

Pedro Páramo y el motivo del "Viaje al Averno"

Angel Vilanova

El texto que sigue corresponde a un capítulo del libro *Motivo clásico y novela latinoamericana* (El "Viaje al Averno" en *Adán Buenosayres, Pedro Páramo y Cubagua*), en donde estudio la relación entre el *motivo* mencionado y las novelas de Leopoldo Marechal, Juan Rulfo y Enrique Bernardo Núñez, de acuerdo con las proposiciones formuladas por Gerard Genette en *Palimpsestes* (1982). Como obviamente no puedo extenderme aquí en los fundamentos teóricos del trabajo, solo para facilitar su lectura expongo una apretada síntesis de aquéllos. Dichas proposiciones reconocen como centro nuclear la noción de *transtextualidad*, designación que cubre el campo de las relaciones entre textos y puede considerarse como "la *litteraturité elle-même*", como escribe Genette; es decir como la condición y la razón de la existencia de la literatura.

La transtextualidad (o trascendencia textual, paralela a la trascendencia extratextual, que relaciona al o los contextos con la "realidad"), a su vez, reconoce diversos tipos de relaciones: 1) *paratextualidad*, "uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra", en el que consta "el contrato (o pacto) genérico" con el lector, y se concreta en títulos, subtítulos, prefacios, etc.; 2) *metatextualidad*: es la relación que se establece entre un texto y otro que habla de él. Es, por excelencia, la relación *crítica*; 3) *architextualidad*, denominación más abstracta y genérica "que no articula, a lo sumo, más que una mención paratextual (titular, como *Poesías, Ensayos, etc.*) o más frecuentemente, infratitular: indicaciones como *Novela, Relato, Poemas, que acompañan al título sobre la cubierta*"; 4) *intertextualidad*, designación de la presencia de uno o más textos en otro (cruce de discursos), que asume variadas formas (cita, plagio, alusión, etc.); 5) *hipertextualidad*, de la que se ocupa en particular Genette y designa la relación existente entre un texto B (*hipertexto*) y otro precedente, A (*hipotexto*). Puede darse una relación de carácter descriptivo e intelectual: un metatexto que habla de otro (*Poética- Edipo Rey*), pero asigna primordialmente la relación entre el texto B y un texto A de tal naturaleza que la existencia de aquél no sería posible sin el último; es la relación comprobable entre *La Eneida* (hipotexto) y la épica homérica.

Lo expuesto, creo, hace evidente que para estudiar las relaciones entre el motivo clásico y las novelas ya citadas, los tipos más pertinentes de los propuestos eran el de

Intertextualidad y el de *hipertextualidad*. De los dos me pareció más pertinente el segundo y fue el que utilicé. Ahora bien, ¿cómo se produce el paso del hipotexto al hipertexto?. Por la vía de la *transformación*, la cual puede ser de dos clases: 1) la que Genette denomina *imitación*, una transformación indirecta de carácter predominantemente formal, porque privilegia lo que en sentido amplio puede considerarse *estilo* (de género, no de autor u obra) y hace posible el tránsito del hipotexto (*Iliada-Odisea*) al hipertexto (*Eneida*) merced a la competencia genérica (épica) del autor (Virgilio), la cual le permite narrar otra historia en el mismo estilo genérico del hipotexto; 2) la que comporta una *transformación* propiamente dicha, directa, de naturaleza predominantemente semántica, como la comprobable entre *Ulises* y la *Odisea*, es decir, la narración del mismo tema en otra diégesis. Pero, cómo funciona el hipertexto respecto del hipotexto, qué *régimen* se establece entre ellos? De tres maneras, o según tres regímenes: *serio*, *satírico*, *lúdico*.

La relación imitativa del régimen lúdico da origen al *pastiche* (remedo); la de régimen satírico a la *charge* (caricatura), y la de régimen serio a la *forgerie* (falsificación). En cambio, de la transformación surgen, en el régimen lúdico la *parodie*; en el satírico el *travestissement* (disfraz), y en el serio la *transposition*. En todos los casos la transformación se produce por medio de una amplia gama de operaciones, de algunas de las cuales me ocupé en el texto sobre *Pedro Páramo*, y pueden ser, en el caso de la *transposición seria* (las novelas ya mencionadas), de tipo cuantitativo (*excisión*, *concisión*, *reducción*, *expansión*, *aumento*, *amplificación*). O de tipo cualitativo (*transmodalización*, *transfocalización*, *transmotivación*, *transvalorización*).

La hipertextualidad, escribe Genette, constituye un espacio genérico que engloba “enteramente algunos géneros canónicos (aunque menores) como el *pastiche*, la *parodia*, el *travestissement*, y atraviesa otros –probablemente todos los otros; algunas epopeyas /.../ novelas /.../ comedias/.../ algunos poemas líricos /.../ pertenecen a la vez a la clase reconocida de su género oficial y a la desconocida de los hipertextos...”, concepción que exige a la crítica una consecuente visión no inmanentista sino trascendente (transtextual), “*palimpsestosa*”, según la feliz expresión de Genette, que en mi caso me permitió, creo, superar la mera (y fácil) constatación de la presencia del motivo clásico en las novelas mencionadas, para intentar una explicación del cómo y para qué de tal presencia.

I

Si en *Adán Buenosayres* no es posible dudar de la presencia del motivo en el texto de la novela, a punto tal de poder ver a ésta en proporción considerable como conclusión de un proceso de transformación (*transposición*) que convertía al motivo (relato modelo) hipotexto en un hipertexto, la situación cambia indiscutiblemente al enfrentar la novela de Rulfo. Es evidente que para analizarla siguiendo los criterios empleados en el examen del “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”, debería en primer lugar “probarse” la presencia del motivo (clásico y/o no-clásico) y así calibrar el grado de transformación operado sobre el teórico hipotexto cuyo modelo ya propuse. No parece difícil aportar testimonios textuales de esa presencia; los componentes fundamentales (constituyentes) están, creo, presentes, aunque

como es lógico concretados de acuerdo con la naturaleza (el condicionamiento) cultural del motivo: el *guía*, por ejemplo, es un humilde arriero de mulas, que, en la magistral (¿sofo-cleana?) economía con que procede Rulfo, llevará a cabo, presuntamente, otra tarea que para nosotros lo enriquece en cuanto a su potencialidad funcional: será el Telégono (hijo de Odiseo y Circe) que dará muerte a su padre, Pedro Páramo. Pero antes de proseguir en esta dirección me parece imprescindible detenerme un momento en un problema ya planteado importante: el atinente al "prestigio" de lo clásico, cuya magnitud transhistórica permitiría que obras producidas muy lejos (en el tiempo y en el espacio) ligadas a algunas de las que integran el caudal cultural grecolatino, gozaran, por extensión, de tal prestigio. Ese es, a mi juicio, el criterio que revela Curtius al ocuparse de la relación de Dante y los poetas clásicos, Virgilio, Homero. Ese es, a juicio de Augusto Roa Bastos, el que revelan quienes como Carlos Fuentes, contaminados "por el pensamiento etnocéntrico de las culturas centrales" quieren hallar "la clave mística de Comala y sus moradores (...) con razón o sin ella, en (...) el modelo de Edipo". Esto implica, según Roa Bastos, "cautivar los textos: anexarlos sin más a los prestigiosos modelos de la cultura clásica. Establecerlos en los enclaves de la palabra colonizada. Envolverlos en la aureola de los mitos universales". Efectivamente, Fuentes equipara a Juan Preciado con Edipo, pero también con Orfeo; define (así lo recuerda Roa Bastos) a Juan Preciado "como ese joven Telémaco que inicia la contra-odisea en busca de su padre". Dolores Preciado, por su parte, sería Yocasta-Eurídice; Susana San Juan una "Electra al revés"; Pedro Páramo, un "Ulises de piedra y barro", asimilación que el narrador paraguayo cuestiona con pareja legitimidad al inquirir: "¿Por qué no Tzontémoc, el Señor del Inframundo?". Del mismo modo, Fuentes considera a Eduvigis, a Damiana, como "esas viejas virgilianas", y "¿por qué no mexicanas?", insiste Roa Bastos. (1)

