



**Los estragos y límites del poder: un análisis de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (1955) y
su adaptación cinematográfica (1967)**

Victoria Gómez Peláez

Trabajo de grado presentado para optar al título de Filóloga Hispanista

Tutor

Juan Fernando Taborda Sánchez, Doctor (PhD) en Teoría de la Literatura y del Arte y

Literatura Comparada

Universidad de Antioquia

Facultad de Comunicaciones y Filología

Filología Hispánica

Medellín, Antioquia, Colombia

2021

Cita	(Gómez Peláez, 2021)
Referencia	Gómez Peláez, V.. (2021). <i>Los estragos y límites del poder: un análisis de Pedro Páramo de Juan Rulfo (1955) y su adaptación cinematográfica (1967)</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda.

Decano/Director: Edwin Carvajal Córdoba.

Jefe departamento: Juan David Rodas Patiño.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

A mamá, eterna fuente de conocimiento.

Agradecimientos

Este trabajo representa la culminación de una etapa formativa importante. Pero este no es un esfuerzo individual sino la afortunada consecuencia del invaluable apoyo que he recibido a lo largo de mi vida. Deseo agradecer a mi madre, por su dulce rigurosidad y su interés en hacer las cosas siempre bien. A mi padre, por su cálida camaradería. Al profesor Juan Fernando Taborda, guía de este trabajo desde el principio hasta el fin, por su infinita paciencia y oportuno consejo. Y a mis amigos, por su afectuosa compañía.

ÍNDICE.

I. Introducción.....	6
II. La novela.....	13
a. La estructura narrativa de Pedro Páramo.	14
1. Aportes de la crítica a una visión global de la estructura narrativa.....	14
2. Los sucesos: niveles, narradores y tiempo de <i>Pedro Páramo</i>	17
3. Los existentes:	22
3.1. Los personajes como pilares estructurantes de <i>Pedro Páramo</i>	22
b. Análisis temático de Pedro Páramo. Los límites y los estragos del poder.	28
III. La adaptación cinematográfica.	35
a. La estructura narrativa de Pedro Páramo (1967).....	37
1. Los sucesos: el tiempo y los narradores de la adaptación cinematográfica.	43
2. El espacio en la adaptación cinematográfica: los estragos del poder y la ambientación de la desolación.	48
b. Análisis temático de la adaptación cinematográfica: los habitantes del pueblo como benefactores y opositores del poder.	55
IV. Conclusión.....	60

LOS ESTRAGOS Y LÍMITES DEL PODER: UN ANÁLISIS DE *PEDRO PÁRAMO* DE JUAN RULFO (1955) Y SU ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA (1967).

Resumen: Los estudios sobre la adaptación cinematográfica en el ámbito hispanoamericano se han acercado al problema de la adaptación desde una perspectiva jerárquica de las artes, negando los fértiles diálogos que cine y literatura han brindado sobre el entendimiento del mundo. Este trabajo parte de la autonomía del arte y propone analizar las estrategias narrativas empleadas por *Pedro Páramo* (1955) y su adaptación cinematográfica (1967) a la luz de la *traducción intersemiótica* de Jakobson (1959) y de las categorías de *historia* y *discurso* de Chatman (1990). También se busca describir cómo ambas obras se convierten en medios subversivos al exigirle al lector una renuncia a la interpretación absoluta del mundo y de la obra artística. Esa resistencia al poder se hace tanto desde la fábula de *Pedro Páramo* como desde el mero ejercicio de observar un filme que reinterpreta una novela canónica.

Palabras clave: autonomía de la obra artística, traducción intersemiótica, intermedialidad, historia y discurso, *Pedro Páramo*, poder, resistencia, subversión.

THE DAMAGES AND LIMITATIONS OF POWER: AN ANALYSIS OF JUAN RULFO'S *PEDRO PÁRAMO* (1955) AND ITS CINEMATIC ADAPTATION.

Abstract: Hispanic-American studies on cinematic adaptations have approached this phenomenon from a perspective that prioritizes certain arts above others, thus denying the prolific conversations that cinema and literature have contributed to the understanding of the world. This research starts from the fundamental idea that the various arts are autonomous and proposes to analyze the narrative strategies used in *Pedro Páramo* (1955) and its cinematic adaptation (1967), in light of Jakobson's concept of *intersemiotic translation* (1959) and Seymour Chatman's categories of *history* and *discourse* (1990). Similarly, this text seeks to describe how both artworks become subversive media by demanding a renounce to the absolute interpretation of the world and art in general. This resistance to power is achieved by the fable of *Pedro Páramo* and the mere act of observing a film that reinterprets an already canonic novel.

Keywords: autonomy of the artistic work, intersemiotic translation, intermediality, history and discourse, *Pedro Páramo*, power, resistance, subversion.

I. Introducción.

«¿Cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros» (Rulfo, 2018a, p. 108). Esta franca –y ya icónica– frase resume el espíritu de *Pedro Páramo* (1955). Sin disculpas o matices, el gamonal que da nombre a la novela establece su ánimo autoritario y su voluntad de absorber al pueblo que lo educó y le mostró desde pequeño la crueldad inevitable del poder físico, económico y espiritual. La frase halla sus ecos en otras dos afirmaciones: «Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo...» (p. 147) y «que se resignen otros [...] yo no estoy para resignaciones.» (p. 90). El poder es considerado un derecho natural, una facultad inherente a ciertos seres humanos. Pero Comala muere: el poder tiene también estragos y límites.

El lector de este trabajo encontrará –a partir de un análisis estructural y temático– que el poder, entendido como fuerza y meta que marca las jerarquías sociales y las relaciones con el mundo, es la noción que articula a *Pedro Páramo*. La novela se convierte en un documento que muestra, evalúa y resiste a esa autoridad tradicional que divide a las sociedades, que constriñe a sus habitantes.

Un documento que logra una reflexión y una crítica de tales magnitudes inspira inevitablemente profundas y variadas lecturas y miradas artísticas. En efecto, esta obra rulfiana ha sido adaptada cuatro veces a la pantalla grande y chica: una en 1967, otra en 1977, otra en 1981 y una última, más reciente, en 2009. Es la primera, la dirigida por Carlos Velo con guion de Manuel Barbachano Ponce y Carlos Fuentes, la que colmará las páginas del segundo capítulo de este texto. ¿Cómo se entiende el «poder» en la novela y su adaptación cinematográfica de 1967?, ¿el medio cambia el mensaje de las narraciones?, ¿cuáles estrategias discursivas usan novela y filme? Estas son las preguntas que guían el análisis y que surgen debido a la necesidad de dar un espacio al acontecimiento visual en la academia, en particular, la hispanoamericana.

La cultura actual es marcadamente visual, y el cine es privilegiado dentro de ella. Familia, amigos y vecinos se congregan en torno a él, lo cual no es extraño si se tienen en cuenta sus particulares condiciones de nacimiento. El cine surge como entretenimiento popular. Pero, lejos de su concepción como industria masificada, la idea del cine como arte ha tomado

fuerza en gran parte de los consumidores. Los premios otorgados por las academias de cine internacionales reciben cada vez más cubrimiento en los medios, y los festivales de cine son promovidos con relativo ahínco. El cine se ha cimentado como un gran arte, como un artefacto que permite explorar con efectividad y emoción las pasiones y los conflictos humanos.

Y, sin embargo, el cine ha sido jerarquizado cuando su recepción está sujeta a una comparación con la literatura. El filme ya no es arte sino mera recreación o degradación del arte literario, y el análisis filmico se hace solo con base en la *fidelidad* a su fuente. La adaptación cinematográfica es vista aún como una mera copia –en ocasiones, fallida– de una obra literaria. Son pocos los trabajos producidos en torno a la historia, la teoría o la crítica del cine en Hispanoamérica; y si alguno logra ser publicado, es poco probable que llegue al ámbito internacional. El aislamiento y esterilidad de los estudios sobre cine –y, por ende, sobre cine y literatura– en América Latina es explicado por Lauro Zavala (2013), investigador y catedrático de la Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco, en el artículo *El cine en América Latina*.

El aislamiento que sufre la investigación cinematográfica latinoamericana tiene causas muy claras: la casi inexistente distribución de películas entre nuestros países; la casi nula traducción de libros extranjeros, especialmente en lengua inglesa, y la ausencia de diálogo entre las ciencias sociales y las humanidades. Este «síndrome del insularismo» tiene un costo muy alto en el desarrollo de una tradición teórica propia. En síntesis, en México y el resto de Latinoamérica sigue dominando el uso del cine con fines disciplinarios o instrumentales por sobre los fines interpretativos y analíticos. (p. 17).

Pues bien, si el *Pedro Páramo* literario es en sí un documento de resistencia, es apenas natural que su interpretación desde un medio afincado en lo popular sea analizada también desde el foco de la resistencia a las formas tradicionales de ver la relación de las artes. Aquí se parte entonces de la firme convicción de que el análisis de dos obras de arte autónomas y significativas debe hacerse desde un marco teórico y una metodología que permitan renovar las fuerzas de la investigación sobre la relación cine/literatura, y hacer justicia a las obras creadas en Hispanoamérica.

La singularidad de la novela y su adaptación.

Más allá de la pertinencia de este estudio en el ámbito de los estudios hispanoamericanos sobre la relación cine/literatura, *Pedro Páramo* se encuentra rodeada de aspectos afortunados que hacen aún más oportuno su estudio.

El primero de ellos está relacionado con los avances realizados por autores del ámbito anglosajón en torno a la relación de la obra rulfiana con lo audiovisual. En *Spatial Form and Cinema Techniques in Rulfo's Pedro Páramo*, Arthur Ramírez (1981) identifica la gran influencia de las técnicas características del cine en la concepción del espacio y del tiempo en la obra literaria. Douglas Weatherford (2006), catedrático especializado en narrativas intermediales de América Latina, encuentra ecos entre las grandes figuras autoritarias del cine y Pedro Páramo, al tiempo que Gustavo Fares (1995) indaga por los intereses de Juan Rulfo en torno a las narrativas audiovisuales. Las intuiciones e iluminaciones de estos expertos evidencian la necesidad de tomar el relato cinematográfico como fuente primaria.

Ese análisis de la adaptación, entonces, es una deuda que la novela propone desde su concepción y este es el segundo aspecto afortunado. Es bien conocida la pasión de Juan Rulfo por la fotografía. Con un ánimo a la vez antropológico y esteticista, el fotógrafo jalisciense explora cada rincón de México, cada vestigio de su historia y cada eco del pasado desde el medio visual. Sobre la relación entre literatura y fotografía, José Carlos González Boixo (2018b) escribe:

La literatura y la fotografía son para Rulfo artes con las que conservar la memoria de una colectividad, memoria adelgazada de su origen en la realidad hasta convertirse en símbolo que trasciende lo concreto, huella de un tiempo que se pierde y que es necesario que no se olvide. (p. 298).

La exploración artística de Rulfo es reconocida por sus éxitos literarios y enriquecida por el descubrimiento de su trabajo fotográfico. Pero su gran interés por el cine, aunque desconocido, completa la imagen de un Rulfo esteta. El jalisciense se involucra en la creación y producción de cuantiosos cortos y largometrajes de los años cincuenta y sesenta¹. Participa en la filmación de *La Escondida* en 1956, colabora con Emilio «El Indio» Fernández para el guion de *Paloma herida* (1962), crea la línea argumental y los diálogos de *El despojo* (1960) de Antonio Reynoso, e incluso aparece «como circunstancial actor en unas once películas

¹ Para una relación más amplia de los proyectos cinematográficos en los que se desenvuelve Rulfo, *vid.* Yanes (1996).

(Fares, 1995, p. 81). «La trayectoria de Rulfo en el cine [...] muestra de forma rotunda su concepción “artística” de este medio expresivo y su interés por aportar novedades a un cine mexicano que se estaba anquilosando a finales de los años cincuenta.» (González, 2018b, p. 328).

Y es que Rulfo mantiene estrechas relaciones con los profesionales y renovadores del cine mexicano. Este es el tercer y último aspecto afortunado. La adaptación de *Pedro Páramo* nace gracias al interés artístico personal de todos los involucrados pero también de un trato profesional y amistoso con el mecenas del cine mexicano independiente Manuel Barbachano Ponce, con el colega y director Carlos Velo –que además inicia con Rulfo el proyecto de realizar el documental neorrealista *México mío*– y con el autor y también guionista Carlos Fuentes. Los cuatro comparten un deseo de renovar las temáticas y técnicas de todos los productos artísticos y culturales de México, como el cine y la literatura.

Los tres aspectos descritos permiten notar que un estudio nuevo sobre la adaptación cinematográfica no es solo pertinente a gran escala en la academia hispanoamericana, sino que las mismas fuentes escogidas presentan un contexto fértil para explorar las interpretaciones sobre el poder –también el poder de las técnicas tradicionales– y las resistencias a lo hegemónico. Desde su concepción como un relato comunicable e importante, *Pedro Páramo* se muestra como narración múltiple y abierta a los lentes artísticos y académicos.

El marco teórico: la traducción intersemiótica.

En el primer apartado de la introducción se menciona que el análisis de dos obras de arte autónomas y significativas debe hacerse desde un marco teórico y una metodología que permitan renovar las fuerzas de la investigación sobre la relación cine/literatura, y hacer justicia a las obras creadas en Latinoamérica. Pues bien, de acuerdo con Lauro Zavala (2003):

... el mejor análisis de una adaptación no necesariamente debe retomar el subtexto de la obra literaria con la cual se establece una relación pretextual, sino que toda adaptación merece ser estudiada en términos de su propia especificidad cinematográfica, considerando al texto literario como un palimpsesto, es decir, como una obra perteneciente a un lenguaje artístico completamente distinto del cinematográfico. [...] las mejores adaptaciones de la literatura al cine oscilan, cualquiera que sea el texto original, entre el descubrimiento de sus propias convenciones cinematográficas [...] y la reflexión sobre las fronteras y posibilidades del mismo medio. (pp. 106-107).

El fenómeno de la adaptación debe ser comprendido como un traslado de los elementos esenciales del relato a un medio diferente, como una transposición creadora que retoma un relato para ofrecer una interpretación fresca y completa, como una *traducción intersemiótica*. Es este término, esencialmente jakobsoniano, el que marca la postura teórica desde la cual se parte en el presente trabajo.

En su ensayo *En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción*, Roman Jakobson (1959) distingue tres maneras de interpretar un signo verbal o tres tipos de traducción: la traducción intralingüística –interpretación de los signos verbales mediante otros signos de la misma lengua–, la traducción interlingüística –interpretación de los signos verbales mediante cualquier otra lengua–, y la traducción intersemiótica –interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal–.

Sobre esta última, Jakobson añade un comentario sobre la traducción de los textos poéticos, en donde «todos los constituyentes del código verbal se ven contrapuestos, yuxtapuestos y relacionados de acuerdo con el principio de semejanza y contraste, y comportan su propia significación autónoma.» (p. 238). Este juego de palabras, esa relación semántica dependiente de la forma implica una intraducibilidad de la poesía o de las artes en general. «Únicamente cabe la transposición creadora: o bien [...] la transposición intersemiótica de un sistema de signos a otro sistema de signos, por ejemplo, del arte de la palabra a la música, la danza, el cine o la pintura.» (p. 238). Tal aporte hace énfasis en el hecho de que la significación artística está determinada por las condiciones materiales del discurso. El cine, como la literatura, se expresan con los medios de su lenguaje y no fuera de él. Entonces el mensaje no es transferido en su totalidad de un medio a otro, pero es resignificado y enriquecido por las estrategias y técnicas propias de novela, film, tira cómica, etc.

Intermedialidad vs. Intertextualidad.

La autonomía de las artes inherente a la noción de traducción intersemiótica no niega la evidente relación que existe entre un producto artístico y otro que toma inspiración del original. Autores como Julia Kristeva, Roland Barthes, Algirdas Greimas y otros han usado el concepto de *intertextualidad* para nombrar esa relación. Sin embargo, tal término puede no ser adecuado para describir el fenómeno que concierne a este trabajo.

La intertextualidad depende, efectivamente, de la noción de *texto*, del hecho de que todo producto cultural puede ser entendido como tal en cuanto puede ser hablado, leído y transmitido; además de que se ve influenciado por otros textos. El problema surge cuando se considera que las artes tienen estrategias, componentes y técnicas no necesariamente verbales o cargados de ideología. Ilka Kressner (2013) afirma que, si bien el término puede ser útil en un sentido amplio, «... if the activity consists in investigating different media and highlighting the distinct medial conditions of the enunciations, the insistence on the notion of a text in the name is unprofitable².» (p. 20).

El concepto más útil para entender la relación que sostienen novela y adaptación es el de *intermedialidad*, que cobija la noción de traducción intersemiótica (Kressner, 2013, p. 21) y pone el acento sobre aquello que une a las expresiones artísticas. La intermedialidad comprende que los procesos y estrategias de representación de las narraciones oscilan entre una obra y otra. Entiende que la literatura es tocada por lo audiovisual y viceversa. Cine y literatura requieren de estudios intermediales ya que comparten una condición puramente *narrativa*; subrayada, descrita y pormenorizada por Seymour Chatman (1990).

