



HAL
open science

El rastro de Juan Preciado entre los mundos mestizos de Juan Rulfo

Marie-Agnès Palaisi-Robert

► **To cite this version:**

Marie-Agnès Palaisi-Robert. El rastro de Juan Preciado entre los mundos mestizos de Juan Rulfo. Editorial RM. Triptico para Juan Rulfo, Editorial RM, pp.403 à 422, 2006. hal-00409235

HAL Id: hal-00409235

<https://hal.science/hal-00409235>

Submitted on 8 Aug 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Tríptico para JUAN RULFO *separata*



poesía



fotografía

Víctor JIMÉNEZ
Alberto VITAL
Jorge ZEPEDA

COORDINADORES



crítica

El rastro de Juan Preciado entre los mundos mestizos de Juan Rulfo

Marie-Agnès Palaisi-Robert

GRUPE DE RECHERCHE SUR L'AMÉRIQUE LATINE

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE II-LE MIRAIL

MARIE-AGNÈS PALAIS-ROBERT (Sète, Francia, 1972) es Professeur Agrégé d'espagnol y, actualmente, Maître de Conférences en la Universidad de Toulouse II-Le Mirail, donde imparte cursos sobre literatura hispanoamericana y lengua española. Forma parte del Groupe de Recherche sur l'Amérique Latine (Toulouse) como investigadora en el área de literatura mexicana contemporánea. Lleva varios años estudiando la obra de Juan Rulfo; ha publicado numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales sobre su narrativa y en fechas recientes apareció su libro *Juan Rulfo: l'incertain* (L'Harmattan, Paris, 2003), que fue originalmente su tesis de doctorado. Su interés se ha desplazado ahora hacia el estudio de las relaciones de dominación en la literatura mexicana de mujeres y los escritores del Crack.

Con frecuencia se habla de la “universalidad” de la obra del mexicano Juan Rulfo, ubicada, sin embargo, en un paisaje con indudables reminiscencias de la región jalisciense, y naturalmente esa dualidad de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* ha convertido la oposición *regionalismo / universalidad* en uno de los temas predilectos de la crítica rulfiana. ¿Cómo una obra tan imbricada en el ámbito jalisciense puede ser leída y entendida por alemanes, franceses, italianos o rusos? Y ¿cómo una obra tan poco mexicana –en el sentido en que Rulfo la pensó como meramente ficcional y no quiso dar a sus personajes un referente histórico identificado con precisión– puede ser calificada por Carlos Fuentes como una de las mejores sobre la Revolución Mexicana?

Creo que esas preguntas, que reflejan las grandes perplejidades de los años sesenta, ya no se plantean de la misma manera hoy en día. En efecto, tomando en cuenta la evolución de la narrativa latinoamericana durante el siglo pasado, se puede volver a pensar el papel del escritor latinoamericano y también el papel desempeñado por la novela de Juan Rulfo en ese proceso.

Cincuenta años después de su primera publicación, la universalidad de la obra de Rulfo ya no necesita ser demostrada, ya sea que se hable

de “universalidad” en el sentido en que rompía con el ensalzamiento de lo mexicano, el patriotismo y el nacionalismo vigentes a mediados de los cincuenta insertándose en la dinámica que prefiguraba el *boom* latinoamericano, o ya se trate de su enorme éxito en el mundo y a lo largo de los años. Pero, aunque indisociables de la obra de Rulfo, esos rasgos tampoco son extraordinarios, ya que es el caso de otros muchos grandes hitos artísticos.

En cambio, más singular es que, en *Pedro Páramo*, un enorme recorrido por el pasado más remoto anuncia lo que serán los rasgos más representativos de la literatura mexicana posterior a esta obra. Así, la universalidad del texto de Juan Rulfo tiene, a mi parecer, un tercer sentido: descifra y explica el universo —elemento central de su sistema simbólico— al modo de la cosmovisión indígena. Leo *Pedro Páramo* como si fuera la producción de un oráculo que estableciera puentes entre el pasado y el futuro, entre el México indio y el México colonial, entre la literatura nacionalista del XIX y la literatura cosmopolita del XX y principios del XXI; o, mejor dicho, un oráculo que utilizara las creencias de los antiguos mexicanos, que volviera a las raíces o los orígenes de todos los mexicanos para hacer ver, con un estilo muy particular en el que se han inspirado muchos de los escritores que lo siguieron, las orientaciones del mundo¹ contemporáneo. Así, esa novela es vínculo entre los siglos, es lectura de todos los mundos a partir del abecedario del universo.

Apuntaré, por tanto, las huellas prehispánicas que se encuentran en este texto e intentaré mostrar la importancia de la cosmogonía de los antiguos mexicanos en la novela de Juan Rulfo. Luego examinaré cómo Rulfo traduce en su estilo las grandes líneas del pensamiento de los antiguos mexicanos del área mesoamericana, y exhibiré como última prueba de la importancia de ese pensamiento en la novela las grandes orientaciones de la obra fotográfica² de Rulfo, que tiene obviamente un sustrato común con la obra literaria —aunque su interés va mucho más allá de ese paralelo.

El comentario con que quiero abrir esta reflexión busca llamar la atención del lector de *Pedro Páramo* sobre las numerosas huellas de la civilización de los antiguos mexicanos en la novela, lo cual expresa por supuesto cierta visión del mundo que procuraré poner de relieve. Investigar sobre las raíces precolombinas de *Pedro Páramo* es una preocupación bastante reciente y aún poco difundida de la crítica rulfiana. Podemos mencionar los estudios puntuales muy alentadores de Armand F. Baker, R. D. Aguilar, Martín Lienhard, y más recientemente Victor Jiménez. Lo que me preocupa es probar que

1 Empleo la palabra *mundo* en su sentido amplio, en su acepción cosmogónica y no como sinónimo de un área geográfica definida.

2 Cuando hablo de la obra fotográfica de Rulfo me refiero únicamente a las fotos publicadas hasta hoy, que no representan siquiera una décima parte de todos los negativos existentes.

no son interpretaciones aisladas y que el sustrato prehispánico es fundamental en *Pedro Páramo*, como ya lo anticipé en otra ocasión.³ Uno de los elementos más destacables para hablar de lo prehispánico en Rulfo es la descripción de la naturaleza, relacionada con la evocación del tiempo.

Primero es preciso notar que no hay en toda la novela una sola indicación del paso del tiempo mediante el recuento de las horas. Todo transcurre fuera del tiempo en ese pueblo imaginario que se parece tanto a los pueblos pobres y aislados de Jalisco. Esa falta de indicaciones de edad, de época o de hora contribuye a que la historia de los personajes de Comala parezca excesivamente larga, como si el tiempo se hubiera atrasado allí por una duración indeterminada, pero sin que ese estancamiento sorprenda tampoco al lector, atrapado en la propia lectura.

