

Un pájaro burlón: trabajo, poesía y venganza en Pedro Páramo

Hermenegildo Bastos
Universidade de Brasília

1

Del fragmento 37 al 38 de *Pedro Páramo* pasamos abruptamente de un diálogo de muertos en la cueva para una narrativa “realista” en tercera persona. El fragmento 37, a pesar de su tono fantasmal, aporta verosimilitud a toda la historia narrada hasta entonces: ¿quién narra? y ¿con quién habla? eran las preguntas que hasta entonces estaban en suspenso¹.

El diálogo 37 es conducido por el narrador en tercera persona y tiene importancia central en la estructura del romance. Es a partir de este diálogo que el lector se entera de que la narrativa de Juan Preciado, que viene acompañando desde el inicio, es parte del diálogo entre Preciado y Dorotea. Muchos críticos consideran que en este punto empieza la segunda parte de la novela. Aunque no esté de acuerdo con esta idea, por que creo que la novela se impone como unidad sin partes, no es posible negar la importancia del fragmento 37 en su estructura: obliga al lector a releer la novela y organizar su lectura.

Los dos fragmentos están unidos por el significado mítico y también político de la tierra, desde donde florece la vida y donde vamos después de la muerte, de la lluvia que cae en la tierra y hacer germinar, de la ocupación, propiedad y división de la tierra, tanto por los vivos cuanto por los muertos, del trabajo, de la abundancia y de la escasez, de la pobreza material y humana, de la existencia como condenación, del ser humano como desvalido y, dentro de este universo, sobresale la historia de Dorotea, primero contada por ella misma y en seguida por el narrador, como un punto a partir del cual todo lo demás se articula.

En el fragmento 37, ella aparece en la dimensión fantasmal y en el 38, en la dimensión social y incluso político-ideológica: los dos sueños proféticos se encarnan en la figura de la mujer limosnera y loca que cree llevar el hijo “en

¹ En La página 237, Dorotea pregunta “¿Qué viniste a hacer aquí?”, a lo que Juan Preciado, confirmando la primera frase del libro, contesta “Ya te lo dijo en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre.” Utilizo la edición crítica da Colección Archivos, 1996. Más adelante registraré solamente el número de la página.

su rebozo”. Algo parece haber ocurrido con ella, pero como nunca hablaba, nadie puede saber que pasó. El lector, sin embargo, ya lo sabe desde el fragmento 37, en donde se anticipa lo que le pasó a Dorotea, o sea, sus dos sueños, uno bendito y el otro maldito.

En el fragmento 38, los eventos relacionados a Miguel Páramo, la explotación y la falta de piedad para con los “súbditos” de Pedro Páramo, son un trabajo de representación del narrador en tercera persona y tiene una dimensión político-ideológica clara. El cuadro se completa con la organización de la vida productiva en la finca con Fulgor Sedano comandando los trabajadores, con la lluvia que se acerca y que se espera beneficie la cosecha y con el choque de Fulgor con Miguel Páramo. Además, hay que considerar la postura de Pedro Páramo, que justifica todo aquello que hace su hijo, el único que asume como tal. En este momento, como algo aparentemente sin importancia en la narrativa, otra vez surge Dorotea, *La Cuarraca*, en el más bajo peldaño de la sociedad de “La Media Luna”. Esta mujer, que no puede tener hijos, obedecerá lo que le determina el hijo de Pedro Páramo, que es también sinónimo de fecundidad.

La historia de Dorotea es un punto en torno del cual se tejen los dos fragmentos, y la dimensión fantasmal de uno es el reflejo de la dimensión social y político-ideológica del otro. La mujer que va a la finca pedir un poco de comida, que enloquece por ser estéril y no poder de esta manera realizar su sueño bendito no es, siquiera, una trabajadora explotada que no tiene ninguna importancia en aquel mundo. Ella también es la narradora-testigo de la historia de *La Media Luna*. En una narrativa en que predominan los conflictos entre padres e hijos, un personaje cuyo único sueño (imposible de ser realizado) es el de ser madre debe de tener un significado central.

