

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA**

**“CRONOTOPÍA Y MICRODIÁLOGO, BAJTÍN Y RULFO: OTRA
LECTURA DE *PEDRO PÁRAMO*”**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN
HUMANIDADES, LÍNEA DE TEORÍA LITERARIA, PRESENTA
JAIME RIVERA JULIÁN**

**ASESOR:
DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR**

México D. F. abril de 2010

Mi reconocimiento y gratitud, en primer término, al Dr. Sergio López Mena por haber aceptado ser lector, externo a la UAM-I, de estas páginas; al Dr. Jesús Eduardo García por las valiosas observaciones a este texto que sin duda seguiré. Mi agradecimiento también es para la Dra. Ana Rosa Domenella y el Dr. César Andrés Núñez por aceptar, de última hora, ser lectores de este documento; a la Dra. Aralia López González por su disposición para leer esta tesis en su forma primigenia; al Mtro. Roberto Gómez Beltrán a quien debo valiosos consejos para mejorar mi trabajo. También deseo agradecer al Mtro. Bernardo José Díaz López la impresión láser del texto original. A la Mtra. Cristina Barona y Elvira Cano por su valiosa ayuda en el diseño de las láminas. Por último, pero de manera muy singular, debo hablar de ese formidable apoyo que me brindó el Dr. Gustavo Illades Aguiar, asesor de estas páginas desde su forma de proyecto y de quien me enorgullezco haber estado bajo su tutela en la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa, a lo largo de la realización de este trabajo; él se mantuvo siempre como un valioso guía asesorándome, reorientándome, sin desesperar, en el cómo debe ser la investigación literaria, asistiéndome en los diferentes aspectos de la tesis y compartiendo generosamente conmigo sus amplios conocimientos sobre Bajtín y su admiración por Rulfo, pero, sobre todo, va para él mi agradecimiento más profundo por haber aceptado, desde un principio, tomar bajo su custodia esta investigación. Por todo eso, sólo me resta decirle: muchas gracias, Gustavo.

ÍNDICE

Introducción.....	4
Capítulo I: El tiempo y el espacio en <i>Pedro Páramo</i>	8
Capítulo II: Arquitectónica de <i>Pedro Páramo</i>	37
Capítulo III: Teoría del cronotopo.....	76
El cronotopo del camino-encuentro.....	85
El cronotopo idílico.....	97
El cronotopo de la casa.....	115
La cronotumba en <i>Pedro Páramo</i>	122
Conclusiones.....	143
Bibliografía.....	147

INTRODUCCIÓN

Así como sucede en la vida de los hombres, de los animales y de las cosas, este trabajo fue cambiando con el transcurrir del tiempo. Inició primero con grandes ambiciones, pero el tiempo y su propia maduración lo fueron llevando por cauces más limitados y pertinentes. Sin embargo, las ideas originales nunca cambiaron, aunque se ramificaron por caminos imprevistos.

Pedro Páramo es una obra que incita a la búsqueda, a la investigación. Y es, como toda gran obra, un texto abierto, inconcluso, del cual aún no se ha dicho ni escrito la última palabra. La novela de Rulfo está llena de cuestiones inciertas, sin explicación satisfactoria por parte de la crítica dominante. Los temas más estudiados son la muerte, la violencia, el desamor, la degradación humana, a través de enfoques sociológicos, ideológicos, psicoanalíticos, estructuralistas, semiológicos, simbólicos. Pero el tiempo y el espacio, a pesar de ser dos ejes fundamentales en el género novelístico, no se han estudiado de manera sistemática en *Pedro Páramo*. Todo lo que existe al respecto son apenas acercamientos.

El tiempo y el espacio han sido objeto de diversos estudios teóricos. Gérard Genette y Yuri Lotman convirtieron estos términos en conceptos clásicos del análisis narrativo. Pero los intentos de sistematizar ambas categorías, en sus mutuas conexiones, han sido mucho más aislados. Aquí reside el valor de los análisis de Mijaíl M. Bajtín sobre el “cronotopo”, es decir, lo que él llama la correlación esencial de relaciones espacio-temporales asimiladas artísticamente en las obras literarias.

En la presente investigación he privilegiado, sobre otras, la lectura minuciosa de *Pedro Páramo* a la luz de dos estudios de Bajtín: *Teoría y estética de la novela* y *Problemas de la poética de Dostoievski*. Dado que las voces que emanan de la novela de Rulfo impusieron desde un principio el curso de esta tesis, analizarlas aplicando las ideas de Bajtín fue el camino que me

llevó a encontrar las unidades crono-espaciales implícitas en las voces-conciencias de los habitantes de Comala.

Eje rector de este trabajo es, sin duda, el concepto bajtiniano de “cronotopo narrativo” en tanto categoría que unifica la forma y el contenido literarios a través del dialogismo discursivo de los personajes de *Pedro Páramo*. El análisis de dicho dialogismo está centrado, básicamente, en tres niveles: diálogo estructural, microdiálogo y gran diálogo de la novela, puesto que, según mi hipótesis, los cronotopos de esta novela son producto del sistema de relaciones dialógicas entre las voces-conciencias de los personajes.

Ni los críticos de Rulfo, durante más de cincuenta años, ni los estudiosos de la literatura latinoamericana contemporánea han sido justos con el magisterio de Bajtín. Según Javier García Méndez, los críticos oscilan entre dos actitudes extremas: por un lado, adoptan de manera acrítica algunas de las nociones bajtinianas y las buscan en novelas que, sentadas en el banquillo de los acusados, declaran ser dialógicas, polifónicas o carnavalescas o se confiesan culpables de no serlo. La otra actitud se manifiesta en la formulación de reticencias a propósito de la aplicabilidad de las teorías del investigador soviético al corpus latinoamericano, formulación que desemboca en un rechazo cortés pero inapelable de su aporte conceptual.¹ En mi opinión, las aportaciones de Bajtín a la teoría de la novela moderna no deben desdeñarse, como tampoco aplicarse indiscriminadamente a cualquier obra.

En el Capítulo I, teniendo siempre presente los conceptos de Bajtín, realicé un somero recorrido por el panorama novelístico anterior e inmediato a *Pedro Páramo* para ubicar a Rulfo en su contexto literario y, en alguna medida, para entender la recepción inicial de su novela. Después hice una detallada descripción de lo que se ha dicho acerca del tiempo y del espacio en

¹ JAVIER GARCÍA MÉNDEZ, “Por una escucha bajtiniana de la novela latinoamericana”, *Casa de las Américas*, vol. 27, núms. 160-162 (1987), p.10.

Pedro Páramo. Lo anterior fue el producto de recuperar artículos, entrevistas, notas y reseñas publicadas en torno a la novela de Rulfo. Inicié esta revisión del corpus crítico con un texto del español Carlos Blanco Aguinaga, “Realidad y estilo de Juan Rulfo” (1955), uno de los pioneros de la mejor crítica sobre Rulfo, y terminé con el texto de Jorge Zepeda, *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, publicada en 2005. Vale la pena adelantar que los estudios sobre la obra de Rulfo no abordan el cronotopo narrativo. Y los que hablan del tiempo y el espacio no logran ponerse de acuerdo: unos lo afirman, otros lo niegan.

El Capítulo II de esta tesis tuvo como objetivo el análisis profundo de la obra de Rulfo respecto de la siguiente pregunta: ¿cómo explicarse y explicar el mundo de una obra en la que los personajes, la historia, los perfiles de los objetos son apenas vagos contornos, murmullos cuya procedencia ignoramos a lo largo de una narración que pareciera desintegrarse en múltiples fragmentos que no guardan entre sí la relación habitual de la causalidad de los hechos, regida por el tiempo y el espacio concreto de las personas vivas? Esta pregunta me llevó a observar y analizar detenidamente cada uno de los 70 fragmentos de *Pedro Páramo*, separándolos según la voz predominante del tipo de narrador (primera o tercera personas). El tipo de narrador me permitió dividir la obra en dos niveles: A y B. Luego, “reorganicé” la obra para reconstruir el microcosmos rulfiano y analizar los acontecimientos en sentido lineal, frente al orden narrativo expuesto por el autor. En una lámina ilustrativa denominada “Arquitectónica de Pedro Páramo”, separé las voces de los personajes de cada fragmento, marcando la diferencia entre vivos y muertos, al tiempo en que se develaban los espacios abiertos, como el campo, el camino y la calle; y cerrados, como la iglesia, la tumba y la casa.

Inicio el Capítulo III y último de este trabajo con la teoría del cronotopo de Bajtín, expuesta en su ensayo de poética histórica “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*. Luego de analizar detenidamente el aporte conceptual del

soviético y su aplicación a la novela de Rulfo, del mismo modo que en el capítulo anterior, en una lámina ilustrativa, muestro únicamente los grandes cronotopos abarcadores y esenciales de *Pedro Páramo*. Este esquema me permitió visualizar cada una de las unidades crono-espaciales de la novela. Así, realicé el análisis del cronotopo del camino-encuentro, puesto que tanto el camino como el encuentro son fundamentales, no sólo en *Pedro Páramo*, sino en la novelística universal. La importancia de este cronotopo en la literatura es enorme. Son numerosas las obras que incluyan el motivo del camino y el encuentro en sus páginas, pues en todo encuentro la definición temporal es inseparable de la espacial. *Pedro Páramo* está lleno de caminos y la mayoría de los encuentros tiene lugar en el camino, sobre todo los encuentros casuales. Por demás interesante resultó el análisis del cronotopo idílico, pues me permitió vislumbrar esa especie de tejido narrativo en el microcosmos limitado y autosuficiente de la novela. Muy singular resultó el análisis del cronotopo de la casa, un espacio ambivalente, fronterizo entre el afuera y el adentro, que no brinda a sus ocupantes la esperada protección. No es la imagen del universo literario preponderante, pero sí es la imagen del mundo rulfiano.

Finalmente analizo la cronotumba en *Pedro Páramo*, esa especie de oxímoron con la que concluye la presente tesis. Esta parte del análisis me permitió acercar la novela de Rulfo al folclor carnavalesco, pues Comala, el gran cronotopo rulfiano desde cuyo centro emana la cronotumba (el gran cronotopo de la muerte), es también un reflejo de la percepción carnavalesca del mundo. En él, el elemento retórico se debilita; su racionalismo, su monismo, su dogmatismo pierden su carácter serio y unilateral para dar paso al contacto libre y familiar entre las voces-conciencias. Éstas, poniendo de lado miedos y jerarquías, se abren a la excentricidad carnavalesca, excentricidad cómico-seria gracias a la cual los personajes dejan de coincidir consigo mismos porque se muestran a través de sus propias palabras.

CAPITULO I

EL TIEMPO Y EL ESPACIO EN *PEDRO PÁRAMO*

Cuando se privilegian las formas metafóricas en la construcción de lo imaginario, pienso en la presencia del viaje en la literatura latinoamericana y particularmente en el viaje que inicia Juan Preciado en *Pedro Páramo*, como sugestiva metáfora de “cronotopos” configurados en la otredad, de espacios y temporalidades nacidos del encuentro, el desencuentro, el cruzamiento y lo errante de sus personajes, a quienes parecen definir en su condición de viajeros terrenales y de ultratumba.

El tiempo y el espacio son dos categorías fundamentales en la novela. Cada una de ellas ha sido ya objeto de numerosos trabajos.² Se han publicado, durante los últimos años, innumerables ensayos y artículos sobre el tiempo y el espacio novelescos, pero los intentos de sintetizar ambas categorías, en sus mutuas conexiones, han sido mucho más aislados. Aquí reside el valor de los análisis de Mijaíl M. Bajtín sobre el “cronotopo”.

Pero, ¿qué es el cronotopo? En su ensayo “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, Bajtín define este concepto:

Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. [...] A nosotros no nos interesa el sentido especial que tiene el término en la teoría de la relatividad; lo vamos a trasladar aquí, a la teoría de la literatura [...] es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo. Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura. En el cronotopo artístico

² GÉRARD GENETTE Y YURI LOTMAN, entre otros, propusieron una terminología que se convirtió en clásica en el análisis de la temporalidad y la espacialidad narrativas. Véanse, por ejemplo, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1989, y *Estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert, Istmo, Madrid, 1978, respectivamente.

literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.³

Esta es la definición que el pensador soviético nos ofrece sobre el concepto de cronotopo, pero la obra de Rulfo presenta un amplio espectro de posibilidades interpretativas, temáticas y estructurales que impiden aplicar de manera fácil y directa el concepto bajtiniano. Más aún si consideramos que la crítica literaria hegemónica, durante muchos años, nos enseñó a pensar en un modelo del tiempo lineal y progresivo y en espacios bien delimitados. Resulta difícil capturar en *Pedro Páramo* esa conexión intrínseca de las relaciones temporales y espaciales que se expresan artísticamente en la novela, esa inseparabilidad del tiempo y del espacio. De ahí la necesidad de establecer un diálogo entre Rulfo y Bajtín a propósito de ese coro de voces hábilmente orquestado por el jalisciense.

La contribución de Rulfo es primordial en el resurgimiento de un arte mexicano de temática local posterior a la Revolución, en el que prevalece la calidad creativa por encima de cualquier otro factor, de modo que su obra concentra un ser y un sentir colectivos que legitiman a una manifestación inventiva que, para la segunda mitad del siglo XX, había caído en decadencia. La temática y el sentimiento de pérdida de sus textos alcanzan una autenticidad y una calidad estética que, en la literatura de temas locales, no logró darse en los mejores momentos del arte producido en el México de la primera mitad del pasado siglo.

³ MIJAÍL M. BAJTÍN, *Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena S. Kriúkoba y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989, pp. 237-238. En adelante, indico *Teoría* y página a renglón seguido y entre paréntesis.

Desde el siglo XIX y principios del XX, la dramática contienda de liberación nacional de las repúblicas americanas, su angustiosa búsqueda de la propia identidad cultural, sus cruentas luchas intestinas, alimentan los mitos contraculturales del mundo europeo, cuyas vanguardias observan esperanzadas la irrupción en el panorama literario del Nuevo Continente.

Durante la primera mitad del siglo XX, la novela latinoamericana va expresando el proceso de toma de conciencia de su propia identidad histórica, su americanidad, su autonomía cultural, su denuncia de las injusticias de un poder político tiránico. Las crisis de conciencia individual y colectiva son el ambiente propicio para el surgimiento de una narrativa muy peculiar: un inventario de muertos.

Un acontecimiento irrumpe en el panorama mexicano: la Revolución de 1910, evento que pesará en la narrativa nacional, pues desde 1916, en la novela de Mariano Azuela, hasta 1947, en la de Agustín Yáñez (*Los de abajo* y *Al filo del agua*, respectivamente), la Revolución es tema fundamental; los narradores, atados a las circunstancias, abandonan el cosmopolitismo y rastrean los hechos revolucionarios. Con Yáñez y Revueltas, se cierra este ciclo. Luego surgirá un grupo de escritores que si bien no olvida los temas de ayer, sí los renueva con otras perspectivas. Se aleja del sentido épico que se le había dado a la novela de la Revolución. En este panorama es en el que Rulfo inicia su producción, sometiendo la temática de la rebelión a un delicado proceso de depuración. Lo que de aquélla resta son unas cuantas sombras, apenas reconocibles, que cruzan el llano y pasan fugazmente.

“El realismo mágico”,⁴ por su parte, aporta a la narrativa rulfiana un halo de misterio; el discurso pierde su claridad lineal y se impregna de ambigüedad; el tiempo se vuelve reversible,

⁴ SEYMOUR MENTON, *Historia verdadera del realismo mágico*, 2ª. reimp. de la 1ª. ed. 1998, FCE, México, 2003. Este crítico señala que el realismo mágico, en cualquier país del mundo, destaca los elementos improbables, inesperados, asombrosos pero reales del mundo real. Cuando estos elementos fantásticos tienen una base folclórica

circular, caótico, y la estructura, compleja y barroca; las fronteras entre lo imaginario y lo real se desvanecen, y los narradores latinoamericanos, entre ellos Rulfo, se colocan a la vanguardia de la novela, como herederos de Proust, Gide, Joyce, Dos Passos, Kafka y Faulkner, entre otros.

La narrativa de Juan Rulfo constituye un caso singular; dos breves obras han sido objeto de reconocimiento internacional: *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955).⁵ En *Pedro Páramo*, la condensación lírica y el atrevimiento formal de su mundo narrativo nos conducen a un ambiente alucinante, a un pueblo habitado por ánimas, donde todos los personajes están muertos y aun quien narra lo está.

Algunos críticos de la narrativa rulfiana concuerdan en que la estética que Rulfo propone es nueva en más de un sentido; sus alusiones a los universos culturales indígena y mestizo son distintas: en primer lugar, no son directas, sino refractadas; en segundo, no los exaltan, sino muestran lo que queda de ellos desde la vivencia íntima. El arte de Rulfo, según Julio Estrada, va más allá de sus expresiones, más que indígenas, mestizas, y tiende a concentrarse en un mundo completo, los llanos del sur jalisciense, donde su obra muestra la extinción de las culturas a causa del aniquilamiento continuo que la sociedad dominante ha ejercido sobre el hombre y su medio.⁶

asociada con el mundo subdesarrollado con predominio de la cultura indígena o africana, es más apropiado utilizar el término inventado por Carpentier: lo real maravilloso, p. 30.

⁵ Rulfo escribió otras obras, poco conocidas. Relatos y textos autobiográficos: “Un pedazo de noche”, “La vida no es muy seria en sus cosas”. Textos para cine: “El gallo de oro”, “La fórmula secreta”, “El despojo”. Asimismo, algunos ensayos, prólogos, conferencias y discursos.

⁶ JULIO ESTRADA, *El sonido en Rulfo*, UNAM, México, 1990. Este crítico ubica a Rulfo en una especie de parteaguas entre el arte nacionalista postrevolucionario que cierra el periodo presidencial de Cárdenas y el del etnicismo pictórico no nacionalista encabezado por Tamayo. Asegura que el espacio de Rulfo se da en una zona del país en la que confluyen tradiciones europeas, mestizas e indígenas, ante un tiempo de cambios en el mundo histórico con el cual entra en franco contraste, el alemanesco, contrarrevolucionario. Juan Rulfo inicia una forma distinta de integrar al campesino mestizo e indígena: fusión estrecha de una temática local y de una individualidad intimista; sus textos no son ideología revolucionaria ni política; sus personajes no son simbólicos como tiende a ocurrir con el nacionalismo; tampoco lo son los sitios; pertenecen ahora a una realidad mágica –en la medida en la que puede ocurrir entre los muertos–, aun cuando es evidente que es la de seres que sufren el dolor de la pérdida y la destrucción. Muerte y silencio, asegura Estrada, son símbolos similares en la novela. La cultura de la tierra y la cultura del hombre sufren erosión pareja. La cultura agrícola de los hombres desaparece de un sitio antes fértil; sobre la tierra queda esa capa casi pétreo. Juan Rulfo, dice finalmente Julio Estrada, parte de lo residual de aquellas culturas después de las guerras de Conquista, Independencia y Revolución, a través de la microhistoria de los

Las dimensiones social e íntima de vivencia de la pérdida en Rulfo van a manifestarse, según Estrada, en su literatura y en su particular percepción del mundo mexicano, que en ocasiones tiende a reflejar una concepción historicista.

Su conocimiento del país producía la impresión de fincarse en los mundos indígena y campesino, que recrea en su obra literaria. Si entre sus textos de creación no se encuentra un sentido propositivo con intención de señalar la importancia de la cultura original de México como elemento de rescate, su obra no dejará de aludir a ello, aunque de forma más bien parabólica, sostiene Estrada. Y agrega que la obra rulfiana se aproxima al problema de la degradación cultural sin expresarlo directamente:

Así, a través de un lenguaje depurado que trasciende como una voz nueva, coincidirá entonces de manera subterránea con expresiones a mi entender propias de las culturas indígenas: repetitividad, aztequismos, formas de nombrar y otras manifestaciones, que pretenden a veces rescatar tradiciones, o bien referirse a su abandono, o más aún, a su pérdida.⁷

A continuación haré un resumen de lo que se ha dicho en cincuenta años de crítica literaria sobre el tiempo y el espacio en *Pedro Páramo*.

Carlos Blanco Aguinaga, uno de los primeros críticos de Rulfo, al igual que Chumacero y Burns, escribió en 1955 una de las más leídas reseñas de *Pedro Páramo*. Respecto al tiempo y al espacio, este crítico señala que Rulfo, solitario, interior, vive un tiempo subjetivo que impone desde dentro, sentimentalmente, a toda realidad ajena a sí mismo. Ya en *El llano en llamas*, su

campesinos del Llano, para señalar primero su tendencia a la destrucción con *El llano en llamas* y anunciar después su extinción con *Pedro Páramo*, pp. 112-116.

⁷ *Ibid*, p. 109.

libro de cuentos, es agobiante la falta de dinamismo de la prosa de Rulfo, quien, con mano maestra, logra detener el tiempo, borrando a la vez todo aparecer exterior de los personajes, para darnos esa monótona y difusa vivencia interior en que la tragedia es siempre inminente, intuida y aceptada. Y agrega:

Todos los personajes de Rulfo parecen vivir una vida interior independiente de todo acontecer externo, “como si se hubiera encogido el tiempo” en ellos. [...] Personajes sin espacio ni tiempo, personajes como fantasmas. Comala, en cuyo seno más interior transcurre la narración en un tiempo impreciso que, suponemos, va desde antes de 1910 hasta después de 1920 o 1930, es un pueblo ya muerto cuando empieza la narración. Comala como sin historia hacia fuera. Comala que cuando empieza la novela es ya definitivamente lo que, en un sentido –bajo larga opresión–, había sido siempre: un pueblo muerto poblado sólo al parecer de rumores; rumores y ecos, pies que se arrastran.⁸

Frente a este mundo de fantasmas y rumores, sostiene Aguinaga, el orden cronológico de la narración pierde su razón de ser y desaparece su convención simbólica. En este pueblo muerto suspendido por Rulfo fuera del tiempo, han vivido antes de la llegada de Juan Preciado almas en pena.

Mariana Frenk comenta respecto al tiempo y al espacio en *Pedro Páramo*:

El procedimiento más audaz y revolucionario de todos los recursos aprovechados por la nueva técnica novelística es el deliberado desorden cronológico, la dislocación de las secuencias temporales, los cortes y saltos hacia delante y atrás. La trama se emancipa de las leyes del tiempo, parece jugar con ellas, brincando del presente a diferentes planos del pasado o del futuro. [...] Gracias a la sustitución del orden cronológico por otro orden distinto, espiritual y poético; gracias al recóndito ritmo que gobierna la sucesión de los fragmentos, *Pedro Páramo*

⁸CARLOS BLANCO AGUINAGA, “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, en FEDERICO CAMPBELL (ed.), *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*, UNAM/ Era, México, 2003, pp. 32, 34. Apareció en *Revista Mexicana de Literatura*, vol. I, núm. 1 (1955).

adquiere condición de mito. El tiempo en que se desarrolla es el eterno presente del mito.⁹

Luis Harss por su parte le pone límites a Comala, es para él “el fin del mundo” y dice, respecto al espacio, que:

Comala es el fin del mundo, apenas una depresión en el paisaje, pero para los atrapados allí, una hoya ardiente colocada “sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno”. Allí la carne y la sangre, o se petrifican, o se evaporan. Sólo queda una sombra de vida, formada por figuras ultramundanas que se disipan al sol y que resultan ser las almas inquietas de los difuntos.¹⁰

Emir Rodríguez Monegal, en “Relectura de *Pedro Páramo*”, afirma que en la nueva narrativa el tiempo cronológico del realismo era sustituido por el tiempo subjetivo de la narración:

Los dos tiempos inconfundibles (el del relato y el de la narración) corren en el mismo sentido hasta la mitad del libro, y aunque difieren mucho en su dimensión respectiva, su doble curso es retóricamente paralelo.

⁹MARIANA FRENK, “*Pedro Páramo*”, en *La ficción de la memoria*, pp. 46-52; apareció en *Revista Universidad de México*, vol. XV, núm. 11 (1961). En el análisis de Frenk encuentro resonancias del pensamiento de M. Eliade, quien señala que la concepción del tiempo, así como los mitos que el planteamiento irreflexivo del tiempo llevaba asociados, dominante en las sociedades nómadas y cazadoras, ha sido distinta de la elaborada en las sociedades agrícolas y sedentarias que han tenido necesidad de un calendario rector de sus actividades: el tiempo de la siembra y el de la recolección. Esta experiencia, junto con los ritos de renovación del poder, condujo a una conceptualización del tiempo que lo dividió en sagrado y profano. Por una parte, aparecía el tiempo que domina los ciclos naturales (día y noche, fases de la luna, estaciones del año, actividad vegetativa, tiempo de floración, fruto y agostamiento de las plantas) y, por otra, el tiempo de la experiencia individual, que comienza con el nacimiento y culmina en la muerte. Cfr. MIRCEA ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, trad. Luis Gil, 9ª. ed., Labor, Colombia, 1994, p. 185.

¹⁰LUIS HARSS, “Juan Rulfo o la pena sin nombre”, *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966, p. 324. Harss y Lotman piensan el espacio como un conjunto de objetos homogéneos entre los cuales se establecen relaciones semejantes a las relaciones espaciales corrientes. Además, al considerar el conjunto de objetos dados como espacio se hace abstracción de todas las propiedades de estos objetos. De ahí la posibilidad de construir modelos espaciales de conceptos que no poseen en sí una naturaleza espacial. Lotman escribe: “Los modelos más generales sociales, religiosos, políticos, morales del mundo, mediante los cuales el hombre interpreta en diversas etapas de su historia espiritual la vida circundante, se revelan dotados invariablemente de características espaciales unas veces en forma de oposición «cielo-tierra» o «tierra-reino subterráneo»; otras, en forma de una cierta jerarquía político-social con la oposición marcada de «altos» y «bajos»; otras, en forma de valoración moral de la oposición «derecho-izquierdo». Las ideas acerca de pensamientos, ocupaciones, profesiones «altas» y «bajas», la asimilación de lo próximo con lo comprensible, propio y familiar, y de lo lejano con lo incomprensible y ajeno, todo ello se ordena en modelos del mundo dotados de rasgos netamente espaciales. LOTMAN, *op. cit.*, p. 271.

Ya que no hay tiempo posible en el mundo de los muertos. El tiempo se ha detenido para ellos, viven en un presente perpetuo, y las convenciones narrativas que regían hasta entonces la doble historia, se desvanecen.

A la mitad del libro todos nos enteramos que no hay dos tiempos sino uno solo: el tiempo de la evocación de Juan Preciado, que es un tiempo fuera del tiempo, inmóvil, petrificado por la muerte. [...]

Pedro Páramo construye su estructura temporal sobre la ilusión del tiempo narrativo.¹¹

Violeta Peralta y Liliana Befumo Boschi apuntan rasgos muy interesantes de la novela de Rulfo, que sintetizan en gran parte las aportaciones que hasta hoy se han hecho sobre el tiempo y el espacio en *Pedro Páramo*. Ellas aseguran que el camino que Rulfo elige para negar la temporalidad es insistir en ella, reiterar las alusiones al tiempo cronológico para luego demostrar su inexistencia, su insignificancia o su paralización. La novela se inicia con un viaje que, como tal, supone una progresión en el espacio y en el tiempo, pero la lectura descubre que no hay tal progresión, porque tanto la trayectoria del personaje como su búsqueda se diluyen en las brumas de una diferente temporalidad: la de la muerte.

Tiempo biológico y físico, tiempo de la historia, tiempo como categoría íntima, tiempo del cosmos, tiempo de la muerte: fragmentos de tiempos diversos. [...] El tratamiento especial del tiempo en esta novela aumenta las perplejidades que comienzan con la singular propuesta de atemporalidad instaurada por el diálogo de muertos.¹²

¹¹EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, “Relectura de *Pedro Páramo*”, en *La ficción de la memoria*, pp. 124,-126; apareció en *Narradores de esta América*, t. 2, Alfa, Montevideo, 1974. En el análisis de Rodríguez Monegal está inscrito el pensamiento de Gérard Genette, quien, en *Figuras III*, asegura que el relato designa un enunciado narrativo, que entraña la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos reales o ficticios. El relato designa también un acontecimiento que consiste en que alguien cuente algo; llama *historia* al significado o contenido narrativo; y *relato*, al significante, enunciado o texto narrativo; y *narración*, al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce. En este sentido, historia y narración sólo existen por mediación del relato. GENETTE, *op. cit.*, pp. 81-83.

¹²VIOLETA PERALTA y LILIANA BEFUMO B., *Rulfo la soledad creadora*, Editorial Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1975 (Col. Estudios Latinoamericanos), p. 62.

José Ortega, en un interesante ensayo sobre *Pedro Páramo*, llega a la siguiente conclusión:

La inteligencia no puede captar el tiempo como proceso orgánico, vital, pues esta operación corresponde a la intuición. Esta constatación explica el hecho de que *Pedro Páramo* se estructure a través de una conciencia que trata de ser lúcida en un tiempo sin orden. Sin embargo, en esta narración existe una interdependencia temporal externa en que se apoya la duración, es decir, unos elementos mecánicos que enlazan los distintos momentos del acontecer mediante un complejo sistema de relaciones, como polarización de personajes, repetición de incidentes, variantes de la misma escena, enlaces temáticos, ortográficos, etc.¹³

Interesante resulta el estudio del desarrollo del tiempo en *Pedro Páramo* que hizo Narciso Costa Ros, quien establece este cuadro cronológico:

- 1858 Nacimiento de Pedro Páramo.
- 1864 Nacimiento de Susana San Juan.
- 1874 Muerte del abuelo de Pedro Páramo.
- 1875-1879 Muerte de Lucas Páramo.
- 1880 Partida de Susana San Juan y casamiento de Pedro Páramo con Dolores Preciado.
- 1881 Nacimiento de Juan Preciado.
- 1890 Partida de Dolores y Juan Preciado de Comala.
- 1910 Regreso de Susana a Comala (tiene 46 años de edad).
- 1914 Muerte de Susana San Juan (tiene 50 años de edad).
- 1926 Muerte de Pedro Páramo (a los 68 años de edad).
- 1934 Muerte de Dolores, llegada a Comala y muerte de Juan Preciado (a los 53 años de edad).¹⁴

¹³JOSÉ ORTEGA, “Estructura temporal y temporalidad en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo”, en *Letras Hispanoamericanas de nuestro tiempo*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1976, p. 13.

¹⁴ NARCISO COSTA ROS, “El mundo novelesco de *Pedro Páramo*”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 11 (1978), pp. 23-24. Tanto en el análisis de Peralta y Befumo como en el de Ortega y Costa Ros existen semejanzas con el pensamiento de Ricoeur, quien, en *Tiempo y narración III*, trata la “aporética” sobre el tiempo reafirmando la idea

Augusto Roa Bastos, en “Los trasterrados de Comala”, apunta respecto al espacio en *Pedro Páramo* que Comala no está solamente tierra adentro sino que está más allá de la tierra. Sin costas, sin orillas. Un pueblo de encapuchados de polvo y murmullo ha hecho de este antro su morada. Y agrega: “En Comala no hay tiempo ni espacio. Sólo una amalgama de duraciones y longitudes que se retuercen sobre sí mismas”.¹⁵

Para José Riveiro Espasandín, los personajes rulfianos están condenados a vivir su muerte recordando eternamente, evocando, desde sus tumbas, porque residen en la iniciativa de la muerte. Añade este crítico: “Rulfo sitúa su narración fuera del tiempo, en el mundo de los muertos. Para poder pasar con tranquilidad la frontera entre la vida y la muerte destruye la secuencia temporal”.¹⁶ Los acontecimientos se entrecruzan, se mezclan como los objetos en el cuadro en el que se ha suprimido la perspectiva. Eliminada la secuencia lineal, las acciones carecen de consistencia, de lógica. Y no es que Rulfo se limite a desorganizar unos

de que la reflexión está incapacitada para resolver la problemática de la temporalidad y que sólo puede encontrar un principio de respuesta, no especulativa, por medio del relato, histórico o ficticio, que es donde se configura y refigura el tiempo vivido. Ricoeur busca una salida a través de la “refiguración”, de un tercer tiempo que es el tiempo narrado. Un “tercer tiempo”, a medio camino entre el cosmológico y el fenomenológico, el tiempo propio de la narración y de la historia, el tiempo que el relato, por la actividad mimética, genera mediante la configuración original de la puesta en intriga. Es el tiempo verdaderamente humano que aparece como competencia para seguir una historia con pasado. El relato, indica Ricoeur, hace llegar a la comprensión los aspectos de la experiencia temporal que el lenguaje conceptual no puede menos de confesar aporéticos. Ricoeur aborda cómo el tiempo histórico genera la paradoja del tiempo entre la heterogeneidad del instante puntual, devenir de instantes, y el presente efectivo que permite determinar un antes como pasado y como futuro un después. La historia posee algunos recursos que unen tiempo humano y cósmico: el calendario, la continuidad entre las generaciones y el documento o rastro histórico. PAUL RICOEUR, *Tiempo y narración III*, trad. Agustín Neira, 3a. ed., Siglo XXI, México, 2003, pp. 994-996.

¹⁵AUGUSTO ROA BASTOS, “Los trasterrados de Comala”, en *La ficción de la memoria*, pp. 204-205. En el análisis de Roa Bastos encuentro resonancias de Lotman y de Genette; para el primero, la estructura del espacio del texto se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo, y la sintagmática de los elementos en el interior del texto, en el lenguaje de modelización espacial. Junto al concepto “alto-bajo”, otro rasgo fundamental que organiza la estructura espacial del texto es la oposición “cerrado-abierto”. Un espacio cerrado, sostiene Lotman, al interpretarse en los textos a través de diversas imágenes espaciales cotidianas como casas, ciudades, patrias, y al dotarse de determinados atributos, como “natal”, “cálido”, “seguro”, se opone al espacio “exterior” abierto y a sus rasgos: “ajeno”, “hostil”, “frío”. Lotman, *op cit.*, p. 281; mientras que para el segundo, el texto narrativo, como cualquier otro texto, no tiene otra temporalidad que la que recibe, metonímicamente, de su propia lectura. Las tres determinaciones esenciales para Genette son: *orden, duración y frecuencia*. Genette, *op cit.*, pp. 90-91.

¹⁶JOSÉ RIVEIRO ESPASANDÍN, *Pedro Páramo, Juan Rulfo*, Editorial Laia, Barcelona, 1984, p. 43.

acontecimientos. Va mucho más lejos: “destruye el tiempo, al situarse en un mundo donde no existe”.¹⁷ Riveiro Espasandín afirma que en *Pedro Páramo* la proyección de los recuerdos produce la sensación de que la narración avanza; sostiene que las referencias pseudotemporales así lo dan a entender. Este investigador distingue cuatro modalidades temporales:

- 1.- Un tiempo real-histórico evocado. Corresponde a la historia de México desde la guerra de los “Tres Años” (1858-1860) y presidencia de Benito Juárez (nacimiento de Pedro Páramo), hasta una época cercana a 1935, aproximadamente.
- 2.- El tiempo de la historia. Es el tiempo lineal del desarrollo de la fabulación, con precisiones pseudotemporales que ofrecen una sensación de que el tiempo progresa, pero que resulta ser falsa porque damos vueltas, las interpolaciones existentes rompen esa continuidad y se produce un tercer tipo de tiempo en el lector.
- 3.- Ucronía o tiempo mítico. Es el tiempo de los muertos de Comala-infierno, donde hablar de pasado, presente o futuro carece de sentido, porque los hechos se desarrollan en el interior de unas conciencias atormentadas, en imágenes fijas sin dinamismo posible.
- 4.- Tiempo circular. El relato se inicia en un momento futuro hacia un pasado que se recuerda, para terminar integrándolo en el futuro desde el que se inicia.¹⁸

El propio Rulfo nos indica: “La práctica del cuento me disciplinó”. Y agrega:

Me hizo ver la necesidad de que el autor desapareciera y dejara a sus personajes hablar libremente, lo que provocó, en apariencia, una falta de estructura. Sí, hay en *Pedro Páramo* una estructura, pero es una estructura construida de silencios, de hilos colgantes, de escenas cortadas donde todo ocurre en un tiempo simultáneo que es un no tiempo.¹⁹

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Ibid.*, pp. 44-45. Al parecer, Riveiro Espasandín, como Genette, considera que hay el tiempo de la cosa-contada y el tiempo del relato. Y que esta dualidad nos invita a comprobar que una de las funciones del relato es la de transformar un tiempo en otro.

¹⁹ “De una charla con Juan Rulfo”, *Araucaria de Chile*, núm. 33 (1986), en: http://www.letras.s5.com/rulfo_170202.htm.

