

Artículos

Voces e identidades en Pedro Páramo

Voices and identities in Pedro Páramo

Fernando Candón Ríos

Universidad de Valladolid, España

fernando.candon.rios@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-5402-090X>

Adrián Martín Del Pino

Universidad de Almería, España

AD.martin.dp@gmail.com

Cuadernos del CILHA núm. 35 1 25
2021

Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

Recepción: 11 Julio 2021
Aprobación: 08 Noviembre 2021

Resumen: El presente artículo realiza un análisis de las relaciones de poder, las voces y las identidades que existen en la obra de *Pedro Páramo* a través de puntos de conexión que se establecen entre el cacique de la Media Luna y el resto de los personajes. Los rasgos definitorios de las voces en la novela se dan desde un personaje central, Pedro Páramo, mediante una diégesis fragmentaria. Esto se debe a que Juan Rulfo expone en su novela los últimos suspiros del modernismo a la vez que presenta una técnica que se encuadra dentro de las formas posmodernas.

Palabras clave: *Pedro Páramo*, Modernismo, Identidades, Literatura, Juan Rulfo.

Abstract: This manuscript provides an analysis the power relations, person voices, and identities that exist in the literature work of *Pedro Páramo* through connection points established between the chief of the Media Luna hacienda and the rest of the characters. The most defining features of the voices in the novel are given from a central character, Pedro Páramo, throughout a fragmentary diegesis. This is due to the fact that Juan Rulfo exposes in his novel the last gasps of modernism while presenting a technique that are framed within postmodern forms.

Keywords: *Pedro Páramo*, Modernism, Identities, Literature, Juan Rulfo.

Introducción

Toda obra literaria juega un papel de objeto mediador para con el discurso ideológico^[1] imperante de cada momento específico (feudalismo en la Edad Media, humanismo en el Renacimiento...); y esa relación que entabla la obra literaria, a su vez, es recibida contextualmente por el lector, que interpreta las ideas objetivadas en el texto por su autor, que a su vez está, indudablemente, contextualizado. Ese papel que juega la obra literaria resultará de la relación dialéctica entre los diferentes discursos contextuales por los que el autor se verá influido^[2] y que a su vez son indispensables para que tenga lugar la obra.

En este sentido, resulta necesario definir los diferentes discursos ideológicos que circundan alrededor de la novela para localizar y tratar de interpretar históricamente la misma. Uno de los puntos de inflexión en la historia de la literatura contemporánea se encuentra en el Modernismo. Las vanguardias modernistas se imponen como ejes de renovación en los campos artísticos al mismo tiempo que suponen un golpe crítico a la línea de flotación de la tradición de finales del siglo XIX. De esta manera, Gilles Lipovetsky, en su obra *La era del vacío* (1995: 81), nos habla del Modernismo como “una crisis cultural profunda [...] que se basa en la negación de la tradición, el culto a la novedad y el cambio”.

Ese culto a la novedad y el cambio tiene como resultado una profunda crisis de identidad provocada por las incongruencias que surgen precisamente del rechazo a la tradición (así como a los modos de producción tradicionales) que necesita el liberalismo económico para expandirse y acelerarse y que penetran en todas las capas de la sociedad. La simbiosis entre novedad y necesidad de los pilares que han dado lugar a la sociedad industrial (que tienen su génesis con la aparición del Humanismo) da lugar, paradójicamente, a una búsqueda de la armonía que podemos encontrar en los grandes totalitarismos del siglo XX, en el Concilio Vaticano II o en las pinturas de Francis Bacon. Es decir, en la experiencia de la tradición en la modernidad.

El desarrollo de este paradigma, en términos de superación, hoy se traduce en la apertura de los límites a perpetuidad, en el derribo de los sustentantes éticos y morales de la sociedad occidental. Es, simple y llanamente, lo que hay después del Modernismo: el Posmodernismo. El momento de ruptura que provocaron las vanguardias ya no suponen una experiencia estética moderna. De esta manera nos encontramos ante la nostalgia de unos valores tradicionales abiertos y desdibujados y una pretensión de impresión novedosa que no impone nuevos límites.

En el caso de Latinoamérica, correrá paralelo y superpuesto el surgimiento del Liberalismo, entendido este como la progresiva independencia de los diferentes Estados (con todas las connotaciones que ello implica) con el desarrollo y expansión de las ideas Modernas^[3]. Esto ha querido verse, también, como una emancipación en términos culturales porque es la vez primera que Latinoamérica viene a renovar y a nutrir culturalmente con la innovación los límites de la ideología de poder^[4] al igual que sucedió con el Romanticismo en Alemania o la Ilustración en Francia.

Por tanto, entendemos que en Pedro Páramo (1955), obra del escritor mexicano Juan Rulfo, se asiste a un interesantísimo testimonio del final del modernismo literario hispanoamericano, así como se muestra un retrato del individuo posmoderno al mismo tiempo que la obra realiza una crítica a las revoluciones latinoamericanas de finales del XIX y principios del XX.

Si entramos a valorar las características de la novela, podemos afirmar que cuando tratamos Pedro Páramo nos encontramos ante un trabajo radical en lo referente a sus elementos diegéticos^[5]. La historia inicia con el relato de Juan Preciado, quien, delante del lecho de muerte de su madre, recibe el mandato de ir a Comala y exigirle a Pedro Páramo, su padre, lo que le corresponde del legado familiar. A lo largo de su estancia en el pueblo, Preciado se introduce en un mundo donde la lógica realista no funciona. En este hecho se aprecia el eje discursivo de toda la novela, la lógica tiene otros parámetros en el pueblo donde se desarrolla la trama. El juego lógico no solo se limita al sistema diegético, sino que introduce al lector en un proceso narratológico donde las identidades y las voces —concepto que entendemos como el hecho dialógico en boca de los personajes en sí mismos— se yuxtaponen en una confusa y atípica narración.

El estudio de Pedro Páramo nos descubre una composición con evidentes características posmodernas y una clara influencia cinematográfica en su conjunto. La propuesta técnica que proporciona la novela de Rulfo supone un resquebrajamiento con la norma moderna de la teoría del progreso de Walter Benjamín. Esto supone de facto la ruptura filosófico-política con la narrativa modernista imperante en Latinoamérica. Para sostener la hipótesis de que Pedro Páramo rompe con la modernidad para encauzarse hacia la nueva posmodernidad debemos definir este concepto mediante las palabras de Fredric Jameson (1991, p. 15):

La creencia en su existencia depende de la aceptación de la hipótesis de que se ha producido un corte radical o *coupure*, que generalmente se hace datar a fines de la década de 1950 o principios de la de 1960. Como la propia palabra sugiere, este corte se relaciona más generalmente con ideas acerca del debilitamiento o la extinción del movimiento modernista, que contaba ya con cien años de existencia (o con un repudio estético o ideológico al mismo).

