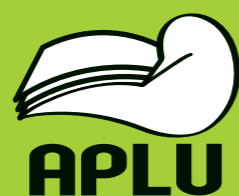


# [sic]

Revista arbitrada de la Asociación de  
Profesores de Literatura del Uruguay  
Año VII - #18 | Agosto de 2017

## *Entre Comala y Macondo*

Centenario de Juan Rulfo,  
medio siglo de *Cien años de soledad*



### Horarios de atención

Lunes y martes de 10:30 a 15:00 horas  
Miércoles y viernes de 15:00 a 18:00 horas

Av. 18 de Julio 1825 ap. 401 - C.P. 11.200 - Montevideo  
Telefax 2403 6506 - aplu1992@gmail.com - www.aplu.org.uy



RÍO MAGDALENA

RÍO HACHA

LA CIÉNAGA

MANAURÉ

EL CASTAÑO

CASA de los BUENDÍA

CEMENTERIO

RÍO MACONDO

CASA-LIBRERÍA

SIERRA DE SANTA MARTA

UNITED FRUIT COMPANY



# [*sic*]

## TEMÁTICA Y ALCANCE

Literatura del Uruguay. Se publican artículos inéditos y originales que presentan resultados de investigaciones en el campo de los estudios literarios y la didáctica de la literatura. Está dirigida a estudiantes terciarios, docentes, investigadores y profesionales vinculados al área de las letras, las ciencias humanas y la educación. Es de periodicidad cuatrimestral, con publicaciones en abril, agosto y diciembre.

Los trabajos son arbitrados por un Consejo Académico de Lectura, entidad evaluadora externa a la Comisión Directiva y al Consejo Editor.

Está indexada y catalogada en Latindex.

Integra la lista de socios fundadores de AURA  
(Asociación Uruguaya de Revistas Académicas).

palabras clave: revista arbitrada de literatura - aplu - [*sic*].

---

# [sic]

## Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay

Año VII - #18 | Agosto de 2017

### Comisión Directiva

*Presidente:* Silvia Viroga

*Vicepresidente:* Adriana Simioni

*Secretario:* Alejandra Merglen

*Tesorera:* Ángela Sosa

*Vocal:* Alejandra Cañete

### Consejo Editor de la revista [sic]

Coordinadoras y editoras responsables:

Alejandra Merglen y Alejandra Cañete

Silvia Viroga

Instituto de Profesores "Artigas" (Jubilada)

Consejo de Educación Secundaria (Jubilada)

Inspectora Nacional de Literatura (Jubilada)

Adriana Simioni

Instituto de Profesores "Artigas"

Alejandra Merglen

Consejo de Educación Secundaria

Ángela Sosa

Consejo de Educación Secundaria

Alejandra Cañete

Consejo de Educación Secundaria

Elvira Blanco

Instituto de Profesores "Artigas"

Universidad Católica del Uruguay

### Consejo Académico de Lectura

Alfredo Alzugarat

Leonardo Rossiello

Charles Ricciardi

Carina Blixen

Oscar Brando

Luis Bravo

Margarita Carriquiry

María del Carmen González

Gustavo Martínez

Claudia Pérez

Elena Romiti

Alicia Torres

### Diseño y diagramación

Zonalibro S.A.

### Corrección

María Emilia Souto

### Traducción

Mauricio de Vasconcellos

### Diseño de logo APLU

Mariana Pérez Balocchi

*en base a diseño original de Alicia Cagnasso*

**Imagen de Comala:** zonalibreradio1.wordpress.com

**Imagen de Macondo:** libroslectureka.blogspot.com.es

Revista [sic]. Año VII. #18 - Agosto de 2017.

ISSN 1688-938X

Indexada en latindex.unam.mx

### APLU

Av. 18 de Julio 1825 ap. 401 C.P. 11.200

Telefax (+598) 2403 6506

aplul992@gmail.com | revistaaplu@gmail.com

www.aplu.org.uy

Revista registrada ante el MEC en el Tomo XVI,

Foja 33 a los efectos del artículo 4 de la Ley N° 16.099.

Impreso y encuadernado en Zonalibro

San Martín 2437 - zonalibro@adinet.com.uy

Depósito Legal N° 362.585 / 13

Edición amparada en el decreto 218/996 (Comisión del Papel)

# Sumario

---

**8. Polifonía del tiempo: sobre la temporalidad narrativa  
en el film *El despojo*, de Juan Rulfo**  
*Beatriz Colaroff - Daniel Nahum*

**14. El humor, un acto de razón en *Anacleto Morones***  
*José Pablo Márquez*

**20. Cuando callan los ecos hablan las manos**  
*Pablo Meneses*

**27. La peste del insomnio en Macondo:  
una posible aproximación analítica desde lo literario,  
lo neuropsicológico y lo lingüístico**  
*Ana Claudia Pignataro - Alejandro Rafael Pignataro*

**33. Estaba escrito. La tradición del futuro:  
una articulación imposible**  
*Charles Ricciardi*

**39. *Pedro Páramo*, el *infrahombre*,  
sobre las brasas de Comala**  
*Belén Vila*

# Editorial

---

Este año celebramos el centenario del nacimiento del escritor mexicano Juan Rulfo y los cincuenta años de la publicación de la novela *Cien años de soledad* del colombiano Gabriel García Márquez. Conmemorar estos hechos es celebrar la literatura latinoamericana, una literatura que nos sumerge en el ser y en el sentir del hombre de nuestro continente en ese arduo y necesario proceso de búsqueda de una identidad propia.

Estos escritores han aprehendido la realidad de América Latina y, luego de haberla transfigurado bajo el influjo de la imaginación, crearon universos míticos en los que confluyen lo maravilloso, lo realista, lo histórico y lo político. Adentrarse en las obras de Rulfo y de García Márquez es penetrar en el heterogéneo y complejo entramado de la cultura latinoamericana.

Al momento de recibir el Premio Nobel, García Márquez expresaba lo siguiente:

Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de la Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual este colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada

hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad.<sup>1</sup>

Deambular por los caminos de Comala y Macondo, constituye una desafiante e ineludible tarea que todos deberíamos experimentar ya que este viaje ficcional nos permitirá descubrirnos y comprendernos. En este mundo de hoy, dominado por la globalización, incursionar en la narrativa de estos autores puede devenir en el descubrimiento de un poderoso antídoto contra todo aquello que atente contra nuestra identidad; una identidad compleja, multifacética, pluricultural, pero única, real y mágica.

La presente edición nos acerca seis abordajes críticos a la obra de estos paradigmáticos escritores.

Han sido múltiples las incursiones de Juan Rulfo en el ámbito cinematográfico, tal vez sea este el aspecto menos explorado por la crítica especializada. En “Polifonía del tiempo: sobre la temporalidad narrativa en el film *El despojo*, de Juan Rulfo”, Beatriz Colaroff y Daniel Nahum realizan un estudio sobre algunas de las características más relevantes de la narrativa rulfiana que se ven reflejadas en el film experimental *El Despojo* realizado en 1960 y cuyo guión sería publicado luego de la realización de la película.

---

“El humor, un acto de razón en *Anacleto Morones*”, trabajo presentado por José Pablo Márquez, aborda un aspecto de la narrativa de Rulfo casi ignorado por la crítica –el humor-, en uno de los cuentos menos estudiado. El autor afirma que en esta narración “la burla y la ironía desempeñan un papel político salvando la razón del Hombre del caos de la locura ante el absurdo de los demás”.

Pablo Meneses analiza el lenguaje gestual en algunos de los personajes de Pedro Páramo, en el artículo titulado “Cuando callan los ecos hablan las manos”. Se detiene a realizar una interpretación de carácter simbólico de aquellas expresiones corporales que están dotadas de significación. La comprensión global de toda obra literaria exige captar en profundidad la configuración total de cada uno de sus personajes y para ello no debemos relegar “las señales no verbales que en la vida cotidiana son utilizadas en más de la mitad de los actos comunicativos y que revelan mucho más del individuo que sus palabras”, como afirma Meneses.

Ana Claudia Pignataro y Alejandro Rafael Pignataro autores de “La peste del insomnio en Macondo: una posible aproximación analítica desde lo literario, lo neuropsicológico y lo lingüístico” analizan el mencionado episodio de la novela *Cien años de soledad*. La pérdida de la memoria así como la pérdida de algunos registros lingüísticos que padecen los personajes como consecuencia de dicha peste son el objeto de estudio desde tres perspectivas diferentes.

Charles Ricciardi afirma que “*Cien años de soledad* es uno de los palimpsestos más ambiciosos que un autor occidental haya intentado jamás, pues, en la lectura que voy a hacer, García Márquez ajusta cuentas en su novela con las dos fuentes principales de nuestra tradición cultural: las fuentes bíblicas y las fuentes griegas”. En el artículo titulado “Estaba escrito”, Ricciardi propone que el palimpsesto en la obra cumbre del escritor colombiano “articula la visión del tiempo en la tradición bíblica y en la griega en una síntesis quizás imposible (...) convirtiendo a *Cien años...* en una original “summa” de Occidente”.

El artículo de Belén Vila “Pedro Páramo, el infrahombre, sobre las brasas de Comala”, se centra en el proceso de deshumanización de Pedro Páramo transformándose en lo que la autora califica como un “infrahombre”. Comala es presentada como la proyección de esa degradación humana, una tierra de “zombis” que ha sido depositaria de todas las depravaciones morales de su cacique.

Bienvenidos a [sic] y que comience el placer de la lectura...

#### Notas

1. Discurso de aceptación del Premio Nobel La soledad de América Latina (1982)

# Polifonía del tiempo: sobre la temporalidad narrativa en el film *El despojo*, de Juan Rulfo (Apuntes para un análisis)

*Beatriz Colaroff - Daniel Nahum*

## Beatriz Colaroff

Beatriz Colaroff es profesora de Literatura, egresada del IPA. Cursó estudios de Lingüística en Udelar y en la maestría en Literatura Latinoamericana. Es egresada de la Alianza Francesa en Lengua francesa. Dictó cursos bilingües de literatura Hispoamericana en Uruguayan American School y en The British School. Fue integrante del grupo de investigación *Causa rerum* en Buenos Aires y París, dirigido por el Dr. Eliseo Verón. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas y dos ensayos sobre Lautréamont y sobre la pragmática de Austin. Actualmente dicta clases en Formación Docente de Literatura Española y Universal.

## Daniel Nahum

Es docente egresado del IPA en la especialidad Literatura. Cursó posgrados en Literatura Española, Literatura infantil, cinematografía y actuación teatral. Cursa la maestría en Literatura Latinoamericana en Udelar. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas sobre semiótica, literatura infantil, literatura uruguaya, española y latinoamericana, teatro y cine; publicó libros de poemas y ensayos. Ha dictado numerosas conferencias en Uruguay y en el extranjero. Actualmente dicta clases de Literatura Española III y Estilística en Formación Docente. Es coordinador audiovisual del Programa Cineduca.

## Resumen:

En la narrativa de Rulfo, ya sea cinematográfica o literaria, se observan tres tipos dialógicos: cine / literatura, tiempo / tiempo y elipsis descriptiva / elipsis temporal. El presente trabajo intenta delinear apuntes para la emergencia del significado de *El despojo*, texto filmico performativo a la vez que se visualiza la intratextualidad productiva entre el filme *El despojo* y algunos textos literarios del autor.

**Palabras clave:** Rulfo, El despojo, cine, narrativa, collage, fragmentarismo, narrativa latinoamericana.

## Poliphony of narrative temporality in the film *El despojo* by Juan Rulfo (Notes for an analysis)

## Abstract:

In Rulfo's narrative, whether cinematographic or literary, three dialogic types are observed: cinema / literature, time / time, descriptive ellipsis / temporal ellipsis. This work attempts to present notes for the emergence of meaning of *El despojo*, a cinematographic and performative text, while visualizing the productive intratextuality between the film and some literary texts by same author.

**Keywords:** Rulfo, El despojo, cinema, narrative, collage, fragmentarism, Latin-American narrative.

## Ficha Técnica

Título original: *El despojo*

México, 1960

Duración: 12 minutos

Dirección: Antonio Reynoso

Producción: Antonio Reynoso

Guion: Juan Rulfo

Fotografía: Rafael Corkidi

## Menos es más

Si se compara la producción narrativa de Rulfo, con la del resto de los integrantes del boom editorial latinoamericano, resulta particularmente breve, ya sea esta literaria (dos novelas: *Pedro Páramo* y *El Gallo de oro*), y un libro de cuentos: *El llano en llamas*), ya cinematográfica (un guion para cortometraje: *El despojo*, de 1960, de casi 12 minutos, un guion para medimetraje: *La fórmula secreta*, de 1964, de 42 minutos y una decena de adaptaciones<sup>1</sup>, entre las que se destacan: *El gallo de oro*, también de 1964, con guion de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, y de su director, Roberto Galvandón, de 105 minutos, *En este pueblo no hay ladrones*, 1964, adaptación del cuento de García Márquez, en el que Rulfo aparece como actor, *Pedro Páramo*, del '66, con guion de Carlos Fuentes y *¿No oyes ladrar los perros?*, del '74, con argumento de Carlos Fuentes, sobre el conocidísimo cuento de Rulfo de *El llano en llamas*). Alguien se ha preguntado ¿qué podría haber escrito después de *Pedro Páramo*, si se trata, como es, de una novela perfecta? El propio autor, en entrevistas periodísticas ha referido a esa brevedad, indicando que se ha dedicado a su labor editorial, publicando libros de otros, especialmente de sociología, dada su preocupación por las etnias mexicanas y su interrelacionamiento. La brevedad de su escritura, quizás unas trescientas páginas en total, le ha otorgado un lugar destacado dentro de la literatura y, aunque menos conocido, también en el cine. Vinculado a la estética cinematográfica de Luis Buñel que en el año 1950 estrena en México *Los olvidados*, Rulfo fue aclamado por grandes realizadores, entre los que destacamos uno de los más importantes cineastas europeos, Werner Herzog (*Fitzcarraldo*, *Aguirre, la ira de Dios*, *Cobra verde*, *Nosferatu*, *Woyzek*, *Morgana*), que al abrir el festival de cine internacional de Guadalajara, en 2011, confiesa su admiración por Rulfo, en especial por *Pedro Páramo*: “Es un libro al que regreso y regreso siempre, y sus pasajes puedo recitarlos de memoria”<sup>2</sup>. Las descripciones apenas esbozadas, la escueta narración y lo esquelético y mínimo del carácter de los personajes tornan imposible olvidar esa esencia. La agudeza de la mirada de Rulfo sobre la realidad campesina de México, especialmente del Estado de Jalisco, desprovista de neobarroquismos expresivos, se vuelve recurrente en la retina imaginativa de su lector/espectador.

Los personajes cinematográficos de Rulfo son seres marginales, como los de su narrativa literaria. Son seres marginales en un cine marginal. El concepto que usamos de margen es el que involucra la denuncia, el de ubicarse en la periferia desde la conciencia y el interés de no reproducir el discurso hegemónico del poder. En este sentido, el margen social reflejado en un texto cinematográfico de director, propio de los años 50/60 latinoamericanos, bajo el advenimiento del nue-

vo cine regional, evidencia la exclusión generada desde las instituciones sociales. El logocentrismo y el discurso ilustrado de la modernidad se desgranar como esculturas de arenas frente a las realizaciones alternativas que muestran, a través del arte, las contradicciones de la modernidad. Esta modalidad rulfiana de denuncia debe ser entendida como un campo semántico recurrente, no solo en el cine sino en su literatura. De esta manera, cine y literatura dialogan.

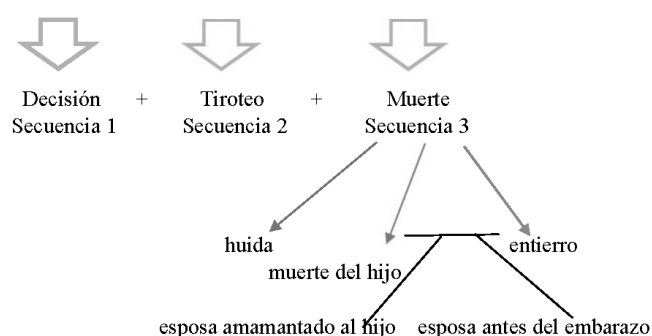
## 1er. dialogismo: Cine y literatura

El vínculo entre literatura y cine no solo se visualiza en una influencia mutua ni en la serie de temas e historias que la literatura proveyera al cine a lo largo de los poco más de 120 años de existencia de este arte, sino en un aspecto estético-estilístico: la forma de narrar a modo de mosaico o collage, desarticulando la linealidad temporal del relato mimético anterior al siglo XX, que insistía en ordenar los acontecimientos de manera cronológica.

La narrativa del siglo XX, junto al desarrollo del cine, ve en el texto (ya sea literario o cinematográfico) una forma de comunicación donde el lector/espectador no es un ser pasivo al que hay que ofrecerle la historia ya comprendida, sino que, por el contrario, ve en el receptor un recreador del textos, en el sentido escrito: re-creador, alguien que vuelve a crear el texto en cada lectura. Esta concepción estética, que más tarde Umberto Eco designaría como “obra abierta” (1962), se materializó en textos en los que las anacronías se constituyeron en el elemento estructurante del relato. Una de ellas, la elipsis, resulta inherente a todo relato. Una narración es la disposición sintagmática de acontecimientos seleccionados en el tiempo. Dicha disposición se rige de acuerdo a los siguientes principios: a) linealidad desde el punto de vista cronológico, es decir, los acontecimientos están dispuestos en el mismo orden en que aparecieron/aparecen/aparecerán o b) anacronías, vale decir, alternancias hacia el pasado o el futuro de dichos acontecimientos; nunca es enunciable toda la historia. Si un narrador enunciara cada segundo de un acontecimiento, este ocuparía cada segundo del lector y la superposición temporal haría imposible la lectura. Por este motivo, la sintagmática que es el relato se ve fragmentada bajo un principio de selección: la elipsis, es decir, omisiones de acontecimientos en el relato. Sin la inherencia de la elipsis realizar un relato sería pretender hacer un mapa a escala real, o, mejor dicho, sin escala: cada espacio representado coincidiría con el espacio real. Desde el punto de vista temporal ocurre lo mismo. Por eso, linealidad y anacronías, incluyendo la elipsis, son los principios que rigen la composición temporal de un texto narrativo.

Primero Tomachesvsky, en 1925, y luego Todorov, en 1966,<sup>3</sup> categorizan la temporalidad del relato en una dicotomía: historia y discurso<sup>4</sup>. La historia es el conjunto de acontecimientos que refiere el relato ordenados cronológicamente; en cambio el discurso es el orden estético que el autor le otorga con la esperanza de que sea más atractivo o trasluzca una concepción fragmentada y de collage de la realidad. De esta manera, el lector/espectador genera un diálogo más interesante con su texto al tener que ir reagrupando las piezas yuxtapuestas de un rompecabezas temporal que no está dado linealmente. Es la estética característica del relato del siglo XX y bajo una mutua influencia con al arte cinematográfico, el literario ha descompuesto la representación mimética de la temporalidad de la historia.

El orden de los acontecimientos ordenados cronológicamente del cortometraje abordado como objeto de estudio podría esquematizarse de la siguiente manera:



El relato parece estar ordenado cronológicamente, pero en el instante de morir se abre una nueva secuencia narrativa que posee dos analepsis.

Las relaciones dialógicas e intersemióticas entre literatura y cine se dan también a nivel de la construcción formal: en el cine la temporalidad narrativa no ocupa un espacio dentro del relato, sino que se construye a partir del montaje, es decir, la yuxtaposición de imágenes, como afirma Eikhenbaum:

(...) el cine requiere un montaje en el que el espectador, al menos en los límites de cada parte [del film], tenga la sensación del tiempo, o sea, de la continuidad ininterrumpida de los episodios. No se trata de la “unidad de tiempo” tal como se entiende en el teatro, sino de la percepción de las relaciones temporales entre los diferentes momentos. Cada uno de ellos puede ser abreviado o alargado a voluntad (ése es uno de los principales efectos de la cadencia del montaje) y, desde este punto de vista, el cine posee unas riquísimas posibilidades constructivas; sin embargo cada fragmento debe tener un vínculo temporal con el precedente. Eso proviene del hecho de que dos encuadres contiguos de un filme son percibidos respectivamente como el precedente, y el siguiente, ésta es la ley general del

cine; al someterse a ella sólo le queda al director utilizarla para construir el tiempo, es decir, crear una ilusión de continuidad<sup>5</sup>.

