—.

A usted ni quien le menoscabe lo hombre que es; pero me lleva la rejodida con ese hijo de la rechintola de su patrón.

*Se acordaba. Fue lo último que le oyó decir en sus cinco sentidos. Después se había portado como un collón, dando gritos. Dizque la fuerza que yo tenía atrás. ¡Vaya!*³⁰

También la descripción participa de esa concisión:

*Volví a ver la estrella junto a la luna. Las nubes deshaciéndose. Las parvadas de torcos. Y en seguida la tarde todavía llena de luz.*³¹

Incluso los textos predominantemente poéticos tienen esa misma estructura sintáctica:

*Todas las madrugadas el pueblo tiembla con el paso de las carretas. Llegan de todas partes, copeteadas de salitre, de marzorcas, de yerba de pará. Rechinan sus ruedas haciendo vibrar las ventanas, despertando la gente. Es la misma hora en que se abren los hornos y huele a pan recién horneado. Y de pronto puede tronar el cielo. Caer la lluvia. Puede venir la primavera. Allá te acostumbrarás a los 'derrepentes', mi hijo.*³²

Hay, pues, un grupo de rasgos comunes a todos los modos de elocución empleados por Rulfo. Estos rasgos pueden considerarse elementos constitutivos del estilo de *Pedro Páramo* y de la mayor parte de los cuentos de Rulfo. Son los rasgos que un modesto método estilístico aplicado comparativamente permite ver figurados en *Los de abajo* de Azuela. En primer

lugar, este estilo tiene como base fundamental una sintaxis sencilla en la que predominan las oraciones breves, simples, en cadenas yuxtapuestas o coordinadas, ya se trate de estructuras nominales o verbales. Algunas veces; muy pocas, aparecen oraciones subordinadas, pero en períodos que no van más allá de la extensión de una oración simple normal; es decir, en períodos complejos, pero breves. En segundo lugar, el orden de los elementos lógicos de la oración es predominantemente el orden lógico de sujeto—verbo—complementos:

—*Se rebulle sobre sí mismo como un condenado./ Y tiene trazas de un mal hombre./ ¡Levántate, Donis?/ Míralo./ Se restriega contra el suelo, retorciéndose./ Babea./ Ha de ser alguien que debe muchas muertes./ Y tú ni lo reconociste.*³³

O bien:

*Sobre los campos de Comala está cayendo la lluvia./ Una lluvia menuda, extraña para estas tierras que sólo saben de aguaceros./ Es domingo./ De Apango han bajado los indios con sus rosarios de manzanilla, su romero, sus manojos de tomillo./ No han traído ocote, porque el ocote está mojado, y ni siquiera encino porque también está mojado por el mucho llover./ Tienden sus yerbas en el suelo, bajo los arcos del porbal/ y/ esperan.*³⁴

Los textos anteriores han sido tomados al azar de las páginas de *Pedro Páramo*. Igualmente han sido tomados los siguientes textos de *Los de abajo* de Azuela:

Avanzaron hacia el camino real y,/ a lo lejos, descubrieron el bulto de un hombre en cucullas, a la vera./

*Era un viejo haraposito y mal encarado./ Con una navaja sin filo remendaba trabajosamente un guarache./ Cerca de él pacía un borrico cargado de yerba.*³⁵

O bien:

A media noche, Demétrio Macías dio la orden de marcha./ El pueblo estaba una o dos leguas,/ y había que darle un albazo a los federales./

*El cielo estaba nublado,/ brillaba una que otra estrella,/ y de vez en vez, en el parpadeo rojizo de un relámpago, se iluminaba vivamente la lejanía.*³⁶

La concisión, la brevedad y la sintaxis son prácticamente las mismas. Sin embargo podría anotarse una ligera diferencia: la tendencia de Azuela a la modificación cualitativa por medio de adjetivos o adverbios, recurso que no emplea Rulfo, a no ser que sea absolutamente necesario. Otro aspecto importante es el tipo de verbos introductorios empleado por ambos escritores. La sinonimia verbal de este tipo es mucho más amplia en Azuela: *dijo, respuso, contestó, pronunció, preguntó, exclamó, pensaba, respondió, observó, agregó, gritó, ordenó, rugió, clamó, balbució, repitió, profirió, interrumpió*, etc. Mientras que Rulfo se limita a un reducido número de verbos introductorios propios del habla: *dijo, preguntó, respondió*, y algún otro, sin llegar a rebuscar sinónimos cultos. Lo que parece normal si se toma en cuenta que Rulfo, como narrador moderno, busca ocultar al relator, no así Azuela.

Es fácil anotar en ambos estilos la misma economía verbal. Y el uso de la palabra exacta, ya sea desde el punto de vista de su valor plástico, afectivo o conceptual. Esas oraciones breves y claras no contienen elementos superfluos y se sujetan al orden usual de palabras. Como resultado de esas semejanzas sintácticas en ambas obras se siente un ritmo externo muy semejante; pero es necesario señalar una diferencia fundamental: el tono mucho más poético en Pedro páramo, más lírico, podría decirse; más épico en *Los de abajo*. Por lo demás casi no cabe comparación entre ambas obras; pero puede considerarse como demostrado que la sintaxis de *Los de abajo* es uno de los elementos esenciales del estilo de *Pedro Páramo*, y que Rulfo encontró ya elaborado en la narrativa de su propio país, y que en el fondo quizá no sea más que la estilización del habla mejicana. Lo cierto es que sobre ese estilo levanta Rulfo el mago edificio verbal de su obra maestra.