Y quizás ese estancamiento —que es una forma de “universalidad”— explique también la impresión de estar fuera del tiempo, como indiferente a él. Quiero sugerir aquí que *Pedro Páramo* es una novela del universo, en el sentido en que lo único que señala el paso del tiempo son las indicaciones meteorológicas y la sucesión de los días y las noches. Es muy frecuente que, al principio de un fragmento, se nos indique que es el amanecer o la tarde o el anochecer. Luego sólo se trata de recordar, y la memoria privilegia el sentido por encima de la fecha de los acontecimientos. *Pedro Páramo* es una novela iniciática cuyo sentido trascendente es la búsqueda de los orígenes: no hay nada más “universal”, y esa preocupación prescinde de fechas exactas. Entonces, para remontar a sus orígenes, Juan Preciado sólo parece seguir las direcciones naturales y temporales, como si las pautas más básicas de funcionamiento del universo lo pudieran ayudar a encontrar sus propias raíces.

Además, la mayoría de los personajes de *Pedro Páramo* son campesinos que viven al ritmo de la naturaleza. Así, encontramos indicaciones sobre la luminosidad antes que horarios fijos y precisos. A menudo son sólo largas descripciones de paisajes las que indican muy precisamente la hora. Numerosos fragmentos de la novela llevan el sello del baile de la lluvia, del sol y del viento, que son las únicas entidades de movimiento libre en el universo clausurado de Juan Rulfo, y resulta que es la naturaleza la que impone al mundo rulfiano la única dinámica que éste conoce.

Mientras que el fragmento 6 es la escena de la ensoñación de Pedro Páramo con Susana San Juan, en los primeros fragmentos están condensadas varias horas en sólo algunas frases. La naturaleza siempre está en eferescencia, mientras que los seres humanos parecen enfrascados en un profundo letargo. En la novela, el acento está en el bullicio de los elementos: “El agua seguía corriendo, diluviando en incesantes burbujas. [...] Era la medianoche y allá afuera el ruido del agua apagaba todos los sonidos.

3 Marie-Agnès Palaisi-Robert, *Juan Rulfo: l'incertain*, L'Harmattan, Paris, 2003, pp. 267-337.

[...]Y después sólo la lluvia, intermitente, fría, rodando sobre las hojas de los plátanos, hirviendo en su propio hervor.”⁴

La lluvia trae la vida; ese elemento lleva energía, no deja de moverse. Un movimiento continuo le permite transformarse paso a paso. Primero la lluvia es tormenta, chubasco que le impone al mundo transformaciones más o menos importantes. Luego vuelve a ser llovizna que acaricia las hojas de los árboles antes de terminar siendo sólo algunas gotitas y convertirse en el rocío del alba. Cambiando de estado, el agua influye sobre el medio ambiente pasando de un estado a otro sin parar, en un movimiento circular. La eternidad en la que se inscribe es envejecimiento y rejuvenecimiento perpetuos, justo lo contrario de la eterna inmovilidad característica de los personajes de Juan Rulfo.

Una gran fuerza vital anima la naturaleza y la inercia del hombre la hace parecer más dinámica. El viento es el motor de la existencia porque también permite el paso del tiempo. Juan Preciado subraya esa dinámica en la casa de Donis. Tumbado en el suelo, dice: “Por el techo abierto vi pasar parvadas de tordos [...]. Luego, unas cuantas nubes ya desmenuzadas por el viento que viene a llevarse el día.” (fragmento 31, p. 113).

Este fragmento pone de relieve la capacidad del tiempo para transformar la naturaleza y representa el paso de un día a otro, esto es, la creación del tiempo.

También las gotitas de agua que caen se convierten, bajo la pluma de Juan Rulfo, en segundos que pasan: “En el hidrante las gotas caen una tras otra. Uno oye, salida de la piedra, el agua clara caer sobre el cántaro. Uno oye. Oye rumores; pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen. Las gotas siguen cayendo sin cesar. El cántaro se desborda haciendo rodar el agua sobre un suelo mojado.” (fragmento 12, p. 85).

El plano aproximativo permite enfocar un elemento minúsculo del paisaje, casi invisible, pero cuya presencia imborrable recuerda el paso del tiempo y, sobre todo, representa simbólicamente la regeneración perpetua. La idea de movimiento nace, así, de la circularidad de la memoria y de los elementos naturales que van a buscar en el pasado la fuerza para volver a nacer y le confieren a la obra una trascendencia que quizá permita la esperanza y la vida eterna. Armand F. Baker analizó con mucha pertinencia el simbolismo del agua, deduciendo que el elemento acuático impregnaba el texto con un movimiento oscilatorio entre ilusión y desilusión.⁵ Apoyó su hipótesis en un estudio muy preciso y valioso del texto, pero no continuó hasta encontrar un vínculo lógico entre los elementos naturales y el paso del tiempo (de ahí las fluctuaciones entre ilusión y desilusión). Tampoco percibió en aquel entonces que ese papel,

4 Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, ed. de José Carlos González Boixo, Cátedra, Madrid, 16ª ed. puesta al día con texto definitivo, 2002, fragmentos 47 y 48, pp. 145-146. En adelante, todas las referencias al texto de la novela remitirán a esta edición con el número de fragmento y páginas entre paréntesis tras cada cita.

5 Véase su artículo “Water Imagery and the Theme of Disillusion in *Pedro Páramo*”, *Hispanic Journal*, 14, 2, Fall 1993, pp. 49-60.

que presintió central en la novela, la relacionaba con la cosmogonía prehispánica. Y es precisamente el propósito que persigo: saber si ese modo de expresión del tiempo que pasa no sería una manera de plantear como estructura de la novela una concepción precolombina del tiempo, de modo que el mundo rulfiano se rigiera así por una concepción temporal indígena. Para los habitantes del área mesoamericana, tiempo y naturaleza estaban muy estrechamente vinculados y así ocurre también en la obra de Rulfo. Como si la muerte permitiera una mezcla que la realidad no tolera, como si Juan Preciado llevara al lector a los orígenes del mundo, más allá de sus propios orígenes y más allá de la muerte, y en particular al lector mexicano, a sus orígenes indígenas.

Así, los orígenes del mundo son representados por Donis y su hermana, pareja que da muestra del sincretismo de la novela y que se convierte en un motivo mestizo. La casa de esa pareja representa para Juan Preciado un oasis en medio del infierno caluroso y sin aire de Comala. Juan muere después de ese encuentro. Pero la muerte es liberación para él y significa la posibilidad de acceder al fin a la verdadera historia de su padre que cuentan los muertos desde la tumba. Entonces, ese fragmento que se encuentra más o menos a la mitad de la novela, es el final y el principio de la vida. Y yo diría que esa imagen es la imagen más mestiza de toda la novela, ya que remite claramente a la vez a Adán y Eva y a la pareja de Omecihuatl y Ometecuhtli, que presidían el final y el principio de los tiempos según los antiguos mexicanos. Cuando llega Juan Preciado, ellos están desnudos como lo estaban Adán y Eva antes de la caída: “[...] ella estaba en cueros, como Dios la echó al mundo. Y él también” (fragmento 29, p. 107).