La metodología.

Lauro Zavala aclara que la traducción intersemiótica ha tenido variados enfoques metodológicos para su aplicación en los estudios sobre literatura y cine. Esos enfoques comprenden la intertextualidad, los estudios culturales impulsados por la noción de cronotopo de Bajtín, el análisis del discurso de Peter Torop, entre otros. Tales herramientas o modelos de aplicación han sido valiosos, y su énfasis en la literatura o el cine como lenguajes de naturaleza ideológica brindan una clara idea de sus posibilidades de expresión. Sin embargo, Zavala sostiene que se hace necesaria una herramienta que permita poner el énfasis tanto en la sustancia como en la forma. Esta idea también es compartida por Elsa di Giovanni (2015): «el fenómeno de la adaptación necesita un amplio repertorio de metodologías que den cuenta de los diversos factores que intervienen en este proceso.» (p. 30).

² «Si la actividad consiste en investigar diferentes medios y en subrayar las distintas condiciones mediales de las enunciacines, la insistencia en la noción de texto para nombrarlo es improductiva». La traducción es mía.

Dado que la traducción intersemiótica es esencialmente interdisciplinaria y que es necesario aplicar un enfoque que dé cuenta de los factores relacionados con la sustancia y con la forma, se elige el texto *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* de Seymour Chatman (1990). Este autor realiza un compendio de las distintas teorías propuestas en torno a los lenguajes narrativos –novela y cine–, con un enfoque estructuralista y narratológico. El siguiente cuadro explica las principales categorías sobre las cuales Chatman plantea su teoría de la narración.

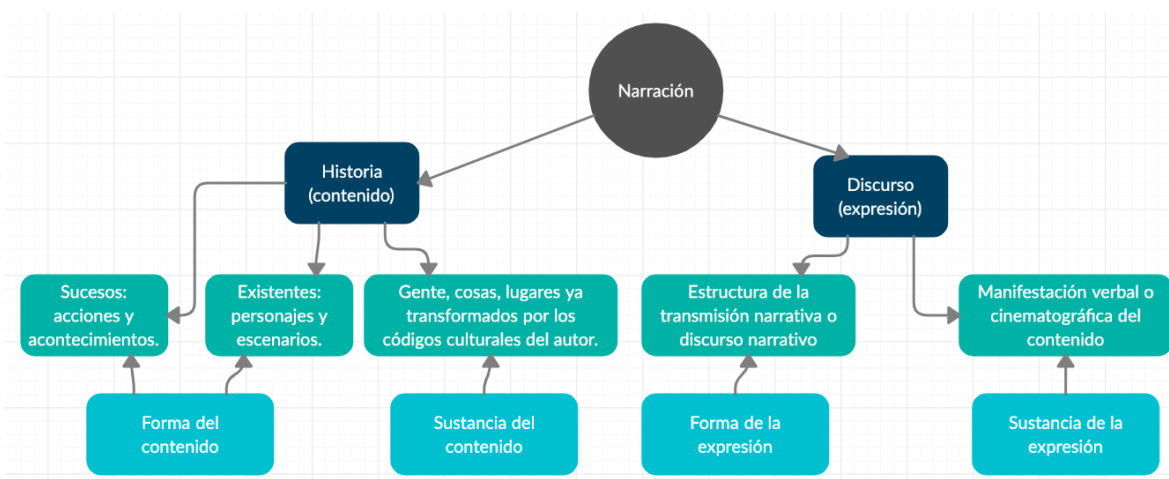


Tabla 1. Categorías de la teoría de la narración de Seymour Chatman.

Al ser estructuras narrativas, la novela y la adaptación cinematográfica comparten estas categorías, que articulan el relato.

En el caso de la *historia* –forma y sustancia del contenido–, categorías más específicas se hacen útiles. Estas son los sucesos –entre los cuales se usarán los sucesos *núcleo* y los sucesos *satélite*, la secuencia, la causalidad y la noción de *antihistoria*–, y los existentes –que contienen categorías útiles como personajes y espacio, y que se relaciona con la noción de *cronotopo* o *coordenadas cronotópicas*–. La Historia plantea las categorías que estructuran y dividen el presente trabajo.

El *discurso* –forma y sustancia de la expresión– depende de las estrategias utilizadas por cada narración y alimenta los análisis de cada capítulo y subcapítulo. Seymour Chatman presenta una relación de las estrategias más comunes en las obras literarias y las producciones cinematográficas. Para el caso de *Pedro Páramo* se usará principalmente la estrategia de la

focalización, pero a medida que se hace el análisis aparecerán técnicas particulares que marcan el tratamiento de la historia en cada obra.

Pues bien, para comenzar el análisis de *Pedro Páramo* (1955) y su adaptación cinematográfica (1967) solo resta invitar al lector a leer la novela y observar el filme. De esa manera, se podrá establecer un diálogo agradable y enriquecedor con este ejercicio de análisis.

II. La novela.

Los estudios sobre *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (1955) suelen iniciar con un ritual. El primer paso de este ritual consiste en expresar la profunda admiración por la calidad estética y literaria de la novela. El segundo paso, directamente relacionado con el primero, radica en alabar la figura del Juan Rulfo literato, del Juan Rulfo fotógrafo y del Juan Rulfo comprometido con la realidad social mexicana. El tercer y último paso se centra en el reconocimiento de la multiplicidad de interpretaciones de la obra y de la abundante crítica sobre la misma.

La mayoría de los análisis sobre la obra rulfiana comienzan así y este no es la excepción. En efecto, *Pedro Páramo* revolucionó el panorama de la literatura hispanoamericana y logró posicionarse entre las grandes obras de la literatura universal. Su relato es el relato del pueblo mexicano, con sus particularidades históricas y culturales, sus sufrimientos y sus *quimeras*. Sin embargo, el alcance de las reflexiones plasmadas en la obra es de carácter universal: allí se medita sobre la condición humana, la esperanza, los estragos del poder y la violencia de la historia. El Juan Rulfo fotógrafo retrata la materia prima –el México rural– e influye en el Rulfo literato, quien presenta un microcosmos complejo, simultáneo e intrincado en el cual vida, muerte, pasado y presente se confunden³.

Tal microcosmos ha sido examinado por incontables investigadores, que han propuesto diversas miradas sobre la narrativa rulfiana y sobre la novela en cuestión⁴. Entre los trabajos

³ Sobre la influencia del trabajo fotográfico y cinematográfico de Juan Rulfo sobre su propia narrativa *vid.* J.C. González Boixo (2018b).

⁴ José Carlos González Boixo (2018a) hace una útil recopilación de la copiosa bibliografía sobre la novela en su edición crítica de *Pedro Páramo* para la editorial Cátedra (pp. 55-69). También Gerald Martin (1992) realiza una recensión de los estudios críticos más significativos categorizados en tendencias críticas.

más pertinentes para este estudio se encuentran los ensayos interpretativos recogidos en la edición crítica de la obra de Juan Rulfo coordinada por Claude Fell (1992); al igual que los textos realizados por José Carlos González Boixo (2018a), Françoise Perus (2012) y Fabio Jurado Valencia (2017).

El ritual llega su final para dar paso al análisis propio. Los tres autores mencionados en el párrafo anterior, unidos al aparato metodológico propuesto por Seymour Chatman (1990), son pilares fundamentales para la comprensión de la estructura narrativa y de las temáticas contenidas en *Pedro Páramo*, aspectos que se exponen a continuación.

a. La estructura narrativa de Pedro Páramo.

1. Aportes de la crítica a una visión global de la estructura narrativa.

Pedro Páramo es una novela fragmentaria. Uno de sus logros estéticos radica justamente en el entrelazamiento de las diversas voces correspondientes a los personajes que aparecen en la narración. Esa fragmentariedad ha sido equiparada al concepto de *rizoma*⁵ o incluso al símbolo de la encrucijada que le brindaría un aspecto mítico al relato⁶. Sin embargo, en esencia, la obra es fragmentaria porque es *simultánea*. En una lectura denotativa es fácil considerar que los ejes del relato son el cacique Pedro Páramo o incluso su hijo, Juan Preciado; pero el eje temático es Comala, un pueblo muerto.

- ... se ve tan solo, como si estuviera abandonado. Parece que no lo habitara nadie.
- No es que lo parezca. Así es. Aquí *no vive*⁷ nadie. (Rulfo, 2018a, p. 77)⁸

Al tomar como centro a Comala, cuyo tiempo *no existe*, la narración exige la presencia de las múltiples voces de los muertos que se encuentran en el mismo no tiempo, en el mismo no lugar⁹. Esa es la particularidad de la obra frente a las narraciones lineales de las novelas tradicionales.

⁵ Sobre la estructura narrativa de la novela vista desde el concepto de *rizoma* *vid.* E. Aladino (2015).

⁶ Sobre el relato de *Pedro Páramo* como relato mítico que se sirve del símbolo de la encrucijada *vid.* L.L. García-Peña (2015).

⁷ Énfasis propio.

⁸ Todas las citas de *Pedro Páramo* corresponden a la edición de J.C. González Boixo (Cátedra, 2018a).

⁹ *Vid.* Augé, M. (1998). El concepto de *no-lugar* es fundamental en la teoría del antropólogo Marc Augé, quien lo define como aquel lugar transitorio, circunstancial y definido por el paso de los individuos –como un aeropuerto, una autopista o una habitación de hotel–. No me refiero a este concepto cuando digo «no lugar» – el cual uso sin guion, a diferencia de Augé–, pues en el texto lo menciono como equivalente a un lugar que ya

En este punto es necesario aclarar que, a pesar de su fragmentariedad, *Pedro Páramo* no carece de trama. De acuerdo con Seymour Chatman (1990), pilar metodológico de este trabajo, toda historia –conformada por sucesos narrativos– tiene una lógica de conexión y una lógica de *jerarquía*. La narrativa clásica está hecha de *núcleos* o sucesos de gran importancia que pueden cambiar por completo la lógica del relato y que se manifiestan a manera de bifurcaciones¹⁰; y de *satélites* o sucesos secundarios que enriquecen o complementan los núcleos brindando calidad estética a la obra. Contraria a la narrativa clásica, se encuentra la antihistoria que cuestiona la lógica tradicional y considera a *todos* los sucesos como núcleos. En ella no existe una causalidad directa entre un acontecimiento A y un acontecimiento B que tenga como destino inevitable un acontecimiento C. Los sucesos existen simultáneamente y todas las elecciones son igualmente válidas.

«Pero sería incorrecto decir que [las antihistorias] no tienen trama, porque su efectividad depende claramente de la presuposición de la posibilidad de elección de la narrativa tradicional.» (Chatman, 1990, p. 60). Si una narración desea ser aprehensible, comunicada, debe tener una diégesis, una estructura desde la cual las elecciones simultáneas pueden hacerse visibles. El desentrañamiento y descripción de esa estructura diegética fundamental se hacen la razón de ser de este capítulo.

En la introducción a su edición crítica de *Pedro Páramo*, el catedrático español José Carlos González Boixo (2018a) divide la novela en dos niveles narrativos que constituyen el marco para hilar los fragmentos del relato. El nivel A trata la historia de Juan Preciado y su eventual muerte en Comala, narradas siempre en primera persona. «Desde un presente narrativo que el lector no conoce hasta que finaliza su narración, Juan Preciado relata de forma *totalmente lineal* su recorrido por Comala [...], señalando cuidadosa y reiteradamente los cambios espaciales y temporales.» (p. 20). Por su parte, continúa González Boixo, el nivel B sí contiene la fragmentariedad y discontinuidad que tanto intrigan a la crítica. Las intervenciones de algunos muertos en el nivel A completan la historia de Comala, pero el

no existe y que sin embargo es habitado; un lugar que tiene un espacio físico, pero que al mismo tiempo se pierde en la historia.

¹⁰P. ej. «... Huck Finn puede permanecer en su casa o irse río abajo; Lambert Strether puede aconsejar a Chad que se quede en París o que regrese; Miss Emily puede pagar los impuestos o mandar al recaudador a paseo, y así sucesivamente.» (Chatman, 1990, p. 56).

nivel B –enfocado en el crecimiento, auge y decadencia de Pedro Páramo– es aquel que permite acceder al entramado complejo de los habitantes del pueblo y su relación con el cacique.

Los aportes de Boixo constituyen una excelente guía para la lectura de la novela, y utilizan un modelo claro sobre el cual se puede establecer un análisis estructural más completo. Sin embargo, la descripción de los dos niveles narrativos es cuestionada por Françoise Perus. La investigadora de la UNAM considera que adjudicar características *constantes* a cada nivel – como la primera persona adjudicada al nivel de Juan Preciado– tiene el peligro de reducir las intervenciones de otros personajes como Susana San Juan o los hermanos incestuosos a meras interpolaciones en el esquema general. En ese sentido, la novela aparece como una narrativa clásica y no como una antihistoria, y lo cierto es que ubicarla en la primera reduce su logro estético en el panorama de las letras hispanoamericanas.

Pues bien, Perus (2012) afirma que, en efecto, pueden identificarse dos espacios narrativos o dos entradas al mundo ficcional de Comala. El espacio 1 corresponde al espacio del *no tiempo* de Comala, aquel al que llega Juan Preciado y en el cual también muere. El espacio 2 corresponde a la *historia* de la Media Luna, concerniente al pueblo que toma Pedro Páramo por la fuerza y que Dolores Preciado recuerda con anhelo (pp. 166-167). Sin embargo, no hay uno u otro narrador que pertenezca de manera definitiva y clara a cada espacio narrativo. Solo en algunas instancias se nos recuerda que el no tiempo de Comala –espacio 1– está narrado por la voz de Juan Preciado. Esa primera persona se diluye, hasta convertirse casi en una segunda persona, un interlocutor para los habitantes/no habitantes del pueblo.

La historia de la Media Luna –espacio 2– presenta aún más retos. Esta recoge la infancia de Pedro Páramo, la partida de Susana San Juan y el dominio de Comala. Pero esa tercera persona, aparentemente impersonal, pierde su fuerza para dar espacio al *diálogo*, a la voz de los habitantes de Comala (p. 167). En resumen, Françoise Perus identifica un comienzo de la narración que parte de identidades individuales bien definidas desde lo formal y lo temático, para dar paso a la dilución del ser y el auge de la *comunidad*.

Es esta última propuesta la que brinda una descripción completa de la estructura que resalta la fragmentariedad y pluralidad de la antihistoria, lo cual la hace pertinente a este trabajo. Como se dice al principio de este apartado, el eje del relato es el pueblo de Comala y la

evidencia de ello es la desaparición de las identidades individuales del narrador en primera persona y del narrador en tercera persona. Todos los existentes –personajes y ambientes– de la novela son de vital importancia para las reflexiones que se plantean, y el análisis formal de Françoise Perus es coincidente con el análisis temático de González Boixo, que pone el acento sobre las nociones de pérdida, poder y abandono en la novela *Pedro Páramo*. Pero para poder diseccionar la historia y el discurso de la novela y descubrir aquello que efectivamente constituye la fábula de *Pedro Páramo*, es necesario plantear una visión más detallada de la estructura desde dos categorías propuestas por Seymour Chatman: los sucesos y los existentes.

2. Los sucesos: niveles, narradores y tiempo de *Pedro Páramo*.

Si bien los aportes de Françoise Perus y José Carlos González Boixo tienen amplias diferencias, es posible decir que ambos se basan en modelos bipartitos para describir la trama. Así, Perus identifica el espacio 1 de la Comala desierta y el espacio 2 de la Media Luna; y Boixo identifica el nivel A de Juan Preciado y el nivel B de Pedro Páramo. Pues bien, es productivo apegarse a este modelo bipartito e identificar que, en efecto, los *vehículos* de la narración son Juan Preciado y Pedro Páramo, que se pueden identificar con un ciclo 1 y un ciclo 2 respectivamente.

Esa división se basa en la de González Boixo, pero se distingue fundamentalmente de esta en cuanto el ciclo 1 no es la historia *de* Juan Preciado, sino la historia del Comala destruido *que recibe a* Juan Preciado. De igual manera, el ciclo 2 no es la historia *de* un Pedro Páramo cristalizado, completo y estático sino la historia de la absorción de Comala *por parte de* un Pedro Páramo que también se transforma, que no es absoluto. Esto quiere decir que, a la manera de González Boixo, los ciclos se focalizan en los dos personajes mencionados; y también quiere decir que, a la manera de Perus, se reconoce la importancia del pueblo, la inclusión de las voces y la transformación de los personajes.

