Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales

Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos

Band: - (2018)

Heft: 31

Artikel: Pedro Páramo y el lector desafiado : análisis de los elementos estructurales en Pedro Páramo de Juan Rulfo

Autor: Stüssi, Tonia

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1047121

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Pedro Páramo y el lector desafiado.

Análisis de los elementos estructurales en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo

Tonia Stüssi *Universität Basel*

Inmediatamente después de la publicación de *Pedro Páramo* en 1955, se discutía si la obra "poseía o no una estructura, es decir, si sus fragmentos estaban o no articulados de acuerdo con un principio organizador que les diera coherencia"[1]. Entre los críticos desfavorables se puede citar a Chumacero, Burns, Irby y Garcidueñas que censuraron la falta de coherencia en la construcción del texto. Alí Chumacero, por ejemplo, reprochó a la novela de Juan Rulfo lo siguiente:

> [s]e advierte [...] una desordenada composición que no ayuda a hacer de la novela la unidad que [...] se ha de exigir de una obra de esta naturaleza. [...] su lectura nos deja a la postre una serie de escenas hiladas solamente por el valor aislado de cada una.[2]

Con respecto a los fragmentos, Garcidueñas escribe que Rulfo "los barajó y colocó arbitrariamente sin plan, sin esquema que organice el todo"[3]. Hoy la organización de la historia en

---

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 31 (primavera 2018): 29-54.

[1] Ros, Narciso Costa: «Estructura de *Pedro Páramo*», *Revista Chilena de Literatura*, 7 (2016), pp. 117-142, citamos p. 117.

[2] Chumacero, Alí: «El *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo», en: *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. La Habana: Casa de las Américas, 1969, p. 109, citado en: Ros (2016), *op. cit.*, p. 117.

[3] Donahue, John/ Antolín, Francisco: «Las dos tramas de Pedro Páramo», en: Bellini, Giuseppe (coord.): *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Inter-*

fragmentos ya no se ve como un defecto, sino, al contrario, como "una técnica narrativa sumamente eficaz"[4] y ya no duda nadie que la novela tenga una estructura coherente a pesar de que a primera vista ésta no es muy visible. Una vez constatado que sí hay estructura en *Pedro Páramo*, nos podemos preguntar, y éste es el objetivo de nuestro artículo, cuáles son los recursos con los que se construyen esta estructura y la coherencia de la novela.

Aquí cabe precisar lo que entendemos por *estructura*. En los manuales de teoría narratológica hay conformidad con que no es posible establecer normas fijas para definir la estructura de una novela. Se pueden enumerar elementos recurrentes del texto narrativo, como lo hace Valles Calatrava[5], pero en teoría no existen reglas explícitas que rigen la estructura de la novela. No obstante, parece que las expectativas sobre lo que es la norma implícita estructural de una novela contrastan con la impresión de muchos lectores para los que *Pedro Páramo* no cumple con las convenciones básicas del género. Los escritores que criticaron la falta de estructura compartieron esta expectativa, aunque sin explicar cuáles serían según ellos estas reglas implícitas. Sin embargo, a través de lo que fue valorado como negativo en la novela, se pueden establecer algunas pautas acerca de lo que se espera de una novela: primero, que el texto tenga un inicio, un clímax y un cierre; segundo, que se narre de manera cronológica; y, tercero, que se divida en capítulos. Podemos resumir que, aunque los autores de la teoría narratológica están de acuerdo en que la novela es un género demasiado heterogéneo para seguir una determinada estructura, eso no impide que exista una norma implícita estructural que para muchos sirve como modelo.

En una primera parte de nuestro artículo, presentaremos brevemente las características principales de la novela rulfiana y la situaremos en el contexto de la nueva narrativa mexicana de su tiempo. En la segunda parte distinguiremos los diferentes recursos estructurales que prueban la presencia de estructura y coherencia en *Pedro Páramo*: analizaremos, primero, la disposición tipográfica del texto, y a continuación mostraremos que, aunque a primera vista no es muy visible, hay una conexión entre los fragmentos que facilita establecer un hilo conductor que conecta un fragmento a otro. El multiperspectivismo, es

---

nacional de Hispanistas: celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980. Roma: Bulzoni, 1982, pp. 373-382, citamos p. 373.

[4] Ros (2016), *op. cit.*, p. 139.

[5] Valles Calatrava, José R.: *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana, 2008, pp. 105 ss.

decir, el hecho de que una historia sea contada desde diferentes perspectivas y en distintos niveles narrativos, es el tema del tercer capítulo. En la cuarta parte abordaremos tres temáticas recurrentes en la novela, y el último capítulo se dedicará al juego estilístico de los pronombres que se puede comprobar a través de la comparación de las diferentes ediciones.

PEDRO PÁRAMO Y SU CONTEXTO

En los años 40 aparece la novela experimental en América Latina. Los nuevos escritores se distancian de la llamada *novela de la tierra* de los años 20 y 30 y buscan formas narrativas innovadoras para representar su propia realidad[6]. En esta época, prolífica en experimentos narrativos y de escritores que sienten la necesidad de encontrar su estilo personal para expresar los problemas que les preocupan, se sitúa *Pedro Páramo*. La novela narra cómo Juan Preciado llega a Comala, un pueblo habitado por muertos que se compara en varias ocasiones con el infierno, para buscar a su padre Pedro Páramo, de cuyo fallecimiento se entera. El multiperspectivismo —técnica que analizaremos con más detalle en el apartado 3— ya había sido empleado por escritores europeos y norteamericanos como Joyce, Proust y Faulkner[7]. *Pedro Páramo* es una de las pocas novelas de las que se puede reconstruir en detalle el proceso de escritura, dado que contamos con diferentes manuscritos y variaciones del texto. A través de las numerosas investigaciones[8] que se han hecho sobre las distintas versiones de *Pedro Páramo,* se puede ver que Rulfo era muy consciente de su trabajo como escritor y que revisó su texto muchas veces hasta llegar a la versión 'perfecta'. En una entrevista dijo acerca de su tarea de escritor:

> Siempre tengo esa preocupación. En cuanto a la estructura de *Pedro Páramo,* la varié. Originariamente había muchas divagaciones. Lucubraciones de autor. Caí en un error, el más común en todos los escritores: creerme ensayista. Había volcado toda una necesidad de opinar y, naturalmente, la novela tenía esas divagaciones, intromisiones y explicaciones aberrantes. Cuando cambié la estructura quité todo eso. Hice

---

[6] Cohn, Deborah: «A Wrinkle in Time: Time as Structure and Meaning in "Pedro Páramo"», *Revista Hispánica Moderna*, XLIX, 2 (1996), pp. 256-266, citamos p. 256.

[7] Donahue/ Antolín (1982), *op. cit.*, p. 373.

[8] Un estudio detallado se encuentra en la introducción de la edición de González Boixo (pp. 37-52).

de *Pedro Páramo* ciento cincuenta páginas, teniendo en cuenta al lector como coautor.[9]

A través de este acto radical de eliminación, como lo llama Link-Heer[10], Rulfo hace del lector su coautor, en el sentido de que lo obliga a participar de manera muy activa, mediante una lectura sumamente atenta, en la construcción del significado del texto[11]. (Volveremos sobre este aspecto cuando analicemos el uso de los pronombres en el capítulo 5).