La apertura diegética de la obra en *in media res* nos introduce a la historia principal, que no es otra que la de Pedro Páramo, a pesar de que la figura de Juan Preciado se utilice como puente hasta el cuerpo central narrativo. Las estructuras de la novela, desmontadas como línea temporal fija, representan campos semánticos exclusivos que necesitan ser leídos en su conjunto para conseguir el valor total. En cierta manera, la comparación con el séptimo arte nos devela capítulos que actúan como si fueran escenas alternas en tiempo y espacio. Esta influencia proviene del procedimiento cinematográfico *découpage technique* —la aplicación de una técnica formalmente no literaria tiene su origen en la intensa labor de Rulfo como guionista cinematográfico—. Alineado con este razonamiento, Huntler (2002: 87-88) expone con las siguientes palabras el influjo de las técnicas filmicas en la narrativa de Rulfo:

Basta, por ejemplo, con leer la reducida obra literaria del mexicano Juan Rulfo para darnos cuenta de la influencia del lenguaje cinematográfico en su producción narrativa, gracias a su relación directa con los guiones que tuvo bajo su responsabilidad. El entramado polifónico de una diégesis que se caracteriza por tener un tejido complejo de inquietas analepsis de índole cinematográfica en su novela *Pedro Páramo*, nos confirma eso.

Llegado este punto, nos parece fundamental citar las palabras del semiólogo Christian Metz (1974, p. 47) acerca de los montajes filmicos y su importancia como conjunto de relaciones espacio-temporales que funcionan como mecanismos ideológicos:

En los filmes narrativos (= filmes de intriga fuerte) de la época denominada clásica, se destacan diversos tipos de montaje cuyo número no es infinito. El sistema que éstos constituyen (y que ha recibido el nombre de “montaje clásico”, o incluso “*découpage clásico*”) no se refiere a los objetos o a las acciones filmadas, sino a las relaciones espacio-temporales entre tales objetos y acciones. En relación con esto, cada tipo de montaje corresponde a cierta manera de presentar el acontecimiento perceptivo, a cierto principio lógico en la organización de un espacio-tiempo propiamente cinematográfico (es decir=por ejemplo, los tiempos de los verbos), a cierta “formula sintagmática” en el encadenamiento de las sucesivas imágenes en el seno de una misma secuencia. En el cine de esa época, la “secuencia” estaba dorada de un fuerte grado de existencia social y de pregnancia afectiva. Ese código de las secuencias es una especie de máquina formal, pero ha desempeñado a la vez un importante papel histórico e ideológico.

Sobre la técnica diegética en *Pedro Páramo* y su similitud con el montaje cinematográfico se han escrito muchas cosas, en este sentido Sabugo Abril (1985, p. 418) resume la escritura del mexicano con gran acierto:

Rulfo no emplea una técnica lineal en su narrativa, sino una técnica de composición de planos, partes de un rompecabezas, con piezas reales e imaginarias. Esas partes tienen una escritura de texto y una explicación simbólica, en el contexto. Narrar, no sólo es contar, sino modernamente también, “mezclar”, en una técnica de “collage” o de composición. Lo que

convierte la lectura en un ejercicio difícil, y más si es heredada del surrealismo, a partir del cual, sueño y escritura se confunden y explican mutuamente. Narrar el sueño y poematizar la realidad abre nuevas perspectivas de escrituras.

A través de las técnicas narrativas, Rulfo consigue que Comala se encuentre en un proceso de “carnavalización” (poniendo así en relación la novela con la cultura mexicana hacia los muertos y con la corriente posmoderna). Esto se debe al uso de nuevos recursos técnicos que provocaron que la crítica literaria obviara o no comprendiese la obra. En esta línea, Calviño Iglesias (1985, p. 364) se expresa con las siguientes palabras:

El tenue “sfumatto” folklórico-localista con que Rulfo adorna su texto (los topónimos Comala y Sayula —sur de Jalisco— por ejemplo, también sufren la arquetípica metamorfosis de la fantapolis) no empecé para la desolación cosificadora sea la resultante de la carnavalización [...] cuya verbalización está formalizada por la proliferación de monólogos autorreferentes gracias a la utilización de técnicas como el flash-back, el flash-will, el stream of consciousness, el zoom del “camera eye”, el close up, los simultaneísmos y contrapunteados, los montajes, etc.

La presencia de los personajes manifiesta una realidad dentro de la diégesis que constituye la lógica narrativa mediante una división aparente entre muertos y vivos. Pero el binomio vital no tiene una diferencia sustancial en la obra ya que ambas condiciones no tienen unas oposiciones evidentes. Sin embargo, los sucesos principales, que acaecen en el tiempo pretérito diegético, sí están protagonizados por personajes que en ese momento están vivos. Esto significa que la historia de Comala no tiene principio ni fin, y que está aislada de los procesos históricos externos a su circunscripción física. El fin del ciclo vital supone la finalización del relato histórico propio, pero los personajes quedan atrapados en forma espectral en el pueblo, presos de los pecados que cometieron durante la vida.

Una de las características definitorias de la novela se encuentra en las voces que narran los hechos que componen el relato. A pesar de que el personaje de Juan Preciado tiende el primer puente diegético entre lector y texto, pronto la narración entra en una espiral confusa de identidades y formas donde lo individual tiende a la descomposición en un relato común. Si las formas predominan en el movimiento modernista, Rulfo rompe con el paradigma e impone una traslación de los hechos desordenada y múltiple. En esta línea se posiciona Hernández Rodríguez (2001, p. 622) al afirmar lo siguiente:

Pedro Páramo es un texto en el que la narración, por estar precisamente en poder de esa multiplicidad de egos, parece sostenida en la “nada” de una voz plural; es como si nadie en particular estuviera contando la historia, al grado que Juan Preciado insiste varias veces en poseerla únicamente en la memoria; ello se nos revela no sólo por las constantes alusiones a las voces internas, sino

más aún por el hecho de que descubrimos, conforme avanzamos en la lectura, que todo lo escuchado hasta ese momento —la narración misma— no ha existido.

A Pedro Páramo se le señala como una de las obras precursoras del realismo mágico. A pesar de ello, el concepto —que es posterior a la publicación de la obra de Rulfo— difiere del realismo alterado que presenta la novela ya que esta solo expone un punto de ruptura con la realidad, que se encuentra en la indiferenciación entre muertos y vivos. De hecho, lejos de los objetos mágicos que vemos en obras posteriores —como la alfombra mágica de los gitanos en *Cien años de soledad* (1967) —, en Pedro Páramo esta situación solo se da en Comala y, además, el personaje de Juan Preciado —ajeno al paradigma lógico del pueblo por no ser originario de allí— no la reconoce como real hasta que no se le es explicada.