Fabienne Bradu comenta:

En *Pedro Páramo* la ordenación del tiempo, de las voces, reside en los espacios en blanco que separan los fragmentos. El rompecabezas del tiempo se nos ofrece, no en la palabra dicha, no en la mención de un “antes” o de un “después” en la historia narrada, sino en la ausencia de escritura. Solamente en la visión del blanco en la página el tiempo se suspende, se trastoca, vuelve sobre sí y se distinguen todos los tiempos evocados. Muchas veces es imposible ubicar con precisión la cronología de los episodios, situarlos en la línea continua del pasado, presente, futuro.²⁰

Este aspecto importante del papel del texto ya había sido señalado por Ricoeur, para quien el texto cumple la función de mediación del pensar. La escritura se ofrece como mediación. El texto se hace mediación para cumplir la voluntad de verdad que lo anima, pues nos presenta un mundo susceptible de ser vivido. Hay que ver el texto, sugiere Ricoeur, en una interioridad que puede manifestarse para dejar ver por medio de sí mismo lo que no es él mismo; es mediación.²¹

Para Bradu, la estructura circular de la novela, que mucho se ha comentado en lo que se refiere a la dimensión temporal del relato, representa asimismo la traducción espacial de esta cerrazón, de esta sofocación que creemos es el universo de Comala:

El mismo movimiento de la escritura de Rulfo [...] supone una estrecha relación entre la expresión de los muertos y la conformación de un espacio que, si bien no puede describirse en términos realistas, va adquiriendo límites, contornos, relieves y una forma peculiar que son también un medio tangencial de expresar en qué consiste y de qué está hecho el lenguaje de los muertos.²²

²⁰ FABIENNE BRADU, *Ecós de Páramo*, FCE, México, 1989, p.26.

²¹ PAUL RICOEUR, *Tiempo y narración I*, trad. Agustín Neira, 5a. ed., Siglo XXI, México, 2004, pp. 147-148.

²² BRADU, *op. cit.*, p. 13.

Julio Estrada realiza una interesante división de los tiempos en *Pedro Páramo* y los llama: “El tiempo quieto” y “El tiempo de la forma”. El primero incluye un “tiempo exterior”, donde están las alusiones a la presencia del tiempo con respecto al mundo externo, tiempo que se conforma indirectamente a través de su relación con los ciclos de la naturaleza o los ambientes. Asimismo, incluye el “tiempo social”, que se da a través de la realidad cotidiana, identificada con frecuencia como una penosa carga que tiende a provocar una sensación de eternidad. Además, incluye el “tiempo íntimo”, cuya sensación del tiempo personal prolonga en la dimensión interior aquella temporalidad social como presencia inmutable de la pasividad del mundo de los vivos; el tiempo íntimo de los personajes rulfianos, indica Estrada, entra en contraste franco con la fatalidad temporal a la que tienden a ser expuestos. Por último, “El tiempo quieto” incluye al mnémico, del cual Estrada sostiene:

Aquella temporalidad sujeta no permite un fluído corriente, sino un *tiempo fuera del tiempo*, sobre el que se recorre libremente el recuerdo de lo que alguna vez fue temporal, donde las huellas de alguna vida se encuentran confundidas dentro del *tiempo mnémico* de los muertos, como ocurre en *Pedro Páramo*, cuyos personajes estuvieron, están o estarán muertos. Aquel *tiempo mnémico* se va dando a través de perspectivas en incesante estado de transformación, que en el orden cronológico de la novela conduce tácticamente a cada paso a la cercanía del fin del tiempo.²³

En cuanto al “Tiempo de la forma”, Estrada destaca la forma musical de la novela, que comprende cuatro capas:

T0, atemporalidad relativa

T1, tiempo remoto

T2, pasado inmediato

²³ JULIO ESTRADA, *op. cit.*, p. 90.

T3, presente relativo.²⁴

Desde otra perspectiva, Martin Lienhard hace un interesante estudio acerca del tiempo y el espacio en la novela de Rulfo y comenta:

Comala en tanto que país de los muertos (I), y Comala como paraíso terrenal (II). Si consideramos el nivel de la enunciación, el tiempo de Comala I resulta fragmentado, no continuo. La unidad del universo de Comala I es imaginaria, mero efecto de la lectura [...]. En cuanto al tiempo vigente dentro del mundo narrativo, el de Comala I constituye, en primer lugar, un presente frente al pasado de Comala II. El día astronómico con sus segmentos (día, tarde, noche) impone su ritmo a la vida de los protagonistas [...]. En cuanto al universo narrativo de Comala II, su tiempo es cronológico, histórico. La narración cubre, por un lado, la biografía de Pedro Páramo, y por otro, un proceso “histórico” que se podría situar en la Historia.²⁵

Lienhard observa una oposición no sólo cuantitativa sino radical entre dos temporalidades. La una, repetitiva, algo viscosa; la otra, fuertemente progresiva y activa, transformadora. Todo esto nos sugiere que nos hallamos frente a una oposición tiempo mítico/tiempo histórico, traducida en articulaciones narrativas.

Gerald Martin, en su estudio “Vista panorámica: la obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio”,²⁶ cita a George Ronald Freeman, investigador norteamericano de la obra de Rulfo, quien distingue dos grupos de críticos que sostienen opiniones diversas respecto al tiempo en *Pedro Páramo*; unos lo niegan, dice Freeman, otros lo afirman. En el primero están: Brushwood,

²⁴ *Ibid.*, p.96.

²⁵ MARTIN LIENHARD, “Rulfo, Lecturas «occidentales» y «trasterranas»”, en *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1990, pp. 284-286.

²⁶ GERALD MARTIN, “Vista panorámica; la obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio”, en CLAUDE FELL (coord.), *Juan Rulfo. Toda la obra*, edición crítica, CONACULTA, México, 1992 (Archivos, 17), p. 525.

Frenk, Anderson Imbert, Blanco Aguinaga y Fernando Alegría. En el segundo, Rosario Castellanos. Brushwood se expresa de este modo: “There is no time. It is wrong to say that Rulfo suspends time; it doesn’t exist...”.²⁷ Por su parte, Imbert sostiene que Rulfo “deshumaniza el tiempo: sus diálogos serán diálogos de muertos, en una eternidad”.²⁸ En contraparte, Rosario Castellanos asevera que en la novela de Rulfo “El tiempo transcurre, naturalmente”.²⁹ Freeman presenta una síntesis de estas dos posiciones, alegando que el tiempo está simultáneamente presente en varios niveles.

Con un punto de vista distinto, José Pascual Buxó, al referirse al tiempo en *Pedro Páramo*, señala:

De hecho, pues, el presente no tiene entidad ninguna en *Pedro Páramo*; más aún, la percepción del tiempo no siempre se ajusta a los paradigmas de la lengua, sino que atiende a ciertos aspectos cósmicos o cotidianos en cuya especial valoración emotiva se fundan las expresiones del acontecer temporal. [...] Se trata, en efecto, de un relato sin centro temporal determinado, de un enjambre de voces que refieren la pesadumbre de sus conciencias.³⁰

El mismo Rulfo, dice Buxó, ha subrayado en diversas instancias esa condición plástica que adjudica al tiempo de su novela, tiempo capaz de “encogerse”, de reiterar a tal grado las formas de su presencia que ya toda apreciación de lo temporal se da necesariamente como experiencia de lo pretérito.

Mónica Mansour, en “El discurso de la Memoria”, refiriéndose a la locura y la memoria en los personajes de *Pedro Páramo*, comenta que Rulfo suele invertir el orden temporal de la

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Idem.*

³⁰ JOSÉ PASCUAL BUXÓ, “Juan Rulfo: los laberintos de la memoria”, en *La ficción de la memoria*, pp. 272-273. También se encuentra en *Juan Rulfo. Toda la obra*, pp. 609-615.

narración: el desenlace de la historia, su culminación, generalmente está al principio del texto, como premisa de la explicación de los antecedentes de una línea de causalidad. Mansour agrega: “En resumen, pues, en el texto hay básicamente dos líneas temporales simultáneas, que están dadas por los narradores: el yo que es Juan Preciado y el narrador omnisciente que habla de sus personajes en tercera persona. El hecho de que todos los personajes estén muertos facilita la simultaneidad de los distintos planos temporales”.³¹

En su lectura temática de la obra de Juan Rulfo, José Carlos González Boixo habla de la incomunicación y la soledad, la violencia, la desolación y la muerte, y afirma: “En el mundo de Rulfo todo parece estar detenido; el tiempo, las cosas, los hombres... Las ideas se repiten constantemente, lo mismo que las frases”.³²

Alberto Vital, otro estudioso de la narrativa rulfiana, sostiene que hay dos movimientos en la estructura de la novela: fragmentación o bifurcación de tiempos y convergencia de argumentos. Por la primera surge una superposición de memorias y de voces, de testimonios y de imágenes. Por la segunda se evita la disgregación y se construye la trama de la tragedia total:

La bifurcación es necesaria porque *Pedro Páramo* no sólo refiere al mundo de los hechos sino que también expresa el de la memoria y porque la novela no se comprendería de igual modo si se contara linealmente: como la cronología se altera, el tiempo y el recuerdo adquieren un relieve que asalta al lector a cada paso. Y la convergencia es necesaria porque sólo así la novela configura un argumento, es decir, la unidad narrativa que permite seguir el hilo histórico que es la esencia y la decantación de la vida de una comunidad.³³

³¹MÓNICA MANSOUR, “El discurso de la memoria”, en *La ficción de la memoria*, p.283. Y en *Juan Rulfo. Toda la obra*, p. 668.

³²JOSÉ CARLOS GONZÁLEZ BOIXO, “Lectura temática de la obra de Juan Rulfo”, en *Juan Rulfo. Toda la obra*, p. 555.

³³ALBERTO VITAL, *Lenguaje y poder en Pedro Páramo*, CONACULTA /DGP, México, 1993, pp. 44-45. Los críticos de Rulfo, en relación al espacio en *Pedro Páramo*, presentan un punto de vista acorde con el pensamiento de Lotman, para quien el mundo textual se halla fragmentado de acuerdo a sus diferentes personajes: “En este mundo segmentado surge una como polifonía del espacio, un juego con las diversas formas de su segmentación. Y el concepto de argumento se halla estrechamente ligado al concepto de espacio artístico.” LOTMAM, *op. cit.*, p. 283.

Julio Ortega, en “Enigmas de *Pedro Páramo*”, sostiene que, a diferencia de otras novelas, ésta es de un fragmentarismo inclusivo: “una voz es citada dentro de otra voz, una historia asoma al fondo de otra historia, y el tiempo se desdobra para que el pasado aparezca como el futuro, revelado”.³⁴

J. Patrick Duffey, en “Política, mito y técnica cinematográficos: el tiempo y el espacio en la obra de José Revueltas y Juan Rulfo”, hace un interesante estudio sobre la aportación de las técnicas cinematográficas al tiempo y al espacio narrativos; afirma que Rulfo crea un montaje de escenas desde distintas perspectivas temporales; en *Pedro Páramo* las series de yuxtaposiciones de perspectivas temporales se combinan para formar un montaje que, dentro del texto, cumple tres funciones:

En primer lugar, le permite a Rulfo describir a sus personajes en forma gradual e indirecta. Una segunda función del montaje temporal en esta novela es la de establecer una relación entre los numerosos fragmentos del texto. La tercera función que cumple el uso del montaje temporal en Rulfo es, quizá, la más vital de todas: mediante la constante yuxtaposición de *flashbacks* y *flashforwards*, el autor da origen a un lugar –Comala-- donde las categorías temporales normales de pasado, presente y futuro no tienen validez.³⁵

Por demás interesantes son las observaciones de Yoon Bong Seo en “El espacio y el tiempo en la obra de Rulfo: un lugar para pensar”. Bong Seo señala que tanto el tiempo como el espacio “se presentan en los textos como problemas centrales en los cuales sólo la muerte reina en ellos con

³⁴JULIO ORTEGA, “Enigmas de *Pedro Páramo*”, en *La ficción de la memoria*, p. 337. Apareció en *Arte de innovar*, UNAM-El Equilibrista, México, 1994.

³⁵ J. PATRICK DUFFEY, *De la pantalla al texto: la influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*, trad. de Ignacio Quirarte, UNAM/Coordinación de Humanidades/DGP/Coordinación de Difusión Cultural/DAC, México, 1996, p. 64.

libertad absoluta: muerte del tiempo, muerte de la tierra, muerte que es la liberación y la definición de su propia identidad”.³⁶

Bong Seo, en el citado artículo, plantea que el tiempo y el espacio en la narrativa rulfiana surgen de la memoria y asegura que Rulfo es consciente del problema que significa el tiempo en la conciencia y en la vida del hombre:

En la obra de Rulfo, los personajes y sus historias se mueven en un tiempo y en un espacio que surge de la memoria, de los recuerdos. Y en el caso de *Pedro Páramo*, en un tiempo y espacio de la conciencia desde la muerte. [...] La significación que tiene el ordenamiento de las prácticas en el tiempo y en el espacio es continua y cotidiana: “somos” en y gracias a estas dos dimensiones. Y somos cambiantes. Es decir, la recreación significativa de un referente de identidad puede modificarse con el tiempo e incorporarse a las nuevas circunstancias “de otro modo”, distinto a las significaciones previas en donde lo importante no es tanto el contenido, sino la forma misma.³⁷

Según este crítico, la forma de este tiempo es colectiva; sólo se diferencia y se mide por los acontecimientos de la vida colectiva. Todo lo que existe en este tiempo existe sólo para la colectividad. “No se ha puesto en evidencia todavía la serie individual de la vida (no existe aún el tiempo interior de la vida individual; el individuo vive por completo en el exterior, en el conjunto colectivo).”³⁸ Es, prosigue Bong Seo, también un tiempo de labor. La vida de cada día y el consumo no están separados por el proceso de trabajo productivo:

El tiempo se mide a través de los acontecimientos laborales (las fases del trabajo agrícola y sus subdivisiones). El sentido del tiempo se forma en la lucha laboral colectiva contra la naturaleza. Nace en la práctica del trabajo colectivo, cuyo

³⁶YOON BONG SEO, “El espacio y el tiempo en la obra de Rulfo: un lugar para pensar”, *Espéculo*, Madrid, núm. 26 (2004), p. 6.

³⁷ *Ibid.*, p. 4.

³⁸ *Idem.*

objetivo consiste en diferenciar el tiempo y darle forma. En general no es posible todavía una diferenciación de los tiempos: presente, pasado y futuro, el tiempo se caracteriza por la tendencia general hacia delante: trabajo, movimiento, acción. El tiempo está inmerso en la tierra; es denso, irreversible y realista.³⁹

Para Bong Seo, en ese nuevo espacio y tiempo, los acontecimientos de la historia en que se enmarca la obra de Rulfo pueden influir y modificar la configuración de los personajes, que a su vez es generadora del propio espacio y tiempo individual. Y agrega: el viaje, la llegada, la muerte en la plaza –lugar público por excelencia–, el entierro, son lugares y tiempos en donde los personajes encuentran su razón de ser. Bong Seo concluye:

La impresión que se tiene al leer la novela de Rulfo es la de que el espacio se presenta a través de las voces de los personajes. No hay descripciones objetivas y por ello el lugar pertenece a la imaginación de los mismos; una entidad totalmente subjetiva en la que es difícil distinguir un adentro de un afuera. Los lugares pertenecen a los personajes, los habitan y caracterizan y, a su vez, son descritos por ellos y por sus acciones. El espacio no es un lugar neutro donde se suceden los acontecimientos, sino que forma parte de ellos y les otorga su carácter.⁴⁰

Jorge Zepeda, en su interesante seguimiento de cómo recibió la crítica a *Pedro Páramo* desde los primeros años, al hablar del tiempo y el espacio en esta novela, señala que Rulfo no se apega a una linealidad cronológica, como lo exigía la crítica tradicional:

Esta decisión de narrar sin apego a la linealidad cronológica provoca un contraste entre la temporalidad de los sucesos y sus repercusiones sobre la historia de Comala y sus habitantes. Con esa estrategia, Rulfo-autor implícito redujo las intervenciones del narrador en tercera persona al mínimo indispensable y así logró

³⁹ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 6. Aunque Bong Seo no menciona a Bajtín, es evidente que las categorías que usa para su análisis son las mismas que el soviético utiliza en “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”.

que el mecanismo asociativo puesto en funcionamiento usualmente durante la lectura se potencie al máximo en el caso de su novela.⁴¹

Julio Ortega y Bong Seo, críticos y reseñistas de Rulfo, coinciden en que los personajes de *Pedro Páramo* viven en un ámbito que no se puede definir como un espacio o como un tiempo determinado, sino que se trata de cierto espacio en un tiempo que resulta inasible a nuestra perspectiva espacio-temporal. Por lo tanto, hay que desechar la idea de una secuencia cronológica lineal, ya que se trata de una obra en la que se unen murmullos, pensamientos, recuerdos, diálogos entre la vida y la muerte en un tiempo y espacio sin fronteras rígidas.

Al parecer, en los críticos de la narrativa rulfiana hay reminiscencias del pensamiento tradicional, aquel que toma en cuenta lo dicho desde Aristóteles, quien pensaba que lo que da lugar a la concepción del tiempo es el número del movimiento según lo anterior-posterior. Y se preguntaba si podría existir el tiempo sin el alma, ya que si no existe nada que verifique la operación de numerar, nada habría susceptible de ser numerado y, por tanto, tampoco habría número ni tiempo. Por otra parte, Aristóteles instaaura la noción de *instante*, al que declara, respecto del tiempo, análogo al punto respecto del espacio; es decir, el tiempo no se compone de instantes, de la misma manera que una línea no se compone de puntos, pero ambos conceptos expresan una noción de límite, en el cual se anulan las características propias del tiempo y del espacio. El instante no dura, un punto no tiene extensión. Pero ambos son, a la vez, unión y separación. Esta analogía entre el instante y el punto, así como la concepción del tiempo en función del movimiento, nos revela la íntima conexión entre el tiempo y el espacio desde épocas antiguas.⁴²

⁴¹JORGE ZEPEDA, *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, Fundación Juan Rulfo /Editorial RM, México, 2005, p. 22.

⁴²Véase ARISTÓTELES, Libro IV, *Física*, Gredos, Madrid, 1998, pp. 264-291.

Los críticos de la obra rulfiana pretenden encontrar y medir el tiempo desde la perspectiva tradicional o diegética, pero los personajes de *Pedro Páramo* se resisten a ello, pues se constituyen en un presente inasible: el tiempo sin medida de la muerte. Mariana Frenk señalaba que el procedimiento más audaz y revolucionario del jalisciense era, sin duda, el deliberado desorden cronológico, la dislocación de las secuencias temporales y la instauración de un espacio sin límites. El mismo Rulfo decía que “los muertos no tienen tiempo ni espacio. No se mueven en el tiempo ni en el espacio. Entonces, así como aparecen, se desvanecen”.⁴³ En el borrador llamado “Después de la muerte”, Rulfo afirma: “La muerte es inalterable en el espacio y en el tiempo. Es sólo la muerte, sin contradicción ninguna, sin contraposición con la nada ni con algo. Es un lugar donde no existe la vida ni la nada”.⁴⁴ Juan Rulfo, a diferencia de sus críticos, no muestra interés por el canon establecido por la crítica tradicional monológica y diegética, en donde está presente el pensamiento impuesto por Benveniste, Todorov, Genette, Lotman y Ricoeur, entre otros.⁴⁵

Como pudimos observar, los críticos y reseñistas de Rulfo, durante cincuenta años, han vislumbrado el cronotopo en *Pedro Páramo*; no se puede negar el aporte de estos analistas en el asunto del tiempo y del espacio en la narrativa rulfiana, sólo que no queda claro. Nadie da cuenta de esa unidad crono-espacial de la que habla Bajtín. Algunos críticos coinciden, como Bong Seo y Julio Ortega; otros difieren radicalmente, como Rosario Castellanos y Brushwood o Fernando

⁴³ JOSEPH SOMMERS, “Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)”, en *La ficción de la memoria*, p. 518.

⁴⁴ JUAN RULFO, *Los cuadernos de Juan Rulfo*, Era, México, 1994, p. 30.

⁴⁵ En la presentación de la edición española, Manuel Maceiras sostiene que Ricoeur traduce *mythos* por “puesta en intriga” y que éste asegura que en una composición poética algo vale como comienzo, medio o fin, por eso en la intriga se da una perspectiva temporal única, que es el tiempo que pone la acción. Un tiempo de la acción del relato que es una temporalidad narrativa que consta de comienzo, nudo y desenlace, unidos y encadenados por la puesta en intriga. La intriga como síntesis de lo heterogéneo muestra la historia relatada, presentando un aspecto temporal que no se reduce a la sucesión de incidentes, sino que se caracteriza por la integración, culminación y conclusión. Ricoeur elucida y precisa el carácter temporal de la experiencia, señalando la intriga narrativa como el medio adecuado para esclarecer la experiencia temporal inherente al “ser-en-el-mundo”. Así, la narración se eleva a condición identificadora de la existencia temporal y, a su vez, el tiempo como realidad abstracta o cosmológica adquiere significación antropológica. Cf. PAUL RICOEUR, *Tiempo y narración I*, pp. 9-29.

Alegría. Pero, ¿a qué se debe esta diversidad de opiniones respecto al tiempo y al espacio en *Pedro Páramo*? Tal vez a que los críticos enfocaron su análisis desde una perspectiva monológica, como lo exigió el canon de la crítica literaria durante muchos años, o quizá a que desatendieron las voces de los protagonistas de Comala.

En mi opinión, para entrar al mundo de *Pedro Páramo* es necesario escuchar las voces de sus personajes, voces que, a través del diálogo, pueden influir, modificar y generar el propio espacio y tiempo individual. Por lo tanto, para ingresar al microcosmos rulfiano, creo pertinente hacer uso del aporte conceptual de Bajtín, puesto que, para este pensador, en el hombre siempre hay algo que sólo él mismo puede revelar en un acto libre de autoconciencia y de discurso. Un hombre permanece vivo por el hecho de no estar aún concluido y de no haber dicho su última palabra. La vida auténtica de la personalidad sólo es accesible a una penetración dialógica a la que ella misma responda y se revele libremente: “la verdad acerca de un hombre dicha por unos labios ajenos y que no le esté dirigida dialógicamente [...] llega a ser una mentira mortífera que humilla al hombre”.⁴⁶

Los numerosos estudios de la obra rulfiana han puesto singular atención en la estructura y significación de los personajes más destacados –Pedro Páramo, el padre Rentería, Susana San Juan, los hijos del cacique, por ejemplo–, pero han olvidado al personaje que, asegura Rulfo, es protagonista en la novela:

Se trata de una novela en que el personaje central es el pueblo. Hay que notar que algunos críticos toman como personaje central a Pedro Páramo. En realidad es el

⁴⁶ MIJAÍL M. BAJTÍN, *Problemas de la Poética de Dostoievski*, 1ª. reimp. de la 2ª. ed. 2003, trad. Tatiana Bubnova, FCE, México, 2005 (Breviarios, 417), p. 92. En adelante, indico *Poética* y página a renglón seguido y entre paréntesis.

pueblo. Es un pueblo muerto donde no viven más que ánimas, donde todos los personajes están muertos, y aun quien narra está muerto.⁴⁷

Se podría pensar en Comala como un personaje colectivo y tipificado; sin embargo, los espectros que asoman en los murmullos de sus paredes y calles son personajes con caracteres individuales. No se resignan ante la situación que la Media Luna les impone. Son voces-conciencias que se rebelan y que, a mi juicio, están en una situación fronteriza entre el amor y el odio, entre la locura y la cordura, entre la vida y la muerte:

—Me siento triste —dijo. [...]

—Mañana vas a pedir la mano de la Lola.

—Pero cómo quiere usted que me quiera, si ya estoy viejo.

—La pedirás para mí. Después de todo tiene alguna gracia.⁴⁸

Pedro Páramo es una obra en la que se unen murmullos, pensamientos, recuerdos, diálogos entre la vida y la muerte en un tiempo y espacio sin fronteras. Por ejemplo:

—¿Qué es lo que hay aquí? —pregunté.

—Tiliches —me dijo ella—. Tengo la casa toda entilichada. [...]

—¿De modo que usted es hijo de ella?

—¿De quién? —respondí.

—De Doloritas.

—Sí, ¿pero cómo lo sabe?

—Ella me avisó que usted vendría. Y hoy precisamente. Que llegaría hoy.

—¿Quién? ¿Mi madre?

—Sí. Ella. [...]

—Mi madre —dije—, mi madre ya murió. [...]

⁴⁷ JOSEPH SOMMERS, ed. “Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)”, *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, SEP-Setentas, México, 1974, p. 19.

⁴⁸ JUAN RULFO, *Obras*, 3ª. reimp. de la 1ª ed. 1987, FCE, México, 1994 (Letras Mexicanas), pp. 159 y 178. En adelante, al citar el texto *Pedro Páramo* indicaré PP y el número de página entre paréntesis al terminar la cita.

—Hace ya siete días (PP, 155).

Los personajes de Rulfo viven una vida interior independiente de todo acontecer externo, como si el tiempo y el espacio se hubieran contraído en ellos; todo parece ocurrir, como bien señaló el mismo Rulfo, “en un tiempo simultáneo que es un no tiempo”.⁴⁹ El monólogo, con su repetición de frases e ideas, su recoger al final de los párrafos lo dicho al principio, parece haber estancado para siempre los hechos exteriores en la meditación interior de los personajes: personajes sin espacio ni tiempo definido. Ellos viven su verdad más honda aislados de los demás. Por eso sus diálogos parecen suspendidos fuera del tiempo y del espacio.

Al leer *Pedro Páramo*, mi impresión es que el tiempo y el espacio surgen de las voces de los personajes. No hay descripciones objetivas y, por ello, el lugar pertenece a la imaginación de aquéllos: una entidad subjetiva en la que es difícil distinguir un adentro de un afuera. Los cronotopos pertenecen a los personajes, los habitan y caracterizan y son generados por el diálogo entre ellos:

—¿Qué tanto haces en el excusado, muchacho?

—Nada, mamá.

—Si sigues allí va a salir una culebra y te va a morder.

—Sí, mamá.

“Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento [...]” (PP, 157).

El tiempo-espacio no es neutro en *Pedro Páramo*, algo donde suceden los acontecimientos, sino que forma parte de las voces-conciencias de los personajes. El hecho de que todos los

⁴⁹ Véase n. 19.

protagonistas estén muertos facilita la simultaneidad de los distintos planos espacio-temporales.

Por ejemplo:

“—¿Qué pasó? —le dije a Miguel Páramo—. ¿Te dieron calabazas?

”—No. Ella me sigue queriendo —me dijo—. Lo que sucede es que yo no pude dar con ella. Se me perdió el pueblo. Había mucha neblina o humo o no sé qué; pero sí sé que Contla no existe. [...] Vengo a contártelo a ti, porque tú me comprendes. Si se los dijera a los demás de Comala dirían que estoy loco [...]”—
No. Loco no, Miguel. Debes estar muerto (PP, 165-166).

Pedro Páramo construye su estructura espacio-temporal fuera del tiempo y del espacio, con las voces de los muertos, y puesto que no hay tiempo ni espacio posibles en el mundo de los muertos, Rulfo, para poder transitar la frontera entre la vida y la muerte, destruye la secuencia espacio-temporal, sus personajes viven en un presente, de diálogos y monólogos, perpetuo. Esta constatación explica el hecho de que la novela se estructure a través de unas “voces-conciencias” que tratan de ser lúcidas en un tiempo-espacio de otro orden.

Por un lado, Rulfo elige, para negar la temporalidad, insistir en ella, reiterar las alusiones al tiempo cronológico y luego demostrar su inexistencia: “El reloj de la iglesia dio las horas, una tras otra, una tras otra, como si se hubiera encogido el tiempo” (PP, 160). Y por otro, la proyección de los recuerdos produce la sensación de que la narración avanza, pero son sólo referencias pseudotemporales. Por ejemplo:

Esos chismes llegaron a la Media Luna la noche del entierro, mientras los hombres descansaban de la larga caminata que habían hecho hasta el panteón. Platicaban, como se platica en todas partes, antes de ir a dormir.

—A mí me dolió mucho ese muerto —dijo Terencio Lubianes—. Todavía traigo adoloridos los hombros.

—Y a mí —dijo su hermano Ubillado—. Hasta se me agrandaron los juanetes. Con eso de que el patrón quiso que todos fuéramos de zapatos. Ni que hubiera sido día de fiesta, ¿verdad, Toribio?

—Yo qué quieren que les diga. Pienso que se murió muy a tiempo (PP, 171).

Rulfo incluye en la estructura de *Pedro Páramo* múltiples silencios, por eso la ordenación cronoespacial y de las voces reside en los espacios en blanco que separan los fragmentos. Allí el tiempo y el espacio se suspenden, se trastocan, vuelven sobre sí y se distinguen todos los cronotopos evocados, como en el siguiente diálogo entre Abundio, Eduviges Dyada y Juan Preciado:

—Pase usted. —Y entré.

[]⁵⁰

Me había quedado en Comala. [...]

Y me quedé. A eso venía.

—¿Dónde podré encontrar alojamiento? —le pregunté ya casi a gritos. [...]

—¿Y cómo se llama usted?

—Abundio —me contestó. Pero ya no alcancé a oír el apellido.

[]

—Soy Eduviges Dyada. Pase usted. [...]

—Aquí no hay dónde acostarse —le dije.

—No se preocupe por eso. Usted ha de venir cansado y el sueño es muy buen colchón para el cansancio (PP, 154-155).

Pedro Páramo es una obra sin centro espacio-temporal determinado, es un enjambre de voces que refieren la pesadumbre de sus conciencias desde la cronotumba:

⁵⁰ Símbolo que me permite señalar los espacios en blanco que tiene la obra.

De voces, sí. Y aquí, donde el aire era escaso, se oían mejor. Se quedaban dentro de uno, pesadas. Me acordé de lo que me había dicho mi madre: *'Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz.'* Mi madre... la viva (PP, 153-154).

En este sentido, puede suponerse que los cronotopos de la novela son producto del sistema de relaciones dialógicas entre las voces-conciencias.

Ante el panorama de perspectivas en relación con el tiempo y el espacio que la crítica ha conformado durante cincuenta años, pero en el que, a mi juicio, no ha ahondado lo suficiente, puesto que a Rulfo sólo se le ha encarado desde las instancias diegéticas, y no desde el arte dialógico de sus personajes, aplicaré entonces los conceptos de Bajtín (dialogismo, microdiálogo, palabra bivocal, polifonía, cronotopo) al análisis de los diálogos de los personajes en los que se generan relaciones espacio-temporales.

Los aportes conceptuales de Bajtín resultan muy útiles, pues para él: “La palabra no es una cosa sino el medio eternamente móvil y cambiante de la comunicación dialógica, nunca tiende a una sola conciencia, a una sola voz, su vida consiste en pasar de boca en boca, de un contexto a otro” (*Poética*, 282-283).

En la vida todo se reduce al diálogo, dice el soviético, a la contraposición dialógica. Asegura que una sola voz no concluye ni resuelve nada, dos voces es apenas un mínimo de la vida, un mínimo del ser. El diálogo permite que la voz del otro sea sustituida por la voz propia. Y que al hombre interior sólo se le puede aprehender, ver, comprender, acercar y descubrir mediante la comunicación con él, dialógicamente. Por tanto, “sólo se puede representar al

hombre interior representando su comunicación con el otro. Ser significa comunicarse dialógicamente” (*Poética*, 354-355).

Las relaciones dialógicas son un fenómeno universal que penetra todo el discurso humano.⁵¹ La palabra se vuelve bivocal cuando introducimos en nuestro discurso la palabra del otro; la palabra bivocal, dice Bajtín, es el cruce de dos voces-conciencias. Y ella está asociada con la *palabra ajena*, con el *discurso ajeno*. La palabra posee una doble orientación: “como palabra normal, hacia el objeto del discurso; como *otra palabra*, hacia el *discurso ajeno*” (*Poética*, 258).

El microdiálogo es la retracción del diálogo al interior, el cual penetra cada palabra y la bivocaliza al igual que la expresión mímica del héroe. El microdiálogo es la resonancia de una discusión en el discurso de un personaje en donde se escuchan los ecos del “gran diálogo” de la novela.

Bajtín afirma que la novela polifónica es dialógica y que en ésta

el discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo es autónomo como el discurso normal del autor, no aparece sometido a su imagen objetivada como una de sus características, pero tampoco es portavoz del autor, tiene una excepcional independencia en la estructura de la obra, parece sonar al lado del autor y combina de una manera especial con éste y con las voces igualmente independientes de otros héroes (*Poética*, 17).

La esencia de la polifonía, según Bajtín, consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior, en comparación con la homofonía. La polifonía supone una pluralidad de voces equitativas en los límites de una

⁵¹ Bajtín indica que "Dostoievski ubica el diálogo en la eternidad. En sus novelas todo se reduce al diálogo, a la contraposición dialógica" (*Poética*, 354-355).

sola obra. Polifonía es, finalmente, varias voces que cantan diferente un mismo tema; es lo que descubre precisamente el carácter polifacético de la vida y la complejidad de las vivencias humanas.

Para la comprensión de la prosa literaria, según Bajtín, tiene una importancia excepcional el análisis del discurso desde el punto de vista de su relación con la palabra ajena, puesto que el hombre, en tanto hombre, es producto de su discurso. La actitud del héroe hacia sí mismo está indisolublemente relacionada con su actitud hacia el otro. La conciencia propia se percibe sobre el fondo de la conciencia del otro. Por eso, en un contexto dialógico, “la palabra del héroe acerca de sí mismo se construye bajo la incesante influencia de la palabra del otro acerca de él” (*Poética*, 290).

Aplicaré las nociones anteriores de Bajtín al análisis del dialogismo discursivo de los personajes de *Pedro Páramo* para identificar los momentos textuales en los que se generan relaciones espacio-temporales. El análisis abarcará tres niveles del texto: el diálogo estructural entre personajes, los microdiálogos y el gran diálogo de la novela, puesto que, según mi hipótesis, los cronotopos de la novela son producto del sistema de relaciones dialógicas entre las voces-conciencias de los protagonistas de Comala.

CAPÍTULO II

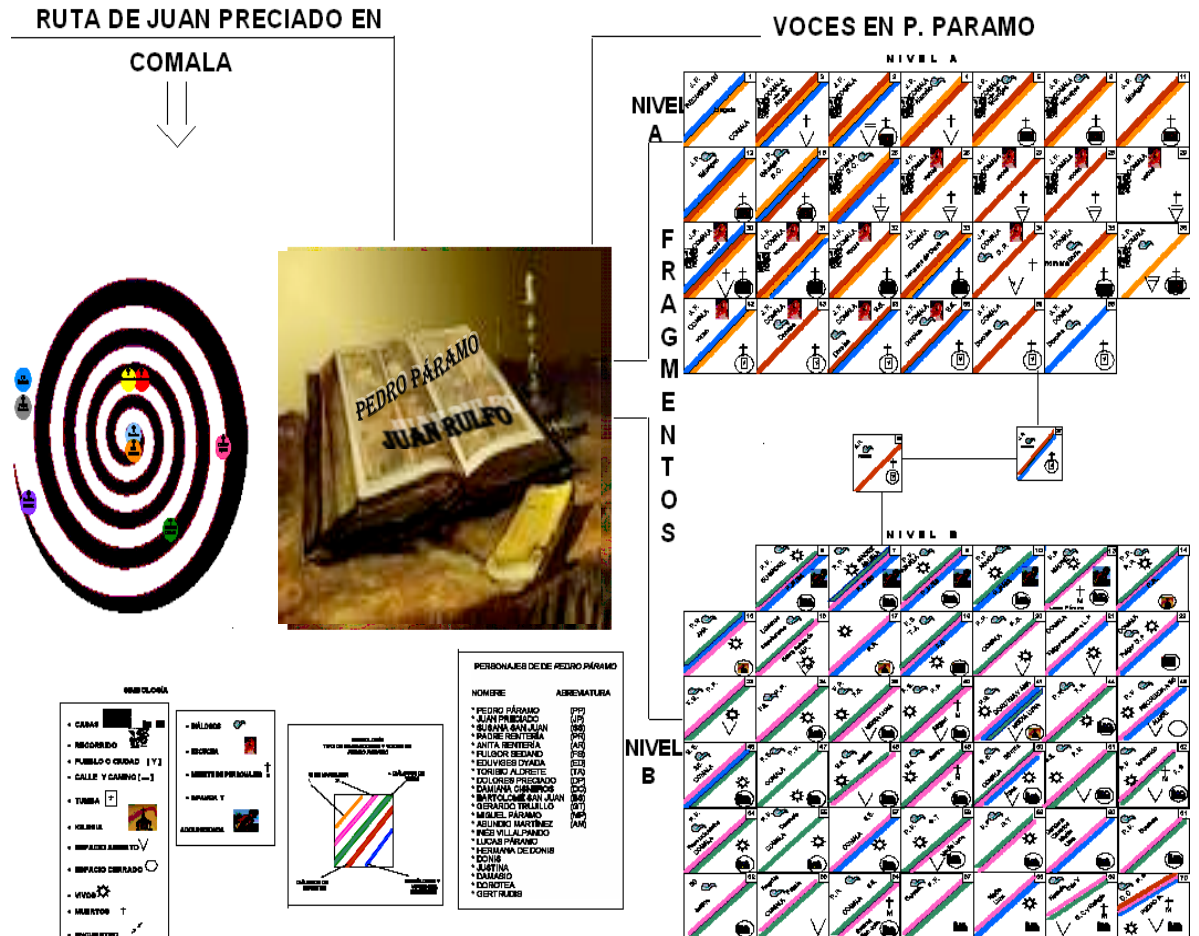
ARQUITECTÓNICA⁵² DE *PEDRO PÁRAMO*

¿Cómo explicar y explicarse el mundo de una obra como la que ahora me ocupa, donde los perfiles de los objetos, los personajes, la historia, son, apenas, vagos contornos, murmullos cuya procedencia ignoramos en una narración que se organiza en múltiples fragmentos que no guardan entre sí la relación habitual de la causalidad de los hechos sometidos al tiempo y al espacio concreto de los vivos?