De nuevo, describir –o agotar– la novela como mero relato del devenir de dos personajes implica suprimir la multiplicidad de voces que distinguen a la novela. Sin embargo, el lector requiere de un vehículo que permita asimilar y acceder efectivamente a las voces que se muestran. Esos vehículos son Juan Preciado y Pedro Páramo, personajes en los cuales se enfoca el relato. Fabio Jurado Valencia (2005) interpreta la estructura desde la categoría de

viaje: «la reconstrucción de las dos historias [...] muestra el carácter circular de la novela: la repetición de los mismos motivos, aunque con matices distintos: muerte de la madre/muerte del padre; viaje hacia Comala/viaje hacia el poder...» (p. 106). Jurado Valencia indica que el relato se desata y se estructura por el paso de una situación A, a una situación B en dos historias paralelas. Comala comienza como un espacio ideal para convertirse en un infierno, Pedro Páramo pasa de una infancia idealizada al poder absoluto, Juan Preciado pasa de Colima a Comala, e incluso de la vida a la muerte. De par en par se hila la fábula, y su división mayor se encuentra en los ciclos 1 y 2.

El ciclo 1 comienza con la llegada de Juan Preciado a Comala e instituye un aspecto – irónicamente– vital para la novela: todos y todo están muertos. La novela abre con un bello fragmento que se cierra con las mismas palabras con las que empieza: «vine a Comala». Así, se establece una narración en primera persona que se repite en los fragmentos 2 a 5, 9, 11, 17, 24, 25, 29 a 34, y 35. La narración directa en primera persona de Juan Preciado no vuelve a aparecer a partir del fragmento 36, famoso apartado que describe en detalle la muerte de este a causa de los murmullos.

Esa desaparición de la primera persona en estilo directo es significativa. La voz de Juan Preciado retorna marcada por comillas o por guiones, y solo a manera de diálogo con Dorotea, su compañera de tumba. Esta forma de la expresión tiene implicaciones en la misma interpretación del contenido de la novela: la voz de Juan Preciado se diluye, se une a las voces de los habitantes de Comala que, como él, han muerto. Este aspecto es significativo para el análisis temático de la obra. Por ahora queda decir que, incluso desde lo formal, Juan Preciado el individuo se convierte en un integrante de esa comunidad que tanto busca.

Otro aspecto resalta del ciclo 1. Los fragmentos en primera persona no son los únicos que lo componen, pues el 28, 38, 41, 42, 52, 55 y 64 también hacen parte de él. La presencia del hijo de Dolores es *intuida* o incluida a manera de diálogo en estos apartados; sin embargo, no es posible hablar de una narración en primera persona en sentido estricto. El fragmento 28, por ejemplo, sugiere la presencia de Preciado, pero el «yo» no aparece en los aportes directos del narrador:

Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas:

Mi novia me dio un pañuelo

*con orillas de llorar...*¹¹

En falsete. Como si fueran mujeres las que cantaran. (Rulfo, 2018a, p. 114).

Los fragmentos 38, 41, 42, 52, 55 y 64 representan el nuevo estado de Juan Preciado, el estado de su incorporación a los muertos de Comala, a Comala misma. El fragmento 41 destaca por cederle la voz narrativa completamente a Susana San Juan, quien rememora la muerte y funeral de su madre, y establece su estrecha relación con Justina, su criada. Es pertinente incluir el 41 en el ciclo 1 en cuanto el fragmento 42 encuadra inmediatamente la narración de Susana en la Comala desierta y muerta.

—¿Eres tú la que ha dicho todo eso, Dorotea?

—¿Quién, yo? Me quedé dormida un rato. ¿Te siguen asustando?

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

—¿Voz de mujer? ¿Creíste que era yo? Ha de ser la que habla sola. La de la sepultura grande. Doña Susanita. (p. 143).

Los apartados 35 y 36, finalmente, plantean un problema de investigación que ha dividido a los críticos en dos hipótesis. Están los que, como Fabio Jurado y José Carlos González, sitúan el presente o el *ahora* de la narración –como lo nombra Seymour Chatman– de Juan Preciado en la tumba. Todo acontecimiento anterior a la muerte de este se narra entonces desde la tumba a su interlocutora, Dorotea. Después están los críticos que, como Françoise Perus, equiparan el ahora de la narración o del discurso con el ahora de la historia. Entonces Juan Preciado está viviendo lo que relata *simultáneamente*.

La hipótesis en la que se enmarca Françoise Perus (2012) considera que expresiones temporales como «ahora» presentes en los fragmentos anteriores a la muerte, son indicativos de un presente que coincide con cada momento del relato. «... hemos señalado la presencia de diferentes *marcas* de un presente de enunciación que, con todo, dejaba en suspenso no sólo la relación entre este presente y los sucesos por recordar, sino también del destinatario supuesto de dicha narración.» (p. 220). Sin embargo, es difícil ignorar el enlace entre la narración en primera persona que termina en el fragmento 35 y la pregunta de Dorotea que abre el 36.

¹¹ Marca estilística presente en la obra literaria.

No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre. (Rulfo, 2018a, p. 125, fragmento 35).

—¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado? (p. 125, fragmento 36).

En ese sentido, es pertinente apegarse a la hipótesis de un *ahora* narrativo situado en la tumba, para una Dorotea que escucha. Juan Preciado sigue siendo un vehículo que permite ingresar a la historia, sigue siendo la guía del lector que, como él, descubre paso a paso a Comala; pero si su destino es convertirse en una voz incrustada en el gran marco del pueblo, su relato mismo debe situarse para los *otros*, para los cohabitantes, para Dorotea. Esa ambigüedad en el *ahora* —pues solo se permite suponer— es una evidencia más de la maestría literaria de Juan Rulfo, una manera de reafirmar la confusión del tiempo en este microcosmos. Lectores y críticos solo pueden acercarse a una interpretación, Comala es inagotable.

El ciclo 2, perteneciente al Comala ideal del pasado, no presenta menos retos. En términos generales, el ciclo 2 relata la historia vital de Pedro Páramo: su crecimiento, pérdida del padre, ascenso y muerte. Igualmente, está compuesto por los siguientes apartados: 6 al 8, 10, 12 al 16, 18 al 23, 26, 27, 37, 39, 40, 43 al 63 y 65 al 69.

Los fragmentos que abren este ciclo son los del 6 al 8, concentrados en la infancia de Pedro que, meditabundo, rememora las tardes en las que jugaba con Susana San Juan y se dedica a realizar los mandados que le ordenan su madre y su abuela. Un narrador en tercera persona habla en pretérito imperfecto de lo que rodea al niño, exceptuando el fragmento 7, constituido exclusivamente por un diálogo entre la abuela y Pedro. La narración en tercera persona es «interrumpida» por lo que Perus llama «subrepticios desplazamientos subjetivos» (p. 168) y González Boixo llama interpolaciones. Estos desplazamientos o interpolaciones se marcan con comillas latinas en la edición de Cátedra y pueden ser identificadas con los pensamientos o rememoraciones de Pedro Páramo. El narrador impersonal interrumpe la situación actual del niño, para cederle la voz a la rememoración que lo sitúa mentalmente en el pasado.

El agua que goteaba de las tejas hacía un agujero en la arena del patio. Sonaba: plas plas y luego otra vez plas, en mitad de una hoja de laurel que daba vueltas y rebotes metida en la hendidura de los ladrillos. (p. 81).

«Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en las épocas del aire [...] De ti me acordaba. Cuando tú estabas allí mirándome con tus ojos de aguamarina.»¹² (p. 82).

Los fragmentos citados permiten suponer que el ahora narrativo no es el del niño Pedro sentado en el patio. El ahora narrativo es el de un Pedro Páramo que ya ha conquistado la Media Luna, que ya ha arrasado Comala y que recuerda su niñez, en el patio, recordando a Susana. Es un recuerdo dentro de un recuerdo. ¿Se presenta aquí entonces el mismo caso del Juan Preciado que narra desde la tumba? ¿Es el ciclo 2 el relato de un Pedro que recuerda? No por completo. Cuando aparece el narrador en tercera persona podemos decir que el ahora de la narración o del discurso coincide con el ahora de la historia. Es cuando se introducen los pensamientos de un personaje en específico –los pensamientos de Pedro Páramo, de Susana San Juan, del padre Rentería o de Fulgor Sedano– que el narrador impersonal cede su voz y se rompe el tiempo: el ahora cambia para cada personaje.

Para ilustrar la naturaleza cambiante del ahora en el ciclo 2, se puede tomar la irrupción del pensamiento de Fulgor Sedano en el fragmento 20. «“¿De dónde diablos habrá sacado esas mañas el muchacho? —pensó Fulgor Sedano mientras regresaba a la Media Luna—. Yo no esperaba de él nada...”» (p. 106). En este caso los pensamientos de Sedano son interrumpidos por la acotación del narrador en tercera persona, lo cual permite concluir que el ahora del pensamiento coincide con el ahora de la historia de Comala idealizada, de Comala viva.

En fin, el ciclo 2 requiere un gran esfuerzo por parte del lector en cuanto su ahora se transforma. Ya se ha mencionado que *Pedro Páramo* exige la unión y organización de los fragmentos para reconstruir la historia de Comala. Sin embargo, este ciclo tiene dos constantes. En primer lugar, existe un narrador en tercera persona que se concentra en describir el paisaje y –en menor medida– las percepciones y reacciones físicas de los personajes. Verbos como «oír», «llegar», «sentir», «ver», «sonreír», «deslumbrarse» y otros hacen parte del repertorio principal de este narrador, que se hace menos frecuente a medida que avanza el relato. En segundo lugar, el ciclo 2 es reconocido por su amplia presencia de diálogos entre los habitantes de Comala, encargados de detallar las acciones de los otros personajes. En resumen y de acuerdo con las categorías de Seymour Chatman, el narrador en

¹² Las comillas son de la obra literaria y marcan la rememoración de Pedro Páramo en su subjetividad. Sobre el tratamiento de la subjetividad y la objetividad del narrador en *Pedro Páramo* *vid.* Perus. F. (2012, pp. 165-176)

tercera persona se encarga de los *enunciados estáticos* o descripciones, mientras que los diálogos entre personajes se encargan de relatar los *sucesos* o la acción.

De esta voz *formalmente impersonal* proviene una serie de descripciones o ambientaciones de características bastante similares, a la vez que formas particulares de situar al personaje en un marco preciso y de referir sus percepciones o sus pensamientos internos. Salvo tratándose de Pedro Páramo niño o adolescente, no suele narrar las acciones de los personajes: la información relativa a estas acciones proviene por lo general de los diálogos entre ellos. (Perus, 2012, p. 167).

Hasta ahora se han mencionado los niveles narrativos de la novela y su incidencia en los tipos de narrador y en el ahora o tiempo narrativo. *Pedro Páramo* puede entenderse como un relato dividido en dos ciclos concentrados en la Comala del no tiempo o de los muertos y la Comala viva que el cacique domina. Tal división no implica que los ciclos estén dislocados. Son las voces las que conectan cada etapa de la historia de Comala: las voces que bullían en los tiempos del cacique son las voces que se replican, como ecos, en la Comala de los muertos. Lo que se menciona en los encuentros fantasmagóricos de Juan Preciado se expande en los diálogos de los «antes-vivos». Lo que no es resuelto en el pasado, llena los murmullos del presente. El rencor marca el discurso penoso de los que vagan abajo, pero también es testimonio de un espacio y una comunidad que *no cede*, que persiste en sus vestigios. En este punto, es necesario hablar de esa comunidad.

3. Los existentes:

3.1. Los personajes como pilares estructurantes de *Pedro Páramo*.

En el apartado 1 se menciona cómo la fábula de la novela es fragmentaria y múltiple. Su relato está construido por una diversidad de voces que permiten tomar la comunidad y el espacio geográfico que constituyen al pueblo como ejes temáticos. En este apartado se busca discutir cómo los personajes marcan la estructura misma de la novela y brindan pautas para construir el relato, más allá de tener un potencial interpretativo relativo al contenido.

Chatman (1990) identifica una discusión antigua en los estudios sobre la categoría del personaje en la que variados autores se preguntan si la trama produce a los personajes –que, entonces, solo serían *actants* con un mero estatus funcional (p. 119)– o si los personajes vienen antes de cualquier indicio del argumento (p. 121). Otros teóricos como Todorov o

Barthes hacen énfasis en la importancia de construir una teoría abierta y afuncional del personaje, postura que Chatman comparte.

... para mí, la cuestión de «prioridad» o «predominio» no es significativa. Las historias solo existen cuando se dan sucesos y existentes a la vez. No puede haber sucesos sin existentes y aunque es cierto que un texto puede tener existentes sin sucesos –un retrato, un ensayo descriptivo– a nadie se le ocurriría decir que es una narración. (p. 121).

Pedro Páramo demuestra perfectamente tal idea y lo hace desde su *discurso*. Como se menciona anteriormente con una cita de Perus, el narrador en tercera persona suele describir el espacio del relato y el universo interno de los personajes. El lector llega a conocer los sucesos que marcan al pueblo mayoritariamente a través de los diálogos de los personajes mismos (Perus, 2012, p. 167). Así, la trama solo existe en cuanto los personajes hablan, en cuanto sus voces se manifiestan; y, a su vez, los personajes son moldeados por los eventos del relato, a la manera de la vida misma. La narrativa rulfiana no es psicologizante, no busca describir metódicamente los rasgos de los personajes para comprender sus hábitos, sus pensamientos y sus intenciones. Al contrario, la novela describe hábitos, intenciones y pensamientos para que el lector extraiga los rasgos pertinentes a cada personaje.

Para ilustrar esto se puede tomar el fragmento 20, inscrito en el ciclo del Comala ideal arrasado por el cacique. Fulgor Sedano vuelve de la casa de Dolores después de recibir órdenes de Pedro Páramo de pedir su mano. Sorprendido por la férrea actitud del hijo de Lucas Páramo, recuerda el pasado.

«¿De dónde diablos habrá sacado esas mañas el muchacho? –pensó Fulgor Sedano mientras regresaba a la Media Luna–. Yo no esperaba de él nada. “Es un inútil”, decía de él mi difunto patrón don Lucas. “Un flojo de marca.” Yo le daba la razón. “Cuando me muera, váyase buscando otro trabajo, Fulgor.” “Sí, don Lucas.” “Con decirle, Fulgor, que he intentado mandarlo al seminario para ver si al menos eso le da para comer y mantener a su madre cuando yo les falte; pero ni a eso se decide.” “Usted no se merece eso, don Lucas.” “No se cuenta con él para nada, ni para que me sirva de bordón servirá cuando yo esté viejo. Se me malogró, qué quiere usted, Fulgor.” “Es una verdadera lástima, don Lucas.”»

Y ahora esto. De no haber sido porque estaba tan encariñado con la Media Luna, ni lo hubiera venido a ver. [...] Pero le tenía aprecio a aquella tierra... (Rulfo, 2018a, p. 106).

Los diálogos brindan información importante sobre los eventos del pasado y su influencia en la situación actual de los personajes. Fulgor Sedano trabajó primero para Lucas Páramo, con quien mantiene su lealtad; Lucas Páramo trató de cambiar la actitud aparentemente holgazana de su hijo Pedro; y, finalmente, es –o era– improbable que Pedro continuara el legado de la

Media Luna. Es el narrador en tercera persona el que nos permite conocer los afectos y las intenciones de Fulgor Sedano, que ama las tierras en las que ha trabajado por años y que desconfía de la habilidad del hijo de su patrón original para manejar la hacienda.

Ahora bien, el papel de los personajes en la obra va más allá de enunciar las acciones que componen la trama. Bien dicen María Luisa Bastos y Sylvia Molloy (1978) que «los [...] personajes [de *Pedro Páramo*] clasifican y ordenan motivos.» (p. 3). Esto les brinda la función de crear segmentos comprensibles en el ciclo al que pertenece Juan Preciado y el ciclo al que pertenece el ascenso del cacique. Así, las palabras de Dolores Preciado desatan el viaje de su hijo, la voz directa de Eduviges da la bienvenida a Comala, la focalización en los pensamientos del padre Rentería inician el ciclo de la Comala que entra en decadencia espiritual, y la intervención de Dorotea inaugura el nuevo estado de Juan Preciado¹³. No es gratuito que los núcleos o eventos centrales comiencen formalmente con la intervención directa de un personaje o la focalización en el universo interior del mismo. Y entre estas funciones, destaca la que ejerce Susana San Juan.

Luis Leal (1983) afirma que la función estructural única de Susana San Juan es la de crear un nexo comunicante o un «puente» entre las dos historias principales (p. 84), noción que comparte Javier González Alonso (1991). Sin embargo, Bastos y Molloy ofrecen una visión más compleja de esta mujer. Si los personajes ordenan y clasifican motivos, San Juan ordena y clasifica a los personajes y al universo de Comala justamente en cuanto *no hace parte de ese universo*. Solo se puede entender un lugar, un pueblo o un concepto a partir del contraste con lo que *no es*. Susana se enuncia siempre desde lo subalterno, lo Otro, el afuera para el adentro de Comala, lo inaccesible. Esto se muestra formalmente desde su irrupción y presencia en todos los ciclos e interpolaciones de la historia: ella se escucha desde la tumba de Juan Preciado, ella aparece en los recuerdos del Pedro niño, ella colma los pensamientos y es la inspiración detrás de las acciones del cacique. Los diálogos de Susana son transversales a la novela porque todo se hizo y se hace por Susana.