La historia de la novela se cuenta en dos niveles narrativos[12]. El primer nivel, que al mismo tiempo se constituye como el presente de la narración, es el diálogo entre Juan Preciado y Dorotea, llamada también la Cuarraca, una mujer loca que cree tener un hijo. Lo especial de esta situación es que los dos están muertos y se encuentran en una tumba al lado de otros difuntos, cuyos murmullos están representados en algunos fragmentos. Se trata de un narrador autodiegético, ya que es Juan quien narra su propia historia. Nos referimos a este nivel como el nivel A, siguiendo la denominación establecido por José Carlos González Boixo. El segundo nivel, el B, se sitúa unos años antes que el A y está centrado en el personaje epónimo de la novela. Mientras que el nivel A sólo abarca algunos días, el B cubre varias décadas: el narrador de este nivel es un narrador omnisciente y heterodiegético que relata la juventud de Pedro Páramo y su ascenso como cacique de Comala. Según Sánchez Parado esta "doble temporalidad de [la] narrativa expone el carácter esencialmente heterogenético del pasado en el presente"[13]. Los dos tipos de narradores facilitan la comprensión de los niveles, dado que se reconoce más fácilmente en cuál de ellos nos situamos[14]. Sin embargo, estos dos niveles no se cuentan de manera lineal y cronológica, sino que la narración está dividida en varios fragmentos que se suceden y que a veces parecen no tener

---

[9] Riveiro Espasandín, José: *Pedro Páramo*. Barcelona: Laia, 1984, p. 88.

[10] Link-Heer, Ursula: «Juan Rulfo: *Pedro Páramo*», en: Roloff, Volker/ Wentzlaff-Eggebert, Harald (eds.): *Der hispanoamerikanische Roman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, pp. 265-278, citamos p. 271.

[11] Zepeda, Jorge: *La recepción inicial de Pedro Páramo*. México D.F.: Fundación Juan Rulfo/Editorial RM, 2005, p. 271.

[12] Jiménez de Báez, Yvette: *Juan Rulfo: Del Páramo a la esperanza*. México D.F.: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 131.

[13] Sánchez Prado, Ignacio M.: «Juan Rulfo: el clamor de la forma», en: Palou, Pedro Ángel/ Ramírez Santacruz, Francisco (eds.): *El llano en llamas, Pedro Páramo y otras obras (En el centenario de su autor)*. Madrid: Iberoamericana, 2017, p. 195.

[14] Martín Jiménez, Alfonso: *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid, 1993, p. 167.

relación entre ellos. Rulfo justifica este aparente caos temporal así:

> Los hechos humanos no siempre se dan en secuencia. De modo que yo trato de evitar momentos muertos, en que no sucede nada. Doy el salto hasta el momento cuando al personaje le sucede algo, cuando se inicia una acción, y a él le toca accionar, recorrer los sucesos de su vida.[15]

Pero este virtuosismo de Rulfo también se explica por su contenido, es decir, por el hecho de que la historia parcialmente contada por un protagonista muerto no se puede relatar según las normas implícitas, sino que el escritor tiene que encontrar un nuevo modo de narrar. Norma Klahn lo resume así: "La visión de un mundo en crisis que los nuevos narradores buscaban aprehender, se manifiesta a través de la composición fragmentada de la obra y la desintegración del lenguaje tradicional"[16]. Donahue y Antolín comparan el modo organizador de Rulfo con la técnica pictórica del cubismo. Igual que una pintura cubista, *Pedro Páramo* presenta "varias perspectivas y dimensiones en un mismo plano. Se pueden ver diferentes ángulos a la vez"[17]. De manera que cada fragmento corresponde a un ángulo de visión. Los críticos afirman que, no obstante, "el escritor no puede presentar todo a la vez como el pintor lo puede hacer en su cuadro; por eso, Rulfo recurre a la técnica de yuxtaposición y contrastes que rompen la progresión temporal"[18].

Ya desde la primera edición, publicada por el Fondo de Cultura Económica, *Pedro Páramo* se presentaba como una secuencia de fragmentos que no llevaban número y sólo estaban separados entre sí por blancos tipográficos. En varias ediciones posteriores se introdujeron recursos tipográficos especiales para hacer más visibles los fragmentos. Y como las distintas ediciones toman como base diferentes manuscritos, el número de fragmentos puede variar, sobre todo porque no es fácil distinguirlos si terminan al final de la página. "Sin que cambie su se-

---

[15] Sommers, Joseph: «Los muertos no tienen tiempo ni espacio: un diálogo con Juan Rulfo», *Siempre! La cultura en México*, 1973, http://loselementosdelreino.blogspot.ch/2011/11/joseph-sommers-entrevista-juan-rulfo.html (consultado 26-XI-2017).

[16] Klahn, Norma: «La ficción de Juan Rulfo», en: Rulfo, Juan: *Toda la obra*, ed. coord. por Claude Fell. Nanterre: Centre de recherches latino-américaines, 1992, pp. 419-427, citamos p. 420.

[17] Donahue/ Antolín (1982), *op. cit.*, p. 380.

[18] *Ibidem*.

cuencia, los fragmentos del discurso narrativo se han ido agrupando en «capítulos», de manera diferente en cada una de las ediciones principales"[19]. De ahí que algunos críticos hablen de 69 fragmentos y otros de 70. Según Volek, "este flujo y reflujo textual a lo largo de más de dos décadas ha convertido la obra rulfiana en un caso único en la novelística moderna"[20]. Para este trabajo tomamos como base la edición de José Carlos González Boixo[21] y partimos de la idea de que la novela se compone de 69 fragmentos. Pero, aun así, siempre hay que tener en cuenta la historia de la creación del texto.

Elementos estructurales

A continuación, presentamos los distintos recursos estilísticos empleados por Rulfo gracias a los que se construye una estructura.

1. Tipografía

Lo primero que destaca al leer *Pedro Páramo* es que el texto está separado por espacios blancos que lo dividen en segmentos. Como éstos son cortos y no llevan número, no se puede hablar de capítulos y la crítica introdujo el término *fragmento* para referirse a estas subdivisiones. Ros señala que Rulfo, para acentuar la idea del 'fragmentarismo', "no numeró los fragmentos, sino que se limitó a indicar la separación entre uno y otro por medio de un espacio en blanco"[22]. Muchos críticos numeran los fragmentos para poder referirse a momentos determinados. Para este trabajo también los hemos numerado dado que esto facilita la orientación. Para facilitar la identificación de un nuevo fragmento, en la edición de Cátedra, la primera letra de cada fragmento está escrita en un tamaño mayor que las demás.

Otro recurso tipográfico que facilita reconocer una estructura es el uso de la cursiva y de signos tipográficos como las comillas que se pueden ver en las llamadas interpolaciones. González Boixo define la interpolación "como la interrupción o bre-

---

[19] Volek, Emil: «*Pedro Páramo* de Juan Rulfo: una obra aleatoria en busca de su texto y del género literario», *Revista Iberoamericana*, LVI, 150 (enero-marzo 1990), pp. 35-47, citamos p. 38.

[20] *Ibidem*, p. 38.

[21] Rulfo, Juan: *Pedro Páramo*, ed. de José C. González Boixo. Madrid: Cátedra, 2017, 29ª ed. Citaremos siempre esta edición.