Si en el fragmento 38 Dorotea es la nulidad, en el 37 la narrativa de sus sueños tiene la gravedad de lo severo y de lo trágico (en el sentido de cómo Auerbach define el realismo)². En el sueño maldito, el santo retira de su

² Son estas las palabras de Auerbach: “El tratamiento grave de la realidad corriente, el ascenso de grupos humanos amplios y de bajo nivel, por un lado, hasta convertirse en temas de representación problemático-existencial, y, por otro, la inclusión de personas y sucesos cualesquiera y vulgares, en el curso global de la historia de la época, constituyen, según creemos, las bases sacadas del fundamento históricamente móvil, del realismo moderno, y es natural que la forma amplia y elástica de la novela en prosa se impusiera cada vez más en una representación que había de comprender tantos elementos a la vez.” (Auerbach, 1996, p. 4643) Volveré al tema del Realismo en Rulfo.

estómago una nuez y le enseña diciendo “Esto prueba lo que demuestra” (p.238). El sueño bendito de Dorotea es, por si mismo, también la demostración cabal y suficiente de quien es ella. Un sueño imposible de un ser imposible. El sueño, si realizado, cambiaría la historia. Un sueño propiamente dicho, no un sueño posible de ser realizado. El sueño demuestra por si mismo, de modo completo y brutal, su imposibilidad. No es este el único y verdadero sueño? Tratase de la historia de Dorotea que no puede ser cambiada, pero no apenas la de ella, sino la de todos – de Juan Preciado, de Dolores, de Pedro Páramo, de la sociedad como un todo. El sueño capaz de cambiar la historia: la utopía.

Por un lado está la esterilidad de Dorotea, por otro la fecundidad de Pedro Páramo, o aun, la improductividad de una y la productividad de otro. Aun en el fragmento 38 se abre la puerta grande de “La Media Luna” para que salgan los hombres a caballo. Son agentes de la producción, pero, antes de esto, son frutos de la producción. El narrador cuenta: “Fueron saliendo primero dos, luego otros dos, después otros dos y así hasta doscientos hombres a caballo que se desparramaron por los campos lluviosos.” (p. 239) De esta cantidad ¿cuántos serán hijos de Pedro Páramo? La pregunta, evidentemente, no busca ninguna respuesta plausible, pero ya dijera Abundio: “El caso es que nuestras madres nos malparieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo.” (p. 183)

También en el fragmento 38 “el pájaro burlón” parece burlarse de la buena cosecha que Fulgor Sedano espera. Él en algunos momentos se ríe y en otros gime. ¿De donde viene su voz? No viene de ningún personaje. Es una voz que viene desde afuera, un recurso del cual se vale el narrador para otra vez decir y hablar de la ilusión cruel que es aquel mundo. Una voz irónica, también maliciosa, que viene de la cultura popular. Pero es frágil también: limitase a recordar que aquellos trabajos no iban a traer nada de positivo.

Dice Fulgor Sedano, dirigiéndose a la lluvia como una entidad pero también como una fuerza productiva: “...acuérdate que hemos abierto a la labor toda la tierra...” (p. 239) En este contexto, la cuestión del trabajo y de la producción, de la vida cuantificada, de la productividad y de la improductividad parece ser decisiva.

La sociedad que se muere de hambre contrasta con la sociedad del desarrollo, lo menos y lo más y lo menos que hay en lo más. No es posible, así pienso, dejar de ver la dimensión histórica y política que todos estos eventos, incluso y tal vez, sobretodo de los que parecen no tenerla. Lo que busco señalar es que la dimensión fantasmal es, por si misma, histórica. Lo fantasmagórico no es el no-realista y es, a su manera, político.

2

Vuelvo ahora al inicio del romance, especialmente al fragmento cinco. El fragmento cinco abre y se abre a si mismo para o interior de la “*casa del puente*”. Ahí, mientras Juan Preciado y Eduviges Dyada recorren el “angosto pasillo” hablan también sobre la casa de Eduviges toda “entilichada”. En seguida, Eduviges dirige una pregunta a Juan Preciado y “corta” la plática. “¿De modo que usted es hijo de ella?” Es la frase que hace el corte, como un cambio “injustificado” de asunto, de manera muy similar a como ocurre en la conversación oral. Luego después ellos volverán a hablar de los cuartos, Eduviges llevará Juan Preciado hasta su cuarto, que ella estuviera preparando.

Son pocas líneas, aparentemente descriptivas, pero es lo suficiente para que Rulfo presente el mundo fantasmal al cual Juan Preciado y el lector ya empezaron a adaptarse. Después, leyendo los fragmentos 18 y 19, el lector entenderá que hace ahí aquel cuarto, que es un objeto en un mundo de objetos o de sujetos reificados. También Juan Preciado se dará cuenta de esto al escuchar aquel grito o “*la hondura del silencio que produjo aquel grito*”, *el grito de los ahorcados. Era “el cuarto del rincón”* en donde Fulgor mata a Toribio Aldrete.

