

El Edén sombrío o la dificultad de hablar sobre *Pedro Páramo*

Guillermo Samperio

ALGUNA OCASIÓN, CUANDO JUAN RULFO visitaba la biblioteca de una universidad de Estados Unidos y el diligente rector lo introdujo en una sala especial, en cuya puerta pendía el letrero con el nombre del autor de *El gallo de oro*, Rulfo se quedó un momento observando los estantes repletos de ensayos, tesis y estudios sobre su obra. El rector lo miraba orgulloso y esperaba el comentario del escritor, quien no hizo esperar más a su interlocutor: “¿Y todos estos han vivido y se han alimentado de lo que yo he escrito?” Las palabras de Rulfo fueron de afilada incomodidad, pero de cualquier modo señalaban hacia él mismo: aunque era el narrador mayor del siglo xx latinoamericano, compartiendo *rating* con Kafka o Virginia Woolf a nivel universal, este Juan tuvo que seguir trabajando en oscuras oficinas burocráticas hasta su muerte. Sin embargo, el poder, el sistema, olvidó que “*Pedro Páramo* es una de las mejores novelas de las literaturas de lengua hispánica, y aun de la literatura”, como escribió, en su acostumbrado laconismo, Jorge Luis Borges.

Por otro lado, la voluminosidad de estudios sobre su literatura señalaba también que la obra de Rulfo había sido analizada desde múltiples ángulos, apreciaciones, metodologías y sistemas de pensamiento. El escritor mexicano-guatemalteco Augusto Monterroso, que en paz descansa, comparaba este fenómeno de hiperanálisis al que, durante siglos, ha perseguido a *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, pues hay sobre *El Quijote* desde ensayos que demuestran secretos códigos judaicos de Cervantes hasta la revisión de las costumbres populares descritas en la novela, pasando por diversos análisis estructuralistas y hasta semióticos, es decir la retórica en turno según la época. Incluso, se corre el fuerte rumor de

que Harlod Bloom nos amenaza con explicarnos *El Quijote* a partir de la versión inglesa.

La respuesta a este suceso de las múltiples lecturas es la de que dicho libro se encuentra en constante movimiento debido a sus múltiples registros, niveles de profundidad, universo complejo de lenguaje y circunstancias literarias e históricas en que se escribió y a partir de las cuales cambió la relación texto-lector. Cervantes, fundando la novela moderna y Rulfo fundando la novela moderna para América Latina.

Otra razón que se ha esgrimido para la carretada de ensayos, como éste que hoy presento, es que al cambiar las épocas se transforma la visión del lector ante su entorno: valores, relaciones sociales y culturales, el pensamiento, las costumbres; don Quijote nunca se imaginó que Dulcinea andaría exhibiendo el ombligo y las caderas por las calles del mundo. Desde este cúmulo de modificaciones el lector realiza *su* lectura, pero no podría hacerla de forma creativa si la novela no tuviera un cosmos en movimiento en la apariencia quieta de sus páginas quietas. Las novelas que se han disipado en el clamor del paso de los siglos tienen parálisis narrativa.

Si bien Cervantes logra la develación satírica de su momento (literario e histórico) y nos presenta al buen y atolondrado conquistador, hace oblicua la relación lector-texto; de cualquier manera su base de credibilidad, de veromilitud, la establece al introducir historias y anécdotas de la gente del pueblo.

Sancho es la terrenalidad, el personaje protagónico que crea complicidad con el lector. Don Quijote representa la imposibilidad del lector en tanto que los sueños fantásticos