Sin embargo, aunque no parezcan tener conciencia de su desnudez y aunque la llegada de Juan Preciado no les molesta, están agobiados por el pecado. Aun así forman una pareja para procrear —que es uno de los mandamientos de Dios—, excepto que no tienen hijos. Están solos y tienen relaciones incestuosas. Esa casa, de la que no quedan más que los muros, no ha conservado del jardín del Edén más que su pareja desnuda. No tienen casi nada para comer y no son ni inocentes ni felices. Su techo se parecería más a Omeyocan ya que allí están desde el principio. En efecto, Jacques Soustelle dice que en el origen de todos los hombres se halla una pareja divina: “Esa pareja está compuesta del Dios Ometecuhtli, ‘el señor de la dualidad’, y de la diosa Omecihuatl, ‘la señora de la dualidad’. También se les conoce bajo los nombres de Tonacatecutli, ‘el Señor de nuestros alimentos’ y de Citlalatónac, ‘la Estrella brillante’ y de Citlallicue, ‘La que tiene una falda de estrellas’. Son viejos dioses, que viven en el décimo tercer cielo, Omeyocan, ‘el lugar de la dualidad’.”⁶

⁶ Esa cita es nuestra traducción del fragmento siguiente: “Ce couple est composé du Dieu Ometecuhtli, ‘le seigneur de la dualité’, et de la déesse Omecihuatl, ‘la dame de la dualité’. On les connaît aussi sous les noms de Tonacatecutli, ‘le Seigneur de nos aliments’, et de Citlalatónac, ‘l’Étoile brillante’ et de Citlallicue, ‘Celle qui a une jupe d’étoiles’. Ce sont de vieux dieux, qui habitent le treizième ciel, Omeyocan, ‘le lieu de la dualité’” (Jacques Soustelle, *L’univers des aztèques*, Hermann, Paris, 1979, p. 91; en adelante, *L’univers des aztèques*; la traducción al español es mía).

Donis y su hermana pueden ser considerados como los primeros habitantes de Comala y, si están vivos cuando llega Juan Preciado, serían también los últimos. La hermana dice: “Aquí donde me ve, aquí he estado sempiternamente...” (fragmento 30, p. 110). Parece conocer a todos los habitantes que Juan ya ha encontrado y conocerlo todo sobre la historia de Comala. Ello podría indicar que han asistido al principio y al final de los tiempos como Ometecuhltli y Omecihuatl. Así, la única pieza en la que se encuentran, según Juan Preciado, “Era una casa con la mitad del techo caída. Las tejas en el suelo. El techo en el suelo.” (fragmento 29, p. 106). Ese lugar es doble: es el génesis y el apocalipsis, y es normal que Juan Preciado muera y vuelva a nacer aquí.

De tal forma se mezclan las ideas de construcción y destrucción en esa pareja que puede pertenecer tanto al imaginario católico como al mexica. Esa dualidad confirma el comentario de Valdés a propósito de las reminiscencias del mito mexica del agua quemada que veía en las descripciones de la Comala infernal, muy lluviosa según los recuerdos del joven Pedro Páramo, verde y agradable para Dolores y extremadamente calurosa para Juan Preciado.⁷ El pensamiento nahua también explica la destrucción y creación del mundo y de los grandes centros de la humanidad. Entonces se percibe bien la influencia de esta cosmogonía sobre la Comala de Rulfo, y en particular —añado yo al comentario de Valdés— en la descripción de la casa de Donis y su hermana, ese lugar todavía ocupado cuya imagen es la del caos, como si fuera una huella del Quinto Sol de los mexicas.

Existen también, en las muchas descripciones concisas que hay en *Pedro Páramo*, otros elementos que podrían completar esa representación de la cosmogonía nahua.

De hecho, el mundo de Comala se parece mucho al de *El Llano en llamas*, en el sentido de que es un mundo en ruinas y cada lugar está sometido al paso destructivo del tiempo y se relaciona con un elemento natural —ya sea el sol, la lluvia o el viento—, lo que nos recuerda la historia de los cinco soles y de las cinco creaciones y destrucciones del mundo en la cosmogonía de los antiguos mexicanos.

Es necesario recordar que los antiguos mexicanos organizaban su existencia en función de lo que leían en el cielo y en el movimiento de los astros. Y los personajes de Juan Rulfo son también grandes escrutadores del universo, lo que les permite escapar del mundo cerrado del cacique. Para los antiguos mexicanos observar el cielo era una actividad a la vez científica y religiosa. Como el movimiento de los astros organiza la formación y la evolución del mundo, la noción de inestabilidad está en el

⁷ Véase el artículo de Mario J. Valdés, “Juan Rulfo en el amoxcalli: una lectura hermenéutica de *Pedro Páramo*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXII, 2, invierno de 1998, pp. 225-236. Compárense los pasajes relativos a la infancia de Pedro Páramo, que siempre empiezan por una evocación del agua (fragmento 6, por ejemplo), todas las descripciones de Comala hechas por Dolores y escritas en letra cursiva (fragmento 2, por ejemplo) y, al contrario, todas las sensaciones de ahogo debido al calor que sintió Juan Preciado al llegar (fragmento 2, por ejemplo).

centro de la cosmogonía de los pueblos indígenas de México. Nuestro universo no es fijo. Su fin es desaparecer después de cada nacimiento; los antiguos mexicanos pensaban que el universo evolucionaba a lo largo de una serie de ciclos que terminaban con un cataclismo que anunciaba el ciclo siguiente. Es el macrocosmos el que impone a nuestro microcosmos su movimiento y el que hace que todo nos parezca movimiento. En el origen los Zuni buscaron el único punto estable del universo. Lo encontraron cuatro veces, y cuatro veces se desplazó debido a violentos terremotos, obligándoles a seguir buscando. Sólo fue la quinta vez cuando pudieron establecerse en el valle.⁸

Antes de nuestro mundo actual se habían sucedido, según la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* y la Piedra del Sol, cuatro soles: el Sol de Tigre, en que Tezcatlipoca se transformó en tigre para matar al sol y “derramar” una ola de frío sobre la tierra. El Sol de Viento, en que todos los hombres fueron transformados en monos bajo un viento violento. El Sol de Lluvia, que produjo una lluvia de fuego en la tierra. Y el Sol de Agua, en que la tierra se inundó debido a un gran diluvio. Nuestro mundo actual está bajo el signo del movimiento y desaparecerá con un terremoto.