[22] Ros (2016), *op. cit.*, p. 121.

ve intermisión que se produce en la narración lineal de la novela"[23]. En las interpolaciones, aunque son cortas y colocadas en diferentes lugares, hay una unidad narrativa y una continuidad, ya que siempre se trata de los recuerdos del mismo personaje, introducidos en la narración básica[24]. Estas interpolaciones se distinguen claramente de la narración por el uso de la tipografía, pero las tres interpolaciones se diferencian también entre sí. Ahora bien, la tipografía varía según las ediciones, por ejemplo en algunas las interpolaciones de Dolores Preciado, la madre de Juan, están en cursiva y en otras no. Como para todo este artículo, nos referimos a la edición de Cátedra, pero presentamos brevemente de qué forma se presentan estas interpolaciones de Dolores en las primeras ediciones. Para esto nos basamos en el análisis hecho por López Mena[25], que comparó las diferentes ediciones de *Pedro Páramo* y también utilizamos las mismas siglas: *A* para el texto mecanográfico entregado al Fondo para la edición inicial, *B* para la edición princeps de *Pedro Páramo* (México: FCE,1955), y *C* para el texto mecanográfico que custodia el Centro Mexicano de Escritores. En *A* los recuerdos de Dolores no están subrayados, en *B* no tienen bastardillas y en *C* no están subrayados ni tampoco tienen comillas.

Las interpolaciones no ocupan todo el fragmento, sino que son frases intercaladas en la narración. Primero, tenemos los recuerdos de Dolores Preciado que están en letra cursiva y entre comillas angulares. En la edición de Cátedra se presentan así:

> «*Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche.*» (p. 74, cursivas del original).

Este primer grupo de interpolaciones refleja lo que Dolores dijo a su hijo al respecto de Comala. En sus recuerdos, Comala aparece como un pueblo idílico y edénico que contrasta fuertemente con la aldea abandonada y fantasmal que visita Juan. En total son ocho las interpolaciones que corresponden a los recuerdos de la madre de Juan (dos en el fragmento 2, una en el 3,

---

[23] González Boixo, José C.: *Claves narrativas de Juan Rulfo*. León: Colegio Universitario de León, 1980, p. 227.

[24] *Ibidem*, p. 228.

[25] López Mena, Sergio: «Nota filológica preliminar», en: Rulfo, Juan: *Toda la obra*, ed. coord. por Claude Fell. Nanterre: Centre de recherches latino-américaines, 1992, pp. XXXI-XXXIX, citamos p. XXXIX.

tres en el fragmento 9, una en el 29 y una en el 36); aparecen sobre todo en la primera mitad de la novela.

El segundo grupo de interpolaciones se da esta vez en el nivel B y consta del monólogo interior de Pedro Páramo al rememorar su infancia con Susana San Juan, su único amor. Las siete interpolaciones (fragmentos 6, 7, 8, 10, 44, 67 y 69) son transcritas entre comillas angulares en la edición de Cátedra:

> Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. "Ayúdame, Susana." Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. "Suelta más hilo." (p. 82).

En *A* y *B* estas interpolaciones de Pedro Páramo están entre comillas inglesas "..." y en *C* no van entrecomilladas.

Estas interpolaciones forman una unidad centrada en el profundo sentimiento amoroso de Pedro hacia Susana y se encuentran en toda la obra.¿Cuál es la función de este tipo de interpolaciones? Aunque se podrían suprimir sin cambiar nada esencial en la trama, ofrecen al lector una mirada mucho más íntima e intensa del personaje y de su amor por Susana.

El último grupo de estas interpolaciones son los delirios amorosos de Susana relacionados con su amante muerto Florencio. En una entrevista, Juan Rulfo explicó que Florencio es un personaje puramente imaginario: "Ese fulano que se casó con ella no existió nunca. Son locuras, son fantasías" (p. 258). En la edición de Cátedra, estos pasajes (fragmentos 52, 56, 61 y 63 con dos interpolaciones) están entre comillas angulares, igual que las interpolaciones de Pedro Páramo:

> Trató de ver si los labios de ella [Susana] se movían. Y los vio balbucir, aunque sin dejar salir ningún sonido. "Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados, duros como si mordieran oprimiendo mis labios..." (p. 176).

En *A*, *B* y *C* también están entrecomilladas, pero se trata de comillas inglesas.

Aunque las interpolaciones de Pedro Páramo y de Susana están puestas de relieve de la misma forma tipográfica, no se pueden confundir, dado que se encuentran siempre en contextos claramente relacionados con la persona que evoca estos recuerdos. En escena citada arriba, el padre Rentería, pastor de

Comala, viene a preparar a Susana para la muerte. Como podemos ver, el narrador indica que los labios de Susana no dejan salir un sonido. Así que, lo que está entre comillas son los pensamientos de Susana y no lo que dice.

Cada uno de los tres tipos de interpolaciones forma una unidad temática que representa las ilusiones de los personajes y en todos los casos esta ilusión se ve frustrada porque lo deseado contrasta con lo real. Para Dolores, el matrimonio con Pedro Páramo no es lo que esperaba y por consiguiente lo abandona. El amor que Pedro siente por Susana no se puede realizar porque ella le abandona, y cuando por fin vuelve, vive encerrada en su propio mundo de locura. Y, finalmente, Susana nunca llegó a vivir su amor, ya que el personaje de Florencio no existe. Como consecuencia, estas interpolaciones, que "están centradas en torno a los tres personajes básicos [...], son imprescindibles para [la] total comprensión"[26] de la novela. La tipografía de estas tres interpolaciones es coherente en cada versión y así también constituye un elemento estructurante adicional, puesto que es suficiente ver de qué manera se presenta el texto para saber qué personaje habla. Pero al mismo tiempo hemos visto que la presentación tipográfica varía según las versiones.

2. Conexión de los fragmentos

El objetivo de este apartado es analizar los recursos que Rulfo emplea para evitar que el lector se pierda en los saltos cronológicos entre los fragmentos. Por un lado, Rulfo establece relaciones entre los fragmentos sucesivos que no se sitúan en el mismo nivel narrativo (capítulo 2.1.) y, por otro lado, vincula los fragmentos que aparecen en el mismo nivel, pero que están separados por fragmentos del otro nivel (capítulo 2.2). Pongamos un ejemplo: cuando, después de varios fragmentos pertenecientes al nivel B, la historia regresa al nivel A, este fragmento presenta muchas veces una conexión explícita con el último fragmento del mismo nivel.

2.1. Conexión entre fragmentos sucesivos pertenecientes a dos niveles distintos

En este subcapítulo analizamos la conexión entre los fragmentos sucesivos que pertenecen a dos niveles narrativos distintos. En total hay 19 saltos, es decir, la historia cambia de

[26] González Boixo (1980), *op. cit.*, pp. 236s.

nivel de un fragmento a otro. De estos 19 saltos, 14 presentan alguna conexión. A continuación, vamos a presentar los catorce casos y analizar cómo, a pesar del carácter fragmentario, se establece una narración coherente. En todos estos casos los fragmentos mantienen una unidad temática que hemos subdividido en tres grupos: acción, personaje y tiempo.

2.1.1. Acción

En nueve casos los fragmentos están relacionados a través de la acción. Presentamos los saltos de manera lineal, es decir, en el orden en que aparecen en la novela, y para cada caso destacamos la acción compartida.

1° El primer salto se encuentra entre los fragmentos 5 y 6. En el primero, Eduviges Dyada, una buena amiga de la madre de Juan, le dice a éste que vaya a tomar algo antes de dormir, y Juan le contesta: "Iré. Iré después" (p. 81). En el fragmento siguiente, Pedro responde algo parecido cuando su madre le ordena que salga del excusado: "Ya voy, mamá. Ya voy" (p. 83). A través de este paralelismo podemos ver que en ambos casos el chico, una vez Juan y la otra vez su padre, hace esperar a otra persona y le dice que va enseguida.