Universidad de Costa Rica, 1969.

NOTAS

- | | |
|--|--|
| <p>(1) Vid. Edmir Rodríguez Monegal. "Diario de Caracas". Mundo Nuevo
cas". <i>Mundo Nuevo</i>. 17 (Noviembre, 1967), 20.</p> <p>(2) Juan Rulfo <i>Pedro Páramo</i> (6a Ed. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1964), p.10.</p> <p>(3) <i>Ibid.</i> pp 68-69.</p> <p>(4) <i>Ibid.</i> p.44.</p> <p>(5) <i>Ibid.</i> p. 86</p> <p>(6) Meno Spann and C.R. Goedsche. <i>Deutsche Denker und Forscher</i>. (New York, Appleton-Century-Crofts, Inc., 1954), p. 86</p> <p>(7) Rulfo. <i>Pedro Páramo</i>. p 99</p> <p>(8) <i>Ibid.</i> p. 128</p> <p>(9) <i>Ibid.</i> p. 16</p> <p>(10) <i>Ibid.</i> p. 17.</p> <p>(11) <i>Ibid.</i> p. 84.</p> <p>(12) <i>Ibid.</i> pp. 86-87.</p> <p>(13) <i>Ibid.</i> p. 121.</p> <p>(14) <i>Ibid.</i> p. 122.</p> <p>(15) <i>Ibid.</i> p. 128.</p> <p>(16) <i>Ibid.</i> p. 16.</p> <p>(17) <i>Ibid.</i> p. 17.</p> | <p>(18) <i>Ibid.</i> p. 39.</p> <p>(19) <i>Ibid.</i> p. 126.</p> <p>(20) <i>Ibid.</i> p. 126.</p> <p>(21) <i>Ibid.</i> p. 129.</p> <p>(22) <i>Ibid.</i> pp. 9-10.</p> <p>(23) <i>Ibid.</i> p. 20.</p> <p>(24) <i>Ibid.</i> p. 44.</p> <p>(25) <i>Ibid.</i> p. 29.</p> <p>(26) <i>Ibid.</i> p. 35.</p> <p>(27) Carlos Eduardo Rodríguez. "Entrevista con Juan Rulfo" <i>Crátera</i> 5 (Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio", mayo, 1968), 4.</p> <p>(28) <i>Ibid.</i> p. 6.</p> <p>(29) Rulfo, op. cit., p. 60.</p> <p>(30) <i>Ibid.</i> p. 38.</p> <p>(31) <i>Ibid.</i> p. 58-9.</p> <p>(32) <i>Ibid.</i> p. 50.</p> <p>(33) <i>Ibid.</i> p. 53.</p> <p>(34) <i>Ibid.</i> p. 89-90.</p> <p>(35) Mariano Azuela. <i>Los de abajo</i> (México, Fondo de Cultura Económica, 1969) p.51.</p> <p>(36) <i>Ibid.</i> p. 53.</p> |
|--|--|

BIBLIOGRAFIA

- | | |
|--|---|
| <p>1 Alberes, R.M. <i>Historia de la novela moderna</i>. México, Uteha, 1966</p> <p>2 Alegría, Fernando. <i>Breve historia de la novela hispanoamericana</i>. México, Manuales Studium, 1959.</p> <p>3. Amorós, Andrés. <i>Introducción a la novela contemporánea</i>. Salamanca, Ediciones Anaya S. A. 1966</p> <p>4. Anderson Imbert, Enrique. <i>Crítica Interna</i>. Madrid, Taurus, 1961</p> <p>5. Azuela, Mariano. <i>Los de abajo</i> 6a. Edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1969</p> <p>6. Benedetti Mario. <i>Letras de un continente mestizo</i>. Montevideo, Arca Editorial, 1967</p> <p>7. De la Colina, José. "El mito femenino en Pedro Páramo" <i>Revista de la Universidad de México Vol XIX No.8, México, abril, 1965</i></p> <p>8. González Peña, Carlos. <i>Historia de la literatura mejicana</i>. México, Editorial Porrúa, 1963</p> <p>9. Mentón, Seymour <i>El cuento hispanoamericano</i>.</p> | <p>México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1964</p> <p>10. Miliani, Domingo. <i>La realidad mexicana en su novela de boy</i>. Caracas, Monte Avila Editores, 1968</p> <p>11. Vargas Llosa, Mario. <i>Nueva novela latinoamericana I</i>. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1969</p> <p>12. Rodríguez Monegal, Emir. "Diario de Caracas" <i>Mundo nuevo</i> No. 17, noviembre, 1967</p> <p>13. Rodríguez, Carlos Eduardo. "Entrevista con Rulfo, autor de Pedro Páramo" <i>Crátera</i> Vol I, año IV, No.5, mayo, 1968.</p> <p>14. Uslar Pietri, Arturo. <i>Breve historia de la novela hispanoamericana</i>. Caracas, Ediciones Edime, 1954</p> <p>15. Yáñez, Agustín. <i>Al filo del agua</i>. México, Editorial Porrúa, 1968 (8aEd.)</p> |
|--|---|