### **El despojo**

*El despojo* es un film de 1960 dirigido por Rulfo, y posee algunas particularidades destacables:

a) La fecha de realización lo encuadra dentro de realizaciones experimentales a lo largo de toda Latinoamérica, dentro del desarrollo de las cinematecas nacionales, de los cines-foro, de las producciones de autor, en las que el director imprime su ideología estética a lo largo y ancho del film sin el otorgamiento de concesiones estilísticas a cambio de la financiación y producción del film.

b) *El despojo* lleva al extremo el concepto de experimentación cinematográfica porque se trata de un filme sin guion previo. Es el primer experimento narrativo de orientación performática del cine mexicano. Fue filmado durante algunos fines de semana. “A partir de una muy difusa línea argumental, Juan Rulfo iba imaginando incidentes y urdiendo diálogos sobre la marcha, durante el rodaje, en el inminente hacerse y deshacerse de la materialidad ficcional”.<sup>6</sup> El texto publicado por Ediciones Era es la transcripción lingüística del film ya realizado, una suerte de guion literario, aunque con algunas indicaciones típicas del guion técnico, hecho a posteriori de la filmación. Afirma Jorge Ayala Blanco, a cuyo cargo está la edición de los guiones cinematográficos de Rulfo:

Para dar sentido a los monólogos (dichos por Jorge Martínez de Hoyos<sup>7</sup>) y a los diálogos de este cuento filmico, hemos considerado indispensable reconstruir el argumento rulfiano jamás escrito, en base en la película terminada, insertando diversas acotaciones descriptivas, tan breves y precisas como nos fue posible.

c) El “guion literario”, por llamarlo de algún modo, está dividido rudimentariamente en secuencias que incluyen parlamentos y no contempla los encuadres ni los planos.

d) el relato cinematográfico se desarrolla en un contexto de miseria y sequedad, en un valle ficcional, pedregoso, semidesértico y sus alrededores, el Valle del Mezquital, y es, por lo tanto, una producción intertextual con varios de los relatos literarios de Rulfo (*Nos han dado la tierra*, *No oyes ladrar los perros*, entre otros). Además, el protagonista se llama Pedro, como Páramo.

e) desde el punto de vista argumental, como en *No oyes ladrar los perros*, un hombre, padre de un varón, en este caso de unos 9 años, después de matar al caudillo/cacique del lugar por entender que ha sido el causante de su desgracia, carga a su hijo pequeño golpeado de

muerte por defender a su madre hasta un lugar paradisíaco donde ya no sufrirá:

Pedro: Ya estamos cerca. Te aliviarás pronto. Allá donde vamos es tan verde de la tierra que hasta el cielo es verde. Allá no te lastimará nadie. Podrás jugar sin que te muerdan las espinas y las víboras.<sup>8</sup>

f) dos son los antecedentes rastreados por nosotros que pudieron servir a Rulfo como motivo para la realización de un film en que el personaje en el momento de morir vive otra vida: el cuento *El puente sobre el río del búho*, de Bierce que terminó sus días en Chihuahua, y *La última tentación de Cristo*, de Nikos Kazantzakis, novela en la que la introducción del autor indica que la tentación más fuerte que puede tener un hombre es la de ser un hombre común. *El puente sobre el río del búho* cuenta la historia de un soldado que en el momento de ser ahorcado por haber sido condenado a muerte, sigue viviendo en circunstancias cuasi oníricas. En *La última tentación*, Jesús desciende de la cruz a instancias de una aparición celestial y vive una vida común.

## 2do dialogismo: el tiempo que dialoga con el tiempo

De esta manera, con ambos antecedentes intertextuales a la vista, el argumento de *El despojo* es el siguiente:

Un hombre, Pedro, con un guitarrón en su espalda detiene su marcha a pie en medio de una llanura árida y reflexiona sobre su futuro en oposición al caudillo del lugar, don Celerio, y como ya ha perdido el gusto por vivir decide terminar con el hombre. Llega hasta donde se encuentra el cacique regional y le dispara varias veces, y mientras el cacique va cayendo saca su arma de entre las ropas y le dispara a Pedro, quien comienza a caer. La caída se congela y Pedro, sin guitarrón, se dirige hacia donde está su mujer y su hijo para emprender la huida por el crimen cometido. Su hijo está moribundo, por lo que lo lleva en brazos, junto a su mujer, por un desierto de piedras y escasa vegetación hasta que el niño muere. Le hacen una tumba a ras del suelo con una cruz rústica. La escena siguiente retoma la caída de Pedro, que termina muerto en el piso mientras aldeanos curiosos se acercan a su cuerpo.



Coexisten en el relato filmico dos historias (diégesis y metadiégesis): la primera trata de la decisión de matar a don Celerio y el acto mismo de matarlo, a la vez que este mata a Pedro; la segunda trata de la huida y la búsqueda del *locus amoenus* como una forma de eliminar las miserias presentes. Pueden parecer dos historias vistas en paralelo pero en verdad una es subsidiaria de la otra ya que en la segunda, la metadiegetica, se hace referencia a un crimen:

Pedro: Cúñjele, Petra. Vine por ustedes. Acabo de acabar con ese hombre que nos trajo la desgracia.

Pero la interrelación entre las dos historias no se agota en la cita indicada. En el comienzo del film, mientras el personaje reflexiona, la voz en off de su pensamiento enuncia:

Pedro: (...) está bien que se quede con mi tierra, mis adobes y mis tejas. Pero nunca se quedará con mi mujer. Me la llevaré para lejos y para nunca.

Y en la metadiégesis su mujer pregunta:

Petra: ¿Y a dónde nos llevas, Pedro?

Pedro: a un lugar donde nos libremos para siempre de la gente de Hermida.

Llevar a su mujer y a su hijo para lejos y nunca equivale a librarse para siempre de los hombres que le han traído la desgracia. Lejos y nunca es una visión cronotópica de lo inexistente, de lo onírico, de lo que se desvanece con solo despertar.

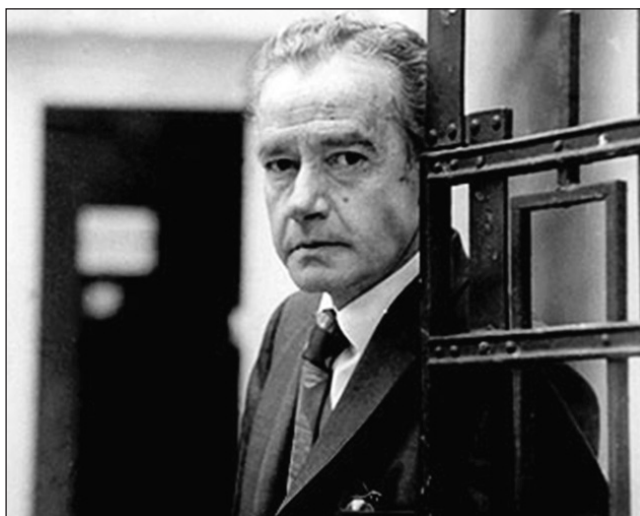
Al ver el diálogo del cine de Rulfo con su narrativa, afirmamos con Ruffinelli que la producción de Rulfo no pertenece

ni al canon realista ni al fantástico de manera absoluta y terminante. Que juegue con la ambigüedad de los límites entre la vida y la muerte, tan admirablemente demostrada en el paulatino descubrimiento que hace Juan Preciado sobre la muerte de todos los que hablan, correlativo al descubrimiento del lector - se confirma casi en la mitad de la novela- que Juan Preciado también está muerto en el momento de empezar a narrar.<sup>9</sup>

### 3er. dialogismo:

#### la elipsis descriptiva y la elipsis temporal

La elipsis temporal indicada más arriba dialoga con otra elipsis, también de carácter compositivo: la descriptiva. Las descripciones rulfianas eliminan toda descripción pintoresca o decorativa, como lo hiciera Herzog en sus filmes rodados en América Latina, que, a pesar de lo asombroso que le resultara el paisaje, lo oculta, lo desplaza, lo niega, a cambio de planos de rostros vistos en primer lugar, o con encuadres que no permiten ni siquiera ver el contexto geográfico. Por ejemplo, el cacique/caudillo del lugar es presentado a través de un encuadre que solo toma su boca echando a Pedro y recriminándole que haya vuelto y amenazándolo nuevamente, como ya lo habría hecho en otras oportunidades. En cambio las tomas que realiza de Pedro van acompañadas de fragmentos de un paisaje iterativo, solitario, seco, con escaso número de personas, que además, al intuir el peligro se refugian en sus



casas, cerrando lentamente las ventanas, con el disimulo de quien sabe que ha sido visto pero que no quiere involucrarse más que hasta el límite que su curiosidad le impone. Los mismos que se ocultan salen a ver cómo ha caído Pedro y se acercan a su cuerpo hacia el final del filme. Paisaje y situación vital se conjugan.

Un rasgo estructurante de la estética de Rulfo es la omisión. En *No oyes ladrar los perros* el padre que lleva a su hijo en los hombros se apoya inesperadamente en un muro, o, más exactamente, en un paredón, con la



carga connotativa que el vocablo conlleva: “El viejo se fue reculando hasta encontrarse con el paredón y se recargó allí, sin soltar la carga de sus hombros”. Nos desconcierta la presencia de un paredón en medio de un camino desértico. El tiempo y el espacio se diluyen, se indica de ellos lo mínimo, y, aún, fragmentado, como en el collage de un sueño. Los personajes de Rulfo parecen ser soñados por alguien que, al momento de despertar, solo puede referir fragmentos casi inconexos de imágenes oníricas.

Como dice Octavio Paz el tema de la expulsión del paraíso en Rulfo se transforma en el tópico del regreso:

Por eso el héroe es un muerto: sólo después de morir podemos volver al edén nativo.

Pero el personaje de Rulfo regresa a un jardín calcinado, a un paisaje lunar, al verdadero infierno. El tema del regreso se convierte en el de la condenación...de la peregrinación del alma en pena

La concurrencia personaje/paisaje sirve para crear el ambiente propicio para la reflexión y especialmente para la introspección. Los personajes dialogan con ellos mismos y con el paisaje. El tiempo que fluye, que es el tiempo vital del personaje dialoga con el paisaje en total armonía. La sequedad y la aridez concurren con seres humanos vivos-muertos, es decir, que tanto cobran su validez y legitimación como seres humanos al estar vivos como al estar muertos. Entre el estar vivo y el estar muerto de los personajes no hay brecha existencial. Se ve lo mismo desde las dos orillas.

### A modo de conclusión:

En Rulfo es destacable la técnica del montaje, ya se trate de cine o literatura. El montaje transmite la confusión vida/muerte. El montaje, que bien podemos designar con el nombre de fragmentarismo imaginativo se asocia con el procedimiento de la elipsis ya que el lector/espectador debe armar una serie de rompecabezas dialógicos. Lejos del bienestar contemplativo de la recepción decimonónica el lector/espectador de Rulfo debe reconstruir el sentido del texto.



### Bibliografía

- Rulfo, J. (1986); *El gallo de oro y otros textos para cine*, México, Ediciones Era.
- Zepeda, J. (2005); *La recepción inicial de Pedro Páramo*; México, Fundación Juan Rulfo- Ed. RM.

### Notas

1. La película *El gallo de oro*, primera de una serie de adaptaciones que va desde 1964 hasta 1980, pasando por la realización del famosísimo director mexicano Ripstein, no es una producción cinematográfica de Rulfo. La única película que Rulfo ha dicho que realizó fue *La fórmula secreta*, que iba a ser titulada *Coca-cola en la sangre*.
2. *El Informador*, diario independiente, 26 de marzo de 2011, pág 13
3. Cfr. Tomsachevsky, B.; “Temática”, en *La teoría de la literatura de los formalistas rusos* y cfr. Todorov, “Las categorías del relato literario” en *Análisis estructural del relato*.
4. Tomachevsky prefiere hablar de trama y argumento.
5. Eikhenbaum, B., “Problemas de cine-estilística”, en Albèra, F. (1998) *Los formalistas rusos y el cine. Teoría y práctica*, Barcelona, Ed. Paidós.
6. Ayala Blanco, J. (1986), en Rulfo, J. *El gallo de oro y otros textos para cine*, México, Ediciones Era, pág. 105. (Todas las citas por esta edición.)
7. Martínez no es el actor que representa el papel protagónico, sino quien ha doblado al protagonista, que al igual que los demás actores son campesinos no profesionales en actuación.
8. *Ibidem*, pág. 112.
9. Ruffineli, J.; “Estructura, lectura y narración en Pedro Páramo”, en Zepeda, J. (2005); *La recepción inicial de Pedro Páramo*; México, Fundación Juan Rulfo- Ed. RM.

# El humor, un acto de razón en *Anacleto Morones*

*José Pablo Márquez*

## José Pablo Márquez

Profesor de Literatura, efectivo en Educación Secundaria, egresado del Instituto de Formación Docente de Salto (2002). Profesor de Historia, egresado del Centro Regional de Profesores del Litoral (2013). Ejerce la docencia de aula en el Liceo Departamental y el IFD de Salto, y en el CeRP del Litoral. Ha colaborado con artículos en revistas literarias de su departamento, como *Punto* y *La Piedra Alta*, así como con esta publicación. Ha participado como ponente en Seminarios y Coloquios sobre Literatura en su departamento. Integra el Grupo de Estudios Autobiográficos (GEA), en la órbita del Departamento Nacional de Literatura del CFE.

### Resumen:

El tema del humor rara vez ha sido abordado en la obra de Juan Rulfo. A veces con más sutileza, a veces con más acidez y sarcasmo, Rulfo utiliza recursos humorísticos para cuestionar el autoconformismo prevaleciente en los años cincuenta, en México, después del final del ciclo de la Revolución. En este artículo nos centraremos precisamente en el cuento *Anacleto Morones*, demostrando cómo la burla y la ironía desempeñan un papel político salvando la razón del Hombre del caos de la locura ante el absurdo de los demás.

**Palabras clave:** Humor- Rulfo- político- razón- absurdo

**Homour, an instance of reasoning in *Anacleto Morones***

### Abstract:

The theme of humour has rarely been tackled in the work of Juan Rulfo. Sometimes with more subtlety, sometimes with more sharpness and sarcasm, Rulfo uses humor in order to question prevailing conformism in the 1950s, in Mexico, in the aftermath of the Revolution. In this article, we will focus precisely on *Anacleto Morones* and how mockery and irony play a political role in this story by saving reason from the chaos of madness as inflicted by the absurdity of others.

**Key words:** Humour- Rulfo- political- reason- absurd

## Después de la Revolución

Para cuando es publicado *El Llano en llamas* (1953), el ciclo de la Revolución Mexicana (1910- 1924) se había dado por concluido desde hacía aproximadamente treinta años y el relato que se impone, sobre todo a partir de la presidencia de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), es el de la “unidad nacional”, que busca zanjar así los divisionismos políticos a la vez que instaurar una paz duradera con crecimiento económico, aprovechando la coyuntura de la Guerra Mundial y posteriormente, de la Guerra de Corea. No obstante, esta unidad nacional se basaba en la conciliación de la burocracia estatal post-revolucionaria con una nascente burguesía industrial, bajo el dudoso acuerdo con una clase terrateniente que imponía al gobierno el freno a la reforma agraria, llevada adelante por la administración de Lázaro Cárdenas (1934-1940). Las expropiaciones (cuando tuvieron lugar) de tiempos de la Revolución no decantaron en la conformación de una clase media rural, sino en la constitución de una nueva camada de grandes propietarios, a veces aliados a integrantes de la vieja oligarquía. De esa forma, el desarrollo industrial (el denominado “Milagro mexicano”) de los años 50 se sostendrá en el megacrecimiento de los espacios urbanos (especialmente México D. F.), de espaldas a la realidad de virtual atraso socio-económico y cultural del campo mexicano, en donde estructuras que supuestamente la Revolución había eliminado, no obstante, se mantienen prácticamente intactas, e incluso con el sostén efectivo del régimen político-partidario surgido de los años 20 y 30. Así, se alimentará la sensación de estabilidad autoconformista, regodeada en un supuesto alcance de los objetivos de 1910 (entre otros, alfabetización y reforma agraria), pero que dista notablemente de la situación de los sectores campesinos bajos y de los jornaleros.

En ese contexto, no necesariamente favorable a la autocrítica, surgirá la obra de Juan Rulfo (1917- 1986). Tanto *El Llano en llamas* como *Pedro Páramo* ponen en cuestionamiento algunos puntos de vista de la llamada “novela de la Revolución” (aunque afirmará otros, pero con nuevos presupuestos literarios), lo cual irá en concordancia con la incorporación de recursos de la novela de vanguardia tanto europea como estadounidense, especialmente Faulkner, Joyce y Joseph Roth, así como del cine. Esa irrupción del relato rulfiano constituirá un revulsivo que conmoverá el ambiente literario latinoamericano todo. En cierta manera, tanto el libro de cuentos como la novela significan un ajuste de cuentas contradictoriamente resignado con el presente y el pasado de México.

### **No se puede contra lo que no se puede**

Es casi una rutina señalar que el levantamiento de los Cristeros de 1928 (últimos estertores de las Revolu-

ción y consecuencia de la frustración por las promesas incumplidas de reparto de tierras), planea constantemente en las narraciones rulfianas, y que involucra directamente la experiencia vital del escritor, que vio buena parte de sus familiares varones muertos por el fanatismo cristero. No obstante, tanto en los cuentos como en la novela tras la violencia de la guerra civil se dejan ver otras violencias, que se perciben estructurales y vivas aún en el presente. En este sentido no se puede obviar el hecho de que las obsesiones y personajes de la narrativa de Rulfo se observan, también, en su labor fotográfica para el Instituto Nacional Indigenista, que nutrió muchas de sus historias y que como actividad sistemática se mantuvo por mucho más tiempo que la producción literaria. Tanto en los textos como en el registro fotográfico queda plasmada la resignación de los individuos ante una realidad siempre igual, sólo rota parcialmente y a la vez confirmada por las festividades propias del sincretismo religioso mexicano, que pautan ciclos, sirven de válvula de escape y confirman valores. No obstante, no se puede señalar que Rulfo denuncie esta cotidianeidad abúlica y existencialmente humillada, sino que más bien parece que el propio autor es alcanzado por esta misma derrota, y la suya sólo sea una mirada lúcida de algo que no necesariamente se busca comprender, sino tan sólo constatar.

El ambiente presente en *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* es un cronotopo cuya marca y condena, al mismo tiempo, de la existencia humana parece ser la inercia de lo infernal. Los personajes de Rulfo tienen mayor o menor conciencia de lo que los rodea, pero todos coinciden en asumir el peso opresivo de un tiempo muerto, que no avanza, que no representa el cambio, de un “no-tiempo”. Esa frustración deriva, a su vez, porque son incapaces de pensar (se) en un proceso, o por impotencia, tanto ante el Estado como ante la naturaleza. “No se puede contra lo que no se puede”, dice uno de los campesinos de *Nos han dado la tierra*.

Es así que la manera de rebelarse que encuentra el Hombre en este contexto es la explosión emotiva, tanto sexual como destructiva. Eros y Thanatos aparecen en estado puro porque resultan la única manera de mostrarle los dientes a una Sociedad de por sí brutalmente agresiva:

Cuando se leen los cuentos de *El Llano en llamas*, resulta imposible no observar que la vida de sus personajes constantemente se encuentra en situaciones límites. La muerte, en su más variada morfología, siempre está al acecho. La naturaleza, muy querida aunque con frecuencia se torne adversa, contribuye al planteamiento de este mundo lleno de tensión. A esto le agregamos la ausencia de instituciones cuya función primordial consistiría en ordenar el caos en sus distintos niveles. De esta manera, la Iglesia, el gobierno, el aparato judicial, la educación, etcétera, dejan en aparente abandono

a campesinos y arrieros que no buscan otra cosa que simple equilibrio cotidiano. Marginados -a veces por voluntad propia-, habitantes de pueblos herméticos y grandes ignorantes de la Historia, los seres que pueblan *El Llano en llamas*, por lo tanto, exploran formas alternativas para alcanzar el orden anhelado. Una de estas formas es la violencia. (D. Avechuco Cabrera., 2010).

La violencia no es simplemente la manifestación de seres primitivos, cercanos a la animalidad, que reaccionan por instinto al asedio de una “otredad” que se desconoce y a la que no se pone empeño en comprender, sobre todo porque ese “otro” no se muestra. Es más bien la reacción ante un mundo que se reconoce de por sí violento, que amenaza, que asalta mentes y cuerpos, y al que no se puede responder de otra manera que a través de la agresión. Es probable, sí, que su pensamiento sea, si se quiere, bárbaro, pero en modo alguno es escasamente complejo. En algunos casos, como destaca Avechuco Cabrera, estamos ante la ausencia del Estado y de otras manifestaciones de la Sociedad organizada; pero en otros, el Estado se muestra legitimador de viejas opresiones y estructuras de poder pre-capitalistas que son, a la vez, funcionales a la nueva burocracia asentada en la capital. Al igual que en la tragedia antigua, sobre todo euripídea, la polis se sirve de lo bárbaro y al mismo tiempo lo “disimula”, o al menos genera la ficción de que es diferente a ella. Aun cuando podamos asumir que la violencia de los personajes “rulfianos” sea en numerosas ocasiones irracional, dicha irracionalidad responde a la lógica intrínseca de una sociedad que obliga al ser humano a responder rápida y bárbaramente para imponer su orden propio y preservar algo de auto-respeto del individuo.

### **El humor, salvador de la razón**

Los personajes de los pueblos y aldeas de *El Llano en llamas* son personajes periféricos, que viven en las sombras de lo político, de lo que el Centro (así es denominado varias veces el gobierno) asume como comunidad, a los que se prometió tierras y dignidad, y ahora se olvida, desconoce e incluso persigue. No en vano se les exige devuelvan armas y caballos (*Nos han dado la tierra*) o los persigue (*El Llano en llamas*), porque el lejano e impersonal Centro asume con plena conciencia que las banderas de la Revolución han sido vendidas, por lo que es imperioso cortar de raíz las posibilidades de un nuevo levantamiento. Si a los campesinos no se les convence con discursos vacuos que se imponen a través de un “diktat” cínico y frío, o a través de la culpa, entonces, por si acaso, se les retira las armas, o se los criminaliza.

La promesa de la Revolución se ha tornado ilusión, pero los poderes constituidos sostienen esa fantasía

para justificar la realidad que los favorece en contra de la mayoría. Así, lo real (o su conciencia, al menos) parece ceder ante lo otro, que invade, se instala y normaliza, y por tanto se vuelve conocido, ordinario. Se automatiza. Entonces, nuevamente, habría que reemprender el cuestionamiento de lo dado, lo cual implica llevar adelante un acto político. Lo irónico es que para ello se debe despolitizar, o sea, salirse de la “polis”, enajenarse, pararse afuera, para cuestionar el “intramuros” social. En Rulfo, sin embargo, ocurre lo contrario; los personajes terminan aceptando de una u otra manera la imposición de lo ajeno, incluso cuando agreden. La Revolución traicionada ha dado paso a la violencia más ciega, encerrada en las cuatro paredes de una sociedad que, en esencia, no ha cambiado en nada.