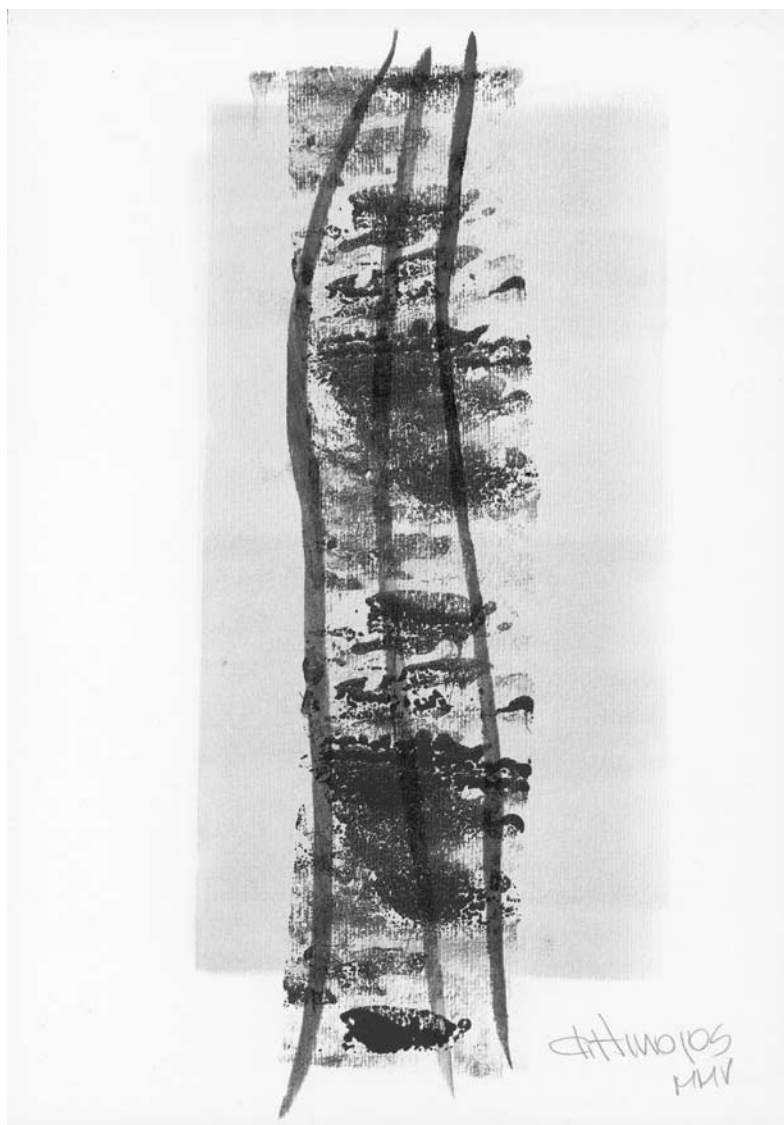
del hidalgo de La Mancha echan por tierra los sueños de conquista, colonialismo, de los cruzados, y la sensiblería narrativa dominante en el imaginario europeo. Por su parte, *Pedro Páramo* rompe con la tradición realista, criollista, con la relación directa entre significante y significado, y le propone al lector un desciframiento de un magma literario extraño, acentuando la presencia de la oscuridad, lo sobrenatural, lo fantástico y, por consecuencia, el lado de la muerte. En *Pedro Páramo* la totalidad no es nunca sistematizable más que a un nivel abstracto: la novela aparece como algo que deviene, como un proceso permanente, un ayer eterno. Es un juego, un cambio constante, un movimiento hacia un fin jamás alcanzado, una aspiración hacia una finalidad defraudada, o dicho en palabras actuales: una transformación. Esta mutación de la estructura hace que la novela se convierta en el propio discurso del tiempo y de ahí la sensación de que el relato es demasiado extenso aunque el texto de la novela sea más bien breve.

Los bombardeos de la primera guerra mundial destruyeron la ilusión modernista de que Europa era el ideal cultural a seguir, en contraste a la América semibárbara. La intervención estadounidense en Latinoamérica sacudió la conciencia nacional de los literatos, por eso el tema de la narrativa latinoamericana era fundamentalmente nacionalista: el criollismo nace de la necesidad que los autores tenían de conocerse a través de su propia tierra. La novela y el cuento de la revolución mexicana manifiestan la realidad histórica con un estilo épico: Mariano Azuela y José Rubén Romero, el levantamiento armado encabezado por Francisco Villa y Emiliano Zapata; Agustín Yáñez, el de Álvaro Obregón; José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán, el proyecto de nación de Francisco I. Madero, Venustiano Carranza y el fin último de Obregón.