La figura de Pedro Páramo manifiesta una posición de poder ligada a los sistemas productivos del pueblo. Como cacique, se presenta como un agente dominante mediante el uso de la fuerza y la extorsión que aplica de sujeto individual a sujeto individual, pero, mientras más se va apoderando de la población, su dominación pasa a ser de sujeto individual al sujeto colectivo. El uso de la fuerza coactiva se amplifica según sucede la novela y el personaje del cacique va haciéndose con el poder de los diferentes estamentos sociales. Si la historia del relato nos muestra la caída y sumisión de Comala bajo la tiranía de Pedro Páramo, la trama evidencia como el flujo de capitales sociales y económicos firman el destino del pueblo.

Desarrollo

Comala, en la posición discursiva en la que se presenta al lector, se sitúa dialécticamente enfrentada a Pedro Páramo que, como cacique, representa el poder. La relación que existe entre Pedro y el pueblo^[6] es de sometimiento total. La objetivación del poder dentro de la diégesis tiene lugar de una manera profundamente simbólica, y pone de manifiesto la contradicción que sufre la individualidad pura frente a la sociedad. La relación de Pedro que mantiene con todo personaje, incluso sobre Juan Preciado, que no lo conoce, es la de dominio, cuestión que queda más que clara en el primer diálogo que mantienen con Abundio Martínez al ir hacia el pueblo^[7] siendo guiados por “Un rencor vivo” (Rulfo, 1955, p. 10), de esta manera se da definitivamente la dimensión simbólica al personaje. El pueblo es el espacio de vida, de pluralidad, que se le escapa a Pedro Páramo y que progresivamente va invadiendo, cumpliendo así las siguientes características en los términos de Foucault (1993, p. 170): “Me parece que efectivamente el poder siempre ‘está ahí’ [...] el poder es coextensivo al cuerpo social [...] las relaciones de poder están imbricadas en otros tipos de relación (de producción, de alianza, de

familia, de sexualidad) jugando un papel de condicionante y de condicionado”.

Es profundamente interesante el punto de inflexión que resulta la financiación de la Revolución de manos del cacique de la Media Luna. Estando al servicio de la Revolución, esta no tiene el efecto emancipador deseado, por lo que el propio movimiento —en una total desindividualización, puesto que Rulfo presenta a los guerrilleros de forma anónima y en grupo^[8]— acaba por ser deficitario para los intereses del cacique, demostrando así la imposibilidad de revolución real al mantenerse la estructura de poder intacta. El ejemplo más evidente de esa desindividualización es Fulgor, puesto que en ningún momento se le puede ver tomar una decisión en la que no haya una intercesión de Pedro Páramo. De esta manera podría decirse que encontramos una individualidad en situación de poder frente a una “simultaneidad subjetiva”, lo que se presenta perfectamente en la expresión de las voces múltiples^[9]. Esta multiplicidad viene dada desde la limitación de los márgenes intersubjetivos, y estos están ligados al efecto del tratamiento de la temporalidad en la obra. El poder del cacique se encuentra enlazado a las estructuras de tiempo de la narración, que, al mismo tiempo, y dada la singularidad de los niveles diegéticos, disponen de una estructuración no lineal y que, en apariencia, no tiene una razón para su orden lógico. Si el poder de Pedro Páramo está limitado al tiempo y al espacio, la multiplicidad de las voces representa un conjunto de identidades que forman un límite en la diégesis de la novela. En este sentido, Marcos Dipaola (2010: 118) expresa lo siguiente sobre las voces y los límites identitarios:

Y en esas voces hay una constitución temporal del límite. Por ello, si es posible hablar en esta literatura de una representación de la frontera, nos es permitido únicamente como tránsito hacia su expresividad. Esto es, hay fronteras en Comala (el pueblo en el que los acontecimientos se suscitan) y podemos definir su representación: demarcación del territorio en el que Pedro Páramo consolida su poder dentro del pueblo, ese Yo absoluto que entretiene el saber de la conquista, la delimitación del campo, del espacio, del pueblo cuya riqueza solamente a él corresponde. [...] De ese modo, toda una lógica de la representación es desarticulada en esa experiencia de la escritura. Mientras la representación indica una identidad consolidada, fija, un yo completamente determinado, que clausura toda posibilidad de temporalidad en el sentido de cambio; la expresión, por su parte, anima a presentarse como un trayecto nuevo, es el momento difuso de las fronteras no porque desaparezcan, sino porque comienzan a ser variables, dinámicas.

Por otra parte, la familia como institución aparece totalmente rebasada, desfigurada y diluida en Pedro Páramo. Hay varios, pero si tuviéramos que escoger un ejemplo que puntualiza la crítica desde una perspectiva más frontal este sería el caso de los hermanos incestuosos. De un modo similar a Artaud en *Los Cenci* (1964), el abuso y la superación de la figura femenina^[10] recae en la hermana —que en este caso también será la esposa de su hermano Donis—. Juan

Preciado, que es acogido por estos en su casa, asiste a la degeneración de la institución familiar cuya dirección y poder son objetivados en la figura de Donis. Pero va más allá, puesto que cuando este último parece irse, y deja a Juan con la esposa-hermana, ella se lanza a los brazos de este, lo que lleva a Juan Preciado a la muerte: la familia se presenta como la irrenunciable necesidad de organización social que a trapa lo femenino, reduciéndolo al deseo mismo. De esta forma se refiere Patiño Millán (2010: 7) al pasaje: “un puente entre la animalidad y la humanidad, aquí lo es entre esta vida y la otra”.

Esa mujer que “se convierte en arena” y que “por dentro está llena de lodo”, nos muestra a la mujer sometida y construida a través de la opresión, siendo la perfecta antítesis maniquea de su hermano. Sin embargo, el hecho de que sean hermanos es el ejemplo claro de la destrucción de los valores tradicionales. Así pues, esa necesidad estructural se aúna a la inestabilidad que lleva a Donis a desaparecer y suponer el colapso definitivo. Sin embargo, la salida de la opresión estructural se muestra en la relación sexual de Juan con ella, puesto que sale de la misma como en una búsqueda de su identidad; es decir, mostrando que esta última depende de su rol ya dado. De este modo, Foucault (1993, p. 156) nos plantea: “Existe una red de bio-poder [...] que es al mismo tiempo una red a partir de la cual nace la sexualidad como fenómeno histórico y cultural en el interior de la cual nos reconocemos o nos perdemos a la vez puesto que sale de la misma”.

Los hermanos no solo simbolizan un estado ominoso dentro de los valores culturales occidentales, sino que su existencia viene manifestada desde los cánones de la pobreza, siendo el lodo el elemento representativo con mayor visibilidad en la descripción de los miembros de la unidad familiar. De esta manera, el lodo simboliza la pobreza, al mismo tiempo que esta pobreza está ligada semióticamente con el pecado carnal. Así, en el pasaje en el que Juan Preciado se despierta en la cama junto a Dorotea y esta se descompone en lodo, se muestra la marginalidad de la familia, pero también se hace notoria la influencia cultural indígena americana. Donde la mirada cristiana carga semánticamente al lodo de pecado, la indígena ve fertilidad. En esta línea, Bárcenas Deanda (2019, p. 617) indaga en la cultura indígena americana para ver también en ella la existencia de una dualidad simbólica:

El suceso del cuerpo deshaciéndose en lodo es de un misterio muy particular. La mujer ha dicho que por dentro es un mar de lodo, en alusión al pecado en que se halla. La doble connotación del lodo como símbolo de inmundicia y de fertilidad hace referencia a las cualidades creadora y destructora de la madre Tierra. En la cosmogonía náhuatl la Tierra es representada por tres diosas que exhiben tales atributos.