¹³ Es notable que los personajes femeninos tienen una particular importancia en el relato en cuanto marcan el itinerario del ciclo de Juan Preciado. Respecto a la importancia de las mujeres en *Pedro Páramo* y los roles que les son asignados *vid.* Aguirre Barrera, D.I. (2008). Sobre la carga simbólica de la mujer en la novela *vid.* Murillo Medrano, J. (2002).

Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, solo el tuyo, el deseo de ti. (Rulfo, 2018a, p. 147).

Los motivos de los habitantes de Comala, segmentadores de los acontecimientos más emblemáticos de la historia, se convierten en un coro que amplía y profundiza el viaje de Juan Preciado, el ascenso de Pedro Páramo, y la historia de Susana San Juan, enunciada desde la subalternidad. A su vez, estos tres personajes se convierten en bases estructurantes del relato y en pilares de significación para el contenido de la obra.

3.2. El espacio de la novela.

«Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo.» (p. 73). La primera frase de la novela sitúa inmediatamente al lector en un espacio imaginable y le comunica una intención de tránsito, de desplazamiento, de *viaje*. Esta noción es tomada por Fabio Jurado Valencia y por Diógenes Fajardo Valenzuela para estructurar sus propias lecturas de la obra. Jurado (2005) identifica tres tipos de viaje presentados al lector: el viaje pragmático, correspondiente a un nivel literal de lectura superficial y relacionado con la partida desde «un punto A –Colima–, [que] pasa por un punto B –Sayula y Los Encuentros– y llega a un punto C –Comala–» (p. 118); el viaje subjetivo, en el cual un individuo sin identidad abandona el cómodo lugar de la madre para encontrarse con su comunidad; y el viaje como rito de iniciación, que tiene un correlato mítico basado en el paso del «“Caos” periférico o anterior» adolescente al «“Centro” cosmizado» de la formación en clave pedagógica (pp. 118-119).

Las categorías de Jurado permiten evidenciar la importancia del espacio y el viaje a través de él en el *desencadenamiento de la acción* en la novela. El personaje de Juan Preciado, foco del ciclo 1, se mueve, pasa constantemente de un estadio a otro y el relato de su trasegar desata la narración y construye el universo de Comala en la mente del lector. La imagen literal o semántica –más que interpretativa– que muestra la novela es la del desplazamiento y así se vehicula la trama. La novela comienza como el relato del viaje de un individuo que, con su trasegar, permite descubrir el relato vivo, móvil y simultáneo de un pueblo.

La noción de «viaje» o «desplazamiento» implica igualmente la existencia de puntos desde los cuales se parte y hacia los cuales se llega. Ya se menciona la partida desde Colima para

llegar a Comala. Sin embargo, la descripción o incluso *caracterización* de Comala por sí sola tiene particularidades que la hacen destacar como escenario mítico, difícil de aprehender, voraz, infernal, cambiante. Para acercarse a estas particularidades, es pertinente describir de manera general cómo comprende el lector el espacio mismo en la literatura. En el cine o en la fotografía, «el espacio de la historia [...] es “literal”, es decir, los objetos, dimensiones y relaciones son análogos, al menos en dos dimensiones, a los del mundo real» (Chatman, 1990, p. 104), la narrativa verbal representa una necesidad de abstracción total por parte de aquel que lee. Allí

... el espacio de la historia está doblemente distante del lector porque no existe la representación o analogía que proporcionan las imágenes fotografiadas en una pantalla. Si es que los existentes y su espacio se «ven», se ven en la imaginación, transformados de palabras a proyecciones mentales. No hay una «visión estándar» de los existentes como la hay en las películas. (p. 109).

La ausencia de una «visión estándar» en la literatura es fácilmente comprendida por Juan Rulfo, a la vez fotógrafo y escritor. Lo que se presenta en la obra fotográfica rulfiana tiene una relación análoga con la realidad. Se muestra directamente al México rural, al México profundo. Pero hay allí igualmente una exploración del paisaje mexicano como temática, como espacio de un grupo humano específico, como *escenario* de un relato literario. La fotografía inspira la mención de elementos y vocablos propios de los pueblos mexicanos rurales en la literatura rulfiana. A Dorotea la llaman «la Cuarraca»; se usan ramas de ruda, flores de Castilla y toronjil; pasa un corre caminos por el lado de Abundio y Juan Preciado; se muelen «molcates»; se mencionan pueblos aledaños como Sayula, Colima o Contla. De igual manera, se introduce un espacio *histórico* con la mención de villistas, carrancistas, seguidores del general Obregón y cristeros en un magistral fragmento caracterizado por la economía poética¹⁴. Hay una referencialidad en el relato que sienta sus bases en lo fotográfico, lo antropológico; y es por ello que se puede rastrear un México en *Pedro Páramo*.

¹⁴ El catedrático de la Universidad de Oslo Juan Pellicer (2010) comenta que la maestría literaria de Juan Rulfo radica en su brevedad, en su economía poética «entendida [...] como el arte de proyectar un significado por medio del ahorro en el empleo de los recursos del significante» (p. 197). En su artículo *Economía poética de Pedro Páramo: de la Revolución a la Cristiada*, Pellicer analiza el fragmento 67 de la novela, que resume catorce años de historia mexicana en tan solo catorce réplicas, y que en su brevedad demuestra la rapidez de los saltos del poder en un México convulso.

Pero Juan Rulfo entiende que «la superación de la referencialidad mediante el juego connotativo es lo que otorga a una obra su calidad artística.» (González, 2018b, p. 297). *Pedro Páramo* se niega a describir una imagen libre de mediaciones personales, se niega a delimitar geográfica y topográficamente el espacio en el que se desenvuelve la historia. Esa es la gran particularidad del espacio en la novela, la de mantener una referencialidad difusa, inexacta. La de bloquear cualquier impulso organizador y claro de Comala.

Fajardo Valenzuela (1989) identifica esta falta de referencialidad en la obra cuando afirma que «el mérito esencial de Juan Rulfo es el de crear un verdadero espacio literario, captado por la imaginación, por medio de imágenes míticas, mágicas, líricas, irracionales.» (pp. 94-95). A medida que se lee la novela se puede notar que el espacio del ciclo 2 es netamente subjetivo o sujeto a las percepciones de los personajes –ya bien se menciona en el apartado anterior que estos son el foco estructurante del relato–. Así, y para ejemplificar, los conceptos de «agua», «aire» o «calor» no son fenómenos físicos sino meros *leitmotifs*, creadores de un ambiente poético, pero no realidades físicas. El «agua» entonces se relaciona con la presencia de Susana San Juan, que sueña con el mar, que hace llover cuando llega a Comala, que aparece en los recuerdos del niño Pedro Páramo mientras está sentado en el patio húmedo. El «aire» entonces, soplo de vida, desaparece cuando Juan desciende a Comala donde «habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire» (Rulfo, 2018a, p. 75).

... [la] progresiva percepción del espacio hace que el lector abandone la idea de un espacio sinónimo de paisaje natural o geográfico y reconozca que la novela está engendrando un espacio mítico en donde señorea la imagen poética para revelar «el otro mundo». (Fajardo, 1989, p. 96).

La Comala del ciclo 2 está moldeado por el universo interior de los personajes, es una proyección del espíritu de cada habitante. Fulgor Sedano ama las tierras de Comala porque las percibe «trabajadas», las percibe resistentes al surco «dando cada vez más de sí» (Rulfo, 2018a, p. 106). El padre Rentería, falto de fe, asegura que las mismas tierras fértiles de Sedano solo dan frutos agrios y argumenta que incluso ha olvidado «el sabor de las cosas dulces» (p. 138). Dolores recuerda «Un pueblo que huele a miel derramada» (p. 88) y que «... huele a pan recién horneado.» (p. 114). Juan Preciado, por el contrario, halla un infierno estéril, una llanura caliente y falta del aire que se identifica con la vida. En efecto, si aquellos que proyectan el espacio están muertos, *también lo estará la tierra*. Comala del ciclo 1 es un

no-lugar, un mero recipiente lleno de calor, porque ya no hay vida allí que permita crearse una imagen. Solo quedan ruinas, calor y quietud porque no hay proyecciones de los espíritus: ellos están muertos.

Pedro Páramo se resiste a brindar una descripción objetiva, única o impersonal del espacio pues desde su estructura se niega a la fácil reconstrucción de su universo. Así, ese narrador impersonal, tradicionalmente encargado de describir fielmente los espacios, se focaliza en un personaje o, incluso, cede su voz a un narrador en primera persona, como Preciado o Abundio. Rulfo estructura un mundo complejo y completo solo a partir de los habitantes de ese mismo mundo, que «sin necesidad de ser despojado de su referencialidad, permite encontrar elementos esenciales de valor universal. Un simbolismo universalista de este tipo es compatible con el radical mexicanismo del que surge» (González, 2018b, 297) porque no se opone a él, solo lo supera. Le permite florecer porque no lo agota y porque lo construye a través de las percepciones de los únicos que verdaderamente lo habitan.

b. Análisis temático de Pedro Páramo. Los límites y los estragos del poder.

Al ser una obra cumbre de la literatura latinoamericana, *Pedro Páramo* ha tenido cuantiosos y lúcidos análisis temáticos. En la sección *Lecturas del texto* de la edición crítica de la obra rulfiana, Claude Fell (1992) recopila algunos de los ensayos interpretativos más relevantes de la novela. De igual manera, Norman Valencia (2017) realiza un rastreo de los trabajos académicos publicados hasta el año 2016 e identifica dos tendencias en las interpretaciones de *Pedro Páramo*. La primera es la interpretación mítica, que tiene un marcado carácter universalista y que hace énfasis en la relación de intertextualidad entre la novela y los grandes relatos de la Antigüedad clásica –Odiseo, Eneas, Edipo, e incluso Dante emprenden un viaje que implica un descenso al inframundo, a la manera de Juan Preciado–. Esta interpretación, además, tiene un efecto de canonización de la obra rulfiana al ubicarlo en un linaje literario relacionado con los más altos valores de la literatura «no solo latinoamericana, sino occidental» (p. 127).

La lectura mítica se opone a la segunda tendencia interpretativa, la centrada en la historia. Para los críticos adscritos a esta explicación, el coro de voces no remite a la tradición épica occidental sino a «una historia de voces propiamente mexicanas y americanas que han sido

silenciadas por la historia oficial, moderna y neocolonial de la nación.» (Valencia, 2017, p. 128).

Valencia toma una posición intermedia entre ambas vertientes. Su estudio, centrado en las retóricas del poder y los nombres del padre en la literatura latinoamericana, tiene un fuerte anclaje en las condiciones sociohistóricas que marcan el discurso en torno a los patriarcas. Pero al centrarse en la figura del *padre* admite la cualidad mítica y absoluta de una categoría decididamente universal.

Pedro Páramo, como figura paterna, oscila entre mito e historia, entre la construcción del mito de su presencia y la deconstrucción o el derrumbamiento –palabra tan típicamente rulfiana– histórico de esta mitología. Y más aún, este derrumbamiento terminaría por mostrarnos el carácter paternalista, violento y autoritario de los procesos de modernización en México y en el continente. (p. 130).

Sin embargo, si se desea tener una visión englobante de la novela, o bien, si se desea determinar aquello que efectivamente vehicula el relato, es necesario enfocarse no en un solo personaje paradigmático sino en una categoría que permita mirar las multiplicidades sobre las que la novela pone el acento. Este trabajo sitúa al *poder* como ese eje que articula a la novela y que nace de una posición frente a la historia de la región jalisciense. Más que la representación de *un* padre mítico que azota a un pueblo, *Pedro Páramo* es una reflexión sobre los estragos y los límites del poder, al tiempo que se convierte en un documento estructurado desde la resistencia. Su simultaneidad, la naturaleza de sus narradores, la construcción subjetiva del espacio, su estrecha relación con la historia mexicana; todos son elementos que contribuyen a establecer no solo una reflexión sino una pugna contra lo hegemónico, contra lo absoluto.

El análisis estructural de la obra ha permitido hacer alusión a esta lectura de *Pedro Páramo*. Ya se ha hecho énfasis en la fragmentariedad de la obra, originada por la multiplicidad de las voces y por una concepción no lineal ni jerárquica de los eventos del relato, que lo convierte en una antihistoria. También se ha realizado una descripción de los narradores en los dos ciclos: un narrador en primera persona correspondiente a Juan Preciado y un narrador impersonal o en tercera persona que, sin embargo, no puede llamarse omnisciente por su focalización parcializada en diferentes personajes. Sobre estos, se ha dicho que la verdadera trama o acción se enfoca en los diálogos directos, relegando las descripciones, percepciones

y sensaciones al narrador impersonal. Finalmente, se ha identificado una visión subjetiva del espacio, visión que demuestra una resistencia a lo aprehensible o a lo determinante.

Desde la descripción de sucesos y existentes es posible realizar la inferencia de que Comala *azotada* por el poder es el núcleo temático de la novela. Esto quiere decir que, más que la historia de un individuo, el foco se encuentra en las múltiples historias de sujetos que forman una colectividad víctima de un gamonal. Esas historias, vehiculadas por diálogos, voces, murmullos y gritos, están marcadas por la violencia proveniente del ejercicio del poder, que en un principio parece provenir de una sola persona.

En efecto, se observa que Pedro Páramo —y solo él— ejerce su poder desde varios frentes: el lingüístico, el religioso, el familiar, el político y el económico. Su poder lingüístico se evidencia de manera clara en la primera conversación representada en la obra. Fulgor Sedano, hombre de 55 años que trabajaba para su padre, se refiere a él con un seco «Pedro», y este responde: «Como tú quieras. Pero no se te olvide el “don”» (p. 104). Más tarde, Sedano no logra apresurar los arreglos de la boda ni obtener dinero rápido de Dolores Preciado, lo cual le gana las duras palabras de su nuevo patrón en dos ocasiones.

—¿No le pediste algo adelantado a la Dolores?

—No, patrón. No me atreví. Esa es la verdad. Estaba tan contenta que no quise estropearle su entusiasmo.

—Eres un niño.

«¡Vaya! Yo un niño. Con 55 años encima. Él apenas comenzando a vivir y yo a pocos pasos de la muerte.»

—No quise quebrarle su contento.

—A pesar de todo, eres un niño.

—Está bien, patrón. (Rulfo, 2018a, p. 108).

Con solo tres intervenciones, Pedro domina a un hombre que lo supera en edad y logra ser llamado «don» y «patrón». Justo después de esta intervención vienen las famosas palabras «la ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros» y «conmigo hay que hacer nuevos tratos» (p. 108). Él sabe que la ley es maleable, transitiva y libre de interpretación. Como tal, la toma para sí, la manipula y comienza el plan de absorción que se intuye desde su infancia. «Que se resignen otros, abuela, yo no estoy para resignaciones.» (p. 90); ni siquiera para las resignaciones del orden escatológico. Como dios único de las tierras de Comala, Pedro

tampoco se arrodilla ante el dominio eclesiástico del padre Rentería. A pesar de sus convicciones católicas, este cede a las demandas de enterrar a Miguel Páramo, y basta solo la presencia del dinero. Igualmente, Pedro manipula los hechos para asegurarse la superioridad moral.

—Yo sé que usted lo odiaba, padre. Y con razón. El asesinato de su hermano, que *según rumores* fue cometido por mi hijo; el caso de su sobrina Ana, violada por él *según el juicio de usted*¹⁵; las ofensas y falta de respeto que le tuvo en ocasiones, son motivos que cualquiera puede admitir. Pero olvídense ahora, padre. Considérelo y perdónelo como quizá Dios lo haya perdonado.

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

—Reciba esto como una limosna para su iglesia.

La iglesia estaba ya vacía. Dos hombres esperaban en la puerta a Pedro Páramo, quien se juntó con ellos, y juntos siguieron el féretro que aguardaba descansando sobre los hombros de cuatro caporales de la Media Luna.

El padre Rentería recogió las monedas una por una y se acercó al altar. (p. 95).

Lo familiar, lo político y lo económico son las formas más evidentes de poder. En lo primero, Pedro Páramo posee los cuerpos de las mujeres de Comala y, debido a esto, se convierte en el padre de todo el pueblo. La figura del cacique logra introducirse en el ámbito privado, en el núcleo civilizatorio de la familia; todo gracias al poder económico que le da la posesión de las tierras productivas de la región. Y como él bien sabe que la sucesión familiar es la forma más efectiva de perpetuación de la autoridad, designa a un solo heredero legítimo que se comporta igual que él hasta su eventual caída.

Pedro Páramo busca constituirse a toda costa como esta figura mítica, como este “padre terrible” que puede satisfacer plenamente su deseo [...] y está exento de las limitaciones típicamente humanas. [...] todos sus deseos sexuales, económicos y políticos pueden ser satisfechos, mientras que los de los demás hombres tienen límites... (Valencia, 2017, p. 150).