La crítica ha buscado acercar *Pedro Páramo* a *La Divina Comedia* y, en esta perspectiva, la llegada a la “casa del puente” sería algo como la entrada al mundo de los muertos. Un mundo de los muertos sí, pero sin que esto sea dicho o asumido por el narrador aparente (Juan Preciado) ni por el narrador en tercera persona. Además, si este es el mundo de los muertos ¿dónde está el mundo de los vivos? En *La Divina Comedia* existe una nítida distinción entre los dos mundos. A pesar de que el acercamiento entre las dos obras es pertinente por otras vías, estas no interesan acá.

Lo que interesa es la imagen en y del desplazamiento dentro y fuera de la fonda de Eduviges. Recorrido y discurso presentan el mundo subterráneo de

Comala. El mundo se deja ver a través de un brillo que, en la sombra, ilumina las siluetas difusas. Discurso y recorrido proyectan la imagen en la galería oscura por donde se pasa. En verdad no es un discurso sobre la casa, por que no existe independiente de ella. Los murmurios y los ecos están en ella sepultados.

Juan Preciado y Eduviges Dyada son seguidos por un “delgado hilo de luz”. En la escena algo está en curso. Pero, si alguna cosa está (o estuvo) ahí en curso ¿de que se trata? Si el mundo de Comala es el de la inmovilidad, como ha estado acentuando acertadamente la crítica ¿entonces que es lo que se mueve ahí?

El carácter fantasmal de *Pedro Páramo* tiene que ver con un pasado que insiste en no desaparecer: los que se fueron, entre ellos Dolores, jamás volverán. El mundo de Dolores ahora está depositado, como los demás habitantes de Comala, en la fonda de Eduviges. Está también en la narrativa que, como obra de arte, salva de la destrucción la verdad del pasado.

Esto es lo que Juan Preciado ve: las siluetas difusas, las marcas dejadas por los que se fueron, como también el cuarto y las paredes. Los objetos no pertenecen a la dimensión descriptiva, pero a la dimensión fantasmal, lo que me lleva a pensar que, cuanto más penetramos en lo fantasmal, más nos acercamos a los objetos. Lo descriptivo y lo “realista”, parodiados, no nos llevan al subjetivismo, pero a una forma *sui generis* de presentación de la objetividad. Sin embargo, los objetos y la objetividad de la narrativa no deben de ser confundidos con la condición reificada de los personajes. Volveré a esto³.

Aunque en fragmento, el texto presenta la imagen de una totalidad⁴. La conversación es la expresión de una catástrofe. Estamos entrando, Juan Preciado y nosotros los lectores, en el espacio y en el tiempo de una derrota. Acreciéntese que esto se pasa, no apenas en el mundo narrado, pero también en el modo de narrar. La catástrofe se materializa en los obstáculos que el lector encuentra para tener acceso al “sentido” de la historia, como también en

³ Jean Franco ya había acentuado en este trecho el desplazamiento de los seres vivos por las cosas (bultos) como algo que ““anticipa la historia de Comala, un lugar donde las relaciones humanas se cosifican”. (Franco, 1996, p. 869)

⁴ Carlos Monsivais observa que “Cada fragmento responde a una intención totalizadora de índole casi mural...” (Monsivais, 1996, p. 941).

los obstáculos con los cuales se enfrenta Juan Preciado para dar un “sentido” a la historia que le fue **sustraída**: obstáculos de la memoria de una historia ya inaccesible.

Percibiendo la totalidad, el lector no se molestará con el corte “injustificado” de la plática, no necesitará costurar el pasaje entre los dos “momentos”. Ahí tenemos la memoria de una catástrofe, pero también la memoria de un deseo de venganza que, a pesar de ya estar consumado, es recuperado por la obra.

La forma del fragmento, como se ve, no excluye la percepción de la totalidad, lo que tiene que ver con el narrador en tercera persona presente, en ciertos momentos de modo disimulado, en toda la novela. Estas consideraciones me llevarán, en el momento apropiado, a levantar la cuestión del Realismo y de la percepción de la objetividad en *Pedro Páramo*.

3

Lo que importará acá no será encontrar una lógica por detrás del carácter deliberadamente fragmentario de la novela, imponer una lógica ajena al texto. Lo que me interesa es la lógica del propio texto, o sea, la lógica de la operación que produce la fragmentación. Ahí están la belleza y la verdad de la poesía: en el trabajo del artista.