¿Es un propósito prejuiciosamente "clasicista" el que lleva a Fuentes a postular esas equiparaciones? No parece; sin embargo, no creo útil incursionar en el resbaladizo terreno de las intenciones. Me preocupa, antes bien, extraer de esta "polémica" la confirmación de la plausibilidad de la propuesta de partida: la conveniencia, frecuentemente la inevitabilidad de una lectura relacionante. No es descartable, claro, que ella estará condicionada por la cultura

-
- (1) Roa Bastos, A., "Los trasterrados de comala. II: Colonización cultural", en el *Papel Literario de El Nacional*, Caracas, 6-12-81, p. 10 La primera parte, "Los trasterrados de Comala", apareció en la misma publicación el 15-11-81. Ambos artículos constituyen un capítulo de *El texto cautivo* (Apuntes de un narrador sobre la producción y la lectura de textos bajo el signo del poder cultural), de A. Roa Bastos, que no he podido consultar en su totalidad. Las Citas de C. Fuentes corresponden a *La nueva novela latinoamericana*. México, Joaquín Mortiz, 1972, p. 16. El reciente ganador del Premio Monte Avila Editores de *Ensayo*, A. Ibarra, en su trabajo titulado *Rulfo y el Dios de la memoria*, relaciona a *Pedro Páramo* con "el mito de Hércules y su descenso a los infiernos, asegurando que eso mismo sucede con Juan Preciado": "el protagonista olvida los consejos de su madre y olvida su guía. Así, al destruir su memoria desciende al infierno. También relaciona la novela de Rulfo con "La parábola de Moisés" y, por último, con "la cultura náhuatl y el *Popol-Vuh*", para analizarla "desde la óptica precolombina". Cf. la reseña publicada en *El Nacional*, Cuerpo C, p. 2, Caracas, 14-11-83.

(por la historia, entonces) en cuyo ámbito un lector, Fuentes, Roa Bastos, va conformando el propio "horizonte de la espera", de acuerdo con el cual se lee un texto no conocido. Quiero decir, si bien un texto cualquiera, *Pedro Páramo* en este caso, puede ser perfectamente leído con independencia de otros, es cierto también, insisto, que es inevitable para un lector de relativa experiencia no percibir los lazos que ese texto tiende hacia otros y no atenderlos en la recíproca importancia que pudieran revestir, no, por supuesto, para llegar a una subvaloración del texto "segundo", sino para reconocer y recorrer vías aprovechables para su penetración más profunda. Por eso, en principio, ¿Por qué Tzontémoc (Mictlantecuhli, Acunahuácatl) o Hades? ¿Por qué no Tzontémoc-Hades, Juan Preciado-Telémaco-Quetzalcóatl, etc., si, como ya se ha constatado, es universal la creencia en un mundo más allá de éste, mundo de la muerte al que prácticamente en toda cultura, como lo relevan innumerables relatos, algún "héroe" desciende con un propósito más o menos definido, que cambia precisamente de acuerdo con los rasgos distintivos de cada cultura? No es que sea indiferente determinar a partir de qué tradición cultural Rulfo escribe *Pedro Páramo*, si de la autóctona, como parece pensar Roa Bastos, o de la clásica, como supondría Fuentes. Es que me parece erróneo aceptar la imposición de tal disyuntiva: si fuera cierto que Rulfo parte de la tradición mexicana (náhuatl, más precisamente) es notorio que la universalidad de la visión del hombre que alcanza *Pedro Páramo* se basa en buena medida en la universalidad de los problemas capitales del hombre que dicho texto expone: la muerte, la injusticia, el amor, la soledad, resultado al que habría seguramente también llegado de optar, si es que lo hizo, por el punto de partida "etnocéntrico" que impugna Roa Bastos. En todo caso, ¿no sería más acertado pensar que la extraordinaria novela de Rulfo es fruto de la integración de las dos vertientes culturales puestas, por fin (sin olvidar la historia de la conquista y sus lamentables consecuencias), en un plano de pareja importancia? Al referirme al momento en que Marechal iniciaba la escritura de *Adán Buenosayres* apunté que en ese entonces, se difundía una tendencia muy extendida de "regreso a Homero", para refutarlo o para transformarlo, y mencioné, siguiendo las explicaciones de Genette, a Jean Giono, el autor de *El nacimiento de la Odisea*. ¿Sería aventurado insistir en ese recuerdo al ocuparnos de Rulfo sabiendo de su confesada admiración por el narrador francés, comentada por Luis Harss y por Jorge Ruffinelli (2), como un dato relevante a tener en cuenta para intentar aclarar el problema en consideración? Del mismo modo, cómo podría prescindirse de la información proporcionada por cronistas y misioneros españoles acerca del "inframundo" de que trata Roa Bastos, el Mictlan de los nahuas quienes lo entendían no como "infierno" sino simplemente como lugar de los muertos, donde se depositan los restos de los muertos, y no leer desde esa perspectiva

(2) Harss, L. "Juan Rulfo, o la pena sin nombre", en *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. Serie Valoración Múltiple. La Habana, Centro de Investigaciones Literarias Casa de Las Américas, 1969. (Se trata de un capítulo de *Los nuestros*. Buenos Aires, Sudamericana, 19). Ruffinelli, J., Prólogo de Rulfo, J., *Obra Completa*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, Nº 13, 1977, p. XXVIII. Ruffinelli relaciona también a Rulfo con Faulkner, como Irby, pero además, con el dramaturgo irlandés John Synge, y el novelista suizo C. M. Ramuz.

De la información con que es posible contar sobre las creencias de los antiguos mexicanos acerca de la muerte, del lugar al que iban los muertos, etc. pueden extraerse curiosas coincidencias con las que existen de las culturas griega y latina, especialmente de la primera: el lugar al que iban los muertos, llamado Mictlan, era gobernado por Mictlantecuhtli (también llamado Acunahuácatl o Tzontémoc) divinidad de la muerte, y su compañera Mictecacihuatl (o Mictlancihuatl). Así lo apunta Sahagún: "...el infierno, donde estaba y vivía un diablo que se decía Mictlantecuhtli, y por otro nombre Tzontémoc..." (4). Para los cronistas y misioneros cristianos, ignorantes probablemente de la respectiva tradición griega tal lugar, subterráneo, según el cronista Clavijero, no podría sino equivaler al "infierno" cristiano, pero para los indígenas era, curiosa y simplemente, como el Hades homérico, el lugar de los muertos (también llamado *Tocenchan* y *Tocenpapolihuiyan*, es decir, "nuestra casa común de perderse"; según Miguel León Portilla se lo llamaba *Quenamican* o *Quenonamican*, "donde están los que de algún modo viven").