El único texto, quizá, en el que un personaje hace el intento del camino inverso, es *Anacleto Morones*, y ello se da especialmente por la vía del humor. En esta narración, que en algunas ediciones significativamente ha figurado en último lugar, un personaje narrador cuenta, entre la rememoración y la revivificación de hechos recientes, sus desesperados intentos por sacarse de encima a las seguidoras de su desaparecido suegro y cómplice de estafas, Anacleto Morones. Anacleto es un personaje ausente, a quien un grupo de congregantes buscan canonizar, y para ello necesitan a su yerno, Lucas Lucatero, para que brinde testimonio de sus “milagros”:

¡Viejas, hijas del demonio! Las vi venir a todas juntas, en procesión. Vestidas de negro, sudando como mulas bajo el mero rayo del sol. Las vi desde lejos como si fuera una recua levantando polvo. Su cara ya ceniza de polvo. Negras todas ellas. Venían por el camino de Amula, cantando entre rezos, entre el calor, con sus negros escapularios grandotes y renegridos, sobre los que caía en goterones el sudor de su cara.

Las vi llegar y me escondí. Sabía lo que andaban haciendo y a quién buscaban. Por eso me di prisa a esconderme hasta el fondo del corral, corriendo ya con los pantalones en la mano. (J. Rulfo, 1977: 227).

Desde el inicio percibimos el profundo asco que el narrador personaje siente por este grupo de feligrasas al remarcar aquellos aspectos que, en conjunto, generan desagrado y repulsión en él y en el lector, asistente “involuntario” al devenir de sus pensamientos. Las hipérboles (“grandotes”, “renegridos”, “goterones”) buscan, claramente, la caricaturización de esta caterva de visitantes importunas, que el protagonista querrá expulsar de su rancho, sobre todo porque allí tiene cosas que ocultar:

Le eché una miradita al montón de piedras que tenía arrinconado en una esquina y le vi la figura

de una sepultura. Entonces me puse a desparramarlas, tirándolas por todas partes, haciendo un reguero aquí y otro allá. Eran piedras de río, boludas, y las podía aventar lejos. ¡Viejas de los mil judas! Me habían puesto a trabajar. No sé por qué se les antojó venir. (1977: 229).

El lector debe atenerse al relato, a la versión de los hechos de Lucas, el único que puede recuperar el recuerdo de lo sucedido para nosotros. Quizá su credibilidad se asiente en que no parece estar dialogando con los lectores, sino que nos introducimos en su cabeza y lo atrapamos rememorando, en el discurrir mismo de su pensamiento. Por otra parte, la exposición cruda de los diálogos, ágiles y casi sin introducción dentro del discurso, las escasas autodisculpas por parte del narrador-personaje también ayudan a que el lector se coloque de parte del (anti)héroe. En el discurso de Lucas, la caricaturización, la ironía, inclusive la socarronería, generan un efecto humorístico, aunque ello nada tenga que ver con lo festivo, ya sea para quien genera el citado efecto como para quienes resultan víctimas de su sarcasmo. Lucas Lucatero es sincero en su rechazo de “las congregantes”, y su cinismo no deja de ser en extremo agresivo y chocante, pero en la grieta que se abre a partir del conflicto entre ambos bandos (las seguidoras de Anacleto, su yerno) aparece, desconcertante, la verdad acerca del desaparecido “Santo Niño”:

—Adentro de la hija de Anacleto Morones estaba el hijo de Anacleto Morones.

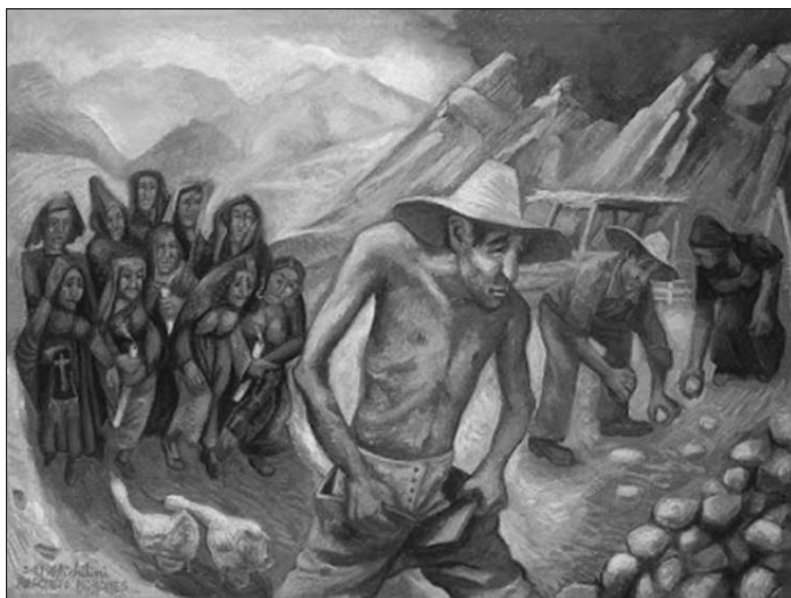
—Eso tú lo inventaste para achacarle cosas malas. Siempre has sido un invencionista.

—¿Sí? Y qué me dicen de las demás. Dejé sin vírgenes esta parte del mundo, valido de que siempre estaba pidiendo que le velara el sueño una doncella.

—Eso lo hacía por pureza. Por no ensuciarse con el pecado. Quería rodearse de inocencia para no manchar su alma.

—Eso creen ustedes porque no las llamó. (1977: 236).

Es de orden aclarar aquí que el humor en Rulfo no puede ser asumido como celebración, o mera acción y reacción jocosa. Siguiendo el razonamiento de Eduardo Stílman (2004: 3), el humor está más próximo al deseo a evitar caer en las trampas que el teatro de la realidad (armado por otros) pueda tener ocultas, que a la idea de alegría o felicidad: “En realidad, el humorismo es malhumorado, un incursor de los mismos territorios que ambicionan la úlcera, la demencia y el suicidio”. (E. Stílman, op. cit.). Si asumimos que el



Sergio Michilini, ANACLETO MORONES, 2011, óleo sobre tela, cm.60x80

humor es, sobre todo, una toma de posición a través de la cual se invierten frente a los demás las normas de la realidad para dejar a la vista las trampas del sistema, es indudable que en *Anacleto Morones* la pretensión del “anti-testigo” Lucas es burlarse de lo que la sandez ajena valida sin chistar. Sin dudas que Lucas no es un santo, se ha formado en la mentira y el engaño que le ha enseñado su mentor; es un amoral que, de todas maneras, no se asume como el peor de su especie:

—Lo que yo decía antes. Eres un condenado ateo.

—Me queda el consuelo de que Anacleto Morones era peor que yo. (1977: 239).

El acto humorístico desacraliza el orden aceptado, lo desafía, incluso con mayor eficacia que la violencia física, aunque a la vez es, en sí, una acción violenta, puesto que se impone a través del sarcasmo para desgarrar el velo. Es así que la violencia y el humor, una destructiva, el otro desestructurante, desnudan este entramado de manera tragicómica, poniendo en evidencia que el orden urbano está sostenido por el caos rural. El narrador homodiegético de *Anacleto Morones* parece revivir distintos planos del pasado que se dan cita en su discurso; rememora sus desesperados e infructuosos esfuerzos por alejarse de las fuerzas de la oscuridad que igualmente le dan alcance, y es en ese marco que se defiende, literalmente, con total agresividad. En ese sentido, recurre a la burla más atroz para deshacerse de las feligrasas, y al asesinato (como luego se revelará) de aquel que, con él, no pudo andarse con las mismas trampas:

Pese a que se trata de una narración ulterior, distanciada de la historia en el tiempo, es de tal vivacidad que produce una impresión de simultaneidad, atribuible en gran medida al predominio absoluto del

discurso directo, pero también a la inusitada carga de agresividad del narrador contra las mujeres, reveladora de una inquietud aún no superada, cuyo sólo recuerdo vuelve a exasperarlo como si las viera allí otra vez frente a él. En su función de narrador, Lucas Lucatero actúa como el otro yo de sí mismo, que echa el resto de todo lo que no pudo decir en público como personaje. (G. Martínez, 2010: 84).

En toda la literatura de Rulfo percibimos la presencia de un humor, a veces sutil, a veces ácido y despiadado, pero siempre lúcido y amargo, con una suerte de mueca resignada que acepta a regañadientes lo que existe tan sólo porque el individuo se encuentra solo ante fuerzas que no comprende o aprehende. El mundo que lo rodea lo excede y abruma, pero según de la narración que tratemos, el humor es el último resto de razón que le queda para evitar caer en el abismo de la locura:

El yo rehúsa sentir las afrentas que le ocasiona la realidad; rehúsa dejarse constreñir al sufrimiento, se empecina en que los traumas del mundo exterior no pueden tocarlo, y aun muestra que sólo son para él ocasiones de ganancia de placer. (...) El humor no es resignado, es opositor; no sólo significa el triunfo del yo, sino también el del principio de placer, capaz de afirmarse aquí a pesar de lo desfavorable de las circunstancias reales. (S. Freud, 1992: 158).

Lucas Lucatero, el protagonista y narrador del cuento *Anacleto Morones*, testigo de los desmanes del “gurú” Anacleto, se aparta de la polis (se “despolitiza”, que no es lo mismo que apolitizarse), se desmarca, para dejar en evidencia lo que los demás no ven u occultan. Algo parecido ocurre con el narrador de *La cuesta de las comadres*. La actitud de ambos personajes es, si se quiere, muy voltaireana, puesto que se alejan de los demás con una actitud despreciativa e inclusive irónica. Si bien en el caso particular de Lucas Lucatero la naturaleza no sea gentil con él y su rancho, se dedica a lo suyo para estarse “sin la moledera de la gente”. No se trata de un hombre propiamente irracional, o de pocas luces sino que, por el contrario, su inteligencia lo lleva a cultivar su jardín de sabiduría experiencial lejos de la estupidez ajena. Estupidez que no se resuelve con más educación, con poner al individuo ante la luz de la verdad, ya que el deseo de creer a toda costa y en lo que sea, termina siendo más fuerte. Es por esto que la verdad culmina siendo asimismo violenta, y es un arma arrojadiza, que no busca atenciones. Es “incompresiva” y desatenta, no mendiga aceptación, sino más bien lo contrario:

- Busquen a otro. Yo no quiero tener vela en este entierro.

- Tú fuiste casi su hijo. Heredaste el fruto de su santidad. En ti puso sus ojos para perpetuarse. Te dio a su hija.

- Sí, pero me la dio ya perpetuada.

- Válgame Dios, qué cosas dices, Lucas Lucatero.

- Así fue, me la dio cargada como de cuatro meses cuando menos. (1977: 236).

El narrador no en vano se llama como el evangelista, como aquel que es testigo de los milagros del Santo Niño, del profeta. Pero al revés del Lucas bíblico, éste se rehúsa a dar testimonio de las hazañas de Anacleto, puesto que sabe la verdad, y la verdad es que todo se trata de una farsa:

- Es que ustedes no lo conocieron.

- Lo conocimos como santo.

- Pero no como santero.

- ¿Qué cosas dices, Lucas?

- Eso ustedes no lo saben; pero él antes vendía santos. En las ferias. En la puerta de las iglesias. Y yo le cargaba el tambache. (1977: 234).

Resulta inevitable aquí visualizar los paralelismos entre Lucas y Anacleto en el pasado con la relación entre Lázaro y el ciego en *Lazarillo de Tormes*. Lucas está lejos de ser un santo (su apellido, Lucatero, es un eco irónico e invalidante del carácter positivo del nombre), pero se precia de conocer de modo directo las tretas de su maestro/amo. La candidez ajena y, sobre todo, la facilidad con la que Anacleto domina a los demás con sus mentiras, dejan perplejo a su discípulo, que poco a poco se cansa de todo este asunto y se niega a seguir actuando en la farsa. Lo notable es que la perplejidad de Lucas no viene dada por la sorpresa y el asombro cuasi aristotélicos ante la novedad del mundo, ante la verdad desnuda que libera, sino ante la pasividad de los demás frente a la mentira evidente. Podría decirse que lo que deja sin palabras a Lucas Lucatero no es la habilidad de Anacleto para engañar, sino la pasividad con la que sus congéneres se dejan llevar del hocico por el engaño:

Y allí fue el acabóse; la gente se postraba frente a él y le pedía milagros.

Ése fue el comienzo. Y yo nomás me vivía con la boca abierta, mirándolo engatusar al montón de peregrinos que iban a verlo. (1977: 234).

Tanto Lucas como Anacleto, así como las mujeres y el cura del pueblo, los hombres, etc., se manejan por un determinado corpus de valores que entre todos sancionan como válido en el discurso, pero que luego invalidan en los hechos, con mayor o menor nivel de conciencia. Las mujeres que van por él son ignorantes, y en cierta forma, víctimas, pero en este punto Rulfo, a través de Lucas, establece una relativa condena de la víctima junto con la exposición de su opresión: la



condición de sometimiento de las mujeres de la Congregación es embrutecedora, pero quienes lo padecen no son enteramente inconscientes de ello. Acomodan el cuerpo (metafórica y literalmente) a las circunstancias y en diferentes grados, y se ordenan en una caricaturesca estructura de poder manejada por el Niño Anacleto. Lucas enfrenta la realidad con declarado espíritu deportivo, y a la incoherencia responde elevando la apuesta de sus desafíos. No importa convencer al enemigo, sino dividirlo y hacerlo retroceder, literalmente:

- Me heredó un costal de vicios de los mil judas. Una vieja loca. No tan vieja como ustedes; pero bien loca. Lo bueno es que se fue. Yo mismo le abrí la puerta.

- ¡Hereje! Inventas puras herejías.

Ya para entonces quedaban solamente dos viejas. Las otras se habían ido yendo una tras otra, poniéndome la cruz y reculando y con la promesa de volver con los exorcismos. (1977: 237).

La única que permanece, prácticamente, incólume ante los mandobles verbales de Lucas es Pancha Fregoso, que ocupa un rol de liderazgo en el grupo, y que en cierta manera parece haber tomado el lugar dejado por el narrador al partir del lado de su suegro. Al principio del cuento, ambos personajes parecen buscar el mutuo reconocimiento: “¿Tú me conoces, verdad, Lucas Lucatero?”; pero hacia el desenlace el lector descubrirá que son viejos conocidos que, al quedar solos, ya no es necesario andar con disimulos, sino mostrar abiertamente las cartas frente al otro: “Oye, Francisca, ora que se fueron todas, te vas a quedar a dormir conmigo, ¿verdad?”, “Cómo te burlas de mí, Lucas Lucatero. Te pasas la vida mirando mis defectos”.

En resolución, ante la estulticia autoconformista, cuasi onanista, ciega, Lucas no parece (tampoco quiere) encontrar un punto de encuentro, puesto que éste es imposible. Las mujeres, aun en su carácter de víctimas del estafador, son funcionales a él, y ya no es posible reubicarlas en el contexto de verdad de Lucas. Salvo la Pancha (la más hábil de todas ellas), las demás han preferido mantenerse fanáticamente dentro de la Congregación, la síntesis alienante entre la transgresión y el cumplimento con el Orden superior y oficial. Entonces, para no ser devorado por el absurdo, el protagonista no tiene, en última instancia, más salida que iluminar hasta quemar los ojos ajenos. Quizás sea por eso que, de todos los cuentos de *El Llano en llamas*, sea el único que se aproxima a tener lo que se llama “un final feliz”. Aun cuando dicha afirmación sea la aceptación de que el enemigo ha ganado, al menos por ahora, la partida.

## Bibliografía

- Avechuco Cabrera, Daniel (2010). *Los motivos de la rabia: violencia mítica en El Llano en llamas de Juan Rulfo*, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* #44. Universidad Complutense de Madrid. Sin página. Versión online.
- Freud, Sigmund (1992). “El humor”, en *Obras Completas*. Tomo XXI. Bs. As.: Amorrortu Editores.
- Martínez, Gustavo (2010). *El Llano en llamas o la fatalidad hecha tierra*. Montevideo: Rebeca Linke Editoras.
- Rulfo, Juan (1977). *Pedro Páramo y El Llano en llamas*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Stilman, Eduardo (2004). *El humor negro en la Literatura*. Tomo I. Buenos Aires: Editorial Losada.

# Cuando callan los ecos hablan las manos

*Pablo Meneses*

## **Resumen:**

Mucho se ha escrito sobre la economía de la prosa de Rulfo, sobre ese lenguaje lacónico cargado de lirismo, simbolismo y una ambigüedad que obliga y llama al lector a recorrer sus páginas una y otra vez; y en cada una de esas veces encuentra nuevos matices de significación y belleza. Pero, ¿qué cosas callan sus personajes, y sin embargo se dicen sin la necesidad de la palabra?

A través de lo gestual de algunos personajes de *Pedro Páramo*, podemos ampliar nuestro conocimiento de cada uno de esos mundos que se nos revelan con recurrencia en la novela, a través de lo que dicen sus brazos y sus manos.

**Palabras clave:** lenguaje- simbolismo – ( manos – brazos )– gestualidad – Pedro Páramo

## **When echoes are silent, hands speak**

### **Abstract:**

A lot has been written about the economy of Rulfo's prose, about that laconic language charged with lyricism, symbolism and an ambiguity that compels and invites the reader to scroll its pages over and over again, each time finding new layers of meaning and beauty. But, what is silent about their characters and yet said without the need of words?

Through gestures of some characters in *Pedro Páramo*, we can broaden our awareness of each of those worlds revealed to us with recurrence in the novel by what their hands and arms say.

**Key words:** language- symbolism – (hands – arms) – gestuality – Pedro Páramo

### **Pablo Meneses**

pablomeneses17@gmail.com

Docente egresado en el área de Lengua y Literatura en el año 2010 del Centro Regional de Profesores de Sur, Atlántida. Efectivo en Literatura desde 2013. Se desempeña como docente en Educación Secundaria y en Educación Técnico Profesional en Melo, Cerro Largo.



A cien años del nacimiento de Juan Rulfo y a poco más de sesenta de la publicación de la novela que lo consagró en las letras hispanoamericanas, la variedad de lecturas e interpretaciones de su breve producción literaria es inagotable. Son muy pocos los casos de autores sobre los que se ha escrito tanto que el comentario literario supera al número total de su obra; en medio siglo Rulfo no precisó más que un conjunto de cuentos y una novela de ciento cincuenta páginas para convertirse en el maestro de toda una generación de escritores que, gracias a esas dos genialidades tituladas *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955) transformaron la narrativa de nuestro continente.

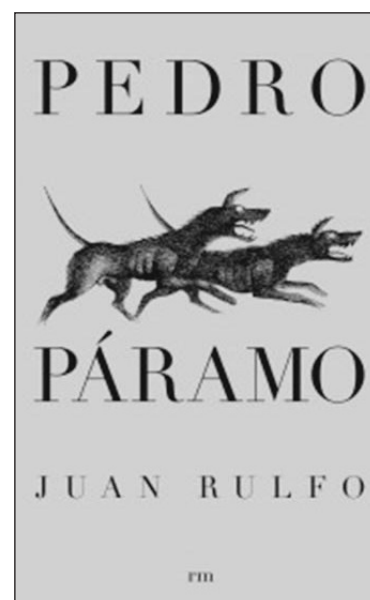
*Pedro Páramo* es la novela de los ecos, de los sonidos que no se ven ni se tocan, sonidos que están “untados a las paredes” (*Pedro Páramo*: 31)<sup>1</sup> voces sin identidad definida, que repiten su rencor hacia el cacique de Comala; es la novela de los que murieron sin morir del todo, con los brazos caídos y las manos vacías, todo porque ese, quien les vivió la vida, se cruzó de brazos y no les permitió ni siquiera “el derecho de pataleo” (*Pedro Páramo*: 31)

Esta representación en miniatura del México post revolucionario brinda un gran número de elementos que se pueden interpretar simbólicamente, los cuales se reiteran e invierten a lo largo de sus setenta fragmentos<sup>2</sup>: la luna, las piedras, el agua, la tierra, el aire o el viento (Palombo, E., 1988: 71). A partir de estos elementos Rulfo construye el ambiente, la atmósfera de ese pueblo que culmina siendo un personaje más. Es Comala el verdadero protagonista de la novela y es desde su invención que se construye la trama de la novela.

A estos símbolos que podríamos llamar “ambientales” se le suman otros que son inherentes a los personajes, como la mención reiterada de los hombros en los momentos trascendentes de su existencia, y la identificación de algún personaje con ellos; pensemos en la representación de Susana San Juan en el agua o la luna y Pedro Páramo en las piedras. (Martínez, G. 2008: 67)

Sumados a estas representaciones verbalizadas en el relato están las señales no verbales que en la vida cotidiana son utilizadas en más de la mitad de los actos comunicativos y que revelan mucho más del individuo que sus palabras.

Los seres que deambulan por Comala, como todas las criaturas de Rulfo carecen de rostro que los individualicen; todos poseen sí, una profundidad psicológica y existencial que los hace únicos y cuando se les concede una voz o un eco, se puede penetrar un poco en ese mundo interior donde vislumbramos los conflictos humanos que van desde el sentimentalismo hasta la crueldad y el patetismo más desgarradores.