Buscamos el escritor dentro de su obra, no del punto de la autobiografía, pero para resaltar el modo de cómo el escritor representa el hacer literario en general y, claro está, su propio hacer literario.

La manera como el autor se inserta en la obra, acrecentando a los temas y problemas tratados el tema de la escritura, la literatura como acontecimiento y acontecimiento vivido como problema en torno de cual gira la novela – aquí hay algo a ser considerado. La literatura como problema y problema vital.

Los temas, símbolos y arquetipos de la tradición occidental como también indígena, las técnicas requintadas de la fragmentación, de la ambigüedad de punto de vista, de la dilución de tiempo y espacio, todo esto es vivido por el escritor como problema que da forma a su obra.

Con esto, no pretendo entrar en el campo de lo psicológico, lo que llevaría al análisis sobre el hombre Juan Rulfo. No que ellas sean desprovistas de interés, pero no es mi objetivo aquí. Interésame ver como o artista y su

trabajo son representados en la obra.

Arte como trabajo específico es un tema central de la tradición crítica dialéctica, desde el Luckás de “*La Estética*” al Benjamín de “*El autor como productor*” hasta el Macherey de “*Por una teoría de la producción Literaria*” y el Jacques Rancière de “*Políticas de la Escritura*”, entre otros autores en donde el arte ha estado siendo abordada como una forma específica de trabajo. En esta perspectiva, *mimesis* es también y siempre *poiesis*.

Prestipino afirma que, si el arte es trabajo, no se debe de descuidar del vínculo entre el hacer y el conocer. El arte es también conocimiento, pero es antes de todo, creación y, como tal, una forma específica de trabajo. La función gnoseológica del arte es algo implícito en la creación, que es el elemento fundamental:

“Decir que el arte es una forma de trabajo implica esencialmente que se le concibe como una forma de transformación del mundo, y no solamente como su conocimiento...” (Prestipino, 1972, p. 83. Sobre esto ver también Sánchez Vázquez : “A arte como criação”, 1968).

Tomar la literatura como forma de conocimiento es decir que la obra literaria piensa, que ella es una forma de pensamiento no conceptual, pero ni por esto menos significativa que la Filosofía o las otras ciencias. De este modo, la literatura es conocimiento en el sentido de anagnórisis, que Aristóteles definió como el paso de la ignorancia al saber.

La especificidad del trabajo artístico está en que él no puede ser totalmente apropiado como trabajo enajenado. El trabajo está en el centro del proceso de hominización del hombre y responde a la categoría teleológica de la utilidad (Luckás, 2004, p.60). La actividad del hombre es una actividad libre y se realiza “según las leyes de la belleza” (Marx, 2004, p.85). El trabajo enajenado, sin embargo, invierte la relación del hombre con la naturaleza a tal punto que el hombre hace de su actividad vital, de su *esencia genérica*, apenas un medio para su *existencia* (Marx, Idem, p. 84-85).

Por el trabajo no enajenado el hombre logra elevarse por en cima de su individualidad y realizar la esencia genérica humana. En el trabajo no enajenado ya está presente lo que es específico del trabajo artístico: el respeto por el objeto resulta en la creación de un mundo perfectamente adecuado al sujeto humano. La especificidad del trabajo estético está en que en él se da la

suspensión temporal de las finalidades prácticas. Solamente en lo estético existe una relación sujeto-objeto auténtica. El arte es la forma más perfecta que asumió esta relación. Ella es, en este sentido, la prueba de que la libertad es nuestro destino como especie.

Como narrativa experimental, la obra es autónoma, desprendiéndose del mundo narrado, siendo esto lo que, al final le constituye como arte: aunque esté indisolublemente ligada al mundo narrado, es ejercida como forma de trabajo libre. Ella es, de esta manera, el espacio de una contradicción: por un lado es nostalgia (o memoria) del mundo del trabajo libre; por otro lado, hace parte del mundo del trabajo enajenado.

Las formas de trabajo representadas en Pedro Páramo son todas enajenadas, así como las relaciones humanas, como no podría dejar de ser. En conflicto con esto desarrollase el trabajo del artista. Este choque, que no hace parte de la historia narrada, pero que es la manera por la cual la narrativa se expone, es fundamental para que se entienda la obra como un todo. El choque está presente en cada página, en cada línea, en cada elección técnica de la narrativa.