De acuerdo con Orozco y Berra el Mictlan estaba ubicado en el centro de la tierra, mientras Sigüenza, pensando en el término *mictlampa*, creía que se hallaba "hacia el norte". De acuerdo con la mitología náhuatl, el Mictlan estaría ubicado hacia el oeste, es decir, hacia el poniente (como es norma en casi todas las mitologías), orientación espacial según la cual se construían los edificios más importantes como palacios y templos. Justamente, el templo de Mictlantecuhtli se llamaba Tlaxicco cuya significación es "en el ombligo de la tierra" (¿cómo no pensar instantáneamente en el templo de Apolo, en Delfos, $\delta\mu\phi\alpha\lambda\delta\zeta$, "ombligo del mundo" también para los griegos?). (5) Al Mictlan iban los nobles o gentes del pueblo que morían de enfermedades comunes o de vejez, dice Ruz-Lhuillier. (6) C. A. Burland, por su parte, señala (sin referir sus fuentes) que algunos poemas o cantos informan que los espíritus de las víctimas de sacrificios "se retiraban a la quietud del país de los muertos". Allí era posible que tal espíritu alcanzara un Fuego Central y se convirtiera en parte de él; de esa unión nacerían nuevos espíritus. No encuentra tampoco indicaciones de que la permanencia en el Mictlan

-
- (3) Rulfo, J., *Pedro Páramo y El Llano en llamas*. Barcelona, Planeta, 1975. En adelante citaré directamente en el texto por *PP* e indicando la página correspondiente. Salvo indicación en contrario, los subrayados son míos.
- (4) Sahagún, B. de, *Historia de las cosas de la Nueva España*. México, Porrúa, 1975, pp. 205-6. El Cap. I del Tercer Libro se titula "De los que iban al infierno".
- (5) Matos Moctezuma, E., *Muerte al filo de la obsidiana*. México, Sepsetentas, 1975, pp. 66-75. León Portilla, M., *La filosofía Náhuatl*. México, Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, 1974, pp. 183-4.
- (6) Ruz-Lhuillier, A., "El pensamiento náhuatl acerca de la muerte", en Rodríguez C., A., *Selección de textos sobre algunos temas de literaturas prehispánicas*, Mérida, Centro de Investigaciones Literarias, 1975.

fuese feliz. (7)

Las descripciones del Mictlan no son muy abundantes. En general, sólo es descrito como un lugar "oscuro y misterioso", y en algunos poemas se habla de él como "el lugar del misterio", todo lo cual permite sin mayor esfuerzo reparar en la tradición griega ya comentada. Las coincidencias, sin embargo, no acaban aquí: Cuando alguien moría, los nahuas sometían al cuerpo a un preciso ritual que implicaba una especie de momificación; le derramaban agua sobre la cabeza y lo acompañaban con un jarro lleno con el mismo líquido. Por último, le ponían una piedra en la boca (de jade a los nobles, de obsidiana en el caso de las gentes del pueblo), sin duda el óbolo mediante el que el muerto pagaba su traslado al más allá en muchas mitologías. Lo más notable, empero, es que, según refiere Sahagún, se aleccionaba al muerto sobre el camino a seguir para ir al Mictlan: ese camino pasaba entre dos sierras que chocaban entre sí, y siguiéndolo encontraría una culebra que cuidaba el paso, así como luego hallaría una lagartija verde; atravesaría después ocho páramos y ocho collados; soportaría un viento frío y, por fin, cruzaría un río —el Chiconahuayan— sobre un perrito bermejo, que mataban para que acompañase al muerto. (8)

La mitología náhuatl cuenta, además, que Quetzalcóatl, acompañado por su hermano Xólotl (llamados "hermanos preciosos". En la iconografía náhuatl, además, Xólotl era representado por la figura de un perro), fue al Mictlan para recoger los restos de sus antepasados. Después de tomarlos, se le presentó Mictlantecuhtli; conociendo su carácter taimado, los hermanos huyeron, lo que ofendió al dios que los hizo perseguir por codornices. Las aves hicieron caer a Quetzalcóatl y los huesos que llevaban se convirtieron en astillas. Así los sacaron del Mictlan, fuera del cual Quetzalcóatl se sacrificó sobre ellos regándolos con su sangre, formando de ese modo la nueva humanidad, cuyos integrantes serían de diferentes dimensiones porque de diferentes tamaños eran tales restos óseos. (9)

3

Los componentes fundamentales del motivo están presentes, sin duda, en *Pedro Páramo**. Pero, como también es evidente, ubicados no según un orden más o menos "tradicional" (como en Adán Buenosayres, por ejemplo) sino en el "desorden" propio de la novela de Rulfo. En otras palabras, la transformación del motivo "Viaje al Averno" por el

* Descenso, guía, encrucijada, barrera acuática (río, laguna, mar) puente o nave (barquero), son los elementos *constituyentes* del motivo tradicional libremente empleados en el motivo literario, según las necesidades del relato.

9° Cf. "Juan Rulfo examina su narrativa", en *Escritura*, 2, Caracas, julio-diciembre 1976, pp. 308-9.

(7) Cf. Burland, C.A. *The Gods of Mexico*. London, Eyre & Spottiswoode, 1967, p. 146.

(8) Cf. Sahagún, B. de, *op. cit.* pp. 205-6.

(9) Cf. Caso, A., *El pueblo del sol*. México, Fondo de Cultura Económica, 1971.

narrador mexicano, parece mucho más radical: la importancia del motivo de "Viaje" en *Pedro Páramo* (si es que en efecto el texto narra un viaje, aspecto del que me ocuparé más adelante) radica esencialmente en proporcionar los elementos que "certificarían" que Comala es el Averno (o Mitctlan. "Comala es un símbolo" —ha declarado Rulfo—. El comal es una rueda grande de barro o fierro" usada para calentar las tortillas y simboliza el "calor que hace en el lugar donde se desarrolla la historia").

Ya me referí al pasar al guía, Abundio Martínez, uno de los tantos hijos naturales de Pedro Páramo, muerto mucho tiempo antes del comienzo del relato (y del "Viaje"), como lo declara Eduviges Dyada: "... Abundio ya murió. Debe haber muerto seguramente..." (PP, p. 21). Abundio es quien, durante el descenso ("El camino subía y bajaba: 'sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja'"). Recuérdese el comienzo de la novela: "Vine a Comala...", etc., y se confirmará que el "Viaje" es en descenso, idea sobre la que se insiste: "¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?" (PP, p. 9), confirma ese sentido descendente. Juan Preciado (cuya identidad recién será revelada en uno de los momentos en que dialoga con Eduviges, ya avanzado el relato, (PP, p. 45), había topado con Abundio en "Los encuentros", donde *se cruzaban varios caminos. Me detuve allí esperando, hasta que al fin apareció este hombre*". (PP, p. 11). Lo esperaba, sugeriría Juan Preciado, ¿porque necesita un *gula*? "¿Adónde va usted? —le pregunté.

—Voy para abajo, señor.

—¿Conoce usted un lugar llamado Comala?

—Para allá mismo voy.

—Y lo seguí..." (PP, p. 11).