2° El segundo salto está entre los fragmentos 9 y 10. Doña Eduviges narra cómo Dolores abandonó a Pedro Páramo, su marido: "Se fue de la Media Luna para siempre. Yo le pregunté muchos meses después a Pedro Páramo por ella" (p. 89). A continuación, el fragmento 10 empieza con los pensamientos de Pedro, que se acuerda de haber sido abandonado por una mujer: "El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver" (p. 90). La primera impresión que tenemos es que Pedro está pensando en Dolores, ya que el fragmento anterior acaba de mencionar que ella lo dejó. Además, no pronuncia el nombre de la mujer, así que este pasaje resulta muy ambiguo. Sin embargo, si leemos toda la obra, nos damos cuenta de que los momentos en los que Pedro recuerda a Susana siempre están entre comillas, y como este pasaje del fragmento 10 también lo está, podemos inferir que Pedro piensa aquí en Susana y no en Dolores. (Volveremos a este fragmento en el capítulo 5 con más detalle).

3° El fragmento 11 termina con la pregunta de Eduviges, quien quiere saber si Juan ya ha oído el "quejido de un muerto" (p. 92). En el fragmento siguiente nos enteramos de que murió don Lucas, el padre de Pedro, y el narrador nos describe la desesperanza de la madre de Pedro y sus sollozos. De esta ma-

nera se establece una relación entre la pregunta de Eduviges y el llanto de la madre de Pedro.

4° El cuarto salto que presenta una acción compartida se encuentra entre los fragmentos 38 y 39. Mientras que en el primero Dorotea habla de su propia muerte, en el siguiente se evoca la muerte de Miguel Páramo, el hijo de Pedro Páramo que abusa de las mujeres. Por lo tanto, es la temática de la muerte lo que une los dos fragmentos.

5° El quinto salto, entre los fragmentos 51 y 52, está relacionado por una interrogación. Al final del fragmento 51, Pedro Páramo se pregunta cuál es el mundo de Susana San Juan, ya que siempre está en "su cuarto, durmiendo, y cuando no, como si durmiera" (p. 159) y sin tomar parte en la vida real. El fragmento 52 da la respuesta a esta pregunta, dado que evoca los pensamientos de Susana que piensa estar en una playa: "Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena" (p. 159).

2.1.2. Personaje

En seis casos los fragmentos están relacionados porque se habla en ellos del mismo personaje.

1° El primer salto se presenta entre los fragmentos 17 y 18. En el 17, Damiana Cisneros, empleada en la hacienda Media Luna, le cuenta a Juan que Toribio Aldrete fue ahorcado. En el fragmento 18, nos enteramos de cómo Fulgor Sedano, la mano derecha de Pedro Páramo que hace el trabajo sucio para él, prepara todo para este asesinato. Así que ambos fragmentos están centrados en el personaje de Toribio Aldrete.

2° El siguiente salto que analizamos se da entre el fragmento 23 y el 24. Fulgor anuncia a Pedro Páramo que Toribio Aldrete "está liquidado" (p. 109), es decir, que ha cumplido la orden. En el fragmento que sigue, Damiana habla de los "ecos" que se oyen en Comala. En este momento el lector ya sabe que Toribio Aldrete fue ahorcado en un cuarto y que Juan escuchó sus murmullos en el fragmento 17. Por lo tanto, la mención de los "ecos" en el fragmento 24 alude al asesinato de Toribio por Fulgor en el fragmento 23.

3° La unión entre los fragmentos 42 y 43 es el personaje de Susana. En el fragmento 42, Dorotea explica a Juan que la única mujer que Pedro Páramo había querido era Susana: "Él la quería. Estoy por decir que nunca quiso a ninguna mujer como a ésa" (p. 14). El fragmento 43 se ubica en el momento en el que Susana y su padre Bartolomé regresan a Comala.

4° El cuarto salto que comparte un enfoque en el mismo personaje se ubica entre los fragmentos 55 y 56. En el fragmento 55, Juan relata lo que Susana está contando desde su tumba. Susana se acuerda de que en la noche en que estaba esperando a su amante, él no llegó y que al día siguiente le dijeron que había muerto. El fragmento 56 narra este momento del anuncio de la muerte de Florencio, pero desde el nivel B en el que Susana está viva y recibe el mensaje. A través de estos dos fragmentos recibimos dos veces la información de la muerte de Florencio, una vez desde el punto de vista de la Susana muerta y la otra vez desde la perspectiva de un narrador en tercera persona que se sitúa en un momento en que Susana todavía está viva. (En el capítulo 3 analizaremos con más detalle esta técnica del multiperspectivismo).

5° Susana es el personaje que une los fragmentos 63 y 64. En el 63 presenciamos los últimos minutos de Susana antes de su muerte: "Trató de separar el vientre de su cabeza; de hacer a un lado aquel vientre que le apretaba los ojos y le cortaba la respiración; pero cada vez se volcaba más como si se hundiera en la noche" (pp. 177s.). En el fragmento 64, que con sólo tres líneas es el más corto, Dorotea dice que vio "morir a doña Susanita" (p. 178).

6° El último salto está entre los fragmentos 64 y 65 y, de nuevo, el enfoque compartido es el personaje de Susana. En el fragmento 64, como acabamos de mencionar, Dorotea dice que vio morir a Susana. En el 65, el narrador describe cómo, durante días las campanas de todas las iglesias sonaron por la muerte de Susana: "Y de día y de noche las campanas siguieron tocando, todas por igual, cada vez con más fuerza, hasta que aquello se convirtió en un lamento rumoroso de sonidos" (p. 178).

2.1.3 Tiempo

Los saltos que presentamos en este capítulo no muestran una acción compartida ni tampoco están enfocados en un personaje, sino que la estructura coherente se da esta vez a través del mantenimiento del tiempo. Tomamos la palabra tiempo en su doble significado, esto es, como tiempo meteorológico y como tiempo cronológico. Son tres los saltos que se pueden agrupar en esta categoría.

1° El primer salto está entre los fragmentos 16 y 17, que ocurren durante la noche. En el primero, el padre Rentería sale de su casa para mirar el cielo nocturno y siente "la envoltura de la noche cubriendo la tierra" (p. 101). Y durante la conversación de

Eduviges y Juan, en el fragmento 17, se indica que ya "estaba alta la noche". Así que, aunque no hay una acción compartida por los dos fragmentos, la hora del día es la misma.

2° Los dos saltos siguientes están relacionados por el tiempo en su sentido meteorológico. En ambos casos es la mención de la lluvia que establece una relación de un fragmento a otro. En el 36, Dorotea dice que allá "fuera está lloviendo" (p. 128), y el fragmento 37 empieza con la evocación de las "gruesas gotas de lluvia [que] cayeron sobre la tierra" (p. 128). La misma conexión está presente entre los fragmentos 37 y 38, donde también se menciona la lluvia al final del primer fragmento y al principio del segundo. De este modo se establece una relación que continúa a través de la frontera que separa los dos niveles narrativos.

2.2. Conexión entre fragmentos del mismo nivel

En el capítulo anterior hemos visto cómo se relacionan los fragmentos que pertenecen a niveles narrativos diferentes. Ahora pasamos a analizar los recursos estructurales que se utilizan para establecer una relación entre fragmentos del mismo nivel.

1° La primera conexión que vamos a comentar se encuentra entre los fragmento 9 y 11, ambos del nivel A, entre los que se intercala el fragmento 10 que forma parte del nivel B. Al final del 9, Eduviges y Juan están conversando, pero de repente ella torna "la cabeza como si escuchara algún rumor lejano" (p. 90). El fragmento 11 se reanuda directamente donde el 9 había terminado, ya que se menciona cómo Eduviges "sacudió la cabeza como si despertara de un sueño" (p. 90).