En *Pedro Páramo* volvemos a encontrar la importancia de los cuatro elementos: la lluvia purifica y borra los pecados, el viento borra la tristeza, el sol o bien mata o bien esclarece el mundo con nueva luz. Ese ballet continuo de los elementos impone a la obra el mismo movimiento cíclico que volvemos a encontrar en todos los ámbitos y que evoca la sucesión de los soles. Prestemos atención a cómo parece Juan Preciado al salir de la casa de Donis: “[...] recuerdo que me vine apoyando en las paredes como si caminara con las manos. [...] Desde que salí de la casa de aquella mujer que me prestó su cama y que, como te decía, la vi deshacerse en el agua de su sudor, desde entonces me entró frío. Y conforme yo andaba, el frío aumentaba más y más, hasta que se me enchinó el pellejo. [...] me di cuenta a poco andar que el frío salía de mí, de mi propia sangre.” (fragmento 36, p. 118).

Es el Sol de Tigre el que lo aniquiló con su ola de frío y muestra su paso al más allá. Hay que hacer notar que el Sol de Lluvia es el que encontró Juan Preciado cuando llegó a Comala: este Cuarto Sol está ligado a ese pueblo situado sobre las brasas de la tierra, donde Juan Preciado casi no logra respirar. Ese Sol de Lluvia es el sol de toda la obra de Juan Rulfo, ya que asoló también el llano a que hace referencia el título de la colección de cuentos de 1953.

Y el Quinto Sol, ¿no estaría presente en toda esa novela que afirma, en el terreno trascendental, que hay que creer en una evolución imparabla? La fecha del Cuatro Ollin es evocada varias veces. Ahora bien, para Jacques Soustelle, esa fecha corresponde, en el calendario azteca, al día del sol y de los señores y es también la fecha en que nuestro

⁸ Véase *L'univers des aztèques*, pp. 90-98.

mundo se acabará en terremotos (“ollin” simboliza a la vez el movimiento del sol y las sacudidas sísmicas)⁹. La ruina de Comala comenzó el día en que Pedro Páramo decidió renunciar a toda actividad, esperando reunirse pronto con Susana. La muerte del cacique es enigmática: “Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras.” (fragmento 69, p. 178).

¿No serían los efectos del sismo de la pasión? ¿No se desmorona Pedro Páramo como lo haría un muro de piedras tras un sismo?

El movimiento está entonces potencializado en esta obra que se construye alrededor de un eje *movimiento / inmovilidad*. Las manifestaciones del bloqueo son numerosas: aislamiento, atemporalidad, monólogos interiores, mutismo, etcétera, y el movimiento se encuentra esencialmente en la sucesión de los fenómenos naturales y cósmicos, así como en el funcionamiento del texto. Tiene éste una forma circular que retoma esa idea de regeneración perpetua del mundo que tenían los antiguos mexicanos, y reproduce también la posición fetal en la que yacen los personajes que se mueren o que están enterrados.¹⁰ Ricardo D. Aguilar se sirve del mismo mito para explicar que la profusión de imágenes de muerte en la novela sería anunciadora de una catástrofe (la Revolución Mexicana y los progresos de doble filo de la modernidad).¹¹ Y creo que, efectivamente, hay indicios muy valiosos en la obra de Rulfo que explican la visión que tiene el autor del porvenir de México (tanto literario como político o social). Por eso hablaba de un oráculo al principio de este trabajo.

Así, es un elemento indígena —la concepción cíclica del universo— el que impone su significación trascendental a nuestro mundo.¹² Si el último de los mundos, el nuestro, es el de movimiento, puede ser que esto explique la construcción de un texto movido; creo que es esa concepción prehispánica del mundo la que dicta a Rulfo su manera de escribir. Examinaré ahora cómo el estilo traduce ese pensamiento indígena de regeneración perpetua.

⁹ *L'univers des aztèques*, p. 95.

¹⁰ Dorotea está enterrada en posición fetal. Le dice a Juan Preciado: “Me enterraron en tu misma sepultura y cupe muy bien en el hueco de tus brazos. Aquí en este rincón donde me tienes ahora” (fragmento 36, p. 120). Dorotea, que soñaba con tener un hijo, se encuentra, en el más allá, en los brazos de un difunto más joven que ella, como si se hubiera convertido en el hijo que tanto anheló. Y en cuanto a la muerte de Susana, la imagen de esta vuelta a los orígenes es todavía más significativa: “Después sintió que la cabeza se le clavaba en el vientre. Trató de separar el vientre de su cabeza; de hacer a un lado aquel vientre que le apretaba los ojos y le cortaba la respiración; pero cada vez se volcaba más como si se hundiera en la noche” (fragmento 63, pp. 169-170). Y quiero añadir que esa posición recuerda una de las tres posturas en las que los antiguos mexicanos enterraban a sus muertos, y que entre 400 d. C. y el año 1000, esa posición flexionada fue la más difundida para los entierros dentro de cajas (véase el libro de María Teresa Cabrero, *La muerte en el Occidente del México prehispánico*, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, 1995). Así que se trataría de otra huella de lo precolombino en el texto rulfiano.

¹¹ Véase Ricardo D. Aguilar, “Pedro Páramo: flor y canto de la Nueva Tenochtitlán”, *El Heraldo Cultural*, 453, 14 de julio de 1974, pp. 6-7; 454, 21 de julio de 1974, pp. 6-7; 455, 28 de julio de 1974, pp. 6-7.

¹² Quiero señalar que, en mi búsqueda de huellas prehispánicas en la novela de Juan Rulfo, encontré, gracias a Jorge Zepeda, un artículo de Víctor Jiménez (“Una estrella para la muerte y la vida”, *Opción: Revista del Alumnado del ITAM*,

La escritura rulfiana construye un mundo caótico e inestable. Ahora bien, ese estilo —cuya temporalidad es uno de los elementos más complejos y novedosos de la novela— es la traducción formal de una concepción filosófica del tiempo de raigambre nahua, y es ésta la que impone a Rulfo un estilo caótico. No puede no existir una relación entre esos dos elementos. ¿Cómo se caracteriza?

Lo que de inmediato da esa impresión de desorden es, por supuesto, la ausencia de cronología, debida en primer lugar a la división del texto en dos niveles de narración, el de Juan Preciado y el de Pedro Páramo, que se entremezclan sin ninguna regla lógica y mucho menos cronológica, ya que las dos épocas están separadas por varios años.¹³ No sabemos exactamente cuándo murió Pedro Páramo, pero Dorotea dice a Juan Preciado que hace mucho. Poco importa saberlo con exactitud, ya que hay casi una generación de diferencia. Y las dos historias —la de la vida de Pedro Páramo desde su infancia, y la de Juan Preciado desde su decisión de partir a la búsqueda de su padre— se mezclan sin otro orden que el que quiere darle la memoria. Porque *Pedro Páramo* es una novela del recuerdo y su aparente desorden corresponde también a las conexiones que permite hacer la memoria.

Además de esas relaciones de orden completamente subjetivo podemos notar también distorsiones en la duración; es decir, que tenemos a veces dos minutos que pasan en una página, y luego varios años en dos líneas.