Antes, esa primera persona que habla, había observado que bajo "la reverberación del sol, la llanura parecía *una laguna transparente...*" (PP, p. 10). A la "laguna" hay que agregar la presencia de un *rió*, implícitamente indicado cuando "una señora envuelta en un rebozo", que primero "desapareció como si no existiera", le informa a Juan Preciado al ingresar al pueblo que la casa de Eduviges estaba "—Allá (...) junto al *puente*" (PP, p. 13). El río volverá a ser (¿o ya había sido?) mencionado cuando el Padre Rentería recuerde la muerte de Miguel Páramo (PP, p. 71). No hay que olvidar tampoco los cuervos que cruzan el cielo graznando mientras Juan Preciado y Abundio, siempre en descenso, recorren precedidos por las mulas el camino que "después de trastumbar los cerros" (PP, p. 11) a través de "una huella" que a Juan le pareció "como *una herida abierta entre la negrura*" de esos cerros (PP, p. 49) "atravesada toda la tierra y es el que va más lejos", según la hermana de Donis (PP, p. 53). Por ese camino irán hundiéndose "en el puro calor sin aire", calor que se intensificará al arribar a Comala, porque el pueblo "está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno". (Más adelante me ocuparé del carácter de transposición sería que comportaría la novela de Rulfo. Pero no es oportuno omitir una rápida mención del único instante de humor, negro, claro, que el relato ofrece inmediatamente después de la última cita: Abundio insiste en que el calor que están sintiendo "no es nada", que en Comala será peor, como lo confirma el hecho de que "los

que allí mueren, al llegar al infierno regresan por una cobija". (PP, p. 11). Ahora bien, aunque como puede advertirse Comala no sería exactamente el infierno, no caben dudas de que es un pueblo de muertos, cuyas voces (o "murmullos") dirigidos, organizados como centrípetamente con respecto a Juan Preciado permiten reconstruir la "historia" del lugar y de sus pobladores. Pero, sobre este aspecto, en la poco menos que innúmera bibliografía, hay ya más que suficientes explicaciones sobre la naturaleza verdadera de ese pueblo de "ánimas en pena". Sólo parece necesario aquí subrayar que, a diferencia de lo que ocurre en los viajes a que se ha hecho referencia, de ese "mundo inferior" no es posible regresar: "... Quiero volver al lugar de donde vine...", dice Juan Preciado. "—Es mejor que espere —me dijo él (Donis). —Aguarde hasta mañana. No tarda en oscurecer y todos los caminos están enmarañados de niebla. Puede usted perderse. Mañana yo lo encaminaré". (PP, p. 55). Pero ese "mañana" no llegará nunca: "—Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado? Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí (Dorotea) también estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto (...) ya bien tirante, acalambrado como mueren los que mueren muertos de miedo (...) Y ya ves, te enterramos.

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

—Da lo mismo. Aunque mi nombre es Dorotea. Pero da lo mismo.

—Es cierto, Dorotea. *Me mataron los murmullos.*" (PP, p. 60).

4

Pero, ¿narra efectivamente Pedro Páramo un "Viaje"? A mi juicio, en esa notabilísima ambigüedad imperante en la novela, el relato apenas indica que lo hubo, pero no lo narra, lo alude concisamente, cifrando el postrero instante de movimiento real en ese "Vine..." del principio de la narración, hacia el inmovilismo final del sepulcro en el que, con Dorotea en sus brazos, se le "heló el alma" a Juan Preciado (PP, p. 61): "Ya ves, ni siquiera le robé el espacio a la tierra. Me enterraron en tu misma sepultura y cupe muy bien en el hueco de tus brazos (...) ¿No sientes el golpear de la lluvia?

—Siento como si algo caminara sobre nosotros.

—Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque *vamos a estar mucho tiempo enterrados*". (PP, p. 63).

Como es notorio, se trata del recuerdo del viaje que lo llevó a Comala, al punto final de su existencia, tal como lo ratifica Dorotea, a esa tierra, a ese páramo, yermo en el que todo está condenado "a morir" (PP, p. 73).

Ha comenzado, como la generalidad de los críticos señala, la segunda parte de la novela en la que el tiempo se detiene definitivamente en un eterno presente, en el que Juan Preciado (y el lector a través de él, "narrador" testigo) "oírán" las voces de los muertos que irán completando la historia de Comala, de Pedro Páramo, de Dolores Preciado, de Susana San Juan, de sus otros habitantes (que ahora son sólo sombras), muy en síntesis, la propia historia

de México, macromundo simbolizado por el micromundo *infernial* que es ese pueblo cerrado a la esperanza, donde la vida no valía más "que (...) un puro carajo". (PP, p. 117).

Hubo un viaje, entonces; pero ¿el viaje de un "héroe" vivo o el de un muerto? "Si el tema de Malcolm Lowry (*Bajo el volcán*) es la expulsión del paraíso —ha escrito Octavio Paz— el de la novela de Juan Rulfo (*Pedro Páramo*) es del regreso. Por eso el héroe es un muerto: sólo después de morir podemos volver al edén nativo. Pero el personaje de Rulfo regresa a un jardín calcinado, a un paisaje lunar, al verdadero infierno. El tema del regreso se convierte en el de la condenación; el viaje a la casa patriarcal de Pedro Páramo es una nueva versión de la peregrinación del alma en pena. Simbolismo —¿inconsciente?— del título: Pedro, el fundador, la piedra, el origen, el padre guardián y el señor del paraíso, ha muerto; Páramo es su antiguo jardín, hoy llano seco, sed y sequía, cuchicheo de sombras y eterna incomunicación. El Jardín del Señor: el Páramo de Pedro." (10)

Para la mayor parte de los críticos, en cambio, Juan Preciado muere al promediar la novela, tras el encuentro con Donis y su hermana, y si bien "toute lecture, même la plus indiscrete, est legitime" (11), es evidente que una de las dos opiniones opuestas debe estar errada, salvo, como creo, que el carácter predominantemente ambiguo de la novela admita esas (y otras) lecturas. Esa misma ambigüedad es notable también en una decisiva discrepancia adicional: ¿es Comala realmente el infierno (o el purgatorio, como sostiene algún crítico)? (12); este mundo ("—Eso cree usted; pero todavía hay algunos. ¿Dígame si el Filomeno no vive, si Dorotea, si Melquíades, si Prudencio el viejo, si Sóstenes y todos esos no viven?...") (PP, p. 54), o el paraíso (perdido: "...Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada..." [...] "...No sentir otro sabor sino el del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo". (PP, p. 23). Paraíso del que Dolores Preciado fue despojada, como todos, por Pedro Páramo, y la hace alimentar hasta su muerte el deseo de vengarse: "...El abandono en que nos tuvo, mi hijo, cóbrase caro". (PP, p. 24) ¿Se trata de una contradicción? No creo. Más bien, habría que pensar en que esa ambigüedad, esa imposibilidad de afirmar con absoluta certeza en qué ámbito preciso se "desarrolla" la historia, es justamente lo que subraya el carácter infernal de la misma realidad concreta, una de las posibilidades apuntadas: "Comala es otro infierno porque en este pueblo el padre ha muerto y porque este padre, cuando estaba vivo, mató a Comala. Pedro Páramo destruyó a su pueblo al conquistarlo con la violencia del terrateniente: el ciego poder que acumuló trajo la destrucción física y otra destrucción moral en el deterioro de la sumisa dependencia" (13). Conclusión que, por otra parte, subraya el acierto de James Irby cuando

(10) Citado por Ortega, J., *La contemplación y la fiesta*. Caracas, Monte Avila, 1969, p. 29.