Ya en la mejor novela de la época, *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán, el papel que juegan las sombras y la oscuridad es importante, a tal grado que no sólo hacen las atmósferas con acentuada dramaticidad sino que, de pronto, las sombras mismas se convierten, a través del mecanismo de la fábula, en personajes, según lo explica Silvia Molina. Pensar, incluso, la sombra que proyecta el caudillo (Obregón, en la realidad) sobre la historia de México, hacia el pasado y hacia el futuro, es posible, es verosímil, como suponer la sombra que lanza El Golem, de Gustav Meyrink, sobre la tradición

judía; pero en el caso de la sombra que construyó Martín Luis nos encontramos con un Golem perverso que representa la sombra de la traición violenta, el autoritarismo y el poder ejercido desde las penumbras, esa oscuridad desde la que se han decidido asuntos de la nación mexicana.

Tanto en *El Quijote* como en *La sombra del caudillo* encontraremos que sus referentes son verificables en el contexto



histórico en que aparecieron. Estas novelas representan, aparte de su valor literario, acontecimientos sociales, culturales e históricos, que devienen hacia un valor universal que las sustenta y las hace perdurables: levantan su presencia literaria a partir de la fuerza del acontecimiento que marca la vida de una época a profundidad, para representarla en distintas trayectorias históricas. Aquí, la relación lector-texto es directa, con referentes interpretables y, en varios casos, verificables, con más o menos sencillez.

Sin embargo, avanzando este siglo aparece una idea que cambiaría la manera de escribir historias de largo aliento: la

novela tiene que captar el espíritu de la época en que se está escribiendo el texto o a la que se hace referencia. La idea la propuso el escritor austrohúngaro Hermann Broch desde su experiencia narrativa y ante la aparición de novelas como *Ulises* de James Joyce. La palabra *espíritu* introduce una concepción abstracta, porque tal espíritu, el de una época, es todo y nada: quiero decir que el escritor se ve en la necesidad de hacer una apuesta al escribir su novela: la apuesta es ver si logró captar dicho espíritu. Es indudable que la escritura tiene que registrar la esencia de la época para poder encontrar ese espíritu. El problema es que tal momento histórico se le aparece al escritor como una magma incognoscible, a la manera de una opacidad impenetrable: si se lanza a la aventura de escribir una novela, va sobre ella como a ciegas, a pesar de que cuente con un proyecto ya muy estructurado de novela.

Necesita, pues, como un cazador de maravillas, lanzar su sensibilidad y sus recursos literarios hacia el vacío y el silencio de la oscuridad de su entorno, a fin de toparse con la sustancia, o parte de la sustancia, de su época. No está de más decir que la palabra *sustancia* es otra abstracción que, a primera vista y antes de la escritura, es también todo y nada. El acontecimiento de elementos verificables se ha disuelto ante la percepción del escritor. Se encuentra ya no entre sombras, desde donde puede todavía percibir y observar la historia, para deducir y traducir sus sensaciones a términos literarios. Se encuentra a ciegas, totalmente, en la opacidad silenciosa, casi en el borde de la adivinación.

Al cambiar la relación “escritor-objeto a narrar”, tenderá a modificarse a sí mismo la relación “texto-lector”, acto en que se realiza el ciclo “percepción-creación-escritura-lectura”. El novelista ofrecerá, entonces, una novela donde los referentes se han enrarecido, donde los acontecimientos se vuelven simultáneos (pertenecen a la “esencia de una época”) y donde lo imaginario y la realidad comienzan a mezclarse. En este punto se encuentra Juan Rulfo antes de escribir *Pedro Páramo*.