En lo segundo –lo político–, Pedro despliega su profunda comprensión de la cualidad transitiva del poder gubernamental y lo usa a su favor. De acuerdo con la cronología establecida por González Boixo, el mandato de Pedro Páramo comienza en el porfiriato y termina en la Cristiada. El cacique consigue sostenerse como dueño de las tierras entre porfiristas, villistas, carrancistas y cristeros porque es capaz de apropiarse de posiciones políticas diversas y porque, en la historia, «la modernización real de México, lejos de ser un

¹⁵ Las comillas son mías.

proceso realmente democrático, dispuesto a dar tierra y participación política al proletariado rural mexicano, fue el resultado de constantes alianzas con los poderes patriarcales locales, que siguieron explotando a ese proletariado.» (p. 159).

Finalmente, es el poder económico el que otorga las condiciones materiales para erigirse como mito y como figura política estable. Cuando los revolucionarios se acercan como una presencia amenazadora, el cacique simplemente ofrece dinero e incluso hombres. «¿Cuánto necesitan para hacer su revolución?» (Rulfo, 2018a, p. 162). Esa holgura y tranquilidad para manipular a hombres que, por demás, no conocen la verdadera causa de su lucha, prueban que la base del poder se encuentra en la tierra. Pero ninguna frase condensa el dominio casi divino que tiene este hombre sobre Comala como aquella que pronuncia cuando Susana muere y el pueblo, ignorante de la tragedia, festeja. «Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre.» (p. 179). Esa es la Comala que encuentra Juan Preciado, la que ha presenciado los estragos del poder de un individuo que *quiso tenerlo todo*, que engulló cada particularidad de Comala para formar esa tierra fértil y absoluta que siempre quiso poseer.

¿Cómo se puede afirmar entonces que existe aquí una visión englobante de la novela? Si desde su estructura esta se presenta como múltiple, ¿cómo deducir que solo un hombre marca los eventos de la trama? Y, quizá de manera más urgente, ¿cómo concebir entonces a *Pedro Páramo* como un texto que se resiste a lo absoluto cuando se enfoca en un individuo absolutista?

Pues bien, la respuesta se encuentra en el hecho de que, como los murmullos y los fantasmas, la tesis inicial de la novela es mera apariencia. *Pedro Páramo* juega con el lector, crea la expectativa de encontrar arquetipos, identidades cristalizadas. El lector espera un relato sobre un cacique pleno y formado que engulle a un indefenso pueblo en el ejercicio de su autoridad. Quiso tenerlo todo, y todo lo tuvo porque quiso. Pero ese cacique absoluto no lo es tanto, y la novela brinda al lector la oportunidad de observar una segunda vez para descubrir que Pedro Páramo no es *esencialmente* un jefe despótico. De hecho, ningún personaje es esencialmente servil, violento, débil, poderoso. La narración entiende, como bien lo identifica Françoise Perus (2012), que «los seres humanos pueden considerarse en razón no de su condición social o de una identidad asignadas de una vez y para siempre, sino de sus

conductas y de los valores que las guían en sus relaciones mutuas y con el cosmos del que son parte.» (p. 233).

Pedro Páramo es el producto de esas conductas y esos valores que ve en su infancia, y el lector halla así una reflexión de los estragos del poder que Comala ejerce sobre sí misma y que eventualmente la llevan a su destrucción. Ya Ángel Rama (2008) lo afirma en su ensayo *Transculturación narrativa en América Latina*: «los señores son capaces de una grandeza [...] que pertenece por entero a los componentes culturales básicos en los que han sido educados» (p. 114). El gamonal, máximo representante de la violencia y de la autoridad, es el mero producto de lo que recibe. El niño que se sienta en el patio a soñar sobre el vuelo de los papalotes ve el poder que Lucas Páramo ejerce sobre las mujeres de su familia –fragmento 12–, ve el poder de los hombres que asesinan a su padre –fragmento 42–, ve el poder de la tierra como vía para someter a sus enemigos –fragmento 44–.

Comala acepta y posibilita tales conductas. El sujeto narrador denuncia esta indiferencia de Comala frente a la violencia, indiferencia que no perdona y considera tan destructiva como la activa autoridad de Pedro Páramo. Cada personaje tiene un pequeño campo desde el cual subyuga a otros. Rentería tiene el campo de la espiritualidad, desde el cual niega el perdón a los pobres y concede absoluciones a los ricos. Fulgor Sedano tiene el campo de la autoridad otorgada por un patrón, desde el cual asesina y hostiga a aquellos que están en contra de su estabilidad en la Media Luna. Los revolucionarios tienen el campo de la guerra, en el cual se afincan para sacar provecho de terrenos y ganado. Los empleados de la Media Luna tienen el campo de la violencia física patrocinada por el dinero. Bartolomé tiene el campo de la autoridad paterna sobre Susana, desde el cual manipula los deseos de Pedro. Todos «se consideraron dueños absolutos» (Sommers, 1974, p. 22), todos participan alegremente de la inferioridad de otros. El estrago último de ese poder es la muerte de Comala y esa es la gran tragedia: no es el cacique el causante de la infertilidad de la tierra y la decadencia de las almas, es el deseo de participar activamente en sus conductas autoritarias y la disposición pasiva a dejar que sucedan.

Anteriormente se dice que esta reflexión sobre los estragos y límites del poder se inspira en eso que el propio autor ve en la historia de su región, Jalisco. Se tiene evidencia extratextual para entender a la novela como una crítica de la autoridad y el dominio absolutistas que

engulle culturas y tierras enteras. Desde su infancia, Juan Rulfo nota la identidad cambiante del poder, la pasividad de su gente y su creencia de que tienen el derecho de poseerlo todo. Así lo expresa en una entrevista contenida en *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas* de Joseph Sommers (1973).

Yo soy de una zona donde la conquista española fue demasiado ruda. Los conquistadores ahí no dejaron ser viviente. Entraron a saco, destruyeron la población indígena, y se establecieron. [...] el hecho de haber exterminado a la población indígena les trajo una característica muy especial, esa actitud criolla que hasta cierto punto es reaccionaria, conservadora de sus intereses creados. Son intereses que ellos consideraban inalienables. [...] Entonces los hijos de los pobladores, sus descendientes, siempre se consideraron dueños absolutos. Se oponían a cualquier fuerza que pareciera amenazar su propiedad. De ahí la atmósfera de terquedad, de resentimiento acumulado desde siglos atrás, que es un poco el aire que respira el personaje Pedro Páramo desde su niñez. (pp. 106-107).

Rama (2008) realiza un comentario sobre la manera en la que Rulfo interpreta ese sustrato histórico en sus letras. Las obras rulfianas «escarban en su interioridad [la de la comunidad de la región], redescubren los funcionamientos privativos que se adecúan a las circunstancias históricas, proceden a su evaluación crítica...» (p. 120) para lograr «...claras concepciones de la justicia social y claras rebeliones contra el orden oprimente de la vida rural en que se prolongan ásperas jerarquías arcaicas.» (p. 125).

Y si se busca plantear una reflexión, una evaluación crítica sobre los estragos del poder que ejerce toda una comunidad o cultura –como la comalense en el ámbito literario o la jalisciense en el ámbito histórico– es necesario hacer a esa comunidad partícipe activa de la narración. Pero si esa presentación desea no solo reflexionar sino también resistir al impulso del poder que uniforma y determina a las personas de acuerdo con su condición social o rol en la comunidad, debe hacerlo de tal manera que sus descripciones no brinden arquetipos o valores únicos y absolutos. Es así como el narrador impersonal se enfoca en cada personaje, como las acciones e interacciones se muestran siempre en forma de diálogo, como no se brinda un orden lineal y establecido a la historia de Comala. Desde su fragmentariedad, la simultaneidad de los murmullos y la asignación de voz a los muertos se toma una posición frente al régimen uniforme, absolutista y jerarquizado personificado por el cacique y avalado por el pueblo.

La novela sitúa su foco sobre el poder para subvertirlo, para eliminarlo, «como si fuera un montón de piedras» (Rulfo, 2018a, p. 186). El límite que le asigna al poder es entonces la

negación de la jerarquía impuesta por este. La estructura muestra ya un universo literario que se niega lo lineal y arquetípico, pero el mismo motivo que desata la violencia del representante máximo de la autoridad da una clave para entender la única posición viable en un mundo que desea absorberlo todo: Susana San Juan. Este complejo personaje resume lo contrahegemónico, la antítesis a la tesis del poder como vía para aprehender el mundo. Frente a la sed de Pedro, ella se mantiene inasible –fragmento 52–. Frente a la opresión espiritual de Rentería, ella se muestra desinteresada por asuntos divinos –fragmento 63–. Frente al dominio paternal e incestuoso de Bartolomé, ella se aferra a la locura –fragmentos 43 y 44–. Frente a la muerte, ella recuerda, ensimismada, la vida –fragmento 52–. El lector descubre que ni Pedro ni Comala son todopoderosos, porque no pueden tenerlo todo. No tienen derecho a todo.

Pedro Páramo está construida para recordarle al lector que nada es completamente aprehensible. Ni el devenir del mundo, ni la historia, ni la identidad de un colectivo, ni el dolor. No hay categorías definitivas para el hombre ni para comunidades enteras. Los estragos del poder han tenido múltiples ecos en la historia y en la literatura. También la reflexión sobre los límites de este ha llenado páginas y documentos. Desde la construcción de sus personajes, el énfasis en los diálogos, la fragmentación de los acontecimientos que afectan a un pueblo, y la construcción de un espacio subjetivo y cambiante, *Pedro Páramo* se mantiene como una obra que replica arquetipos e identidades arcaicas mientras las destruye y las confronta con su inevitable destino: su muerte, su superación y su olvido.

III. La adaptación cinematográfica.

Antes de comenzar el análisis estructural y temático de la adaptación cinematográfica es necesario hacer un preámbulo, una invitación y un comentario sobre las fuentes secundarias utilizadas para esta sección. *Pedro Páramo*, la obra literaria, no es solo un texto de alta calidad literaria. Su maestría, su impacto en la literatura posterior¹⁶ e incluso el carácter

¹⁶ Es pertinente recordar el impacto que tiene Juan Rulfo sobre la narrativa de reconocidos autores de las letras hispanoamericanas. Octavio Paz y Carlos Fuentes son admiradores de la obra rulfiana. El primero dedica varias páginas a la novela en su libro *Corriente alterna* (1967). El segundo expresa su aprecio en numerosas ocasiones y participa en el guion de su primera adaptación a la gran pantalla. También Gabriel García Márquez, figura mítica de las letras colombianas, se ve influenciado por Rulfo. Así lo admite en su texto *Breves nostalgias sobre Juan Rulfo* (Redacción Centro Gabo, 2020, s.p.).

misterioso –coincidentalmente casi mítico– de su autor la llenan de sentidos extraliterarios. El sujeto narrativo construye el relato de tal manera que inspira la misma voluntad de poseer todos los *sentidos* que caracterizan a su protagonista. Como Pedro Páramo, el lector quiere aprehender a Comala, comprenderla y explicarla de manera absoluta e inequívoca.

Es necesario entonces despojarse de tal voluntad, entrar en la crisis de *no poseer* para lograr apreciar genuinamente la condición inagotable de la obra. El estudio de la adaptación cinematográfica, históricamente ubicada en un estadio inferior a las letras, recuerda que existen múltiples lecturas y múltiples formas de comunicarlas. Juan Rulfo –escritor, fotógrafo, guionista– es consciente de las particularidades de cada concepción y representación del mundo.

Tampoco fue mía la idea de imponer ningún tipo de aspecto de lo mexicano, porque no representa ninguna característica lo mexicano, en absoluto. Lo mexicano son muchos Méxicos. No hay una cosa determinada que pueda permitirnos decir: *Así es México*. No, no es México. Ninguna de las cosas es México. Es una parte de México. Es uno de tantos Méxicos. (Cruz, 1979, p. IV).

Como *Pedro Páramo* es una parte de México, la adaptación cinematográfica de 1967 es una parte de la gran fábula de *Pedro Páramo*. Uno de tantos «*Pedro Páramos*». Este mismo trabajo es una parte de la obra, vehiculada y enmarcada en el lenguaje académico.

En la introducción se explican las bases teóricas que motivan la afirmación de la autonomía artística e interpretativa. Se ha expuesto que la adaptación es entendida como el paso de un sistema semiótico a otro –traducción intersemiótica– por Jakobson desde 1959; y que, si el paso se hace desde un sistema *estético* a otro, se considera la transposición creadora, interpretación artística pura. Por supuesto, también se ha aclarado que la autonomía no implica la negación de una relación entre un producto literario y un producto fílmico, relación que se denomina «intermedial» y no «intertextual» en cuanto evita la jerarquía del texto sobre lo cinematográfico y subraya la tensión entre el lector que sabe que lee una obra posteriormente adaptada y el espectador que consume un filme acompañado por su bagaje literario. En el fondo, cine y literatura requieren de estudios intermediales ya que comparten una condición puramente *narrativa*; subrayada, descrita y pormenorizada por Seymour Chatman.

Pues bien, ya explícitos la autonomía de las artes y el carácter abierto de la interpretación, resta hacer un brevísimo comentario sobre las fuentes utilizadas en esta sección. A diferencia de la obra literaria, la adaptación cinematográfica de 1967 ha recibido menos atención por parte de la academia. En el rastreo bibliográfico realizado, solo se halló un trabajo enfocado directamente en el filme. Su nombre es *Sites of Disquiet: The Non-Space in Spanish American Short Narratives and Their Cinematic Transformations* de Ilka Kressner (2013), y se centra en la representación del espacio tanto en *Pedro Páramo* (1955) como en el filme (1967). Otro texto se convierte en una fuente invaluable para la investigación, y es *De la literatura al cine: la traducción intersemiótica. El caso de Relato soñado de A. Schnitzler y Eyes wide shut de S. Kubrick* de Elsa di Giovanni (2017), quien sienta un precedente en los estudios desde la traducción intersemiótica en el ámbito hispánico.

a. *La estructura narrativa de Pedro Páramo (1967).*

Comienza la música de cuerdas y el espectador puede ver dos marcos que se cruzan. Continúan los violines y los cellos, las fotografías y los nombres de los actores caracterizados aparecen en pantalla. Uno tras otro: Pedro Páramo es John Gavin, Fulgor Sedano es Ignacio López Tarso, Susana San Juan es Pilar Pellicer, Ana Rentería es Julissa, Damiana Cisneros es Graciela Doring. Todo el elenco se muestra a través de fotografías enmarcadas en una pared, el espectador sabe entonces que el relato que está a punto de presenciar es un viaje al pasado, una colección de múltiples memorias, de recuerdos fragmentados que, sin embargo, forman una totalidad. Las fotos hacen una referencia visual a los vestigios de una comunidad a la que se espera acceder.

Pero una vez se presentan en su conjunto, la cámara se acerca a cada uno. El espectador se da cuenta de que los retratos no son claros, sus caras están deformadas, los ojos se pierden, las bocas se tuercen. Cada rostro se parece a una calavera. Este es un viaje a un pasado que se deforma, un pasado que se debilita y se confunde, que termina en la muerte. En tan solo dos minutos y medio de créditos el director ha mostrado lo que planea profundizar: la decadencia de un pueblo, de sus habitantes. También ha mostrado la multiplicidad de voces, la fragmentariedad de la narración, el reconocimiento del carácter esencialmente visual de su obra y el mecanismo esencial de la trama: el viaje al pasado. Y después resume la angustia que sentirán protagonista y público en una frase de Calderón de la Barca.

Idos, sombras, que fingís
hoy a mis sentidos muertos
cuerpo y voz, siendo verdad
que ni tenéis voz ni cuerpo
que, desengañado ya,
sé bien que la vida es sueño. (Velo, 1967).

El viaje al pasado desata la acción de manera clara. La primera escena transcurre en una habitación oscura en la que una anciana mujer, Dolores Preciado, encomienda a su hijo la búsqueda de su padre, llamado Pedro Páramo. Esa búsqueda está cargada de dolor y de rencor, la madre desea que su hijo reclame lo que le pertenece por derecho, pues su padre los ha olvidado.



Figura 1. En una habitación oscura, Dolores Preciado encomienda a su hijo la búsqueda de su padre, Pedro Páramo.

Con su madre en su mente y en su bolsillo –de nuevo, a través de una fotografía– el hijo parte al pueblo originario de Dolores. Antes de llegar se encuentra con un carguero llamado Abundio que le muestra el camino hacia Comala y lo envía a una casa donde puede encontrar refugio. El viaje al pasado ha comenzado, y el trasegar por Comala se inaugura en la casa de doña Eduviges Dyada, que ya lo esperaba. Es en este escenario en donde el espectador comienza a descubrir las tres historias de las cuales hará parte. El filme presenta una estructura clara y metódica dividida en tres niveles narrativos que funcionan a manera de capas o círculos, como el infierno de Dante.