Todo esto converge para señalar que la percepción humana del tiempo es subjetiva y quizá sin mucho sentido. El sentido de nuestros actos hay que buscarlo en otra parte, en la trascendencia, para entender que sólo somos una parte del todo y que, como lo creían los mexicas, nuestra vida seguirá después, o el mundo seguirá, y eso es lo más importante: no tener una visión individualista y egocéntrica como la que tenemos, volver a estar conscientes de que sólo somos una parte del Todo. Y el aparente desorden permite poner de relieve algunos vínculos que no son evidentes de inmediato y relacionar dos fragmentos pertenecientes a dos esferas distintas, pero que significan lo mismo. Tomemos como ejemplo las últimas palabras de los fragmentos 5 y 6. Son, respectivamente: “—Iré. Iré después” (p. 73) —dicho por Juan Preciado a Eduviges, que le aconseja venir a comer algo antes de dormirse— y “—Ya voy, mamá, mamá. Ya voy” (p. 75) —respuesta de Pedro Páramo a su madre, que le pedía salir del excusado. Son frases

XXIII, 121, octubre de 2003) en el que explica la importancia de la estrella Venus en la novela *Pedro Páramo*, cuyo título inicial era “Una estrella junto a la luna”. Jiménez recuerda que Venus era identificada por los antiguos mexicanos con Quetzalcóatl, y en particular con Xólotl, en su aparición vespertina. Es un rastro más de lo precolombino en la novela, y quizá, entonces, no sea la última todavía, aunque ya tenemos un conjunto bastante coherente (me permito remitir a mi libro para explicaciones más extensas sobre la cosmogonía y la temporalidad, las imágenes mestizas de génesis y apocalipsis, los elementos naturales y el ciclo eterno; véase *Juan Rulfo: l'incertain*, pp. 267-337).

13 Invito a mi improbable lector a volver a leer el esquema con que González Boixo explica esta bipartición “temporal” de la diégesis, por ejemplo en la introducción a la edición de *Pedro Páramo* ya citada.

que anuncian una acción idéntica que van a cumplir el padre y el hijo en dos épocas distintas. Permite acercar esos dos personajes a la vez que subraya su aislamiento y soledad; son dos seres muy diferentes de los demás, muy singulares en el medio en que se encuentran, lo cual constituye un punto común entre ellos.

La escritura de Juan Rulfo tiene también otro rasgo todavía más singular; es lo que he llamado la *escritura correctiva*.¹⁴ Es decir, que hay un vaivén constante en la sucesión de las frases que obliga al lector a volver siempre atrás para recuperar el hilo de la historia y corregir el sentido de lo que acaba de leer poco antes. Esas correcciones aparecen bajo distintas formas. La primera es la corrección inmediata mediante una conjunción adversativa. Además del hecho de que la realidad sea plural —lo que hace que existan casi tantas visiones del mundo como personas—, un mismo personaje puede tener interpretaciones contradictorias. Y, como Juan Rulfo tiene como proyecto precisamente hacernos ver la realidad en su conjunto, yuxtapone puntos de vista distintos sobre una misma cosa. El personaje más contradictorio es quizá Susana San Juan. En el fragmento 41, dice:

Estoy acostada en la misma cama donde murió mi madre hace ya muchos años; sobre el mismo colchón; bajo la misma cobija de lana negra con la cual nos envolvíamos las dos para dormir. Entonces yo dormía a su lado, en un lugarcito que ella me hacía debajo de sus brazos. [...]

Pero esto es falso.

Estoy aquí boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. (p. 133)

Susana delira como siempre y logra confundir sus sueños con la realidad, hasta el momento en que se despierta y restablece la verdad, pero sin que un narrador haya indicado previamente que deliraba. Así, el lector sigue, sin saberlo, la lógica torturada de una loca.

El segundo tipo de corrección se establece a distancia entre palabras lejanas que se repiten corregidas o transformadas. Ocurre frecuentemente que aparezcan datos falsos en un fragmento y que sólo sean corregidos muchos fragmentos después. En el fragmento 57 de *Pedro Páramo*, Gerardo Trujillo le cuenta al cacique un enfrentamiento entre los hombres del Tilcuate y los villistas. Según parece, Damasio habría perdido, pero en el fragmento 60 Pedro Páramo recibe a su emisario, y éste le cuenta que ganó. Gerardo había dicho eso porque se hacía portavoz de un grupo de “viejos” de Damasio que, quejándose de la falta de acción, se habían abalanzado sobre los villistas y habían tenido que retroceder, lo cual no constituye una derrota en sí. Casi se puede decir que las dos versiones son verdaderas.

¹⁴ Véase Juan Rulfo: *l'incertain*, pp. 100-107.

Según Eduviges Dyada, Abundio es sordo, mientras que oía muy bien a su medio hermano cuando éste llegó. ¿Sería que el paso al más allá le habría devuelto la salud? Ese tipo de cambios sin anticipación por parte del narrador perturba mucho porque no permiten encontrar la verdad; ni se completan, ni se anulan. Hay también algunas imprecisiones en los nombres de algunos personajes: a la hermana de Dolores, Juan Preciado la llama “la tía Gertrudis” (fragmento 9, p. 81), mientras que don Fulgor la llama Matilde (fragmento 19, p. 97).

Como se ve, la escritura mantiene al lector en plena confusión; abre varias entradas como dice Roland Barthes, varios posibles,¹⁵ sin designar dónde está la verdad, porque la verdad es el conjunto de todas las verdades. Esa escritura es, pues, el espejo de la sociedad que describe; es conjunto de voces distintas, polifonía. Además, esa escritura de todos los posibles vuelve a ser totalitaria, pero en el sentido bueno de la palabra. Totalizadora para hacer contrapeso a un poder totalizador en el sentido contrario, que dejaba paso a una sola lectura de la realidad.¹⁶

Pero esa polifonía genera no sólo una impresión de caos, sino también la incertidumbre, porque nada designa la verdad. De hecho, yo diría que son todos los elementos arriba mencionados y otros los que generan incertidumbre en el lector y crean un mundo inestable, completamente movedizo y que necesita el movimiento para que pueda comprenderse. Hay que notar las numerosas fórmulas hipotéticas, contar todos los *quizá, tal vez, acaso, puede ser, parece que*, etcétera, que subrayan que ninguno de los personajes tiene certezas. El narrador no cuenta, porque no sabe más que el lector, es casi inexistente, y descubre la historia al mismo tiempo que el lector. Pero los personajes que la cuentan sólo dan su propia opinión, nunca podrían dar la opinión de otro por ser tan compartimentado el mundo rulfiano y por dificultarse tanto la comunicación entre los personajes. Entonces sólo nos dan un fragmento de la realidad, pero sin poner tampoco mucha convicción en lo que dicen; como Abundio, que le dice a Juan Preciado que vaya a ver a Eduviges, “[...] si es que todavía vive.” (fragmento 4, p. 71), o la misma Eduviges, que no puede asegurarle a Juan Preciado que es Abundio la persona que ha visto (fragmento 9, p. 78). Así, nacen aporías que nos llenan de incertidumbre y nos impiden tener una imagen muy clara de Comala.