Las manos son las herramientas que tenemos para entrar en contacto con la realidad material, son nuestra identidad y nuestra individualidad, pueden ser el instrumento más precioso para realizarnos en el mundo y también pueden ser deladoras de lo que sentimos y callamos; como los ojos, son también una ventana al alma. Sus extremos pueden entenderse como canalizadores de energía como los del “Saltaperico” en el fragmento nueve -el cual más adelante comentaremos-. Según Cirlot los brazos y las manos representan en su sentido más amplio el trabajo y la acción. Schneider (citado por Cirlot) dice que la mano es “la manifestación corporal del estado de ánimo interior de ser humano [pues] ella indica la actitud del espíritu cuando este no se manifiesta por la vía acústica (gesto).” (*Diccionario de símbolos*, 1985: 296)

Estas extremidades se convierten en una extensión del cuerpo de sus tres centros verticales: el cerebro, el corazón y los genitales. Los gestos que se desprenden de las manos son la exteriorización sin palabras de los pensamientos, de los sentimientos y de los deseos. Las manos son la antípoda de los hombros, mientras las primeras representan el trabajo y la acción siendo agentes netamente activos, los hombros son símbolo de pasividad casi total, en ellos reposa todo el peso de situaciones o vivencias aplastantes que condicionan o le dan un giro a la existencia de los personajes de Rulfo.

Este trabajo intentará explicar el papel de las manos en su narrativa, ya que descifrándolo se podría apreciar una faceta activa de estos seres dentro de toda la apatía de su ser.

## I- El padre Pedro Páramo

La primera imagen dada en la novela del cacique de Comala se encuentra en el fragmento seis (*Pedro Páramo*: 14) al recordar que con Susana San Juan cuando niños remontaban cometas: “Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos (...) el aire nos hacía reír, juntaba la mirada de nuestros ojos mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento...”

Las manos mientras remontaban cometas aparecen unidas al sentimentalismo, al recuerdo, a la risa, y las manos invisibles del viento que con solo acariciarlos dejó esa huella táctil completamente imborrable en el imaginario de ese niño ensimismado mientras se encuentra en el retrete. Recuerdo idílico y arcádico de Pedro Páramo, viento de vitalidad y juventud que hace correr ese hilo de vida y libertad, contrapunto a la soga con la que Bartolomé San Juan atará a su hija cuando la obliga a descender en busca de oro. Sus manos después dejarán ir a Susana y no la van a poder retener más porque ella se esconderá donde su poder no la alcance, en la locura. Susana es la cometa que se le escapa para no regresar más, es su paraíso perdido; por más que, como anticipa su abuela, ese niño que no escucha a nadie llegará demasiado lejos. Las manos de la abuela de Pedro Páramo también nos ofrecen un adelanto casi profético de la caída final de su nieto; de la misma manera en que ella desgrana el maíz, a él se le irán desprendiendo pedazos de piedra hasta desmoronarse por completo.

Los acontecimientos más significativos de la vida de Pedro Páramo (la muerte de Lucas Páramo y la de Susana) están estrechamente unidos a sus manos. Vayamos ahora al fragmento trece cuando el muchacho se entera de la muerte de su padre: “reconoce el sonido de la voz (...) Unas manos estiran las cobijas prendiéndose de ellas, y debajo de su calor el cuerpo se esconde buscando paz.” (*Pedro Páramo*: 24)

Se repite el mismo gesto en el sesenta y nueve al ignorar a Abundio que busca paz para su mujer, Páramo se esconde bajo las mantas para no ver, para evadir y no enfrentar toda esa realidad que no quiere asumir; gesto que, sin saberlo, heredará Juan Preciado.

“La voz sacude los hombros (...) hace enderezar el cuerpo” como lo hará Damiana al final de la novela y su patrón también intentará hacer para buscar alcanzar a Susana que sigue lejos de sus manos.

La madre de Pedro siempre aparece inmóvil en los umbrales “dejando asomar a través de sus brazos retazos del cielo” (*Pedro Páramo*: 17). Madre e hijo se asemejan en esta actitud, recordemos la postura de Pedro en el fragmento sesenta y cuatro, ambos personajes se mantienen con los brazos en reposo parados en la puerta de la habitación. Las manos en la cadera donde las

coloca la madre de Pedro son un gesto que transmite autoridad, seguridad y determinación firme.

Las manos también marcaron el camino en el ascenso al poder de Pedro Páramo. En el fragmento veinte (*Pedro Páramo*: 33) envía a su mano derecha, Fulgor Sedano a “pedir la mano de la Lola” y tras arreglar el matrimonio, el administrador de la Media Luna se marcha y la deja “con los brazos extendidos pidiendo ocho días, nada más ocho días” (*Pedro Páramo*:37). Irónicamente Pedro Páramo imitará este gesto hasta el último instante de su vida, suplicando para retener a Susana en este mundo otra vez.

En el fragmento sesenta y uno (*Pedro Páramo*: 93) encontramos la única referencia de un abrazo de Páramo a alguien que no sea a él mismo, es a la chacha Margarita, una sustituta circunstancial de Susana. “Aquel cuerpo azorado y tembloroso que parecía iba a echar fuera su corazón por la boca “Puñadito de carne” le dijo y se había abrazado a ella tratando de convertirla en Susana San Juan”. La boca y el corazón unidos a los brazos que se prenden a la imagen que se creó de Susana. Este episodio podría calificarse como una especie de “bed trick” (como el realizado por Eduviges y Dolores para engañar a Pedro Páramo en su noche de bodas con la madre de Juan Preciado) inventado en la imaginación de Pedro Páramo, engañándose a sí mismo de que está con otra, de jugar a que él es Florencio y Margarita, su Susana San Juan.

En los fragmentos siguientes Pedro contempla, nuevamente desde el umbral de la puerta del cuarto donde yace Susana, cómo esta fantasea desnuda hasta el último instante. Las manos de Susana recorren inconscientemente las sábanas “para demostrar la desnudez de su cuerpo que comenzó a retorcerse en convulsiones.” (*Pedro Páramo*: 95), en una manifestación de erotismo y sensualidad que une a estos dos personajes tan opuestos y tan iguales en una escena donde Pedro soporta ver cómo la realidad es tan diferente a la que él construyó, cómo la Susana que tiene en su poder no es la jovencita que remontaba papalotes con él; esa que él ama platónicamente es solo un fantasma. Ella por su parte, no ve ninguna realidad, no vive en ella, sino que disfruta y goza vivir en un mundo enajenado, donde es poseída eterna y constantemente por otro fantasma del pasado (también imaginario) que le devuelve amor y placer.

La segunda vez que Pedro Páramo abraza a alguien es a sí mismo cuando, en el fragmento sesenta y cuatro Susana muere. Este abrazo es un gesto de autoconsuelo y de cerrarse sobre sí mismo. Pedro Páramo se repliega y abraza a esa Susana que existe solo en su pecho. Lo que queda allí adentro, no saldrá más, porque ese abrazo durará hasta que todo el pueblo muera de hambre. Concretada su venganza contra Comala, los brazos del cacique volverán a estirarse solo para intentar aclarar la imagen de Susana pero, precisamente sus manos son

los primeros indicadores de su inminente e inevitable derrumbe. En el último fragmento, luego que cargan a Abundio borracho tras haber atacado a su padre y a Damiana, Pedro Páramo “Sintió que su mano izquierda al querer levantarse, caía muerta sobre sus rodillas (...)”. La caída de la mano izquierda es un indicador de un paro cardíaco, de ahí que consideremos que Abundio no llegó a apuñalar a su padre y que el gesto que hace este cuando le preguntan si está herido sea negativo. La decadencia física no compromete al motor emocional del viejo postrado en su equipal que, como dice el narrador, retoma el hilo de sus pensamientos: “Quiso levantar su mano para aclarar la imagen”. Pedro Páramo regresa a sus pensamientos en un nuevo intento de retomar entre sus manos el hilo del papalote que se le escapó casi toda su vida, Susana San Juan.

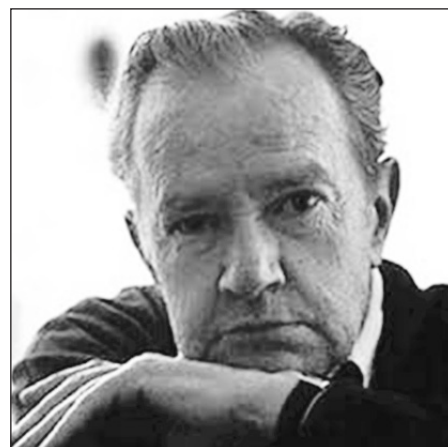
El cuerpo ya no obedece, no puede ser ejecutor de la voluntad de Pedro, impotencia máxima del cacique, que está solo y ni sus manos le hacen caso, ha perdido el poder sobre lo que ya son las ruinas de su propio cuerpo.

## II- Los hijos Juan Preciado

En el primer fragmento de la novela Juan Preciado recuerda los momentos finales de Dolores, su madre agonizante. Mientras ella le encomienda qué debe reclamar cuando conozca a ese tal Pedro Páramo, y mientras él le repite que hará todo lo que le pide, sus manos sostienen las de la moribunda. Juan dice que a sus manos “les costó trabajo zafarse de sus manos muertas”. (*Pedro Páramo*: 7) Ese “zafarse” muestra claramente la evasión de la responsabilidad con respecto a las afirmaciones que le da a Dolores; contradice el gesto con la palabra todavía después de la muerte de su madre, necesita continuar reiterando el gesto para esconder la verdad de lo que siente y lo que le dice. La mentira de sus manos está marcada por el apretón que busca transmitirle confianza a Dolores.

A las manos vivas de Juan les cuesta escapar de las de la muerta, como un anticipo de su recorrido por Comala, donde el alcance de la mano de Dolores será mucho mayor ya que se prolongará hasta aferrarse a los pensamientos de Juan y de eso él no podrá zafarse.

En este fragmento se sella una especie de pacto o acuerdo entre madre e hijo por “lo nuestro”. También es el envión que lanza a Preciado hacia esa aventura a lo desconocido luego de haber evadido las prohibiciones de su madre, “la viva” (*Pedro Páramo*, fragmento 3: 11) la que recién al momento de morir lo hace conocedor de que tiene un origen y una historia que ella supo mantener oculta hasta entonces. Desde el mismo comienzo de la novela vemos cómo extremidades, palabras, voluntad y pensamiento están unidos com-



plementándose y contradiciéndose de tal manera que podemos reconocer en Juan Preciado uno de los rasgos antiheroicos de este personaje<sup>3</sup>.

En el siguiente fragmento Juan menciona que lleva consigo el retrato de Dolores para ser reconocido por su padre y que tiene un agujero por el que cabe el dedo del corazón (dedo medio). Este se ha identificado con la sexualidad del individuo lo que es un indicio del evidente complejo de Edipo latente en Juan (Canfield, 1989: 981). Es llamativa la imagen de este dedo de figuración fálica (Laplanche & Pontalis, 1967: 136) en la posibilidad de atravesar / penetrar el retrato de la madre.

En el fragmento treinta y seis Juan relata los instantes previos a su muerte “Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera (...) se filtró entre mis dedos para siempre.” (*Pedro Páramo*: 52). Es la tercera vez que las manos de Juan se mencionan explícitamente, esta vez en un intento desesperado de mantenerse con vida, de respirar. Antes se movieron en el aire y no pudo golpear la puerta de Eduviges, ahora quietas, intentan cerrar la salida del aire de su boca, ahora es el aire y la vida que zafan de sus manos. Y a continuación: “Me vine apoyando en las paredes como si caminara con las manos”. Este pasaje representa una inversión casi total, donde las manos sustituyen a los pies, el eco a la voz, y el único que aún vivía en Comala marcha por las paredes en su transición hacia el mundo de los muertos, sumando uno más al coro de sombras. Esta última imagen de Juan vivo repite la de Abundio borracho, “caminando en cuatro patas” (Fragmento 68: 105) a concretar (sin querer) la venganza de Dolores años antes de que se la encomendara a Juan Preciado. El primero marcha ya enloquecido de miedo, intentando mantener el aire que se le escapa y el otro con los sentidos trastocados, corre para agarrar la tierra que también se le escurre de las manos, aunque este arribo, muy poco estilizado del arriero a la Media Luna, no le resta dignidad al gesto corajudo de enfrentar al padre.

## Miguel

Miguel Páramo es una prolongación del poder desenfrenado de su padre, es la mano del cacique que actúa por cuenta propia, a diferencia de Fulgor Sedano que solo ejecuta las órdenes de su patrón. Son, por una parte, la representación de la violencia impulsiva y manifiesta de Pedro, encarnada por su hijo y su caballo (prolongación de Miguel y su libido) y de la violencia racional y objetiva en la figura del administrador por otra. Estas “manos” sintetizan el método de ascenso al poder de Páramo y la forma en que ejecutó ese poder. El padre Rentería reconoce que Miguel es un brazo de Pedro, su extensión cuya primera víctima fue su propia madre.”Y después estiró los brazos de su maldad en este hijo que tuvo (...) Lo que sí sé es que yo puse en sus manos ese instrumento.” (fragmento 41: 62)

Las manos de Miguel Páramo actúan violentamente, no como las de su padre (recordemos que Pedro Páramo no es mostrado ejerciendo la violencia física, solo la manda ejecutar); en el fragmento quince (*Pedro Páramo*: 27) Ana Rentería le confiesa a su tío que Miguel se aprovechó de ella: “Me agarró de noche y en lo oscuro (...) Llegó abrazándome, como si esta fuese la forma de disculparse por lo que había hecho”, luego el narrador nos muestra la reacción de Juan Rentería que: “No quiso maltratar el alma medio quebrada de aquella muchacha. Antes, por el contrario, la tomó del brazo...” Podemos ver cómo el abrazo de Miguel busca inmovilizar a la muchacha, sumirla para violarla no para protegerla, sino para incapacitarla de toda acción defensiva. Por su parte, el sacerdote también la toma del brazo para ejercer su autoridad y hacerla rezar por algo que él mismo permitió: la salvación del alma de Miguel; hecho que vuelve hipócrita el contacto de la mano del cura, ya que lo más reconfortante para ella sería escuchar que el responsable de su sufrimiento hubiese sido condenado y no una demostración tibia y silenciosa de empatía.

Más adelante (fragmento cincuenta y nueve: 91) Gerardo Trujillo, el abogado de la Media Luna recuerda a Miguel Páramo cuando mató al padre de Ana Rentería “(...) le pusieron una pistola en la mano: lo asustado que estaba el Miguelito, aunque después le diera risa”. Padre e hijo reproducen en esencia el mismo gesto persiguiendo el mismo fin: Miguel mata personalmente al padre de Ana y luego abusa de la muchacha, poseyéndola (físicamente) a la fuerza; Pedro envía a una de sus “manos” a eliminar a Bartolomé para hacerse poseedor, en un matrimonio forzado, de Susana; con la contrariedad de nunca sentirse el dueño del cuerpo y del amor de esa mujer tan subversiva. Pedro Páramo dice de él: “no tiene todavía la fuerza para matar a nadie. Para eso se necesita tener los riñones de

este tamaño. Puso sus manos así como si midiera una calabaza (...) Antes había dicho “Esa gente no existe” cuando llega una viuda a quejarse de Miguel. Miguel tal vez no tenga los riñones para matar a alguien pero el arma que le colocan en la mano le da esa cuota de valor para concretar sus atropellos teniendo en cuenta el valor fálico que Freud le da a las armas,<sup>4</sup> como una especie de proyección de su masculinidad, el sentirse más macho por tener un arma de caño más largo.

## Abundio

Completando la tríada de hijos del cacique de Comala hablaremos de Abundio Martínez, el hijo bastardo no reconocido por don Pedro; el huérfano más degradado que terminará convirtiéndose en el humilde héroe de la novela, el arriero viudo y borracho que hizo lo que nadie se animó. En el penúltimo fragmento (*Pedro Páramo*: 103) Abundio se retira del boliche de Inés Villalpando luego de intercambiar unas palabras con ella. En este episodio podemos notar la postura del hijo de Inés, Gamaliel que “volvió a acomodarse con las manos entre las piernas “en lo que se llama una postura beta de sumisión o castración.”<sup>5</sup> Este personaje, con este simple gesto, cumple una serie de características que lo confirman como hombre “beta “por la exteriorización de ideas negativas sobre la vida (“que vale un puro carajo”), por evitan asumir riesgos y el desprecio a sí mismos.

Gamaliel es la contracara de Abundio, el héroe borracho de la novela, que se retira “caminando en cuatro patas”: “corría para agarrarla (la tierra) y cuando ya la tenía en sus manos se le volvía a ir”. Abundio se mueve como un animal herido a buscar auxilio a la persona a la que no se le puede ir a pedir nada, como dice Dolores en el comienzo de la novela. Tras suplicar una “ayudita” para su muerte, en un episodio de confusión, el arriero apuñala a Damiana y aparentemente a su padre aunque no estemos de acuerdo con esto último. Lo que sí es un hecho: Abundio termina con su cuchillo y manos ensangrentados; para Cirlot “(...) el cuchillo y el puñal son armas ocultas, innobles hasta cierto punto” (*Diccionario de símbolos*: 83); tanto él como Miguel, los hijos de Pedro Páramo que nacieron y vivieron en Comala son hombres que cuando tuvieron armas en sus manos las emplearon como una exteriorización del “estado de conflicto” (Cirlot, 1985: 82) del mundo interior de cada uno: del rencor de uno y el desenfreno del otro, de lo reprimido y lo descontrolado. En contraposición a esto, el hijo legítimo de Pedro, Juan Preciado durante la primera trama de la novela siempre tiene sus manos vacías y estas nunca logran concretar nada, no asumen compromisos, no logran golpear una puerta, no detienen el aire de la vida, son herramientas inútiles de un personaje antiheroico que no supo ponerse en acción para morir en la pasividad.

### III- Los santos

#### Inocencio Osorio / Juan Rentería

El apodado “saltaperico” y el padre Rentería encarnan las dos facetas de la religión en *Pedro Páramo*; paganismo y cristianismo, con una doble vida y una doble moral. Inocencio Osorio, aparece solo en el fragmento nueve (*Pedro Páramo*: 17) en el relato que Eduviges hace a Juan Preciado sobre el por qué ella, y no Dolores, pudo haber sido su madre.

Esta especie de chamán que es Osorio es el “amansador” de caballos en la Media Luna, alguien que se dedica a domar los caballos de Pedro Páramo y reconocido dentro de la esfera masculina por esto; por otra parte, en el mundo femenino, se encarga de “pulsear” a las mujeres para aliviarlas al mismo tiempo que las estimula sexualmente para que sean “montadas” por el hombre.<sup>6</sup>

“te vengo a pulsear para que te alivies” Y todo aquello consistía en que se soltaba sobándola a una, primero con las yemas de los dedos, luego restregando con las manos, después con los brazos, y acababa metiéndose con las piernas de una, en frío; así que aquello al cabo de un rato producía calentura. Y mientras maniobraba (...)” (*Pedro Páramo*: 17)

En las palabras de doña Eduviges se nota cómo asciendo paulatinamente la actividad de las extremidades de Osorio, desde las yemas de los dedos al brazo, acompañándose al rito sexual. Además de esto, se dice que tiene sangre gitana, lo que lo vincula a la quiromancia (la adivinación del futuro a partir de la observación de las palmas de las manos). Todo lo contrario ocurre con el padre Rentería, por ejemplo en el fragmento sesenta y cuatro, en esa forma esticomítia con Susana San Juan, en un intento de arrancarle una confesión a la esposa del cacique; sus palabras van de lo carnal hasta lo espiritual, de la descomposición del cuerpo a la visión de Dios. En cuanto a las palabras proferidas por ambos notamos la antítesis entre la fría seguridad que tiene este último sobre el futuro de la mujer que tiene enfrente (“-¿Ya me voy a morir? // -Sí, hija”) y la imprecisión de Osorio que dice tantas cosas que a veces acierta alguna.

Estas intervenciones ante mujeres en una cama son la comunión entre los tópicos amor y muerte,<sup>7</sup> Osorio despierta el estímulo carnal en las mujeres, lo que va a generar vida (en este episodio, por el contrario, evitó que Juan naciese de Eduviges); Rentería intenta hacer que Susana

se despoje de los pensamientos lujuriosos y prepararla para una muerte cristiana, libre de las impurezas de la carne, quitándole, como le reprocha ella, el sueño. Inocencio pone en movimiento yemas, manos y brazos, salta, se pone en trance, se desnuda; es toda actividad para despertar el deseo en las mujeres (Eduviges lo llama “provocador de sueños”), Rentería se sienta, habla al oído de Susana y le sacude los hombros, quiere que descansa para descansar él, sus manos sacuden la pasividad de Susana frente a lo que él y Pedro esperan de ella, es como si los poderes de ambos estuviesen intercambiados. El saltapericos es un “embaucador” según Eduviges y Rentería vive atormentado por saberse uno. El pagano procede en pos de la vida, derramando agua (escupitajos), “(...) a los meses naciste tú” le dice Eduviges a Juan Preciado...embaucador o no, el ritual terminó generando vida.

El sacerdote viene a preparar para la muerte con “la boca llena de tierra” (*Pedro Páramo*: 98) a enterrar en vida a una mujer “que no es de este mundo”, que está más allá de cualquier poder y autoridad masculino, una mujer que ni el mismo “Saltaperico” sería capaz de amansar. La imposición de manos, práctica tradicional del cristianismo con el propósito de impartir consuelo, misericordia, salvación y amor en Juan Rentería se invierte y destruye completamente el sentido de este gesto, ya que el Evangelio de este Juan no es otro que el de la muerte: Rentería es una mano más que Pedro Páramo proyecta sobre los que se le sometieron aunque esta mujer enloquecida va a lograr evitar por ser tan sorda a sus palabras como Rentería fue con todos los suplicantes de Comala.