El primer círculo o nivel 1 se ocupa del trasegar de Juan Preciado a través de diferentes escenarios de Comala en búsqueda de su padre. Este primer círculo se caracteriza por la fuerte presencia de voces en *off* pertenecientes a los ecos y murmullos de los muertos; y por un marcado *punto de vista narrativo* que no es estático. El punto de vista con el cual se inicia la narración es el de Juan Preciado. A través de primeros planos y gracias a la primera escena en el cuarto de Dolores, se establece su tristeza por la muerte de su madre y su constante confusión a medida que descubre el fantasmagórico mundo comalense. El espectador comparte esa confusión, se identifica con Juan Preciado en su soledad y en su profundo miedo. Tal identificación se acrecienta cuando, en voz en *off*, Juan Preciado ruega a su madre que lo guíe y esta le describe algo que él no ve: un Comala ideal lleno de vida y de gente. «¿A dónde me has enviado, madre?» (Velo, 1967).



Figura 2. Primer plano de un Juan Preciado confundido.



Figura 3. Juan Preciado pide a su madre que lo guíe a través de Comala.



Figura 2. La voz en *off* de su madre guía a Juan Preciado hacia la Media Luna.

Pero, como es mencionado, el punto de vista es transitivo. Juan Preciado escucha las historias de las personas –de los muertos– con los que se encuentra, y allí se cambia de nuevo el foco de la narración. A través de primeros planos, de miradas anhelantes dirigidas a una realidad fuera de cámara y del paso a una situación ubicada en el pasado es posible trasladar el centro de las percepciones del personaje de Juan Preciado a las almas con las que entabla un diálogo. De esa manera, el espectador entra en el mundo de las memorias de cada una y empatiza con su fragmento de la historia.



Figura 4. Eduviges Dyada rememora los hechos de su pasado.



Figura 3. Ana Rentería rememora los hechos de su pasado.



Figura 7. Damiana Cisneros rememora los hechos de su pasado.

Es importante notar, como expone Seymour Chatman (1990), que el punto de vista no corresponde al narrador. Cuando se habla del primero se habla del «lugar físico o la situación ideológica u orientación concreta de la vida con los que tienen relación los sucesos narrativos» y de «la perspectiva con respecto a la que se realiza la expresión.» (p. 164). Esto quiere decir que el punto de vista depende de aquello que percibe el actante en el que se focaliza la narración y que tiene efecto en la manera en la que el espectador recibe los eventos de la trama. Por eso se dice que el relato del nivel 1 se enfoca –tiene su punto de vista– en Juan Preciado y transita a Eduviges, a Ana y a Damiana. El público conoce los sucesos de la

historia gracias a los recuerdos de estas mujeres, gracias al acceso a su interioridad que brindan las estrategias de la cámara, el paso de un plano de su cara a un plano ubicado en el círculo o nivel 2, el del ascenso, apogeo y caída del poder de Pedro Páramo.

Este círculo se caracteriza por la ausencia de voces en *off* y pertenece netamente a los recuerdos de cada habitante con el que Preciado dialoga. El nivel 2 mantiene una relación estrecha de referencialidad con el nivel 1. Por supuesto, si los hechos mostrados por la cámara corresponden al recuerdo de un personaje, se tiene que hacer un recuento *verosímil* de las historias. Eduviges puede recordar lo acaecido en el matrimonio de Pedro y Dolores porque es amiga de ella, y puede hablar fácilmente del asesinato de Toribio Aldrete porque sucede en su casa. Ana Rentería recuerda su violación y el funeral de Miguel Páramo porque son eventos que bien le suceden a ella directamente o bien puede contarle su tío, el padre Rentería. Damiana Cisneros puede proyectar sus impresiones sobre la llegada de Susana San Juan a la Media Luna porque ella lo presencia y le sirve a la nueva señora de Pedro Páramo. El filme se encarga de reforzar la relación de verosimilitud y de referencialidad situando a los personajes que recuerdan en los escenarios donde se desarrolla la acción. Eduviges es testigo de las traiciones de Páramo a Doloritas. Ana presencia el dilema espiritual de su tío. Damiana escucha las conversaciones entre su patrón y los empleados de la hacienda. La referencialidad es clara, el nivel 1 tiene puertas que permiten adentrarse en el nivel 2.



Figura 8. Eduviges (ubicada en el fondo) presencia las infidelidades de Pedro Páramo.



Figura 9. Ana Rentería le reprocha a su tío el perdón otorgado a Miguel Páramo.



Figura 10. Damiana Cisneros observa a un derrotado Pedro Páramo.

No obstante, el nivel 2 no tiene puertas al círculo 3, enfocado en la historia de Bartolomé y Susana San Juan. No hay una referencialidad directa entre los primeros círculos y el último, salvo por dos frases pronunciadas por Eduviges que permiten el paso a las escenas de La Andrómeda, las minas de los San Juan. Juan Preciado pide algo de comida y Dyada responde con un «algo ha de sobrar de los bastimentos que estoy por mandar a los mineros de La Andrómeda. En esa mina están los San Juan». La escena del nivel 1 termina para dar paso a un plano en el que Bartolomé observa a sus trabajadores mientras llama a su hija. Algunas secuencias más tarde se retorna a la Eduviges del primer círculo, que con amargura asegura: «Pedro Páramo nunca quiso a tu madre. Él solo piensa en aquella Susanita que ni chiste tiene». Estas son las únicas referencias a la historia de Susana antes de su llegada a la Media Luna. Sin embargo, no hay un movimiento de cámara o estrategia narrativa que evidencie un punto de vista claro o un acceso a las memorias de un personaje de cualquiera de los dos círculos anteriores.

El nivel 3, entonces, existe de manera relativamente independiente y sostiene un punto de vista objetivo. Sus funciones son las de explicar la relación incestuosa y dominante de Bartolomé con Susana, y entender los deseos y sentimientos de Susana hacia Florencio. Este círculo desaparece cuando los San Juan llegan a Comala porque su historia, antes solo ligada al nivel 2 por los sentimientos de Pedro hacia la mujer de La Andrómeda, se mezcla con la historia de la Media Luna. Así, para el final del filme solo quedan los círculos 1 y 2, que se encuentran con su trágico destino de forma paralela. El viaje de Juan Preciado por Comala

termina con su muerte por el derrumbamiento del pueblo, y el dominio de Pedro Páramo termina con su asesinato a cuchilladas propinadas por Abundio.

Los tres niveles descritos conforman la estructura de *Pedro Páramo* (1967) y marcan la manera en la que se entienden y organizan eventos centrales de la trama. Es claro que, a diferencia de la obra literaria, la obra fílmica pone un marcado énfasis en las individualidades para sostener su relato. El ciclo 1 de la novela corresponde a un descubrimiento de las voces de Comala, de la historia del pueblo relatada por sus habitantes. Juan Preciado escucha a Eduviges, a Damiana, a Dorotea, a Susana, a Abundio, a los cantantes, a los que conversan en los pasillos como si aún existiera la rutina del día a día. En el círculo 1, sin embargo, Juan Preciado solo escucha murmullos inconexos en dos momentos muy breves. Se hace mayor énfasis en la relación con su madre y en la necesidad de tenerla como guía hacia la obtención de los favores del padre. Su trasegar es menos caótico y tiene paradas claras que, además, le permiten llegar a la Media Luna; contrario al Juan Preciado literario. Por último, el círculo 3 no existe en la novela porque Juan Preciado escucha directamente la voz de Susana y accede a su relato desde la tumba, ya unido a la tierra y a los comalenses.

También el círculo 2 del filme subraya la individualidad de Pedro Páramo, a diferencia del ciclo 2 que se centra en el Comala que educa y recibe no solo a Pedrito sino a todos los habitantes. Al no hacer referencia a su infancia, el cacique entra como una presencia absoluta y ya formada, y marca todos los espacios e interacciones de la cinta. Desaparecen las disertaciones espirituales de los curas de Comala y Colima, se suprimen las percepciones de Fulgor Sedano sobre su nuevo patrón, y toda conversación gira en torno al todopoderoso gamonal. Sus mismas intenciones en torno del poder cambian. Todas estas transformaciones suceden por el particular tratamiento del tiempo y del espacio en la adaptación cinematográfica, que, de igual manera, logra transmitir un potente mensaje de disidencia y de *tragedia*. Tal tratamiento se explica a continuación.

1. Los sucesos: el tiempo y los narradores de la adaptación cinematográfica.

Chatman (1990) explica que toda narración está conformada, efectivamente, por «un conjunto de enunciados narrativos, en el que el “enunciado” es el componente básico de la forma de la expresión». En ese sentido, «cierta postura en el ballet, una serie de planos en una película, un párrafo entero de una novela o una sola palabra, cualquiera de estas cosas

puede manifestar un único enunciado narrativo». Ahora bien, el investigador debe pensar si la presentación de tales enunciados narrativos está mediatizada o no por alguien, «ese alguien al que llamamos narrador» (p. 157). «Esta es esencialmente la distinción de Platón entre mimesis y diégesis, en términos modernos entre mostrar y contar.» (pp. 157-158). El cine puede tener narradores de diferentes tipos, sus enunciados pueden estar mediatizados por un alguien que puede estar fuera o dentro del relato; pero lo cierto es que lo más común es que el cine *muestre* las situaciones en vez de relatarlas. El filme de Carlos Velo se apega a esta característica frecuente, pues en toda la película hay un narrador «cero», una representación no narrada que, sin embargo, aún se siente subjetiva e influenciada por las percepciones de los existentes –los personajes– a través del fuerte uso del punto de vista.

Es el concepto de *punto de vista* y no el del *narrador*, el que marca el ordenamiento de los sucesos en la adaptación. El narrador del ciclo 1 está en primera persona porque pertenece a la voz de Juan Preciado, aspecto que cambia con el narrador ausente de la película. Sin embargo, el ciclo 2 de la novela retoma la cualidad «mimética» del cine: el narrador impersonal es mínimo, se apega solo a las descripciones, que son tiempo muerto en esencia. La acción se sitúa en los personajes, y eso se repite en la obra de Carlos Velo en cuanto la trama es movida también por las acciones que se muestran. Al mostrar aquello que en la novela se requiere describir, es apenas natural que la mediatización del narrador se haga inútil y este desaparezca.

Y si la acción se sitúa en los personajes y sus *recuerdos*, el punto de vista –denominado *focalización* en la sección de análisis de la novela– se convierte en la estrategia principal de expresión del relato. Se inicia con el enfoque en Juan Preciado que, como se menciona en el apartado anterior, permite acceder a la voz de una Dolores que recuerda a su pueblo y permite identificarse con la figura de Juan. El héroe que viaja a través de Comala en busca de su padre se encuentra con tres mujeres a las que se brinda el foco narrativo para acceder al nivel 2. Estas mujeres son Eduviges Dyada, Ana Rentería y Damiana Cisneros; puertas a tres unidades temáticas que organizan los eventos del relato, les otorgan sentido y establecen relaciones jerárquicas entre los personajes.

La primera puerta, la de Eduviges Dyada, conduce a la unidad temática de la absorción de las tierras. Se abre el telón de los recuerdos y se muestra, en primer lugar, a un Pedro Páramo

que instituye su autoridad desde la primera conversación con su capataz. «Que no se te olvide el “don”», y tanto Fulgor Sedano como el espectador entienden que verán la historia de un hombre que reclama el poder como suyo, a pesar de su juventud.



Figura 11. Pedro Páramo aparece en escena «muy catrín con su traje inglés».

En efecto, la unidad temática o puerta de Eduviges contiene todas las escenas relacionadas con la obtención de las tierras y el ascenso de un joven cacique: se muestran el matrimonio con Dolores para resolver su deuda con los Preciado y absorber sus vastos terrenos, el asesinato de Toribio Aldrete para establecer límites hasta los cerros de Vilmayo, y el plan para robar los campos de los Fregoso, los Guzmán y los Pinzón. También se explora la falta de aprecio hacia las mujeres de la vida de Pedro Páramo con la representación de los malos tratos hacia Doloritas y los constantes coqueteos con otras mujeres de Comala. Pedro Páramo se concentra en obtener poder económico, y para ello está dispuesto a manipular y matar a quien obstaculice su camino. La obsesión por poseer es contrastada por la puesta en escena del nivel 3 que muestra a una Susana enamorada de Florencio y a un Bartolomé que desea dominarla como domina las minas de La Andrómeda. Es este personaje el primero que sufre las consecuencias de la revolución y el primero que sufre la crisis de perder el poder monetario.



Figura 12. Susana desata a un Bartolomé humillado por los revolucionarios, que acaban de robar las tierras de La Andrómeda.

La segunda puerta, la de Ana Rentería, conduce a la unidad temática de la violencia de Miguel Páramo y la decadencia espiritual de Pedro Páramo y de Comala. Ana escucha el galopar de un caballo que Juan Preciado no puede oír. Ana explica que es el caballo de Miguel, otro hijo de Pedro, el único reconocido y el único que «no tuvo madre» (Velo, 1967). Se muestra entonces un plano de Miguel Páramo galopando para pasar a una secuencia en la que este asesina a Timoteo Rentería, conoce a una errática Dorotea y la convence de conseguirle mujeres. En esta unidad temática se representan el orgullo de Pedro ante los excesos de su hijo, la violación de Ana en un cementerio y la conversación de esta con el fantasma de Miguel, que muere a causa de un muro que su mismo padre construye. Pero los sucesos centrales son los que se concentran en las acciones del padre Rentería. Duro e inamovible, el sacerdote encuentra difícil otorgar el perdón a los habitantes pobres de Comala, como Dorotea. Solo el dinero proveniente de un cacique desesperado por enterrar a su hijo logra convencer a este hombre de brindarle los sacramentos al difunto, hecho que Ana le reprocha.



Figura 13. Rentería recoge las monedas que Pedro Páramo le entrega a cambio del perdón de Miguel Páramo.

La puerta de Ana muestra la corrupción espiritual de Comala y la violencia que se repite a través de las generaciones pertenecientes a la familia más poderosa de Comala. El gamonal resume tal decadencia cuando exclama, abatido por el fallecimiento de Miguel, «estoy comenzando a pagar. Más vale empezar temprano para terminar pronto» (Velo, 1967). Bartolomé ya está sufriendo las consecuencias del ejercicio de su propio poder, eventos que recoge igualmente la unidad temática de Ana. No encuentra metales en los pocos terrenos que le dejan los revolucionarios y se aferra a una Susana que constantemente trata de escapar. El horrible destino que Pedro Páramo presiente apenas ya se ha consumado para los San Juan.

Este es el prelude para la eliminación del nivel 3 y la apertura de la última puerta del nivel 1. Con la pérdida del poder económico, llega la pérdida del dominio sobre los otros y, por ende, la decadencia espiritual. El destino solo puede ser la muerte.

La última puerta, la de la llegada de Susana San Juan a la Media Luna y la caída de Pedro Páramo junto con Comala, pertenece a Damiana Cisneros. Como matrona de la Media Luna y encargada de los asuntos de la casa principal, Damiana es testigo de la llegada de los San Juan, de los planes para asesinar a Bartolomé, de las negociaciones con los revolucionarios, y de la locura y eventual muerte de Susana, con quien mantiene una estrecha relación –reemplazando a la Justina de la novela–. Esta sección revela a un Pedro Páramo vulnerable y falto de control. El cacique es hábil en el sostenimiento de su poder económico, dirigiendo incluso a los revolucionarios de su región. Sin embargo, la presencia de Susana lo desestabiliza, le recuerda que no todo puede ser poseído y dominado. Un corazón roto no es inevitable, el rencor de los comalenses no es inevitable, la muerte no es inevitable. Damiana anuncia el cumplimiento de ese destino dos veces: una vez con Pedro Páramo y otra con Juan Preciado.



Figura 14. Un gran plano general muestra a un Juan Preciado desolado próximo a su muerte por los murmullos.



Figura 15. Un gran plano general muestra a Damiana observando el cadáver de Pedro Páramo.

En el apartado anterior se dice que el tratamiento del tiempo influye en la transmisión del mensaje global de la adaptación cinematográfica y en la construcción de sus personajes y sus espacios. El espectador puede notar que cada nivel del relato organiza los hechos no solo por unidades temáticas –ya descritas– sino también cronológicamente. La novela exige una reestructuración de su diégesis, mientras que el filme ofrece un recuento lineal y estructurado

del viaje de Juan Preciado, del ascenso, apogeo y caída de Pedro Páramo, y de la opresión y eventual liberación de Susana San Juan. Esa organización lineal le otorga al filme una sensación acumulativa, una sensación de progresiva violencia que en un punto explotará y se consumará en la destrucción completa de todo aquello involucrado con esa violencia.

El filme cumple con esa promesa de destrucción. Concuerta con la novela en situar la muerte del cacique como la última escena, pero en las secuencias inmediatamente anteriores muestra la muerte de Juan Preciado, acontecimiento que aparece de forma temprana en la obra literaria. El espectador obtiene los finales esperados al final de la película, obtiene la resolución satisfactoria de los hechos acumulados. Se construye así un relato esencialmente trágico, la representación de una fatalidad ineludible que afecta al pueblo y a sus habitantes. Y es que el poder ejercido con gradual fuerza tiene efectos en el espacio mismo de la narración. Tales efectos se describen en el siguiente apartado.