En el caso de Susana San Juan, el punto de fuga de la estructura familiar es su locura; porque en su locura es indomable y escapa así, en vida, del poder de Pedro Páramo, que la echa de menos viva y la echa

de menos ya muerta, representando de esta forma el anhelo de dominio. Esto es especialmente remarcable en el momento del fallecimiento de Susana: cuando Pedro abandona su oposición dialéctica con Comala, es ese el momento en el que definitivamente se hunde las estructuras sociales del pueblo. El hecho de que Pedro se convierta en ese rencor vivo del que hablamos al principio destruye los mecanismos de cooperación entre el individuo y la entidad espacial de vida pública, y queda perfectamente reflejado en el cese de la actividad económica que el cacique pone en marcha como venganza. El anhelo de dominio se convierte en una nostalgia de posesión privada como libertad, y las nostalgias son irrealizables, por lo que Pedro Páramo, para con el pueblo, se muestra como un individuo que queda devorado por su propio discurso ideológico de poder.

Esa misma nostalgia de posesión es la que nos representa Dolores, madre de Juan Preciado. En este caso se objetiva específicamente en la ilusión de una vida que no tuvo lugar —ilusión o nostalgia de la estructura familiar— y es esa ilusión la que llevará a Juan Preciado a Comala; ilusión que engaña a este, al igual que engaña a Pedro Páramo para con Susana, puesto que ve irrealizado su deseo de funcionalidad familiar.

Uno de los personajes que más peso simbólico disponen en la obra es el de Eduviges Dyada. Su primera aparición ocurre cuando Juan Preciado acaba de llegar a Comala tras haberse encontrado con un arriero que le acompaña en el último tramo del camino —en cierta manera, Abundio Martínez representa la figura de Caronte al introducir al hijo de Pedro Páramo en el infierno que es la actual Comala^[11]—. En este encuentro, Preciado escucha por primera vez la opinión de un habitante del pueblo sobre su padre. Posteriormente se dispone a localizar la pensión de Eduviges Dyada, lugar donde se hospedará durante sus primeros días. Desde un punto de vista analítico podemos trazar la ruta de Juan Preciado: en un primer momento parte del mundo de los vivos, donde comienza la novela, a petición de su madre que se encuentra en su lecho de muerte; posteriormente llega a Comala, pueblo donde lo vivo y lo muerto se confunde, para instalarse en la casa de Eduviges Dyada, lo que, a efectos metafóricos, supone la consagración de este lugar como una especie de purgatorio. Resulta significativa la relación entre la feminidad de Dyada y Dolores Preciado. Es decir, la figura maternal de Juan Preciado se proyecta en el relato de forma dual: si una fue madre en vida, la otra representara el papel maternal en la muerte. De hecho, Eduviges alude indirectamente a la noche de bodas entre Dolores Preciado y Pedro Páramo para afirmar que ella podría ser la madre de Juan: “Perdóname que te hable de tú; lo hago porque te considero como mi hijo. Sí, muchas veces dije: ‘El hijo de Dolores debió haber sido mío’. Después te diré por qué. Lo único que quiero

decirte ahora es que alcanzaré a tu madre en alguno de los caminos de la eternidad” (Rulfo, 1955, p. 81).

Dolores Preciado escapa de la influencia de Pedro Páramo al abandonar Comala. Tras esta acción queda de alguna manera excluida, ya que ni siquiera al fallecer puede volver al pueblo, al menos no en presencia, solo llega un eco “débil” (p. 80) de su voz que anuncian la llegada de su hijo. Juan Preciado acude a Comala por mandato de su madre en vida y es recibido por Eduviges Dyada en su casa —que utiliza como hospedaje—. Si una viva le envía a Comala, una muerta le recibe. La amistad que une a los personajes femeninos traspasa los límites cotidianos hasta situarse en un reconocimiento casi matriarcal por parte de Dyada: “Me parece raro. Claro que entonces éramos unas chiquillas. Y ella estaba apenas recién casada. Pero nos queríamos mucho. Tu madre era tan bonita, tan, digamos, tan tierna, que daba gusto quererla. Daban ganas de quererla” (p. 81). En el momento que Juan Preciado comunica a Eduviges que su madre ha fallecido, esta parece haber olvidado su suicidio: “¿De modo que me lleva ventaja, no? Pero ten la seguridad de que la alcanzaré. Sólo yo entiendo lo lejos que está el cielo de nosotros; pero conozco cómo acortar las veredas. Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando Él lo disponga. O, si tú quieres, forzarlo a disponer antes de tiempo” (p. 81). En este diálogo se encuentran uno de los grandes ejes discursivos de la novela. El muerto se suele presentar como un fragmento del vivo en tanto que su memoria se suele mostrar parcial, a menudo incapaz de reconocer su estado, y con dificultad para entender su propia situación.

De este modo, cuando Juan Preciado, cumpliendo la última voluntad de su madre, llega a Comala, se hospeda en casa de Dyada. La descripción que se hace de la pensión la representa como un lugar de tránsito —“Tiliches -me dijo ella-. 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 le he reservado está al fondo. Lo tengo siempre descombrado por si alguien viene” (p. 80)— donde los que están de paso hacia la condición de los muertos dejan y olvidan sus últimas pertenencias terrenales. La propia Eduviges se presenta en un determinado momento como un personaje con características humanas normales, pero según se desarrolla la novela el lector descubre que la anfitriona de Juan Preciado ya pertenece al plano de los muertos. En este sentido, Arango (1978, p. 63) se posiciona así en su artículo “Correlación social entre el caciquismo y el aspecto religioso en la novela Pedro Páramo, de Juan Rulfo”: “Eduviges Dyada y Damiana Cisneros tienen cuerpos que podrían percibirse físicamente, pero al seguir el relato nos hallamos ante la presencia sólo de espectros, espíritus que dialogan, gesticulan y se mueven con libertad absoluta”. A pesar de esto, Juan Preciado describe a su anfitriona con unos términos fantasmales:

Sin dejar de oírla, me puse a mirar a la mujer que tenía frente a mí. Pensé que debía haber pasado por años difíciles. Su cara se transparentaba como si no tuviera sangre, y sus manos estaban marchitas; marchitas y apretadas de arrugas. No se le veían los ojos. Llevaba un vestido blanco muy antiguo, recargado de holanes, y del cuello, enhilada en un cordón, le colgaba una María Santísima del Refugio con un letrero que decía: “Refugio de pecadores”. (Rulfo, 1955, p. 87)