Por consiguiente, estamos ante un mundo construido sobre el parecer: la opinión y la apariencia. He notado 85 ocurrencias de *como si* y 46 de *como*.¹⁷ La comparación permite acercar dos realidades distintas, que no tienen nada en común, para intentar que

¹⁵ Véase su libro *S/Z*, Seuil, Paris, 1970, pp. 16, 126.

¹⁶ Es el centro de la problemática que planteó Alberto Vital por primera vez, de manera tan detallada y tan bien argumentada, en su libro *Lenguaje y poder en Pedro Páramo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Dirección General de Publicaciones, México, 1993.

¹⁷ *Juan Rulfo: l'incertain*, pp. 116 y siguientes. Había hecho este recuento con un programa informático, que ahora ya no tengo a mi disposición, a partir de la segunda reimpresión de la segunda edición de *Pedro Páramo*

se comprendan mejor con imágenes más cercanas al universo del locutor o interlocutor. Pero la comparación llena un vacío dejado por la imposible definición, así que irreductiblemente los mundos comparados quedan distantes, distintos. La fórmula comparativa es la expresión lingüística que mejor expresa el mestizaje, ya que acerca y hace que se contaminen dos realidades distintas. Esa novela polifónica, que es conjunto de voces, que es suma de monólogos que intentan rasgar el silencio impuesto por una sociedad autoritaria y desigual, es reflejo de un mundo mestizo. La proeza de Juan Rulfo es haber logrado que todas las voces se hicieran oír: la de los débiles, los indios, los sometidos; conservando, sin embargo, la estructura social del caciquismo, que es la estructura de Comala. Logró mostrar la presencia de los indígenas —que representan en México, todavía hoy, más de la mitad de la población— sin dar la impresión de transgredir nada.

Por todo ello, el resultado parece ser una novela desordenada, incluso caótica y quizás incierta, porque es un conjunto de voces, una novela mestiza en el sentido de los colores que mezcla o yuxtapone para darnos la imagen más justa posible de lo que era la sociedad mexicana de las primeras décadas del siglo pasado. Rulfo escribe en una lengua muy rica que utiliza un léxico con frecuencia indígena, precisado de aclaraciones y que —dentro del sistema lingüístico de un español por otra parte perfectamente dominado— da buena muestra de la imbricación entre los dos mundos, el de los indios y el de los colonos. Juan Rulfo forma parte de los escritores que Arguedas llamó “americanos”, es decir, precisamente aquellos que no niegan sus raíces.

Pero he intentado mostrar también que el indigenismo de Rulfo va mucho más allá de la sola utilización de mexicanismos; es una cosmogonía y una concepción del mundo que, entramada en una sociedad caciquil, impone a Comala su estructura desordenada.

Y es ése un pensamiento presente todavía de modo más obvio en la obra fotográfica de Rulfo, lo que confirma mi interés en su obra, por lo que me permito considerarlo detenidamente. Entre 1945 y 1955 —es decir, en la misma época en que él redactaba los cuentos de *El Llano en llamas* y su novela *Pedro Páramo*— Juan Rulfo hizo unas seis mil fotos en lugares de los estados de Colima, Hidalgo, Jalisco, Oaxaca y Tlaxcala. Sólo fue en 1980 cuando el Instituto Nacional de Bellas Artes publicó cien de ellas como homenaje a la obra de aquel hombre tan lleno de secretos. Se distinguen tres conjuntos temáticos: la arquitectura, los hombres y la tierra. Y lo cierto es que, en esos tres conjuntos, Juan Rulfo puso de relieve el sincretismo religioso y cultural de México: nos remiten a las fuentes, a los orígenes, en un momento (1945-1955) en que, paradójicamente, México se vuelca hacia la modernidad.

(México, 1983) —según el conteo establecido por el Fondo de Cultura Económica. Pero este recuento no puede variar de manera suficientemente significativa como para falsear la demostración en las ediciones posteriores. A lo sumo podría ocurrir un margen que no desmentiría mi aserto.

En todas las fotos de monumentos y de piedras, más de la mitad remiten a la arquitectura precolombina. De modo que se ven tantas cruces, iglesias y mujeres de rodillas como ídolos, pirámides y templos. Las fotos dan un nuevo enfoque para la comprensión de la obra de Rulfo porque la crítica rulfiana dejó de lado durante mucho tiempo las raíces precolombinas presentes en los textos. Lo que le interesa a Rulfo, igual que a Juan Preciado, son las raíces, los orígenes, y al principio de la selección más difundida en la actualidad se ven dos fotos que dan ese tono.¹⁸ Están puestas la una al lado de la otra y son casi la misma imagen, pero con varios siglos de distancia: la primera muestra un relieve maya donde se ve el busto y la cabeza de un individuo con la nariz larga y gruesa, la frente amplia, y una cara algo alargada con gruesos labios. La segunda foto es el retrato de un “Hombre en un pueblo” que tiene las mismas características físicas; además lleva con dignidad un sombrero de paja, en simetría con el sombrero de plumas que parece rematar la escultura maya, y su cara tiene una multitud de cicatrices de la misma manera que la escultura tiene grietas por alguna parte debidas a la erosión. Son, pues, esos hombres y mujeres a quienes Juan Rulfo quiere sacar de la sombra y del silencio; esos hombres que son los descendientes de mayas, nahuas y otras etnias que, a diferencia de Juan Preciado, no han perdido el contacto con su pasado. La primera aparición del ser humano en el libro ocurre en dos páginas, de las cuales la primera presenta a una mujer con un tipo muy acusado, vestida con traje tradicional, y que lleva a una niña entre sus brazos; la segunda —siguiendo el mismo sistema estructural de presentación que las dos fotos precedentes— es una estatua femenina que pone de relieve los atributos de la fecundidad en el umbral del “Castillo de Teayo” en Veracruz. Dicho de otra manera, esas cuatro páginas dibujan el núcleo familiar mexicano reivindicando los orígenes indígenas. Sirven como introducción y código para interpretar las siguientes.

Otro sector de la sociedad fotografiado por Rulfo en que el sincretismo se nota mucho es la religión. Un gran número de fotos muestra peregrinaciones y muchas mujeres de rodillas rezando o en penitencia. Muy a menudo esos momentos van asociados a la fiesta, con mariachis u orquestas como telón de fondo, y a pesar del blanco y negro de las fotos se adivinan muchos colores. Ahora bien, los trajes y la música introducen algunas pizcas indígenas en los ritos católicos. Esa imagen de una religión plural se ve subrayada por una de las fotos más sorprendentes, titulada “Durante la filmación de *El despojo*” y que representa a un cura de sotana negra, de perfil, y a cuya espalda está un enorme cacto con grandes bolas de hojas largas y espinosas. La luz es cruda, el sol, seco, y en esa tierra sólo crecen cactus, incluso a lo lejos. Esa imagen recuerda al padre Rentería, torturado por sus demonios y su instinto de supervivencia que le

¹⁸ El libro que tengo a la vista para las referencias fotográficas es *Le Mexique de Juan Rulfo, 1945-1955*, Éditions Place des Victoires, Paris, 2002.

empujan a obedecer al cacique a cambio de algunas monedas para alimentarse él y sus fieles. El cacto podría simbolizar los demonios de ese hombre de Iglesia, pero también la confrontación entre varias creencias, que aquí no parece caer por su propio peso: el ojo alerta del fotógrafo supo dar sentido irónico a una situación sin ningún interés —la de un curioso, en este caso un cura, que se asoma a ver la filmación de la película—, ya que el cura, que le da la espalda al cacto, parece estar en una actitud de negación.