En *Pedro Páramo* el lector se encuentra inmerso en un mundo de imágenes fugaces, en un concierto de voces que se suman sin aparente relación. De ahí que en un intento por descifrar este microcosmos rulfiano realizaré un esquema de la obra donde expondré por separado el recorrido que cumple Juan Preciado en Comala, desde “Los Encuentros” hasta la tumba y viceversa, ya que desde la tumba se reconstruye el mundo de dicho personaje. Por otra parte, dividiré la obra en dos niveles: *A* y *B*; separaré los fragmentos 37 y 39 por ser claves en la comprensión de *Pedro Páramo*. De este modo, “desmontaré” la novela para analizar los hechos en sentido lineal frente al orden narrativo expuesto por el autor; separaré las voces de los personajes marcando la diferencia entre vivos y muertos; observaré cuidadosamente la distribución topológica de la novela y elaboraré una tabla de frecuencia de los espacios más importantes. Haciendo uso de la terminología bajtiniana, a este esquema lo denomino “arquitectónica de *Pedro Páramo*”.

⁵² Término empleado por Bajtín en el sentido de que la novela es una forma puramente compositiva de organización de las masas verbales. A través de ella se realiza en el objeto estético la forma arquitectónica de acabamiento artístico de un acontecimiento histórico o social (*Poética*, 25).

ARQUITECTÓNICA DE PEDRO PÁRAMO

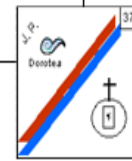
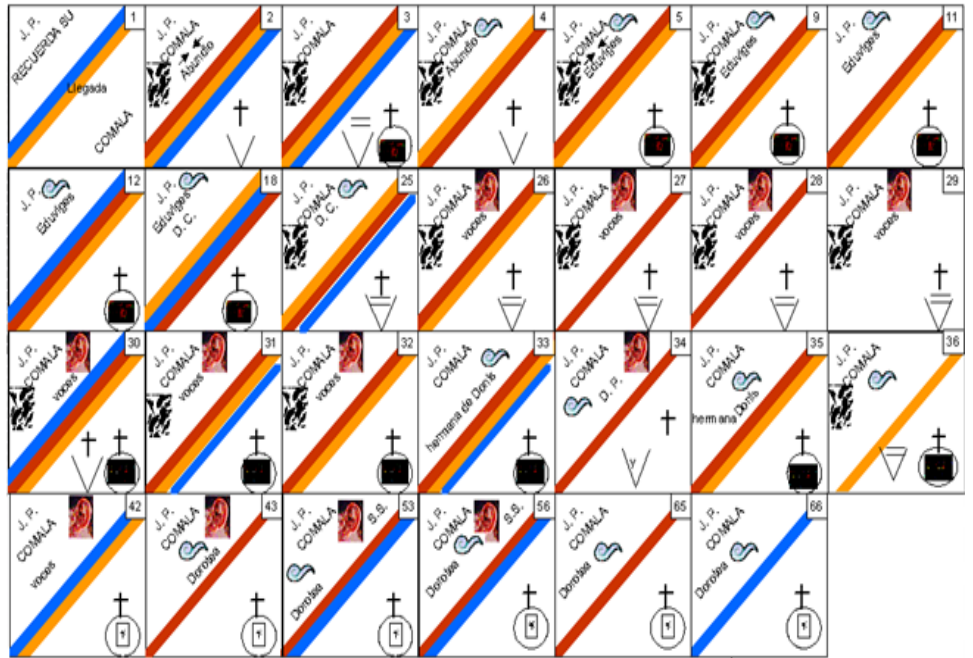


Amplifico cada una de las partes del esquema para hacerlo más claro y comprensible.

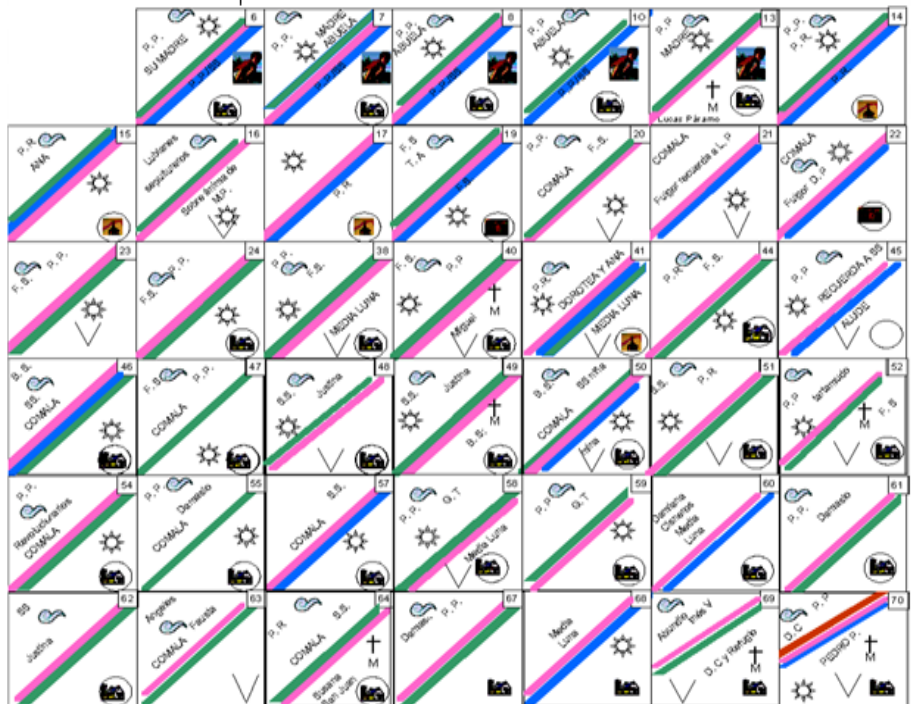
Inicio con los fragmentos de los niveles A y B y termino ofreciendo una lista con el nombre de los personajes:

ARQUITECTÓNICA DE PEDRO PÁRAMO

NIVEL A

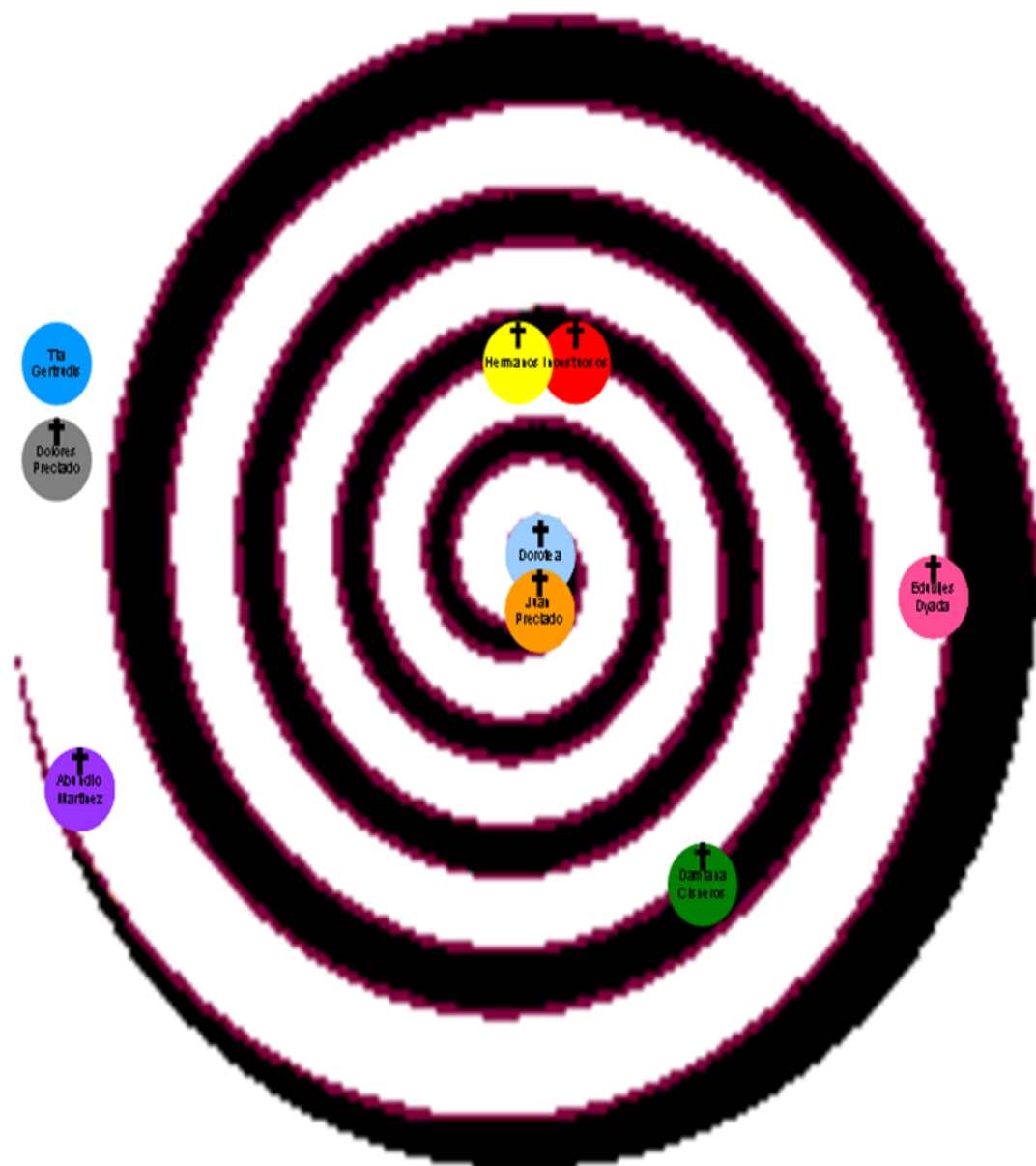


NIVEL B



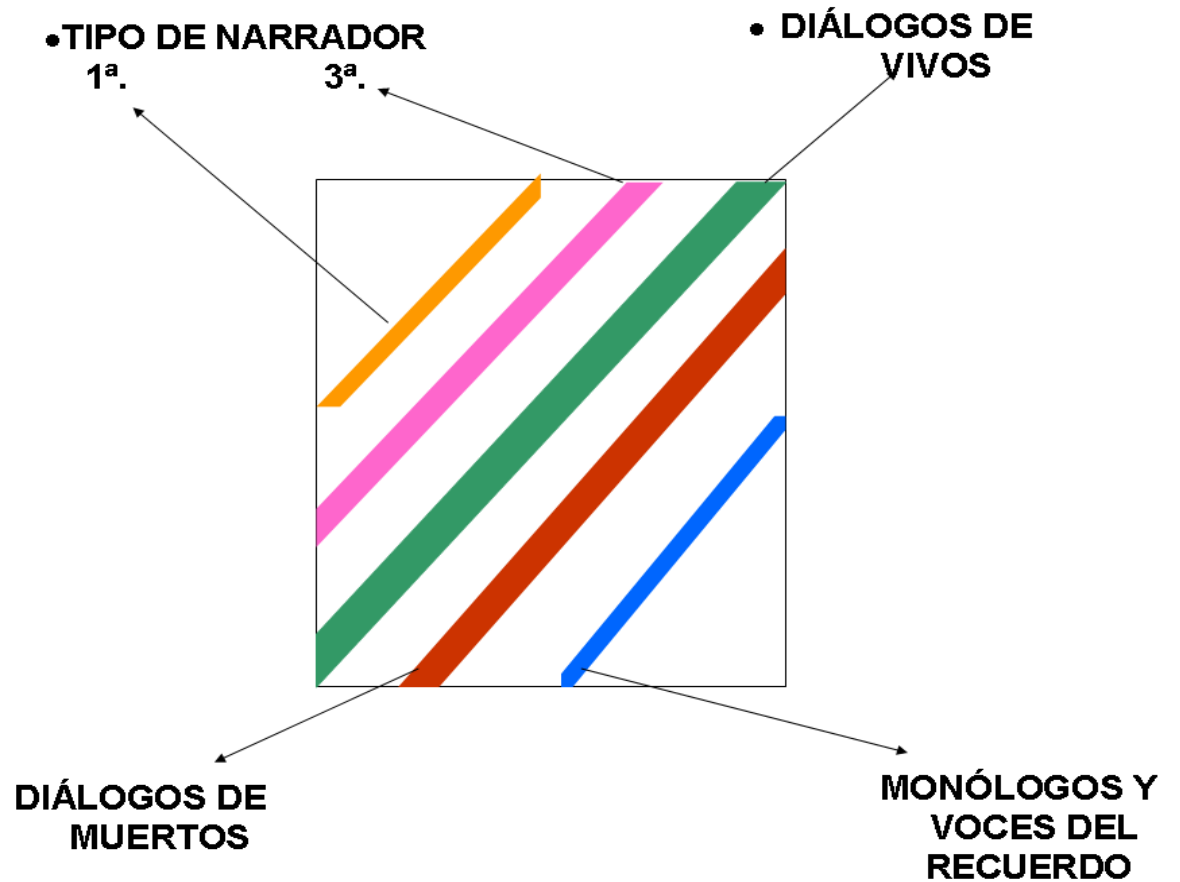
FRAGMENTOS

RUTA DE JUAN PRECIADO EN COMALA



SIMBOLOGÍA

TIPO DE NARRADORES Y VOCES EN PEDRO PÁRAMO



SIMBOLOGÍA

↪CASAS



◀RECORRIDO



▶PUEBLO O CIUDAD [Y]

▶CALLE Y CAMINO [=]

▶TUMBA



▶IGLESIA



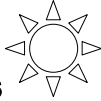
▶ESPACIO ABIERTO



▶ESPACIO CERRADO



▶VIVOS



▶MUERTOS



▶ENCUENTRO



▶ DIÁLOGOS



▶ESCUCHA



▶MUERTE DE PERSONAJE



M

▶INFANCIA Y ADOLESCENCIA DE PP



PERSONAJES DE *PEDRO PÁRAMO*

NOMBRE	ABREVIATURA
* PEDRO PÁRAMO	(PP)
* JUAN PRECIADO	(JP)
* SUSANA SAN JUAN	(SS)
* PADRE RENTERÍA	(PR)
* ANITA RENTERÍA	(AR)
* FULGOR SEDANO	(FS)
* EDUVIGES DYADA	(ED)
* TORIBIO ALDRETE	(TA)
* DOLORES PRECIADO	(DP)
* DAMIANA CISNEROS	(DC)
* BARTOLOMÉ SAN JUAN	(BS)
* GERARDO TRUJILLO	(GT)
* MIGUEL PÁRAMO	(MP)
* ABUNDIO MARTÍNEZ	(AM)
* INÉS VILLALPANDO	
* LUCAS PÁRAMO	otros personajes:
* HERMANA DE DONIS	ángeles
* DONIS	fausta
* JUSTINA	Terencio lubianes
* DAMASIO	ubillado lubianes
* DOROTEA	
* GERTRUDIS	

Pedro Páramo consta de 70 fragmentos⁵³ breves que se distinguen unos de otros por un espacio tipográfico. El lector deberá reorganizar estas secuencias, a la manera de un rompecabezas, para dar sentido a la historia narrada. Los continuos saltos cronológicos, así como la brusca alternancia entre monólogos interiores y diálogos, explican la necesaria relectura recomendada

⁵³ El número de fragmentos varía de acuerdo al crítico. Así, para Rodríguez Alcalá y José Ortega son 65; para George Ronald Freeman, 68; para Adriana Laraschi, 64; para Befumo Boschi, 66; para José Carlos González Boixo y Sergio López Mena son 70. La edición que utilicé es: JUAN RULFO, *Obras*, FCE, México, 1987 (Letras Mexicanas).

por Rulfo.⁵⁴ Estos fragmentos tienen dos características: la presentación de diversas historias y los saltos cronológicos.

En cuanto a la estructura interna, existen dos líneas narrativas, las cuales van desarrollándose gracias al entrecruce entre ambas. La primera de ellas corresponde a Juan Preciado, está narrada en primera persona y sigue un orden cronológico. La segunda gira en torno a Pedro Páramo, está narrada en tercera persona y carece de orden cronológico. Aparte de esta división, existen secuencias mixtas que combinan ambas líneas. Los fragmentos del nivel *A* se sitúan en la primera línea, referente a Juan Preciado, mientras que los fragmentos del nivel *B* se sitúan en la segunda línea, en la cual Juan Preciado y Dorotea conocen la historia de Pedro Páramo a través de los murmullos de los muertos.

En el nivel *A*, Juan Preciado nos conduce a un mundo fascinante y a medida que avanzamos con él se produce una mayor tensión; en este nivel predomina un narrador en primera persona: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo” (PP, 149).⁵⁵ Sin duda, lo que más sorprende al lector es que, en el fragmento 36, se da cuenta de que Juan Preciado está muerto y enterrado junto a Dorotea, a quien narra su historia en primera persona, historia que el lector pensaba que Juan Preciado contaba para sí mismo, o para él. En los fragmentos 37 y 39 se descubre el punto de vista del narrador-personaje. Es Juan Preciado quien habla desde la tumba, y desde ahí, nos irá presentando, de manera retrospectiva, su propia vida y la de otros personajes. Desde la tumba iremos conociendo la vejez, la juventud, la infancia y el nacimiento de los protagonistas de Comala. En los fragmentos 37 y 39 Juan Preciado termina su narración y cede la palabra a Dorotea, que durante todo ese tiempo ha estado callada.

⁵⁴ Rulfo advirtió que *Pedro Páramo* es una novela difícil, pues “se necesitaba leerla tres veces para entenderla”; en efecto, es una de las novelas más complejas de la literatura hispanoamericana. *Vid.* JUAN RULFO y J. SOLER SERRANO. Programa “A fondo”, RTVE, 17 de abril de 1977.

⁵⁵ Juan Preciado dice *vine* puesto que habla desde lo más profundo de Comala, desde el subsuelo, desde la tumba.

FRAGMENTOS DEL NIVEL A

1	2	3	4	5	9	11	12	18	25	26	27	28	29	30
31	32	33	34	35	36	37	39	42	43	53	56	65	66	

El nivel *A* toma matices diferentes a lo largo de la novela. Es esencialmente el que conforma la estructura narrativa hasta los fragmentos 37 y 39. Estos dos fragmentos son el eje de *Pedro Páramo*, entre otras razones, porque:

1. Juan Preciado termina su narración autobiográfica.
2. Descubrimos el verdadero sentido de la narración: un diálogo entre Juan Preciado y Dorotea, un diálogo de muertos.
3. Después de los fragmentos 37 y 39, con los fragmentos 42 y 43, de este mismo nivel, la narración, que había estado dominada por el recuerdo de Juan Preciado (puesto que todo era un recordar el pasado y, desde la posición de Juan Preciado y Dorotea, sólo se puede hablar del tiempo que transcurre en el recuerdo, ya que ambos están anclados en la intemporalidad de su tumba), comienza a avanzar abruptamente en su dimensión temporal.

Leyendo de corrido desde el fragmento 1 hasta el 39 del nivel *A* y eliminando los fragmentos del nivel *B* intercalados en *A* (6, 7, 8, 10, 13-17, 19-24 y 38), así como los fragmentos de *A* (42, 43, 53, 56, 65 y 66) que tienen otra función,⁵⁶ la narración, desde el recuerdo de Juan Preciado, avanza linealmente en espacio, en tiempo y en contenido.⁵⁷ Así, por ejemplo: Juan Preciado se acerca a Comala desde Sayula, se encuentra con Abundio y desciende a Comala. En sus diferentes encuentros con los comalenses siempre hay alusión al espacio:

⁵⁶ La función principal de estos fragmentos es sintetizar el nivel *B*, función que explicaré más adelante.

⁵⁷ Esta lectura, que desmonta la novela de Rulfo y reorganiza linealmente su tiempo y espacio, resulta útil para cuestiones analíticas, pero no coincide, por supuesto, con la arquitectónica caótica, en apariencia, de *Pedro Páramo*.

Vine a Comala (PP, 149).

El camino subía y bajaba (PP, 149).

—¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo? (PP, 149).

—¿Y a qué va usted a Comala, si se puede saber? (PP, 150).

Caminábamos cuesta abajo (PP, 150).

[...] la llanura parecía una laguna transparente, deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris. Y más allá, una línea de montañas (PP, 150).

Me había topado con él en Los Encuentros, donde se cruzaban varios caminos (PP, 150).

—¿Adónde va usted? (PP, 150).

—Voy para abajo, señor (PP, 151).

—¿Conoce un lugar llamado Comala? (PP, 151).

—Para allá mismo voy (PP, 151).

Y lo seguí. Fui tras él (PP, 151).

Después de trastumbar los cerros, bajamos cada vez más. Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire (PP, 151).

Ya lo sentirá más fuerte cuando lleguemos a Comala (PP, 151).

[...] los burros iban mucho más delante de nosotros, encarrerados por la bajada (PP, 151).

¿Ve aquella loma que parece vejiga de puerco? Pues detrasito de ella está la Media Luna. [...] Bueno, pues eso es la Media Luna de punta a cabo. Como quien dice, toda la tierra que se puede abarcar con la mirada (PP, 152).

Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos (PP, 153).

Al cruzar la bocacalle (PP, 153).

Fui andando por la calle real en esa hora (PP, 153).

—Allá. La casa que está junto al puente (PP, 153).

Llegué a la casa del puente orientándome por el sonar del río. [...]

—Pase usted —y entré (PP, 154).

Tenía todo dispuesto, según me dijo, haciendo que la siguiera por una larga serie de cuartos oscuros, al parecer desolados (PP, 154).

Eso me venía diciendo Damiana Cisneros mientras cruzábamos el pueblo (PP, 182).

Entré. Era una casa con la mitad del techo caído (PP, 186).

Salí a la calle para buscar el aire (PP, 195).

Llegué a la plaza (PP, 196).

El paso del tiempo, al desmontar la obra en esos fragmentos del nivel *A*, también es lineal. El narrador lo detalla cuidadosamente y lo plantea así: “Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente” (PP, 149).

Se infiere que Juan Preciado llega a Comala en la tarde, puesto que dice:

Era la hora en que los niños juegan en las calles de todos los pueblos, llenando con sus gritos la tarde [...]. Al menos eso había visto en Sayula, todavía ayer, a esta misma hora (PP, 152).

[...] las paredes teñidas por el sol del atardecer (PP, 153).

—¡Buenas noches! —me dijo (PP, 153).

Tres días bastaron para que Juan Preciado entrara y muriera en la Comala infernal de su padre.

Primera noche:

Había oscurecido (PP, 153).

Volvió a darme las buenas noches (PP, 153).

Ya estaba alta la noche (PP, 174).

Dormí a pausas (PP, 174).

La noche. Mucho más allá de la medianoche (PP, 184).

Segundo día:

La madrugada fue apagando mis recuerdos (PP, 187).

Aclaraba el día (PP, 189).

Cuando desperté había un sol de mediodía (PP, 189).

Aproveché la poca luz que quedaba del día (PP, 192).

—Es mejor que espere —me dijo él—. Aguarde hasta mañana. No tarda en oscurecer y todos los caminos están enmarañados de breñas. Puede usted perderse. Mañana yo lo encaminaré (PP, 192).

Segunda noche:

Por el techo abierto al cielo vi pasar parvadas de tordos, esos pájaros que vuelan al atardecer (PP, 192).

Después salió la estrella de la tarde, y más tarde la luna (PP, 192).

El calor me hizo despertar al filo de la medianoche (PP, 195).

Tercer día:

—Fue ya de mañana cuando te encontramos (PP, 197).

La narración de los hechos que le suceden a Juan Preciado al acercarse a Comala, en esta selección de los fragmentos del nivel *A*, también es lineal: desde el principio otea a Abundio Martínez, en un lugar llamado “Los Encuentros”. Éste lo conduce a Comala, mejor aún, a casa de Eduviges Dyada, quien lo deja en manos de Damiana Cisneros, la cual, finalmente, lo abandona en las solitarias calles de Comala. Así es como Juan Preciado llega a la casa de los hermanos incestuosos y, de ahí, se dirige a la plaza pública, el centro de Comala, donde muere.

Según José Carlos González Boixo⁵⁸ podrían hacerse, dentro de lo que corresponde a nuestro nivel *A*, dos apartados o unidades de fragmentos. Las denominaré unidad A y B:

UNIDAD A

Lo esencial en estos fragmentos es lo que le ocurre a Juan Preciado, aunque a la vez vayamos conociendo algunos datos relacionados con el nivel *B*. En este apartado estarían los fragmentos:

⁵⁸ J. C. GONZÁLEZ BOIXO, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, Universidad de León, León, España, 1983, p. 183. También coinciden con este crítico JOSÉ RIVEIRO ESPASANDÍN, *Pedro Páramo*, Laia, Barcelona, 1984 y JOSÉ ORTEGA, *Letras hispanoamericanas de nuestro tiempo*, J. P. Turanzas, Madrid, 1976.

1, 2, 3, 4, 5, 18, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39,
42, 43, 53, 56, 65 y 66.

En los fragmentos 37 y 39 se enuncia la función básica de los segmentos 42, 43, 53, 56, 65 y 66 del nivel *A*: Juan Preciado y Dorotea perciben desde su tumba la existencia de otros muertos. Por ejemplo:

Fragmento 37

—¿Oyes? Allá afuera está lloviendo. ¿No sientes el golpear de la lluvia?

—Siento como si alguien caminara sobre nosotros.

—Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados (PP, 199).

Fragmento 56

—¿Qué es lo que dice, Juan Preciado?

—Dice que ella escondía sus pies entre las piernas de él. [...]

—¿A quién se refiere?

—A alguien que murió antes que ella, seguramente. [...]

—Se ha de haber roto el cajón donde la enterraron, porque se oye como un crujir de tablas.

—Sí, yo también lo oigo (PP, 233).

La importancia de los fragmentos 42, 43, 53, 56, 65 y 66 radica en que sintetizan al nivel *B*, y su presencia se justifica al recordarle al lector lo que constituye la esencia de la novela: un mundo que se re-actualiza por medio de las voces-conciencias de los personajes del nivel *A*.

UNIDAD B

La acción en torno a Juan Preciado queda en suspenso, para dar paso a la información sobre aspectos relacionados con Pedro Páramo. Esto se muestra en los fragmentos:

9	11	12
---	----	----

Aquí es Eduviges Dyada quien narra sobre diferentes personajes: Pedro, Dolores, Miguel, Abundio y otros menos importantes, como Inocencio, el *Saltapericos*.

FRAGMENTOS QUE CONSTITUYEN EL NIVEL B

6	7	8	10	13	14	15	16	17	19	20	21	22	23	24	38	40	41	44	45	46
47	48	49	50	51	52	54	55	57	58	59	60	61	62	63	64	67	68	69	70	

El nivel B comienza cuando el narrador en primera persona sitúa al lector en el cronotopo⁵⁹ desde el que narra (la tumba) y desaparece para dar paso a un narrador en tercera persona. Este narrador sólo presenta los diálogos de los personajes y el caos aparente de la novela comienza a esclarecerse porque la narración avanza desde el punto de vista de un narrador en tercera persona que enmarca los diálogos de los personajes. Con todo, se mantiene la intercalación de historias en desorden cronológico; se introducen hechos pasados a través del recuerdo, pero vistos desde el tiempo narrativo que se corresponde con los hechos. La muerte de Pedro Páramo une el final de la novela con el principio: Abundio, el arriero, que conduce a Juan Preciado al comienzo de la novela, es el asesino de Pedro Páramo al final de la obra.

De acuerdo con la línea narrativa de contenido, espacio y tiempo, en este nivel B se observan cinco unidades. Las señalo como: A, B, C, D, E.

⁵⁹ Cronotopo: literalmente, tiempo-espacio, conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Bajtín sostiene que “en el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia” (*Teoría*, 237-238).

UNIDAD A

6	7	8	10	13
---	---	---	----	----

Estos fragmentos se refieren a la niñez de Pedro Páramo a través de varias “escenas”. En ellos conocemos la vida familiar de Pedro niño al lado de su madre y de su abuela, la muerte de su padre, don Lucas Páramo, y el origen de la obsesión de Pedro por Susana.

UNIDAD B

19	20	21	22	23	24
----	----	----	----	----	----

En este apartado el narrador se sitúa desde el punto de vista de Fulgor Sedano, y el motivo que unifica estos fragmentos es el asesinato de Toribio Aldrete. Rulfo abre un paréntesis narrativo para hablarnos del poder en ascenso de Pedro Páramo y su boda con Dolores Preciado.

José Carlos González Boixo afirma que la estructura de esta unidad es compleja:

En realidad el frag. 19 es posterior a lo narrado en los 20, 21, 22 y 23. Por un lado, se observa que la línea narrativa es: 19, parte del 20 y 24. En el 19 se alude a la muerte de Toribio Aldrete, y el comienzo del 20 y 24 también hacen referencia a este hecho. Sin embargo, parte del frag. 20, el 21, 22 y 23 narran sucesos anteriormente acaecidos: realmente se trata de un paréntesis sentido así por el lector, dada la linealidad narrativa del comienzo del 20 y del fragmento 24. Es tal la habilidad de Rulfo, que en un primer momento creemos que se trata de recuerdos de Fulgor mientras espera ante la puerta; sin embargo no es así.⁶⁰

⁶⁰ J. C. GONZÁLEZ BOIXO, *op. cit.*, p. 188. La novela se presenta como un confuso mundo donde la distinción entre la vida y la muerte no es del todo clara, donde la historia del padre se entremezcla con la del hijo. Esta complicada estructura no es casual, sino fruto de una meditada elaboración artística basada en la eliminación, condensación e incansable autocorrección por parte del autor; Rulfo tenía la intención de suprimir toda posible “intromisión del autor”, y con esta supresión favorecer el avance abrupto entre secuencias, elipsis narrativa de sucesos que sumergen al lector en un desorden cronológico difícil de reconstruir, pero artísticamente eficaz para

El siguiente pasaje del fragmento 20 resulta esclarecedor de este entramado:

Tocó con el mango del chicote la puerta de la casa de Pedro Páramo. Pensó en la primera vez que lo había hecho, dos semanas atrás. Esperó un buen rato del mismo modo que tuvo que esperar aquella vez. Miró también, como lo hizo la otra vez, el moño negro que colgaba del dintel de la puerta. Pero no comentó consigo mismo: “¡Vaya! Los han encimado. El primero está ya descolorido, el último relumbra como si fuera de seda; aunque no es más que un trapo teñido”.

La primera vez se estuvo esperando hasta llenarse con la idea de que quizá la casa estuviera deshabitada. Y ya se iba cuando apareció la figura de Pedro Páramo.

—Pasa, Fulgor (PP, 176).

El que se diga que pensó mientras esperaba a que le abrieran la puerta, induce al lector a creer que todo es un recuerdo de Fulgor, hasta que le abren la puerta en el fragmento 24. El cambio del punto de vista del narrador con el que comienza este paréntesis narrativo es casi imperceptible, lo descubrimos releendo la última parte de la cita.⁶¹ Una observación más atenta nos permite apreciar que el narrador en tercera persona se sitúa en una perspectiva independiente de la de Fulgor. Esta confusión se debe a que el pasaje está compuesto con base en diálogos y a que el narrador adopta el punto de vista de Fulgor, de tal forma que la narración omnisciente en algunas ocasiones pasa inadvertida. Ello se debe al uso del estilo indirecto libre. Por ejemplo:

Y la dejó con los brazos extendidos pidiendo ocho días, nada más ocho días (PP, 180).

representar la interacción entre vida y muerte, así como el proceso interior de las voces-conciencias y la dinámica no lineal del recuerdo.

⁶¹ El lector debe permanecer atento a las pistas o claves que le permiten hilvanar las secuencias y comprender la historia. Por ejemplo, el “desorden” inicial de la novela, acentuado por el vacío entre las secuencias 5 y 6, se va suavizando paulatinamente con una serie de palabras-enlaces que permiten interrelacionar secuencias y organizar el relato. Otro caso es el de las primeras palabras del fragmento 20: “Tocó con el mango del chicote la puerta de la casa de Pedro Páramo” (PP, 176); palabras que reaparecen nuevamente en el fragmento 24: “Tocó nuevamente con el mango del chicote, nada más por insistir, ya que sabía que no abrirían hasta que se le antojara a Pedro Páramo” (PP, 181).

La Dolores, en cambio, corrió a la cocina con un aguamanil para poner agua caliente (PP, 180).

El cielo era todavía azul. Había pocas nubes. El aire soplaba allá arriba, aunque aquí abajo se convertía en calor (PP, 181).

Si tomamos en cuenta la fusión del paréntesis con el resto de la narración, el orden narrativo sería éste: fragmentos 19, 20 (20, 21, 22, 23), 24, aunque el orden de los sucesos sería: 20, 21, 22, 23, 19, 20 y 24.

UNIDAD C

40	38	14	15	16	17	41
----	----	----	----	----	----	----

Todos estos fragmentos giran en torno a la figura de Miguel Páramo, aunque simultáneamente el 14, 15, 16, 17 y 41 muestran también los reproches de conciencia del padre Rentería. Dichos fragmentos tienen linealidad narrativa ininterrumpida, fácil de observar en los cuatro primeros; la relación con el fragmento 41 se ve por el tema. Rulfo da las pistas necesarias para su ubicación después del 17 por medio de algunas referencias:

El padre Rentería se revolcaba en su cama sin poder dormir (fragmento 17, p. 172).

El padre Rentería se acordaría muchos años después de la noche en que la dureza de la cama lo tuvo despierto y después lo obligó a salir. Fue la noche en que murió Miguel Páramo (fragmento 41, p. 205).

Había estrellas fugaces. Las luces en Comala se apagaron (fragmento 17, p.172).

Llegó hasta el río y allí se detuvo mirando en los remansos el reflejo de las estrellas que se estaban cayendo del cielo (fragmento 41, p. 205).

Los fragmentos 38 y 40 mantienen la linealidad narrativa, pero no se narra un suceso único desde el punto de vista de un sólo personaje, sino sucesos diferentes, narrados desde varias perspectivas y que acontecen en tiempos diversos. La sobreposición de estos planos temporales en relación con el mismo tema es lo que permite su lectura lineal. En el fragmento 38 se narran las hazañas de Miguel Páramo, vistas desde la mente de Fulgor Sedano; en el 40, la noticia de su muerte está enmarcada desde la perspectiva de Pedro Páramo.

UNIDAD D

44	45	46	47	48	49	50	51	52	54
55	57	58	59	60	61	62	63	64	

En esta unidad la figura central es Susana San Juan y en un nivel secundario se alude a la Revolución Mexicana. Los fragmentos 44-47 narran los esfuerzos de Pedro Páramo para conseguir el amor de Susana. Aquí hay secuencias diferentes, separadas cronológicamente, dentro de la misma línea narrativa.

Los fragmentos 48-51 presentan linealidad narrativa total; es una misma secuencia narrativa. Los nexos que unen los fragmentos se identifican fácilmente. Por ejemplo:

Sobre los campos del valle de Comala está cayendo la lluvia. [...] Es domingo (inicio del fragmento 48, p. 220).

El agua seguía corriendo, diluviando en incesantes burbujas (fin del fragmento 48, p. 223).

Era la medianoche y allá afuera el ruido del agua apagaba todos los sonidos (fragmento 49, p.223).

Afuera seguía lloviendo. Los indios se habían ido. Era lunes y el valle de Comala seguía anegándose en lluvia (fragmento 50, p. 225).

Los vientos siguieron soplando todos esos días. Esos vientos que habían traído las lluvias. La lluvia se había ido; pero el viento se quedó (fragmento 51, p. 225).

Los fragmentos 52, 54, 55, 57 y 58-64 tienen como tema central la enfermedad de Susana San Juan. De manera marginal se intercalan episodios de la Revolución y se destaca la ruindad del cacique. Hay secuencias diferentes situadas en tiempos cronológicamente distantes. Algunas secuencias abarcan dos fragmentos seguidos, por ejemplo, 54-55 (los alzados en casa de Pedro Páramo), 58-59 (Gerardo Trujillo espera una recompensa por los favores hechos a Pedro Páramo), 60-61 (Damasio y sus hombres son observados por Damiana Cisneros desde la puerta grande de la Media Luna).

UNIDAD E

67	68	69	70
----	----	----	----

Es el final de la novela. El fragmento 67 es una secuencia independiente de las otras y sirve para separar cronológicamente dos acontecimientos: la muerte de Susana y el final de Pedro Páramo. Aunque el tiempo es indeterminado, se alude al proceso revolucionario.