Con la primera aparición del personaje de Dyada se presenta al lector la dualidad vital que caracteriza la obra. Lo cierto es que en Comala parece problemática la diferenciación entre los muertos y los vivos. De tal manera, es posible trabajar con la hipótesis de que el viaje al pueblo es el proceso que inicia Juan Preciado en el que se dirige hacia el mundo de los muertos. En este sentido, los habitantes de Comala tienen consciencia de que los muertos pueblan sus calles y esa es la razón que hace que Eduviges Dyada no se extrañe ante el aviso lejano y de una persona fallecida. En esta línea se expresa Hernaiz Forest (2018, p. 115):

El narrador descubre que Eduviges Dyada es una mujer extraña, pero lo más relevante no es que le estuviera esperando, ni siquiera que hubiese sido avisada por la madre muerta de Juan Preciado, sino que a Eduviges no le supone la menor sorpresa haber sido avisada por una muerta. Que este hecho, que debiera infundir terror, forme parte de la normalidad de Eduviges obliga a Juan Preciado –y al lector– a intentar integrarlo en la suya.

En un juego de significados, el personaje de Eduviges instala a Juan Preciado en la misma habitación donde años atrás había muerto Toribio Aldrete tras la denuncia falsa de Pedro Páramo y Fulgor Sedano. En cierto modo, la estancia hace la función de sala de espera en el proceso de paso entre el plano de los vivos y el de los muertos. Sin embargo, resulta difícil encontrar las diferencias notables entre el estar vivo o no en la novela. Esto se debe a que el destino vital de Comala parece ligado a la historia de Pedro Páramo, y con su desaparición, el pueblo se encuentra abocado a un estado de decadencia que de alguna forma se asemeja a la putrefacción de un cadáver (se aprecia cierta similitud entre la corrupción de Comala y la de Macondo^[12] en tanto que esta última ciudad estaba ligada a los Buendía).

Retomando el personaje de Eduviges Dyada, existe una dualidad que se encuentra en sus características definitorias: por una parte, se presenta como una figura que “fue” —amiga íntima de Dolores Preciado y suicida— y que “no fue” —madre de Juan Preciado y amante infructuosa de Pedro Páramo—. Así, su imagen en su primera aparición asemeja tener forma humana al mismo tiempo que su descripción tiene un sesgo fantasmal. Por otra parte, Eduviges Dyada manifiesta una constante contradicción incluso en su propia feminidad en contraste con la rígida cultura mexicana. El relato del

personaje viene dado desde el rechazo: no fue amada por Pedro y como contestación esta se dedica a la prostitución. Posteriormente tendría relaciones con Miguel Páramo, hijo del cacique, como respuesta a la frustración del amor no correspondido por Pedro. De alguna manera, en Eduviges Dyada se aprecia cómo, de manera indirecta, la figura del cacique supone la corrupción de su identidad, lo que acaba en el suicidio de esta.

Aguirre Barrera (2008, s.n.) describe con las siguientes características al personaje de Eduviges:

Eduviges Dyada pertenece al rubro de los personajes femeninos de Pedro Páramo que no ejercen como tales los dos roles de la sexualidad femenina permitida. De las otras mujeres de este segundo grupo ninguna está casada y su maternidad no es biológica. Sin embargo, en la práctica, algunas funcionan como madres sustitutas y/o su sexualidad expresa la idea de pertenencia a los hombres que subyace en el concepto del rol marital femenino. En Eduviges existen ambos tipos de oficio materno y también es soltera, aunque funge como objeto de uso sexual de la comunidad masculina de Comala.

En el extremo opuesto se sitúa el personaje de Dolores Preciado, sumisa al control del marido (solo rompe ese sometimiento al poder del falocentrismo al salir de Comala). De esta forma, y de manera contraria a como se refiere a Eduviges, Aguirre Barrera (2008, s.n.) describe a Dolores Preciado:

Contrario a lo que ocurre con las otras cualidades ya mencionadas, este personaje cumple sólo parcialmente con la contención y la castidad sexuales que presupone el prototipo femenino de la esposa, cuya sexualidad debe mantenerse dentro de los parámetros aceptados por la ideología dominante y reprimirse. Ya casada, Dolores manifiesta una sexualidad contenida y casta, puesto que no tiene relaciones sexuales con ningún otro hombre además de su marido, ni mientras vive con él ni después cuando, tras haberlo abandonado, dedica sus días a cuidar a su hijo y a soñar con el regreso al pueblo.

Con todo, lo que es indudable es que la feminidad que nos muestra esta novela es una feminidad desdibujada por la locura, por la irrealización o por el rebasamiento de la estructura, y estas cuestiones tienen lugar por la mano del hombre en cualquiera de los casos.

Esto nos hace volver de nuevo a tratar de trazar una concepción de la individualidad dentro de la novela. Atendiendo a los personajes, lo cierto es que sólo el cacique muestra una verdadera dimensión interior, es decir, el único personaje con entidad propia es Pedro Páramo. Todo lo demás “es” en tanto que Pedro Páramo tiene una relación con ello. Tanto es así, que la familia no puede funcionar sin el cacique, en cualquiera de sus diferentes manifestaciones dentro de la novela; no puede funcionar si no es Pedro Páramo el que le da la dimensión estructural. En el caso de Susana, y en el de Dolores, la reacción es la huida ante el sometimiento a una institución que en términos tradicionales las oprimen como individuos para redefinirlas

de manos de Páramo. En la utilización de la voz en primera persona que representa al cacique se ve perfectamente que impone su visión y redefine a su esposa.

La figura del hijo, por su parte, traspasa, a un modo parecido al Edipo de Sófocles en última instancia, las concepciones familiares de sumisión al padre^[13]. Aunque es una situación típica en la literatura y la mitología occidental, resulta curiosa la reescritura de Rulfo del mito, puesto que lejos de tomar el control el hijo (hablamos aquí en el caso de Abundio) tras el asesinato del padre, este sufre la misma muerte que tiene su progenitor: al matar a Páramo, Comala deja de ser por su indisoluble relación, un pueblo de hijos de Páramo. El hijo, así, no supone nada más que una posesión más del padre que es atraída hacia el origen por la relación de poder que sostiene el cacique con sus madres, madres posibles, madres huidas.

Miguel Páramo, sin embargo, actuará como reflejo de su padre en términos de creación de dinámicas de dominación. Cuando el poder está ocupado se tratan de abrir otras estrategias y la más socorrida y rápida es la violencia, así podemos decir que mientras Pedro Páramo establece unas relaciones de poder de orden social, Miguel lo hace en el orden natural de la violencia^[14]. Es por esto que las estrategias de Miguel Páramo entran en conflicto con el orden social y, por ello, son las de Pedro las que se mantienen finalmente. Lucas Páramo, por su parte, representa al padre tradicional, al cacique clásico. En este sentido, la autoridad adquirida por Pedro Páramo está vinculada al beneplácito de los poderes públicos: por un lado, las leyes lo amparan a través de la figura del abogado Gerardo Trujillo; por el otro, la Iglesia, mediante el personaje del padre Rentería, autoriza y justifica las acciones del cacique ante el pueblo de Comala.