*"Cada suspiro es como un sorbo de vida del que uno se deshace".*

Juan Rulfo - *Pedro Páramo*



## Bibliografía

- Cirlot, Juan (1984). *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Editorial Labor S.A.
- Martínez, Gustavo (2008). *Juan Rulfo. Perspectiva mítica y técnica narrativa en Pedro Páramo*. Montevideo. Rebeca Linke Editoras
- Laplanche, Jean & Pontalis, Jean (1996) *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona. Paidós.
- Palombo, Enrique (1988). *Juan Guimaraes Rosa. Juan Rulfo*. Montevideo. Editorial Técnica s.r.l.
- Rulfo, Juan (1984). *Pedro Páramo y El llano en llamas*. Bar-

celona. Popular.

## Notas

- 1 La edición de *Pedro Páramo* utilizada es la de Editorial Planeta, 14º edición en Colección Popular de mayo de 1984.
- 2 Para facilitar su referencia se utilizará la división en setenta fragmentos tipográficos de la edición empleada, revisada por el autor.
- 3 Ver Martínez, 2008: *Juan Rulfo. Perspectiva mítica y técnica narrativa en Pedro Páramo*. Pág. 38.
- 4 El pene puede tener como sustitutos simbólicos todos los objetos que se le asemejen como por ejemplo, bastones, paraguas, postes, árboles, etc. y también otros que representen de alguna manera sus funciones, o sea la de penetrar en el cuerpo y causar heridas, como las armas puntiagudas de toda clase, cuchillos, puñales, lanzas y sables o también armas de fuego tales como fusiles o pistolas, principalmente el revólver. (Freud, S.- Interpretación de los sueños: IV: 365)
- 5 El niño teme la castración como realización de una amenaza paterna en respuesta a sus actividades sexuales: lo cual le provoca una intensa angustia de castración (Diccionario de psicoanálisis: 82)
- 6 Recordemos el valor del símbolo del caballo como representación libidinosa de juventud y la sexualidad.
- 8 La cama entendida como el lugar donde se procrea y se muere en paz.

# La peste del insomnio en Macondo: una posible aproximación analítica desde lo literario, lo neuropsicológico y lo lingüístico.

*Ana Claudia Pignataro - Alejandro Rafael Pignataro*

## **Ana Claudia Pignataro**

anacpignataro@hotmail.com

Docente de Idioma Español (Grado 5). Efectiva en Ed. Secundaria, por Concurso de Oposición y Méritos. Docente de Lingüística en Ce.R.P. del Litoral, desde el año 2010, y de Idioma Español en Liceo N° 5 de Salto. Es también Docente Adscriptora en Ed. Secundaria. Participó como organizadora y ponente en diversas Jornadas académicas.

## **Alejandro Rafael Pignataro**

ale\_pignataro@hotmail.com

Docente de Literatura (Grado 2). Efectivo en Ed. Secundaria por Concurso. Ejerce la docencia en Ce.R.P. del Litoral y en Liceos N° 1 y N°5 de Salto. Es miembro del Colectivo de Investigación Teatral de Uruguay. Es estudiante avanzado de la Licenciatura en Psicología- Ciclo de Graduación (Fac. de Psicología, UdelaR). Es titular del Curso anual: Acompañante Terapéutico y Gerontológico, en Instituto "CIEC" de Villaguay (Entre Ríos- República Argentina). Tiene una publicación en Revista *Tenso Diagonal*, N°1 (año 2016). Participó como organizador y ponente en diversas Jornadas y Seminarios realizados en Salto y Montevideo. Expuso un artículo de su autoría en el último Congreso Nacional e Internacional de A.P.L.U. (2016).

## **Resumen:**

En este artículo, se realiza el abordaje analítico de un fragmento de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. Puntualmente el episodio en que la peste del insomnio llega a Macondo y afecta a todos los personajes, generando en ellos una pérdida de memoria (que se asociaría a un síndrome amnésico) así como una pérdida de sus registros lingüísticos. Algunos de estos fenómenos narrados como parte de la ficción, por momentos parecen tener relación directa con fenómenos que acontecen en el plano de la realidad. Por tal motivo, este análisis se plantea desde tres perspectivas diferentes, aunque complementarias, donde confluyen lo literario, lo neuropsicológico y lo lingüístico. De esta forma, se logrará una visión más completa y compleja del fragmento seleccionado de la novela.

**Palabras clave:** Peste- Insomnio- Memoria- Lenguaje.

## **The plague of insomnia in Macondo: a possible approach from the literary, neuropsychology and linguistics**

## **Abstract:**

In this article, an analytic approach to a fragment in *Cien años de soledad* by Gabriel García Márquez is attempted. The analysis will focus on the episode when insomnia plagues Macondo, affecting all the characters and provoking their loss of memory (associated with an amnesic syndrome) and their linguistic registers. Some of these phenomena sometimes seem to have a direct connection with real events. The analysis is therefore carried out from three complementary perspectives, where the literary, linguistic and the neuropsychological aspects are connected. In this way, a more complex and detailed vision of the selected episode is made.

**Key words:** Plague- Insomnia- Memory- Language.

## Aproximaciones preliminares

Las ideas que presentaremos a continuación, surgen de forma casi espontánea durante la lectura de los fragmentos seleccionados de la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, específicamente el episodio de la peste del insomnio que se propaga en Macondo y su posterior consecuencia: el olvido, unido a la pérdida de memoria. Esto repercute directamente en el lenguaje de los personajes, más específicamente en la parcela social, la Lengua, por tratarse de un “producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social” (De Saussure, 1997, p.37).

El análisis del episodio estará centrado en la articulación de ideas pertenecientes a tres campos epistémicos diferentes, pero intercomunicados: la Literatura, la Neuropsicología y la Lingüística.

Las reflexiones que expondremos, en cierta medida, nos llevan a un nivel de complejidad importante, ya que se trata de la aplicación de determinados postulados teóricos (que surgen en y desde realidades empíricas) a situaciones lingüísticas que pertenecen al ámbito de la ficción, en este caso dentro del Realismo mágico. Esta tarea que aspira a dicha aplicación es delicada y no menos riesgosa, en tanto que en ningún momento se debe perder de vista que estamos ante dos planos (realidad y ficción) y que no siempre es posible encontrar un correlato de explicaciones de hechos entre uno y otro.

Chomsky (1989) cita a Leibniz, quien expresa que: “Las lenguas son el mejor espejo de la mente humana”. En tal sentido, podemos establecer un vínculo directamente proporcional entre la pérdida de la memoria y la pérdida de determinados registros lingüísticos, como efectivamente les sucede a los personajes en el episodio.

Teniendo presente esta idea, podemos decir también que si la mente de los personajes, por motivos inexplicables, se torna “vacía”, su lengua también se manifestará de esta forma y es entonces que deben haber empezado a “llenar” ese espacio para que la imagen de ese espejo, que menciona Leibniz, pueda reflejarse otra vez.

En el proceso de síntesis de ideas a plantear, surgieron varias dificultades que, independientemente de su complejidad, fuimos considerando como desafíos a superar, intentando aportar así una visión diferente a la obra en general y a los fragmentos seleccionados, particularmente.

### Llega la peste, llegan los problemas...

En el fragmento seleccionado de *Cien años de soledad*, se narra la llegada de la peste del insomnio a Macondo, de una manera casi repentina, contagiando a todos los habitantes de la ciudad, impidiéndoles dormir y eli-

minando progresivamente todos sus recuerdos. Finalmente, el gitano Melquíades reaparece en escena para “curarlos”. De esta forma sus recuerdos comienzan a resurgir y sus vidas vuelven a la aparente normalidad.

La escena comienza con un estado de alerta y preocupación por parte de Visitación, la india que reside en determinado período con su hermano junto a la familia Buendía. Podríamos pensar que en el contexto de la novela, Visitación no tiene una importancia trascendental, pero en este episodio sí, es notable el protagonismo que cobra.

Tal como lo plantea el narrador, una noche Visitación se despierta y encuentra a Rebeca, la niña que ahora forma parte de la familia, pero que nadie sabía de dónde venía ni quién era, “en el mecedor, chupándose el dedo y con los ojos alumbrados como los de un gato en la oscuridad” (García Márquez, 1968, p.44). Es a partir de esta visualización, que comienza a desencadenarse la “tragedia”. De acuerdo a lo planteado por el narrador, en los ojos de Rebeca, la india reconoce los síntomas de una enfermedad, que no le era extraña, sino que fue la misma que obligó a ella y a su hermano a desterrarse del lugar en que antiguamente residían. A la mañana siguiente, él abandonó el hogar de los Buendía, pero no así su hermana, apelando a la fuerza del destino y de lo fatal: “su corazón fatalista le indicaba que la dolencia letal habría de perseguirla de todos modos hasta el último rincón de la tierra” (García Márquez, 1968, p.44).

El narrador ante esta situación plantea que, al comienzo, “nadie entendió la alarma de Visitación” (García Márquez, 1968, p.44). No tuvieron en cuenta sus ideas, ni aun su explicación de que lo más temible y terrible era la consecuencia casi inmediata de esta “enfermedad del insomnio”: el olvido, que progresivamente iría aumentando, hasta llevarlos a perder la noción de todo (recuerdos de la infancia, nombres, identidad) y “hundirse en una especie de idiotez sin pasado” (García Márquez, 1968, p.44).

La actitud de José Arcadio Buendía frente a estos hechos fue de burla y menosprecio hacia las ideas indígenas. Pero el personaje empieza a manifestar un cambio cuando, unas semanas más tarde, “se encontró una noche dando vueltas en la cama sin poder dormir”; lo mismo le sucede a Úrsula y también a Aureliano. Sin embargo, “no se alarmaron hasta el tercer día...” (García Márquez, 1968, p.45).

Poco a poco todos los personajes empiezan a contraer dicha “enfermedad” y pasan todo el día “soñando despiertos”; aparecen claras indicios de realismo mágico, cuando el narrador expresa ideas como: “En ese estado de alucinada lucidez no solo veían las imágenes de sus propios sueños, sino que los unos veían las imágenes soñadas por los otros” (García Márquez, 1968, p.45). Se detalla incluso uno de ellos: cuando Rebeca

sueña que sus padres la visitan y Úrsula puede conocerlos porque también “los ve”.

Esta “peste” aparentemente se transmite por vía oral, puntualmente a través de los “animalitos de caramelo fabricados en la casa” de la familia Buendía, que se siguieron vendiendo y por ende la peste se empezó a propagar cada vez más en el pueblo, hasta que “el alba del lunes sorprendió despierto a todo el pueblo” (García Márquez, 1968, p. 45).

### Memoria que se va, registros que se pierden...

Este estado de insomnio general, va provocando, como ya expresamos al principio, la pérdida progresiva de la memoria. Sin embargo, todo esto que sucede en el plano “ficcional”, puede tener su correlato en el plano “real”, aunque se desarrollaría de manera diferente.

La pérdida de memoria, en realidad, puede ser causada por muchos factores. Son varias las zonas del cerebro que ayudan a crear y recuperar recuerdos, pero un problema en cualquiera de estas zonas puede llevar a la pérdida de memoria incluso total.

Este tipo de pérdidas, pueden resultar de una lesión en el cerebro, pueden desarrollarse a partir de algún trastorno biológico y/o neuropsicológico, por factores emocionales, patologías e incluso por el proceso de deterioro cognitivo normal. En el caso de los personajes de la novela, notamos que sufren alteraciones con respecto a la memoria, pero más específicamente, un síndrome amnésico. Esto no se produce a consecuencia de los factores antes mencionados, sino por motivos “inexplicables”, propios del tipo de Literatura en el que se enmarca la novela.

La amnesia podría ser definida básicamente como la ausencia de recuerdos de un período determinado de la vida. El sujeto por lo general está consciente de que

son recuerdos que existieron, pero que se han perdido. Los síndromes amnésicos pueden ser parciales o totales. En este caso, creemos que en principio estamos frente a una amnesia parcial que afecta a los personajes de Macondo, pero luego se percibe un deterioro que va en aumento, hasta llegar a una amnesia “retrógrada” o “de evocación”, es decir, aquella dificultad para evocar recuerdos de vivencias del pasado, e incluso una amnesia global, entendida como aquella que afecta simultáneamente la fijación de eventos presentes y la evocación de recuerdos pasados.

Focalizándonos aún más en este aspecto, lo que les sucede a los personajes podríamos asociarlo con lo que desde la Neuropsicología se denomina “Amnesia global transitoria”. La amnesia global transitoria (AGT) es un síndrome neuropsicológico que se caracteriza por una amnesia anterógrada grave y una amnesia retrógrada de intensidad variable, quedando preservadas la identidad personal y la conciencia de la persona. Fisher y Adams, citado en Ruiz-Vargas (2008) propusieron este término para describir el síndrome caracterizado por un profundo pero transitorio “déficit de la memoria relativo a los eventos del pasado reciente y del presente”. Kapur, también citado en Ruiz-Vargas (2008) describe la AGT como “una alteración de memoria de una gravedad considerable, de aparición repentina (en oposición a las alteraciones graduales), sin pérdida de identidad personal y de corta duración” (Ruiz, 2008, p.53).

Cuando se hicieron presentes las primeras evidencias de estos síndromes amnésicos, a Aureliano se le ocurrió identificar las cosas por sus nombres en trozos de papel: “...descubrió que tenía dificultades para recordar casi todas las cosas del laboratorio. Entonces las marcó con el nombre respectivo, de modo que le bastaba con leer la inscripción para identificarlas” (García Márquez, 1968, p. 47).





De acuerdo a lo que plantean algunos teóricos del Lenguaje, una de las principales funciones del mismo es la formación del mundo de los objetos. Carlos Scaffo (1970) por ejemplo, plantea que: “La nominación, el nombre que adjudicamos a las cosas que nos rodean, la palabra con que rotulamos los objetos, representa el final de un proceso a través del cual hemos ido conquistando nuestra conciencia de esos mismos objetos” (Scaffo, 1970, p. 18). Y agrega:

En principio, ¿qué es un objeto, una cosa? Es un conglomerado o un haz de sensaciones que se nos disparan desde algún punto de la realidad o de la exterioridad (...) esas diversas sensaciones para organizarse en objetos, en cosas distintas de otras, necesitan de un nexo, de un vínculo que las mantenga unidas en nuestra experiencia, y ese nexo es principalmente el nombre, la palabra. (Scaffo, 1970, p. 19).

Más adelante sostiene que: “Sin esa etiqueta que “pegamos” en las distintas zonas de la realidad tendríamos únicamente una masa informe y desordenada de sensaciones” (p. 19).

La idea de Aureliano de identificar con los nombres las cosas que lo rodeaban, fue transmitida a su padre José Arcadio Buendía, quien de inmediato la aceptó y la puso en práctica por la casa y luego por el pueblo. Para preservar y mantener el principio de convención, el personaje decide antes de perder completamente la memoria, etiquetar con el nombre que le llegó por herencia a ese objeto: “Con un hisopo entintado marcó cada cosa con su nombre: mesa, silla, reloj, puerta, pared, cama, cacerola. Fue al corral y marcó los animales y las plantas: vaca, chivo, puerco, gallina, yuca, malanga, guineo” (García Márquez, 1968, p. 47).

En este punto, vale recordar los siguientes planteos de De Saussure:

Si, con relación a la idea que representa, aparece el significante como elegido libremente, en cambio con relación a la comunidad lingüística que lo emplea, no es libre, es impuesto. A la masa social no se le consulta ni el significante elegido por la lengua podrá tampoco ser reemplazado por otro. Este hecho, que parece envolver una contradicción, podría llamarse familiarmente “la carta forzada”. Se dice a la lengua “elige”, pero añadiendo: “será ese signo y no otro alguno”. (De Saussure, 1997, p. 97).

Parecería ser que el personaje, sabiendo de forma instintiva que cada objeto en el futuro podría llegar a recibir cualquier nombre que lo designase, desea preservar también el que ya recibió de forma arbitraria. Esta arbitrariedad consiste en que: “No debe dar idea de que el significante depende de la libre elección del hablante; queremos decir que es “inmotivado”, es decir, arbitrario con relación al significado, con el cual no guarda en la realidad ningún lazo natural” (De Saussure, 1997, p. 94).

El personaje, comienza a hacer un “nomenclátor”, pero sin tener en cuenta que para el uso de su lengua no le será suficiente una nomenclatura, porque, de acuerdo a los postulados de André Martinet (1974), las lenguas no son nomenclaturas; la lengua no consiste simplemente en anclar una unidad a un objeto, ya que los seres humanos hablamos también de lo intangible, es decir, que el lenguaje también es una creación metafísica, de aspectos que no se pueden percibir por ninguno de los sentidos.

En este aspecto, José Arcadio muestra un total desconocimiento de determinadas puntualizaciones específicas en cuanto a los conceptos de Lenguaje, Lengua y Habla. Esto sucede porque, estamos frente a un personaje perteneciente a la ficción y no a un conocedor de teorías lingüísticas “reales”; además, él actúa de acuerdo a parámetros de sentido común propios de la cotidianidad. También podemos decir que se presenta en él un claro rasgo de “ingenuidad” (teniendo en cuenta lo planteado por Martinet): “Según una concepción muy ingenua, pero bastante extendida, una lengua sería un repertorio de palabras, es decir, de producciones vocales (o gráficas), cada una de las cuales correspondería a una cosa”. Y agrega que: “Aprender una nueva lengua consistiría simplemente en retener en la memoria una nueva nomenclatura en todo paralela a la anterior” (Martinet, 1974, p. 16).

La clasificación que realiza el personaje al nombrar los objetos se correspondería, desde lo teórico, con el “nivel básico o intermedio” que plantea Rosch (1978) en cuanto a los niveles de las categorías de las palabras. Esta autora, establece un principio de nivelación que

se compone de tres categorías: el Nivel superordinal, que es el nivel más alto o de categorías más generales (por ejemplo: “animal”), el Nivel básico o intermedio, que incluye términos moderadamente específicos (por ejemplo, “vaca”) y el Nivel subordinado que se refiere a categorías de niveles todavía más específicos (ej: Jersey, Holando, Aberdeen angus).

En un momento, se produce en José Arcadio una instancia de anagnórisis: “estudiando las infinitas posibilidades del olvido, se dio cuenta de que podía llegar un día en que se reconocieran las cosas por sus inscripciones, pero no se recordara su utilidad” (García Márquez, 1968, p. 47). Esta toma de conciencia del personaje, lo lleva a adoptar otras medidas: no solamente pone carteles con el nombre de las cosas, sino que agrega las utilidades de las mismas. El narrador plantea un ejemplo al respecto: a la vaca, además del nombre, le agrega un letrero que dice “Esta es la vaca, hay que ordeñarla todas las mañanas para que produzca leche y a la leche hay que hervirla para mezclarla con el café y hacer café con leche” (García Márquez, 1968, p. 47).

A través de esta cadena de asociaciones, se podría confirmar la idea de “solidaridad” que plantea De Saussure, ya que a través de determinados términos se puede comprender el valor de otros: “La lengua es un sistema en donde todos los términos son solidarios y donde el valor de cada uno no resulta más que de la presencia simultánea de los otros” (De Saussure, 1997, p. 138). En síntesis, el valor lingüístico no se da por la suma de elementos aislados, sino que se debe tener en cuenta el sistema “lengua” en su conjunto y la solidaridad de sus partes, para luego comprender el valor de cada uno de los elementos individuales.

El olvido se va planteando así como una fuerza poderosa que genera cierto temor en los personajes y se impone posteriormente a todos los habitantes de la ciudad, pero de tal forma que los mismos son conscientes de que deben luchar contra él para poder subsistir. Como plantea el narrador: “Así continuaron viviendo en una realidad escurridiza, momentáneamente capturada por las palabras, pero que había de fugarse sin remedio cuando olvidaran los valores de la letra escrita” (García Márquez, 1968, p. 47). El problema que les surge, en el que por momentos parecería que hay un dejo de resignación, es el temor a que se “fuguen” repentinamente y velozmente de su psique el repertorio de signos que todavía poseen. Esta situación se va desarrollando desde lo concreto a lo abstracto, ya que, luego de esto, en las casas del pueblo los personajes

escriben claves no solo para memorizar objetos, sino también sentimientos.

### Últimos intentos de fijación...

Dado el avance de la peste y sus consecuencias, José Arcadio Buendía tiene la idea de construir una “máquina de la memoria”. Con ayuda de esta “máquina” se podría “reparar todas las mañanas, y desde el principio hasta el fin, la totalidad de los conocimientos adquiridos en la vida” (García Márquez, 1968, p. 48). En este sentido, el personaje “había logrado escribir cerca de catorce mil fichas” para dicha máquina, hasta el momento en que reaparece Melquíades. Podríamos denotar cierta ironía en esa idea que tiene José Arcadio, en tanto cree en la razón y en la aptitud del lenguaje para reproducir la memoria por medio de simples fichas. Lo que intenta hacer este personaje es lograr, de forma artificial, un proceso que en la realidad se desarrolla en forma natural: la adquisición progresiva de signos lingüísticos.