(11) Genette, G., *op. cit.*, p. 425. ("toda lectura, incluso la más indiscreta, es legítima").

(12) Delay, f., "Juan Rulfo: le territoire des morts", en *Critique*, 363-4, París, Août-Septembre, 1977, p. 809.

(13) Ortega, J., *op. cit.* p. 21.

relacionaba a Rulfo (y a Onetti) con Faulkner, para el que la violenta apropiación privada de la tierra y la esclavitud habían sido la causa de la decadencia de la sociedad del sur norteamericano. (14)

Finalmente, pese a la ambigüedad, es posible descartar la hipótesis de Florence Delay de que Comala sería el Purgatorio dantesco: el Purgatorio, en la visión religiosa de la *Divina Comedia* (que no es la de Rulfo) es un lugar de paso hacia la dimensión última, el Paraíso, la Gloria, Comala, por el contrario, es, como dice Bartolomé San Juan, "un pueblo desdichado, untado todo de desdicha", en el que no habrá para él, para Susana, para nadie, "salvación ninguna" (*PP*, p.83); el infierno, en suma.

5

Ahora sí, creo, pueden ponerse en obra los conceptos metodológicos de Genette, ya empleados en el análisis de *Adán Buenosayres*, siguiendo otra vez el criterio que el crítico francés propone en el estudio del *Telémaco* de Louis Aragon y el *Telémaco* de Fenelón: Il faut, bien sûr, dans tous les cas, lire les deux textes côte à côte et comme simultanément. Entre ces deux écritures dont l'une se dégage et s'écarte progressivement de l'autre, s'établit alors une sorte d'étrange consonance" (15), lo cual facilita una más inteligente apreciación de los textos. Como se pone en evidencia en ése y, en general, en todos los casos, "un texte littéraire ou non, peut subir deux types antithétiques de transformation que je qualifierai, provisoirement de purement quantitative, et donc a priori purement formelle et sans incidence thématique. Ces deux opérations consistent, l'une à l'abrégéer —nous la baptiserons réduction—, l'autre à l'étendre: nous l'appellerons augmentation. Mais il y a, bien entendu, plusieurs façons de réduire ou d'augmenter un texte". Sin embargo, la reducción o el aumento sólo podrían constituir transformaciones puramente cuantitativas, sin incidencia temática, en reducciones (plásticas, especialmente) o ampliaciones (fotográficas, por ejemplo). No ocurre lo mismo en literatura (ni en música). Un texto (literario o musical) "no peut être ni réduit ni agrandi sans subir d'autres modifications plus essentielles a sa textualité propre [...] pour des raisons que tiennent évidemment a son essence non-spatiale et immatérielle, c'est-à-dire à son idéalité spécifique". (16). Hay que precisar, por fin, que reducir o aumentar no suponen simples cambios de dimensión; son cambios que afectan tanto la estructura como la significación de

(14) Cf. Irby, J., *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*. México, Tesis multigráfica (Bteca. de la UNAM), 1957.

(15) Genette, G., *Palimpsestes*, París, Ed. do Seuil, 1982. p. 414. Para la explicación de cada procedimiento transformacional remito a la formulada en el capítulo anterior. ("Es necesario, ciertamente, en todos los casos, leer los dos textos lado a lado y como simultáneamente. Entre esas dos escrituras una de las cuales (la de Aragon) se destaca y se aparta progresivamente de la otra, se establece entonces una suerte de extraña consonancia").

(16) *Ibidem*, p. 263. ("Un texto, literario o no, puede sufrir dos tipos antitéticos de transformación que yo calificaría provisoriamente, de puramente cualitativa, y por ello a priori puramente formal y sin incidencia temática. Estas dos operaciones consisten, una en abreviarlo —la bautizaremos

un texto (hipotexto) y concluyen en la producción de un nuevo texto (hipertexto) a partir de aquél sobre el cual se ejerce una u otra operación (o ambas). Son mucho más frecuentes, observa Genette, los hipertextos producidos por aumento que por reducción, y ya he tenido oportunidad de ocuparme de un caso de los primeros*. Ahora me ocuparé de uno enteramente opuesto.

Es notorio que dejo aquí de lado las posibilidades (y la necesidad) de examinar la relación entre *Pedro Páramo* y el resto de los cuentos escritos por Rulfo, especialmente *Luvina* y *Un cuento*, de lo que se han ocupado varios críticos (aunque no desde la perspectiva propuesta por Genette), como Blanco Aguinaga y Ricardo Estrada, entre otros. Este último, precisamente, analiza con cierto detalle las "esenciales co-incidencias" entre *Un cuento* y *Pedro Páramo*, atribuyendo al primero el valor de "punto de arranque" de la novela. Una lectura paralela de ambos textos permite a Estrada observar que ambos comienzan prácticamente del mismo modo: ambos mantienen un tono y una técnica evocativos, así como es la misma la razón del viaje; en ambos hay el encuentro con el arriero y el descubrimiento del parentesco entre éste y el "narrador-testigo", hijos los dos del caudillo, muerto también antes del inicio de los relatos. Estos son narrados igualmente por una predominante primera persona, en un común juego de ámbitos, "el de la evocación y el de la apariencia", con un mismo "aire de reticencia y de incertidumbre" y una semejante técnica "desorganizada" en la relación de los hechos, que el lector debe reconstruir. Pero, por supuesto, también son comprobables diferencias esenciales: Comala es Tuxcacuexco en el cuento, por ejemplo; en la novela, Rulfo suprime "adjetivos (...) y ciertas imágenes", etc. Los cambios más notables son "quizá (...) de expresiones verbales y otros implicados en ello", porque van a incidir en la significación. Entre las modificaciones reconocidas por Estrada, interesa particularmente la que se produce al comienzo de ambas narraciones: "Fui a Tuxcacuexco" en *Un cuento*, "Vine a Comala", en *Pedro Páramo*, porque ella confirma la idea ya expuesta de que el viaje a Comala es un viaje sin retorno. Otra diferencia, ésta de tipo adverbial, sostiene también esa apreciación: "Vine a Comala porque me dijeron que *acá* vivía mi padre..." (el deítico propio de "fui" sería *allá*, de donde se regresa para referir la peripecia) (17).

Si optáramos por esta línea de trabajo, en principio, sería posible reconocer de inmediato que la operación transformadora reconocible que conduciría de *Un cuento* a *Pedro Páramo* es la que Genette define como *aumento*. Pero la relación que aquí se propone atender es la que existiría entre el motivo (modelo) del "Viaje al Averno" tal como quedó postulado identificando un tanto esquemáticamente sus componentes fundamentales, concretado en

reducción—, la otra en ampliarlo: la llamaremos extensión. Pero hay, por supuesto, muchas formas de reducir o aumentar un texto" (...) por razones que apunta evidentemente a su esencia no espacial e inmaterial es decir, a su idealidad específica".)

(17) Estrada, R., "Los indicios de *Pedro Páramo*", en *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. op. cit. (pag. 57)

* El de Adán Buenosayres.

diferentes textos (hipertextos): *Odisea*, *Eneida*, *Infierno* dantesco, "Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia" en *Adán Buenosayres*.