Ese mestizaje cultural y religioso, que volvemos a encontrar en varios fragmentos de la novela, recalca la importancia de lo prehispánico en la obra de Rulfo y volvemos a encontrar en esas imágenes una percepción muy particular de la naturaleza con que ya nos hemos familiarizado en *Pedro Páramo*. Los vasos comunicantes entre la novela y las fotos son evidentes en algunas tomas que bien podrían ser ilustración de ciertos fragmentos de la novela, a no ser que la hayan inspirado. Por ejemplo la foto “Arrieros en un camino” remitiría al cuento “En la madrugada” en que Esteban, el vaquero, se va cada mañana a pasear sus animales. Además, son varias las fotos que parecen mostrar casi lo mismo pero en instantes distintos. Es el caso con la foto “Casa, muro y árbol” sacada la una por la mañana y la otra al mediodía y en épocas distantes. Se desprende de esas fotos falsamente gemelas un sentimiento de serenidad, de movimiento constante e inalterable que inspira confianza en el porvenir, en el ciclo de la naturaleza que traduce el paso imparable del tiempo, el ciclo de la vida. Por eso muchas fotos muestran una naturaleza grandiosa, magnífica, al lado de la cual el hombre resulta minúsculo: ya se trate de árboles, de cascadas, de luz o de selvas, hay algo mágico en la manera en que Juan Rulfo retrata la naturaleza. Si volvemos a la foto del cura, el cacto parece como animado: el cura aparenta preocupación, inmovilizado frente al porvenir, mientras que la forma del cacto le da dinamismo y movimiento, en contraste con el cura. Inclinado hacia el cura, parece un animal que quisiera tragárselo. Y además, el cacto es cuatro veces mayor que el cura.

En cuanto a los árboles del bosque, están siempre fotografiados de manera que resalte su lado mágico y maravilloso: el hombre se ve pequeñito entre los árboles que están como deificados por el ojo del fotógrafo. La pequeña Alicia está perdida entre los ahuehuetes que bordean la alameda en que se encuentra. Notarán el rayo de luz que se filtra entre los troncos enormes: es una luz que los deifica, que confiere a la naturaleza un poder sobrenatural que coincide con la concepción que tenían de ella los antiguos mexicanos. Ni qué decir tampoco de esas cascadas que caen con una fuerza increíble en una larga estela blanca que irradia todo el paisaje alrededor.

Toda la obra de Rulfo parece, pues, tender a una trascendencia que deja entrever la apertura dentro del clausurado mundo rulfiano. El hombre está dentro de un sistema mucho más amplio que sigue evolucionando pase lo que pase. En *Pedro Páramo*,

de manera todavía más evidente que en los cuentos, la dimensión cosmogónica borra los horrores de la historia: el punto de vista de la humanidad supera las desdichas individuales.

Entonces se puede decir que hay en *Pedro Páramo* una búsqueda estilística de desorden, no por sí misma, sino para reflejar el caos de un mundo que se está transformando después de un choque entre varias culturas. Esa característica convirtió la lectura de esa obra en un desafío y sólo un análisis de tipo sociológico como el de Bourdieu o sociocrítico como el de Edmond Cros puede descubrir la razón de una escritura que bien podríamos calificar de “desescritura” y, por qué no, “mestiza” (si se le añade además todo lo aquí dicho en cuanto al sentido).

Después de varios años de exaltación de lo nacional seguidos por la alternativa imposible de solucionar entre lo universal y lo regional, Juan Rulfo, con *El Llano en llamas* y todavía más con *Pedro Páramo*, propone un posible reencuentro entre los dos, una solución a ese dilema de todos los escritores mexicanos e incluso latinoamericanos. *Pedro Páramo* es la historia de un cacique durante los años de la Revolución Mexicana. Pero Rulfo no escribió una novela histórica, sino una ficción que le permitiera dar otro enfoque de ese periodo histórico, y sobre todo de esa organización política y social que es el caciquismo. Necesitaba introducir, pues, la visión del indio o, digamos, la palabra de los indios, y esa otra perspectiva se inserta en un sistema de expresión complejo del cual es sólo una parte. La voz de los indios se oye de manera muy sutil —aunque no débil— en *Pedro Páramo* mediante muchos mexicanismos, un escenario y un ambiente particulares, unos monólogos que se oyen sin que intervenga ninguna voz narrativa que pudiera transformarlos y que libera la palabra de “los mudos” (entre los cuales se cuentan los campesinos y los indios). Por otra parte tenemos la voz del cacique, la organización casi feudal de la sociedad del cacique, y prácticas religiosas católicas. El resultado es una obra en la que en un principio no se entiende nada porque se mezclan varias culturas, y en este sentido a mí me agrada la idea de hablar de los mundos “mestizos” de Juan Rulfo y me parece posible hablar de “mestizaje” en esta novela. Y bien podríamos concordar en el hecho de que el mestizaje tiene como resultado el desorden, a veces el caos y la incompreensión. El mestizaje muestra la sociedad caciquil en su complejidad, y su totalidad también implicaba el caos, el desorden, la confusión que se experimenta, como dice Gruzinski, cuando vemos a un indio tocar el laúd.¹⁹

El choque de esos mundos lo muestra bastante bien cuando Justina, la nodriza de Susana, va al mercado de los indios (fragmento 47, pp. 142-144). Va a buscar medicinas naturales, hierbas, plantas para aliviar a Susana. Y lo hace bajo una lluvia obstinada, como para mezclar un tanto más las dos razas, la religión católica y el conocimiento indígena,

¹⁹ Véase el libro de Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Fayard, Paris, 1999, p. 316; la traducción de la expresión es mía. En el texto francés se lee “je suis un Tupi qui joue du luth...”.

a las que acude precisamente la nodriza, pero persignándose, muy a cubierto en el portal de la iglesia.

La novela de Rulfo habla efectivamente un lenguaje nuevo, colorido, heterogéneo, que la hace inasible y movediza. El caos que implica el mestizaje, por supuesto, genera movimiento. Y el gran acierto de Rulfo es que, sin nombrar claramente las razas, las religiones y la forma de organización social, nos permite fácilmente identificarlos a todos y, sobre todo, no oculta ninguna de las partes de esa sociedad: todas se ven y se oyen debido a las fuerzas de esa escritura tan profunda, sólo posible para quien logra entender el sentido de los enigmas.