Cabe destacar, en este contexto, que lo que nunca perdieron estos personajes fue la capacidad de adquirir su Lengua nuevamente, luego de ser víctimas de la peste que los asoló. En otras palabras, los mismos manifiestan tener la capacidad de recuperar los registros lingüísticos perdidos. En este sentido, lo que se refleja en la obra es lo que Chomsky y otros autores constataron en el plano empírico: el innatismo del Lenguaje y la existencia de una Gramática universal. Este autor, lo expresa de la siguiente manera:

La Gramática Universal se puede considerar como una caracterización de la facultad lingüística genéticamente determinada. Se puede concebir esta facultad como un “instrumento de adquisición del lenguaje”, un componente innato de la mente hu-



mana que permite acceder a una lengua particular mediante la interacción con la experiencia presente, un instrumento que convierte la experiencia en un sistema de conocimiento realizado: el conocimiento de una u otra lengua. (Chomsky, 1989, p. 16).

Finalmente, también se plantea la noción de que la memoria es una construcción “narrativizada” del pasado y que se puede recuperar. Es así que podríamos pensar que se fusiona, en este aspecto, nuevamente, la ficción con la realidad, en tanto esta es una idea certera desde los postulados científicos.

Para culminar este abordaje analítico, creemos necesario recurrir otra vez a la figura de la india Visitación. Recordemos que es gracias a ella que se descubren los primeros síntomas de la peste y también será gracias a ella que se comienza a vislumbrar la solución definitiva. Podríamos pensar que este episodio se torna cíclico. Metafóricamente, ella es quien abre las puertas al conocimiento del problema y es quien al final abre las puertas a la solución del mismo: recibe a Melquíades, quien trae una sustancia sanadora y milagrosa que hace que los personajes de Macondo comiencen a recuperarse. Esta recuperación trae consigo una nueva toma de conciencia, por parte de José Arcadio: al verse rodeado “de las solemnes tonterías escritas en las paredes” se avergüenza... y llora.

## Bibliografía citada

- Chomsky, N. (1989). *El conocimiento del lenguaje. Su naturaleza, origen y uso*. Madrid: Alianza.
- De Saussure, F. (1997). *Curso de Lingüística general*. Argentina: Losada.
- García Márquez, G. (1968). *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Martinet, A. (1974). *Elementos de Lingüística general*. Madrid: Gredos.
- Rosch, E. (1978). Principles of categorization. En: Rosch, E. y Lloyd, B. (eds.): *Cognition and Categorization*. Hillsdale, J. J., Erlbaum, 27-48.
- Ruiz-Vargas, J. (2008). Amnesia global transitoria: una revisión. I. Aspectos clínicos. En: *Revista de Neurología*, 46 (2): 115-122.
- Scaffo, C. (1970). *Hombre y Lenguaje*. Montevideo: Medina.

# Estaba escrito

## La tradición del futuro: una articulación imposible

Charles Ricciardi

### Charles Ricciardi

Es profesor de Literatura egresado del I.P.A. y ha ejercido la docencia en Educación Secundaria ininterrumpidamente desde 1980 a la fecha. Dirige grupos de teatro estudiantiles desde 1985. Ha publicado artículos de reflexión cultural en publicaciones periódicas y trabajos de índole más académica en *Anales del IPA* (2010) y en *Synapsis* (revista originada también en IPA). Entre 2008 y 2016 ha dictado cursos de Literatura Uruguaya I (asignatura que dicta también en 2017) y II en el instituto de Profesores Artigas, así como de Corrientes Literarias. Ha intervenido además en los cursos de verano del IPA como ponente desde 2009 con trabajos orientados fundamentalmente a estudiar obras y autores poco frecuentados de la Literatura Uruguaya. Con el mismo perfil participó como ponente en los Congresos de APLU de 2012 y 2014. En 2014 la editorial Rebeca Linke publica un volumen de ensayos sobre la obra de Mario Levrero (“Caza de Levrero”) que contiene un artículo suyo. Artículos sobre Cortázar, Salvador Puig y sobre la vigencia de las humanidades de su autoría fueron publicados en números anteriores de [sic]

### Resumen:

El trabajo se propone señalar, en primer lugar, cómo la obra de García Márquez articula las visiones del tiempo de las tradiciones bíblica y griega, en una síntesis en apariencia imposible, ya que encastra lo cíclico propio del mito y el tiempo lineal que supone un fin de los tiempos, convirtiendo a *Cien años...* en una original “summa” de Occidente. En segundo lugar, se detiene en la relación entre el final de la novela y el discurso de recepción del Premio Nobel, en el que la relación planteada parece tener una –otra- vuelta de tuerca.

**Palabras clave:** tiempo lineal -tiempo circular – tradición bíblica – tradición griega – destino – discurso Nobel

**It was written. The tradition of the future:  
An impossible articulation**

### Abstract:

The present work attempts to explore how García Marquez’s works articulate Greek and biblical views of time, a synthesis that may seem impossible at first glance since they bring together the mythical view of time as cyclic and the supposedly linear time that announces an end of all times. It is this that makes *Cien Años de Soledad* an original synthesis of the Western world. Also, this work focuses on the relationship between the ending of the novel and the Nobel Prize award speech, which seems to hint at one - another - turn of the screw.

**Key Words:** linear time – cyclic time – biblical tradition – Greek tradition – fate – Nobel Prize award speech

Se diría que los universos mitológicos están destinados a ser desmantelados apenas formados, para que nuevos universos nazcan de sus fragmentos.

Claude Lèvi- Strauss (1964),  
p. 41-( citando a F. Boas).

...y entonces el puñal en la mano, la luz de los venetales, el alto sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.

Julio Cortázar (1964)  
*Continuidad de los parques*

Todavía no sabíamos nada de Gerard Genette ni de las relaciones intertextuales cuando, hace ya muchos años, la profesora Lisa Block de Behar nos hablaba, en sus clases de *Teoría literaria*, del artista como “bricoleur”, a partir de *El pensamiento salvaje*, de Claude Levi Strauss (Levi Strauss: 1964). Hoy disponemos de un concepto más preciso y dúctil: el de palimpsesto (Genette: 1989). En rigor, la enorme mayoría de las creaciones artísticas son palimpsestos que, utilizando elementos de obras anteriores, los transforman: la versatilidad del palimpsesto es en realidad la medida de la vitalidad de cualquier literatura.

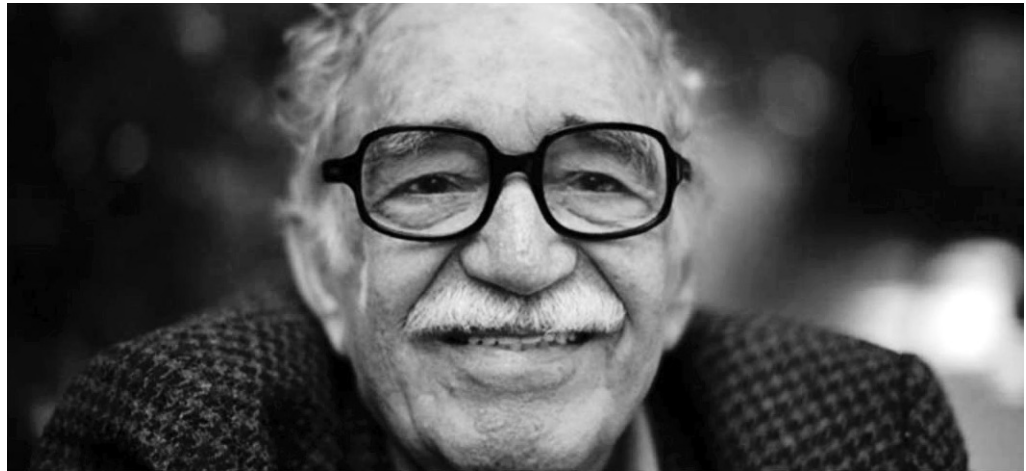
*Cien años de soledad*, ciertamente, no escapa ni aspira a escapar a esta caracterización. Pero se me ocurre que es uno de los palimpsestos más ambiciosos que un autor occidental haya intentado jamás, pues, en la lectura que voy a hacer, García Márquez ajusta cuentas en su novela con las dos fuentes principales de nuestra tradición cultural: las fuentes bíblicas y las fuentes griegas.

Las relaciones con la Biblia son seguramente las más evidentes y subrayadas<sup>1</sup> y han sido puestas de relieve por críticos mejores que yo: Ricardo Gullón fue, creo, el primero en plantearlo (Gullón: 1970, p 47-62), aunque yo lo presento aquí con algunos matices. Hay entonces un paraíso original en el que se levanta también una prohibición sagrada (la del incesto) del que un pecado que podría pensarse como original (el crimen de Prudencio Aguilar) lleva al primer José Arcadio Buendía devenido en patriarca a un éxodo en busca de una tierra de redención que culmina en la fundación de Macondo, una suerte de tierra prometida. Aunque el texto elimina expresamente esta connotación -“la tierra que nadie les había prometido”-(García Márquez: 1976, p. 27), la alusión al texto bíblico es tan clara que corresponde consignarla aquí. Hay una especie de raza maldita que lleva la marca de la cruz de ceniza (y que debe asimilarse a la raza de Caín) en los diecisiete hijos del coronel que mueren en el curso de una misma noche. Hay referencias a un mundo recién creado: “El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para men-

cionarlas había que señalarlas con el dedo” (García Márquez: 1976, p. 9), y en el mismo sentido creo que debe leerse la enfermedad del insomnio que obliga a volver a nombrar el mundo, como hizo Adán. Aunque el asunto de los carteles colgados en las cosas lo vuelva nimio hasta lo humorístico, no puede negarse que en ese propósito ordenador que supone cualquier lenguaje, hay una reminiscencia del capítulo segundo del *Génesis*, en el que el primer hombre designa con una disciplina sin alicientes, todos los animales de la creación sin encontrar la deseada compañía prometida por YHVH. Hay, desde luego, un diluvio mucho más desmesurado que el del *Génesis* bíblico (“cuatro años, once meses y dos días”, García Márquez, *ibidem*, p.267) y hay, ciertamente, un apocalipsis en el que Macondo es borrado de la faz de la tierra por un huracán que el narrador llama “bíblico”.<sup>2</sup> También hay, desde luego, una vocación por la reincidencia- y por tanto, de la culpa- en aquel “fruto prohibido” del incesto, que tiene ejemplos en cada generación que abarca la novela, aunque solo llegue a concretarse efectivamente en la última. La guerra inacabable, la futilidad última de toda la experiencia humana, los excesos del poder y de la vanidad resuenan en la novela también con un ímpetu bíblico, o al menos con los acentos propios del “tanaj” hebreo, que parece correr por nuestras venas latinoamericanas con una fuerza aún incontenible de la que la obra de GGM nos vuelve conscientes. En un nivel de interés menor, en mi opinión, deberían señalarse también algunas referencias explícitas, como la que aparece cuando Fernanda se dispone a ocultar al hijo bastardo de Meme: “diremos que lo encontramos [a Aureliano Babilonia] flotando en la canastilla. –No se lo creerá nadie– dijo la monja - Si se lo creyeron a las Sagradas Escrituras no sé por qué no han de creérmelo a mí” (García Márquez :1976, p .254). En ese terreno también parece obligado pensar que el apellido que debería llevar el penúltimo Buendía – el de su padre, Mauricio Babilonia- obliga a buscar relaciones con ese lugar emblemático del pecado dentro de la literatura del Antiguo testamento<sup>3</sup>

En un libro de reciente publicación (Blatt: 2016) sobre las relaciones entre las tres religiones monoteístas más célebres, el crítico uruguayo hace desde el comienzo algunas puntualizaciones muy interesantes acerca de las especificidades de la literatura bíblica y sus alcances. Primero porque, tomando toda la trayectoria de las religiones bíblicas iniciadas en la peregrinación de Abraham, le da un sentido que trasciende lo meramente religioso:

Esa trayectoria que acabó atravesando el mundo entero representa un largo periplo iniciático, centrado esencialmente en la recuperación del paraíso per-



dido(...) en el Renacimiento fue un mapa geográfico(...) y con la modernidad ha inspirado para muchos un viaje temporal `progresista` e incluso revolucionario hacia una utopía que culmina la historia. (Blatt: 2016, p.11. Subrayado mío)

Este último aspecto será considerado más adelante. Segundo, por la claridad con que el autor plantea que “la tradición hebrea fue la primera en fundarse en torno a los motivos del exilio”. Y tercero por la contundencia con la que Blatt separa la experiencia religiosa nacida entre los hebreos de la de los demás pueblos paganos: “

A diferencia del tiempo cíclico de las culturas paganas arcaicas, la nueva orientación mesiánica, teológica, de las circunstancias del mundo, da lugar a la historia propiamente dicha, una ordenación lineal del tiempo.

Y solo unas líneas más abajo:

Mientras que para la triple tradición monoteísta el hombre ocupa un lugar central en el mundo, tanto por su responsabilidad en la caída como por su potencial de redención, para los paganos desde Sumer, pasando por Grecia y Roma, hasta los modernos héroes seculares encomendados a la diosa Razón, la participación de los seres humanos en los inciertos designios del cosmos tiene un peso infinitesimal. (Blatt: *ibídem*, p.12)

Algunas de estas consideraciones, que sin exageración puedo tildar de inspiradoras para este trabajo, permiten articular la influencia bíblica en *Cien años de soledad* con la presencia – igualmente importante para mí– de la tradición griega. Es casi un lugar común vincular a *Edipo* y *Antígona* con la narrativa de GGM, en parte porque en *Vivir para contarla* recuerda, evocando a Gustavo Ibarra que le habría dicho al prestarle las obras de Sófocles:

Podrás llegar a ser un buen escritor –me dijo, pero nunca serás muy bueno si no conoces bien a los clásicos griegos. El libro eran las obras completas de Sófocles. Gustavo fue desde ese instante uno de los seres decisivos en mi vida, porque *Edipo rey* se me reveló en la primera lectura como la obra perfecta (García Márquez: 2003, p. 360).

Y en otra ocasión:

así que esa misma noche lo acompañé a su casa y me puso en las manos un tomo de tragedias griegas. Me fui a mi cuarto, me acosté, empecé a leer el libro por la primera página –era *Edipo rey* precisamente–y no lo podía creer. Leía, y leía, y leía –empecé como a las dos de la madrugada y ya estaba amaneciendo–, y cuanto más leía, más quería leer. Yo creo que desde entonces no he dejado de leer esa bendita obra. Me la sé de memoria. (Gabriel García Márquez, 2003, p.106)<sup>4</sup>

En efecto, no es necesario ser extraordinariamente sagaz para ver una influencia de *Edipo rey* tanto en el asunto del incesto como en la importancia del tema del destino en *Cien años...*, pero yo voy a arriesgarme a afirmar que también debe verse en la obra maestra del colombiano una presencia fuerte de lo que conocemos como la “leyenda de los Atridas”. Porque esa leyenda pone el tema del destino en una perspectiva diacrónica. No es Edipo cumpliendo su destino e indagando cómo llegó a cumplirlo: es la recurrencia del destino a través de las sucesivas generaciones. Y es ese asunto de la extensión en el tiempo y de la encarnación del Destino en diferentes individuos (cuyo peso es “infinitesimal”, al decir de Blatt) de una misma familia el que yo creo que GGM toma de ese otro gran ramal de la mitología griega. El texto de Blatt citado más arriba observa la importancia de las recurrencias cíclicas, propias además de todo relato mítico (cf: García Márquez : 1976, p.284 y 285: “el tiempo no pasaba, daba vueltas en redondo” y Mircea Eliade: 1981: “el tiempo circular del Eterno retorno”) Esas recurrencias son estructurales en

*Cien años de soledad*: empezando por la continua amenaza del incesto, que como se ha dicho sobrevuela al menos en una pareja de cada generación. En segundo lugar, creo que así deben entenderse los regresos de los nombres, la cíclica repetición de Arcadios, Aurelianos, Amarantas, Remedios y Úrsulas. En tercer lugar, por la existencia en cada generación de al menos un integrante de la familia que intenta infructuosamente (precisamente porque el destino de esos pergaminos era ser descifrado por el penúltimo integrante de la estirpe) desentrañar el sentido de los pergaminos de Melquíades. En cuarto lugar, por las frecuentes visitas de Melquíades después de muerto. Y finalmente, last but not least, por la existencia misma de esos pergaminos que no son otra cosa que el Destino (así, con mayúsculas) de la familia Buendía y de ese mundo creado y destruido porque “las estirpes condenadas a cien años de soledad no tienen una segunda oportunidad sobre la tierra” (GGM: 1976, p.350). El Destino - vamos a decirlo de este modo-, escrito LITERALMENTE, aunque, por cierto, arcano e inaccesible, como casi cualquier profecía que se precie. No deja de ser sugestivo que los pergaminos solo sean legibles simultáneamente a su cumplimiento (“el primero de la estirpe está atado a un árbol y al último **se lo están** comiendo las hormigas”: [negritas mías]), condición sine qua non para que un destino se cumpla: cualquier desfasaje permitiría al hombre modificar o intentar modificar ese destino y por lo mismo cualquier desfasaje desrealiza el concepto de destino, naturalmente.<sup>5</sup> Con mucha agudeza observa Gullón (1970, p. 21 y ss):

La narración de los hechos se escribió dos veces: en lenguaje ininteligible para los habitantes de Macondo (en sánscrito) por Melquíades, antes de que sucedieran; (...) en castellano por el narrador, después de la ocurrencia (...). En cualquier caso sabemos que entre su crónica y la del anciano inmortal no hay discrepancia; la una es reproducción literal de la otra.

Por su parte, el relato tiene momentos que se formulan en clave de prospección de acontecimientos, como ocurre con el célebre comienzo de la novela: “Muchos años después...el coronel Aureliano Buendía había de recordar la tarde en que su padre lo llevó a conocer el hielo” que contiene un anuncio del futuro -aunque cree una expectativa falsa<sup>6</sup> -, o la síntesis de la peripecia vital y militar del coronel. “El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos”.

También es necesario recordar aquí que el cumplimiento del destino anunciado por la prohibición original, el incesto y su horrible correlato físico, la temida cola de cerdo que clausura la estirpe simbólica y literalmente condena a ese niño a la esterilidad (aunque es cierto que estaba ya condenado a ni siquiera enterarse de ella), ocurre en el único integrante de la familia que, en cien años, es fruto del amor. Más allá de toda ironía, parece que debe leerse que el pecado, la transgresión y el amor son una sola cosa; que es el amor el que ha actualizado lo prohibido y que es el amor lo que Dios o el Destino castigan. E, incluso, que esa es esencialmente la condición humana: es el amor el que nos enfrenta a todos los poderes del más allá; es el amor el que nos salva y nos condena.

Se verifica entonces en la historia narrada una articulación de las dos tradiciones fundacionales de Occidente: por un lado la repetición cíclica propia del mito y por otro la ineluctable marcha de una historia lineal hacia la destrucción apocalíptica, tal como lo plantea Blatt en el texto citado más arriba. Me resisto a seguir aquí el planteo en tantos sentidos esclarecedor – como ya se ha expresado- de Ricardo Gullón:

La circularidad estructural nos conduce del caos y la nada en que la creación se ordena al caos y la nada en que todo acaba y resuelve (...). Y la circularidad es compatible con una fábula de desarrollo lineal que marcha hacia delante, sin retrocesos, y a la vez en busca de sus orígenes. (Gullón: 1970, p. 27-28).

Según yo lo veo, el autor naturaliza demasiado un planteo en el que late la dialéctica y la tensión, entre, como ya se dijo, nuestras dos tradiciones más prestigiosas acerca del futuro, que en mi opinión no son compatibles. Esa articulación es, pues, a priori, imposible, pues lo que es circular no puede ser a la vez lineal: no



es posible que se concluya una historia circular. Eso resuena en uno de los muchos milagros que la novela de García Márquez consigue.

Pero ocurre que el propio García Márquez parece enmendar la plana de lo planteado en la novela al retomar el enunciado final de la misma para rematar otro enunciado final- el discurso con el que recibió en Estocolmo el Premio Nobel en 1982, que es por otra parte una pieza oratoria y teórica ejemplar en muchos sentidos (que no corresponde desarrollar aquí). En ese discurso (*La soledad de América Latina*, en García Márquez: 2015, pag. 21), que da fundamento teórico a lo que llamamos “realismo mágico”<sup>7</sup>, GGM habla sobre la realidad desmesurada de América Latina y aventura – quizás con falsa modestia- que es esa realidad, más que su obra puntual, lo que ha pretendido homenajear la Academia Sueca al concederle el premio. Y con eso pone sobre el tapete el otro aspecto clave de la importancia de *Cien años de soledad*: la novela, con todas esas raíces intertextuales occidentales, es también una cifra de América Latina y de su destino – con minúscula esta vez, pues no se trata aquí de un poder metafísico; no hay Hado ni Moira, sino un lugar que los poderosos del mundo han dispuesto para nuestro castigado continente- de explotación y pobreza. Es en ese contexto que la última frase de la novela se vuelve sobre sí misma para alcanzar un significado completamente diferente:

todavía no es demasiado tarde para emprender la creación de la utopía contraria. Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra. (García Márquez: 2015, p.29)

Me parece que de la presunta linealidad de una historia clausurada, de aquel horizonte solo aparentemente cerrado emerge de nuevo un inesperado retorno en el que se abren nuevas oportunidades. El discurso de 1982 abre lo que la novela de 1967 se había empeñado en cerrar. Porque existe –o porque tenemos la obligación de trabajar para que exista: el discurso es también una agenda- la esperanza o el deber de una utopía contraria, de una verdadera Arcadia para todos los Arcadios de nuestra América, es que la historia lineal no está de veras cerrada y el final no es el apocalipsis sino una nueva y definitiva utopía en el que “las estirpes condenadas a cien años de soledad tendrán por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra.” Para siempre. Es, finalmente, la única oclusión de los tiempos verdaderamente aceptable porque abre la puerta a la esperanza, como todo verdadero apocalipsis. Y porque, para volver a lo dicho hace un momento, solo podrá fundarse en el amor.