Reitero que no pretendo postular una relación directa e inmediata entre *Pedro Páramo* y los textos antes citados: en todo caso, la relación se establecería entre la novela (como hipertexto) y un hipotexto amplio, constituido por la confluencia de diferentes vertientes, principalmente la de aquellos textos cuyo conocimiento (directo o no) es patrimonio público, y de otros (no conocidos precisamente, pero que integrarían el "horizonte de la espera" de Rulfo), así como diferentes materiales narrativos, populares, cultos, religiosos, etc. que giran especialmente en torno al tema de la muerte, difundidos por y entre los diferentes sectores sociales de México, a los cuales Rulfo no ha sido indiferente. El caso de Rulfo es, evidentemente, mucho más complicado que el de Marechal (*Un cuento* sería, por otra parte, una reducción intermediaria entre el motivo y *Pedro Páramo*), en quien es fácil reconocer un punto de partida, una incitación y un criterio en el desarrollo del relato que podrían caracterizarse como "literarios", en tanto en el narrador mexicano la "recurrencia" del motivo narrativo tradicional parece obedecer más a vivencias muy íntimas y profundas antes que a estímulos literarios: "De acuerdo con la clasificación de los estímulos que formula Alfonso Reyes —escribe Emmanuel Carballo—, las tentaciones que recibe Arreola del exterior son de tipo literario, aunque también se pueden catalogar de intelectuales, de estímulos de lectura (...) A Rulfo lo estimula preferentemente la vista. La naturaleza y sus habitantes estáticos y dinámicos ejercen sobre él poderoso hechizo. Paul Morand definía el tipo visual, su tipo, de esta manera: 'me cuesta menos trabajo ver que pensar'. Si a este estímulo —concluye Carballo— añadimos el motivo, está completo el cuadro de incitaciones que impulsa a Rulfo a escribir..." (18).

Volviendo ahora al tema de los procedimientos transformacionales, habría que señalar que si bien respecto de *Un cuento* nos hallaríamos ante una *ampliación*, en relación con el hipotexto-modelo ya caracterizado se estaría en presencia de una *reducción* (comparado sobre todo con el "Viaje" de Adán Buenosayres). Ahora bien, es evidente que entre las diferentes operaciones reductoras que reconoce Genette hay algunas totalmente descartables: la *excisión* (supresión pura y simple), la *amputación* (excisión masiva), más que práctica literaria "hábito" editorial (las diferentes versiones abreviadas de obras importantes para niños); la *poda* (*éclalage* o *émondage*); la *auto-excisión* (práctica de Claudel en *La zapatilla de seda*, *Partición a mediodía* y en *La Anunciación a María*, así como de Flaubert en *La tentación de San Antonio*), la *expurgación* (una variedad de la excisión). En todos estos casos la aplicabilidad de los procedimientos sólo sería comprobable si se contara con el (o los) original (es) de la novela. Mucho menos aplicables serían operaciones como la *condensación*, el *sumario*, el *digest*, variedades de la contracción del texto. Tampoco parece aplicable el

(18) Carballo, E., "Arreola y Rulfo", en *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo, op. cit.*, pp. 136-7.

recurso del *pseudo resumen*, al que es tan afecto Borges. Queda por considerar, entre las posibilidades ofrecidas por Genette, la que éste designa como *concisión* y define, en oposición a la excisión, como la "qui peut à la limite se dispenser de toute production textuelle et procéder par simples biffures ou coups de ciseaux", como aquella operación que "se donne pour règle d'abreger un texte sans en supprimer aucune partie thématiquement significative, mais en le récrivant dans un style plus concis, et donc en produisant à nouveaux frais un nouveau texte, qui peut à la limite ne plus conserver un seul mot du texte original. Aussi la concision jouit elle, dans son produit, d'un statut d'oeuvre que n'atteint pas l'excision: on parlera d'une version abregée de *Robinson Crusoe*, sans toujours pouvoir nommer l'abreviateur, mais on parlera de l'*Antigone* de Cocteau, 'd'après Sophocle' ". Cocteau, sigue explicando Genette, definía su *Antígona* como "contracción" y, sigue el crítico, tanto ésta como *Edipo rey* son, sin duda, "essentiellment des contractions stylistiques". Además, el tipo de contracción operada por Cocteau "ne fait qu'accentuer, exagérer, et au fond actualiser la concision sophocléene". La idea de que la concisión es básicamente un tipo de reducción de marcado carácter estilístico es ratificada más adelante por Genette: coincidiendo en este aspecto con la excisión, la concisión trabaja "sur leur hypotexte pour lui imposer un procès de réduction dont il reste la trame et le support constant". Todas estas consideraciones me parecen apropiadas para trabajar sobre el texto de Rulfo; pero, mucho más lo es la que se refiere a otra forma "de réduction, qui ne s'appuie plus sur le texte à réduire que da manière indirecte, médiatisée par une opération mentale absente des deux autres, et qui est une sorte de synthèse autonome et à distance opérée pour ainsi dire de mémoire sur l'ensemble du texte a réduire, dont il faut ici, à la limite, oublier chaque détail —et donc chaque phrase— pour n'en conserver à l'esprit que la signification ou le mouvement d'ensemble, qui reste le seul objet du texte réduit..." (19). Es interesante consignar aquí que a pesar de no contar con el conocimiento de la (las) versión (es) original (es) de *Pedro Páramo*, con las cuales (si las hubo, claro) sería quizá posible comprobar la pertinencia de los criterios analíticos reseñado, es posible hallar en algunos trabajos críticos

-
- (19) Cf. Genette, G., *op cit.* pp. 263-298. ("que puede en el límite dispensarse de toda producción textual y proceder por simples cortes o golpes de tijera" (...) "se da por regla abreviar un texto sin suprimir ninguna parte temáticamente significativa, pero reescribiéndolo en un estilo más conciso, y por ello produciendo de esa manera un nuevo texto, que puede en el límite no conservar una sola palabra del texto original. De tal modo la concisión goza, en su producto, de un estatuto de obra que no tiene que ver con la excisión: se hablará de una versión abreviada de *Robinson Crusoe*, sin poder mencionar siempre al que la relizó, pero se hablará de la *Antigona* de Cocteau, 'según Sófocles'." (...) "...esencialmente contracciones estilísticas" (...) "...no hace sino acentuar, exagerar, y en el fondo actualizar la concisión sofóclea" (...) "...de reducción, que no se apoya sobre el texto a reducir más que de manera indirecta, mediatizada por una operación mental ausente en las otras dos (operaciones) y que es una suerte de síntesis autónoma y a distancia, operada por así decir de memoria sobre el conjunto de textos a reducir, del cual es necesario aquí, en el límite, olvidar cada detalle —y por tanto cada frase— para no conservar en el espíritu más que la significación o el movimiento de conjunto, que es el único objeto del texto reducido").

observaciones que vendrían a certificar las posibilidades productivas del enfoque que aquí se intenta poner en práctica. Jorge Ruffinelli, comentando, justamente, "el cuidado por una forma y el pulimento de un lenguaje al que debía atención" se refiere "a los cambios de textos surgidos en algunos cuentos entre su publicación original y la definitiva del libro de 1953". "Las versiones de sus cuentos en *El Llano en llamas* disminuyen el texto siempre, eliminan palabras (...) Un cuento breve —agrega— como "Nos han dado la tierra" tiene más de cincuenta modificaciones cuando se publica en *El Llano en llamas*, y todas atienden a las actitudes antes señaladas: suprime frases enteras (...) y los cambios tienden a dar un mayor sabor popular al lenguaje". (20). Lenguaje (habla) caracterizado por su poético laconismo, por su riquísima concisión.