La relación entre el nivel *A* y *B* se establece por medio de la alusión, desde el tiempo narrativo de Juan Preciado, a un suceso ocurrido en la época de Pedro Páramo; después, el nivel *B* amplía el tema, presentándolo en el momento en que ocurrió. La unidad D está presentada y resumida en el fragmento 43 del nivel *A*. El final de este fragmento (43) es lo que la unidad D aclara y amplifica:

—No creas. Él la quería. Estoy por decir que nunca quiso a ninguna mujer como a ésa. Ya se la entregaron sufrida y quizá loca. Tan la quiso, que se pasó el resto de sus años aplastado en un equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto (fragmento 43, p. 215).

Las secuencias narrativas referidas al tema de Susana San Juan, que se desarrollan en la unidad D del nivel *B*, se encuentran interrumpidas por los fragmentos que de forma contrapuntística se van introduciendo del nivel *A*. Hay una perspectiva mayor en la narración, originada por los diversos puntos de vista desde los que se desarrolla el tema. Los fragmentos 43, 65 y 66 enmarcan a éste; a la vez, 65 y 66 sirven de entrada a la unidad E del nivel *B*.

Ahora presento dos tablas donde se diferencia sobre todo la línea temporal de Juan Preciado de la de su padre. Separo el tiempo de los hechos narrados del tiempo narrativo.

TIEMPO DE LA HISTORIA

FRAGMENTOS	ACONTECIMIENTOS
6, 7, 8, 10	Infancia de Pedro Páramo
13, 43	Muerte de Lucas Páramo
20, 21, 22, 23, 9	Boda de Pedro con Dolores
18, 19, 23, 24	Asesinato de Toribio Aldrete
9	Dolores sale de Comala
41	Pedro Páramo adopta a Miguel
38	Relaciones amorosas de Miguel
41	Confesión de Dorotea
15	Anita Rentería y Miguel Páramo
11, 12, 14, 16, 40	Muerte y entierro de Miguel Páramo
17	Recuerdos del padre Rentería

44, 45, 46	Llegada de Susana San Juan a Comala. Boda de Pedro y Susana
47, 48, 49, 50	Muerte de Bartolomé San Juan
48, 49, 50, 51, 57, 62, 63, 64	Enfermedad y muerte de Susana
52,	Muerte de Fulgor Sedano
54, 55, 58, 59, 60, 61, 67	Acontecimientos revolucionarios
66, 67, 68, 69, 70	Decadencia y asesinato de Pedro Páramo
1, 2, 3, 4	Juan Preciado llega a Comala
5, 6, 7, 8, 9, 18, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35	Juan Preciado y Eduviges Dyada
36, 37	Muerte de Juan Preciado
39, 42, 43, 53, 56, 65	Juan Preciado y Dorotea oyen y comentan los murmullos de los muertos

TIEMPO DE LA NARRACIÓN

FRAGMENTOS	ACONTECIMIENTOS
1, 2, 3, 4, 5	Juan Preciado llega a Comala
6, 7, 8	Infancia de Pedro Páramo
9	Juan preciado y Eduviges Dyada
10	Infancia de Pedro Páramo
11, 12, 13, 14, 15, 16	Desmanes de Miguel. Muerte y entierro de Miguel. Anita, amante de Miguel
17	Recuerdos del padre Rentería
18	Desaparece Eduviges y aparece Damiana Cisneros
19, 20, 21, 22, 23, 24	Muerte de Toribio Aldrete. Boda de Pedro con Dolores Preciado
25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35	Juan Preciado recorre Comala
36, 37	Muerte de Juan Preciado

38	Desmanes de Miguel Páramo. Miguel y Dorotea conversan
39	Juan Preciado habla con Dorotea
40, 41	Pedro Páramo se entera de la muerte de Miguel. El padre Rentaría y sus recuerdos
42, 43	Juan Preciado y Dorotea escuchan los murmullos de los muertos
44, 45, 46, 47, 48, 49	Susana San Juan llega a Comala, se casa con Pedro Páramo. Muerte de Bartolomé San Juan
50	Susana recuerda su infancia, dialoga con Justina
51, 52	Acontecimientos revolucionarios, muerte de Fulgor y enfermedad de Susana
53	Monólogo de Susana. Susana y el mar
54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65	Episodios revolucionarios entrelazados con la enfermedad de Susana
66, 67, 68, 69, 70	Decadencia y asesinato de Pedro Páramo

La singularidad temporal de la novela hace posible su dimensión espacial. Bajtín, en su estudio sobre la novela de aventuras, sostiene que el encuentro y el camino son cronotopos de toda novela (*Teoría*, 266). Y Michel Butor afirma que el arquetipo de toda novela es el viaje. Puede afirmarse, según Butor, “que éste es el tema de toda literatura novelesca”.⁶² En *Pedro Páramo*, pese al desorden cronológico, el viaje es un revelador de espacios; el motivo del viaje en Juan Preciado y sus encuentros con los comalenses a través del camino obligan al lector a escuchar las voces de los personajes: “El camino subía y bajaba: «*Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja*». —¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?” (PP, 149). Si atendemos las voces de los habitantes de Comala, éstas develarán su entorno espacial y, al conocer la distribución topológica de la novela, descubrimos parte de su significación literaria. Recuérdese al respecto que Lotman afirma que el pensamiento analógico

⁶² MICHEL BUTOR, “El espacio de la novela”, *Sobre literatura II*, Seix Barral, Barcelona, 1967, p. 51. JOSÉ AMEZCUA al respecto sostiene que “esa propensión al viaje no es otra cosa que la búsqueda de movimiento, la obsesión por correr parejas con el tiempo, por recobrarlo para apropiárselo, por inscribirse temerariamente en esa ilusión que es la temporalidad”. *Lectura ideológica de Calderón*, UNAM/UAM, México, 1991, p. 27.

tiende a otorgar condición espacial a fenómenos que no la tienen, de tal forma que los objetos y los personajes dan en asimilarse a los conceptos espaciales.⁶³ En *Pedro Páramo* el motivo del viaje es un elemento revelador del espacio, el cual, sin embargo, se muestra más a través del diálogo de los personajes que por la intervención del narrador:

—¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?

—Comala, señor.

—¿Está seguro de que ya es Comala?

—Seguro, señor.

—¿Y por qué se ve esto tan triste? (PP, 149).

—¿Dónde vive Doña Eduviges?

—Allá. La casa que está junto al puente (PP, 153).

—Soy Eduviges Dyada. Pase usted.

—¿Qué es lo que hay aquí?

—Tiliches [...]. Tengo la casa toda entilichada. La escogieron para guardar sus muebles los que se fueron, y nadie ha regresado por ellos. Pero el cuarto que te he reservado está al fondo. Lo tengo siempre descombrado por si alguien viene (PP, 154-155).

Allí estaba su madre en el umbral de la puerta (PP, 159).

El padre Rentería se revolcaba en su cama sin poder dormir (PP, 172).

Tocó con el mango del chicote la puerta de la casa de Pedro Páramo (PP, 176).

La Dolores, en cambio, corrió a la cocina con un aguamanil para poner agua caliente (PP, 180).

Afuera seguía lloviendo (PP, 225).

⁶³ Véase YURI M. LOTMAN, *op. cit.*, p. 271.

A continuación presento una tabla con la distribución espacial en *Pedro Páramo*.

DISTRIBUCIÓN ESPACIAL EN *PEDRO PÁRAMO*

CLAVE: N= Narrador P= Personaje A=nivel A B=nivel B V= abiertos O= cerrados
P. P. = Pedro Páramo S.S. = Susana San Juan

Fragmentos	Narrador, personaje y nivel	Espacios de Vivos (V)	Espacios de Vivos (O)	Espacios de Muertos (V)	Espacios de Muertos (O)
1	N A			Comala	
2	N, P A			Camino	
3	N A			Pueblos	Casa
4	N, P A			Camino	
5	N, P A				Casa Eduviges
6	P B		Casa, escusado		
7	P B		Casa, patio		
8	N B		Casa		
9	P A			Media Luna	
10	N, P B	Comala	Casa (abuela)		
11	P A			Camino Contla	
12	P A			Camino Contla	Casa Eduviges
13	N B		Casa (madre)		
14	N B		Iglesia		
15	P B		Iglesia		
16	N B	Camino			
17	N B		Iglesia		
18	P A				Casa Eduviges
19	N B		Casa Eduviges		
20	N B	Pesebre, corral	Casa de P.P.		
21	N B	Camino			
22	P B		Casa		
23	P B		Casa de P.P.		
24	N, P B		Casa de P.P.		
25	P A			Calles Comala	
26	N A			Calles Comala	
27	P A			Calle	Casa
28	N A			Calle	
29	N A			Calle	
30	N, P A			Calle	Casa de Donis
31	N, P A			Pueblo	Casa de Donis
32	N A			Patio	Casa de Donis
33	N, P A				Casa de Donis
34	P A			Pueblo	
35	P A				Casa de Donis
36	N A			Calle	Casa de Donis
37	P A			Plaza pública	La tumba

38	N	B	Pueblo	Casa		
39	P	A				La tumba
40	N	B		Casa de P.P.		
41	N, P	B	Calles Comala	La iglesia		
42	P	A				La tumba
43	P	A				La tumba
44	N, P	B		Casa de P.P.		
45	P	B		Casa de P.P.		
46	P	B	Comala	Casa de P.P.		
47	P	B	Comala	Casa de P.P.		
48	N, P	B	Comala	Casa de P.P.		
49	P	B		Casa de P.P.		
50	N, P	B	Comala	Casa de P.P.		
51	N	B		Casa P.P. S.S.		
52	N, P	B	Caminos	Casa P.P.		
53	P	A				La tumba
54	N	B	Media Luna	Casa de P.P.		
55	P	B		Casa de P.P.		
56	P	A				La tumba
57	N	B		Casa de P.P.		
58	N	B	Camino	Casa de P.P.		
59	N, P	B	Camino	Casa de P.P.		
60	N	B		Casa de P.P.		
61	N, P	B		Casa de P.P.		
62	N	B		Casa P.P. S.S.		
63	P	B	Calle, Comala			
64	N	B		Casa P.P. S.S.		
65	P	A				La tumba
66	N	A	Comala			
67	P	B		Casa de P.P.		
68	N	B	Media Luna			
69	N	B	Camino	Casa		
70	N	B			Media Luna	Casa de P.P.

FRECUENCIA DE LOS LUGARES MÁS IMPORTANTES

LUGAR	VIVOS	MUERTOS	TOTAL
Casa	32 (O)	12 (O)	44 (O)
Pueblo	11 (V)	06 (V)	17 (V)
Camino	06 (V)	04 (V)	10 (V)
Calle	02 (V)	07 (V)	09 (V)
Tumba		07 (O)	07 (O)
Iglesia	04 (O)		04 (O)
Corral	01 (V)		01 (V)
Pesebre	01 (V)		01 (V)
Plaza	01 (V)		01 (V)

Las gráficas generan las siguientes lecturas:

1. En el nivel *A* es la voz del personaje la que revela el espacio, mientras que en el nivel *B* es el narrador y la voz del personaje quienes lo hacen.
2. Los lugares donde se desarrollan acontecimientos importantes son: abiertos 39 (predominando el camino y la calle), cerrados 55 (predominando la casa).
3. En el plano general de la obra no hay supremacía de voces. La voz del narrador y de los personajes se encuentran equilibradas: 43 espacios son revelados por el narrador y 41 por los personajes.
4. Los lugares cerrados de los muertos son 19, mientras que los de los vivos son 36. Los espacios abiertos de los muertos son 17, en tanto que los de los vivos son 22.
5. El predominio de los espacios cerrados (casa, iglesia y tumba) confiere a la novela una atmósfera de encierro.

Ahora bien, la tabla de distribución topológica en *Pedro Páramo* me obliga a plantearme la siguiente pregunta: ¿son los personajes los que revelan su mundo (voces-conciencias y espacio-tiempo) o es el narrador el que impone el mundo a los personajes? Formulo la pregunta de otra manera: ¿el héroe rulfiano posee autonomía o es un objeto de la visión artística del autor?

Escuchemos al propio Rulfo contestar:

—No. Es más complicado. Al personaje, primero tengo que imaginarlo, luego gestar sus características. Después vendrá la búsqueda de cómo habrá de expresarse. Cuando todo esto haya concluido y no existan contradicciones, lo ubico en una determinada región... y lo dejo en libertad. A partir de ese momento sólo me dedico a observarlo, a seguirlo. Tiene vida propia, y mi tarea se simplifica a ese extremo de no tener otra cosa que hacer, más que seguirlo.⁶⁴

Al parecer, el nivel *A* es la voz del personaje la que revela el espacio, puesto que durante la primera parte de la narración de Juan Preciado todos los personajes de la novela se reflejan en la

⁶⁴ JUAN E. GONZÁLEZ, “Entrevista con Juan Rulfo”, *Revista de Occidente*, núm. 9, 1981, p.10.

conciencia de él, mientras que en el nivel *B* parece que el narrador describe el entorno de los personajes, pero una atenta lectura del texto revela que son los personajes quienes se introducen con sus “verdades”, sus “dudas” y “temores”, sus posiciones frente a la vida. Juan Preciado establece con ellos un diálogo profundo. Pero no es él quien define, describe o revela el mundo de los personajes, sólo dialoga con ellos y los deja que expresen su razón de ser: “No me llamo Eduviges. Soy Damiana” (PP, 174). Desde su lecho de muerte, Susana San Juan se cuestiona: “¿Y yo quién soy?” (PP, 219).

En el nivel *B*, como he señalado, Juan Preciado sitúa al lector en el espacio-tiempo desde el que narra (la tumba) y cede la voz a un narrador en tercera persona; este narrador —menos activo que el primero por no interactuar de forma directa con los personajes— presenta los diálogos y deja que aquéllos den coherencia al caos aparente de la novela y se autodefinan. Pero en ningún momento es el punto de vista del narrador el que impera. La voz del narrador en tercera persona no se impone a la voz de los personajes porque no los define, sólo los muestra:

Pedro Páramo volvió a encerrarse en su despacho. Se sentía viejo y abrumado. No le preocupaba Fulgor, que al fin y al cabo ya estaba “más para la otra que para esta”. Había dado de sí todo lo que tenía que dar; aunque fue muy servicial, lo que sea de cada quien. “De todos modos los ‘tilcuatazos’ que se van a llevar esos locos”, pensó (PP, 228).

El papel del narrador se reduce al de un intermediario entre los personajes y los lectores. Esta característica singulariza a *Pedro Páramo*. Por ejemplo, por medio del monólogo, el narrador, cuya presencia a veces es difícil de captar, nos va entregando el fluir de la conciencia del personaje:

“El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreías. Dejabas atrás un

pueblo del que muchas veces me dijiste: ‘Lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él.’ Pensé: ‘No regresará jamás; no volverá nunca’ ” (PP, 164).⁶⁵

El pasaje anterior nos presenta el recuerdo incesante de Susana en la conciencia de Pedro Páramo. El monólogo se desarrolla con constantes y repentinas interrupciones. Con este procedimiento, el narrador cede a los personajes el mundo morosamente.⁶⁶

Ahora observemos algunos momentos de la autodefinición de los personajes. Abundio Martínez, en una especie de presentación, le dice a Juan Preciado: “Yo también soy hijo de Pedro Páramo” (PP, 151). Eduviges, en otra parte de la novela, dice: “Soy Eduviges Dyada. Pase usted” (PP, 154). Damiana Cisneros señala: “—No me llamo Eduviges. Soy Damiana. [Y Juan Preciado le contesta] —Mi madre me habló de una tal Damiana que me había cuidado cuando nació. ¿De modo que usted...? —Sí, yo soy” (PP, 174-175). Dorotea en un diálogo con Juan Preciado se autodefine como: “Soy algo que no le estorba a nadie” (PP, 199). Miguel le dice a Anita: “Soy Miguel Páramo, Ana. No te asustes” (PP, 170). El administrador de la Media Luna señala: “«Fulgor Sedano, hombre de 54 años, soltero, de oficio administrador, apto para entablar y seguir pleitos por poder, por poder y por mi propio derecho, reclamo y alego lo siguiente». [...] «Sabrá pronto que yo soy el que sabe. Lo sabrá. Y a lo que vengo»” (PP, 175 y 177). Bartolomé San Juan ordena: “—No me digas Bartolomé. ¡Soy tu padre!” (PP, 219).

Siete personajes son los que se autodefinen y entre ellos no se encuentran los tres que han sido calificados por la crítica como los más importantes, dado su protagonismo en el texto: Juan

⁶⁵ Rulfo utiliza algunos signos ortográficos como las comillas dobles para indicar que el texto alude al fluir de la conciencia, las comillas sencillas, para indicar que es otra voz dentro de la memoria del personaje y la letra cursiva para señalar la voz del recuerdo de un personaje.

⁶⁶ Como se puede observar, en *Pedro Páramo* se transforma la definición del personaje; ya no le corresponde al narrador decir quién es él o ellos; es el personaje mismo quien aporta su propia definición. El personaje es un sujeto con conciencia y Rulfo, en su actitud creativa, mira y acepta la conciencia inconclusa de sus personajes; entonces la actitud artística del creador actúa en consecuencia, ve a un hombre en el personaje. Y con esto crea personajes vivos, inconclusos, por no haber dicho, como señala Bajtín, la última palabra sobre ellos mismos.

Preciado, Susana San Juan y Pedro Páramo. Tal vez porque a ellos los definen los demás. Sin embargo, Susana es el único personaje que se enfrenta a su padre para cuestionarlo sobre su identidad, y el único también que rechaza la definición que se le ofrece porque no coincide con su propio pensamiento:

—¿Y yo quién soy?

—Tú eres mi hija. Mía. Hija de Bartolomé San Juan.

—No es cierto. No es cierto (PP, 219).⁶⁷

Desde los márgenes de su creación, al referirse a sus personajes, Rulfo expresa lo siguiente:

A veces resulta que escribo cinco, seis o diez páginas y no aparece el personaje que yo quería que apareciera, aquel personaje vivo que tiene que moverse por sí mismo. De pronto, aparece y surge, uno lo va siguiendo, uno va tras él. En la medida en que el personaje adquiere vida, uno puede, entonces, ver hacia dónde va; siguiéndolo lo lleva a uno por caminos que uno desconoce pero que, estando vivo, lo conducen a uno a una realidad, o a una irrealdad, si se quiere.⁶⁸

Para el escritor jalisciense los personajes surgen y buscan su definición a través de su propio discurso y del de los demás. Si las palabras de Rulfo son correctas, como creo que lo son, en el sentido de “aquel personaje vivo que tiene que moverse por sí mismo”, entonces queda claro que en sus textos no es el narrador el que revela el mundo de los personajes, desde el punto de vista de una visión monológica, sino que los personajes a través de sus voces-conciencias develan sus historias, se mueven en un tiempo y en un espacio que surgen de sus propios recuerdos. A Rulfo puede aplicársele muy bien las ideas de Bajtín respecto a Dostoievski:

⁶⁷ Además, en el texto podemos encontrar que todos los personajes tienen un cierto oficio o actividad que los caracteriza: Abundio es arriero; Eduvigés, hostera; Damiana, caporal de la servidumbre en la Media Luna; Fulgor Sedano es administrador; Dorotea, alcahueta y limosnera; Bartolomé San Juan es minero; Rentaría es el párroco del pueblo; Inocencio, amansador de caballos; Gamaliel y su madre, doña Inés Villalpando, tenderos; Juan Preciado no se sabe qué es. Por la edad que tenía al llegar a Comala, suponemos que debía tener un oficio que le hubiera permitido sacar a su madre de vivir como arrimados, pero no se dice nada. Pedro Páramo es el cacique, dueño de las tierras, pero no del amor de Susana San Juan.

⁶⁸ JUAN RULFO, “El desafío de la creación”, *Revista de la Universidad de México*, núms. 2-3, 1980, p. 15.

El mundo de Dostoievski puede parecer caótico y la estructura de sus novelas un conglomerado de materiales heterogéneos y de principios incompatibles. Y sólo a la luz de la finalidad artística principal de Dostoievski puede ser comprendido el carácter profundamente orgánico, lógico e íntegro de su poética (*Poética*, 17).

Una cuidadosa lectura pone al descubierto el equilibrio de los dos niveles (*A* y *B*) en cuanto a la producción e importancia de los diálogos. Además, la pluralidad de lenguajes del medio social que aparece en *Pedro Páramo* asoma a partir del discurso de sus personajes, tanto en uno como en otro nivel (*A* y *B*). El conjunto de discursos se presenta en términos de un debate y confrontación de ideas. El diálogo de lenguajes que se produce en la conciencia de algunos personajes, como Juan Preciado, Susana San Juan, Dorotea, Eduviges y Damiana Cisneros, permite afirmar que el “gran diálogo”⁶⁹ de la novela se define a partir del encuentro de las múltiples formas del lenguaje social que provienen de la cultura oral; de ahí que resulte inútil preguntarse en qué momento del argumento de la novela se producen los más significativos diálogos.⁷⁰

Según la tabla de distribución espacial, en *Pedro Páramo* no hay supremacía de voces. Las voces del narrador y de los personajes se encuentran equilibradas: 43 espacios son revelados por el narrador y 41 por los personajes. En cuanto a los espacios revelados en el nivel *A* y en el *B*, el análisis nos demuestra que no hay distinción significativa, esto es, que los procesos de enunciación no modifican el dialogismo esencial de las voces-conciencias.

Con respecto al espacio, agregaría que el modelo que impone la cultura es reelaborado por Rulfo, quien lo somete a una nueva ordenación. Esta nueva modelización, ahora suya, revelará

⁶⁹ Bajtín sostiene que en el “gran diálogo” de la novela el héroe es el sujeto destinatario de un diálogo profundamente serio, auténtico y no retóricamente representado o literariamente convencional, y este diálogo no se lleva a cabo en un pasado, sino que se realiza ahora, es decir, en el presente de su proceso creador (*Poética*, 97).

⁷⁰ El propio Rulfo destacó que “a sus personajes sólo se les adivinaba lo que habían sido por la palabra”. H. GUTIÉRREZ VEGA, “Las palabras, los murmullos y el silencio”, *Cuadernos hispanoamericanos*, México, núm. 421 (1985), p. 75.

otros sentidos textuales. Así, de todos los lugares elegibles del paradigma topológico, Rulfo prefiere una pobre casa (de Eduviges), el campo (donde ocurre el diálogo de la ruptura entre Dolores Preciado y Pedro Páramo) o el camino entre un poblado y otro (el encuentro de Abundio y Juan Preciado, la charla de Damiana y Juan Preciado, la muerte de Miguel Páramo). Algunos personajes tienden a asimilarse a un determinado lugar (Damiana Cisneros, enclaustrada en la Media Luna), mientras que otros rehúyen acercarse a ciertos ámbitos (Pedro Páramo evita lugares abiertos). Cabe preguntarse, ¿a qué obedece que algunos personajes rulfianos prefieren el descampado (Abundio, los alzados, Miguel Páramo, Bartolomé San Juan), como en la novela de aventuras, mientras que otros se encuentran anclados a un espacio reducido (Eduviges, Damiana, Dorotea y Pedro Páramo)?

La perspectiva espacial resulta fecunda en *Pedro Páramo*: casas entilichadas, semidestruídas, abandonadas; caminos solitarios con cercas y lienzos de piedra que los atraviesan; una mina abandonada y un pueblo amurallado por cerros, al mismo tiempo que lugares al aire libre en desplazamientos por tierra (el viaje), aunque circunscritos al ámbito de Comala. No hay la inclusión de otras poblaciones, excepto Contla, equivalente a Comala por ser, como dice el padre Rentería, otro más de esos “pobres pueblos”.⁷¹

En cuanto a los elementos específicamente cronotópicos que contienen el camino y la casa, espacios preponderantes según la tabla de la distribución espacial en *Pedro Páramo*, distingo los siguientes: la calle, el viaje (que es un motivo literario) asociado directamente al camino y el encuentro (otro motivo); en cuanto a la casa, tenemos el patio, el pesebre, el escusado, la cocina, la alcoba nupcial y la puerta asociada al umbral.

⁷¹ Los críticos han señalado, entre ellos Yoon Bong Seo, que en los textos de Rulfo la historia se centra en el medio rural que enfrenta, sociohistóricamente hablando, el problema de la pérdida de sus tierras. Y sobre todo en el sur de Jalisco, que se presenta como un espacio de gran variedad geográfica y cultural. *Espéculo*, p. 5.

El viaje de Juan Preciado está íntimamente ligado al espacio del camino. Este espacio es el lugar del tránsito, de la no permanencia; se opone a la casa, que sería el lugar de la permanencia, del estar. El camino es el lugar del movimiento perpetuo. En *Pedro Páramo*, son los personajes masculinos los que transitan por ese espacio, con excepción de Pedro Páramo, cuyo arraigo a la casa lo afemina. El camino es un espacio esencialmente de varones, en parte porque entraña peligro; recordemos que la muerte sorprende a Miguel Páramo en el camino entre Comala y Contla:

”—Se me perdió el pueblo. Había mucha neblina o humo o no sé qué; pero sí sé que Contla no existe [...]” (PP, 165).

”—No. Loco no, Miguel. Debes estar muerto. Acuérdate que te dijeron que ese caballo te iba a matar algún día [...]” (PP, 166).

—Nadie le hizo nada. Él solo encontró la muerte.

Había mecheros de petróleo aluzando la noche.

—...Lo mató el caballo —se acomidió a decir uno (PP, 204).

El camino es también el espacio que conduce a Juan Preciado de la vida a la muerte (es el “gran camino” de la vida). Recordemos que es Juan Preciado quien guía al lector en este viaje de un mundo a otro, de ida o de regreso porque el camino sube o baja: “«*sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja*»” (PP, 149). El puente entre un mundo y otro es el camino, así lo expresa Dorotea cuando Juan Preciado le pregunta por su alma: “«Aquí se acaba el camino —le dije—. Ya no me quedan fuerzas para más». Y abrí la boca para que se fuera. Y se fue. Sentí cuando cayó en mis manos el hilito de sangre con que estaba amarrada a mi corazón” (PP, 203).

El camino y la casa son los lugares en que se desarrollan los acontecimientos de las crisis, las decisiones que determinan la vida o la muerte de los personajes. En oposición a la apertura del camino (donde se generan encuentros de tipo casual) está la cerrazón de la casa, espacio donde, sin embargo, también se producen encuentros y se generan nudos argumentales, desenlaces y, lo más importante, diálogos que permiten revelar los caracteres, las ideas y pasiones de los personajes:

Tocó con el mango del chicote la puerta de la casa de Pedro Páramo. [...]

—Pasa, Fulgor.

Era la segunda ocasión que se veían. La primera nada más él lo vio; porque el Pedrito estaba recién nacido. Y ésta. Casi se podía decir que era la primera vez. Y le resultó que le hablaba como a un igual. ¡Vaya! Lo siguió a grandes trancos, chicoteándose las piernas: “Sabrá pronto que yo soy el que sabe. Lo sabrá. Y a lo que vengo”.

—Siéntate, Fulgor. Aquí hablaremos con más calma.

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

—¿Por qué no te sientas?

—Prefiero estar de pie, Pedro.

—Como tú quieras. Pero no se te olvide el “don” (PP, 176-177).

O bien, este pasaje donde Fulgor Sedano, en la fonda de Eduviges, le pide las llaves de su casa para cometer el asesinato de Toribio Aldrete:

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

—Los que usted quiera, don Fulgor; si quiere, ocúpelos todos.

¿Se van a quedar a dormir aquí sus hombres?

—No, nada más uno. Despreocúpate de nosotros y vete a dormir. Nomás déjanos la llave (PP, 176).

Tradicionalmente, la casa es el lugar del orden y los valores morales, mientras que la calle y el camino se revelan como espacios donde moran los vicios; en *Pedro Páramo* esto no parece ser

así, puesto que en la casa de Eduviges matan y dejan insepulto a Toribio Aldrete. Este espacio se vuelve inseguro; Damiana Cisneros le dice a Juan Preciado: “supe que estabas aquí y vine a verte. Quiero invitarte a dormir a mi casa. Allí tendrás dónde descansar”. Juan Preciado le contesta: “Iré con usted. Aquí no me han dejado en paz los gritos. ¿No oyó lo que estaba pasando? Como que estaban asesinando a alguien” (PP, 175). La casa, como el camino, es el sitio del horror, el lugar del crimen:

Fui caminando a pasos cortos, tentaleando en la oscuridad, hasta que llegué a mi cuarto. Allí me senté en el suelo a esperar el sueño.

Dormí a pausas.

En una de esas pausas fue cuando oí el grito. Era un grito arrastrado como el alarido de algún borracho: “¡Ay vida, no me mereces!”

Me enderecé de prisa porque casi lo oí junto a mis orejas; pudo haber sido en la calle; pero yo lo oí aquí, untado a las paredes de mi cuarto. Al despertar, todo estaba en silencio; sólo el caer de la polilla y el rumor del silencio.

No, no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito. Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire. Ningún sonido; ni el del resuello, ni el del latir del corazón; como si se detuviera el mismo ruido de la conciencia. Y cuando terminó la pausa y volví a tranquilizarme, retornó el grito y se siguió oyendo por un largo rato: “¡Déjenme aunque sea el derecho de pataleo que tienen los ahorcados!” (PP, 174).

La casa de los hermanos incestuosos también inquieta a Juan Preciado, así lo revela su pregunta:

—¿Y por qué no entra?

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

—¿No están ustedes muertos? —les pregunté (PP, 186-187).

Es también el espacio de la inseguridad y el abuso. Así lo expresa Ana al padre Rentaría:

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

—Me dijo que precisamente a eso venía: a pedirme disculpas y a que yo lo perdonara. Sin moverme de la cama le avisé: “La ventana está abierta.” Y él entró. Llegó abrazándome, como si ésa fuera la forma de disculparse por lo que había hecho. [...] Solamente lo sentí encima de mí y que comenzaba a hacer cosas malas conmigo (PP, 170).

Por otra parte, Pedro Páramo hace lo mismo con la chacha Margarita:

Los campos estaban negros. Sin embargo, lo conocía tan bien, que vio cuando el cuerpo enorme de Pedro Páramo se columpiaba sobre la ventana de la chacha Margarita.

—¡Ah, qué don Pedro!—dijo Damiana—. No se le quita lo gatero. Lo que no entiendo es por qué le gusta hacer las cosas tan a escondidas (PP, 237-238).

La tumba tiene analogía con la casa en *Pedro Páramo*:

—Siento como si alguien caminara sobre nosotros.

—Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados (PP, 199).

No existe una separación tajante entre los elementos cronotópicos que contiene la tumba y los espacios de los vivos, pues desde la tumba se alude directamente al camino, el encuentro, la calle, el umbral, la plaza pública, la casa. Al parecer, la tumba se relaciona con el arquetipo femenino, como todo lo que envuelve y protege.⁷²

⁷² Para K. G. Jung la tumba es un símbolo materno, es el lugar de la seguridad, del nacimiento, del crecimiento y de la dulzura; la tumba es el lugar de la metamorfosis del cuerpo en espíritu o del renacimiento que se prepara; pero es también el abismo donde el ser se sume en tinieblas pasajeras e ineluctables. La madre, y sus símbolos, es a la vez amante y terrible. JEAN CHEVALIER, ALAIN GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, 4ª. ed., Herder, Barcelona, 1993, p. 1033.

En *Pedro Páramo* la casa es un espacio que comparten vivos y muertos, la casa adquiere también sentido de tumba o cárcel para algunos personajes, por ejemplo, para la hermana de Donis:

—¿Cuánto hace que están ustedes aquí?

—Desde siempre. Aquí nacimos.

—Debieron conocer a Dolores Preciado.

—Tal vez él, Donis. Yo sé tan poco de la gente. Nunca salgo. Aquí donde me ve, aquí he estado sempiternamente... Bueno, ni tan siempre. Sólo desde que él me hizo su mujer. Desde entonces me la paso encerrada [...] (PP, 190).

El predominio de los espacios cerrados: casa, iglesia y tumba, confiere a la novela una atmósfera de encierro. Así lo percibe Juan Preciado cuando dice: “Salí a la calle para buscar el aire” (PP, 195). También el aposento de Susana es como una cárcel:

Hace más de tres años que está aluzada esa ventana, noche tras noche. Dicen los que han estado allí que es el cuarto donde habita la mujer de Pedro Páramo, una pobrecita loca que le tiene miedo a la oscuridad (PP, 242).

A Anita Rentería la casa no le brinda seguridad, sólo la encierra:

—Me dijo que precisamente a eso venía: a pedirme disculpas y a que yo lo perdonara. Sin moverme de la cama le avisé: “La ventana está abierta.” Y él entró (PP, 170).

Juan Preciado siente asfixiarse cuando entra en la casa de los hermanos incestuosos y, en su afán por escapar de ese lugar, expresa su deseo de esta manera: “Quisiera volver al lugar de donde vine” (PP, 192); “Salí a la calle para buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí” (PP, 195). Y así, en su deseo por huir de esa atmósfera, zigzagueando entre espacios cerrados y abiertos, entre camino y casa, muere en el centro de Comala:

—Bueno, pues llegué a la plaza. Me recargué en un pilar de los portales. Vi que no había nadie, aunque seguía oyendo el murmullo como de mucha gente en día de mercado. [...] Comencé a sentir que se me acercaba y daba vueltas a mi alrededor aquel bisbiseo apretado como un enjambre, hasta que alcancé a distinguir unas palabras casi vacías de ruido [...]. Entonces se me heló el alma. Por eso es que ustedes me encontraron muerto (PP, 197).

En *Pedro Páramo* la variedad de personajes y sus destinos no están subordinados a la conciencia autoral, sino que una pluralidad de conciencias con igualdad de derechos exponen sus mundos. Rulfo, como Dostoievski, crea voces-conciencias independientes en sus textos; dicha pluralidad caracteriza su novela. Los personajes rulfianos son, según la intención artística del autor, no sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado propio. En este sentido, la imagen del personaje no es la misma de la novela monológica.⁷³ El significado de las palabras de los personajes rompe el plano monológico de la novela, haciendo de éstos los portadores autónomos de sus propias palabras. Desde el punto de vista de una visión monológica del mundo, el microcosmos rulfiano resulta caótico y de principios incompatibles,⁷⁴ puesto que en Rulfo la imagen de sus criaturas no es la que exige el canon.⁷⁵ Rulfo expresa así su visión creativa: “El

⁷³ En esta analogía entre Rulfo y Dostoievski son válidas para el jalisciense las observaciones que Bajtín hace a las obras del escritor ruso: “El héroe posee una autoridad ideológica y es independiente, se percibe como autor de una concepción ideológica propia y no como objeto de la visión artística de Dostoievski” (*Poética*, 13).

⁷⁴Recuérdese, por ejemplo, la reseña de Alí Chumacero de 1955, donde reprochaba a Rulfo la “desordenada composición” de la novela y el “adverso encuentro entre un estilo preponderantemente realista y una imaginación dada a lo irreal”. *Vid.*, JORGE ZEPEDA, *La recepción inicial de Pedro Páramo* (1955-1963), p. 30.

⁷⁵ Recordemos la entrevista de Joseph Sommers a Juan Rulfo: “J. S. Volviendo al arte de escribir novelas, ¿cómo es el proceso de creación de un personaje? J. R. No puedo saber hasta ahora qué es lo que me lleva a tratar los temas de mi obra narrativa. No tengo un sentido crítico analítico preestablecido. Simplemente me imagino un personaje y trato de ver a dónde este personaje, al seguir su curso, me va a llevar. No trato yo de encauzarlo, sino de seguirlo aunque sea por caminos oscuros. Yo empiezo primero imaginándome mi personaje. Tengo la idea exacta de cómo es ese personaje. Y entonces lo sigo. Sé que no me va a llevar de una manera en secuencia, sino que a veces va a dar saltos. Lo cual es natural, pues la vida de un hombre nunca es continua. Sobre todo si se trata de hechos. Los hechos humanos no siempre se dan en secuencia. De modo que yo trato de evitar momentos muertos, en que no sucede nada. Doy el salto hasta el momento cuando al personaje le sucede algo, cuando se inicia una acción, y a él le toca accionar, recorrer los sucesos de su vida”. En FEDERICO CAMPBELL, *op. cit.*, pp. 519-520.

problema en la vida es el tiempo. Yo entiendo que la vida no es una progresión cronológica, vivimos en fragmentos”.⁷⁶ Más aún:

A cualquier hombre no le suceden cosas de manera constante y yo pretendí contar una historia con hechos muy espaciados, rompiendo el tiempo y el espacio. Había leído mucha literatura española y descubrí que el escritor llenaba los espacios desiertos con divagaciones y elucubraciones. Yo antes había hecho lo mismo y pensé que lo que contaban eran los hechos y no las intervenciones del autor, sus ensayos, su forma de pensar, y me reduje a eliminar el ensayo y a limitarme a los hechos, y para eso busqué a los personajes muertos que no están dentro del tiempo o el espacio. Suprimí las ideas con que el autor llenaba los vacíos y evité la adjetivación entonces de moda. Se creía que adornaba el estilo, y sólo destruía la sustancia esencial de la obra, es decir lo sustantivo. *Pedro Páramo* es un ejercicio de eliminación.⁷⁷

Para analizar esta multiplicidad de voces es necesario recordar los estudios realizados por Bajtín con respecto a la novela polifónica. Para Bajtín el valor artístico de la novela polifónica radica en la capacidad de ésta para representar un mundo plural por medio de la confrontación dialógica de las voces-conciencias. Y Rulfo elige, quizás intuitivamente, la polifonía para generar la profunda y compleja realidad de su novela. Así, la multiplicidad de discursos de los habitantes de Comala fluye libremente a través del diálogo y del monólogo interior, construyendo una representación fragmentaria y plural del recuerdo de los personajes a través de la diversidad de discursos orales.