Las concepciones supersticiosas que dentro de la novela se pueden observar sobrepasan por mucho a la estructura eclesiástica como eje dominador, al contrario de lo que podría suponerse de un país ultra-evangelizado como México. Sin embargo, Rulfo nos muestra a un sacerdote católico culpable e incapacitado para confesar, al Padre Rentería, que no es sino la objetivación de la pérdida de valores eficaces del cristianismo, un clérigo que muestra una interioridad individual que sobrepasa por mucho los límites de la ética cristiana. En definitiva, como diría Lipovetsky, un personaje que se encuentra en extremo “psicologizado” (1995 pp. 53-60). Y esto se deduce así porque existe una anteposición de lo personal sobre lo público en la dimensión institucional religiosa. Rentería siente cómo el bien —que lo entenderemos objetivado en el hecho de haberle entregado Miguel a su padre después de la muerte de su madre— se ha vuelto contra sí mismo. Se redefine de esta forma la idea platónica del bien, tan presente en las concepciones cristianas, (aquella de la que se deduce que la “virtud” del conocimiento del bien, y el hecho de que practicarlo solo puede traer consecuencias positivas al sujeto y a los

individuos de su alrededor) para negarla y arrinconar al sacerdote ante la violación de su sobrina en manos de Miguel. La alternativa espiritual de salvación se enfrenta dialécticamente a la muerte, dando como resultado una situación suspendida, deslocalizada, entre la conciencia y la inexistencia. Sobre el peso del pensamiento platónico en la obra de Rulfo se pronuncia en estos términos J.D. Lee (2000, p. 185): “La concepción filosófica subyacente a este catolicismo no está, sin embargo, en el legado aristotélico que se cuela al cristianismo a través de Santo Tomás de Aquino, sino en la herencia platónica que se asienta en la religiosidad popular y en los prejuicios de las cúpulas eclesiásticas”.

Entendemos, pues, que ese sufrimiento cristiano que nos redime en la muerte no existe. Los muertos, es decir, toda Comala, sin tener tiempo ni espacio, están evocados a revivir en los recuerdos y a sufrirlos una y otra vez. Sin muerte total y sin fin no hay alternativa de remisión. Y entonces sucede la inacabable atracción hacia el origen, el recuerdo perpetuo en espiral interminable.

Conclusiones

La atracción hacia el origen es uno de los temas centrales de la novela y estructura vertebralmente el eco narrativo que se deduce de toda la historia. La necesidad de vuelta al principio para redefinir las conclusiones del desastre se objetiva en el personaje de Juan Preciado, que en su viaje por toda Comala se va entrecruzando con las voces individuales de un ente social en el que, efectivamente, como ya adelantamos anteriormente, se articulan una serie de estructuras de dominación, objetivadas en los diversos eventos puntuales que se desarrollan a lo largo de los recuerdos de los distintos personajes que componen la órbita del pueblo.

Comala se presenta en la obra con una posición central en un eje donde discurren, de forma principal, los diferentes personajes. El desplazamiento del pueblo hacia el vértice de la corrupción, representando por Pedro Páramo y sus socios —el padre Rentería y el abogado Gerardo Trujillo— supone al mismo tiempo la traslación de las individualidades colectivas hacia un único sujeto individual, es decir, Comala termina ligando su suerte a la de Pedro Páramo. Las estructuras de poder sociales tienen su microrrepresentación en los personajes antes citados. El cacique ostenta un poder alcanzado gracias a los diferentes tipos de capital de los que dispone, en parte heredados y en parte conseguidos de manera ilícita. Su mano derecha es Fulgor Sedano, un hombre que actúa como su brazo ejecutor y que no tiene más ética ni moral que la que le impone los actos de su jefe. Desde una perspectiva social, la actuación del cacique viene avalada desde los representantes de la Iglesia —el padre Rentería— y del poder judicial —el abogado Gerardo Trujillo—.

Desde el comienzo de la novela los personajes que interactúan con Juan Preciado manifiestan su culpa por los pecados cometidos en vida. Así Comala se posiciona como el lugar donde los pecadores entran y no pueden salir, en otras palabras, el pueblo representa una suerte de infierno. Dada estas circunstancias, la culpa se presenta como una carga común en los personajes de la novela. El caso más claro se encuentra en la figura del padre Rentería, ya que legitima al cacique de la Media Luna desde su posicionamiento eclesiástico. Esta acción viene condicionada por el miedo de no perder la financiación y el poder cedido por Pedro Páramo, a pesar de que el sacerdote es consciente de que sus hechos van contra la ley cristiana y, por tanto, son pecados. La carga pecadora le lleva en un momento dado a buscar el perdón en el párroco de Contla, pero este se lo deniega. En la respuesta del párroco local se encuentra las claves del paradigma teológico de la novela:

— Ese hombre de quien no quieres mencionar su nombre ha despedazado tu Iglesia y tú se lo has consentido. ¿Qué se puede esperar ya de ti, padre? ¿Qué has hecho de la fuerza de Dios? Quiero convencerme de que eres bueno y de que allí recibes la estimación de todos; pero no basta ser bueno. El pecado no es bueno. Y para acabar con él, hay que ser duro y despiadado. Quiero creer que todos siguen siendo creyentes; pero no eres tú quien mantiene su fe; lo hacen por superstición y por miedo. Quiero aún más estar contigo en la pobreza en que vives y en el trabajo y cuidados que libras todos los días en tu cumplimiento. Sé lo difícil que es nuestra tarea en estos pobres pueblos donde nos tienen relegados; pero eso mismo me da derecho a decirte que no hay que entregar nuestro servicio a unos cuantos, que te darán un poco a cambio de tu alma, y con tu alma en manos de ellos ¿qué podrás hacer para ser mejor que aquellos que son mejores que tú? No, padre, mis manos no son los suficientemente limpias para darte la absolución (Rulfo, 1955, p. 137).