2° La segunda conexión está entre el fragmento 11 y el 17. El fragmento 11, que pertenece al nivel A, termina con las palabras de Eduviges, "Más te vale" (p. 93), cuando Juan le responde que nunca ha oído el quejido de un muerto. Los fragmentos 12 a 16 pertenecen al nivel B, y es solo con el fragmento 17 que regresamos al nivel narrativo A. Para hacer más fácil retomar el hilo, se repite la frase que Eduviges pronunció en el fragmento 11, dado que al principio del 17 ésta dice: "Más te vale, hijo. Más te vale" (p. 101). A través de la repetición de palabras se establece un enlace entre los fragmentos del mismo nivel y, por consiguiente, la historia se presenta de manera estructurada y coherente.

3° El siguiente salto que analizamos se da entre el fragmento 17 y el 24. En el primero, Juan oye un grito en su cuarto y Damiana le explica que en aquella habitación ahorcaron a Toribio

Aldrete y que podría ser su eco, que todavía está encerrado allí. En el fragmento 24, que continúa la narración inmediatamente allí donde se dejó en el 17, Damiana habla de los "ecos" que se oyen en Comala.

4° Otra conexión se ubica entre los fragmentos 36 y 38, de nuevo en el nivel A. En el fragmento 36 se menciona la lluvia que golpea sobre la tumba y en el 38 Juan vuelve a hacer referencia a la lluvia. De ahí que se pueda decir que estos dos fragmentos se siguen inmediatamente en la cronología de la trama.

Todas las conexiones que hemos analizado hasta ahora se dan en el nivel A. Esto se puede explicar por el hecho de que la narración del nivel A está contada de forma lineal, así que cada fragmento sucede cronológicamente al fragmento anterior del mismo nivel y, por consiguiente, las conexiones narrativas resultan más patentes que en el nivel B.

5° No obstante, hay una conexión importante en el nivel B y se encuentra en los fragmentos 15, 16 y 40. En los tres se mencionan las "estrellas fugaces" (pp. 98 y ss.) (en el fragmento 40 no aparece el término *estrellas fugaces*, pero se habla de "estrellas que se estaban cayendo del cielo" (p. 135), que quiere decir lo mismo). Gracias a este motivo común, podemos concluir que los tres fragmentos ocurren al mismo tiempo o, por lo menos, en la misma noche. La repetición no sólo los sitúa en un momento del mismo nivel narrativo, sino que también hace referencia a la muerte de Miguel. Así podemos deducir que cada vez que aparecen en el texto las estrellas fugaces, estamos en el momento después de la muerte de Miguel.

> El aparente caos narrativo, la imagen de mosaico que nos da en un principio, revela de pronto una sutil y casi perfecta estructura en la que si a veces no hay nexos obvios para el lector, tampoco hay contradicciones... Sus leyes son otras que las de la novela realista, pero ello no quiere en ningún momento decir que carezca de leyes. Hay que encontrárselas.[27]

Como se puede ver a través de nuestro análisis, hemos encontrado las leyes de las que habla Ruffinelli y podemos concluir que los fragmentos de distintos niveles están relacionados a través de temáticas compartidas y que los fragmentos del mismo nivel establecen entre ellos conexiones para enlazar con la narración interrumpida en un fragmento anterior. Debido a

[27] Cantú, Roberto: «De nuevo el arte de Juan Rulfo: *Pedro Páramo* reestructura(n)do», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423 (julio-septiembre1985), pp. 305-354, citamos p. 307.

esto, se necesita un esfuerzo por parte del lector para encontrar estos recursos que confieren estructura y coherencia a la novela. Este modo de organizar el texto ha sido señalado, entre otros, por Paul Dixon, quien distinguió tres maneras de organizar los sucesos de la trama[28]. Así que se puede afirmar que el fragmentarismo de *Pedro Páramo* enriquece la estructura y, además, como apunta González Boixo, "evita momentos muertos en la novela, al saltar la narración directamente a los puntos esenciales"[29].

3. Multiperspectivismo

Otro elemento estructural es el que hemos llamado *multiperspectivismo*. Nuestro objetivo es mostrar que los dos niveles narrativos están entrelazados, dado que las acciones y temáticas presentadas en el nivel A de la novela están reintroducidas con más detalle en el nivel B[30]. El gráfico que sigue presenta los temas según el nivel narrativo en el que aparecen e indica al mismo tiempo el fragmento en el que se encuentran. "En varios momentos de la novela el autor vuelve a un incidente ya conocido, aproximándolo desde un nuevo ángulo o punto de vista. Este proceso de enfoques múltiples redondea la aprehensión del lector de los acontecimientos y de su impacto en los diversos personajes"[31], dice Sommers.

Nivel A	**Nivel B**
Abundio 2/4/5	Abundio 68/69
Pedro Páramo 1/2	Pedro Páramo 6/7/10/67/69
Dolores 4/5	Dolores 19/21
Miguel 11	Miguel 13/14/15/37/39/40

[28] Cohn (1996), *op. cit.*, p. 257.
[29] González Boixo (1980), *op. cit.*, p. 263.
[30] Zepeda, (2005), *op. cit.*, p. 23.
[31] Sommers, Joseph: «A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo», en: Rulfo, Juan: *Toda la obra*, ed. coord. por Claude Fell. Nanterre: Centre de recherches latino-américaines, 1992, pp. 728-740, citamos p. 731.

Aldrete 17	Aldrete 18/22/23
Susana 41/42/52	Susana 10/43/44/45/46/47/48/ 49/50/51/56/60/61/62/63/65

Muchas veces se abordan acontecimientos de manera superficial en el nivel A y es sólo más tarde en el nivel B donde se explican con más detalle y donde el lector puede captar el significado de lo ocurrido. Por ejemplo, la muerte de Miguel Páramo se narra desde tres perspectivas distintas. En el fragmento 11, se habla por primera vez de este personae: Eduviges le cuenta a Juan que ella es la única que sabe qué sucedió en la noche en que murió. En el fragmento 15, vemos el mismo momento a través de los ojos de una mujer del pueblo que "contó que había visto el caballo corriendo" (p. 97) sin jinete hacia la Media Luna. La perspectiva de Pedro Páramo se presenta en el fragmento 39: al enterarse de la muerte de su hijo no "sintió dolor" (p. 134) y ordena a las mujeres que no hagan tanto escándalo por un difunto. Su reacción podría, por un lado, mostrar su indiferencia y su frialdad, pero, por otro lado, también es posible que Pedro guarde sus sentimientos para que los demás no lo vean como débil, pues perdería poder.

Otro personaje que está presentado a través de la mirada de varias personas es Susana. En los fragmentos 6, 10, 44 y 46, por ejemplo, la vemos a través de los ojos de Pedro, quien se acuerda de la infancia que pasaron juntos. También hay fragmentos (41 y 52) escritos en primera persona, en los que la Susana muerta habla sobre su pasado desde la tumba. En el fragmento 42, Dorotea le explica a Juan quién es Susana, cuya voz escuchan desde el sepulcro vecino, y el fragmento 47 presenta la perspectiva de Justina, la nana de Susana, que cuidaba a Susana hasta su muerte.

Así que el misma hecho o el mismo personaje están presentados varias veces, pero desde puntos de vista diferentes que completan las perspectivas ya presentadas y contribuyen a provocar en el lector una impresión precisa de lo sucedido.