Esta visión no monológica de Rulfo genera la independencia de las voces-conciencias de Comala, independencia que al mismo tiempo que desencadena el “desorden” narrativo (cronológico) de la novela, resulta eficaz para representar la dinámica no lineal del recuerdo. Pero este “desorden”, como se ha observado en páginas anteriores, no es casual sino fruto de una

⁷⁶ MANUEL OSORIO, “Juan Rulfo, reflexiones en París”, *Plural*, México, núm. 220 (1990), pp. 5-6.

⁷⁷ FERNANDO BENÍTEZ, “Conversaciones con Juan Rulfo”, *México Indígena*, México, núm. Extraordinario (1986), p. 49.

meditada elaboración artística por parte del creador de *Pedro Páramo*. En tal “desorden” se hacen posibles los cronotopos de la novela y se vislumbra el “gran diálogo” de la obra, el cual desarrolla el tema de la casa-tumba, bien como representación del ciclo vida-muerte, bien como representación de la analogía mundo-infierno, según se verá más adelante. Hasta aquí, puede concluirse que desde la tumba (el gran cronotopo de la muerte) se generan los espacios y tiempos de los vivos. Rulfo trabajó su novela de manera inversa al orden natural de las cosas, puesto que no va de la cuna a la tumba sino al revés. Comala misma, el gran cronotopo de la novela, se conoce por la multiplicidad de voces de sus habitantes, voces que le dan forma, que construyen su verdadera esencia. Ella es, más que un espacio geográfico, un coro de múltiples voces que adquiere la dimensión de personaje colectivo.

El tiempo y el espacio son dos categorías fundamentales en *Pedro Páramo*. Desde hace más de cincuenta años, la crítica los ha abordado desde las instancias diegéticas, sin llegar a una definición satisfactoria. Según mi hipótesis, a través de la teoría bajtiniana del cronotopo artístico literario es posible dar cuenta de dichas categorías en nuestra novela, pues es desde las voces-conciencias de ésta que tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto.

CAPÍTULO III

TEORÍA DEL CRONOTOPO

En su ensayo de poética histórica “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, Bajtín afirma que en la literatura el cronotopo tiene una importancia esencial para los géneros. Puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo; además, asegura este teórico, que el tiempo en la literatura constituye el principio básico del cronotopo y que éste, como categoría de la forma y el contenido, determina la imagen del hombre en la literatura. El cronotopo es la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura (*Teoría*, 237-239).

Por otra parte, observa Bajtín que en el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. En el cronotopo los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico (*Teoría*, 237-238).

Bajtín afirma que el cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad. Por eso, en la obra, el cronotopo incluye siempre un momento valorativo, que sólo puede ser separado del conjunto artístico del cronotopo en el marco de un análisis abstracto, puesto que en el arte y en la literatura todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo. Naturalmente, el pensamiento abstracto puede concebir por separado el tiempo y el espacio, ignorando su elemento emotivo-valorativo. Pero la contemplación artística viva, como la entiende

Bajtín, no separa, no ignora nada, considera al cronotopo en su total unidad y plenitud. La literatura está impregnada de valores cronotópicos de diversa magnitud y nivel. Cada motivo, cada elemento importante de la obra artística, constituye ese valor (*Teoría*, 393-396).

En el ensayo referido, Bajtín analiza los grandes cronotopos y algunos motivos cronotópicos, como el encuentro, el camino, el castillo, el salón-recibidor, la pequeña ciudad provinciana, el umbral, el tiempo biográfico, la naturaleza, lo familiar-idílico. Se trata de cronotopos estables desde el punto de vista tipológico, los cuales determinan las variantes más importantes del género novelesco en las etapas tempranas de su evolución. Pero sugiere la existencia de otros cronotopos:

Sólo nos referimos aquí a los grandes cronotopos, abarcadores y esenciales. Pero cada uno de estos cronotopos puede incluir un número ilimitado de cronotopos más pequeños: pues cada motivo puede tener su propio cronotopo. En el marco de una obra, y en el marco de la creación de un autor, observamos multitud de cronotopos y relaciones complejas entre ellos, características de la obra o del respectivo autor; además, en general, uno de esos cronotopos abarca o domina más que los demás. Los cronotopos pueden incorporarse uno a otro, pueden coexistir, combinarse, sucederse, compararse, confrontarse o encontrarse complejamente interrelacionados (*Teoría*, 402-403).

¿Cuál es entonces la importancia de los cronotopos analizados por Bajtín? En primer lugar, señala el teórico, es evidente su importancia temática. Los cronotopos son los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela. En el cronotopo se entrelazan los nudos del discurso y se puede afirmar que a ellos les pertenece el papel principal de la formación del argumento. En segundo término, el tiempo adquiere en los cronotopos un carácter concreto-sensitivo. En el cronotopo se concentran los acontecimientos argumentales, adquieren cuerpo, se llenan de vida (*Teoría*, 400).

Acerca de un acontecimiento se puede narrar, informar; se puede dar indicaciones exactas acerca del lugar y tiempo de su realización. Pero, como el acontecimiento por sí mismo no se convierte en imagen, es el cronotopo el que ofrece el campo principal para la representación sensible de los acontecimientos. Esto es posible gracias a la especial concentración y concreción de las señas del tiempo (humano-histórico) en determinados sectores del espacio. Así es como se crea la posibilidad de construir la imagen de los acontecimientos a través del cronotopo. El cronotopo, como materialización principal del tiempo en el espacio, constituye para la novela un centro de concreción plástica, de encarnación, y los elementos abstractos (generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos) tienden hacia el cronotopo y adquieren cuerpo y vida por mediación del mismo, se implican en la expresividad artística. Así entiende Bajtín la significación figurativa del cronotopo.⁷⁸

Otra observación importante de Bajtín es sobre la capacidad que tienen los cronotopos para interrelacionarse entre sí: “Esas interrelaciones [...] ya no pueden incorporarse, como tales, a ninguno de los cronotopos que están relacionados. El carácter general de esas interrelaciones es dialogístico” (*Teoría*, 403). El dialogismo entre los cronotopos se encuentra fuera del mundo representado, aunque no fuera de la obra en su conjunto; ese dialogismo entra en el mundo del autor, del intérprete, en el mundo de los oyentes y lectores. Estos cronotopos del autor y del lector no están representados en la existencia material exterior de la obra ni en su composición puramente exterior. Ahora bien, el material de la obra no es inerte, sino hablante, significativo; no solamente lo vemos y lo valoramos, sino que en él siempre oímos voces. Se nos da, prosigue Bajtín, un texto que ocupa un determinado lugar en el espacio; y su creación, su conocimiento, parte de nosotros, discurre en el tiempo. El texto como tal no es inerte: a partir de cualquier texto,

⁷⁸ “Toda la imagen artístico-literaria es cronotópica. Esencialmente cronotópico es el lenguaje, como tesoro de imágenes. Es cronotópica la forma interna de la palabra —ese signo mediador con cuya ayuda las significaciones espaciales iniciales se transfieren a las relaciones temporales” (*Teoría*, 400-401).

pasando por una larga serie de eslabones intermedios, llegamos siempre a la voz humana, nos tropezamos con el hombre, pero el texto está siempre fijado en algún material inerte:

En las fases tempranas de la evolución de la literatura: en la sonoridad física; en las fases de la escritura: en manuscritos (en piedra, en ladrillo, en piel, en papiro, en papel); posteriormente, el manuscrito puede adquirir la forma de libro. Pero, bajo cualquier forma, los manuscritos y libros están ya situados en las fronteras entre la naturaleza muerta y la cultura; y si los abordamos como portadores del texto, formarán parte entonces del dominio de la cultura (*Teoría*, 403).

En el tiempo-espacio real, donde resuena la obra, donde se encuentra el manuscrito o el impreso, se halla también el hombre real que ha creado el habla sonora, el manuscrito y el impreso; y allí están también las personas reales que oyen o leen el texto. Naturalmente, dice Bajtín, esas personas reales: autores, oyentes y lectores, pueden encontrarse en tiempos y espacios diferentes, separados a veces por siglos y grandes distancias, pero situados, a pesar de eso, en un mundo unitario, real, incompleto e histórico; un mundo cortado del mundo *representado* en el texto por una frontera clara y esencial. Por eso podemos llamar a ese mundo, el mundo *que está creando* el texto, pues todos sus elementos: autores, intérpretes, oyentes y lectores, participan por igual en la creación del mundo representado en el texto. De los cronotopos reales de ese mundo creador surgen los cronotopos, reflejados y *creados*, del mundo representado en la obra, en el texto (*Teoría*, 403-404).

Ahora bien, Bajtín aclara que entre el mundo real creador y el mundo representado en la obra existe una frontera clara y fundamental. Son mundos que no se pueden mezclar desde un punto de vista metodológico. Aunque especifica que no se puede interpretar esa frontera principal como absoluta e imposible de ser superada, pues, a pesar de que no sea posible la fusión entre el mundo representado y el creador, a pesar de la estabilidad de la frontera principal entre ellos, ambos están estrechamente ligados y se encuentran en permanente interacción; esa interacción es

similar al constante intercambio de elementos entre el organismo vivo y su medio ambiente. La obra y el mundo representado en ella se incorporan al mundo real y lo enriquecen; y el mundo real se incorpora a la obra y al mundo representado en ella a través del proceso de elaboración de la misma, como también acontece en la reelaboración constante de la obra en la percepción creativa de los oyentes y lectores. Este proceso de cambio, indica Bajtín, es cronotópico, puesto que se produce en un mundo social, que evoluciona históricamente sin alejarse del cambiante espacio histórico. Incluso puede hablarse de un cronotopo creador en el que tiene lugar ese intercambio entre la obra y la vida, y en el que se desarrolla la vida específica de la obra (*Teoría*, 404).⁷⁹

Por otra parte, la diferencia entre el tiempo representado y el tiempo que representa el autor en su obra se observa cuando éste se desplaza libremente en la misma y puede comenzar su narración por el final, por el medio o por cualquier momento de los acontecimientos representados, sin que destruya el curso objetivo del tiempo en el acontecimiento representado. Pero, ¿desde qué punto espacio-temporal observa el autor el acontecimiento que está representado? En primer lugar, el autor observa desde su incompleta contemporaneidad; es como si él mismo se encontrase en la tangente de la realidad que está representando. Esa contemporaneidad incluye el campo de la literatura, pero también el del pasado que continúa viviendo y renovándose en la contemporaneidad. El dominio de la literatura y más aún el de la

⁷⁹ Respecto a la actividad del autor-creador de la obra, Bajtín hace los siguientes señalamientos: el autor se encuentra fuera de la obra, como individuo que vive su existencia biográfica; pero también está en calidad de creador de la misma obra, aunque fuera de los cronotopos representados, como si se hallara en la tangente de éstos. El autor está en la composición de la obra, la divide en partes, fragmentos, capítulos, cantos, que adquieren una expresión exterior, aunque no se refleja directamente en los cronotopos representados. En los tiempos modernos se toma en cuenta tanto los cronotopos del mundo representado como los cronotopos de los lectores y de los que crean las obras; es decir, tiene lugar una interacción entre el mundo representado y el que representa. Toda obra tiene un comienzo y un final, de la misma manera que también tiene un comienzo y un final el acontecimiento representado en ella, aunque situados en mundos diferentes, en cronotopos diferentes, que no pueden nunca unirse e identificarse, y que, a su vez, están interrelacionados y vinculados estrechamente entre sí. Dicho de otra manera, estamos ante dos acontecimientos: el acontecimiento del cual se habla en la obra, el acontecimiento de la narración misma, en la que cabemos nosotros como oyentes-lectores, y el acontecimiento unitario, pero complejo, que podemos denominar *obra* (*Teoría*, 405).

cultura constituyen el contexto indispensable de la obra literaria y de la posición en ésta del autor, fuera del cual no se puede entender ni la obra ni las intenciones del autor reflejadas en ella.

Termina Bajtín su idea afirmando que

La actitud del autor ante los diversos fenómenos de la literatura y de la cultura tiene un carácter dialogístico similar a las interrelaciones entre los cronotopos dentro de la obra. Pero esas relaciones dialogísticas entran en una esfera *semántica* que sobrepasa el marco de nuestro análisis, dedicado únicamente a los cronotopos (*Teoría*, 406).

El autor-creador no se halla simplemente fuera de los cronotopos del mundo representado por él, sino que está en la tangente de esos cronotopos. Representa el mundo, bien desde el punto de vista del héroe que participa en el acontecimiento representado, bien desde el punto de vista del narrador, del autor implícito, o bien, sin recurrir a la mediación de nadie, conduce directamente la narración por sí mismo, como auténtico autor, en el habla directa del autor, representando el mundo espacio-temporal con sus acontecimientos como si él fuese el que lo observara, como si fuese testigo omnipresente. Incluso en el caso de que hubiese elaborado una autobiografía o una confesión, también se quedaría fuera, por haberla creado, del mundo representado en ella (*Teoría*, 406-407).

Bajtín concluye sus propuestas teóricas abordando un importante problema: el de las fronteras del análisis cronotópico. Asevera que la ciencia, el arte y la literatura tienen que ver con los elementos semánticos que, como tales, no se supeditan a determinaciones temporales y espaciales. Y señala por ejemplo las nociones matemáticas:

recurrimos a ellas para medir los fenómenos espaciales y temporales; son objeto de nuestro pensamiento abstracto. Es una formación abstracto-conceptual necesaria para la formalización y el estudio científico estricto de muchos fenómenos

concretos. Pero los fenómenos no sólo existen en el pensamiento abstracto, son también propios del pensamiento artístico (*Teoría*, 408).

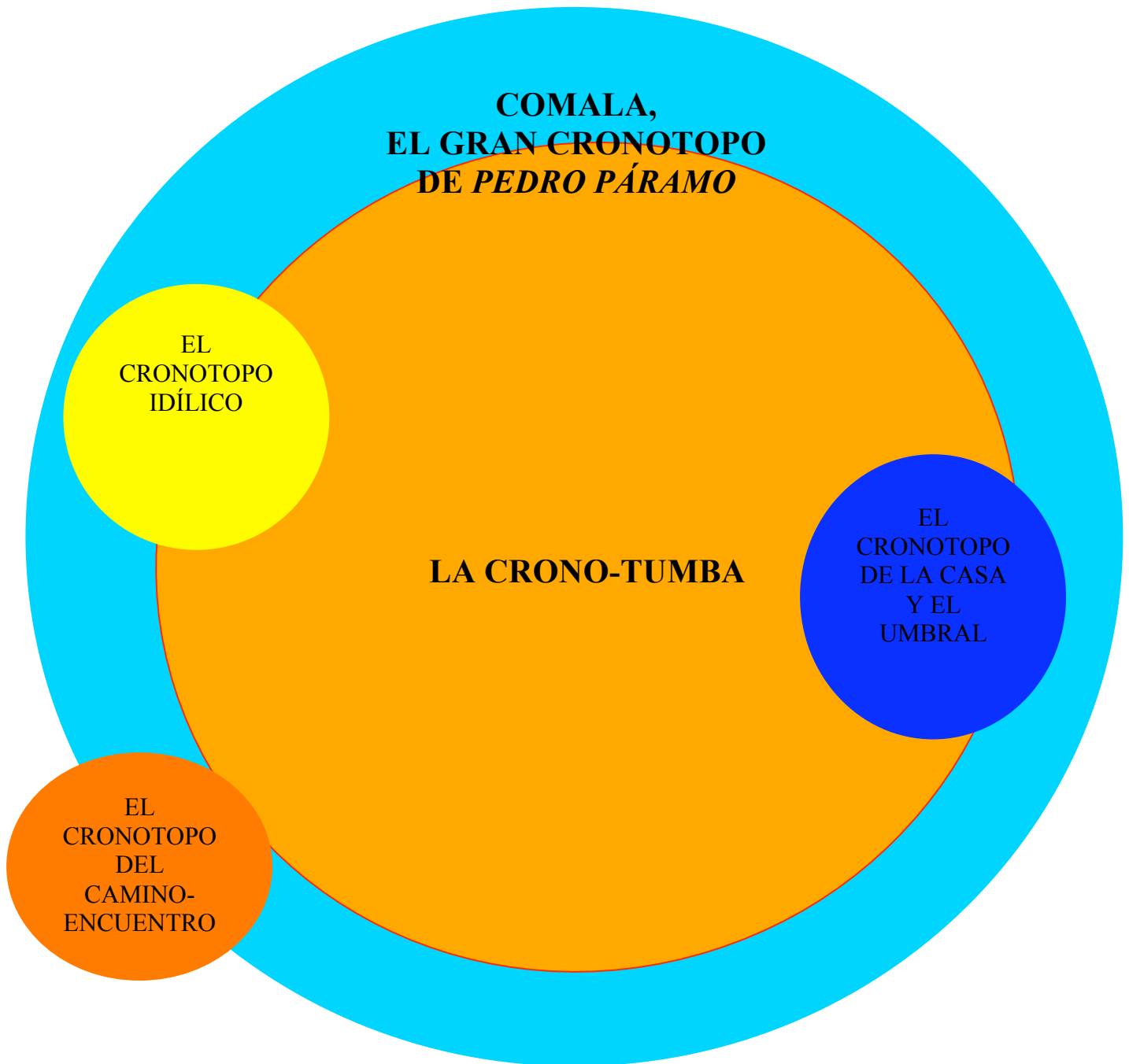
Todo fenómeno es interpretado de alguna manera por nosotros; es decir, no sólo es incluido en la esfera de la existencia espacio-temporal, sino también en la esfera semántica. Esa interpretación incluye en sí el momento de la valoración. Pero estos problemas, concluye el soviético, son problemas filosóficos. Lo importante es que, sean cuales sean esas significaciones, habrán de adquirir, para incorporarse a nuestra experiencia (experiencia social), algún tipo de expresión espacio-temporal, alguna forma semiótica que sea oída y vista por nosotros (jeroglíficos, fórmulas matemáticas, expresiones lingüístico-verbales, dibujos, etc.). Sin esa expresión espacio-temporal, no es posible el más abstracto pensamiento. Por lo tanto, la entrada completa en la esfera de los sentidos sólo se efectúa a través de la puerta de los cronotopos (*Teoría*, 408).

En adelante, haré a un lado el complejo problema del oyente-lector, de su posición cronotópica y de su papel renovador en la obra. La presente investigación no pretende analizar las esferas cronotópicas del mundo del autor y sus lectores, *mundo creador*, sino identificar y analizar los cronotopos de *Pedro Páramo* en el mundo *representado* de la obra. Por lo tanto, estudiaré en este capítulo únicamente los *acontecimientos* espacio-temporales acerca de los cuales se habla en la obra,⁸⁰ acontecimientos indisociables de la dimensión cronotópica de la narración misma. Esto implicará tener presente el dialogismo entre cronotopos *creados* en la obra y dejar de lado las relaciones dialógicas entre el mundo *creador* (historia-cultura-autor-oyentes-lectores) y la obra, ya que, como bien señala Bajtín, “el mundo representado, por muy realista y verídico que sea, no puede nunca ser idéntico, desde el punto de vista cronotópico, al mundo real que representa, al mundo donde se halla el autor-creador de esa representación” (*Teoría*, 407).

⁸⁰ Considero el espacio-tiempo en este caso como formado por acontecimientos, de modo tal que siempre entenderé por acontecimiento, en literatura, un hecho en un lugar determinado, en un momento determinado.

Ahora presento un esquema donde se exponen únicamente los cronotopos abarcadores y esenciales de *Pedro Páramo*. En el esquema se muestra que Comala es el gran cronotopo, por abarcador y dominante, pues en él suceden y coexisten los demás cronotopos, incluyendo el de la muerte, pues desde el corazón de Comala, desde el subsuelo, emerge la cronotumba, el cronotopo de la muerte, que entra en contacto dialógico con los demás cronotopos.

DISTRIBUCIÓN CRONOTÓPICA EN *PEDRO PÁRAMO*



EL CRONOTOPO DEL CAMINO- ENCUENTRO

El cronotopo del camino tiene una estrecha relación con el motivo del encuentro, con todo tipo de encuentros por el camino. En el cronotopo del camino, dice Bajtín, la unidad de las definiciones espacio-temporales es revelada con una precisión y claridad excepcionales. La importancia de este cronotopo en la literatura es colosal. Pocas son las obras que no incorporan una de las variantes del motivo del camino y muchas de ellas están estructuradas directamente sobre este motivo, el de los encuentros o aventuras en el camino. El cronotopo del camino tiene mayor frecuencia, pero menor intensidad emotiva-valorativa, que el del encuentro (*Teoría*, 250-251).

En todo encuentro, señala Bajtín, la definición temporal es inseparable de la espacial (“al mismo tiempo”, “en el mismo lugar”). En el motivo negativo también se mantiene el cronotopismo (“no se encontraron”, “se separaron”); no se encontraron porque no llegaron al mismo tiempo al mismo lugar o porque en ese momento se encontraban en lugares diferentes. La unidad inseparable de las definiciones temporales y espaciales tiene en el cronotopo del encuentro un carácter elementalmente preciso, formal, casi matemático. Naturalmente, ese carácter es abstracto, pues, aislado, es imposible el motivo del encuentro: siempre entra como elemento constitutivo en la estructura del argumento y en la unidad concreta del conjunto de la obra. Y está incluido en el cronotopo concreto que lo rodea. En diversas obras, el motivo del encuentro adquiere diferentes matices concretos, incluyendo los emotivos-valorativos: el encuentro puede ser deseado o no, alegre o triste, horrible, ambivalente. En diferentes contextos, el motivo del encuentro puede adquirir diferentes expresiones verbales. Puede adquirir una significación metafórica, puede convertirse en símbolo. En la literatura, el cronotopo del encuentro tiene frecuentemente funciones compositivas: sirve como intriga, a veces como punto culminante o como desenlace del argumento. El encuentro es uno de los acontecimientos constitutivos más antiguos del argumento de la épica, especialmente de la novela. Dicho motivo

presenta una estrecha relación con otros motivos: separación, fuga, reencuentro, pérdida, debido a la unidad de las definiciones espacio-temporales (*Teoría*, 250). Otros motivos importantes a los cuales está ligado el cronotopo del encuentro son “el reconocimiento-no reconocimiento”. Así pues, el encuentro es uno de los cronotopos más universales, no sólo en la literatura, sino también en otros dominios de la cultura y en las diferentes esferas de la vida social y cotidiana.⁸¹

En *Pedro Páramo* la mayoría de los encuentros tienen lugar en el camino, sobre todo los encuentros casuales. En el camino, en el gran camino hacia Comala evocado por Juan Preciado desde la tumba, se revelan las series temporal y espacial; en ese camino se cruzan las rutas y destinos de gente de todo tipo. Desde la primera página de la novela aparece el camino como guía que señala la ruta del destino de sus criaturas: “El camino subía y bajaba: *Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja*” (PP, 149). El cronotopo del camino hacia Comala es nebuloso, incierto; no encontramos en ninguna parte su descripción, sino que lo vamos construyendo o infiriendo a través de las voces de los personajes y del narrador:

Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente. [...]

—¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo? [...]

—¿Y por qué se ve esto tan triste?

—Son los tiempos, señor. [...]

—¿Y a qué va usted a Comala, si se puede saber?

Caminábamos cuesta abajo [...] en la canícula de agosto. En la reverberación del sol, la llanura parecía una laguna transparente. Me había topado con él en Los Encuentros, donde se cruzaban varios caminos (PP, 149-150).

⁸¹ En las organizaciones de la vida social y estatal, indica Bajtín, el cronotopo real del encuentro tiene lugar permanentemente. En la vida real, los encuentros, muchas veces, determinan el destino entero del hombre cada día. En la vida estatal los encuentros tienen también una gran importancia; en los encuentros diplomáticos, reglamentados siempre muy estrictamente, el tiempo, el lugar y la composición de los que participan se establecen en función del rango de quien es recibido (*Teoría*, 251).

El tiempo y el espacio se integran en el camino hacia Comala: el tiempo cíclico de la canícula, propia de los meses más calurosos del año (24 de julio a 2 de septiembre), se une al espacio abierto del caminar cuesta abajo de Juan Preciado y su hermanastro.

Según Bajtín, en el camino pueden encontrarse casualmente representantes de todos los niveles y estratos sociales, de todas las religiones, de todas las edades. Aquí se mezclan, de una manera original, las series espaciales y temporales de los destinos y vidas humanas. El camino es el punto de entrelazamiento y el lugar de consumación de los acontecimientos.⁸² En el caso de *Pedro Páramo* tiene pertinencia esta concepción bajtiniana, pues es en el camino o, mejor aún, al lado del camino donde Juan Preciado va encontrándose con los diversos personajes que le revelan su destino.

La casualidad y las tentaciones, todo tipo de tentaciones, suelen generar peligro en el camino de los héroes. Fue la tentación la que movió a Juan Preciado a iniciar el viaje hacia Comala; la tentación movió al Padre Rentería a traicionar a su pueblo; la tentación también influyó a Miguel Páramo y a su padre. El peligro y la tentación presentes en la novela rulfiana están organizados como pruebas del héroe (al estilo de la novela griega). Sólo que aquí, a diferencia de la novela griega, el héroe no reestablece al final el equilibrio inicial perturbado por los sucesos.

El camino, como lugar adecuado para la presentación de un acontecimiento dirigido por la casualidad, surge en la voz de Juan Preciado: “Me estuve allí esperando, hasta que al fin apareció

⁸² Temáticamente el camino tiene un importante papel en la historia de la novela. Al camino salen los héroes de las novelas caballerescas medievales. El camino determinó los argumentos de la novela picaresca española del siglo XVI. Don Quijote sale al camino para encontrarse en él con toda España. El camino prosigue adelante, conservando su significación esencial a través de las obras cruciales de la historia de la novela. Al camino salen también los héroes de la novela romántica. La significación del camino y de los encuentros en él se conserva en la novela histórica (*Teoría*, 394-395).

este hombre” (PP, 150). Juan Preciado encuentra por casualidad a su hermanastro en el cruce de varios caminos; también la casualidad los hace llevar el mismo rumbo:

—¿Adónde va usted? —le pregunté.

—Voy para abajo, señor.

—¿Conoce un lugar llamado Comala?

—Para allá mismo voy (PP, 150-151).

Como en las antiguas novelas de caballerías, al camino también sale Juan Preciado para encontrarse con su destino: “Y lo seguí. Fui tras él tratando de emparejarme a su paso [...]”; “Después de trastumbar los cerros, bajamos cada vez más. Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire. Todo parecía como estar en espera de algo” (PP, 151).

En la siguiente cita puede apreciarse la integración del ciclo del tiempo diurno a un espacio abierto (las calles), pero más reducido en extensión y significaciones que el camino:

Era la hora en que los niños juegan en las calles de todos los pueblos, llenando con sus gritos la tarde. [...] Al menos eso había visto en Sayula, todavía ayer, a esta misma hora. [...] Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. [...] Fui andando por la calle real en esa hora. [...] Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo [...]. Después volvieron a moverse mis pasos [...].

—¡Buenas noches!—Me dijo. [...]

—¿Dónde vive doña Eduviges? [...]

—Allá. La casa que está junto al puente. [...]

Había oscurecido (PP, 152-153).

Bajtín discurre sobre la rica metamorfosis del camino: el “camino de la vida”, “empezar un nuevo camino”, el “camino de la historia”. En el caso de Juan Preciado, el camino de la vida lo conduce lenta y paulatinamente hacia la muerte. La metamorfosis del camino es variada y tiene múltiples

niveles, pero el núcleo principal es el transcurso del tiempo (*Teoría*, 394). Uno de los rasgos más importantes del camino, común a todas las variantes de la novela, es que “el camino pasa por el *país natal*, y no por un *mundo exótico ajeno*” (*Teoría*, 395-396). Nótese que las cosas que observa Juan Preciado en su recorrido por Comala no le son ajenas, salvo el silencio: “Y aunque no había niños jugando, ni palomas, ni tejados azules, sentía que el pueblo vivía. Y que si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio” (PP, 153).⁸³

En el entramado de *Pedro Páramo* el camino aparece en diversas ocasiones, desde el nacimiento del héroe. Juan Preciado sale muy chico de Comala y regresa a ella siendo un hombre adulto. Allí observa las diferentes construcciones de las casas, los animales, los cerros, las llanuras, los valles, las carretas vacías, aunque algunas de estas cosas las ve con los ojos de su madre, es decir, desde el recuerdo de ella. En el camino se encuentra con su hermanastro, familiar desconocido que lo conduce a Comala. En el camino se entera quién es su padre, dónde y cuándo vivió, de sus andanzas, traiciones e inculpaciones de infidelidades y muertes. El cronotopo del camino, visto en perspectiva, tiene la función de unir a familiares desconocidos.

El punto de partida del movimiento argumental es el deseo de Juan Preciado de encontrar y conocer a su padre y, al mismo tiempo, cumplir con la promesa que hizo a su madre en el umbral de la muerte. Sin embargo, el encuentro entre los héroes no ocurre, a diferencia de la

⁸³ En el camino se revela y se muestra la variedad socio-histórica del país natal. El camino ha sido utilizado fuera de la novela, en géneros sin argumentos tales como los apuntes de viajes del siglo XVIII, y en los reportajes de viajes del siglo XIX. Por otra parte, señala Bajtín que la novela antigua de viajes, la sofisticada griega y la barroca del siglo XVII, tienen una función similar: el “mundo ajeno”, separado del país propio por el mar y la lejanía. El camino muestra los “tugurios”, los “detritus sociales”, el “bajo mundo” de las prostitutas y ladrones, una especie de “exotismo social”. Pero, también, el camino es el lugar de tránsito del “alto mundo”, por lo que se puede asegurar, desde la perspectiva bajtiniana, que el camino une mundos ajenos (*Teoría*, 396).

novela de aventuras. El punto que cierra el movimiento argumental no es el feliz encuentro padre-hijo, sino el desencuentro definitivo.⁸⁴

En *Pedro Páramo*, como en la novela griega, hay un hiato temporal completamente puro (entre los dos momentos del tiempo biográfico) que no deja ninguna *huella* en la vida y el carácter de los héroes. Los acontecimientos que rellenan ese hiato son pura digresión del curso normal de la vida. Ese tiempo tampoco conoce la duración biológica elemental, de edad. En él Juan Preciado y los demás personajes viven numerosas aventuras, pero ese tiempo no es medido ni calculado en la novela; se trata de días, noches, horas y momentos vagos: “El reloj de la iglesia dio las horas, una tras otra, una tras otra, como si se hubiera encogido el tiempo” (PP, 160). Dicho tiempo, intenso en la aventura, pero no definido, no cuenta para nada en la edad del personaje (*Teoría*, 243). El tiempo de las aventuras vividas por Juan Preciado parece ser un presente perpetuo:

—¿Qué es lo que hay aquí? —pregunté.

—Tiliches —me dijo ella—. Tengo la casa toda entilichada. [...] ¿De modo que usted es hijo de ella?

—¿De quién? —respondí.

—De Doloritas.

—Sí, ¿pero cómo lo sabe?

—Ella me avisó que usted vendría. Y hoy precisamente. Que llegaría hoy. [...]

—Éste es su cuarto —me dijo. [...] Como usted sabe, no es fácil ajuarear las cosas en un dos por tres. Para eso hay que estar prevenido, y la madre de usted no me avisó sino hasta ahora.

—Mi madre —dije—, mi madre ya murió. [...]

⁸⁴ En lo que sí son aplicables las ideas de Bajtín, sobre todo en relación a la novela de aventuras, es en el hecho de que entre estos puntos no debe de haber, en esencia, nada. Los dos momentos contiguos de una existencia biográfica, de un tiempo biográfico, se han unido de manera directa. Esa ruptura, esa pausa, ese hiato entre los dos momentos biográficos directamente contiguos estructuran toda la novela; no se incorporan a la serie biográfica temporal: se sitúan fuera del tiempo biográfico; el hiato no cambia nada en la vida de los héroes; no aporta nada a su vida. Se trata, dice Bajtín, de un hiato extratemporal entre los dos momentos del tiempo biográfico (*Teoría*, 242).

—Hace ya siete días (PP, 155).

De la cita anterior se desprende que el tiempo de la aventura en la novela de Rulfo (sobre todo en la primera parte, nivel *A*) es parecido al de la novela griega, pues en ambas el aspecto cíclico de la naturaleza y el tiempo de la vida corriente, aunque presentes, no rigen los acontecimientos ni se integran al espacio habitado por los héroes. Tampoco en la novela griega de aventuras hay una localización histórica del tiempo ni huellas de determinada época (*Teoría*, 243-244).

Toda la acción en *Pedro Páramo*, todos los acontecimientos y aventuras que lo componen no se subordinan a la serie temporal histórica, ni a la de la vida corriente, ni a la biográfica, ni a la biológica elemental de la edad. En el tiempo de la novela no se modifica nada: el mundo permanece como era, tampoco cambia la vida de los héroes desde el punto de vista biográfico, sus sentimientos permanecen invariables, las personas no envejecen, Juan Preciado inicia y termina su relato con la misma edad: “Como si hubiera retrocedido el tiempo. Volví a ver la estrella junto a la luna. Las nubes deshaciéndose. Las parvadas de los tordos. Y en seguida la tarde todavía llena de luz” (PP, 193). Ese tiempo vacío, dice Bajtín, no deja ningún tipo de huella, ningún tipo de indicios de su paso. Se trata de un hiato extratemporal entre dos momentos de una serie temporal real (*Teoría*, 244).

Internamente este tiempo de la aventura en *Pedro Páramo* se compone de una serie de segmentos cortos que corresponden a diferentes aventuras; podríamos pensar que corresponde a cada uno de los fragmentos de la novela. Lo importante es lograr escapar, como lo hizo la madre de Juan Preciado en su momento, adelantarse, estar o no estar precisamente en el momento dado en cierto lugar, encontrarse o no encontrarse, como lo revela Eduviges a Juan Preciado: “Pues sí, yo estuve a punto de ser tu madre” (PP, 160). En el marco de una aventura irrumpen, desde fuera, los días, las noches, las horas, los minutos y segundos: “El reloj de la iglesia dio las horas, una

tras otra, una tras otra, como si se hubiera encogido el tiempo” (PP, 160). Dichas irrupciones temporales se introducen mediante fórmulas: “de repente”, “precisamente”, “de pronto”. A Juan Preciado se lo había advertido su madre: “«...Y de pronto puede tronar el cielo. Caer la lluvia. Puede venir la primavera. Allá te acostumbrarás a los ‘derrepentes’, mi hijo»” (PP, 106). El “de repente” y “precisamente”, así como el “antes” y “después”, dice Bajtín, son las características más adecuadas a todo ese tiempo, que comienza y adquiere sus derechos donde el curso normal y pragmático de los acontecimientos se interrumpe y deja lugar a la penetración de la casualidad pura con su lógica específica. Ese “juego del destino”, sus “de repente” y “precisamente”, componen todo el contenido de la novela (*Teoría*, pp.244-245).

La primera parte de *Pedro Páramo* obedece a ese juego del destino:

—¿Qué es lo que pasa, doña Eduviges?

Ella sacudió la cabeza como si despertara de un sueño.

—Es el caballo de Miguel Páramo, que galopa por el camino de la Media Luna.

—¿Entonces vive alguien en la Media Luna?

—No, allí no vive nadie.

—¿Entonces?

—Solamente es el caballo que va y viene (PP, 164).

Como en la novela griega, las aventuras se entrelazan una tras otra en una serie atemporal. En *Pedro Páramo* todos los momentos del tiempo infinito de la aventura están dirigidos por una sola fuerza: *el suceso*. Juan Preciado lo presiente y así lo expresa: “Todo parecía estar como en espera de algo” (PP, 151). Y “el tiempo del suceso”, de la aventura, señala Bajtín, es el tiempo específico de la intervención de las fuerzas irracionales en la vida humana, de la intervención del destino. Los momentos del tiempo de la aventura están situados en los puntos de ruptura del curso normal de los acontecimientos. En este tiempo los héroes actúan: corren, se defienden,

luchan, se salvan, pero actúan sin que la iniciativa les pertenezca. El destino tiene en sus manos la iniciativa de los acontecimientos (*Teoría*, 247):

”—¿Qué pasó? —le dije a Miguel Páramo—. ¿Te dieron calabazas?