La Iglesia objetiva una de las estructuras sociales de poder. En la novela se da una doble visión de ella al presentar el seminario como punto de partida de la buena labor de los ministros católicos. En cambio, la labor de estos en los pueblos de la región está polarizada entre Comala y Contla, al mismo tiempo que su trabajo obtiene resultados parecidos: “—Son ácidas, padre —se adelantó el señor cura la pregunta que le iba a hacer— Vivimos en una tierra en que todo se da, gracias a la Providencia; pero todo se da con acidez. Estamos condenados a eso” (p. 138). La culpa vuelve a aparecer como un elemento no ligado a las estructuras de poder, sino, más bien repartido en todos los estratos sociales. Este reparto inculpa también a Dios en tanto que la figuración de la vida en las uvas se da gracias a su voluntad, pero su trabajo no es perfecto, la tierra —con una carga semántica que vuelve aludir al pecado— solo produce uvas ácidas. Si el origen se presenta como imperfecto, a los habitantes del pueblo solo les queda asumir su parte de culpa. En lo referente al poder judicial, la objetivización en el personaje de Gerardo Trujillo del discurso legitimador social supone la impunidad legal —siendo el padre

Rentería el que permite la impunidad moral—. Ambos personajes quieren romper su colaboración con el cacique —por motivos diferentes cada uno—, pero ninguno lo llega a abandonar. Si la asunción del poder Pedro Páramo supone la acumulación del control de los discursos legitimadores, su control también supone el principio de corrupción que acabará asolando la población.

La masculinidad del trío opresor viene encontrada con el que forman Eduviges Dyada, Justina Diez y Susana San Juan, cuya feminidad simboliza la unión, empatía y cohesión. La identidad sexual supone una de las voces definitorias predominantes, siendo su condición original alterada progresivamente en tanto que la relación con el cacique de la Media Luna va aumentando. La sexualidad femenina se manifiesta dependiente del paradigma social dominante, en el caso de la novela las mujeres oscilan entre “Debe-Ser” y el “No-Debe-Ser” (Aguirre Barrera, 2008, p. 234). Por tanto, en Pedro Páramo la voz femenina sufre una confrontación interna entre las pulsiones naturales y las imposiciones sociales del capitalismo y del cristianismo. En otras palabras, “la mala mujer” contra “la buena esposa”. Por tanto, la aspiración femenina para la aprobación social pasa por una de las estructuras objetivadas del cristianismo, que es el matrimonio. La unión matrimonial viene dada para salvaguardar la legitimidad de la paternidad. Esto significa que la mujer que recorre el camino social no solo es esposa, sino que su condición también está ligada a la de madre. Aunque los personajes principales femeninos de novela no siempre cumplen enteramente estos parámetros, es decir, hay esposas que no son madres y madres —no siempre biológicas— que no son esposas —pero están vinculadas a la masculinidad a través de otras relaciones—, la subyugación femenina viene impuesta desde los valores sociales y culturales cristianos.

Así pues, esa atracción hacia el origen remite a la redefinición de los valores que se da cuando el Modernismo como discurso ideológico llega hasta sus últimas consecuencias. Comala es el yermo que surge como resultado de mantener un posicionamiento absolutamente moderno, de negarlo todo para imponer los límites redefinitorios cada vez más lejos hasta el punto de desdibujarlos. Esta condición viene superpuesta a la posición de Comala como asentamiento que está en la “nada”, es decir, es en palabras de Hernández-Rodríguez (2001, p. 620): “Comala es un lugar sin lugar; es un universo cerrado y atemporal, y por ello infinito; es un mundo que existió hace mucho pero que sigue existiendo”. Rulfo expone un pensamiento posmoderno que viene definido desde el principio que el Modernismo ha quedado sobrepasado. Bajo esta premisa, Tittler (1981, p. 73) define Pedro Páramo: “como una muestra ejemplar de literatura y pensamiento posmodernos, autorreflexivos o autorreferenciales”.

De esta manera, entendemos que esta novela resulta del polo supraestructural de una sociedad que mezcla los últimos valores,

basados en el pasado y la tradición, y las nuevas tendencias posmodernas, que se perciben en obra de Rulfo principalmente a través de los recursos literarios^[15]. Esa dualidad, incompatible y que se desprende y atrae contra sí, se percibe perfectamente en la proyección de personajes deslocalizados dentro de sus propios contextos y ensimismados en sus consideraciones, lo que favorece a Páramo en su ampliación de cuerpos atravesados por ese discurso de poder ideológico —ejemplo de esto sería la financiación de la Revolución mexicana y lo vana y burda que resulta—. La posición ideológica de la que parte Rulfo está condicionada por su experiencia vital, tal y como atestigua Calviño Iglesias (1985, pp. 363-364):

La visión necrolátrica y sombría que se desprende del texto entra en correspondencia con la postura ideológicamente contrarrevolucionaria de Rulfo y con su lectura meta/ahistórica del pasado mexicano como hipóstasis devalorativa a partir de un “pathos” humanista teñido de pesimismo por medio del cual traduce la condición humana en padecimiento y angustia con el sobreañadido de una sentimentalidad biográficamente condicionada: Muerte del padre durante la Guerra Cristera [...], asesinato de la madre y de sus tíos, etc.; de ahí el desprecio que muestra el autor hacia un proceso revolucionario que, bajo la óptica del intelectual pequeñoburgués desencantado y resentido, le obliga a reaccionar alegorizando mistagógicamente.

En definitiva, Pedro Páramo nos muestra la realidad ideológica del ocaso del Modernismo al mismo tiempo que nos presenta las consecuencias de su fracaso. De esta manera, Rulfo critica los errores que de esta situación se deducen, y plantea un escenario carente de sentido —desde el paradigma modernista— que acarrea unas consecuencias que imposibilitan la reconstrucción ideológica. Las voces disonantes y las identidades fragmentadas responden al nuevo escenario posmoderno en el que el autor mexicano desarrolla su obra. En conclusión, Pedro Páramo realiza una crítica a los valores modernistas a través de unas estructuras y unas formas posmodernas.

Referencias

- Aguirre Barrera, D. I. (2008). Esposas y madres: la sexualidad femenina en Pedro Páramo. *La ventana. Revista de estudios de género*, 28, 233-269.
- Arango, M. A. (1978). Correlación social entre el caciquismo y el aspecto religioso en la novela *Pedro Paramo* de Juan Rulfo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 341, 401-412.
- Bárcenas Deanda, R. (2019). El encuentro enigmático de Juan Preciado con la pareja de hermanos en Pedro Páramo, *Sincronía*, 76, 606-621.
- Calviño Iglesias, J. (1985). "Pedro Páramo: texto e ideología". *Cuadernos hispanoamericanos*, 421-423, 355-384.
- Foucault, M. (1993). *Microfísica del poder*. La piqueta. (Original publicado en 1980).
- Genette, G. (1983). *Nou-veau discours du récit*. Seuil.
- Hernaiz Forest, M. E. (2018). *Negociación de la identidad en Pedro Páramo, de Juan Rulfo*. [tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional UNC. <https://eprints.ucm.es/47268/1/T39852.pdf>
- Hernández-Rodríguez, R. (2001). El fin de la modernidad: Pedro Páramo y la desintegración de la comunidad. *Bulletin of Hispanic Studies*, 5, 619-634.
- Iriarte, P. (1996). Macondo y Comala, dos formas del infierno en la narrativa latinoamericana. *Folios. Revista de la Facultad de Artes y Humanidades*, 6. <https://doi.org/10.17227/01234870.6folios50.61>
- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre la posmodernidad*. Imago Mundi.
- Lee, J.-D. (2000). El mito en Pedro Páramo. *Asian Journal of Latin American Studies*, 13, 175-193.
- Lipovetsky, G. (1995). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama. (Original publicado en 1983).
- Luraschi, I. A. (1976). Narradores en la obra de Juan Rulfo: estudio de sus funciones y efectos. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 308, 5-9.
- Marcos Dipaola, E. (2010). Des-apariciones: entre fronteras y desplazamientos (o) las voces y la escritura en Pedro Páramo y Cárcel de Árboles. *Intersticios*, 2, 115-126.
- Metz, C. (1974). El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico. *LENGUAjes. Revista de lingüística y semiología*, 2, 37-51.