Un ejemplo con especial importancia es la función de Abundio Martínez, otro hijo de Pedro Páramo, quien le mostró a Juan el camino a Comala (fragmentos 2 y 4), y Eduviges cuenta que fue el cartero del pueblo (fragmento 9). Después, ya no se habla de Abundio durante gran parte de la novela. Sólo vuelve a aparecer en los últimos dos fragmentos (68 y 69), donde nos enteramos de que fue Abundio quien mató a Pedro, es decir, que el hijo asesinó a su padre. Mediante Abundio, que abre y cierra el

relato, se construye una configuración circular perfecta de la obra. Se puede ver que la historia sigue un orden en el que cada escena tiene su sitio determinado y contribuye de esta manera a dar una estructura redonda a la novela. Los acontecimientos del primer nivel narrativo aluden a lo que se va a decir en el segundo y, al mismo tiempo, lo que se cuenta en éste refleja lo que ya se ha dicho en el primero.

De este modo podemos concluir que *Pedro Páramo* logra su coherencia gracias a "la hábil combinación de los dos tipos de fragmentos indicados, siendo los de tipo A el principio ordenador de los de tipo B"[32].

4. Imágenes recurrentes

El último recurso que presentamos son las imágenes recurrentes que aparecen a lo largo de toda la novela y que debido a su repetición forman líneas estructurales. En este capítulo analizamos tres diferentes *leitmotive* que están presentes en *Pedro Páramo*: los murmullos, la lluvia y el viento.

4.1. Murmullos

> Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. (p. 109).

Presentes ya desde el principio, estos ecos van tomando más espacio en la parte central de la novela. En los fragmentos 24 a 35, todos del nivel A, los murmullos están omnipresentes y hacen desaparecer todo lo demás: "Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas" (p. 114). Juan escucha las voces de personas que hablan de cosas cotidianas del pueblo, como la cena (fragmento 26). Estos murmullos llegan a su clímax con la muerte de Juan Preciado, quien dice: "Me mataron los murmullos. Aunque ya traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando, hasta que ya no pude soportarlo. Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas" (p. 126). Los murmullos contribuyen al ambiente opresivo de Comala y representan el mundo de los muertos, dado que son ellos quiene los emiten.

---

[32] Ros (2016), *op. cit.*, p. 142.

Cabe mencionar que originalmente la novela llevaba el título *Los murmullos*, que más tarde Rulfo prefirió sustituir por *Pedro Páramo*[33].

A lo largo de la novela nos damos cuenta de que Comala no está poblado por personas vivas, sino que se trata de muertos. Hay un paralelismo entre los estados de conciencia de Juan y del lector. Ambos van sabiendo poco a poco que las personas que llegan a conocer son muertos y que también lo está Juan, quien cuenta gran parte de la historia desde su tumba. De este modo, el propio Juan se convierte en voz y forma parte del coro de los murmullos. Los muertos que deambulan por Comala son el reflejo de una creencia popular que dice que las almas de quienes mueren en pecado permanecen en sus lugares (p. 32). Según González Boixo, también proviene de raíz popular la concepción de que los muertos mantienen las características de los vivos: "hay jóvenes y viejos, sienten la humedad, duermen y despiertan, hablan" (p. 32). En palabras de Campbell, *Pedro Páramo* es la "historia de la vida y de la muerte enlazadas, sin una barrera entre una y otra"[34], ya que la dicotomía muerte-vida, presente al principio, termina "fundiéndose en una única realidad" (p. 32) cuando muere Juan, el único personaje que seguía vivo hasta este momento.

4.2 Lluvia

La imagen de la lluvia se compone de dos aspectos distintos. Por un lado, tiene una significación positiva, ya que la lluvia está asociada con el renacimiento de la naturaleza y representa "la Comala paradisíaca"[35] de la época de Pedro Páramo. Los recuerdos de Dolores confirman la simbología del agua relacionada con la fertilidad: "Mi madre me decía que, en cuanto comenzaba a llover, todo se llenaba de luces y del olor verde de los retoños" (p. 32). La lluvia se presenta como fuerza positiva que se asocia con alegría y satisfacción.

Por otro lado, después de la partida de Susana, la lluvia recibe una connotación negativa, véase por ejemplo la siguiente interpolación de los pensamientos de Pedro: "Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada que respiraba sus-

---

[33] Moguel, Julio: «Ecos y murmullos en *Pedro Páramo*», en: Moguel, Julio/ Saínz, Enrique (coords.): *Ecos y murmullos en la obra de Rulfo*. México D.F.: Casa Juan Pablos, 2007, pp. 35-55, citamos p. 35.

[34] Campbell, Federico: «Contar la muerte», en: Moguel / Saínz (2007), *op. cit.*, pp. 123-128, citamos p. 128.

[35] González Boixo (1980), *op. cit.*, p. 199.

piraba, y cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana" (p. 85). En este caso las gotas podrían asociarse con las lágrimas producidas por la pérdida[36]. Baker propone interpretar la lluvia como "indication of the path that the characters will follow"[37]. Así que la descripción de las gotas que pierden su brillo ("gotas brillantes que luego se empañaban": p. 82) puede ser un indicio del destino de Pedro, que al principio se presenta como prometedor, pero que al final se pone en contra de él. La connotación negativa se mantiene cuando, en el fragmento 12, la lluvia introduce la muerte de don Lucas, el padre de Pedro. Se trata de un momento crucial ya que a partir de este momento Pedro va a hacerse cargo de las tierras, actuando como cacique. De aquí en adelante, la lluvia se convierte en símbolo destructivo del poder de Pedro Páramo.

> Al amanecer, gruesas gotas de lluvia cayeron sobre la tierra. Sonaban huecas al estamparse en el polvo blando y suelto de los surcos. [...] Fulgor Sedano sintió el olor de la tierra y se asomó a ver cómo la lluvia desfloraba los surcos. (pp. 128s.).

Baker ve la lluvia como símbolo fálico que representa la actividad sexual de Pedro que se acostó con varias mujeres. Sobre todo, el empleo del verbo *desfloraba* y su significado relacionado con el coito apuntan hacia una connotación sexual de la lluvia.

Lienhard también ve la relación entre lluvia y tierra como sexual y va aún más lejos cuando iguala a Pedro Páramo con Tláloc, el dios azteca de la lluvia. De los dos "depende la vida o la muerte de Comala, la cosecha o su ausencia"[38]:

> Cuando Pedro Páramo, rencoroso, se cruza de brazos, Comala se muere de hambre. Lo mismo, pero aplicado a todo el orbe terrestre, vale para Tláloc. Pedro Páramo y su doble invisible Tláloc son respectivamente una representación político-histórica y mítica de la misma función o, también, el personaje de Pedro Páramo es una interpretación ya no mítica, sino histórica del papel de Tláloc en el período colonial y neocolonial.[39]

---

[36] Baker, Armand F.: «Water-imagery and the Theme of Disillusion in *Pedro Páramo*», *Hispanic Journal*, XIV, 2 (1993), pp. 49-60, citamos p. 52.

[37] *Ibidem*, p. 51.

[38] Lienhard, Martin: «El substrato arcaico en *Pedro Páramo*», en: Rulfo, Juan: *Toda la obra*, ed. coord. por Claude Fell. Nanterre: Centre de recherches latino-américaines, 1992, pp. 842-850, citamos p. 849.

[39] *Ibidem*, p. 849.