”—No. Ella me sigue queriendo —me dijo—. Lo que sucede es que yo no pude dar con ella. Se me perdió el pueblo. Había mucha neblina o humo o no sé qué; pero sí sé que Contla no existe [...]” (PP, 165).

En el tiempo de la aventura de la novela griega hay diversos motivos que forman parte del argumento, tales como el encuentro-separación, la pérdida-descubrimiento, la búsqueda-hallazgo, el reconocimiento-no reconocimiento. Son motivos cronotópicos por naturaleza, según Bajtín (*Teoría*, 249). Estos motivos también se encuentran presentes en *Pedro Páramo*. Basta recordar el deseo de Juan Preciado por ir en busca de su padre para cumplir la promesa hecha a su madre en su lecho de muerte, o el encuentro con su hermanastro, o el no reconocimiento de la consanguineidad entre ellos por tener distintos apellidos, o la pérdida de la madre y el descubrimiento de lo que fue a través de las voces de los distintos personajes que encuentra en el camino (Eduviges Dyada, Damiana Cisneros), quienes hacen remembranza de la vida de Dolores Preciado cuando vivía en Comala. Los motivos principales: encuentro-separación y búsqueda-hallazgo, no son otra cosa que la expresión de la identidad reflejada en el tiempo de la aventura.

Dicho tiempo, señala Bajtín, necesita de una extensión espacial abstracta. Para que la aventura pueda desarrollarse se necesita mucho espacio, espacio medido por la lejanía o la cercanía. En *Pedro Páramo* la extensión espacial también es abstracta, aunque se trate de lugares específicos: Comala, la Media Luna, pero ajenos a una geografía definida y al tiempo lineal de la historia. En cuanto al espacio, éste es medido por la cercanía o la lejanía:

—Mire usted —me dice el arriero, deteniéndose— ¿Ve aquella loma que parece vejiga de puerco? Pues detrasito de ella está la Media Luna. Ahora voltié para allá. ¿Ve la caja de aquel cerro? Véala. Y ahora voltié para este otro rumbo. ¿Ve la otra

ceja que casi no se ve de lo lejos que está? Bueno, pues eso es la Media Luna de punta a cabo. Como quien dice, toda la tierra que se puede abarcar con la mirada (PP, 152).

Me había quedado en Comala. El arriero, que se siguió de filo, me informó todavía antes de despedirse:

—Yo voy más allá, donde se ve la trabazón de los cerros. Allá tengo mi casa. Si usted quiere venir, será bienvenido (PP, 154).

El acontecimiento aventurero, según Bajtín, está determinado por el suceso, por la simultaneidad o no simultaneidad casuales, dentro del lugar dado por el espacio (*Teoría*, 252-253).⁸⁵

El grado de abstracción indispensable para el tiempo de la aventura de tipo griego hubiera sido absolutamente irrealizable en el caso de la presentación de un mundo propio, familiar. En *Pedro Páramo*, aunque sea familiar, a Juan Preciado no le parece propio el mundo de Comala o el de Abundio, el de Eduviges o el de los Páramo (Pedro y Miguel). De ahí que en la novela de Rulfo, como en la griega, el universo es extraño: todo él es indefinido, desconocido, los héroes se encuentran en él por primera vez, por eso no existen para ellos más que coincidencias (*Teoría*, 253-254).

Pero la novela griega no subraya el carácter ajeno de dicho universo, por lo que no se la puede llamar exótica. En el caso de la novela de Rulfo tampoco se subraya ese carácter. El exotismo presupone una confrontación intencional de lo que es ajeno con lo que es propio. Juan Preciado se muestra sorprendido ante un mundo desconocido, un acontecimiento o suceso, pero nunca contrapone lo ajeno a lo propio. El universo de la novela griega, como el de Rulfo, es un universo abstracto. En ninguna parte se describen las costumbres y la vida cotidiana del pueblo, si

⁸⁵ Bajtín señala que ciertas aventuras son transferibles en el tiempo, porque el tiempo de la novela de aventuras no deja huella y es reversible. Así, el cronotopo de la aventura se caracteriza por la ligazón técnica abstracta entre el espacio y el tiempo, por la reversibilidad de los momentos de la serie temporal y por la transmutabilidad del mismo en el espacio (*Teoría*, 253).

no es bajo la percepción subjetiva y distanciada del personaje: “Vi pasar las carretas. Los bueyes moviéndose despacio. El crujir de las piedras bajo las ruedas. Los hombres como si vinieran dormidos” (PP, 186). Dicha percepción, a lo sumo, confirma otras, por ejemplo, al evocar las palabras de la madre: “«...*Todas las madrugadas el pueblo tiembla con el paso de las carretas. Llegan de todas partes, copeteadas de salitre de mazorcas, de yerba de pará. Rechinan sus ruedas haciendo vibrar las ventanas, despertando a la gente. Es la misma hora en que se abren los hornos y huele a pan recién horneado*” (PP, 186).

Así, los espacios del universo ajeno en la novela de Rulfo están llenos de curiosidades y realidades aisladas, pero interrelacionadas entre sí de manera no explícita. Los objetos del mundo representado son casuales e inesperados, como lo señala Bajtín para la novela griega, están hechos del mismo material, son los “de repente” petrificados, que se convierten en objetos de la aventura, productos del mismo suceso (*Teoría*, 254-255):

—Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. [...]

Eso me venía diciendo Damiana Cisneros mientras cruzábamos el pueblo. [...]

—¿Está usted viva, Damiana? ¡Dígame, Damiana!

Y me encontré de pronto solo en aquellas calles vacías. Las ventanas de las casas abiertas al cielo, dejando asomar las varas correosas de la yerba. Bardas descarapeladas que enseñaban sus adobes revenidos (PP, 182-183).

El cronotopo de la aventura en la novela de Rulfo, el universo en el tiempo de la aventura de Juan Preciado posee consecuencia y unidad específicas. Tiene una lógica que determina los sucesos, sobre todo en el nivel *A* de la novela. Pero, ¿cuál puede ser la imagen del hombre rulfiano en estas condiciones? En la primera parte de la novela, la criatura rulfiana se muestra pasiva e inmutable. A Juan Preciado, como al hombre en el cronotopo de la novela griega de aventuras, le

sucede todo. Preciado carece por completo de iniciativa. Es sólo el sujeto de la reacción, sus acciones tienen preponderantemente un carácter espacial elemental, se reducen al movimiento forzado en el espacio (a la búsqueda del padre o a la búsqueda de un amor imposible), al cambio de lugar en el espacio. El movimiento espacial del hombre rulfiano expresa la fusión singular del espacio y del tiempo, es decir, el cronotopo del tiempo abstracto.

Por el espacio se desplaza Juan Preciado como un *ser vivo*, pero totalmente pasivo. El juego lo conduce el destino, aunque él no *soporte* ese juego del destino. Y *se abandona* dejando que las vicisitudes decidan por él, se entrega al tiempo de la aventura, con sus acontecimientos insólitos, excepcionales, que vienen determinados por la casualidad. Juan Preciado, como Eduviges, Dorotea y Dolores Preciado, se encuentra al final del camino con deseos de haber hecho algo más. Hay una sensación de insatisfacción en ellos, de no plenitud. Este es otro elemento organizador de la imagen del hombre en la novela rulfiana. Abandono e insatisfacción expresan la creencia griega en las fuerzas sobrehumanas, sólo que aquí Dios, y no los dioses del Olimpo, es, en última instancia, el prestidigitador del destino de los hombres. Para Pedro Páramo, Susana está “Escondida en la inmensidad de Dios”. En palabras de la abuela: “Todo sea por Dios”. Al padre Rentería lo atormenta la culpa y el no poder interceder por su pueblo ante Dios: “Dejemos las cosas como están. Esperemos en Dios”. Y las almas en pena lo único que piden es un “¡Ruega a Dios por mí!” (PP, 158, 173 y 182).

En el universo de la novela rulfiana el hombre se presenta aislado, carente de relaciones con su pueblo, con su grupo social, con su familia. No se considera parte del conjunto social. Es un hombre solo, perdido en un mundo que, si bien no le es del todo ajeno, tampoco le pertenece totalmente. Por tanto, se muestra sin ninguna misión en este mundo, como un ser en el umbral.

El carácter privado y el aislamiento son las características esenciales de la imagen del hombre en la novela griega. Entre el cronotopo de la novela griega y el de *Pedro Páramo* hay

similitudes: abstracción y estatismo. El universo y el hombre aparecen como productos totalmente acabados e inmutables. Sin embargo, existe una diferencia significativa: el héroe de *Pedro Páramo* no es un ser completamente acabado, sino un ser en construcción a través de las palabras del otro, lo cual analizaré más adelante. Con todo, no existe ningún tipo de fuerza que forme, desarrolle y modifique a los personajes. Nada en este universo es destruido, rehecho, modificado, creado de nuevo en el sentido de un dinamismo intrínseco. Tan sólo se confirma lo que había al comienzo, pues el tiempo de la aventura no deja huellas en la biografía del héroe.

EL CRONOTOPO IDÍLICO EN *PEDRO PÁRAMO*

El cronotopo idílico está asociado con el tiempo folclórico de la novela antigua; según Bajtín, los tipos de idilio surgidos desde la Antigüedad son: el idilio amoroso, el del trabajo agrícola, el del trabajo artesanal y el idilio familiar. De la combinación de estos cuatro tipos de idilio, que él llama “puros”, surgen otros llamados “mixtos”, en los que predomina un sólo momento: amoroso, familiar o laboral. Pero lo más importante de estos tipos de idilio es su singular relación cronotópica, es decir, la sujeción orgánica y la fijación de los acontecimientos vitales a un cierto lugar: un rincón del país natal, el río, el bosque, la casa materna. Los acontecimientos de la vida idílica son inseparables de esos espacios en que han vivido padres y abuelos, en que van a vivir hijos y nietos. Se trata, señala Bajtín, de un microcosmos limitado y autosuficiente, desligado del resto del mundo (*Teoría*, 376).

En *Pedro Páramo* las observaciones de Bajtín sobre el cronotopo idílico parecen cumplirse, aunque no del todo, en la relación orgánica entre el tiempo y el espacio. Comala es el microcosmos a donde emigran los abuelos de Pedro Páramo, por lo tanto, es el espacio de sus padres y de sus abuelos; no sabemos de dónde vienen, así las palabras de la abuela: “Si yo tuviera

mi casa grande, con aquellos grandes corrales que tenía, no me estaría quejando. Pero tu abuelo le jerró con venirse aquí. Todo sea por Dios: nunca han de salir las cosas como uno quiere” (PP, 158).

En Comala se halla la casa de los abuelos maternos de Pedro Páramo. Es un ambiente húmedo, la tierra es fértil, hay posibilidades de progreso al explotar racionalmente la tierra, lo que al parecer se hace, puesto que se habla de cosechas. He aquí la casa:

El agua que goteaba de las tejas hacia un agujero en la arena del patio. Sonaba: plas, plas, y luego otra vez plas, en mitad de una hoja de laurel que daba vueltas y rebotes metida en la hendidura de los ladrillos. Ya se había ido la tormenta. Ahora de vez en cuando la brisa sacudía las ramas del granado haciéndolas chorrear una lluvia espesa, estampando la tierra con gotas brillantes que luego se empañaban. Las gallinas, engarruñadas como si durmieran, sacudían de pronto sus alas y salían al patio, picoteando de prisa, atrapando las lombrices desenterradas por la lluvia. Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire (PP, 156).

En este micro-universo, la casa familiar de Pedro niño, surge la primera inquietud amorosa del personaje:

—¿Qué tanto haces en el excusado, muchacho?

—Nada, mamá.

—Si sigues allí va a salir una culebra y te va a morder.

—Si mamá.

“Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. ‘Ayúdame, Susana’. Y unas manos suaves se apretaban a nuestras

manos. ‘Suelta más hilo.’

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

”Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío.”

(PP, 157).

La vida de las generaciones, ubicada en dicho micro-universo espacial limitado, se desarrolla en una serie temporal muy larga. En Comala prospera la vida de tres generaciones por la vía paterna: Lucas Páramo, Pedro Páramo y Miguel Páramo; y cuatro por la vía materna: los abuelos, la madre, Pedro y Miguel Páramo. En el cronotopo idílico, señala Bajtín, hay una unidad de vida esencial en las generaciones, familias e individuos ligada a la unidad de espacio. La vida se vincula al espacio, del cual es ya inseparable (*Teoría*, 376). Por otra parte, la unidad de lugar debilita las fronteras temporales entre las personas e incluso entre las diferentes fases de una misma vida. En tanto, la unidad de tiempo acerca la niñez a la vejez, la cuna a la tumba. La casa familiar de Pedro Páramo albergará no sólo a muchas generaciones sino también a las diferentes etapas de la vida de Pedro: niñez, juventud, vejez:

—Abuela, vengo a ayudarte a desgranar maíz.

—Ya terminamos; pero vamos a hacer chocolate. ¿Dónde te habías metido? Todo el rato que duró la tormenta te anduvimos buscando.

—Estaba en el otro patio.

—¿Y qué estabas haciendo? ¿Rezando? [...]

Llamaron a su puerta; pero él no contestó. [...]

Vino hasta su memoria la muerte de su padre, también en un amanecer como éste; aunque en aquel entonces la puerta estaba abierta y traslucía el color gris de un cielo hecho de ceniza. [...]

Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala:

—Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre (PP, 157, 204, 247, 248).

Esta atenuación de la frontera temporal, determinada por la unidad de lugar, contribuye a la configuración rítmica, cíclica, del tiempo que es característica del idilio:

—Abuela, el molino no sirve, tiene el gusano roto. [...]

—¿Por qué no compramos otro? Éste ya de tan viejo ni servía.

—Dices bien. Aunque con los gastos que hicimos para enterrar a tu abuelo y los diezmos que le hemos pagado a la Iglesia nos hemos quedado sin un centavo. Sin embargo, haremos un sacrificio y compraremos otro. Sería bueno que fueras a ver a doña Inés Villalpando y le pidieras que nos lo fiara para octubre. Se lo pagaremos en las cosechas.

—Sí, abuela. [...]

—Dile a doña Inés que le pagaremos en las cosechas todo lo que le debemos (PP, 158).

Según Bajtín, el idilio desconoce lo cotidiano, limitándose a algunas realidades fundamentales de la vida: amor, matrimonio, nacimiento, muerte, trabajo, comida, bebida, edad, etc. Dichas realidades están en estrecho contacto, tienen idéntico o muy parecido valor, no hay contrastes bruscos entre ellas. Lo fundamental es lo biográfico-esencial e irrepetible. Estas realidades no se presentan con un realismo desnudo, sino atenuado-sublimado, por ejemplo, en los hechos de la esfera sexual (*Teoría*, 376, 377):

—¿Qué es lo que dice, Juan Preciado?

—Dice que ella escondía sus pies entre las piernas de él. Sus pies helados como piedras frías y que allí se calentaban como en un horno donde se dora el pan. Dice que él le mordía los pies diciéndole que eran como pan dorado en el horno. Qué dormía acurrucada, metiéndose dentro de él, perdida en la nada al sentir que se quebraba su carne, que se abría como un surco abierto por un clavo ardoroso,

luego tibio, luego dulce, dando golpes duros contra su carne blanda; sumiéndose, sumiéndose más, hasta el gemido. Pero que le había dolido más su muerte. Eso dice (PP, 232).

En *Pedro Páramo* el mundo idílico está formado por los abuelos y los padres de Pedro, así como por Susana San Juan, el amor imposible de aquél, personajes cuya existencia es muy sencilla en el ámbito de la vida corriente, pero muy compleja en el de la vida privada:

Por la noche volvió a llover. Se estuvo oyendo el borbotar del agua durante largo rato; luego se ha de haber dormido, porque cuando despertó sólo se oía una llovizna callada. Los vidrios de la ventana estaban opacos, y del otro lado las gotas resbalaban en hilos gruesos como de lágrimas. “Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana” (PP, 159).

Ahora bien, junto a la sublimación amorosa de Pedro Páramo se percibe un matiz folclórico en el tratamiento del espacio-tiempo, también característico del idilio:

Y siguió [pensando en voz alta Pedro Páramo]: “Hace mucho tiempo que te fuiste, Susana. La luz era igual entonces que ahora, no tan bermeja; pero era la misma pobre luz sin lumbre, envuelta en el paño blanco de la neblina que hay ahora. Era el mismo momento. Yo aquí, junto a la puerta mirando el amanecer y mirando cuando te ibas, siguiendo el camino del cielo; por donde el cielo comenzaba a abrirse en luces, alejándote, cada vez más desteñida entre las sombras de la tierra. Fue la última vez que te vi. Pasaste rozando con tu cuerpo las ramas del paraíso que está en la vereda y te llevaste con tu aire sus últimas hojas. Luego desapareciste. Te dije: ‘¡Regresa, Susana!’” (PP, 248-249).

En *Pedro Páramo* el idilio amoroso es un componente del idilio familiar y también del trabajo agrícola. Según Bajtín, el idilio familiar no existe en estado puro; suele estar asociado al del

trabajo campestre y con ello al tiempo folclórico. En los recuerdos de Dolores Preciado encontramos elementos del idilio familiar asociado con el trabajo agrícola: “«...*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...*»” (PP, 162). No obstante, en ocasiones la sublimación cede el paso a la revelación de las tradiciones con un alto grado de realismo:

Al alba, la gente fue despertada por el repique de las campanas. Era la mañana del 8 de diciembre. Una mañana gris. No fría; pero gris. El repique comenzó con la campana mayor. La siguieron las demás. Algunos creyeron que llamaban para la misa grande y empezaron a abrir las puertas (PP, 246).

La combinación del idilio amoroso y el familiar se orienta a la representación de la vida real en un tiempo real. Se tiende a ver como real lo no metafórico, la relación entre los fenómenos de la naturaleza y los acontecimientos de la vida humana. En el caso de *Pedro Páramo*, la insistencia de la abuela en remarcar el tiempo de la cosecha genera verosimilitud: “Sería bueno que fueras a ver a doña Inés Villalpando y le pidieras que nos lo fiara para octubre. Se lo pagaremos en las cosechas. [...] Dile a doña Inés que le pagaremos en las cosechas todo lo que le debemos” (PP, 158).

Además, el trabajo campestre transforma los sucesos de la vida y les da un carácter de acontecimiento importante, por ejemplo, durante la niñez de Pedro Páramo los hombres viven del producto de su trabajo, en el que intervienen diversos elementos de la naturaleza: “Había chuparrosas. Era la época. [...] La lluvia se convertía en brisa. [...] Sólo quedaba la luz de la noche, el siseo de la lluvia como un murmullo de grillos...” (PP, 158-159). Por otro lado, Juan Preciado, al recordar las palabras de su madre, nos permite inferir cómo era Comala en la niñez de su padre:

“Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche.”[...]

“...No sentir otro sabor sino el del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo” (PP, 150, 163).

Bajtín observa que la comida y la bebida tienen un carácter social-familiar en el idilio, pues reúnen a generaciones y edades diferentes. En el caso que me ocupa, si bien no hay imágenes explícitas de esta característica, sí está sugerida: “—Abuela, vengo a ayudarte a desgranar maíz. —Ya terminamos; pero vamos a hacer chocolate” (PP, 157). Otras veces, dice Bajtín, la comida se halla ligada a la infancia, impregnándose de la idea de crecimiento y renovación de la vida. Los niños, por su parte, suelen ser en el idilio la sublimación de la sexualidad fecundadora y renovadora.⁸⁶ En el caso de *Pedro Páramo* no se cumple esta característica, pues los elementos que afirman la vida: comida, bebida, cópula, se hallan en vecindad directa con la muerte, junto a la tumba. Más aún, la niñez parece estar en franca confrontación con la vejez; así lo indica el siguiente diálogo entre Pedro y su abuela:

—¿Qué haces aquí a estas horas? ¿No estás trabajando?

—No, abuela. Rogelio quiere que le cuide al niño. Me paso paseándolo. Cuesta trabajo atender las dos cosas: al niño y al telégrafo, mientras que él se vive tomando cerveza en el billar. Además no me paga nada.

—No estás allí para ganar dinero, sino para aprender; cuando ya sepas algo, entonces podrás ser exigente. Por ahora eres sólo un aprendiz; quizá mañana o pasado llegues a ser tú el jefe. Pero para eso se necesita paciencia y, más que nada

⁸⁶ La significación e importancia del idilio en la cultura y la literatura no ha sido, en opinión de Bajtín, justamente valorada. Su influencia en la evolución de la novela se da en cinco direcciones básicas: 1) en la novela regional; 2) en el tema de la destrucción del idilio en diferentes tipos de novela, Goethe, Sterne; 3) en la novela sentimental de tipo rousseauiano; 4) en la novela familiar-generacional; y 5) en el desarrollo del tema-motivo del «hombre del pueblo» en diferentes tipos de novela (*Teoría*, 378-380).

humildad. Si te ponen a pasear al niño, hazlo, por el amor de Dios. Es necesario que te resignes.

—Que se resignen otros, abuela, yo no estoy para resignaciones.

—¡Tú y tus rarezas! Siento que te va a ir mal, Pedro Páramo (PP, 164).

Según Bajtín, la vinculación vital secular de las generaciones a un determinado espacio repite la unidad espacio-temporal propia del idilio. Se mantiene la atenuación de las fronteras temporales y la vinculación entre la existencia humana y el tiempo de la naturaleza (*Teoría*, 380). En *Pedro Páramo* esto se observa en los dos niveles de la novela (*A* y *B*): “Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias”, dice el narrador en el segundo fragmento, y, en el séptimo, nuevamente hay alusión al tiempo de la naturaleza: “Había chuparrosas. Era la época. Se oía el zumbido de sus alas entre las flores del jazmín que se caía de flores” (PP, 149, 158). El siguiente comentario de Juan Preciado integra el tiempo generacional al tiempo de la naturaleza:

Mi madre me decía que, en cuanto comenzaba a llover, todo se llenaba de luces y del olor verde de los retoños. Me contaba cómo llegaba la marea de las nubes, cómo se echaban sobre la tierra y la descomponían cambiándole los colores...Mi madre, que vivió su infancia y sus mejores años en este pueblo y que ni siquiera pudo venir a morir aquí (PP, 202, 203).

La referencia a los elementos de la naturaleza ligados al trabajo agrícola se halla diseminada en la novela; por ejemplo:

Sobre los campos del valle de Comala está cayendo la lluvia. Una lluvia menuda, extraña para estas tierras que sólo saben de aguaceros. [...] La lluvia sigue cayendo sobre los charcos. Entre los surcos, donde está naciendo el maíz, corre el agua en ríos (PP, 220).

En este microcosmos rulfiano, los campesinos, ahora transformados en peones de la hacienda de Pedro Páramo, mantienen su vínculo con el tiempo folclórico. Observemos el diálogo de Galileo con su cuñado:

—...Te digo que si el maíz de este año se da bien, tendré con que pagarte. Ahora que si se me echa a perder, pues te aguantas.

—No te exijo. Ya sabes que he sido consecuente contigo. Pero la tierra no es tuya. Te has puesto a trabajar en terreno ajeno. ¿De dónde vas a conseguir para pagarme?

—¿Y quien dice que la tierra no es mía? [...]

—Mira, Galileo, yo a ti, aquí en confianza, te aprecio. Por algo eres el marido de mi hermana. Y de que la tratas bien, ni quien lo dude. Pero a mí no me vengas a negar de que vendiste las tierras (PP, 184).

Nótese que el carácter cíclico del tiempo folclórico se hace evidente en la oración subordinada: “si el maíz de este año se da bien”. También es idílico el comportamiento de Juan Preciado, pues representa al tipo de héroe que se separa del conjunto local para regresar como hijo pródigo a la comunidad natal de la que fue desprendido y en la que muere finalmente. Juan Preciado sale de Comala siendo niño y regresa siendo un hombre. Su retorno tiende a convertir el tiempo folclórico en el estado ideal de la vida humana que debe alcanzarse de nuevo. Tal proceso se enfatiza cuando en su memoria resuenan las palabras de la madre, que vivió con la ilusión de regresar a su Comala idílica. Juan Preciado lo expresa de esta manera: “Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver” (PP, 150). Más adelante, recuerda la voz de Dolores Preciado:

“Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el medio día y la noche siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida...” (PP, 196).

El idilio amoroso está representado por Pedro Páramo y Susana San Juan. El amor entre ellos surge de manera espontánea y misteriosa: una fuerza irresistible, relacionada con la naturaleza, los atrae. Pedro conoce a Susana desde los albores de su adolescencia; juegan sobre las lomas verdes, se bañan juntos en el río. Pedro pronto la pierde, después la busca desesperadamente y, años más tarde, la encuentra. Susana retorna a Comala con la mente trastornada:

—¿Por qué me niegas a mí como tu padre? ¿Estás loca?
—¿No lo sabías?
—¿Estás loca?
—Claro que sí, Bartolomé. ¿No lo sabías? (PP, 219).

El amor entre Pedro y Susana es idílico, aunque, a diferencia de lo que plantea Bajtín, no está relacionado con la familia, los niños y el hogar, la comida. Tampoco los personajes se curan mediante el contacto con la naturaleza y con la gente sencilla, de quienes se aprende una nueva actitud vital y se acaba renunciando a la vida anterior para integrarse al conjunto unitario de la comunidad primitiva. No, no encontramos esos aspectos en *Pedro Páramo*, pues en el microcosmos del cacique no se observa la intención renovadora de sublimar ese universo para criticar el presente y transformarlo en ideal de futuro (*Teoría*, 382). En *Pedro Páramo* el elemento propiamente idílico, aunque evidente, está atrofiado, empobrecido, como veremos en su momento, está escindido de la naturaleza. La unidad idílica de lugar se limita a la casa familiar.

Pedro Páramo es un personaje sedentario, apegado a la casa desde su niñez hasta su muerte. La casa es también el lugar privilegiado desde donde ejerce su poder omnímodo. Éstas son las palabras de Fulgor Sedano cuando le informa a Pedro Páramo sobre la llegada de Bartolomé San Juan y su hija a Comala: “Llegó directamente a la antigua casa de usted. Allí desmontó y apeó sus maletas, como si usted de antemano se la hubiera alquilado” (PP, 216). Desde la casa del cacique se planea la muerte del padre de Susana:

—¿Sabías, Fulgor, que ésa es la mujer más hermosa que se ha dado sobre la tierra? Llegué a creer que la había perdido para siempre. Pero ahora no tengo ganas de volverla a perder. ¿Tú me entiendes, Fulgor? Dile a su padre que vaya a seguir explotando sus minas. Y allá... me imagino que será fácil desaparecer al viejo en aquellas regiones adonde nadie va nunca. [...] Nada de que se le ocurra acarrear con la hija. Ésa aquí se la cuidamos. Allá estará su trabajo y aquí su casa a donde venga a reconocer. Díselo así, Fulgor (PP, 219, 220).

Susana San Juan, como Juan Preciado, carecen de la unidad espacial de la casa. Dichos personajes aparecen peregrinando antes de encontrar una familia. Juan Preciado convierte las relaciones casuales con la gente en relaciones familiares, esenciales, dentro de un círculo restringido: Abundio, Eduviges, Damiana, Dorotea. Es el vagabundo desamparado que vive fracasos casuales en un mundo extraño y acaba por llegar al micro-universo de la muerte. Susana San Juan también es una vagabunda sin un espacio familiar sólido que la proteja. El padre de ella, Bartolomé San Juan, tampoco tiene un espacio propio: “No. Vale decirlo. Y es que no ha buscado casa. Llegó directamente a la antigua casa de usted” (PP, 216).

Los momentos idílicos de Susana San Juan son esporádicos, se desarrollan sobre la tensión constante entre un mundo ajeno (la cordura) y otro propio (la locura) que representa

momentos de calidez humana y erotismo. Éstas son las palabras de la “loca” al enterarse de la muerte de Florencio, su verdadero amor:

—Florencio ha muerto, señora. [...]

¿Florencio? ¿De cuál Florencio hablaba? ¿Del mío? [...] ¡Señor, tú no existes! Te pedí tu protección para él. Que me lo cuidaras. Eso te pedí. Pero tú te ocupas nada más de las almas. Y lo que yo quiero de él es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor; hirviendo de deseos; estrujando el temblor de mis senos y de mis brazos. Mi cuerpo transparente suspendido del suyo. Mi cuerpo liviano sostenido y suelto a sus fuerzas. ¿Qué haré ahora con mis labios sin su boca para llenarlos? (PP, 233).

En *Pedro Páramo* el tiempo idílico es importante, aunque el tema parece ser la destrucción del idilio, pues todo está amenazado. El micro-universo familiar se encuentra amenazado por el destino desde la muerte del padre de Pedro Páramo:

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. [...] “¡Despierta!”, le dicen. [...] —¿Por qué lloras, mamá? —preguntó; pues en cuanto puso los pies en el suelo reconoció el rostro de su madre.

—Tu padre ha muerto —le dijo (PP, 167).

Y más tarde por la muerte del hijo: “Vino hasta su memoria la muerte de su padre, también en un amanecer como éste. [...] Allí estaba él, enorme, mirando la maniobra de meter un bulto envuelto en costales viejos, amarrado en sicuas de coyunda como si lo hubieran amortajado”. Luego:

—¿Quién es?—preguntó

Fulgor Sedano se acercó hasta él y le dijo:

—Es Miguel, don Pedro.

—¿Qué le hicieron? —gritó.

[...]

—Nadie le hizo nada. Él solo encontró la muerte (PP, 204).

Con estas muertes el cronotopo idílico de los Páramo se halla dirigido por el principio del suceso (tiempo específico de la intervención de fuerzas irracionales en la vida humana), en el que el destino actúa de forma constante y de repente.

El amor también está amenazado. Por una parte, Dolores, quien fue despreciada por Pedro Páramo, añora su Comala: “«...*Todas las madrugadas el pueblo tiembla con el paso de las carretas. Llegan de todas partes, copeteadas de salitre, de mazorcas, de yerba de pará*” (PP, 186). Y por otra, Pedro, quien es despreciado por Susana, se refugia en sus recuerdos:

—Susana—dijo. Luego cerró los ojos—. Yo te pedí que regresaras...

”...Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana. Susana San Juan” (PP, 225, 253).

En tanto, el universo amenazante se manifiesta en un mundo egoísta, práctico, escindido y deshumanizado, sintetizado en la Comala de Pedro Páramo, donde las relaciones humanas tradicionales y el trabajo creador han desaparecido. Así lo revela el diálogo entre Juan Preciado y Abundio Martínez:

—¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?

—Comala, señor. [...]

—¿Y por qué se ve esto tan triste?

—Son los tiempos, señor. [...]

—No, yo preguntaba por el pueblo, que se ve tan solo, como si estuviera abandonado. Parece que no lo habitara nadie.

—No es que lo parezca. Así es. Aquí no vive nadie (PP, 149, 152).

Y más tarde, ya en la tumba, Dorotea le informa a Juan Preciado el motivo de la destrucción de Comala:

—No creas. Él la quería. Estoy por decir que nunca quiso a ninguna mujer como a ésa. [...] Tan la quiso, que se pasó el resto de sus años aplastado en un equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto. Le perdió interés a todo. Desalojó sus tierras y mandó quemar los enseres. [...] Lo cierto es que echó fuera a la gente y se sentó en su equipal, cara al camino. ”Desde entonces la tierra se quedó baldía y como en ruinas. Daba pena verla llenándose de achaques con tanta plaga que la invadió en cuanto la dejaron sola. De allá para acá se consumió la gente; se desbandaron los hombres en busca de otros ‘bebederos’. [...]

—Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre (PP, 215-216 y 248).

El destino toma la iniciativa en las relaciones de Pedro y Susana, lo mismo que en las de Dolores y Juan Preciado. Los héroes son pasivos, les suceden cosas, no las hacen; si las provocan, es por mera reacción. Incluso la pasión amorosa les es dada, excepto la relación de Pedro con Dolores, que fue planeada por interés. En este sentido, cada aventura supone un hecho no previsible racionalmente, sino dirigido por la casualidad mediante corazonadas, premoniciones, sueños. Éstas son las palabras de Dolores Preciado al ser notificada que Pedro Páramo la solicita como esposa: “Gracias, Dios mío, por darme a don Pedro.» Y añadió: «Aunque después me aborrezca»” (PP, 180).

En *Pedro Páramo* el tiempo semicíclico, caracterizado por la combinación de un tiempo natural (cíclico) y un tiempo familiar de la vida cotidiana (no cíclico), también está presente. Este tiempo semicíclico, según Bajtín, se vincula siempre a un espacio idílico —a menudo insular—, específico y muy elaborado. Es un tiempo de pequeños episodios amorosos y efusiones líricas, muy denso, en un espacio delimitado, natural, estilizado y aislado por completo (*Teoría*, 256). En

la novela de Rulfo encontramos este tiempo en varios pasajes, por ejemplo, en aquel de la Media Luna, residencia oficial del cacique, cuando los peones se dedican a los trabajos campestres, el cultivo de la tierra y el cuidado del ganado, Pedro Páramo vive una perpetua ensoñación amorosa:

La puerta grande de la Media Luna rechinó al abrirse, remojada por la brisa. Fueron saliendo primero dos, luego otros dos, después otros dos y así hasta doscientos hombres a caballo que se desparramaron por los campos lluviosos.

—Hay que aventar el ganado de Enmedio más allá de lo que fue Estagua y el de Estagua córranlo para los cerros de Vilmayo [...].

Mientras tanto, Fulgor Sedano se fue hasta las trojes a revisar la altura del maíz. Le preocupaba la merma porque aún tardaría la cosecha. A decir verdad, apenas si se había sembrado. [...]

Suspiró y trató de imaginar en qué lugar irían ya los vaqueros. [...]

Pedro Páramo volvió a encerrarse en su despacho. Se sentía viejo y abrumado. No le preocupaba Fulgor, que al fin y al cabo ya estaba “más para la otra que para ésta”. [...] Pensaba más en Susana San Juan, metida siempre en su cuarto, durmiendo, y cuando no, como si durmiera (PP, 200, 201, 228).

El tiempo ya no solamente se limita a una sucesión de momentos, horas, días, noches, meses. Ahora el tiempo se integra como un todo esencial e irreversible, con una lógica interna no modificable:

Es domingo. De Apango han bajado los indios con sus rosarios de manzanilla, sus romeros, sus manojos de tomillo. [...] Tienden sus yerbas en el suelo, bajo los arcos del portal, y esperan.

La lluvia sigue cayendo sobre los charcos.

Entre los surcos, donde está naciendo el maíz, corre el agua en ríos. [...] Los indios esperan. Sienten que es un mal día. [...] Los indios levantaron sus puestos al oscurecer. [...] Afuera seguía lloviendo. Los indios se habían ido. Era lunes y el valle de Comala seguía anegándose en lluvia (PP, 220, 221, 225).

El cronotopo idílico en *Pedro Páramo*, gracias a que el espacio se hace más concreto, se relaciona con otros motivos cronotópicos, tales como el conflicto, la separación, la búsqueda, el reencuentro, la fuga. Se trata de motivos trascendentes para el héroe, puesto que se saturan de significación respecto al sentido concreto y circunstancial de la vida. Tal es el caso del episodio revolucionario en la novela:

—Supe que te habían derrotado, Damasio. ¿Por qué te dejas hacer eso?

—Le informaron mal, patrón. A mi no me ha pasado nada. Tengo mi gente enterita. Ahí traigo setecientos hombres y otros cuantos arrimados. Lo que pasó es que unos pocos de los “viejos”, aburridos de estar ociosos, se pusieron a disparar contra un pelotón de pelones, que resultó ser todo un ejército. Villistas, ¿sabe usted? (PP, 239).

Ahora veamos cuál es la imagen del hombre en el cronotopo idílico de *Pedro Páramo*. El hombre se presenta de forma negativa: Pedro Páramo y su hijo Miguel muestran una juventud caracterizada por el autoritarismo, la frivolidad y la promiscuidad. Los sucesos están dados por la tipología del personaje y también por la casualidad. La imagen del hombre en este cronotopo es pasiva, carece de iniciativa, ya que es receptor de la acción del destino. Pedro Páramo, Dolores Preciado, Susana San Juan, Juan Preciado, como tantos otros personajes, soportan el juego del destino. Sus actos se reducen a la fuga, la búsqueda, el encuentro y el reencuentro, que no son más que cambios de lugar en un espacio limitado.

Otro aspecto importante de la visión del hombre en *Pedro Páramo* es el del individuo aislado; se trata de vidas personales privadas, de asuntos meramente particulares, de aventuras, sobre todo las del cacique, que sólo dejan huellas negativas en el mundo circundante.

La vida corriente de Pedro Páramo y Susana San Juan es siempre privada, no pública. Los engaños, la vida conyugal frustrada, las infidelidades, sólo adquieren un carácter público, contra su voluntad, cuando se ponen en boca de los que observan a escondidas: “Dicen los que han estado allí que es el cuarto donde habita la mujer de Pedro Páramo, una pobrecita loca que le tiene miedo a la oscuridad” (PP, 242). La vida privada del cacique es cerrada, no admite espectadores. De ahí que sus fechorías sean observadas a hurtadillas, desde una mirada marginal que da cuenta de cómo vive el patrón su cotidianeidad. Así Damiana Cisneros, la caporal de todas las sirvientas de la Media Luna:

Se levantó del catre sin hacer ruido y se asomó a la ventana.