Pero cabe subrayar también que Juan Rulfo, acercando el mundo indígena al mundo colonial, dio a la novela una orientación subterránea que nos llevó a ubicar la historia de *Pedro Páramo* en un marco todavía más amplio, en el período que corresponde al Quinto Sol de los mexicas, la época del movimiento, antes de que vuelva a nacer un nuevo ciclo. Todo converge en *Pedro Páramo* para dibujar un mundo dominado por la incertidumbre, como lo he demostrado en otra parte. Ahora bien, el movimiento, el caos y la incertidumbre ¿no serían también tres características de la segunda mitad del siglo XX y del mundo que describen también los escritores posteriores a Rulfo en sus novelas?

Juan Rulfo estaba ya de lleno en 1955 en la época moderna y presentó una novela cuya estructura y cosmovisión propuesta como trasfondo tiene puntos de convergencia con el mundo moderno tal como lo define Nietzsche. Rulfo era hombre de la modernidad. Esa modernidad que, dice Nietzsche, perdió la aureola, perdió toda espiritualidad: ¿cómo definir mejor a Comala, ciudad de fantasmas que vagan eternamente en el Purgatorio con el deseo de volver a encontrar un lugar cerca de Dios, o buscando volver a dioses más antiguos? Para Nietzsche, en *Más allá del bien y del mal*, la modernidad se traduce en el vacío de la materia y el uso de la máscara. La modernidad es sinónimo de lo cambiante, lo inestable, lo nunca fijo, como, por lo demás, era Marx quien proponía la inestabilidad del nuevo orden social. Lo que me interesa sugerir sobre todo aquí es cómo y en qué medida la novela de Rulfo tiene en su composición los gérmenes de la novela mexicana actual que sólo amplificó las características de *Pedro Páramo*. Pero quiero llamar la atención sobre el hecho de que el análisis que hace Nietzsche del mundo moderno y la definición que dieron los antiguos mexicanos del mundo actual puedan converger en cierto punto, y que seguramente es ése el elemento que explica las similitudes estilísticas entre los dos mundos novelísticos considerados —ya que para mí, en una perspectiva sociocrítica, cada texto refleja la estructura social a la que pertenece el sujeto cultural que lo escribió.²⁰ En efecto, si seguimos el pensamiento nahua, tanto Rulfo como todos los escritores más jóvenes de la segunda mitad

²⁰ Véase, sobre este punto, el libro de Edmond Cros, *D'un sujet à l'autre*, Centre d'Etudes et Recherches Sociocritiques, Montpellier, 1995.

del siglo XX y XXI pertenecen a la misma época: la del Cuatro Ollin, la época de los cambios y de la incertidumbre. Y es, por cierto, el punto común a todos esos autores: mediante una escritura caótica describen un mundo agotado, apocalíptico, destruido, que también es el mundo de Nietzsche. En otros términos, hay una implicación directa entre una estructura social y un tipo de escritura (y viceversa) y de dos épocas tan distintas como el México de los años veinte y la Europa actual pueden surgir, mediante una escritura similar y una mirada paralela, características fundamentales comunes.

Concebí este artículo como el verdadero inicio de una nueva interpretación de *Pedro Páramo* y, a la vez, como una apertura, a partir de la novela de Rulfo, hacia el porvenir de la narrativa mexicana. Mi propósito fue sacar a la luz otra lectura posible de esta obra, una lectura que busca su sentido más allá, en el tiempo. Mi objetivo era también volver sobre las características ya conocidas del estilo rulfiano desde otra perspectiva, mostrando cómo la polifonía de voces y la falta de estructura cronológica permiten oír voces mucho más lejanas. Ese recorrido por el México antiguo impone a la novela un sentido trascendente y positivo: si Comala parece ser un pueblo inmóvil, estancado en las luchas de aquel entonces y prisionero de una eternidad estéril, el ciclo natural sigue su evolución e impone al mundo rulfiano una dinámica ineluctable. La presencia en filigrana del Quinto Sol insufla movimiento a las estructuras textuales, que no pueden sino traducir el desmoronamiento de Pedro Páramo, de su sociedad y de su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- Adelstein, Miriam, "Función y simbolismo del agua en las obras de Juan Rulfo", *Explicación de Textos Literarios*, VIII, 1, 1979-1980, pp. 75-82.
- Aguilar, Ricardo D., "Pedro Páramo: flor y canto de la Nueva Tenochtitlán", *El Heraldo Cultural*, 453, 14 de julio de 1974, pp. 6-7; 454, 21 de julio de 1974, pp. 6-7; 455, 28 de julio de 1974, pp. 6-7.
- Baker, Armand F., "Water Imagery and the Theme of Disillusion in *Pedro Páramo*", *Hispanic Journal*, 14, 2, Fall 1993, pp. 49-60.
- Barthes, Roland, *S/Z*, Seuil, Paris, 1970.
- Cabrero, María Teresa, *La muerte en el Occidente del México prehispánico*, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, 1995.
- Chase, Cyda S., "Heat, Water, and Stars in *Pedro Páramo*", en Janet Pérez y Wendell Aycock (eds.), *Climate and Literature: Reflections of Environment*, Texas Tech University Press, Lubbock, 1995, pp. 89-97.
- Edmond, Cros, *D'un sujet à l'autre*, Centre d'Etudes et Recherches Sociocritiques, Montpellier, 1995.
- Gruzinski, Serge, *La pensée metisse*, Fayard, Paris, 1999.

- Jiménez, Víctor, “Una estrella para la muerte y la vida”, *Opción: Revista del Alumnado del ITAM*, XXIII, 121, octubre de 2003, pp. 69-81.
- Palaisi-Robert, Marie-Agnès, *Juan Rulfo: l'incertain*, L'Harmattan, Paris, 2003.
- Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, ed. de José Carlos González Boixo, Cátedra, Madrid, 16ª ed. puesta al día con texto definitivo, 2002 (*Letras Hispánicas*, 189).
- , *Le Mexique de Juan Rulfo, 1945-1955*, Éditions Place des Victoires, Paris, 2002.
- Sarfati-Arnaud, Monique, “El mundo en blanco y negro de Juan Rulfo”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXII, 2, Invierno de 1998, pp. 380-396.
- Soustelle, Jacques, *L'univers des aztèques*, Hermann, Paris, 1979.
- Tatard, Béatrice, *Juan Rulfo photographe: esthétique du royaume des âmes*, L'Harmattan, Paris, 1994.
- Valdés, Mario J., “Juan Rulfo en el amoxcalli: una lectura hermenéutica de *Pedro Páramo*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXII, 2, invierno de 1998, pp. 225-236.
- Vital, Alberto, *Lenguaje y poder en Pedro Páramo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Dirección General de Publicaciones, México, 1993 (*Luzazul*).