Gombrowicz ha dicho que, en términos generales, una historia narrada lo es de un suceso que ya aconteció y donde la actualidad del narrador emprende la escritura con el fin de hacerla presente, mediante actos de la memoria del cuerpo (que también es cultura), independientemente de que conozca la historia, el suceso, o no, antes de escribirla: narrará algo consumado (algo que está en el aire, decimos los escritores). Esta relación es, tal vez, la primera que modifica Rulfo, invirtiendo el tiempo del recuerdo. Por lo general, son los vivos los que recuerdan a los muertos. En *Pedro Páramo* son los muertos los que recuerdan a los vivos. El acontecer se

encuentra trastocado: la muerte anima la vida que no existe más que en la memoria de la muerte, de lo huidizo. El presente es muerte, sombra, fantasmagoría. El pasado es vida, luz, olor y sonido de las vivencias. Inclusive, Juan Preciado, quien entra en la novela y en el paisaje árido de Comala, quien representa la vitalidad de los sueños de su madre, Doloritas Preciado, para cobrarle a Pedro Páramo, nada más lo que les corresponde a los Preciado: inclusive este Juan, a mitad de la novela, en el fragmento número 24 del texto, ingresa a la fantasmal Comala, en la que hasta los caballos y los perros son espectros: en la tumba que comparten, Juan Preciado le cuenta a Dorotea, La Curraca, que lo mataron el ahogo y los murmullos. Nada, pues, puede estar vivo en Comala. *Pedro Páramo* deviene, así, en novela antiépica.

La transformación que experimenta el discurso épico es estática y repetitiva. Por eso Joseph Campbell puede hablar del monomito. Las funciones de todo texto mítico se reducen a tres: separación, iniciación y regreso. Si Dante se aleja del mundo (separación), desciende al inframundo y luego asciende al Paraíso (iniciación), para finalmente volver al mundo de los mortales (regreso), el personaje de Rulfo siempre ha estado separado y el descenso no implica una iniciación y ni, mucho menos, hay un regreso. Aquí hay una revelación significativa: Dante fue guiado por Virgilio y Beatriz; el personaje de Rulfo deambula solo: del mundo trascendental únicamente queda el infierno sin el guía divino, o tan sólo un pequeño empujón, el del Juan del inicio de la novela.

Las mismas tres funciones las encontramos en la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo. Por eso el héroe es un muerto: solo después de morir podemos volver al Edén nativo. Pero el personaje de Rulfo regresa a un Paraíso calcinado, a un edén sombrío; ni siquiera las llamas del infierno hay ahí sino la aridez cenicienta, posterior al fuego.

Dice Octavio Paz que 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 implícito en el simbolismo del título: Pedro Páramo, el fundador, la piedra, el origen, el padre, el 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. Rulfo es el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen –no una descripción– de nuestro paisaje profundo, esencial.

Pedro Páramo es Ulises invertido. Siguiendo las funciones del monomito: Ulises parte a Ítaca (separación); afronta pe-

ligros (iniciación); el hombre que vuelve se ha transformado (regreso). Los peligros que afronta Ulises son fundamentalmente femeninos: Circe, las sirenas, porque necesita lecciones (recordemos el trato a esclavas y mujeres engañadas), con las cuales pueda tener una mejor relación con su esposa Penélope. En Comala todos son hijos de Pedro Páramo, jamás vive la separación ni la consiguiente enseñanza, por eso no puede ser feliz con la única mujer que amó.

Dorothea es quien siempre quiso tener un hijo del cacique por mediación del padre Rentería, ya que la madre de Miguel había muerto al dar a luz. De esta manera, Pedro Páramo tiene un hijo sin madre, como tiene a Susana San Juan, esposa sin hijos; mientras, Juan Preciado, su único hijo legítimo, está expulsado, junto con su madre Doloritas (primera esposa del tirano), de Comala. Es decir, las relaciones familiares de los Páramo se encuentra trastocadas, confusas, pervertidas y decadentes, como le sucede a cualquier dinastía.