6

Esa preocupación por la reducción para alcanzar un alto grado de concisión, es paralelamente temática y estilística. Sobre una misma visión fatalista del mundo y de la vida, común a los cuentos, se construye el relato en *Pedro Páramo*, que comparte también con aquéllos, según lo observó Blanco Aguinaga, rasgos como el semejante "ensimismamiento y laconismo de los personajes, la misma objetividad narrativa", pero potenciados "al máximo extremo de aparente irrealidad y subjetivismo". El mismo crítico apunta con inteligencia, además, cómo mediante un "objetivismo lacónico" la novela pone al lector, directamente, sin comentario ni del propio ensimismado personaje ni del desconocido narrador, frente al "misterio del mundo interior" de quienes hablan. Es, aparentemente, como una visión exterior sin "subrayados" de ninguna especie, cuya "cálida y obstinada contención crea la atmósfera de reconcentrada quietud de toda la novela". (21).

Concisión, contención, concentración, quedó dicho, estilística y temática, son entonces rasgos sobresalientes de la novela de Rulfo que unidos al tono predominantemente elegíaco y no épico, como observó Luis Harss (22), y la marcada forma dialogada del relato, creo, llevan a la consideración de uno de los instrumentos de la transposición analizado en su funcionamiento en *Adán Buenosayres* entendiéndolo en su sentido más alto: la *transmodalización*, es decir la transformación del modo narrativo, de la novela en suma, que se funda aquí en esa voluntad revelada por Rulfo de no querer "hablar como un libro escrito, sino escribir como se habla" (23). Voluntad, por cierto, no realista en el sentido corriente y estrecho del término hasta no mucho tiempo antes de la aparición de *Pedro Páramo*: "La adopción de un lenguaje popular no indica la mera existencia de un procedimiento realista ni

(20) Ruffinelli, J., *op. cit.* p. XVII. (Subrayado mío).

(21) Blanco Aguinaga, C., "Realidad y estilo de Juan Rulfo", en Laffirgyem H. (comp.) *Nueva novela latinoamericana*. 1. Buenos Aires, Paidós, 1969. p. 102.

(22) Harss, L., *op. cit.*, p. 35.

(23) Citado por Ruffinelli, J., *op. cit.*, p. XVII.

un afán de verosimilitud", observa Ruffinelli (24). Sin embargo, ese "lenguaje hablado" no por el narrador sino por los personajes, las almas en pena en sus diálogos o remembranzas, es el de los campesinos, aunque Rulfo no lo haya registrado expresamente con una grabadora como señaló alguna vez, y lo transforme acentuando su extremado carácter sintético, su laconismo, y sus perfiles poéticos, contribuyendo de este modo a darle a la novela una tonalidad elegíaca, "una imagen magnífica, poética y monstruosa —escribe J. J. Arreola— del mundo mexicano que nos propone". (25).

Como es evidente, a diferencia de Marechal (y otros) Rulfo piensa que la alternativa épica de la novela moderna, expansiva, explícita, frecuentemente humorística, no le puede servir adecuadamente para la recreación narrativa de un mundo signado por la violencia, la injusticia, la desolación, en el que los hombres han perdido hasta el último vestigio de esperanza y para los cuales la muerte parece atractiva, y opta por la otra alternativa, la de la novela lírica, a través de cuya extremada economía sugiere, alude, antes que decir y/o nombrar, creando un clima de ambigüedad que potencia las significaciones de vidas, acontecimientos y cosas y, simultáneamente, exige del lector una más activa participación. Es evidente también, de paso, que Rulfo, en consonancia con las más renovadas perspectivas narrativas anticipa así simplemente la explícita reclamación del lector consciente y activo, no paciente y contemplativo (el "lector pasivo") que Cortázar formulara años después, de acuerdo con opciones que venían consolidándose desde Henry James y habían continuado su desarrollo con Joyce y con Faulkner, seguramente el eslabón más inmediato que ligará a Rulfo (y a otros latinoamericanos, Onetti entre ellos) al espléndido caudal narrativo de este siglo y será la base para otros procesos más recientes.

Por todo ello, Rulfo necesitará exponer los hechos con la manera contenida de una forma lírica, no efusiva sino lo más discreta posible, propia del narrador que prácticamente desaparece de la narración haciendo responsable de ella a un "testigo", a uno de los personajes que una vez "ubicado" se convierte en un centro hacia el cual apuntan los "murmillos" del "coro" del que él, seguramente, "selecciona" entre todos los que oye y "ordena", por así decir, en una selección atenta no a la progresión lógica (causal) de los hechos ni, mucho menos aún, a la progresión temporal, sino a una dislocación que facilitará la apreciación de la historia desde ángulos variados, los cuales, en su alternancia, parecen adquirir similar importancia, con excepción de la que ocupa un lugar indudablemente prominente, la "visión" de Pedro Páramo.

De algún modo, entonces, no hay respecto del hipotexto un cambio radical en la *focalización* del relato: aún cuando éste no se halla de manera exclusiva a cargo del héroe viajero como en otros hipertextos, el conocimiento de la historia por el lector se hace posible por su intermediación. En otro de los aspectos propios de la transformación (o transposición)

(24) *Ibidem*, p. XVIII.

(25) Citado por Ruffinelli, J., *op. cit.*, p. XVIII.

sí es posible apreciar variaciones de peso: el cambio de *diégesis*, en el sentido ya explicado, es indudable. La instalación del "Viaje al Averno" (con todas las limitaciones observadas) en el llano mexicano "obliga" a Rulfo a producir una serie de modificaciones radicales, entre las cuales una nada pequeña es la que supone la autodiégesis de cada relato individual, de cada "murmullo" por más que se trate de la misma diégesis de la novela en su totalidad. Aquí cabrían observaciones semejantes en general a las formuladas con respecto a este punto en *Adán Buenosayres* (en particular a las consecuencias de orden pragmático que la *transdiégesis* siempre acarrea) y algunas otras adicionales. Es obvio que las transformaciones de la diégesis afectan, como dijimos, a la acción. ¿Pero, es posible hablar realmente de acción en *Pedro Páramo*? ¿Existe en verdad acción en la novela de Rulfo, o se trata más bien de la evocación de acción o acciones? Si bien se observa, la "historia" narrada es una historia sin desenlace; o mejor dicho, una historia ya concluída desde el mismo momento en que Abundio, después de recordar a Pedro Páramo como "un rencor vivo", le dice a Juan Preciado: "—Pedro Páramo murió hace muchos años" (*PP*, p. 11-12) (Ya he recordado a Sófocles y, por tanto a la tragedia: podría también aquí traerse a colación la falta de desenlace propiamente dicho, con la falta de intriga que caracterizó a aquel género dramático griego, lo que potenciaba la trascendencia del camino que el dramaturgo seguía para exponer lo que era de todos conocido). Las observaciones más importantes, creo, son las que merece la concepción de los personajes en relación con los del hipotexto. Juan Preciado (limitándonos a este personaje) ha sido equiparado a Odiseo (y en este sentido también puede serlo con Eneas), pero también (pese a su carácter discutible) con Edipo, con Orfeo, Telémaco y, recientemente, con Hércules.