## Bibliografía

- Blatt, Roberto.(2016) *Biblia, Tanaj, Corán. Tres lecturas de un mismo dios*. Madrid: Turner
- Cortázar, Julio. (1964) *Final del juego*. Buenos Aires: Sudamericana
- Eliade, Mircea.(1981) *Mito y realidad*. Barcelona: Guadarrama
- García Márquez, Gabriel. (1976 ) *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana[1967]
- \_\_\_\_\_ (2003) *La bendita manía de contar*. Madrid: Debolsillo
- \_\_\_\_\_ (2005) *Vivir para contarla*. Barcelona. Random House Mondadori
- \_\_\_\_\_ (2015) *Yo no vengo a dar un discurso*. Montevideo Sudamericana
- Genette, Gerard. (1989) *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid Taurus
- Gullón, Ricardo. (1970) *García Márquez o el arte de contar* Madrid: Taurus
- Levi Strauss, Claude (1964) *El pensamiento salvaje* México: F.C.E
- Ludmer; Josefina (1972) *Cien años de soledad: una interpretación*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo
- Maturo Graciela (1977) *Claves simbólicas de García Márquez*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro [1972]

## Notas

1. Una búsqueda en Google de “influencias bíblicas en *Cien años de soledad*” arrojó ¡¡¡194.000 resultados!!! Entre ellos, el trabajo más valioso y documentado es el de Guevara Llaguno, M: *La Biblia en Cien años de soledad*, consultado en [https://www.academia.edu/26607756/La\\_Biblia\\_en\\_Cien\\_años\\_de\\_soledad](https://www.academia.edu/26607756/La_Biblia_en_Cien_años_de_soledad).
2. Para un desarrollo más profundo y documentado de las relaciones entre *Cien años ...* y la tradición judeocristiana véase el imprescindible *Claves simbólicas de García Márquez* (Maturo: 1977 pág: 149 y ss)
3. Algunos de los textos hallados en Internet insisten en otras relaciones que me parecen descabelladas, y que ya el propio Gullón ha sido el primero en señalar, como forzar un paralelismo entre las plagas de Egipto y las guerras civiles de Macondo (¿??)
4. Con toda seguridad esta es también la razón de que en un comienzo haya abundado una crítica de sesgo psicoanalítico de la obra (véase por ejemplo: Martínez Moreno, Carlos: *Cien años de soledad: psicoanálisis y literatura* (F.C.U) y Ludmer, Josefina: *Cien años de soledad: una interpretación*)
5. No quiero dejar pasar la oportunidad de señalar aquí algo que no parece haber sido notado y que muestra al parecer que hay lazos sutiles que ligan la obra de escritores diferentes que escriben en un tiempo común. Apenas tres años antes de la publicación de *Cien años de soledad*, en 1964, Julio Cortázar, en tantos sentidos lejano a la sensibilidad de GGM, había publicado una segunda edición de su segundo volumen de cuentos *Final del juego*, que incluyó por primera vez, abriendo la colección un primer relato, ampliamente conocido (*Continuidad de los parques*) que viene a coincidir en lo sustancial con esta perturbadora idea de Destino: allí también lo que se narra en el final del cuento estaba LITERALMENTE escrito y también era leído simultáneamente a su cumplimiento. Por esa razón el final del cuento es usado como epígrafe.
6. Josefina Ludmer (Ludmer : 1972 p. 34 ) plantea también una duplicidad en este tipo de comienzo en el capítulo primero y en el décimo, que supone la mitad exacta de la novela. Ambos comienzos tienen en el centro al primer Aureliano y a Aureliano Segundo, respectivamente. Por cierto esto también abona la tesis de la circularidad y las recurrencias míticas.
7. El nombre, ya impuesto, parece subrayar una especie de naturalización de la fantasía o de la desmesura, que se incorpora silenciosa en una suerte de novedosa mimesis: en esa realidad mágica, el acento suele quedar puesto en los elementos más radicalmente “fantásticos”: la levitación hacia el cielo de Remedios, la bella, o el anuncio del niño que será el coronel de que una olla puesta en el centro de una mesa se va a caer, segundos antes de que efectivamente se caiga; las mariposas amarillas que rodean a Mauricio Babilonia o el inusitado trayecto de la sangre proveniente del disparo que pone fin a la vida de José Arcadio. Casi nunca se repara lo suficiente en el movimiento contrario, igualmente importante: cómo en ocasiones la realidad más banal es presentada con acentos alucinados, como ocurre con la descripción del hielo, al finalizar el primer capítulo o la masacre de los obreros de la compañía bananera, que solamente José Arcadio Segundo parece haber visto. En ese sentido el discurso es muy iluminador, pues hace referencia, por ejemplo, a los miles de desaparecidos en Argentina o de exiliados del Uruguay en la última dictadura militar.

# ***Pedro Páramo: el infrahombre, sobre las brasas de Comala***

*Belén Vila*

## **Belén Vila**

vilazzz.66@gmail.com

Magíster en Criminología y Ciencia Forense por la Universidad de la Empresa. Licenciada en Humanidades –opción Letras– por la Universidad de Montevideo. Profesora de Literatura por el Instituto de Profesores Artigas. Profesora de Literatura por el Instituto Nacional Pedagógico de Montevideo de Perú. Profesora de Música por Conservatorio Musical Montevideo. Cuenta con Diplomados de especialización en Literatura por la Universidad de Montevideo y de Derechos Humanos por CLAEH. Docente efectiva del Consejo de Educación Secundaria.

## **Resumen:**

Este ensayo versa sobre la fusión de los ecos internos autorreferenciales como el silencio o el tópico de la muerte que recaen en la creación estética, contiguo a los fantasmas vivos - muertos que la componen. Presenta como propósito reparar sobre la “combinación” que se efectúa entre Comala y Pedro Páramo. Para ello, refiere al proceso de deshumanización que el joven Pedro realiza después que sucede a su padre, transfigurándose en el “infrahombre” que somete a Comala para convertirla en un campo de horror. De acuerdo a la postura planteada por Jean Paul Sartre a lo largo de sus obras, el desasosiego existencial de los pobladores que deviene luego de esa impregnación se traduce en la expresión alienante de la “nada”.

**Palabras clave:** muertos - vivos - Pedro Páramo - Comala

***Pedro Páramo: the subhuman in the ashes of Comala***

## **Abstract:**

This essay is about the mixture of inner self – referential echoes, like silence or the topic of death, that fall upon the aesthetic creation and related to the living dead that make it up. It attempts to account for the *combination* of Comala and Pedro Páramo. For this, it refers to the process of dehumanization that young Pedro experiences after he succeeds his father, becoming the subhuman that submits Comala and makes it a land of horror. In the light of Paul Sartre’s ideas posed in his literary works, the existential restlessness of citizens is translated in the alienating expression of *nothingness*.

**Key words:** living-dead - Pedro Páramo - Comala

## La muerte, en el ideario rulfiano

Si bien Juan Rulfo ha negado en las entrevistas que ha realizado el carácter autobiográfico en *Pedro Páramo*, se perciben huellas biográficas fusionadas al tejido semántico trenzado en la obra. El involuntario desapego emocional junto al obligado desarraigo familiar que por causas externas -llámesele línea de la vida, destino, “moira”, etc.-, rondó a Rulfo desde temprana edad e intervino prematuramente para templar su manera de ser y relacionarse con los demás, deja un trazado psíquico que se vislumbra en la escritura como grafema (Jung) inconsciente.

No es novedad que el futuro autor, de pronto y siendo infante, se encontró bajo la tutoría de una de sus abuelas. Resistió a una dura “pedagogía” disciplinaria como la de una cárcel correccional, que se adhería a un draconiano sistema castigador, mientras cumplía con la fachada académica de constituirse como un orfanato encargado de suministrar educación y cuidado a los niños desobedientes, de las clases económicas sociales altas de la capital como de otros sectores de provincia de los demás estados mexicanos. A esta fase de acogimiento y depresión llega Rulfo, después de que parte de su familia fallece (en la tercera década de sus vidas), tíos, el abuelo, su padre -que además fue asesinado-, al poco tiempo fallecerá también su madre. Falto de afecto y protección verdadera, el niño -en silencio- deberá preocuparse por defenderse diariamente de los otros chicos que compartían junto a él la instrucción del centro educativo.

Años después, Rulfo dirá -cito de memoria-, que el amor y la muerte -contienen los demás subtemas- son los dos grandes temas de la humanidad y *Pedro Páramo*, contiene a ambos. De la amalgama de estos ecos internos autoreferenciales que recaen en la creación estética versa este escrito, en especial, el tópico de la muerte -contiguo a los fantasmas vivos - muertos que la amueblan-[ concepto contemporáneo de (zombis)] que la posmodernidad incluye como fenómeno irracional, símbolo del desmonte de lo hasta ahora conocido como razón.

El artículo repara sobre la “combinación” que se efectúa entre Comala y Pedro Páramo, si bien no se trata del color que el pintor combina con otro para fundirlos en el paisaje de un lienzo; la analogía resulta útil para graficar, con la excepción de que en esta aleación lo que se perpetúa es la esterilidad.

El análisis, refiere al proceso de deshumanización que el joven Pedro Páramo padece, después que sucede a su padre, transfigurándose en el “infrahombre” que somete la tierra para convertirla en un campo de horror, semejante a los fabricados en las guerras mundia-

les. En cierto modo, el pueblo de Comala junto a los seres que la habitan se nutre del rencor de Pedro y se sostiene en él. De acuerdo a la postura planteada por Jean Paul Sartre a lo largo de sus obras, el desasosiego existencial de los ciudadanos se traduce en la expresión alienante de la “nada”. Mientras vivan no podrán hablar y si lo hacen no serán escuchados, nadie osa enfrentar al dictador que ofende y oprime.

## Comala, entre fantasmas y zombis

*Te haré ver el miedo en un puñado de polvo*  
Eliot, *La tierra baldía*

Ante la pregunta sobre qué es escribir en la literatura, Jean Paul Sartre considera al menos uno de sus elementos: la combinación.

Para el artista, el color, el aroma (...) son cosas en grado supremo (...) es este color - objeto el que va a trasladar a su tela (...). Este desgarramiento amarillo del cielo encima del Gólgota (...) es, al mismo tiempo angustia y cielo amarillo. No es cielo de angustia, ni cielo angustiado; es una angustia hecha cosa (...) (Sartre, 1950: 43)

Cuando el escritor crea este escenario apocalíptico donde los zombis merodean, Comala es “la cosa”, el cuenco vacío (femenino) y no es otra “cosa” hasta que Pedro Páramo (que recrea en parte a Moctezuma) la posee. Comala es la caja de resonancia que absorbe el método Páramo, basado en el autoritarismo y el desapego a lo humano. Así, las “cosas” se impregnan de los objetos y ya nadie “puede reconocerlas por completo” (Sartre, 1950: 43). Comala ha recibido de Pedro Páramo la “vida”, y él lo sabe. La “vida” entendida desde el vandalismo y la degradación, donde fraudes económicos, masacres, crímenes, violaciones permitidas -incluso sexuales sobre todo por Miguel-, toma ilegal de extensiones de tierra, sobornos, han conformado las paradas predilectas del cacique del páramo en la escalada senda hacia el poder. En cierto modo, es la “vida” que los habitantes conciben, por ello, cuando Pedro derribado, se cruza de brazos Comala deja de existir.

Esa combinación casi simbiótica entre tierra - hombre (pregonada fuertemente por el regionalismo) que avanza gradualmente a medida que el joven Pedro crece es la que apareja la muerte de la vida. En diferentes tiempos, Pedro asciende y Juan desciende: “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” (Rulfo, 2014: 75).

Así como la escritura reúne la avenencia de las combinaciones léxicas, semánticas, visuales, auditivas, etc., el espacio mítico rulfiano incorpora la parálisis

posmoderna de la existencia humana: “Muerto dios, muerto el hombre y agonizantes los relatos modernos, la economía ha pasado a ser la medida de todas las cosas” (Esteruelas y García, 2015: 55). En Comala “Todo parecía estar como en espera de algo” (Rulfo, 2014: 75).

La metáfora del zombi planteada al inicio, desde el subtítulo, -vigente en estos tiempos con *Walking dead*, y en la novela, cuando el arriero Abundio le dice a Preciado que “tal vez encuentre algún vecino viviente” (Rulfo, 2014: 79)- como estética de la degradación humana refiere a los habitantes muertos - vivos que vagabundean por el páramo estéril sin conseguir la paz: “su voz estaba hecha de hebras humanas, que su boca tenía dientes y una lengua que se trababa y destrababa al hablar, y que sus ojos eran como los ojos de la gente que vive sobre la tierra” (Rulfo, 2014:78).

Sin duda alguna, los personajes (excepto Preciado, y en el tiempo que inicia el viaje y llega a Comala) no son humanos -al menos no como los conocemos-. Son los que habitan en la tierra infernal donde los seres “se disolvieron como sombras” (Rulfo, 2014: 99) expresión dantesca si las hay, aunque prefiere el infierno helado, y no caliente.

Juan Preciado exaltado señala: “vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera” (Rulfo, 2014: 78), más adelante (en el orden de la narración de la novela, no así en el tiempo en el que se suceden los hechos, dado que corresponde a la infancia) recuerda que la abuela “lo miró con aquellos ojos medios grises, medio amarillos, que ella tenía” (Rulfo, 2014: 81). “Su cara se transparentaba como todos si no tuviera sangre, y sus manos estaban marchitas; marchitas y apretadas de arrugas. No se le veían los ojos” (Rulfo, 2014: 87). He ahí la presencia de lo extraño, lo fantasmal asoma, confunde y no se deja ver.

Cabe preguntarse por la génesis de este universo seco, y puede especularse que el origen de la maldad devenga de algún virus letal que fue mudando y menguando la humanidad -antropológicamente hablando- de los humanos en la ciudad. Puede que sea preferible vivir como muerto para conversar con los vivos desde otra perspectiva, sin la espera de nada, sin el miedo a la embestida sorpresiva de una externa muerte violenta.

En todo caso, dejémoslo a la creación artística que tiene su propio artificio. Pues, Rulfo así como recrea el mito del tirano cacique o el viaje evolutivo de aprendizaje espiritual, entre tantos otros, predice sin que lo tenga como objetivo al símbolo existencialista del futuro, dado que establece parangones entre los personajes que crea y el posmoderno hombre “Zeta”.

Ante esto, cabe la interrogante acerca de cuáles son las características generales que reúne el zombi para ser considerado como tal.



Yuriko Ikeda apelando a una variada crítica literaria lo define, en principio, desde la carencia, por sus disipadas raíces como la “pérdida de identidad” (2015: 6), la capacidad de que no “tengan poderes sobrehumanos como una alta velocidad, visión especial, fuerza inusual y telepatía” (2015: 8). Según Ikeda existen antecedentes de obras -en 1985- donde los zombis “poseen la habilidad para hablar y comunicarse con los humanos” (2015:7), así Doloritas le avisó a Eduviges Dyada que vendría Juan Preciado. “Yo creía que aquella mujer estaba loca. Luego ya no creí nada. Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar” (Rulfo, 2014: 81). A esto se le suma que “tienen cierta capacidad de raciocinio (...) sienten dolor (...) reconocen su entorno y reaccionan a cambios de luz, sonido, sabor y olor” (2015: 9), “nos enteramos de que en la tumba, los cuerpos continúan conservando las características de los vivos: hay jóvenes y viejos, sienten la humedad, duermen y despiertan” (González en Rulfo, 2014: 33) “se pueden comunicar ya que entienden palabras u oraciones sencillas” (2015: 9). Reunidas estas peculiaridades y enfrentadas a los personajes de *Pedro Páramo* las similitudes con los monstruos vivientes son evidentes.

Gustavo Martínez advierte: se trata de una narración que realiza alguien que ya murió “técnica narrativa” que emplea “un narrador muerto, totalmente insólita” (Martínez, 2008: 17); por otro lado, el recorrido que realiza Juan Preciado es “un viaje sin retorno, porque es un viaje al mundo de los muertos, y el paso a esa otra realidad no se puede realizar sin que tengamos que abandonar nuestros criterios lógicos” (González, en Rulfo, 2014: 29), va en búsqueda de “alguien que no existe” (Rulfo, 2014:78), en un pueblo “que se ve tan solo, como si estuviera abandonado. (...) Aquí no vive nadie” (Rulfo, 2014: 77).

Si estos argumentos no resultaran suficientes para destacar el lugar que ocupan en el discurso narrativo los muertos - vivos, que a juzgar por sus tipologías simbólicas colindan con los zombis, recuérdese, que en el

inicio de la obra se visualiza el apretón de manos entre una moribunda y un vivo. A tal punto “que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas” (Rulfo, 2014: 73); la frontera entre el “más allá” y el “más acá” es cuestión de ángulo, “sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja” (Rulfo, 2014: 74).

Juan Preciado es el “héroe” posmoderno -perfil que construye el profesor Martínez desde la perspectiva mítica- porque “carece de orientación y metas (...) de principios o valores donde respaldarse para interpretar lo que le pasa (...) no sabe cómo ser él mismo ni tiene coraje para intentarlo” (Martínez, 2008 : 47); su futilidad es tal que parece que el sujeto hablante de *La tierra baldía*, se le hubiera acercado y al oído le hubiera dicho, si avanzas, “Te haré ver el miedo en un puñado de polvo” (Eliot, 2001: 4).<sup>1</sup>

Juan Preciado se observa a sí mismo, y comienza a sentir flojera, “Mi cuerpo, que parecía aflojarse, se doblaba ante todo, había soltado sus amarras y cualquiera podía jugar con él como si fuera de trapo” (Rulfo, 2014: 81). Después de horas en la ciudad ha perdido la energía vital con la que dio inicio a su recorrido, su mirada atónita exploraba “su sombra descorrida hacia el techo, larga, desdoblada” (Rulfo, 2014: 85). Al mismo tiempo afirmaba “mi cabeza venía llena de ruidos y de voces. De voces, sí” (Rulfo, 2014: 78). Las voces interiores se contraponen al silencio que gravita en la novela; “Los dos guardaron silencio por un rato” (Rulfo, 2014: 96); “Al despertar, todo estaba en silencio; sólo el caer de la polilla y el rumor del silencio” (Rulfo, 2014:101), “Y volvimos al silencio” (Rulfo, 2014: 74), “yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio” (Rulfo, 2014:78). En este caso, es factible que los muertos vaguen dentro de Preciado, en definitiva, “el hombre es el medio por el que las cosas se manifiestan” (Sartre, 1950: 65).

### **El proceso de deshumanización en Pedro Páramo**

En esos y en todos los muertos que están cobijados bajo  
tierra, hablando con los duros dientes,  
con las negras cuencas, con las rotas manos,  
con los blancos huesos  
Ciro Alegría, *El mundo es ancho y ajeno*

Esteruelas y García suponen que las guerras junto a sus métodos de cosificación y alienación, fabrican en los campos de horror al “infrahombre”, los “campos y el gueto no solo no fueron fruto de la modernidad, sino que podríamos considerarlos como los cimientos de la posmodernidad (...) fábrica de producción de la muerte” (Esteruelas y García, 2015: 56). Sin vivir durante la Segunda Guerra Mundial -aunque Rulfo sí- Pedro Pá-

ramo concibe un tipo de “pedagogía que genera al infrahombre” (Esteruelas y García, 2015: 56). Al respecto indica Martínez “Un cimbronazo tan brutal” como la guerra “y sus secuelas no precisa de lecturas para producir su impacto” (2008:11). Por ende, el proceso de deshumanización comienza un poco antes de que Pedro tome el poder; como los personajes no saben cómo continuar con sus vidas, creen que al morir Lucas nadie será capaz de guiarlos. Ya en vida, van cayendo y van recibiendo la cura física de manos de falsos profetas, porque la espiritual ni la institución consigue salvarla, el mito religioso es sustituido por el mito pagano. He ahí el inicio del derrumbe, y Pedro es el ideólogo de su creación, no hace más que acentuar la caída y para ello se vale del brazo ejecutor que es Fulgor Sedano. Íntegra extensión de todos los sentidos de Pedro Páramo. Como su nombre lo indica es el brillo, la luz que aviva la brasa del infierno.

Al respecto, Sedano alega sobre sí mismo que es un “hombre de 54 años, soltero, de oficio administrador, apto para entablar y seguir pleitos, por poder y por mi propio derecho” (Rulfo, 2014: 102), descripción que no repara ni en los crímenes cometidos, ni en los engaños, ni en los fraudes llevados a cabo. Ha dedicado la vida a los Páramos y a la “Media luna”, no ha formado familia y sus aparentes amigos son los que él sirve. La ambición personal bajo un poder mayor, que a la vez lo respalda y legitima, -pero que odia que se lo expresen directamente-, así como el anhelo de prestigio, reconocimiento social (que lo tiene porque los pobladores son coaccionados) y temor que infunde en el pueblo y que solo, y sin Páramos que lo apadrinen no lo conseguiría, son los móviles internos que acreditan sus eficaces movimientos. Ejes medulares en los que se polariza su trayectoria vivencial.

Sedano empatiza rápidamente con Pedro, dado que la codicia individual supera con creces a la de Lucas, y cumple, a pie juntillas, todas sus órdenes. Si bien la confianza entre ambos existe, es relativa y marginal, debido a que Fulgor entrega su vida por la causa Páramo; sin embargo, de él solo obtiene una cordialidad elemental, ya que cada vez que Fulgor se dirige a él y lo nomina, jamás debe olvidar de anteponer el “don” al nombre.