En esta cita Lienhard alude al *status* de Pedro como cacique de Comala, que adquiere su poder mediante la acumulación de bienes que, a su vez, le "otorgan un grado muy alto de impunidad para someter al prójimo e imponer sus propias leyes"[40].

En el presente de la narración, es decir, en el nivel A, tenemos por una parte la falta de la lluvia en el momento de la llegada de Juan a Comala y, por otra, la lluvia como símbolo de las lágrimas y del luto a partir de la muerte de Juan.

4.3. Viento

Igual que la lluvia, el viento aparece como un *leitmotiv* con doble significado. No obstante, esta vez cada significado está atribuido a un nivel narrativo distinto. La presencia del aire fresco sólo se ve a través de las interpolaciones de Dolores, Pedro y Susana, donde se presenta con características positivas y como elemento de aquel paraíso que Comala fue antes. Por ejemplo, cuando Pedro recuerda cómo Susana y él echaron a volar cometas: "El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento" (p. 82), o cuando Juan rememora los recuerdos de su madre, que evoca la belleza de Comala: "*Allí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida...*" (p. 126). Susana también evoca el viento cuando rememora el "viento de febrero que rompía los tallos de los helechos" (p. 141). Ése era un pasado feliz en que el viento podía "cambiar el color de las cosas", para retomar la expresión utilizada por Dolores. Este pasado con aire contrasta fuertemente con el tiempo opresivo sin aire en el que se encuentra Juan.

La connotación negativa del viento aparece ya en el segundo fragmento cuando Juan llega a Comala: "Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias" (p. 74). La Comala en la que se mueve Juan es un lugar de "puro calor sin aire" (p. 75) donde domina el "aire caliente, envenenado" (p. 74) y donde, según Abundio, "los que allí se mueren, al llegar al Infierno regresan por su cobija" (p. 75). Esta exageración contribuye a la imagen del pueblo como "espacio sofocante y claustrofóbico"[41]. El mismo topónimo Comala ya contiene este significado: Comala viene de *comal*, que en náhuatl quiere decir: "Disco de barro o

[40] Moguel (2007), *op. cit.*, p. 54.
[41] *Ibidem*, p. 46.

de metal que se utiliza para cocer tortillas de maíz o para tostar granos de café o de cacao"[42]. El poder asfixiante de la falta de aire tiene su cima en la muerte de Juan, quien muere porque ya no puede respirar. Juan cuenta cómo murió y convierte de esta manera la muerte en una experiencia narrativa[43]: "[...] y me faltó el aire que se necesita para respirar [...]. Salí para buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí. Y es que no había aire; sólo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de agosto. No había aire" (p. 125).

Como resumen de estos tres temas podemos decir que la dualidad vida-muerte que presenta un eje narrativo, también queda reflejada en el espacio de Comala. Por un lado, tenemos un pueblo idílico y hermoso que está dibujado por los recuerdos de los diferentes personajes, entre otros Dolores, Pedro y Susana, y que se presenta como un lugar con lluvia, aire y "un murmullo de vida" (p. 126). Por otro lado, el pueblo agobiante e infernal que conoce Juan y donde no hay lluvia ni viento y se escuchan los murmullos de los muertos.

5. Juego estilístico

Hasta ahora hemos presentado los diferentes recursos que contribuyen a dar estructura al texto. En este apartado trataremos un elemento estilístico que va en la dirección opuesta, ya que su objetivo no es revelar la coherencia existente, sino ocultarla para que el lector tenga que hacer un esfuerzo y para que participe de manera activa en el proceso de lectura. Jean-Paul Sartre dice en relación con la obra de Faulkner que "hay una fórmula: no decir, permanecer callado, deslealmente callado, decir *sólo un poquito*. [...] No se trata de que quiera [el escritor] precisamente ocultarlo de nosotros: quiere que lo adivinemos nosotros mismos, porque adivinar vuelve mágico todo lo que toca"[44]. Esta fórmula también se puede aplicar a la obra rulfiana puesto que muchas veces el autor no nos da toda la información a la vez, sino que nos la revela poco a poco.

Un componente importante de esta técnica es el multiperspectivismo, como ya hemos visto. Ahora, sin embargo, queremos presentar los momentos en los que el escritor utiliza un lenguaje deliberadamente ambiguo para que el lector tenga que adivinar de qué está hablando. Rulfo no es el único escritor que

---

[42] DRAE = Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, http://www.rae.es./drae (consultado 7-I-2018).

[43] Campbell (2007), *op. cit.*, p. 127.

[44] Sommers (1992), *op. cit.*, p. 734.

emplea esta técnica lúdica[45], pero gracias a los manuscritos conservados y a la comparación de las diferentes ediciones de *Pedro Páramo*, en esta novela podemos seguir con claridad el proceso de escritura y constatar que con las distintas ediciones el lenguaje se ha desarrollado hacia una mayor ambigüedad. Por ejemplo, Rulfo empieza los fragmentos muchas veces con pronombres y no revela los nombres de los personajes. Así que el lector anda a tientas y, a pesar de la ambigüedad, tiene que deducir él mismo de quién se trata. El escritor oculta los nombres para captar y mantener la atención del lector. Pero al mismo tiempo se trata de un juego en el que nosotros los lectores podemos y debemos participar activamente. Donde se ve mejor este recurso es en el fragmento 10[46], en el que Pedro Páramo se acuerda del día en que se fue Susana. Después de haber leído toda la novela sabemos que en este momento Pedro se está refiriendo a Susana ya que ella es la única mujer a la que realmente amó. No obstante, si sólo miramos el fragmento en su contexto no lo podemos decir con certitud, dado que el nombre de Susana nunca aparece. De ahí que el fragmento en sí sea ambiguo, y si lo miramos en relación con el anterior, esta ambigüedad es aún mayor. En el fragmento 9, que pertenece a otro nivel narrativo, Eduviges cuenta a Juan lo que pasó entre Dolores y Pedro y cómo ella se fue para vivir con su hermana: "Se fue de la Media Luna para siempre" (p. 89). Así que en el fragmento 9 se habla de Dolores, de su relación con Pedro Páramo y de cómo le abandonó. Por lo tanto, la primera asociación que hacemos con el *te* evocado por Pedro en el fragmento 10 es que se trata de Dolores. Pero si se continúa la lectura, uno se da cuenta de que no es así, sino que se trata de Susana, ya que este recuerdo forma parte de las interpolaciones de Pedro Páramo que presentan sus reminiscencias del tiempo vivido con Susana. Esta ambigüedad cumple la funión de despistar al lector y tiene una connotación lúdica. La interpretación que acabamos de proponer se puede demostrar cuando se compara este fragmento en las diferentes ediciones. En la primera edición de 1961 e igual en la *princeps* de 1955 se lee: "Pensé: 'No regresará jamás.' Y me lo dije muchas veces: 'Susana no regresará jamás; no volverá nunca'"[47]. En la edición de Cátedra de 2017, en cambio, falta el

[45] La relación especial entre autor, lector y texto hace del acto de la lectura un juego con una connotación de humor; técnica que será todavía más utilizada por Julio Cortázar en *Rayuela*.

[46] Edición citada en la introducción.

[47] Rulfo, Juan: *Pedro Páramo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1961, 3ª ed., p. 27.

nombre: "[...] Pensé: 'No regresará jamás; no volverá nunca'" (p. 90).