- Moreiras, A. (1990). Transculturación y pérdida del sentido: El diseño de la posmodernidad en América Latina. *Nuevo Texto Crítico*, 6, 105-119.
- Patiño Millán, C. (jul-dic, 2010). Pecado e incesto en ¡Absalón! ¡Absalón! de William Faulkner y Pedro Páramo de Juan Rulfo. *Nexus comunicación*, 8, 199-209. <https://doi.org/10.25100/nc.v0i8.887>
- Rodríguez, J. C. (1990). *Teoría e historia de la producción ideológica: las primeras literaturas burguesas*. Ediciones Akal.
- Rodríguez-Alcántara, H. (1981). Rulfo y la crítica. *Inti*, 13-14, 9-24.
- Rulfo, J. (2017). *Pedro Páramo*. Cátedra. (Original publicado en 1955).
- Sabugo Abril, A. (1985). Comala o una lectura en el infierno. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, 417-432.
- Tittler, J. (1981). Pedro Páramo: nihilismo fracasado. *Inti*, 13-14, 73-82.
- Vital Díaz, A. (2011). Estrategias comunicativas en Pedro Páramo. *Literatura Mexicana*, 2, 463-469.

Notas

- [1] Concepto que entenderemos aquí en base a la idea de “discurso de poder” que expone Foucault en *Microfísica del Poder* (1980), así como en el concepto de “ideología” esgrimido por Althusser y aplicado en este sentido por Juan Carlos Rodríguez en *Teoría e Historia de la Producción ideológica: las primeras literaturas burguesas* (1974).
- [2] Toda relación de poder conlleva un discurso ideológico inserto. Estos discursos pueden solaparse y complementarse o bien enfrentarse, siendo esta contrariedad o simbiosis el germen de los procesos históricos. De esta forma, como tradicionalmente se ha hecho en el terreno económico, la formación de los Estados-nación supuso el asentamiento definitivo de la ideología burguesa.
- [3] De hecho, situación esencial para que esto suceda es que exista el Estado-nación, puesto que el Modernismo es esencialmente una ideología desde la burguesía para sí: una clase social que intenta superar sus propias contradicciones.
- [4] Además, es necesario tener en cuenta que estos artistas no son nativos y que es una mayoría de edad forzada por las necesidades productivas de los nuevos Estados (a la par que solapada porque los intereses económicos de Latinoamérica pertenecían a un mercado internacional en el que ellos no tenían experiencia). De la misma manera, las estructuras políticas y de dominación son reutilizadas por los criollos para su propio beneficio, por lo que entendemos que, en términos efectivos, no hay tanto una emancipación como un traspaso de poder hacia modos de organización política burguesa.

- [5] Para el desarrollo de nuestro trabajo utilizaremos el concepto de “diégesis” que propone Genette en su obra *Nouveau discours du récit* (1983). Esto supone entender la diégesis como el universo espacio-temporal en el que se tiene lugar la obra. Lo que implica dotar al mundo ficcional de una connotación de universo significativo.
- [6] Concepto entendido como entidad y espacio que representan la vida pública.
- [7] Interesante la observación de Vital Díaz en *Estrategias comunicativas en Pedro Páramo* (2011), donde nos plantea que la relación que existe entre Abundio Martínez y Juan Preciado en el diálogo primero de la obra tiene su reflejo en la relación que el narrador y el lector mantienen en el transcurso de la novela.
- [8] Esto, además, Rulfo lo hace directamente en diálogos insertos en estilo directo, sin referenciar a personaje alguno salvo al cacique:

Pedro Páramo los miraba. No se le hacían caras conocidas. Detrasito de él, en la sombra el Tilcuete.

—Patrones —les dijo cuando vio que acababan de comer-, ¿en qué más puedo servirlos?

—¿Usted es el dueño de esto? —preguntó uno abanicando la mano.

Pero otro lo interrumpió diciendo:

—¡Aquí yo soy el que hablo!

—Bien. ¿qué se les ofrece? —volvió a preguntar Pedro Páramo.

—Como usted ve, nos hemos levantado en armas.

—¿Y?

—Y pos eso es todo. ¿Le parece poco? (Rulfo, 1955, pp. 160-161).

- [9] Para una información más amplia al respecto consultar Luraschi *Narradores en la obra de Juan Rulfo: estudio de sus funciones y efectos* (1976).
- [10] Siguiendo las concepciones de Levi-Strauss, hemos querido ver aquí una superación por colapso de la estructura familiar. Es decir, tal y como el antropólogo expone en *Las estructuras elementales de parentesco* (1949), el ser humano se muestra como ser dual en tanto que ser biológico e individuo social. Los estímulos externos e internos se dan simultáneamente y se amoldan y redefinen en las culturas específicas, de modo que se sintetizan en avance procesal histórico y dan como resultado nuevos órdenes estructurales —por lo tanto, ideológicos y discursivos— en constante cambio.

- [11] Este símil ya lo utiliza Carlos Fuente para tratar el pasaje comentado en su obra *Valiente mundo nuevo* (1990).
- [12] Esta similitud, en tanto que ambas ciudades de muestran como “infiernos” ligados a la suerte de los protagonistas, se puede estudiar en el artículo “Macondo y Comala, dos formas del infierno en la narrativa latinoamericana” (1996), de Pompilio Iriarte.
- [13] Esta hipótesis ya la plantea Rodríguez-Alcántara en 1981 en su artículo “Rulfo y la crítica”.
- [14] Dualidad del hombre en individuo social y ser biológico (nota 10). De hecho, como ente violento, muere violentamente.
- [15] Moreiras afirma que con Pedro Páramo Rulfo funda “la novela posmoderna latinoamericana” (1990: 111).



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181777848005>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Fernando Candón Ríos, Adrián Martín Del Pino

Voces e identidades en Pedro Páramo

Voices and identities in Pedro Páramo

Cuadernos del CILHA

núm. 35, p. 1 - 25, 2021

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

cuadernosdelcilha@ffyl.uncu.edu.ar

ISSN: 1515-6125 / **ISSN-E:** 1852-9615

DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.34.027>



CC BY-NC 4.0 LEGAL CODE

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0
Internacional.**