A partir de la muerte de Juan Preciado la novela entra en la oscuridad total, en la vida extensa, horizontal, desde donde se recuerda a los vivos. El trastocamiento, que opera por medio de símbolos, llega hasta el final de la novela. El día en que se muere Susana San Juan, mujer querida y perdonada por el pueblo, en Comala se festeja, con música, bailes, repique de campanas, cohetes, circo y borracheras, el día de la Natividad: para Pedro Páramo es la mayor ofensa que recibe de parte de sus subordinados y amedrentados. Páramo no entiende que el festejo de la Natividad es, para Comala, la pertenencia a la vida, después de la muerte, de Susana. Entonces, Pedro Páramo sentencia a muerte a su pueblo: se sentará en su equipal jalisciense a que todo se derrumbe, sin mover un dedo. Lo que tampoco comprende Pedro Páramo ese día es que cuando movía un dedo era también su sentencia de muerte y que el festejo de la Natividad lo estaba marcando como hombre fatídico: que sus movimientos y su palabra eran muerte, pensara lo que pensara, hiciera lo que hiciera. Por ello, su destino es trágico. Este hombre fuerte, poderoso, dominante, la gran figura de la región, significaba lo contrario para el pueblo: la muerte, la desaparición de su tierra, la próspera Comala, la que sueña la madre de Juan Preciado al inicio de la novela, semejante al pueblo de nombre Comala, ubicado al poniente de la ciudad de Colima.

De esta forma, a través de trastocamientos, Juan Rulfo entra en el espíritu de la época. La primera edición de *Pedro Páramo* es de 1955: quiere decir que la empezó a escribir unos tres o cuatro años antes. Pero anteriormente ya había escrito *El llano en llamas*, conjunto de cuentos que le sirvie-

ron de base y de experiencia narrativa para redactar luego el texto mayor. En la niñez y la adolescencia de Rulfo están los recuerdos de los últimos estertores de la revolución mexicana, pero en especial los de la guerra cristera (de ahí que el padre Rentería se incorpore a las fuerzas de Cristo Rey). El símbolo trastocado de mayor importancia se encuentra en el señalamiento de esos acontecimientos violentos. La guerra la hizo el pueblo vivo que, en la visión de Rulfo, devino en pueblo muerto: la guerra se hizo para que viviera el pueblo, por la natividad de una nueva república. La escritura de Juan Rulfo es la visión del desencanto, del despertar desolado y sin esperanza. Es el México rural agotado por la revolución y el levantamiento cristero, pueblos fantasmagóricos como Luvina y Comala están enraizados a un tiempo que no transcurre, lugar donde los muertos deambulan y los recuerdos son murmullos, en un ayer eterno o en un futuro prometido pero estafado. Vaticinó que el último reducto del poder arbitrario y terrible, para México, serían los caciques rurales y urbanos, como Pedro Páramo. Allí donde se ha generado la pobreza extrema, la marginación, el miedo y la sumisión, allí se encuentra uno de los Páramo.

Los caminos de Rulfo son páramos. Se camina incasablemente. Quienes lo hacen son campesinos pobres, sin caballos. La horizontalidad es el único camino, por interminable, por ancha. Quién diablos haría este llano tan grande, para qué sirve. Vuelvo hacia todos lados y miro el llano. Tanta y tamaña tierra. Es raro encontrar verticalidades: árboles, sombras que se proyecten. Y por aquí vamos nosotros: la visión de los vencidos. La burla al ser: “no se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos”, dice una voz en la novela.

Caminar con desilusión, con la burla, o el castigo a cuestas, es como caminar doble, como caminar y andar al mismo tiempo sin que sean uno solo. Si intentamos crear un marco histórico, suponemos a estos cuatro caminantes como ex cristeros desmovilizados a fuerza. Es la época cardenista, en plena reforma agraria, y el gobierno les ha dado unas tierras inservibles, quizá para mantenerlos apartados de los centros de población, por escarnio, o como efecto de una reforma agraria burocrática y ciega que reparte tierras porque sí, para cumplir con un plan teórico. En *Pedro Páramo* la burla es mayor: el poder del cacique es absoluto. En alguno de sus cuentos, Borges escribió que olvidamos que somos sombras que caminan entre sombras. •

GUILLERMO SAMPERIO es poeta, cuentista, ensayista y promotor cultural. Ha ganado diversas distinciones por su obra narrativa.