Podemos resumir que, desde la primera edición en 1955 hasta la última revisión en 1981, el texto sufrió varios cambios, como "omisiones por concisión, corrección de errores y creación de otros [...] y, finalmente, retoques estructurales"[48]. Sin embargo, los cambios de mayor interés son los retoques estilísticos como, por ejemplo, la decisión de no revelar el nombre de Susana en el fragmento 10. De ahí que podamos decir que, desde el principio, "Rulfo tenía una idea hecha del armazón narrativo que daría a *Pedro Páramo*"[49].

Conclusión

El objetivo de este artículo ha sido analizar cuáles son los principales recursos utilizados por Rulfo para dar coherencia a la novela, ya que la estructura de *Pedro Páramo* no corresponde a la expectativa implícita de los lectores. Hemos visto diferentes recursos que contribuyen a hacer de *Pedro Páramo* una novela coherente. Primero hemos mostrado que la disposición tipográfica del texto, por un lado, hace borrosa la estructura, dado su carácter fragmentado, sólo separado por espacios en blanco, y que, por otro lado, el empleo de la cursiva y las comillas añade elementos estructurales que facilitan la comprensión del contenido. En un segundo paso se ha comprobado que, en la mayoría de los casos, a pesar de los saltos de un fragmento a otro que pertenecen uno al nivel A y otro al nivel B, estos fragmentos mantienen una unidad que puede ser temática, temporal o estilística. A continuación, hemos constatado que los dos niveles narrativos (nivel A y B) tratan los mismos temas, es decir, que muchas veces en un nivel se alude a un suceso que va a ser retomado y tratado con más detalle en el segundo nivel. El objetivo del capítulo 4 ha sido señalar tres *leitmotive* que aparecen a lo largo de la novela y que ayudan a estructurar el texto. Al final, se han comparado diferentes versiones de *Pedro Páramo* y se ha mostrado que Rulfo hizo algunos cambios estilísticos, sobre todo sustituyendo nombres propios por pronombres, para hacer el texto más ambiguo y forzar así al lector a participar activamente en el proceso de la lectura.

---

[48] Volek (1990), *op. cit.*, p. 38.

[49] Carrillo Hernández, Juan Pablo: «100 años de Rulfo: el momento perfecto para desmentir una leyenda en torno a *Pedro Páramo*», 2017, *Más de México*, http://masdemx.com/2017/03/100-anos-de-rulfo-el-momento-perfecto-para-desmentir-una-leyenda-en-torno-a-pedro-paramo/ (consultado 7-I-2018).

Concluimos que los elementos estructurales que hemos analizado se subdividen en dos grupos. Por un lado, Rulfo emplea recursos que dificultan el proceso de lectura, por ejemplo la composición en fragmentos, los saltos cronológicos o la omisión de nombres propios. Por otro lado, brinda pistas para que el lector se pueda orientar, por ejemplo, una tipografía determinada, la unidad temática, temporal o estilística entre los fragmentos o la repetición de los motivos principales.

BIBLIOGRAFÍA

Baker, Armand F.: «Water-imagery and the Theme of Disillusion in *Pedro Páramo*», *Hispanic Journal*, XIV, 2 (1993), pp. 49-60.

Campbell, Federico: «Contar la muerte», en: Moguel, Julio/ Saínz, Enrique (coords.): *Ecos y murmullos en la obra de Rulfo*. México D.F.: Casa Juan Pablos, 2007, pp. 123-128.

Cantú, Roberto: «De nuevo el arte de Juan Rulfo: *Pedro Páramo* reestructura(n)do», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423 (julio-septiembre 1985), pp. 305-354.

Carrillo Hernández, Juan Pablo: «100 años de Rulfo: el momento perfecto para desmentir una leyenda en torno a *Pedro Páramo*», *Más de México*, 2017, http://masdemx.com/2017/03/100-anos-de-rulfo-el-momento-perfecto-para-desmentir-una-leyenda-en-torno-a-pedro-paramo/ (consultado 7-I-2018).

Cohn, Deborah: «A Wrinkle in Time: Time as Structure and Meaning in *Pedro Páramo*», *Revista Hispánica Moderna*, XLIX, 2 (1996), pp. 256-266.

Donahue, John/ Antolín, Francisco (2016): «Las dos tramas de *Pedro Páramo*», en: Bellini, Giuseppe (coord.): *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*. Roma: Bulzoni, 1982, pp. 373-382.

DRAE = Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, http://www.rae.es./drae (consultado 7-I-2018).

González Boixo, José C.: *Claves narrativas de Juan Rulfo*. León: Colegio Universitario de León, 1980.

Jiménez de Báez, Yvette: *Juan Rulfo: Del Páramo a la esperanza*. México D.F.: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

Klahn, Norma: «La ficción de Juan Rulfo», en: Rulfo, Juan: *Toda la obra*, ed. coord. por Claude Fell. Nanterre: Centre de recherches latino-américaines, 1992, pp. 419-427.

Lienhard, Martin: «El substrato arcaico en *Pedro Páramo*», en: Rulfo, Juan: *Toda la obra*, ed. coord. por Claude Fell. Nanterre: Centre de recherches latino-américaines, 1992, pp. 842-850.

Link-Heer, Ursula: «Juan Rulfo: *Pedro Páramo*», en: Roloff, Volker/ Wentzlaff-Eggebert, Harald (eds.): *Der hispanoamerikanische Roman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, pp. 265-278.

López Mena, Sergio: «Nota filológica preliminar», en: Rulfo, Juan: *Toda la obra*, ed. coord. por Claude Fell. Nanterre: Centre de recherches latino-américaines, 1992, pp. XXXI-XXXIX.

Martín Jiménez, Alfonso (1993): *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid.

Moguel, Julio: «Ecos y murmullos en *Pedro Páramo*», en: Moguel, Julio/ Saínz, Enrique (coords.): *Ecos y murmullos en la obra de Rulfo*. México D.F.: Casa Juan Pablos, 2007, pp. 35-55.

Riveiro Espasandín, José: *Pedro Páramo*. Barcelona: Laia, 1984.

Ros, Narciso Costa: «Estructura de *Pedro Páramo*», *Revista Chilena de Literatura*, 7 (2016), pp. 117-142.

Rulfo, Juan: *Pedro Páramo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1961, 3ª ed.

— *Pedro Páramo*, ed. de José C. González Boixo. Madrid: Cátedra, 2017, 29ª ed.

— *Toda la obra*, ed. coord. por Claude Fell. Nanterre: Centre de recherches latino-américaines, 1992.

Sánchez Prado, Ignacio M.: «Juan Rulfo: el clamor de la forma», en: Palou, Pedro Ángel/ Ramírez Santacruz, Francisco (eds.): *El Llano en llamas, Pedro Páramo y otras obras (En el centenario de su autor)*. Madrid: Iberoamericana, 2017, pp. 171-202.

Sommers, Joseph: «Los muertos no tienen tiempo ni espacio: un diálogo con Juan Rulfo», *Siempre! La cultura en México*, (1973), http://loselementosdelreino.blogspot.ch/2011/11/joseph-sommers-entrevista-juan-rulfo.html (consultado 26-XI-2017).

— «A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo», en: Rulfo, Juan: *Toda la obra*, ed. coord. por Claude Fell. Nanterre: Centre de recherches latino-américaines, 1992, pp. 728-740.

Valles Calatrava, José R.: *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana, 2008.

Volek, Emil: «*Pedro Páramo* de Juan Rulfo: Una obra aleatoria en busca de su texto y del género literario», *Revista Iberoamericana*, LVI, 150 (enero-marzo 1990), pp. 35-47.

Zepeda, Jorge: *La recepción inicial de Pedro Páramo*. México D.F.: Fundación Juan Rulfo/Editorial RM, 2005.