2. El espacio en la adaptación cinematográfica: los estragos del poder y la ambientación de la desolación.

En su estudio sobre la representación del espacio en *Pedro Páramo* (1955) y sus adaptaciones a la gran pantalla de 1967 y 1976, Ilka Kressner (2013) describe el espacio construido por Juan Rulfo como «a site that is lacking spatial characteristics¹⁷» y como «a site of imprecision [...], made of dreams, illusions, and haunting echoes¹⁸» (p. 90); análisis que concuerda con lo observado en el apartado del espacio de la novela. Para Kressner, Comala es un no-lugar hecho de proyecciones mentales y de subjetividades, muy diferente del infierno dantesco con el que la crítica ha querido explicar la formación del escenario comalense.

The hell of Comala [...] bears little resemblance to previous literary spatial invocations, such as Dante's *dystopic* depiction of the inferno in *Divina Commedia*. As Jean Franco points out: «The topography of Dante's hell –the walled cities, the deep precipices, and the plains aflame– reflects the rigid destiny of the damned and the diversity of the sins to be punished» (430). Rulfo's hell, on the contrary, is not divided according to a strictly hierarchical and clearly perceivable order. It is chaotic, and therefore even more disquieting¹⁹. (p. 89).

¹⁷ «un lugar ausente de características espaciales». (La traducción es mía).

¹⁸ «un lugar de imprecisión [...], hecho de sueños, ilusiones, y ecos agobiantes». (La traducción es mía).

¹⁹ El infierno de Comala [...] se parece poco a invocaciones espaciales anteriores de la literatura, como la representación distópica del infierno en *La Divina Comedia* de Dante. Como Jean Franco señala: «La topografía

En resumen, la novela ofrece un espacio inquieto, subjetivo y caótico «pervaded by sound waves in perpetual motion, just as by their invisible emitters, the souls in pain²⁰» (p. 93). Las mismas voces que habitan y construyen a Comala hacen comentarios sobre el pasado de forma caótica y desestructurada, a la manera de un coro griego. «However, they do not make meta-commentaries like the chorus of a tragedy but are instead the bodiless actors of this drama that takes place in a nowhere-space²¹» (p. 93).

Las iluminaciones de Ilka Kressner sobre la intertextualidad de la novela con otras obras son interesantes porque, si bien el texto presenta un espacio desestructurado, el filme presenta una organización tal que sí permite hacer equivalencias entre este, la topografía del infierno de Dante y la función del coro griego en las tragedias.

Anteriormente se habla sobre la disposición de los sucesos en la adaptación y su impacto en la intuición de un destino inevitable, de una progresiva destrucción que termina en la muerte. Esto es algo que comparte con el tártaro dantesco: toda acción tiene una repercusión que *ya está escrita*, que se siente merecida y equivalente a la indiscreción cometida. Igualmente, cada círculo del infierno tiene una unidad temática, un pecado correspondiente que tiene su eco en las puertas descritas en el apartado anterior. Si la unidad temática de Eduviges tiene que ver con el ascenso del recién llegado Pedro Páramo y su absorción de las tierras, es apenas natural que se muestre una posada derruida, el lugar que, como el cacique ascendiente, pertenece a los *recién llegados*. Cuando Juan Preciado huye de la casa de Dyada, lo atacan voces que, una tras otra, gritan: «Las tierras son buenas, lástima que estén en manos de un solo hombre...», «... dile que si el maíz este año se da bien, le pagaremos en las cosechas...», «... pues me mata o se muere, pero no se saldrá con la suya...», «... tampoco los huertos retoñan, desgraciadamente...» (Velo, 1967). Todas son frases que guardan relación con el

del infierno de Dante –las ciudades amuralladas, los profundos precipicios, y las llanuras en llamas– refleja el férreo destino de los condenados y la diversidad de los pecados a castigar» (430). El infierno de Rulfo, por el contrario, no está dividido de acuerdo con un orden estrictamente jerárquico y claramente perceptible. Este es caótico y, por tanto, más inquietante. (p. 89). (La traducción es mía).

²⁰ ... la novela ofrece un espacio inquieto, subjetivo y caótico «impregnado de ondas de sonido en constante movimiento, como sus emisores invisibles, las almas llenas de dolor» (p. 93). (La traducción es mía).

²¹ «No obstante, estas [las voces] no hacen meta-comentarios como el coro de una tragedia, sino que son los actores sin cuerpo de este drama que toma lugar en un espacio sin lugar.» (p. 93). (La traducción es mía).

asunto de la absorción de la tierra y que cierran esta unidad temática como un coro griego que prepara al héroe –y al público– para la siguiente puerta.



Figura 16. Juan Preciado escucha voces en la posada de Eduviges.

Lo mismo sucede con las unidades de Ana y de Damiana. La puerta de la primera habla de la decadencia espiritual de Comala y, como tal, la mujer se sitúa en la iglesia y en la casa cural ya destruidas. Voces desesperadas atrapadas en el templo despiden a Juan Preciado con los siguientes lamentos: «Me acuso, padre, que ayer dormí con Pedro Páramo...», «... me acuso de que tuve un hijo con Pedro Páramo...», «... de que le presté mi hija a Pedro Páramo...», «... del espíritu de fornicación, líbranos Señor...», «... Santa María, ruega por nosotros...» (Velo, 1967). El tema de la degradación espiritual y su conexión con las violencias sexuales de Comala se queda atrás con este coro de voces femeninas que ruegan por el perdón que les fue negado.



Figura 17. Juan Preciado escucha voces en la iglesia, donde está el alma de Ana Rentería.

Queda entonces el último portón, el de Damiana. La unidad temática de la destrucción de la Media Luna y Pedro Páramo habita la casa principal donde las almas de Damiana y de Pedro están atrapadas. Juan Preciado se siente morir. Esta vez no hay voces en coro que lo despidan, solo la de su madre, el corifeo, la guía, quien le brinda una voz amable para fundirse con la tierra de Comala y con su gente.



Figura 18. Juan Preciado se funde con la tierra de Comala y con su gente.

La obra cinematográfica expone, de nuevo, un universo bien organizado y dividido en espacios que contienen, como un recipiente –como un comal–, lamentos y recuerdos comunes, a la manera de los círculos del infierno de Dante. Esta lectura se opone a la de Ilka Kressner, que afirma que la adaptación cinematográfica logra mostrar el caos y las formas difusas de la novela a través de la exposición de planos confusos e imágenes cuyos contornos se mezclan con los del paisaje (pp. 102-103). Al observar el filme, es difícil sostener tales apreciaciones. Los contornos, tanto de los espacios como de los personajes, son siempre claros y están bien delimitados. Carlos Velo es consciente del aspecto esencialmente visual de su medio, sabe que el cine *muestra* y que poco o nada puede depender de las proyecciones mentales que marcan la construcción de los existentes en las narraciones verbales. Bien lo explica Seymour Chatman (1990), «... los diversos parámetros espaciales que comunican la historia [...] son *bestimmt* en el cine» (p. 104). Esto quiere decir que están dados, fijos, son precisos y determinados; aunque claramente se presentan de acuerdo con la historia. Su disposición no es arbitraria, sino que es calculada y dependiente de un montaje ya planeado.

Pedro Páramo (1967) organiza su espacio a través de contrastes entre el Comala del nivel o círculo 1 y el Comala del nivel 2. Este contraste se hace efectivo a través de dos estrategias narrativas. La primera es la de superponer la voz de una Dolores Preciado que recuerda en

los planos del pueblo destruido que Juan Preciado atraviesa. Tanto el hijo como el público reciben memorias agradables de «un pueblo que huele a pan recién horneado y a miel derramada» (Velo, 1967). ¿Dónde está ese agradable lugar? No hay vida en el Comala que encuentra el protagonista, se ha creado un ambiente siniestro de desolación a través de juegos de sombras, claroscuros, ruinas y polvo. Juan Preciado tiene sed, pero no existe el agua en ese lugar maldito. De igual manera, grandes planos generales de estrechas calles siendo transitadas por el héroe muestran la profunda soledad de este, el terrible vacío que se ha asentado sobre Comala. El nivel 1 tiene un espacio laberíntico y consigue generar un aura de inquietud y de terror en el espectador.



Figura 19. Gran plano general del Comala destruido por el que Juan Preciado transita.



Figura 20. Las sombras de la posada de doña Eduviges Dyada.

En sus últimos días, Pedro Páramo pronuncia unas palabras que bien pueden describir al espacio del primer círculo. «Todos los días me caigo a pedazos» (Velo, 1967), y lo hace con él esa Comala vacía, siniestra y laberíntica. El nivel 2 contrasta con ese derrumbamiento. Cada escenario en el que transcurren los eventos del pasado se muestra lleno de gente, iluminado, meticulosamente decorado, *habitado*. Ruidos provenientes de cascos, de cargas, de pasos, de herramientas, de guitarras y trompetas se unen a planos generales de cielos despejados, habitaciones limpias, plantas y bultos de comida. El espectador ha entrado a un universo recreado por las memorias de los personajes que Juan Preciado encuentra. El espacio es subjetivo porque depende del punto de vista de las almas, por eso se dice que este filme es un viaje al pasado. No obstante, los contornos bien delineados de esos espacios, el montaje de habitaciones y paisajes habitados y cargados de vida crean un aura que se percibe intensamente. El espacio es subjetivo, pero no falto de referencialidad. En el círculo 2 se han

obtenido los frutos de una meticulosa labor documental sobre el México rural. Las llanuras, ropajes y ambientaciones se sitúan en un tiempo congelado por los recuerdos. Por eso el punto de vista y su recreación del espacio establecen un aire nostálgico, una capa de melancolía sobre lo que ya no es.



Figura 21. Fulgor Sedano visita a Dolores Preciado en su casa, llena de plantas y pájaros.



Figura 22. El matrimonio de Dolores Preciado y Pedro Páramo, con cuantiosos invitados, comida y decoraciones.



Figura 23. Pedro Páramo revisa las cosechas logradas en la Media Luna.



Figura 24. Pedro Páramo atraviesa las imponentes llanuras de la Media Luna.

Esto no quiere decir que los espacios del nivel 2 –y del nivel 3– sean ideales. Los planos muestran escenarios plenos de vida, pero esta es una vida jerarquizada y opresiva. El poder ejercido por los personajes se traslada a los espacios que habitan, y allí encarcelan a aquellos que no gozan del dominio sobre otros. El espacio es algo subjetivo, contrastante y, ante todo, manipulable. Se instituye como ámbito protector, pero también como cárcel, incluso desde los tiempos de oro. Pedro Páramo encarcela a Dolores Preciado en la Media Luna, su abatimiento se refleja en la oscuridad de las habitaciones que ocupa. La represión del padre Rentería y la violencia de Miguel Páramo encarcelan a Ana en la casa cural, que mira a Comala siempre a través de los barrotes de su recámara. Eduviges se encuentra atrapada en

su posada por los actos iracundos y posesivos de los hombres que allí resuelven sus negocios. Susana es aprisionada en las minas por Bartolomé San Juan, su cordura se pierde para siempre en La Andrómeda. Los círculos 2 y 3 anuncian y causan el ambiente opresivo del círculo 1. Los que participan en los desmanes del poder degradan el bello espacio construido por los que lo habitan al usarlo como artefacto de dominación. Y dado que Pedro Páramo es el máximo exponente de ese poder y único poseedor de Comala, es natural que su ira y su caída causen la conversión del pueblo en una cárcel infernal para las ánimas.



Figura 25. Dolores suspira en una habitación oscura de la Media Luna.



Figura 26. Ana observa a Miguel Páramo desde su ventana abarrotada.



Figura 27. Fulgor Sedano se dispone a aprovecharse de Eduviges, que ocupa solo una esquina del plano.



Figura 28. Susana San Juan atrapada en la mina por órdenes de su padre.

De esta forma se construye el espacio en *Pedro Páramo* (1967). Un laberinto siniestro contrasta con un pueblo intensamente habitado que, sin embargo, se establece desde la opresión de algunos habitantes que no ostentan el poder. A través de juegos de cámara y formas arquitectónicas precisamente delineadas, el filme logra presentar al Comala físico como un artefacto del poder y como una víctima de sus desmanes. La condición indefinida del no-lugar representado en la novela se convierte aquí en el escenario de las tragedias ocasionadas por la violencia. Si en la obra literaria el espacio es proyección mental y

emanación de los personajes, en la obra fílmica el espacio es cárcel de estos. ¿Cómo actúan entonces los personajes que encarcelan y los que son encarcelados?, ¿qué expresan sus acciones sobre el modo en el que se manifiesta y se resiste al poder? En el siguiente y último apartado se busca responder a estas preguntas.

b. Análisis temático de la adaptación cinematográfica: los habitantes del pueblo como benefactores y opositores del poder.

El lector de este texto se preguntará por qué se elide la sección dedicada netamente al análisis de los personajes. Esta elisión se hace porque, a partir del análisis de la estructura, de los sucesos y del espacio, es suficientemente claro que los personajes organizan el relato del filme. Ya se ha dicho que el espectador puede acceder a la historia de Comala gracias al recurso del punto de vista que se enfoca en sus percepciones y en sus proyecciones mentales, e igualmente se ha explicado que esos personajes focalizados funcionan a manera de puertas a las unidades temáticas. *Pedro Páramo* (1967) se asemeja a la novela en el tratamiento de sus personajes en cuanto, de nuevo, son ellos los que acarrear la acción; aspecto, por demás, muy propio del cine. Dado que la cámara *muestra* y que los personajes son concebidos, en principio, como *actantes* (Chatman, 1990, p. 119), está claro que la trama será conducida por sus actos en escena y, ante todo, por sus diálogos.

En efecto, los diálogos son vitales para el relato general de *Pedro Páramo*, tanto el literario como el fílmico. A la manera de un dios, Pedro Páramo habla y las obras se ejecutan, lo cual es más evidente en la adaptación. Si en una escena el cacique exige pedir la mano de una mujer, la siguiente secuencia se ocupa de tal orden. Si en otro momento el gamonal ordena el asesinato de un hombre, la siguiente escena muestra el cumplimiento de ese mandato. Los temas del relato son rastreables en cuanto son dialogados, la palabra es clave para entenderlos. Y es probable que con los dos ejemplos mencionados el espectador pueda intuir el tema central, aquel que une los acontecimientos aislados de la obra de Carlos Velo: el poder, poder que proviene de y se traduce en *deseo*.

En una extraña muestra de vulnerabilidad y resignación, Bartolomé San Juan le dedica las siguientes palabras a Susana: «Si uno no puede quitarse los deseos, hay que quitárselos a los demás» (Velo, 1967). Tales palabras aparecen como una ley universal que permea los destinos de los habitantes de Comala. El deseo y el poder son inseparables en el relato, y se

manifiesta de dos modos que crean un círculo vicioso. El poder es a la vez *medio* para satisfacer los deseos y *meta* que el deseo quiere alcanzar.

Ese poder como meta se manifiesta, por supuesto, en Pedro Páramo. La búsqueda del poder de este último se hace peculiar en el filme porque es algo que le interesa por sí solo. En la novela, el cacique desea poseer a Comala porque quiere a Susana. Sin embargo, el cacique fílmico admite que le interesan tanto el dominio como su amada: «... cuando toda la tierra sea nuestra, recuérdame que todavía deseo algo que es más que la tierra» (Velo, 1967). Susana se mantiene como el máximo deseo de Pedro Páramo, pero ya no es el *único*. Así, la adaptación no revela a un gamonal humanizado desde el principio, no obtiene una figura interesada solo en reunirse con su amada o un niño sensible deformado por las circunstancias. Aquí se observa el arquetipo del patriarca despótico, y Damiana se lo recuerda al espectador cuando realiza una relación de los excesos de su patrón. «¿No ves amor en mi corazón?», le pregunta un derrotado Páramo, y Damiana responde, con dureza: «Solo veo lodo. Un corazón que se ahoga en un lodazal negro. [...] El reino del cacique Pedro Páramo... nos violaste, nos asesinaste, nos robaste, has abandonado a tus hijos, y Comala se muere de hambre y de miseria...» (Velo, 1967).



Figura 29. Damiana le reclama sus excesos a Pedro Páramo.

Pedro Páramo es el gran representante de los excesos y estragos del poder, pero la narración hace énfasis en que la búsqueda del dominio es inherente al hombre, porque también lo es el deseo. El todopoderoso déspota funciona como sombrilla, como posibilitador de los excesos de los otros. Este es el poder como medio para satisfacer los deseos, y ya que en la adaptación no se obtiene el relato de Lucas Páramo y la violencia que observa el niño, los estragos del poder ya no son culturales sino tentadores, *contagiosos*. Fulgor, entonces, se siente con el derecho de asesinar a Toribio Aldrete y de aprovecharse de Eduviges. Rentería acomoda fácilmente sus creencias a la obtención de dinero. Los revolucionarios manipulan su causa

por armas, ganado y hombres. Miguel Páramo usa su apellido y excelente posición económica para violar y asesinar. Bartolomé San Juan usa el control sobre sus empleados y su mina para aislar a su hija. Pedro Páramo cobija a algunos pocos, les brinda poder y ellos lo usan para satisfacer sus deseos.