Los campos estaban negros. Sin embargo, lo conocía tan bien, que vio cuando el cuerpo enorme de Pedro Páramo se columpiaba sobre la ventana de la chacha Margarita.

—¡Ah, qué don Pedro! —dijo Damiana—. No se le quita lo gatero. Lo que no entiendo es por qué le gusta hacer las cosas tan a escondidas; con habérmelo avisado, yo le hubiera dicho a la Margarita que el patrón la necesita para esta noche, y él no hubiera tenido ni la molestia de levantarse de su cama (PP, 237-238).

Damiana es la representación individual de un punto de vista acerca del universo de la vida privada de Pedro Páramo. En este episodio el tiempo de la vida corriente no es cíclico. No hay evidencia del regreso del tiempo a determinados momentos. Damiana Cisneros recuerda:

—¡Damiana! —oyó.

Entonces ella era muchacha.

—¡Ábreme la puerta, Damiana!

Le temblaba el corazón como si fuera un sapo brincándole entre las costillas.

—Pero ¿para qué, patrón?

—¡Ábreme, Damiana!

—Pero si ya estoy dormida, patrón.

Después sintió que don Pedro se iba por los largos corredores, dando aquellos zapatazos que sabía dar cuando estaba corajudo. [...]

Por eso ahora, cuando era la caporala de todas las sirvientas de la Media Luna, por haberse dado a respetar, ahora, que estaba ya vieja, todavía pensaba en aquella noche cuando el patrón le dijo:

“¡Ábreme la puerta, Damiana!” (PP, 238).

Es un tiempo separado de la naturaleza, un tiempo ligado a la idea del infierno, de la culpa, del castigo: “Lejos, perdido en la oscuridad, se oía el bramido de los toros. «Esos animales nunca duermen —dijo Damiana Cisneros—. Nunca duermen. Son como el diablo, que siempre andan buscando almas para llevárselas al infierno»” (PP, 237).

Por otro lado, la relación entre Pedro, Susana y Dolores, así como entre Miguel, Anita y Eduviges, muestra la vida cotidiana como el reverso de la auténtica vida, pues las suyas son vidas que se desarrollan entre obscenidades, culpas y miedos, reverso, a su vez, de la sexualidad amorosa y fecunda característica del idilio amoroso. Así, la existencia cotidiana de los Páramo no es sólo falocéntrica sino priápica,⁸⁷ y por ello relacionada con motivos como el robo y el engaño:

Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti. ¿Cuántas veces invité a tu padre a que viniera a vivir aquí nuevamente, diciéndole que yo lo necesitaba? Lo hice hasta con engaños (PP. 217).

Este tiempo cotidiano, además, carece de unidad e integridad, está fragmentado en episodios singulares de la vida cotidiana.

⁸⁷ De priapismo, entendido el término como la erección continua y dolorosa del miembro viril, sin apetito venéreo (Priapos, Dios de la fecundación). *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, vigésima segunda ed., 2001.

El cronotopo idílico en la novela de Rulfo se manifiesta a través del idilio familiar que, a su vez, se engarza con el idilio amoroso y con el del trabajo agrícola, principalmente. En el idilio amoroso el espacio preponderante es la casa, la casa familiar de los Páramo, donde se manifiestan realidades fundamentales de la vida, como el amor, el matrimonio, el nacimiento, el trabajo. Sin embargo, la novela integra también los elementos destructores de dicho idilio: el suceso, el destino y la muerte. Con todo, en los fugaces episodios amorosos se vislumbra un tiempo semicíclico, mientras que, en el idilio del trabajo agrícola, asociado al campo y la naturaleza, se deja entrever un atisbo del tiempo folclórico, no obstante que dicho trabajo se encuentra sometido a las leyes destructivas del cacicazgo. El cronotopo idílico de *Pedro Páramo*, perceptible y consistente, se singulariza, en última instancia, por contener el germen de la destrucción: la naturaleza, el pueblo, la casa, el amor y la vida en general se encuentran constantemente amenazados por el destino, cuya expresión espacio-temporal dominante es la cronotumba.

EL CRONOTOPO DE LA CASA EN *PEDRO PÁRAMO*

La casa, el palacio o el castillo, así como sus anexos, son espacios que están impregnados de tiempo, de tiempo histórico en el sentido estricto de la palabra, señala Bajtín refiriéndose al pasado histórico. Los siglos y las generaciones han dejado importantes huellas en diversas partes de esos edificios, en el ambiente, en los instrumentos de trabajo, en los retratos de los antepasados, en los archivos familiares, en las específicas relaciones humanas de transmisión de derechos y herencia de propiedades (*Teoría*, 396).

Por otro lado, los anexos de la casa, ya sea el despacho o el salón-recibidor, adquieren significación como lugares de intersección de las series espaciales y temporales en la novela.

Desde el punto de vista temático y compositivo, dice Bajtín, allí se producen encuentros y se generan los nudos argumentales; con frecuencia, tienen también lugar los desenlaces y surgen diálogos que adquieren un relieve excepcional, ya que revelan los caracteres, las ideas y pasiones de los héroes, así como la fuerza omnipresente del nuevo dueño de la vida: el dinero (*Teoría*, 397).

Tiempo y espacio se concretan y condensan allí. Pero lo principal de este cronotopo novelesco es, según Bajtín, refiriéndose al salón-recibidor, la fusión de lo histórico, lo socio-político y lo privado, del secreto de Estado y el de alcoba, integrándose así el tiempo socio-histórico con el biográfico-cotidiano. La época se concretiza allí, se visualiza por completo (*Teoría*, 398). En el cronotopo de la casa, “El tiempo se condensa, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia” (*Teoría*, 238). Así, la casa como territorio novelesco es un espacio impregnado de tiempo en sentido histórico.

En el caso *Pedro Páramo*, dicho cronotopo es muy concreto y significativo. En el nivel *A* se encuentra la casa de Eduviges Dyada y la de los hermanos incestuosos, mientras que en el *B* se halla la casa familiar de Pedro Páramo cuando era niño, la casa grande de la Media Luna, la casa de Dolores Preciado, la casa-tienda de Inés Villalpando y, de manera indirecta, la casa de Abundio Martínez y su esposa muerta. Fuera de Comala se sitúa la casa de la tía Gertrudis, lugar que albergó a Juan Preciado y a su madre durante mucho tiempo.

En el nivel *A* son dos los espacios importantes: la casa de Eduviges Dyada y la de Donis (los hermanos incestuosos). Si en el cronotopo de la casa el tiempo y el espacio se funden, la casa de Eduviges Dyada, el lugar más importante de este nivel, da testimonio singular de esa fusión: “casas vacías; las puertas despostilladas, invadidas de yerba. [...] Una plaga que nomás espera que se vaya la gente para invadir las casas” (PP, 153).

En la casa de Eduviges, el tiempo se arrastra y se detiene en cada rincón del espacio; así lo nota Juan Preciado cuando dice: “Fui caminando a pasos cortos, tantaleando en la oscuridad, hasta que llegué a mi cuarto. Allí me senté en el suelo a esperar el sueño [...] oí el grito. Era un grito arrastrado como el alarido de algún borracho: «¡Ay vida, no me mereces!» [...] lo oí aquí, untado a las paredes de mi cuarto. Al despertar, todo estaba en silencio; sólo el caer de la polilla y el rumor del silencio” (PP, 174). Damiana Cisneros, por su parte, señala:

Supé que estabas aquí y vine a verte. Quiero invitarte a dormir a mi casa. Allí tendrás donde descansar.

—¿Damiana Cisneros? ¿No es usted de las que vivieron en la Media Luna?

—Allá vivo. Por eso he tardado en venir. [...]

—Iré con usted. Aquí no me dejan en paz los gritos. [...]

—Tal vez sea algún eco que está aquí encerrado. En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo (PP, 174-175).

En otro momento, Eduviges Dyada narra a Juan Preciado la historia de su madre junto a Pedro Páramo:

“[...] ‘¡Doña Doloritas!’

’¿Cuántas veces oyó tu madre aquel llamado? ‘Doña Doloritas, esto está frío. Esto no sirve.’ ¿Cuántas veces? Y aunque estaba acostumbrada a pasar lo peor, sus ojos humildes se endurecieron.” [...] “Entonces comenzó a suspirar. [...] Y tu madre se fue [...]. Se fue de la Media Luna para siempre [...].” (PP, 162-163).

La casa de los hermanos incestuosos es uno de los cronotopos que se asocia con la encrucijada.⁸⁸

Así la describe el héroe de la novela: “Era una casa con la mitad del techo caída. Las tejas en el suelo. El techo en el suelo. Y en la otra mitad un hombre y una mujer” (PP, 186). Una

⁸⁸ La encrucijada, dice Bajtín, significa un momento crucial en la vida del hombre folclórico; la salida y el regreso a la casa natal significan etapas vitales diferentes, infancia, juventud, madurez; las señas del camino son en realidad señas del destino (*Teoría*, 273).

encrucijada más en el recorrido de Juan Preciado se halla en este cronotopo, pues casa y camino se relacionan entre sí:

—¿Cómo se va uno de aquí?

—¿Para dónde?

—Para donde sea.

—Hay multitud de caminos. Hay uno que va para Contla; otro que viene de allá.

Otro más que enfila derecho a la sierra. Ese que se mira desde aquí, que no sé para dónde irá —y me señaló con sus dedos el hueco del tejado, allí donde el techo estaba roto—. Este otro de por acá, que pasa por la Media Luna. Y hay otro más, que atraviesa toda la tierra y es el que va más lejos (PP, 189-190).

También la casa es semejante a una prisión:⁸⁹

—¿Cuánto hace que están ustedes aquí?

—Desde siempre. Aquí nacimos. [...] Nunca salgo. Aquí donde me ve, aquí he estado sempiternamente... Bueno, ni tan siempre. Sólo desde que él me hizo su mujer. Desde entonces me la paso encerrada, porque tengo miedo de que me vean. [...] ¡Míreme la cara! Era una cara común y corriente.

—¿Qué es lo que quiere que le mire?

—¿No me ve el pecado? ¿No ve esas manchas moradas como de jiote que me llenan de arriba abajo? Y eso es sólo por fuera; por dentro estoy hecha un mar de lodo.

—¿Y quién la puede ver si aquí no hay nadie? He recorrido el pueblo y no he visto a nadie.

—Eso cree usted; pero todavía hay algunos. [...] Lo que acontece es que se la pasan encerrados (PP, 190-191).

⁸⁹ Este es el cronotopo de la casa en el nivel *A* de la novela. La casa como la ciudad y el templo está en el centro del mundo. Según J. Chevalier, es la imagen del universo. La casa significa el ser interior, sus plantas, su sótano y su granero simbolizan diversos estados del alma. La casa es también un símbolo femenino, con el sentido de refugio, protección o seno materno. *Diccionario de los símbolos*, pp. 257-259.

La casa es un reducto del pasado revivido en las evocaciones de los personajes. La abuela de Pedro Páramo (nivel *B*) lo dice así: “Si yo tuviera mi casa grande, con aquellos grandes corrales que tenía, no me estaría quejando” (PP, 158). Pero es la casa grande de la Media Luna el lugar más importante por los acontecimientos que en ella se verifican; desde allí se toman las grandes decisiones que marcan el destino de los personajes. Pedro Páramo ordena la modificación de los límites de sus tierras, la desaparición de los que se opongan a su deseo de poseerlo todo, especialmente la tierra; desde ese lugar recuerda su relación amorosa con Susana San Juan y evoca el tiempo pasado en el espacio familiar, la casa de su niñez, las calles de Comala y los paisajes idílicos. Las huellas del paso del tiempo se condensan en la casa grande de la Media Luna, en el despacho, en la alcoba, en la cocina, en los corredores, en los patios.

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. [...]

—¿Por qué lloras, mamá? —preguntó; pues en cuanto puso los pies en el suelo reconoció el rostro de su madre.

—Tu padre ha muerto —le dijo. [...]

Afuera en el patio, los pasos, como de gente que ronda. Ruidos callados (PP, 167).

En un rincón de la casa grande de la Media Luna se encuentra el cacique pensativo al enterarse de la muerte de su capataz:

Pedro Páramo volvió a encerrarse en su despacho. Se sentía viejo y abrumado. No le preocupaba Fulgor, que al fin y al cabo ya estaba “más para la otra que para ésta”. [...] Pensaba más en Susana San Juan, metida siempre en su cuarto, durmiendo, y cuando no, como si durmiera. [...] Desde que la había traído a vivir aquí no sabía de otras noches pasadas a su lado, sino de estas noches doloridas, de interminable inquietud. Y se preguntaba hasta cuando terminaría aquello (PP, 228).

Las huellas del paso del tiempo se condensan en este espacio, y se observan en las reflexiones del licenciado Trujillo:

El licenciado Gerardo Trujillo salió despacio. Estaba ya viejo; pero no para dar esos pasos tan cortos, tan sin ganas. La verdad es que esperaba una recompensa. Había servido a don Lucas, que en paz descansa, padre de don Pedro; después a don Pedro, y todavía; luego a Miguel, hijo de don Pedro. La verdad es que esperaba una compensación. Una retribución grande y valiosa. Le había dicho a su mujer:

—Voy a despedirme de don Pedro. Sé que me gratificará. [...]

Siguió andando hacia la puerta, atento a cualquier llamado [...]. Pero el llamado no vino. Cruzó la puerta y desanudó el bozal con que su caballo estaba amarrado al horcón. Subió a la silla y, al paso, tratando de no alejarse mucho para oír si lo llamaban, caminó hacia Comala sin desviarse del camino. Cuando vio que la Media Luna se perdía detrás de él, pensó: “Sería mucho rebajarme si le pidiera un préstamo” (PP, 235-236).

Y poco después:

—Don Pedro, he regresado, pues no estoy satisfecho conmigo mismo. Gustoso seguiré llevando sus asuntos.

Lo dijo, sentado nuevamente en el despacho de Pedro Páramo, donde había estado no hacía ni media hora.

—Está bien, Gerardo. Allí están los papeles, donde tú los dejaste.

—Desearía también... Los gastos... El traslado... Un mínimo adelanto de honorarios... Algo extra, por si usted lo tiene a bien.

—¿Quinientos?

—¿No podría ser un poco, digamos, un poquito más? [...]

—¿Cinco qué? ¿Cinco mil pesos? No los tengo. Tú bien sabes que todo está invertido. Tierras, animales. Tú lo sabes. Llévate mil. No creo que necesites más.

Se quedó meditando. La cabeza caída. Oía el tintineo de los pesos sobre el escritorio donde Pedro Páramo contaba el dinero. Se acordaba de don Lucas, que

siempre le quedó a deber sus honorarios. De don Pedro, que hizo cuenta nueva. De Miguel su hijo: ¡cuántos bochornos le había dado ese muchacho! (PP, 236).

En el cronotopo de esa casa se materializan, en el sentido de volverse imágenes perceptibles, los recuerdos del Lic. Trujillo al servicio de los Páramo. Tiempo y espacio se concretan en el despacho de la casa grande mediante la fusión del tiempo socio-histórico y el biográfico-cotidiano. Desde allí, Pedro Páramo planea el encuentro con los alzados y también desde allí proyecta la muerte de Bartolomé San Juan para hacerse cargo de Susana.

El cronotopo de la casa es también el espacio donde ocurre la muerte, la cual evoca Susana San Juan desde su tumba:

¿Te acuerdas, Justina? Acomodaste las sillas a lo largo del corredor para que la gente que viniera a verla esperara su turno. Estuvieron vacías. Y mi madre sola, en medio de los cirios; su cara pálida y sus dientes blancos asomándose apenas entre sus labios morados, endurecidos por la amoratada muerte. [...] Nadie vino a verla (PP, 212-213).

No es menor la desolación que se vive en la residencia del cacique: “La Media Luna estaba sola, en silencio. Se caminaba con los pies descalzos; se hablaba en voz baja. Enterraron a Susana San Juan y pocos en Comala se enteraron” (PP, 247).

Así, el cronotopo de la casa se liga íntimamente al umbral, entendiendo éste como el instante de la crisis y la ruptura vital. Bajtín observa que este cronotopo está impregnado de una gran intensidad emotivo-valorativa, que ha adquirido en el lenguaje un sentido metafórico y que está asociado al momento de la ruptura, de la crisis, de la decisión o indecisión que modifica la vida. El umbral es el lugar donde se desarrollan acontecimientos de crisis, caídas, regeneraciones, renovaciones, aciertos, decisiones que determinan toda la existencia del hombre (*Teoría*, 399).

A Rulfo no le preocupa el tiempo biográfico de sus héroes; atiende únicamente los instantes de crisis, de grandes cambios, por eso los “de repente” sorprenden a cada instante a los habitantes de Comala. En el cronotopo del umbral el tiempo parece no tener duración: se trata de instantes decisivos que carecen del transcurso normal del tiempo biográfico.

El cronotopo de la casa también es singular en *Pedro Páramo* en la medida en que no realiza cabalmente la función que la cultura y la literatura le han asignado: seguridad y unión familiares. En la novela de Rulfo, la casa o semeja una prisión o no sirve de resguardo: “Era una casa con la mitad del techo caída. Las tejas en el suelo. El techo en el suelo. Y en la otra mitad un hombre y una mujer” (PP, 186). Este cronotopo no es aquí el centro del mundo, ni la imagen del universo de la que habla Chevalier, pero es la imagen del universo rulfiano. La casa en *Pedro Páramo* tampoco es un símbolo femenino, en el sentido de refugio, de protección o de seno materno.

LA CRONO-TUMBA EN *PEDRO PÁRAMO*

Parece absurdo hablar del tiempo y del espacio de la muerte. Son pocos los escritores que le dan vida a la muerte y menos aún los que le otorgan voz como, es el caso de Rulfo. Éste introduce lo excepcional en lo cotidiano, funde lo sublime con lo grotesco y lleva la realidad cotidiana hasta los confines de lo fantástico. Pero, ¿de dónde surge y toma forma esta concepción de la literatura? Es muy probable que Rulfo haya abrevado de fuentes literarias clásicas y orientales, pero también de Dante, así como de escritores más cercanos en el tiempo: Knut Hamsun y

Dostoievski. Sin embargo, hay una fuente que no ha sido explorada por la crítica y a la cual me voy a referir en el presente apartado: la sátira menipea.⁹⁰

En la Antigüedad clásica y en la época helenística, señala Bajtín, se constituyeron y se desarrollaron numerosos géneros que los antiguos llamaron cómico-serios; en este dominio estaban los mimos, el diálogo socrático, la literatura de los banquetes, las memorias, los panfletos, la poesía bucólica y la sátira menipea. Dichos géneros se oponían a los géneros serios: epopeya, tragedia, historia y retórica. A pesar de su aparente diversidad, indica Bajtín, los géneros cómico-serios están unidos por un profundo nexo con el folclor carnavalesco, pues reflejan una percepción carnavalesca del mundo. Dicha percepción coloca la imagen y la palabra en una relación específica con la realidad. Ante la atmósfera de alegre relatividad de la percepción carnavalesca del mundo, el elemento retórico se debilita, su racionalismo, su monismo, su dogmatismo pierden su carácter serio y unilateral (*Poética*, 156, 157).

En nuestra época, observa Bajtín, los géneros que tienen un vínculo aunque sea muy remoto con las tradiciones de lo cómico-serio conservan un fermento carnavalesco que los distingue de otros. Y a esa literatura que ha experimentado, directa o indirectamente, la influencia del folclor carnavalesco la llama “carnavalizada” (*Poética*, 157). Lo que interesa es la carnavalización, es decir, la influencia determinante del carnaval sobre la literatura, sobre su aspecto genérico, pues el carnaval en sí no es un fenómeno literario. Es una forma de espectáculo sincrético con carácter ritual (*Poética*, 178).

El lenguaje desarrollado por el carnaval no puede ser traducido satisfactoriamente al discurso verbal, pero se presta, según Bajtín, a una cierta transposición al lenguaje de imágenes

⁹⁰ En el género literario, dice Bajtín, siempre se conservan los imperecederos elementos del arcaísmo. Y esto se conserva por la permanente renovación. El género es siempre el mismo y otro simultáneamente, siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva en cada nueva etapa del desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado. El género vive en el presente pero siempre recuerda su pasado, sus inicios, es representante de la memoria creativa en el proceso del desarrollo literario (*Poética*, 156).

artísticas que está emparentado con él por su carácter sensorial y concreto, esto es, al lenguaje de la literatura. Así, pues, Bajtín llamará carnavalización literaria a esta transposición del carnaval al lenguaje de la literatura (*Poética*, 178, 179).

Ante la percepción carnavalesca del mundo se aniquila toda distancia entre las personas y empieza a funcionar, dice el soviético, el contacto libre y familiar entre la gente. En este nuevo modo de relación se eliminan miedos, jerarquías y etiquetas de la vida convencional y se vuelve al hombre excéntrico. La excentricidad permite que los aspectos subliminales de la naturaleza humana se manifiesten y se expresen en una forma sensorialmente concreta. La actitud libre y familiar se extiende a todos los valores, ideas, fenómenos y cosas en forma de disparidades carnavalescas. Lo cerrado, desunido y distanciado por la visión jerárquica de la vida normal entra en contactos y combinaciones carnavalescas. El carnaval une, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable. De aquí deriva una última categoría carnavalesca: la profanación, los sacrilegios, todo un sistema de rebajamientos y menguas carnavalescas, las obscenidades relacionadas con la fuerza generadora de la tierra y del cuerpo, las parodias de textos sacros. Estas categorías carnavalescas transpuestas a la literatura destruyen la distancia épica y trágica del hombre y se reflejan significativamente en la organización del argumento, determinando una específica familiaridad de la posición del autor con respecto a los personajes. Las disparidades y rebajamientos profanatorios influyeron en el estilo verbal de la literatura. Todo esto, afirma Bajtín, es muy evidente en la sátira menipea (*Poética*, 179-181).

Así, pues, la menipea, emparentada con el diálogo socrático, tiene sus raíces en el folclor carnavalesco. Este género flexible y cambiante, capaz de penetrar y absorber otros géneros, tuvo enorme importancia en el desarrollo de las literaturas europeas: llegó a ser uno de los primeros

portadores de la percepción carnavalesca del mundo en la literatura, incluso hasta nuestros días (*Poética*, 166).

Bajtín establece catorce características de la sátira menipea que la diferencian de otros géneros cómico-serios:

1. En la menipea está presente el elemento de la risa. La risa carnavalesca, profundamente ambivalente, se relaciona genéticamente con las formas más antiguas de la risa ritual, aquella que iba dirigida contra las diversas formas de autoridad: se injuriaba y se ridiculizaba a los dioses y a las máximas autoridades terrenales para obligarlas a renovarse. Esta risa promovía la crisis en la vida de los hombres, obligándolos a renovarse. En ocasiones se trataba de una risa reducida, pues carecía de expresión inmediata, no sonaba pero su huella permanecía y se percibía en la estructura de la imagen del discurso (*Poética*, 166-167 y 185).
2. La menipea está libre de las limitaciones historiográficas y de las del género de memorias, así como de la tradición; no se ajusta a ninguna exigencia de la verosimilitud externa y genera una excepcional libertad en la invención temática y filosófica. En la literatura occidental no hay un género tan libre en cuanto a la invención y la fantasía (*Poética*, 167).
3. La fantasía y la aventura se motivan y potencian gracias al propósito de crear situaciones excepcionales para provocar y poner a prueba la idea, la palabra y la verdad. Con frecuencia, la fantasía adquiere un carácter de aventura, a veces simbólica o incluso místico-religiosa. El contenido de la menipea son las aventuras de la idea o la verdad en el mundo, en la tierra, en el infierno (*Poética*, 167-168).
4. La menipea, según Bajtín, permite la combinación orgánica de diálogo filosófico, alto simbolismo, aventuras fantásticas y naturalismo de bajos fondos. Las aventuras de la verdad en la tierra tienen lugar en los caminos, en los lupanares, en plazas públicas, en las

cárceles, en las orgías de los cultos secretos. El hombre de idea o sabio se topa con la expresión extrema del mal universal. La combinación de alto simbolismo, aventuras fantásticas y naturalismo de bajos fondos es un rasgo de la menipea que se conserva en todas las etapas posteriores del desarrollo de la línea dialógica en la prosa novelesca (*Poética*, 168, 169).

5. La menipea es el género de las últimas cuestiones. En ella se ponen a prueba las últimas posiciones filosóficas, y tiende a proponer los discursos y actos extremos y decisivos del hombre, en cada uno de los cuales se manifiesta plenamente su vida. En la menipea desaparece la argumentación compleja y extensa y permanecen sólo las últimas cuestiones de la existencia (*Poética*, 169).
6. En relación con el universalismo filosófico, en la menipea aparece una estructura de tres planos: la acción y la síncretis dialógica se trasladan de la tierra al olimpo o a los infiernos. Cobran importancia los diálogos en el umbral, en la puerta del cielo y del infierno; la representación del infierno es importante, pues a partir de ahí se origina el género específico de diálogo de los muertos (*Poética*, 169-170).
7. En la menipea aparece un tipo especial de fantasía experimental: la observación desde un punto de vista inusitado, desde la altura, que cambia drásticamente las escalas de los fenómenos observables de la vida (*Poética*, 170).
8. En la menipea aparece por primera vez la experimentación psíquico-moral, la representación de estados anormales del hombre, toda clase de demencias, desdoblamientos de la personalidad, ilusiones irrefrenables, sueños raros, pasiones que rayan en la locura, suicidios. Estos fenómenos no son temáticos sino de índole genérico-formal. Sueños, visiones y locura destruyen la integridad épica y trágica del hombre y su destino: manifiestan las posibilidades de otro hombre y de otro destino en la persona que

pierde su carácter concluso y simple y deja de coincidir consigo misma. La actitud dialógica para uno mismo en la menipea contribuye a la destrucción de la integridad y cerrazón del hombre (*Poética*, 170-171).

9. En la menipea se permite toda clase de violaciones del curso normal de los acontecimientos, de reglas establecidas, de comportamientos. En la menipea aparecen nuevas categorías artísticas de lo escandaloso y lo excéntrico. El escándalo y las excentricidades abren una brecha en el curso irrevocable y normal de asuntos y sucesos humanos y liberan la conducta humana de las normas y motivaciones que la predeterminan. Aquí se permite la palabra inoportuna: un discurso fuera de lugar, bien por su sinceridad cínica, bien por su profanación de lo sagrado (*Poética*, 172).
10. La menipea está llena de oxímoros y de marcados contrastes: *hetaira virtuosa*, libertad-esclavitud, caída-purificación, lujo-miseria, noble-ladrón. La menipea prefiere bruscas transiciones y cambios, subidas y caídas, aproximaciones inesperadas entre cosas alejadas y desunidas, toda clase de desigualdades (*Poética*, 172).
11. La menipea incluye elementos de utopía social que se introducen en forma de sueños o viajes a lugares desconocidos (*Poética*, 172-173).
12. La menipea se caracteriza por el uso de géneros intercalados: cuentos, cartas, oratoria, simposios y mezcla de discursos en prosa y en verso (*Poética*, 173).
13. La presencia de los géneros intercalados refuerza la pluralidad de estilos y tonos de la menipea; se forma una nueva actitud hacia la palabra en tanto que material para la literatura, actitud característica para toda la línea dialógica de desarrollo de la prosa literaria (*Poética*, 173).

14. La última particularidad de la menipea es su carácter de actualidad más cercana. Es una especie de género periodístico de la Antigüedad clásica que reacciona inmediatamente a los acentos ideológicos más actuales (Poética, 173).

No deja de sorprender el que muchas de estas características de la menipea, en mayor o menor medida, sean observables en *Pedro Páramo*, lo cual no significa que Rulfo buscara deliberadamente el empleo de la menipea en su obra. Es probable que él se haya conectado a la cadena de la tradición genérica dentro del contexto literario de su época.

A continuación mostraré que Comala, la gran cronotumba rulfiana, está estructurada sobre la base de las características de la menipea, género cómico-serio al que, por otra parte, renueva de manera original. Téngase presente que, según Bajtín, la menipea clásica no conoció la polifonía.

En *Pedro Páramo* está presente la visión carnavalesca del mundo, en especial la del mundo al revés. La cronotumba es una manifestación singular de la categoría carnavalesca de la excentricidad, de la violación de lo normal y acostumbrado, pues Comala representa una vida colectiva desviada de su curso habitual. Contrariamente a lo que dictan las leyes racionales, la narración comienza en la cronotumba y de allí se proyecta a la cuna, al origen del héroe desde la memoria de Juan Preciado.

Por otro lado, en *Pedro Páramo* existen dos mundos: el carnavalizado, representado en el nivel *A*, donde los muertos entran en contacto libre y familiar entre ellos, y el mundo racional-jerárquico, no carnavalizado, representado en el nivel *B*. En el mundo carnavalizado, las leyes, las prohibiciones y limitaciones que determinan el curso y el orden de la vida normal, es decir, de la vida no carnavalesca, se cancelan, se suprimen las jerarquías y las formas de miedo, se elimina todo lo determinado por la desigualdad jerárquica-social, las distancias entre los muertos se borran. Así, hombres y mujeres, divididos en la vida cotidiana por las insalvables barreras

jerárquicas, se familiarizan en la cronotumba, desde donde se permite la excentricidad, las disparidades y todo tipo de profanaciones:

—Te voy a dar la comunión, hija mía. [...] Susana San Juan, semidormida, estiró la lengua y se tragó la hostia. Después dijo: “Hemos pasado un rato muy feliz, Florencio.” Y se volvió a hundir entre la sepultura de sus sábanas. [...]

—Tengo la boca llena de tierra.

—Sí, padre.

—No digas: “Sí, padre.” Repite conmigo lo que yo vaya diciendo.

—¿Qué va usted a decirme? ¿Me va a confesar otra vez? ¿Por qué otra vez?

—Ésta no será una confesión, Susana: Sólo vine a platicar contigo. A prepararte para la muerte.

—¿Ya me voy a morir?

—Sí, hija.

—¿Por qué entonces no me deja en paz? (PP, 242, 244).

El comportamiento, el gesto y la palabra de los comalenses se liberan del poder de toda situación jerárquica de la vida normal, volviéndose excéntricos e importunos desde el punto de vista habitual. Así, en esta fiesta del tiempo en la cronotumba rulfiana se revelan dos mundos antagónicos. Uno silencioso, de vidas desoladas, por ejemplo, el de Dorotea, *la Cuarraca*, que pertenece al mundo de los vivos: “Siempre madruga para venir aquí por su desayuno. Es una que trae un molote en su rebozo y lo arrulla diciendo que es su crío. Parece ser que le sucedió alguna desgracia allá en sus tiempos; pero, *como nunca habla*,⁹¹ nadie sabe lo que le pasó” (PP, 201). Otro, el mundo de murmullos y ánimas en pena: “Aquí esas horas están llenas de espantos. Si usted viera el gentío de *ánimas que andan sueltas* por la calle. En cuanto oscurece comienzan a salir. Y a nadie le gusta verlas” (PP, 191).

⁹¹ Las cursivas en las citas de *Pedro Páramo* son siempre mías; en caso contrario lo indicaré.

Uno es el mundo de los vivos, no carnavalizado; otro es el mundo carnavalizado de los muertos. Uno es el mundo de la voz viva oprimida; otro, el de las voces de los muertos. La muerte en la cronotumba rulfiana, hay que notar, le otorga una nueva dimensión a la palabra, de ahí que Juan Preciado llame a su padre “*un tal* Pedro Páramo” (PP, 149). Lo que se escucha en Comala es un coro de voces que dialoga libremente en un espacio puro, sin tiempo:

—¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado? Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado como mueren los que mueren bien muertos de miedo. [...]

—Sí, Dorotea. Me mataron los murmullos. Aunque ya traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando, hasta que ya no pude soportarlo. Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas. [...]

—Mejor no hubieras salido de tu tierra. ¿Qué viniste a hacer aquí?

—Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión.

—¿La ilusión? Eso cuesta caro. A mi me costó vivir más de lo debido. [...]

¿Oyes? Allá afuera está lloviendo. ¿No sientes el golpear de la lluvia?

—Siento como si alguien caminara sobre nosotros.

—Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados (PP, 196,197, 198, 199).

Rulfo nos hace partícipes de un diálogo de muertos, quienes bajo tierra discurren como si la vida todavía continuara en las sepulturas. Con esto crea una situación excepcional e inusitada: desde la cronotumba hace posible una vida fuera de la vida. Esta situación libera a algunos muertos de sus miedos, de los convencionalismos, obligaciones y reglas de la vida habitual. La cronotumba es ahora un recinto desde donde los habitantes de Comala expresan con

libertad sus opiniones. En esta especie de metamorfosis, de muerte y renovación, está presente la práctica carnavalesca del contacto libre y familiar. Ello nos revela un mundo en crisis, en el umbral, pero no ajeno al elemento de la risa, una risa carnavalesca profundamente ambivalente (porque mata y renueva) dirigida contra la autoridad suprema del cacique, una risa funeraria donde se funde la ridiculización con el júbilo. Escuchemos la charla de los hombres que “platicaban, como se platica en todas partes, antes de ir a dormir”, descansando “de la larga caminata que habían hecho hasta el panteón” para enterrar a Miguel Páramo, el hijo del patrón:

—A mí me dolió mucho ese muerto --dijo Terencio Lubianes--. Todavía traigo adoloridos los hombros.

—Y a mí —dijo su hermano Ubillado—. Hasta se me agrandaron los juanetes. Con eso de que el patrón quiso que todos fuéramos de zapatos. Ni que hubiera sido día de fiesta, ¿verdad, Toribio?

—Yo qué quieren que les diga. Pienso que se murió muy a tiempo. [...]

—Tienes razón, Isaías. *Ese viejo* no se anda con cosas (PP, 171-172).

Las voces mencionan a personajes con nombres propios, hablan de lo que piensan en estilo directo; cada voz es una conciencia y la suma de ellas conforma el grupo que dialoga contra la instancia que detenta el poder. La crítica en contra de Pedro Páramo aumenta conforme avanza la plática. Estas voces, acostumbradas a no ser escuchadas en el mundo de los vivos, en el mundo no carnavalizado, se permiten en la cronotumba rebelarse, ser portadoras de la palabra contra el patrón. Se trata de un espacio de intercambio dialógico (ideológico y social), en igualdad de condiciones. La plática termina con la expresión “*Ese viejo*”, referido a Pedro Páramo. Las mismas palabras aplican Ángeles y Fausta al cacique:

—¿Ah, si? Con *ese viejo* no quiero tener nada qué ver.

—Mejor vámonos.

—Dices bien. Vámonos de aquí (PP, 184).

En otro momento, estas mismas mujeres expresan su sentir en cuanto a la relación de Pedro Páramo con Susana San Juan; hay un dejo de reproche y de resentimiento en estas voces:

—Tal vez haya muerto. Estaba muy enferma. Dicen que ya no conocía a la gente, y dizque hablaba sola. Buen castigo ha de haber soportado Pedro Páramo casándose con *esa mujer*.

—Pobre del señor don Pedro.

—No, Fausta. *Él se lo merece. Eso y más* (PP, 243).

En el mismo tenor, Dolores Preciado, Eduviges Dyada, Damiana Cisneros, pero sobre todo Dorotea, cuentan desde la cronotumba la ruina de Comala, cómo fue que Pedro Páramo llevó a la destrucción un pueblo por su pasión desmedida.⁹²

Así, pues, en el microcosmos rulfiano los muertos tienen voz. Y cuando su voz se apaga, entra en acción la elocuencia del silencio, esa otra forma de hablar de los personajes:

—¿Y a qué va usted a Comala, si se puede saber?— oí que me preguntaban.

—Voy a ver a mi padre —contesté.

—¡Ah! —dijo él. *Y volvimos al silencio* (PP, 150).

En la oscuridad de la cronotumba, las voces son el medio privilegiado de comunicación entre los muertos, de ahí las múltiples, variadas y sutiles referencias textuales a las dos acciones implicadas en el diálogo, decir y escuchar:

—Cuando vuelvas a *oír*la me avisas, me gustaría saber lo que dice.

—¿*Oyes*? Parece que va a *decir* algo. Se *oye* un *murmullo*.

—No, no es ella. Eso viene de más lejos, de por este otro rumbo. Y es *voz* de hombre. [...]

⁹² Eros y Tánatos son temas de la literatura universal. Rulfo, además, mezcla la prosa lírica con a la voz del pueblo, una característica más de la menipea; y, al desintegrar el tiempo y el espacio, pulveriza los cánones establecidos hasta entonces. Esto es, entre otras cosas, lo que hace de *Pedro Páramo* una novela excepcional emparentada con la sátira menipea.