Sin embargo, esa equiparación es correcta en general sólo desde el punto de vista de la condición de viajeros de todos ellos (en el caso de Edipo, claro, por otras razones adicionales, también valederas, entre ellas, la búsqueda del padre; pero, en este sentido, parece más apropiada la equiparación con Telémaco al que podría ¿por qué no? atribuirse un "Viaje al Averno" omitido finalmente para evitar repeticiones impertinentes en la llamada *Telegaquia*, es decir los primeros cinco cantos de la *Odisea*). La *proximización* que supone el procedimiento en cuestión tiene una importancia adicional: es más marcada que en *Adán Buenosayres*, novela en la que los "héroes" de la aventura son hombres sólo hasta cierto punto comunes, porque más verdaderamente comunes son tanto los "viajeros" Juan Preciado y Abundio, que los casi extraños Adán, el poeta, y Schultze, el astrólogo. Por otra parte, el ámbito espacial en el que se instala el relato tampoco tiene rasgos exóticos (por lo menos para un lector latinoamericano), ni es extraño el momento histórico claramente señalizado con las escuetas pero más que elocuentes referencias a la Revolución mexicana y a la guerra posterior de los Cristeros.

Hay, además, un aspecto de gran interés insinuado al comienzo: es el que se refiere a Abundio, el guía. A pesar de la ambigüedad reinante en *Pedro Páramo*, que no permite, creo, sostener sin ningún género de dudas que él es quien da muerte al caudillo, de aceptarse (como es común) que eso fue lo que efectivamente sucedió, no resultaría aventurado aquí reparar en que, según consta en las tradiciones mítico-legendarias griegas, Telégono, hijo (natural) de

Odiseo y Circe o Calipso, "que había partido en busca de su padre y no lo reconoció" (26) es quien dio muerte al padre (además de casarse, presuntamente, con Penélope, así como Telémaco habría hecho otro tanto con Circe, según narra una *Telegonía* no conservada). Estas "simbiosis" de personajes lucen plausibles y están ligadas, pienso, a esa concisión comentada, aparte de suscitar de inmediato el acuerdo de la técnica dramática puesta en práctica por Sófocles en *Edipo rey*, tragedia en la que, como se sabe, algún personaje (el mensajero) desempeña más de una función, lo cual no debería causar mayores sorpresas, habida cuenta de la naturaleza "dramática" de la novela que le confiere el más que frecuente diálogo mediante el cual la historia es reconstruida. Si el "Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia" tomado como título (aunque en rigor sea el subtítulo de una considerable parte de *Adán Buenosayres*) constituye prácticamente un contrato explícito con el lector, en el caso de *Pedro Páramo* no es posible postular de inmediato una idea análoga. Por supuesto, no puede descartarse la carga simbólica que Paz subraya al hablar del "Páramo de Pedro", por tanto el yermo desolado que páramo significa, pero en todo caso el contrato es más bien implícito, más sugerido que expresado, como corresponde, por lo demás, a los rasgos distintivos de la novela de Rulfo. El contrato, en todo caso, es claro cuando concluye la lectura, no antes.

También es fácil advertir prontamente que en el nivel de la *transmotivación* hay diferencias con respecto al hipotexto: ¿puede sostenerse sin vacilaciones que Juan Preciado emprende ese viaje definitivo, sin retorno, en busca de su padre? Si la respuesta es afirmativa (es la más frecuente en la crítica), no puede haber duda que de ese modo el "modelo" al que habría que acudir en primer lugar no es el de Odiseo ni Telémaco, sino al de Eneas que desciende al Averno fundamentalmente para que Anquises le ratifique una vez más la gloriosa culminación de su esfuerzo. Pero Anquises no se halla en el Tártaro, sino en los Campos Elíseos. Podría entonces considerar a Juan Preciado como equivalente al resultado de una fusión de Eneas-Telémaco-Odiseo-Edipo, pero sin olvidar a Quetzalcóatl (equivalencia lejana, remota, no consciente, incluso, pero inevitablemente clara desde el ángulo que observamos la novela, conscientes, por supuesto, de que la identidad de Juan es inconfundible e intransferiblemente mexicana).

Volvamos sobre el problema de la *motivación* del "Viaje" de Juan Preciado. Según se lee en el comienzo de *Pedro Páramo*, el hijo le promete a la madre moribunda ("ella estaba por morir y yo en tren de prometerlo todo") ir en busca de su padre, "un tal Pedro Páramo", a quien según Dolores le daría gusto conocerlo. Pero, qué gusto podía darle si, como recuerda Juan Preciado, le había recomendado también: "—No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... *El olvido en que nos tuvo, mi hijo*—remata—*cóbraselo caro*". "Pero no pensé cumplir mi promesa", revela prontamente Juan Preciado en su monólogo, "Hasta ahora pronto que comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era

(26) Rose, H. J., *op. cit.* pp. 243-4.

aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala". (PP, p. 9) No pensó cumplir lo prometido, y sólo decidió buscar al "marido" de su madre, cuando empezó a soñar, a ilusionarse, a forjarse esperanzas. Todo para saber muy pronto, por boca de Abundio, que eran sueños, ilusiones, esperanzas vanas, sin sentido. No parece ser, tampoco, un viaje de formación ("no hay como un viaje para instruirse", afirmaba Schultze en Adán Buenosayres), y aunque esa fuera o hubiera sido la motivación de Juan Preciado no se ve cómo la experiencia del viaje lo enriquece, lo que obliga a volver sobre la funcionalidad que revisten los personajes. Al tratar la transmoción, limité al examen a la motivación que habría impulsado a Juan Preciado a viajar a Comala, lo que parece justificado, porque desde el punto de vista teórico-metodológico puesto en práctica, él es (o fue) el viajero. Ahora, al entrar en la última etapa de nuestro propio viaje a través de la narrativa de Rulfo, se impone, por un lado, recordar que se trata de un viaje concluido, el que llevó a Juan Preciado al mundo de la muerte y que no se trata, por tanto, de un viaje con fines semejantes a los de la mayoría de tales experiencias, sino que, en segundo lugar, es la vía de ingreso a un espacio en el que será posible, a través del viajero intermediario, reconstruir la historia del hombre cuyo nombre y apellido titulan la novela: Pedro Páramo. Es decir, aún cuando todas las voces (y conciencias) llegan al lector mediante el "narrador testigo", por lo que su papel "protagónico" (en un sentido tradicional) de la primera parte, del cual no es en rigor absolutamente despojado, es asumido en la segunda por Pedro Páramo. De este modo, la historia del hijo abandonado y la del padre irresponsable así como la de los otros habitantes de Comala dentro de un marco histórico más amplio acotado por la Revolución y la guerra de los Cristeros, al confluir para construir el relato proporcionan un conocimiento más profundizado y verdadero de la historia de México. un conocimiento que no es el de la ciencia (historia, sociología, etc.) sino el de la literatura, que para ser tal cosa, decía Pierre Barberis, debe adentrarnos en el conocimiento de lo "histórico no dominado" de las dimensiones que están, como Comala, más allá de lo que habitualmente consideramos la "realidad".