El alma del hombre es absolutamente corruptible porque desea y, para satisfacerse, domina. Esta es una idea de carácter universalista que origina nociones ya expuestas, como la de destino o la de la figura arquetípica del patriarca despótico. *Pedro Páramo* (1967) es una narración que parte de conceptos absolutos y los replica; hecho que puede ser rastreado en las interpretaciones de Carlos Fuentes, guionista de la adaptación. En *Juan Rulfo: el tiempo del mito*, Fuentes (1992) afirma que «Pedro pertenece al mundo histórico del poder, la conquista física de las cosas, la estrategia maquiavélica para subyugar a las personas y asemejarlas a las cosas» (p. 829). Para el escritor mexicano, el cacique es equiparable a Ulises, al *Príncipe* maquiavélico, al padre mítico, en cuanto establece las reglas de su mundo desde la lógica que se le apetece para dominarlo y agotarlo.

¿En dónde yacen entonces los límites del poder en el filme? Si la novela se resiste a las jerarquías y al absolutismo del poder desde su inspiración sociohistórica y la estructura difusa y simultánea de su relato, ¿cómo lo hace un filme que utiliza el arquetipo del patriarca y la inevitabilidad del destino para comunicar su relato? Si el cine *muestra* las cosas tal como son, ¿cómo logra oponerse al poder violento sin la fugacidad de las proyecciones mentales de la literatura?

Un aspecto trágico en *Pedro Páramo* es que «tiene una falla secreta, un resquicio por donde las recetas del poder se desangran inútilmente» (Fuentes, 1992, p. 827). Ese resquicio ha sido siempre, y en todas las interpretaciones, Susana San Juan. El poder de nuevo encuentra un límite en el caos, en lo irracional y lo indecible. Susana San Juan sueña como si su vida dependiera de ello, y, de hecho, depende de ello: «Hay que estar loca, para poder soñar» (Velo, 1967). El único espacio que se percibe verdaderamente libre, íntimo e incluso fresco –en contraste con la aridez de Comala– aparece en las ensoñaciones de Susana en el nivel 3. Recuerda a su Florencio, sus besos y caricias sobre la arena, su libertad para amarlo en el

mar. Esa libertad solo es posibilitada por la locura opuesta al rígido y calculado Pedro Páramo.



Figura 30. Susana besa a Florencio en el mar.

Susana es la debilidad y límite último del cacique en vida. Es solo por ella, por su pérdida, que este renuncia a su otro deseo, el de controlar las tierras de Comala como si fueran su reino. Pero ya es demasiado tarde, «si uno no puede quitarse los deseos, hay que quitárselos a los demás», y Pedro ha quitado demasiados, ha causado estragos múltiples e irreversibles. Su legado es el de un tirano siempre temido, nunca amado. La muerte que él causa es el estrago más grande de su poder, y su efecto es tan intenso que también absorbe al cacique.

No obstante, el aspecto trágico más importante de la adaptación cinematográfica es el hecho de que aquellos, o mejor, aquellas cuyos deseos les fueron negados son las que guardan la memoria del pueblo. Ese es el verdadero poder, el de quiénes sostienen y comunican el legado; y esas son las mujeres. La novela también da un papel preponderante a las figuras femeninas, pero su presencia en los diferentes ciclos de la narración es matizada por la presencia de los hermanos incestuosos y por el hecho de que todas juegan un papel relacionado con lo maternal. El mismo Fuentes interpreta el rol de estas mujeres como «madres sucesivas» (p. 826) que relatan la historia de Pedro Páramo a Juan Preciado.

El filme, en cambio, otorga un papel fundamental y universal a las mujeres. Son ellas las guardianas de la memoria de Comala, las guías a través de las cuales se conocen las consecuencias del poder. Aparte de Juan Preciado –el héroe– y Abundio –el asesino de su padre–, ellas son los únicos personajes que aparecen claros y visibles para el espectador. Sí, otras voces están atrapadas en el pueblo y también ellas denuncian los excesos del cacique. Pero la aparición en pantalla de las mujeres es incuestionable, su papel como puertas de acceso a los hechos las posiciona como los verdaderos límites del dominio silenciador del

gamonal. Juan Preciado viaja por la petición de una víctima directa de la violencia y conoce solo lo que otras víctimas le permiten conocer. Y esa resistencia no se hace solo desde la muerte. Aún en vida es la amistad femenina –no las armas, ni las tierras, ni el dinero– la única salvación, por lo menos momentánea, de los que sufren. El filme dedica bellos planos a la representación de esta amistad femenina. Eduviges se sacrifica por su amiga Dolores y comparte la cama de Pedro Páramo en su noche de bodas. Cuando el favor está hecho, la besa en la frente y le dice «ahora ve, es un nuevo día» (Velo, 1967). Damiana se preocupa por la salud de Susana, y Susana devuelve tales sentimientos con miradas cargadas de profundo amor.



Figura 31. Eduviges besa la mejilla de Dolores.



Figura 32. Damiana y Susana comparten una mirada de simpatía. «No te irás de aquí, condenada Damiana, porque nunca encontrarás quién te quiera como yo» (Velo, 1967).

El viaje al pasado que anuncian las fotografías de los créditos es el viaje a las memorias de las víctimas, que hablan en medio del silencio y de la destrucción. El filme no resiste al poder a través de lo difuso y de lo indecible, sino a través de la claridad en medio de un mundo que quiere acallar a los oprimidos. Si se quiere poner a las víctimas en el corazón del relato, es necesario construir un mundo que no tiene piedad, un mundo lineal, metódico y organizado. El filme es definitivamente más compasivo con la pasividad de Comala, por eso construye un relato en el que Pedro Páramo sostiene el poder absoluto como algo natural en él. Sin embargo, al poner a la mujer como guardiana de la historia, resiste también a un discurso violento que ha tenido fuertes consecuencias en el desarrollo del mundo. Como en la novela el límite del poder absolutista es la resistencia a las jerarquías, en el filme el límite del poder silenciador es la palabra. La palabra encarnada en la mujer.

IV. Conclusión.

En la introducción se plantean tres preguntas que guían el análisis de este trabajo: ¿Cómo se entiende el «poder» en la novela y su adaptación cinematográfica de 1967?, ¿cuáles estrategias discursivas usan novela y filme para explorar los estragos y límites de este?, ¿el medio cambia el mensaje de las narraciones? Partir de la autonomía artística de las obras implica reconocer, desde un principio, que una narración no solo puede, sino que va a cambiar radicalmente de un medio a otro. Después de explicar las estrategias discursivas utilizadas en *Pedro Páramo* (1955) y su adaptación, es posible decir que el relato de Comala se ha transformado, ha encontrado nuevas lecturas y formas de explorar nociones tan volátiles como el poder, la identidad o la memoria.

En la novela, el poder se presenta en cada ámbito de la vida comalense. Pedro Páramo, máximo poseedor del poder, hace uso de este desde lo lingüístico, lo familiar, lo político, lo social y lo económico. Cada fragmento de la historia, cada interacción con el gamonal se encuentran atravesadas por el poder. Pero el poder no atraviesa a Comala por la única acción de su cacique. La obra muestra a un pueblo que participa activamente en la reconstrucción de su historia, pero también muestra a un pueblo que causa su propia destrucción al hacer de la violencia la piedra angular de su cultura. Los comalenses sienten que poseen un derecho natural al territorio y al dominio. El máximo representante del absolutismo, Pedro Páramo, es tan solo el producto de la violencia que ve desde su infancia, y la obra se encarga de denunciar la responsabilidad compartida de los habitantes de la región. Los estragos se producen por la acción de los muertos mismos, por su fijación en el mantenimiento de su estatus.

También la adaptación sitúa al poder como la noción que articula el relato y que se inserta en cada ámbito de Comala. Pedro Páramo domina de nuevo lo lingüístico, lo económico, lo social y lo político. Domina incluso la concepción del espacio, que usa como una cárcel para oprimir a los otros. Sin embargo, el poder no se muestra como un producto cultural sino como un aspecto *natural* al ser humano, como una fuerza contagiosa e inevitable. En el filme, el poder nace del sentimiento universal del deseo: los comalenses desean y Pedro Páramo avala la utilización de la violencia para asegurar tales deseos. Los estragos, las consecuencias últimas de esos deseos satisfechos aparecen cuando los anhelos de otros chocan con los del

cacique y sus benefactores. «Si uno no puede quitarse los deseos, hay que quitárselos a los demás» (Velo, 1967). Esa es la sentencia que marca, como un destino terrible, las vidas de los comalenses.

Y así como causa estragos, el poder tiene límites. Ambas obras son conscientes de ello y cada una se convierte en un documento que resiste a la violencia, al orden absoluto y a la censura. La novela confronta a los habitantes de Comala con sus propias acciones, pero no lo hace imponiendo una visión ordenada e inamovible de esos mismos habitantes, o una relación rígida y metódica de las condiciones sociales e históricas que causan su muerte. *Pedro Páramo* (1955) afirma su resistencia al poder jerarquizador a través de estrategias heterodoxas, a través de un discurso tradicionalmente asignado a otras artes. Entonces le otorga poco espacio al narrador, sitúa la acción en los personajes que viven la historia que se quiere comunicar, fragmenta los hechos –como planos simultáneos o fotografías– para dar la ilusión de que la violencia no ha parado de vivirse, construye el espacio solo desde la percepción de los que habitan el lugar. Plantea, en resumen, una *antihistoria*, un relato temática y estructuralmente subversivo.

El filme, por su parte, admite una lectura en la cual existen víctimas y victimarios. Su resistencia no se plantea desde la fragmentariedad, la confusa simultaneidad, o la utilización de estrategias discursivas propias de otras artes. La adaptación se apega a la condición netamente visual –*bestimmt*– del cine y a los arquetipos del cinedrama. La resistencia al poder se concibe desde la reflexión sobre quién mantiene el legado de un pueblo. Al silencio y aprisionamiento impuestos y auspiciados por el cacique, *Pedro Páramo* (1967) opone la palabra de las mujeres de Comala, víctimas últimas de la violencia. Son ellas las que iluminan el pasado y las que guían al héroe y al espectador en su viaje por la historia de Comala.

El análisis de las interpretaciones que presenta cada obra sobre la fábula de *Pedro Páramo* muestra la fecunda relación entre cine y literatura, al tiempo que plantea una interesante discusión sobre los lentes con los cuales se consumen las obras artísticas. Un estudio que parte de la postura de la traducción intersemiótica permite notar cómo se produce una subordinación o jerarquización de las estrategias discursivas utilizadas por cada arte. La obra de Rulfo es ahora aplaudida y calificada como «vanguardista», en parte por el uso de técnicas pertenecientes a la fotografía y al cine. La fragmentariedad, la focalización y la poca

presencia del narrador son característicamente cinematográficas, y esa es la gran innovación de la novela. La obra de Velo, en cambio, fue recibida con abucheos en Cannes (González, 2018b, p. 333) y su mala reputación se mantiene hasta el día de hoy. González Boixo (2018b) considera que «... la adaptación de *Pedro Páramo* ha sido siempre un gran reto para el cine, hasta ahora sin éxito» (p. 333), y el crítico Federico Campbell llega a afirmar que el texto rulfiano solo podría ser traducido a una radionovela, no a una pantalla (Kressner, 2013, p. 96). Tal recibimiento solo puede ser explicado por el lente de la fidelidad a la obra literaria y por el hecho de que la película utiliza las técnicas propias –y, por tanto, esperadas– del séptimo arte. Su innovación yace en el contenido, no en la forma.

En la introducción a su manual, Seymour Chatman (1990) se pregunta si el medio es en sí un mensaje (p. 22). El análisis estructural y temático de *Pedro Páramo* (1955) y su adaptación cinematográfica (1967) permite concluir que, si bien el medio no es *necesariamente* un mensaje, las características formales tradicionalmente adjudicadas a cada arte influyen sobre la recepción del medio. Y, afortunadamente, el medio cambia el mensaje, amplía las lecturas sobre la obra de arte y enriquece el entendimiento del mundo. Tanto novela como adaptación cinematográfica revelan una resistencia a lo hegemónico, visibilizan lo censurado, dan voz a lo silenciado. La existencia de ambas obras recuerda algo esencialmente humano: el interés, magnético e inevitable, de contar y recontar historias.

Referencias bibliográficas.

Fuentes primarias.

Rulfo, J. (2018a). *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra.

Barbachano Ponce, M. (productor) y Velo, C. (director). (1967). *Pedro Páramo* [cinta cinematográfica]. México: Clasa Films Mundiales y Producciones Barbachano Ponce.

Fuentes secundarias.

Aladino, E. (Diciembre de 2015). *Pedro Páramo* o el libro como rizoma. *Poligramas*(41), 111-121.

Aguirre Barrera, D. I. (2008). Esposas y madres: la sexualidad femenina en *Pedro Páramo*. *La ventana. Revista de estudios de género*, 3(28), s.p.

Augé, M. (1998). *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Bastos, M. L., & Molloy, S. (1978). El personaje de Susana San Juan: clave de enunciación y de enunciados en *Pedro Páramo*. *Hispanamérica*, VII(20), 3-24.

Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus.

Di Giovanni, E. (2015). *De la literatura al cine: la traducción intersemiótica: el caso de "Relato soñado" de A. Schnitzler y "Eyes wide shut" de S. Kubrick*. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España). Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/29424/>.

Fajardo Valenzuela, D. (1989). *Pedro Páramo* o la inmortalidad del espacio. *Thesaurus: Boletín del instituto Caro y Cuervo*, 44(1), 92-111.

Fares, G. (Agosto de 1995). Juan Rulfo en el cine. *Hispanamérica*, 24(71), 81-86.

Fell, C (coord.). (1992). Lecturas del texto. En J. Rulfo, *Toda la obra* (págs. 499-974). París/Madrid: Universidad de Costa Rica.

Fuentes, C. (1992). Juan Rulfo: el tiempo del mito. En C. Fell (coord.), *Juan Rulfo: toda la obra* (págs. 825-833). París/Madrid: Universidad de Costa Rica.

- García-Peña, L. L. (2015). La encrucijada en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*(18), 129-143.
- García Márquez, G. (09 de Marzo de 2020). *Breves nostalgias sobre Juan Rulfo*. Obtenido de Centro Gabo: <https://centrogabo.org/gabo/gabo-habla/breves-nostalgias-sobre-juan-rulfo>
- González Alonso, J. (1991). Susana San Juan: Función y significado textuales en *Pedro Páramo*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 15(2), 209-221.
- González Boixo, J. C. (2018a). Introducción. En J. Rulfo, *Pedro Páramo* (págs. 9-52). Madrid: Cátedra.
- González Boixo, J. C. (2018b). *Juan Rulfo: Estudios sobre literatura, fotografía y cine*. Madrid: Cátedra.
- Jakobson, R. (1959). En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción. En R. A. Brower, *On translation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Jurado Valencia, F. (2005). *Pedro Páramo de Juan Rulfo: murmullos, susurros y silencios*. Bogotá: Común Presencia Editores.
- Kressner, I. (2013). *Sites of Disquiet: The Non-Space in Spanish American Short Narratives and Their Cinematic Transformations*. New York: Purdue University Press.
- Leal, L. (1983). *Juan Rulfo*. New York: Twayne Publishers.
- Murillo Medrano, J. (2002). La homogeneidad simbólica del universo femenino en la novela de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 28(2), 51-62.
- Pellicer, J. (2010). Economía poética de *Pedro Páramo*: de la Revolución a la Cristiada. *Literatura Mexicana*, 21(2), 197-202.
- Perus, F. (2012). *Juan Rulfo, el arte de narrar*. México, Distrito Federal: Editorial RM.
- Rama, Á. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego.
- Ramírez, A. (Mayo de 1981). Spatial Form and Cinema Techniques in Juan Rulfo's *Pedro Páramo*. *Revista de Estudios Hispánicos*, 15(2), 233-249.
- Sommers, J. (Diciembre de 1973). Juan Rulfo: entrevista. *Hispanamérica*, II(4-5), 103-107.
- Valencia, N. (2017). *Retóricas del poder y nombres del padre en la literatura latinoamericana: paternalismo, política y forma literaria en Graciliano Ramos, Juan*

- Rulfo, João Guimarães Rosa y José Lezama Lima*. Madrid: Ediciones de Iberoamericana.
- Weatherford, D. (2006). Citizen Kane y Pedro Páramo: un análisis comparativo. En V. Jiménez, A. Vital, & J. Zepeda, *Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía, crítica* (págs. 501-530). México: Editorial RM.
- Yanes Gómez, G. (1996). *Juan Rulfo y el cine*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Universidad de Colima e Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Zavala, L. (Julio-septiembre de 2013). El cine en América Latina. *Ciencia*, 64(3), 8-17.