- ¿Lo oyes más claro?
- Sí. [...]
- ¿Quién será?
- Ve tú a saber. Alguno de tantos. [...]
- No se le entiende. Parece que no *habla*, sólo se *queja*.
- ¿Y de qué se *queja*?
- Pues quién sabe.
- Debe ser por algo. Nadie se *queja* de nada. Para bien la *oreja* (PP, 214-215).

Incluso se diferencian las palabras que tienen sonido de las que no lo tienen, como las del mundo onírico:

Oía de vez en cuando los *sonidos* de las *palabras*, y notaba la diferencia. Porque las *palabras* que había *oído* hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún *sonido*, no *sonaban*; se sentían; pero sin *sonido*, como las que se *oyen* durante los sueños (PP, 187).

En la menipea se observa el mundo desde un punto de vista inusitado. Rulfo, conocedor profundo de la cultura oral, recurre a todas las posibilidades y matices de ésta para volver inteligible el mundo de los muertos, desde donde proyecta una imagen invertida del mundo de los vivos. Por otra parte, los múltiples indicios orales de su novela preservan en los personajes la identidad propia del mundo rural.

En *Pedro Páramo* se encuentra la representación del infierno carnavalizado de las menipeas,⁹³ pues Rulfo equipara a Comala con un infierno, simbolizado en la imagen del comal “sobre las brasas de la tierra”. Además, el interlocutor de Juan Preciado anuncia desde el principio que Comala está en “la mera boca del infierno” (PP, 151). En el infierno rulfiano se

⁹³ Bajtín afirma que la imagen del fuego carnavalesco es profundamente ambivalente, pues aniquila y renueva el mundo y está asociado con la risa, que también es ambivalente, y está dirigida contra las instancias supremas y máximas autoridades terrenales, a quienes se injuriaba y ridiculizaba en la Antigüedad clásica para obligarlas a renovarse. El averno iguala a los representantes de todos los estados terrenales, dice Bajtín; allí, con derechos iguales, se reúnen y se establecen un contacto libre y familiar, puesto que la muerte destrona a todos los coronados en vida (*Poética*, 184, 185, 194).

aplica la lógica carnavalesca del mundo al revés: Pedro Páramo, el amo y señor de la palabra, enmudece y los mudos, incluyendo a Abundio, hablan. Ahora son ellos los que tienen la palabra.

El tema del infierno funciona como anácrasis⁹⁴ entre los muertos:

—Hace calor aquí —dije.

—Sí, y esto no es nada —me contestó el otro—. Cállese. Ya lo sentirá más fuerte cuando llegemos a Comala. Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. [...]

—¿Y tu alma? ¿Dónde crees que haya ido?

—Debe andar vagando por la tierra como tantas otras; buscando vivos que recen por ella. Tal vez me odie por el mal trato que le di; pero eso ya no me preocupa.

He descansado del vicio de sus remordimientos (PP, 151 y 203).

Un aspecto más que se percibe en la cronotumba es la acción carnavalesca de la coronación-destronamiento,⁹⁵ la alegre relatividad de todo estado, de todo orden, de todo poder y de toda situación jerárquica. En el siguiente diálogo y confrontación de ideas se reconoce y al mismo tiempo se niega la jerarquía y el poder de Pedro Páramo:

—¿Y quién dice que la tierra no es mía?

—Se afirma que se la has vendido a Pedro Páramo.

—Yo ni me le he acercado a ese señor. La tierra sigue siendo mía.

—Eso dices tú. Pero por ahí dicen que todo es de él. [...]

—Te digo que a nadie se las he vendido.

⁹⁴ Los dos procedimientos principales del diálogo socrático fueron la síncretis y la anácrisis. La primera era una confrontación de diversos puntos de vista sobre un objeto determinado. La anácrisis incluía los modos de provocar el discurso del interlocutor, de hacerlo expresar su opinión manifestándola plenamente. La anácrisis es provocación de la palabra por la palabra. Ambas, la síncretis y la anácrisis, dialogizan el pensamiento, lo exteriorizan convirtiéndolo en réplica, lo inician en la comunicación dialógica entre la gente (*Poética*, 162).

⁹⁵ Según Bajtín, la acción carnavalesca principal es la coronación burlesca y el subsiguiente destronamiento del rey del carnaval. Este rito aparece en todos los festejos carnavalescos: en las saturnales romanas, en el carnaval europeo y en la fiesta de los tontos (donde el protagonista era un sacerdote, obispo o papa bufonesco). En la base del rito de coronación y destronamiento se encuentra el núcleo de la percepción carnavalesca del mundo: cambios y transformaciones, muerte y renovación, pues el carnaval es la fiesta del tiempo que aniquila y renueva todo (*Teoría*, 181).

—Pues son de Pedro Páramo. Seguramente él así lo ha dispuesto. ¿No te ha venido a ver don Fulgor?

—No.

—Seguramente mañana lo verás venir. Y si no mañana, cualquier otro día.

—Pues me mata o se muere; pero no se saldrá con la suya (PP, 184).

La coronación-destronamiento como rito doble y ambivalente expresa lo inevitable y lo constructivo del cambio-renovación, la alegre relatividad de todo orden y de todo poder. Así nos encontramos con la imagen doble de Pedro Páramo. Primero la del mundo no carnavalizado, la del Pedro Páramo entronizado, con poder, un hombre de carácter monolíticamente serio:

—Siéntate, Fulgor. [...]

—¿Por qué no te sientas?

—Prefiero estar de pie, Pedro.

—Como tú quieras. Pero no se te olvide el “don” (PP, 177).

Mientras que en el mundo carnavalizado se muestra la imagen del Pedro Páramo destronado, no sólo por la privación de la palabra y la decepción de un amor no correspondido, sino por la muerte en vida que encarna largo tiempo: “Pero pasaron años y años y él seguía vivo, siempre allí, como un espantapájaros frente a las tierras de la Media Luna” (PP, 216). La imagen doble no solamente está presente en Pedro Páramo, también en Susana, en el padre Rentería, en Eduviges, en Dorotea y en la misma Comala (la paradisíaca y la infernal).

En el caso del padre Rentería, la coronación-destronamiento inicia cuando el padre de Contla le niega la absolución, le quita sus poderes para seguir ejerciendo el sacerdocio y el pueblo duda de él. Entonces Rentería cambia sus ropajes y funciones (de sacerdote a guerrillero). La coronación (en guerrillero) y el destronamiento (de sacerdote) son inseparables, uno lleva a la otra. Desde las voces-conciencias de la cronotumba, la coronación-destronamiento del Padre

Rentería está compenetrada de otras categorías carnavalescas, como la lógica del mundo al revés, el contacto libre y familiar y las profanaciones:

—¿Qué, no fuiste a ver al padre Rentería?

—Fui. Pero me informaron que andaba en el cerro.

—¿En cuál cerro?

—Pos por esos andurriales. Usted sabe que andan en la revuelta.

—¿De modo que también él? Pobres de nosotros, Abundio (PP, 250).

Las imágenes carnavalescas son ambivalentes porque reúnen en sí el cambio y la crisis: nacimiento y muerte, muerte y resurrección, elogio e injuria, juventud y vejez, locura y cordura. En el siguiente pasaje puede observarse la imagen doble y ambivalente de la bendición-maldición:

El padre Rentería dio vuelta al cuerpo y entregó la misa al pasado. Se dio prisa por terminar pronto y salió sin dar la bendición final a aquella gente que llenaba la iglesia.

—¡Padre, queremos que nos lo bendiga!

—¡No! —dijo moviendo negativamente la cabeza—. No lo haré. Fue un mal hombre y no entrará al Reino de los Cielos. Dios me tomará a mal que interceda por él. [...] Aquel cadáver pesaba mucho en el ánimo de todos.

Estaba sobre una tarima, en medio de la iglesia, rodeado de cirios nuevos, de flores, de un padre que estaba detrás de él, solo, esperando que terminara la velación (PP, 168).

La descripción de la misa de cuerpo presente dedicada a Miguel Páramo está impregnada de familiaridad y profanación con respecto al propio ritual, al clero y al misterio de la muerte:

El padre Rentería pasó junto a Pedro Páramo procurando no rozarle los hombros. Levantó el hisopo con ademanes suaves y roció el agua bendita de arriba abajo, mientras salía de su boca un murmullo, que podía ser de oraciones. Después se arrodilló y todo el mundo se arrodilló con él:

—Ten piedad de tu siervo, Señor.

—Que descanse en paz, amén —contestaron las voces.

Y cuando empezaba a llenarse nuevamente de cólera, vio que todos abandonaban la iglesia llevándose el cadáver de Miguel Páramo. Pedro Páramo se acercó, arrodillándose a su lado:

—Yo sé que usted lo odiaba, padre. Y con razón. El asesinato de su hermano, que según rumores fue cometido por mi hijo; el caso de su sobrina Ana, violada por él según el juicio de usted; las ofensas y falta de respeto que le tuvo en ocasiones, son motivos que cualquiera puede admitir. Pero olvídense ahora, padre. Considérelo y perdónelo como quizá Dios lo haya perdonado.

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

—Reciba eso como una limosna para su iglesia. [...] El padre Rentería recogió las monedas una por una y se acercó al altar.

—Son tuyas —dijo—. Él puede comprar la salvación. Tú sabes si éste es el precio. En cuanto a mí, Señor, me pongo ante tus plantas para pedirte lo justo o lo injusto, que todo nos es dado pedir... Por mí, condénalo, Señor (PP, 168, 169).

El pasaje muestra un aspecto esencial de la menipea carnavalizada: la muerte-risible. La descripción está estructurada sobre oxímoros: ritual y rebajamiento, simbolismo y naturalismo. Aquí queda involucrada también la excentricidad carnavalesca, es decir, la violación de lo normal y de lo acostumbrado. Se trata de una vida desviada, conscientemente por el autor, de su curso habitual.

En *Pedro Páramo* lo carnavalesco está presente de manera general en la paradoja ambivalente que supone una vida fuera de la vida, muertos dialogando, muertos conscientes. Dicha ambivalencia se muestra en un pasaje emblemático, el entierro de Susana San Juan, puesto que su correlato o, por mejor decir, su contrapunto es la fiesta, el jolgorio del pueblo, la utopía social:

Comenzó a llegar gente de otros rumbos, atraída por el constante repique. De Contla venían como en peregrinación. Y aun de más lejos. Quién sabe de dónde, pero llegó un circo, con volantines y sillas voladoras. Músicos. Se acercaban primero como si fueran mirones, y al rato ya se habían avecindado, de manera que hasta hubo serenatas. Y así poco a poco la cosa se convirtió en fiesta. Comala hormigueó de gente, de jolgorio y de ruidos, igual que en los días de la función en que costaba trabajo dar un paso por el pueblo (PP, 247).

La risa aquí es reducida, pues carece de expresión inmediata, no suena, pero encontramos su huella en el contexto de la fiesta:

Las campanas dejaron de tocar; pero la fiesta siguió. No hubo modo de hacerles comprender que se trataba de un duelo, de días de duelo. No hubo modo de hacer que se fueran; antes, por el contrario, siguieron llegando más (PP, 247).

En palabras de Dorotea se destaca el sistema carnalesco de disparidades: la Media Luna-Comala, duelo-fiesta, silencio-algarabía, alegría vital en Comala-destrucción de Comala:

La Media Luna estaba sola, en silencio. Se caminaba con los pies descalzos; se hablaba en voz baja. Enterraron a Susana San Juan y pocos en Comala se enteraron. Allá había feria. Se jugaba a los gallos, se oía la música; los gritos de los borrachos y de las loterías. [...] Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala:

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

Y así lo hizo (PP, 247-248).

Tanto la fantasía experimental (observación desde un punto de vista inusitado), como la experimentación psíquico-moral (destrucción de la integridad del individuo y apertura a una nueva vida) constituyen características esenciales en la menipea. Juan Preciado escucha la plática de los muertos bajo tierra, como si la vida se prolongara en la tumba, o como si el sepulcro fuera el recinto oximorónico de la muerte viviente, todo bajo una atmósfera de alegre relatividad:

—Oí a alguien que hablaba. Una voz de mujer. Creí que eras tú.

—¿Voz de mujer? ¿Creíste que era yo? Ha de ser la que habla sola. La de la sepultura grande. Doña Susanita. Está aquí enterrada a nuestro lado. Le ha de haber llegado la humedad y estará removiéndose entre el sueño.

—¿Y quién es ella?

—La última esposa de Pedro Páramo. Unos dicen que estaba loca. Otros, que no. La verdad es que ya hablaba sola desde en vida.

—Debe haber muerto hace mucho.

—¡Uh, sí! Hace mucho. ¿Qué le oíste decir?

—Algo acerca de su madre.

—Pero si ella ni madre tuvo... (PP, 213, 214).

A veces la risa sale a la superficie en forma de parodia o de ironía, renovando así lo rígido y petrificado. En la cita anterior se alude irónicamente a la progenitora de Susana San Juan.

La burla sutil también está dirigida contra Eduviges Dyada por su doble moral, su doble vida. Recordemos que en una especie de confesión le revela a Juan Preciado que ella durmió con Pedro Páramo la noche en que éste se casó con Dolores: “y es que a mí también me gustaba Pedro Páramo. Me acosté con él, con gusto, con ganas. Me atrinchilé a su cuerpo” (PP, 162). Respecto a Miguel Páramo, Eduviges confiesa: “hubo un tiempo que se pasaba las noches en mi casa durmiendo conmigo” (PP, 165). La bondadosa Eduviges fue tan buena con sus semejantes que “Hasta les dio un hijo, a todos” los que llegaban a hospedarse en su casa con tal de no “ofender ni de malquistarse con ninguno” (PP, 172, 173). Al igual que Eduviges Dyada, Susana San Juan es objeto risible del discurso libre y familiar de las voces-conciencias de los muertos: “Ya se la entregaron sufrida y quizá loca”, “la tal Susanita”, “una pobrecita loca que le tiene miedo a la oscuridad”, “y dizque hablaba sola” (PP, 215, 216, 242, 243).

En la cronotumba todo se cumple como en un sueño, pues todo pasa por encima del tiempo y del espacio y de las leyes de la existencia y la razón. Los personajes se encuentran en el

umbral de la vida y la muerte, la verdad y la mentira, la razón y la demencia, el amor y el odio, el ser y el no ser. Todos ellos proyectan sus voces en el triple plano de la menipea, la tierra, el cielo y el infierno:

—¿Cuántos pájaros has matado en tu vida, Justina?

—Muchos, Susana.

—¿Y no has sentido tristeza?

—Sí, Susana.

—Entonces ¿qué esperas para morirte?

—La muerte, Susana.

—Si es nada más eso, ya vendrá. No te preocupes.

Susana San Juan estaba incorporada sobre sus almohadas. Los ojos inquietos, mirando hacia todos lados. Las manos sobre el vientre, prendidas a su vientre como una concha protectora. [...]

—¿Tú crees en el infierno, Justina?

—Sí, Susana. También en el cielo.

—Yo sólo creo en el infierno —dijo. Y cerró los ojos (PP, 241).

Más todavía, en la cronotumba, tierra, cielo e infierno son intercambiables:

Lo único que la hace a una mover los pies es la esperanza de que al morir la lleven a una de un lugar a otro; pero cuando a una le cierran una puerta y la que queda abierta es nomás la del infierno, más vale no haber nacido...El cielo para mí, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora (PP, 203).

El sueño se introduce en la cronotumba como la posibilidad de una vida diferente, organizada con otras leyes que las de la vida habitual, unas leyes que rebajan la autoridad de lo espiritual y entronizan la vitalidad de lo corporal:

Esa noche volvieron a sucederse los sueños. ¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas? ¿Por qué no simplemente la muerte y no esa música tierna del pasado?

—Florencio ha muerto, señora. [...]

“¿Qué había dicho? ¿Florencio? ¿De cuál Florencio hablaba? ¿Del mío? ¡Oh!, por qué no lloré y me anegué entonces en lágrimas para enjuagar mi angustia. ¡Señor, tú no existes! Te pedí tu protección para él. Que me lo cuidaras. Eso te pedí. Pero tú te ocupas nada más de las almas. Y lo que yo quiero de él es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor (PP, 233).

El individuo en el sueño llega a ser otro, descubre en sí nuevas posibilidades, ve la vida desde otra perspectiva con respecto a la normal. En el sueño se establece una situación excepcional que no se logra en la vida normal. Observemos en el siguiente monólogo interior de Dorotea los sueños desde la cronotumba:

“[...] Y todo fue por culpa de un maldito sueño. He tenido dos: a uno de ellos le llamo el ‘bendito’ y al otro el ‘maldito’. El primero fue el que me hizo soñar que había tenido un hijo. Y mientras viví, nunca dejé de creer que fuera cierto; porque lo sentí entre mis brazos, tiernito, lleno de boca y de ojos y de manos; durante mucho tiempo conservé en mis dedos la impresión de sus ojos dormidos y el palpitar de su corazón. ¿Cómo no iba a pensar que aquello fuera verdad? Lo llevaba conmigo a donde quiera que iba, envuelto en mi rebozo, y de pronto lo perdí. En el cielo me dijeron que se habían equivocado conmigo. Que me habían dado un corazón de madre, pero un seno de una cualquiera. Ese fue el otro sueño que tuve. Llegué al cielo y me asomé a ver si entre los ángeles reconocía la cara de mi hijo. Y nada. Todas las caras eran iguales, hechas con el mismo molde. [...]”
“Ése fue el sueño ‘maldito’ que tuve y del cual saqué la aclaración de que nunca había tenido ningún hijo [...]” (PP, 198).

Los sueños de crisis que conducen al hombre a una resurrección o renovación están ausentes en la novela de Rulfo. Pero él aprovechó las posibilidades artísticas del sueño que le brindaba la tradición clásica para dar cuenta de un microcosmos cristiano.

Rulfo utiliza muy poco el tiempo histórico y biográfico en su novela, pues éste es un tiempo de origen épico. Aprovecha más el tiempo abstracto de la novela griega de aventuras y concentra la acción de sus personajes en los puntos de ruptura y crisis, en los cuales se pierden los límites temporales. El tiempo abstracto y el de las crisis se integran a espacios concretos (camino, calle, campo, plaza, iglesia, casa) desde los cuales las voces-conciencias, en diálogo permanente (entre vivos y entre muertos, en la acción misma o a través de los recuerdos), construyen los cronotopos de la novela. La cronotumba, el tiempo-espacio de la muerte, obedece a las características de la literatura carnavalizada, especialmente a las de la sátira menipea. Sin embargo, la imagen del mundo que proyecta dista mucho de ser festiva y renovadora. Es, por el contrario, sombría y fatalista. No obstante, en la cronotumba se hace posible la búsqueda de la verdad, la aventura de las ideas, el planteamiento de las últimas cuestiones.

Fundada en una tradición literaria de largo aliento, la concepción artística del tiempo y del espacio implicada en *Pedro Páramo* termina por dialogizar nuestra lectura de las relaciones espacio-temporales heredadas por la novela de la Revolución Mexicana.

CONCLUSIONES

El tiempo y el espacio, analizados en el Capítulo I, son dos conceptos fundamentales en la narrativa que los críticos de Rulfo no han relacionado, según demuestro, con las nociones sobre dialogismo ni con la teoría del cronotopo artístico-literario de Bajtín, en la cual tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. A la perspectiva diegética, dominante en la crítica, han resistido los personajes del mundo rulfiano, en cuanto que sus secretos, sus íntimos deseos, pertenecen a otra categoría, al presente inasible, al tiempo y espacio sin medida de la muerte, espacio y tiempo imbricados orgánicamente a través de las voces de los habitantes de Comala.

A Rulfo, como a sus criaturas, parece no bastarle el enfoque de la crítica monológica. Para acercarnos un poco más a su cerrado mundo, ha sido necesario hacer uso de los aportes conceptuales de Bajtín, en la medida en que, según este pensador, en el hombre siempre hay algo que sólo él mismo puede revelar a través de su propio discurso.

En *Pedro Páramo*, como he señalado, el tiempo y el espacio surgen de las voces-conciencias, no hay descripciones objetivas, la realidad pertenece a la memoria y a la imaginación de los personajes, entidad subjetiva donde no es posible distinguir un adentro de un afuera, pues, como afirma Bajtín, una sola voz no concluye ni resuelve nada; dos voces es apenas un mínimo de la vida, un mínimo del ser. Sólo se puede representar al hombre interior representando su comunicación con el otro.

Pedro Páramo es un enjambre de voces que refieren la pesadumbre de sus conciencias desde la cronotumba. Por eso, el análisis de los diálogos de los personajes en los que se generan relaciones espacio-temporales me permitió distinguir los cronotopos de la novela como producto del sistema de relaciones dialógicas entre las voces-conciencias. *Pedro Páramo* es una narración

que se organiza a partir de múltiples fragmentos que no guardan entre sí la relación habitual de la causalidad de los hechos sometidos al tiempo y al espacio de los vivos, de ahí la necesidad de explicar desde otra perspectiva conceptual los perfiles de los objetos, los personajes y la historia, que se presentan como vagos contornos, murmullos cuya procedencia en un principio ignoramos.

En el Capítulo II, intentando descifrar ese microcosmos rulfiano, dividí la obra en dos niveles: *A* y *B*; cada nivel, a su vez, fue agrupado en unidades de fragmentos; agrupé los 70 fragmentos en niveles y unidades con la finalidad de darles una secuencia lineal temporal, a diferencia de la presentada por Rulfo. Separé los fragmentos 37 y 39 por ser claves en la comprensión de *Pedro Páramo*, ya que sirven de enlace entre los dos niveles. En otras palabras, desmonté la novela para analizar los hechos en sentido lineal frente al orden narrativo expuesto por el autor; asimismo, separé las voces de los personajes marcando la diferencia entre vivos y muertos, teniendo siempre como base el camino que recorre Juan Preciado, un hombre vivo que entra en el espacio-tiempo de la muerte. Por otra parte, observé cuidadosamente la distribución topológica de la novela y elaboré tablas de frecuencias con los espacios más importantes ocupados o aludidos por los vivos y los muertos, espacios cerrados y abiertos, como la casa y la tumba, el camino y la calle. Todo esto lo realicé atendiendo las voces-conciencias de los personajes.

En cuanto al aspecto temporal, elaboré dos tablas donde diferencio la línea temporal de Juan Preciado de la de su padre, con el fin de esclarecer el aspecto histórico de la novela; por eso mismo distinguí el tiempo de los hechos narrados del tiempo narrativo.

En este mismo capítulo observé que los personajes surgen y buscan su definición a través de su propio discurso dialógico; no hay una visión monológica controlada por el narrador en *Pedro Páramo*, sino que los personajes a través de sus propias voces-conciencias develan sus historias, moviéndose en un tiempo y espacio que surgen de la memoria, por eso el mundo

rulfiano parece caótico en un principio y la estructura de su novela, un conglomerado de materiales heterogéneos. Sólo al desmontar la obra pude descubrir la finalidad artística de Rulfo y comprender el carácter profundamente orgánico, lógico e íntegro de su poética.

El trabajo realizado en el Capítulo II me permitió observar en *Pedro Páramo* una pluralidad de voces-conciencias con igualdad de derechos exponiendo sus mundos, no como objetos del discurso del autor, sino como sujetos de un discurso con sentido propio. El personaje es el portador autónomo de su propia palabra. En esta multiplicidad de voces que se debaten por sobrevivir fueron pertinentes los aportes de Bajtín respecto a la novela polifónica, cuyo valor artístico radica, según este pensador, en la capacidad para representar un mundo plural por medio de la confrontación dialógica de dichas voces-conciencias. Rulfo eligió, en mi opinión, de manera espontánea la polifonía como perspectiva para generar la profunda y compleja realidad de su novela. La visión no monológica del autor produce la independencia de las voces de Comala, independencia que al mismo tiempo que desencadena el aparente desorden narrativo, resulta eficaz para representar la dinámica no lineal del recuerdo. Y en este aparente caos surgen, primero borrosas y después tangibles, las unidades crono-espaciales más importantes de la novela del jalisciense.

Este trabajo de investigación termina en el Capítulo III, capítulo que inicia con la teoría del cronotopo de Bajtín, la cual fue fundamental para analizar las relaciones espacio-temporales más importantes de *Pedro Páramo*. A partir de los capítulos anteriores, analizo detenidamente cada uno de los cronotopos esenciales de la novela, sin pretensión de agotarlos. De tal manera, Comala se impone como el gran cronotopo abarcador y dominante, puesto que en él concurren y coexisten los demás cronotopos, incluyendo el de la muerte. Todo cronotopo artístico-literario, desde la perspectiva bajtiniana, tiene la capacidad de interrelacionarse con otros de manera dialógica, y el dialogismo que se encuentra fuera del mundo representado, aunque no fuera de la

obra en su conjunto, entra en el mundo del autor, dialogismo que no analicé por escapar a la intención de este trabajo.

Los cronotopos que he identificado en *Pedro Páramo* son a mi juicio los más importantes por persistentes en la voz, en el pensamiento y en el recuerdo de los personajes a lo largo de la novela: Comala, el camino, el encuentro, la casa y el umbral, el cronotopo idílico y la cronotumba (con marcadas reminiscencias de la sátira menipea). Producto de una tradición narrativa y milenaria con la cual Rulfo dialoga, los cronotopos identificados se muestran estables desde un punto de vista tipológico y, a la vez, son refuncionalizados por la visión negativa del mundo implicada en la obra. La recepción dialógica que el autor hace de dicha tradición literaria nos permite escuchar, dentro del laberinto que es *Pedro Páramo*, la libertad de las palabras de los muertos, aquello que, parafraseando al teórico soviético, sólo ellos mismos pueden revelar en un acto libre de autoconciencia y de discurso.

Ésta es, pues, la manera en que yo he podido establecer un diálogo entre las ideas de Bajtín y el arte de Rulfo.

BIBLIOGRAFÍA

CORPUS LITERARIO:

RULFO, JUAN, *Obras*, 3ª reimp. de la 1ª ed. 1987, FCE, México, 1994 (Letras mexicanas).

_____, *Toda la obra*, ed. crítica de Claude Fell, CONACULTA, México, 1992 (Archivos, 17).

_____, *Pedro Páramo*, 10ª ed., edición de José Carlos González Boixo, Cátedra, Madrid, 1994.

_____, *Los cuadernos de Juan Rulfo*, Era, México, 1994.

_____ y herederos, *Juan Rulfo letras e imágenes*, Editorial RM, Japón, 2002.

CORPUS TEÓRICO:

BAJTÍN, MIJAÍL, *Problemas literarios y estéticos*, trad. Alfredo Caballero, Arte y literatura, La Habana, 1986.

_____, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, 1ª reimp. de la 1ª ed. 1986, FCE, México, 1988 (Breviarios, 417).

_____, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, 1ª reimp. de la 2ª ed. 2003, FCE, México, 2005 (Breviarios, 417).

_____, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989 (Serie Teoría y Crítica Literaria, Persiles194).

_____, *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, 6ª ed., Siglo XXI, México, 1995.

_____, *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*, Taurus, México, 2000.

GENETTE, GÉRARD, *Figures II*, Éditions Du Seuil, París, 1969 (“Tel Quel”).

_____, *Figures III*, Éditions Du Seuil, París, 1972 (Col. Poétique).

_____, *Nuevo discurso del relato*, trad. Marisa Rodríguez Tapia, Cátedra, Madrid, 1998 (Crítica y Estudios Literarios).

LOTMAN, YURI M., “Composición de la obra artística verbal”, *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1978, pp. 261-342.

REDONDO GOICOECHEA, ALICIA, *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Siglo XXI, Madrid, 1995.

REYES, GRACIELA, *Polifonía textual, la citación en el relato literario*, Gredos, Madrid, 1984.

RICOEUR, PAUL, *Tiempo y narración I, Configuración del tiempo en el relato histórico*, trad. Agustín Neira, 5ª ed., Siglo XXI, México, 2004.

_____, *Tiempo y narración II, Configuración del tiempo en el relato de ficción*, trad. Agustín Neira, 4ª ed., Siglo XXI, México, 2004.

_____, *Tiempo y narración III, el tiempo narrado*, trad. Agustín Neira, 3ª ed., Siglo XXI, México, 2003.

CORPUS CRÍTICO:

ASCENCIO, JUAN, *Un extraño en la tierra. Biografía no autorizada de Juan Rulfo*, Debate, México, 2005.

BLANCO AGUINAGA, CARLOS, “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, en FEDERICO CAMPBELL (comp.), *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*, UNAM/Era, México, 2003, pp. 21-43.

BONG SEO, YOON, “El espacio y el tiempo en la obra de Rulfo: Un lugar para pensar”, *Espéculo*, Madrid, 26 (2004), pp. 1-9.

BRADU, FABIENNE, *Ecos de Páramo*, FCE, México, 1989.

BUXÓ, JOSÉ PASCUAL, “Juan Rulfo: los laberintos de la memoria”, en *La ficción de la memoria*, pp. 272-273.

CALLAU GONZALVO, SERGIO, “La doble memoria de la loca: Una reflexión sobre el tiempo en *Los recuerdos del porvenir* y *Pedro Páramo*”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (RCLL), vol. 27, núm. 54 (2001), pp. 129-147.

CANTÚ, ROBERTO, “El relato como articulación infinita: Macario y el arte de Juan Rulfo”, *Revista de Literatura Chicana*, vols. IV-V, núms. 1-2 (1982) [MSN-Biblioteca Cervantes].

CARPENTIER, ALEJO, *Tientos y diferencias*, 3ª ed. Arca, Montevideo, 1973.

COSTA ROSS, NARCISO, “El mundo novelesco de *Pedro Páramo*”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 11 (1978), pp. 23-85.

DUFFEY, J. PATRICK, “Política, mito y técnica cinematográficos: el tiempo y el espacio en la obra de José Revueltas y Juan Rulfo”, *De la pantalla al texto: la influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*, trad. Ignacio Quirarte, UNAM, México, 1996, pp. 51-68.

ESPINOSA-JACOME, JOSÉ T., “El otoño de un cacique”, en *La focalización inconsciente en Pedro Páramo*, Nebraska, USA, 1990 [Tesis doctoral].

ESTRADA, JULIO, *El sonido en Rulfo*, UNAM, México, 1990.

FARES, GUSTAVO, *Juan Rulfo: La lengua, el tiempo y el espacio*, Almagesto, Buenos Aires, 1994 (Col. Perfiles).

FELL, CLAUDE (coord.), *Juan Rulfo. Toda la obra*, ed. crítica, CONACULTA, México, 1992 (Archivos, 17).

FRENK, MARIANA, “*Pedro Páramo*”, en *La ficción de la memoria*, pp. 44-52.

FUENTES, CARLOS, “Mugido, muerte y misterio: el mito de Rulfo”, *Revista Iberoamericana*, XLVII, 116-117 (1981), pp. 11-21.

GARCÍA MÉNDEZ, JAVIER, “Por una escucha bajtiniana de la novela latinoamericana”, *Casa de las Américas*, vol. 27, núms. 160-162 (1987), pp. 10-30.

GIACOMAN, HELMY F., Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra, Anaya -Las Américas, Madrid, 1974.

GONZÁLEZ BOIXO, JOSÉ CARLOS, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, Universidad de León, León, España, 1983.

_____, “Lectura temática de la obra de Juan Rulfo”, en *Juan Rulfo. Toda la obra*, pp. 549-560.

GUNTSCH, MARINA, “El cronotopo de la cárcel laberíntica en *Una sombra ya pronto serás* de Osvaldo Soriano”, *Revista Monográfica*, 11 (1995), pp.302-315.

HARSS, LUIS, “Juan Rulfo o la pena sin nombre”, *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966, pp. 301-337.

HIGUERO, FRANCISCO JAVIER, “El cronotopo de la diferencia deconstructora en *Años y leguas* de Gabriel Miró”, *Revista de Estudios Hispánicos* 26, núm.1 (1999), pp. 157-170.

ILLADES AGUIAR, GUSTAVO, “Morir de oídas: voz y entonación en *No oyes ladrar los perros*”, en MARÍA JOSÉ RODILLA y ALMA MEJÍA (eds.), *Memoria y literatura, homenaje a José Amezcuca*, UAM-I, México, 2005, pp. 57-66.

JIMENÉZ DE BÁEZ, YVETTE, *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, El Colegio de México/FCE, México, 1990.

JIMÉNEZ DE BÁEZ, YVETTE y LUZELENA GUTIÉRREZ DE VELAZCO (eds.). *Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto (1955-2005)*, El Colegio de México/Fundación para las Letras Mexicanas, México, 2008.

LEAL, LUIS, “El nuevo cuento mexicano”, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Castalia, Madrid, 1980.

LIENHARD, MARTIN, *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1990.

MENTON, SEYMOUR, *Historia verdadera del realismo mágico*, FCE, México, 1998.

LÓPEZ MENA, SERGIO (Selección y edición), *Revisión crítica de la obra de Juan Rulfo*, Praxis, México, 1998.

_____, *Diccionario de la obra de Juan Rulfo*, UNAM, México, 2007 (Poemas y Ensayos).

MANSOUR, MÓNICA, “El discurso de la memoria”, en *Juan Rulfo. Toda la obra*, pp. 651-670.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, ALEXIS, *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, Siglo XXI, México, 1984.

MARTIN, GERALD, “Vista panorámica: la obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio”, en *Juan Rulfo. Toda la obra*, pp. 471-545.

MIRANDA, LIDIA RAQUEL, “El cronotopo en los componentes dialógicos en el poema de ‘Sancta Oria’ de Gonzalo de Berceo”, *Anclajes: Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso* 5, núm. 5 (2001), pp. 149-165.

ORTEGA GALINDO, LUIS, *Expresión y sentido de Juan Rulfo*, Porrúa Turanzas, Madrid, 1984.

ORTEGA, JOSÉ, “Estructura temporal y temporalidad en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo”, *Letras hispanoamericanas de nuestro tiempo*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1976, pp. 9-23.

ORTEGA, JULIO, “Enigmas de *Pedro Páramo*”, en *La ficción de la memoria*, pp.337-341.

PERALTA, VIOLETA Y LILIANA BEFUMO BOSCHI, *Rulfo, la soledad creadora*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1975 (col. Estudios Latinoamericanos).

PIMENTEL, LUZ AURORA, “Los caminos de la eternidad: el valor simbólico del espacio en *Pedro Páramo*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 16, núm. 2 (1992), pp. 267-291.

RAMOS DÍAZ, MARTÍN, *La palabra artística en la novela de Juan Rulfo*, UAEM, México, 1991.

RIVEIRO ESPASANDÍN, JOSÉ, *Pedro Páramo /Juan Rulfo*, Laisa, Barcelona, 1984.

ROA BASTOS, AUGUSTO, “La lección de Rulfo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423 (1985), pp. 12-18.

_____, “Los trasterrados de Comala”, en *La ficción de la memoria*, pp. 204-205.

RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR, “Relectura de *Pedro Páramo*”, en *La ficción de la memoria*, pp. 122-127.

SÁNCHEZ, PORFIRIO, “Relación entre la negación del tiempo y el espacio y Comala en *Pedro Páramo*”, *Cuadernos Americanos*, 203 (1975), pp. 212-221.

SOMMERS, JOSEPH, “Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)”, *Siempre*, La Cultura en México, núm. 1051 (15-VIII-1973), pp. VI-VII.

URIÓSTEGUI CARLOS, EUSTOLIA, *La voz y la imagen en Pedro Páramo*, UAM-I, México, 2004 [Tesis de Licenciatura].

VITAL, ALBERTO, *Lenguaje y poder en Pedro Páramo*, CONACULTA/ DGP, México, 1993.

_____, *Noticias sobre Juan Rulfo*, UNAM, México, 2003.

ZEPEDA, JORGE, *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, Fundación Juan Rulfo /Editorial RM, México, 2005.

CORPUS GENERAL:

CHEVALIER, JEAN Y ALAIN GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder, Barcelona, 1993.

JUNG, CARL G. *El hombre y sus símbolos*, trad. de Luis Escobar Bareño, 5ª ed. Caralt, Barcelona, 1992 (BUC, 96).

OCAMPO, AURORA M. *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX*, t.VI, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 2004.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, vigésima segunda ed., 2001.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00050

Matricula: 205180205

"CRONOTOPIA Y MICRODIALOGO,
BAJTIN Y RULFO: OTRA LECTURA
DE PEDRO PARAMO"

En México, D.F., se presentaron a las 17:00 horas del día 29 del mes de abril del año 2010 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR
DR SERGIO LOPEZ MENA
DRA. ANA ROSA REGINA DOMENELLA AMADIO
DR. JESUS EDUARDO GARCIA CASTILLO

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretario el último, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTOR EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: JAIME RIVERA JULIAN

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

Aprobar

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.



JAIME RIVERA JULIAN
ALUMNO

REVISÓ

LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISION DE CSH

DR. JOSE OCTAVIO NATERAS DOMINGUEZ

PRESIDENTE

DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR

VOCAL

DR SERGIO LOPEZ MENA

VOCAL

DRA. ANA ROSA REGINA DOMENELLA
AMADIO

SECRETARIO

DR. JESUS EDUARDO GARCIA CASTILLO