Los habitantes de Comala, la triste, y los subalternos de Pedro Páramo adulto, retoman el mito bíblico ancestral (sacro -cristiano- y profano a la vez -el becerro de oro-); rezan con el cura Rentería y acuden a misa, pero en momentos de debilidad acuden a vaticinios y a las supercherías de los adivinos como Inocencio Osorio, apodado Saltaperico, un embustero casual que se ganaba la vida cuando “remolineaba los ojos invocando y maldiciendo; llenándote de escupitajos” o en ocasiones

“se quedaba en cueros porque decía que ése era nuestro deseo” (Rulfo, 2014: 87). El coqueteo con los cultos, sin pertenecer a ninguno, es el símbolo de lo relativo que se ubica por encima del “metarrelato” (Lyotard).

En la posmodernidad sucede de manera semejante, los falsos profetas del mercado fascinan y se imponen como alternativas en principio, para luego impulsarse e instalarse definitivamente como sustitutos del bien básico.

La presencia de la doble moral, la individual e interna y la colectiva o social se manifiestan en la diégesis del relato. Recuérdese a Eduvigés; la joven no exterioriza sus sentimientos, pero cuando Dolores le da la posibilidad devela su represión interna, el lector conoce su “yo” íntimo, ella suspira también por Pedro Páramo. En este sentido, Sartre considera que son dos tipos “de acción muy diferentes” (1946: 47) y “nadie” está facultado para afirmar cuál de las dos es la acción correcta. Eduvigés actúa acicateada por la esposa de Páramo, en ese sentido es un bien colectivo, pero también es lo que internamente desea hacer, por ello se compromete con Dolores.

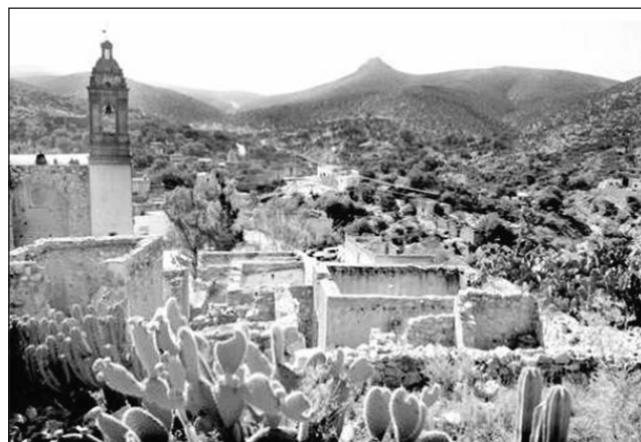
Pedro Páramo fue creciendo y conquistando a las mujeres sin esfuerzo, con solo mirarlo desde lejos, ellas se enamoraban rápidamente. Así lo confiesa Eduvigés “Me acosté con él, con gusto, con ganas” (Rulfo, 2015: 88) y las demás mujeres lo pensaban secretamente, aunque sin pronunciarlo, y Dolores -aunque lo descalificaba frente a Eduvigés- casada y en casa de su hermana esperaba, desde lejos, su llamado para regresar a vivir con él, a pesar de su maltrato. Hecho, que nunca ocurrió. Y así Pedro, “rencor vivo”, no solo conquistó a las mujeres nobles sino también a los hombres del campo y del pueblo, pero sobre todo pagó por sus vidas de completa sumisión. La gente del pueblo se fue acostumbrando a él y a su manera de hacer. Al igual que Orestes y desde la posición existencialista de Sartre, cuando joven es “bien parecido, advertido como un viejo, exento de todas las servidumbres y de todas las creencias, sin familia, sin patria, sin religión, sin oficio, libre para todos los compromisos y sabiendo que jamás hay que comprometerse; un hombre superior” (Sartre, 1943: 4).

Lucas Páramo no creía en Pedro, ni en su capacidad como posible administrador principal de las tierras mexicas, negociación familiar que Pedro invirtió y dejó detrás con tan solo veinte años. La falta de autoestima no inhibió sus inteligencias emocionales ni impidió su prosperidad, al contrario, acicatearon los instintos más viles y ocultos que reprimidos pugnaban por surgir. Los antecedentes infantiles denotan al mismo tiempo, la elección del dinero por encima de la oración, la alegría repentina de poder comprar lo “que se ofrezca” (Rulfo,

2015: 84), el desplazamiento de la norma “Dejó los cuatro centavos y tomó el veinte (...) dejó el veinte y agarró el peso” (Rulfo, 2015: 84), la lucidez de sus palabras frente a su abuela “yo no estoy para resignaciones” (Rulfo, 2015: 90).

Cuando Pedro Páramo llegó a la cima se comportó como un líder de masas, fue tirano y verdugo, jugó a ser Dios -aunque quitó más de lo que dio- hizo su ley y su *chingada*, constante temática presente en *La muerte de Artemio Cruz*. Por ende, puede calificarse como un ser infrahumano, porque lo es quien “inflige ofensa y (...) oprime” (Esteruelas y García, 2015 : 58). Porque un ser que no siente empatía por el otro, y permite el “asesinato tranquilo, sin remordimientos” (Esteruelas y García, 2015 : 57) es un asesino “con infraconciencia, la única conciencia que puede poseer el infrahombre” (Esteruelas y García, 2015 : 57). Como reza el epígrafe de Ciro Alegría “los blancos huesos” se alimentan de rumores, se expresan ahora porque antes el miedo los detuvo: Comala “está lleno de ecos. (...) Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. (...) Y voces ya desgastadas por el uso” (Rulfo, 2015: 109).

Huelga decir, que los personajes en general, aceptaron simplemente el destino que les vino dado. Fueron abandonados en una zona y allí construyeron su suerte, fundada en el libre albedrío que implicó la eterna aceptación del código del inframundo. Se sumieron en un angustioso planteamiento existencial. Aceptaron lo impuesto. No optaron por la búsqueda de una emancipación personal. Aunque con variantes, esa actitud de pasividad y estancamiento también se observa en *Las moscas*<sup>2</sup>, otro mito releído y actualizado en el siglo XX. Electra dirá “Las gentes de aquí están roídas por el miedo. Y yo...” (Sartre, 1943: 6), en tanto, Damiana Cisneros confirma “Yo ya no me espanto” (Rulfo, 2014: 109). En este sentido, y en el *Ser y la nada*, el filósofo expresará “no diremos que un cautivo es siempre libre de salir de la prisión (...) ni tampoco que es siempre libre de desear la liberación” (Sartre, 2011: 297) dado que los hechos realizados “muestran nuestras intenciones”



(Sartre, 2011: 298), no basta con pensar, hay que salir a “hacer”.

La niñera de Juan es Damiana Cisneros, que lo cuidó desde la cuna, se le aparece a Juan después del grito aterrador de Eduviges, dice que demoró en llegar porque venía desde la Media Luna, tierra cotizada por los Páramo (punto de contacto con *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos que destaca la relación del hombre con la tierra y los conflictos que apareja el intento de domararla). Continúa con la tarea que tenía en vida, velar por Juan, proporcionarle una estada acogedora -desde la ilusión-, advertirle de los murmullos y las almas en pena. Pero Juan al verla vuelve al origen, actúa como el niño que era cuando ella estaba presente, adopta una actitud infantil y teme quedarse solo, por eso la llama (dos veces) insistentemente cuando ella desaparece: “¡Damiana! -grité-” para que conceda sus caprichos.

Al respecto, Sartre, plantea desde la filosofía, la libertad del hombre como una cuestión de elección personal, así Clitemnestra observa a su hija: “Depende de ti que sea de otro modo” (Sartre, 1943: 7), aunque repara sobre la condena de ser libres. De acuerdo al autor, el hombre está depositado en un espacio de libertad, determinado a un “hacer” que deviene de una nihilización que le preexiste. Por consiguiente, esto es lo paradójico, nace en un lugar donde no intervino su decisión, por ello es que desde el comienzo el hombre es carente, como el mito de *Eros* que persigue el amor porque nació pobre -carece y ansía- así la libertad, no es el fin de un “ser pleno” sino más bien de un “ser” condenado. En cierto modo, el exponente del humanismo marxista remata: “la libertad ha de ser en forma de *no ser*” (Sartre, 2011: 299) es decir, sin esencia, he ahí la desesperación, la frustración, la angustia que envuelve al cosmos y sus seres.

Los personajes fantasmas son como son, tienen existencia pero carecen de profundidad,<sup>4</sup> en cambio, de aquellos seres vivos, hubo quienes optaron por el suicidio, así María Dyada se dirige hacia el padre Rentería -que a su vez es mantenido económicamente por Pedro Páramo y que por ello no puede ser objetivo con la misión de la institución que representa- y pide por su hermana que “Obró contra la mano de Dios” (Rulfo, 2014: 99), pues “Murió retorcida por la sangre que la ahogaba. Todavía veo sus muecas, y sus muecas eran los más tristes gestos que ha hecho un ser humano” (Rulfo, 2014: 100).

Dolores, antes de casarse es el símbolo del poder económico, sin embargo, cae ante los ardides del que será su futuro esposo, ni siquiera es capaz de ponerle fecha a su boda, mucho menos podrá hacer valer su fortuna, ya que la mujer es incapaz de dominar al

“macho”. No se resiste ante Pedro, no puede, y él la conquista a través de las palabras de otro, no se toma el tiempo para cortejarla. ¿Para qué? Páramo es un gran estratega, manipulador y conocedor de la psicología femenina de la época. Además su visión está centrada en otro objetivo, por ende, el cacique del yermo no se desvía ni un ápice de su conquista material.

Dolores (nombre simbólico también) suspira y se queja, pero no lleva a cabo la “praxis” salvífica, huye embarazada y cuando llega a lo de Gertrudis anhela, siente nostalgia por el sitio que nunca ocupó, y le pide a Preciado que inicie lo que ella no fue capaz de proseguir. Le muestra un lugar idílico, fortalecido por la lejanía y forjado por la memoria -cuanto “más allá” menos “acá”-, le pide que reconstruya lo único valioso que fue capaz de atesorar, que se encuentre y que conozca a su padre. El camino de sus evocaciones no son más que gemidos, por ello ve a Comala -le dice a su hijo- que en ella “Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz” (Rulfo, 2014:78).

Juan Preciado es un ser sin esencia, que va a Comala porque lo envían y él acepta porque con casi cincuenta años está en plan de decir “sí”; Eduviges en vida fue confidente de Dolores, la suplantó durante la noche de la boda, sin embargo, no obtuvo más que frustración. El eco de sus gritos resuena en la vivienda y estremece a Preciado que se sobresalta al escuchar el alarido de quien pudo ser su madre, retumba en sus oídos: “¡Déjenme aunque sea el derecho de pateo que tienen los ahorcados!” (Rulfo, 2014: 101).

Una región del llano mexicano, eso es Comala, allí mora la “nada”, y residen los pobladores del pasado que ahora vuelven como muertos - vivos a ocupar el lugar del ayer, aunque desde otro ángulo y otras percepciones, la de Preciado, la de los lectores. Cómo se entiende esta aparente contradicción, desde el pensamiento sartreano. La “nada” es la angustia, pesimismo existencial que tiene el influjo de Kierkegaard, metonimia que posee al sujeto. Comala es la zona que construye las identidades que la habitan, aquí el espacio “no se refiere a una realidad localizada (...) sino que toma aspectos de ella para aludir a lo que la trasciende” (Martínez, 2008: 18), es más caliente que el infierno bíblico. No hay atractivos de ningún tipo, ni en los seres, ni en las cosas, la esterilidad es la “nada” que advierte la filosofía sartriana, en donde “el hombre es angustia”<sup>3</sup> y de ella nadie puede evadirse, quien no la asume la está ocultando, y por ende, miente.

Abundio, con sus manos le cobra a su padre el trato digno que no recibió, la sangre se venga de su propia sangre, el rencor escondido y la necesidad cierra el ciclo de la violencia de los Páramos, estirpe ardiente en la tierra caliente, pero tampoco tiene heroísmo, actúa ebrio e implora por unas monedas. Como la posmoder-

nidad, Comala es un espacio donde se suscita la crisis, donde predomina la filosofía de la desesperación.

En el final de la novela, Pedro era solo carne, un fragmento de lo que fue, -un zombi- se había “acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos” (Rulfo, 2015: 185), de la misma manera vivieron muchos de los prisioneros de guerra cuando estaban cercanos a la muerte. Páramo murió como un “infrahombre”, como “aquellos que en tanto que subhombres tuvieron una subvida, de la misma forma que tendrían una submuerte” (Esteruelas y García, 2015: 57).

### Deliberaciones finales

La presencia de los ecos y los murmullos en la novela no debilita el recurrente “tic” del silencio y de la soledad, que tanto gustaba al escritor, y que reposa sobre las “brasas” de Comala. Bécquer anticipa la expresión a través de un desgarrado lírico: “¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!” (Bécquer 1969: 132 - 133). Y la muerte, se configura como el resultado de la violencia que se ejerce por impulso. Materia invariable que se exterioriza en todos los Páramos, que en esencia llevan al mismo “infrahombre”, sin embargo, se desenmascara indistintamente en cada uno de ellos.

Lucas, no conoce a su hijo, es incapaz de depositar la confianza de las tierras adeudadas y la hacienda en Pedro y opta por aconsejar a Fulgor Sedano para que lo obligue al trabajo asignado cuando él muera. Su ego no le permite creer en Pedro. A pesar de ello, el pequeño cacique en un par de estrategias iniciales -el matrimonio con Dolores y el no pago de deudas- encauza a su modo y con su método las inestables finanzas heredadas. Miguel, es el más parecido de los Páramos a su padre, ya que no solo continúa el mismo camino de Pedro sino que lo recorre precipitadamente.

Juan, otro de los “infrahombres”, es opuesto a ellos y al mismo tiempo semejante. Parece ser el mejor de los Páramos, pero solo es “preciado” para su madre, no es un criminal para los otros pero es un criminal para sí mismo (el infierno de la *Divina Comedia* lo habría condenado). Teme, no realiza, no se anima, se comporta como el zombi caracterizado por la carencia. Abundio, cuando se expresa es para hacer, o desaparece instantáneamente o mata. Después de todo, Pedro no muere, “Porque no puede morir completamente aquello que no está completamente vivo” (Esteruelas y García, 2015: 57).

Entre Pedro Páramo y Comala se produce una comunicación interna, una combinación exclusiva, de tal manera que cuando Pedro se cruza de brazos, “Comala se [muere] morirá de hambre” (Rulfo, 2014: 179), impregnación que solo consigue el artífice (Pedro) cuando nutre la “cosa” (Comala) de su misma sustancia. Al combinarse dejan de existir individualmente.



### Bibliografía

- Bécquer, Gustavo (1969): *Rimas*. Bs. As.: Kapelusz.
- Eliot, Thomas (2001): *The waste land*. (Traducción de Juan Malpartida) Barcelona: Círculo de lectores. Disponible en <[http://www.madrid.org/fo/2010/es/prensa/pdf/poema\\_the\\_waste\\_land.pdf](http://www.madrid.org/fo/2010/es/prensa/pdf/poema_the_waste_land.pdf)> (Consulta: 14/5/2017, 22:51)
- Esteruelas, Albert y García Jordi (2015): “La fabricación pedagógica del Infrahombre” en Simposio de Historia de la Educación. Actas. (2015): *La Pedagogía ante la Muerte: reflexiones e interpretaciones en perspectivas histórica y filosófica*. Valladolid: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Valladolid.
- Ikeda, Yurito (2015): *La narrativa zombi como fenómeno literario contemporáneo: un análisis del post-apocalipsis en el mundo hispano*. Tesis de Doctorado. Texas Tech University.
- Martínez, Gustavo (2008): *Perspectiva mítica y técnica narrativa en Pedro Páramo*. Montevideo: Rebeca Linke Editoras.
- Rulfo, Juan (2014): *Pedro Páramo*. Edición de José Carlos González Boixo, Madrid: Cátedra.
- Sartre, Jean Paul (1943): *Las moscas* (Traducción de Alfonso Sastre). Disponible en: <<http://www.rojosobreblanco.org/descargas/Las%20Moscas.pdf>> (Consultado: 16/05/17: 17: 30).
- \_\_\_\_\_ (1946): *El existencialismo es un humanismo* Edición de Arlette Elkaim Sartre. Disponible en: <<http://exordio.qfb.umich.mx/archivos%20PDF%20de%20trabajo%20UMSNH/Leer%20escribir%20PDF%202014/Sartre-existencialismoe-shumanismo.pdf>> (Consultado: 17/05/17 - 18:30)

\_\_\_\_\_ (1950): ¿Qué es la literatura? (Traducción de Aurora Bernárdez) Buenos Aires: Losada.

\_\_\_\_\_ (2011): *El ser y la nada* (Traducción de J. Levasí). Disponible en: <<https://elartedepreguntar.files.wordpress.com/2009/06/sartre-jean-paul-el-ser-y-la-nada.pdf>> (Consultado: 17/05/17 - 17:30)

## Notas

1. T. S. Eliot inicia su obra cumbre con *El entierro de los muertos*. El poema refiere al mes de abril, al invierno frío y cruel, que lo transporta a la infancia pasada. La pregunta del segundo bloque de versos invoca al “hijo del hombre”, lo subestima, para luego y de manera imperativa decirle que le mostrará lo que desconoce y le hará temer. Juan Preciado temerá hasta morir.
2. “Las gentes de aquí no dijeron nada porque estaban aburridas y les apetecía ver una muerte violenta. (...) En ese momento hubiera bastado una palabra; pero aquí se callaron” (Sartre, 1943: 2)

Las citas refieren al silencio de los vecinos de Argos que dejaron morir al rey Agamenón, y que ahora cargan con el peso de la culpa. Sin embargo, Orestes que es el extranjero en esa ciudad, en su calidad de escéptico, no se ha arrepentido del crimen que ha efectuado. Envueltos en la culpa se han abandonado a sí mismos, el peso colectivo es también peso individual. Al igual que Comala, Argos recibe -además un enjambre de moscas revolotean constantemente- el olor de la muerte sobre la tierra de los vivos, sol ardiente, calles sin habitantes, -los que habitan la ciudad griega sienten repulsión “para sí”- con toda la simbología existencialista que implica.

3. Cfr. *El existencialismo es un humanismo* (Sartre, 1946: 36).
4. La idea de profundidad queda gráficamente explicada en los zapatos pintados por los célebres artistas -distintas épocas- Vincent Van Gogh (*Zapatos campesinos*) y Andy Warhol (*Polvo de diamante*) y que analizan Fredric Jameson, Jacques Derrida.

## Pautas para la presentación de artículos



01. La revista [sic] publicará trabajos de investigación, comunicación científica o de creación originales.
02. Los artículos deberán ser inéditos, aunque también serán aceptados aquellos que hayan tenido una circulación restringida.
03. Las ideas expresadas en los artículos serán total responsabilidad del autor.
04. Los artículos serán enviados a revistaaplu@gmail.com
05. Deberán adjuntarse al trabajo los siguientes datos:
  - a. Breve currículum del autor en el que figure su afiliación institucional y su correo electrónico.
  - b. Título (en español y en inglés).
  - c. Resumen de hasta doscientas palabras (en español y en inglés).
  - d. Palabras clave (en español y en inglés): cinco, separadas por guiones.
05. Se publicarán trabajos en español y en portugués; en cuanto a aquellos presentados en otros idiomas, la revista se reserva su consideración. En caso de su aceptación, se acordarán con el autor las condiciones de traducción.
06. Los trabajos serán evaluados por los integrantes del Comité Académico de Lectura. Dicho Comité podrá aprobar, aceptar con correcciones o rechazar los artículos. Se seguirá el criterio de arbitraje, manteniendo el anonimato de la identidad del autor y del corrector durante la selección de los trabajos a publicar.
07. La revista corregirá los artículos, consultando a los autores solo en caso de que el contenido se vea modificado.
08. Salvo casos excepcionales, las publicaciones no serán remuneradas.
09. Una vez presentados los trabajos, el Consejo Editor se reservará los derechos hasta el momento de su publicación. En caso de que los artículos no resulten seleccionados, no existirá obligación de devolución por parte de la revista.
10. Una vez publicado el trabajo, el autor dispondrá de los derechos del mismo, debiendo citar la revista [sic] como primera edición.
11. Los aspectos formales para la presentación de los artículos se encontrarán disponibles en la página de Aplu y seguirán los criterios del sistema Harvard:
  - a. Las referencias bibliográficas se insertan en el cuerpo mismo del texto, estilo “americana”: (Autor, año: página).
  - b. Las notas deberán ubicarse al final del texto. Las llamadas de nota irán con número elevado y pegadas al nombre o frase correspondiente. En caso de que la nota se ubique al final del enunciado, deberá ir después del signo de puntuación.
  - c. En la bibliografía figurarán únicamente aquellos trabajos que aparezcan citados en el cuerpo del artículo. Deberá ajustarse al siguiente criterio:  
Apellido del autor, nombre, año de publicación entre paréntesis. Título del libro en cursiva. Lugar de edición: editorial. En caso de que sea relevante mencionar la primera edición, la fecha figurará al final y entre paréntesis rectos.  
Ejemplo: Liscano, Carlos (2010). *Manuscritos de la cárcel*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.  
En el caso de la cita de artículos, el título deberá ir entre comillas y sin cursiva, seguido de la referencia en cursiva del nombre de la obra.  
Ejemplo: Caetano, Marcela (2009). “Canudos: memoria e identidad. Una lectura desde Antônio Conselheiro de Joaquín Cardozo”, en Mirza, Roger. *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
  - d. Las citas integradas en el cuerpo del texto irán entre comillas y sin cursiva. Si las citas exceden las cuatro líneas, deberán figurar en cuerpo menor y sin comillas.
12. La presentación de trabajos supone la aceptación de las presentes pautas.