4

El abordaje de la literatura como trabajo es facilitada, de cierta manera, por el hecho de que el lector puede acompañar el trabajo literario como se si este estuviera pasando delante de sus ojos. De ahí la necesaria diferencia entre producción y producto (estructuración y estructura). Está claro que el lector puede tomar la obra como producto, como obra en el sentido de cosa hecha, realizada y cerrada. En realidad ella así es, o puede ser vista de este modo. Sin embargo, el proceso que lleva a la obra es revelador de las energías desprendidas, de la lucha del escritor (que se va concretizando en palabras, frases, imágenes), de las preferencias y elecciones del escritor, así como de los límites impuestos por la tradición, de las resoluciones que el escritor propone para los problemas de esta tradición y de los movimientos de continuidad y ruptura.

La representación que la obra nos da del escritor y de su trabajo es el camino elegido en este trabajo para la lectura de *Pedro Páramo*. El escritor se

insiere en la obra, mismo cuando no se materializa en personaje. Ahí está Juan Rulfo, el escritor y su representación.

Al mundo del autor, por contraposición al mundo representado en el texto, Bakhtin llama mundo representante. Estos dos mundos están rigurosamente separados, pero también indisociables. Se encuentran en acción recíproca constante, existiendo entre ellos intercambios ininterrumpidos. Bakhtin llama esta acción de cronotopo creador alrededor del cual se da el intercambio entre obra y vida.

El autor (su actividad), nosotros lo encontramos fuera de su obra como hombre que vive su existencia biográfica, pero lo encontramos también en la obra, aunque esté del lado de afuera de los cronotopos representados. Según Bakhtin, tenemos dos acontecimientos: aquel que nos cuentan en la obra y aquel de la propia narración. Como lectores, nosotros participamos del último. Estos acontecimientos se desarrollan en momentos y lugares diferentes. Al mismo tiempo, sin embargo, ellos son inseparables y están reunidos en un único acontecimiento que puede ser designado como “la obra en su plenitud acontecimental” (Bakhtin, 1978, p. 395).

Hay un tiempo que representa y otro que es representado. En este caso, según Bakhtin, surge un problema: ¿a partir de que punto espacio-temporal el autor considera los acontecimientos que representa? Él lo hace a partir de su época contemporánea inacabada, encontrándose él mismo bajo la tangente de la actualidad de la cual él nos da la imagen.

Hernandez Soto luego en el inicio de su ensayo sobre Rulfo (in Huamán 2006) coloca la cuestión de la representación en *Pedro Páramo* aludiendo al cuadro de Velázquez, *Las Meninas*, en el cual el pintor representa a sí mismo en su trabajo. Él pregunta que es lo que está pintando Velázquez en y dentro de *Las Meninas*. En *Pedro Páramo*, a su vez, el laberinto no está hecho de paredes, pero de espejos. Según Hernandez Soto, falta aun a la crítica plantearse una cuestión análoga a de *Las Meninas*: “... quién – y a quién – habla dentro de la novela de Juan Rulfo; a quién escuchamos nosotros los lectores y a quién no escuchan los personajes. (...) quién a través de su memoria vuelta voz, relata la historia de *Pedro Páramo*.” (Idem, p. 154)

A partir de esto, Hernández Soto levanta la cuestión del narrador en tercer persona, “un raro narrador”. Con base en Puillon, el crítico llega al “*narrateur avec*”, el cual a pesar de mantener su tercera persona, pues diferencia su voz de la voz de los personajes, adopta una posición de contra, que es la de uno de los personajes, o ocasionalmente de varios. Él agrega: “Visto así, la naturaleza del narrador de *Pedro Páramo* parece no dejar lugar a dudas: el narrador emite un discurso a partir de lo que el cacique oye – los ruidos vagos ya citados -, realiza un discurso a partir de lo que éste piensa, etcétera.” (Ídem, p. 184)

La representación en *Pedro Páramo* gira en torno a una contradicción que, en este caso, se exagera: la contradicción entre oralidad y escrita experimental. La crítica ha estado buscando captar esta contradicción por medio de la categoría de “ficcionalización de la oralidad”. Lo importante para vislumbrar el camino del análisis es no descuidar el sentido contradictorio que tal categoría posee. La obra es una especie de resolución de la contradicción. Muchos otros escritores latinoamericanos avanzaron también en esta propuesta. Trata-se de una cuestión central de las literaturas latinoamericanas, un eje de su evolución, de sus avances y contradicciones.

Un modo de enunciar la contradicción es reportarla a la orientación de las vanguardias de volverse a lo ilógico o alógico, o aun, para otra lógica (la del inconsciente y del mito). El arte más avanzada se encontró con el “primitivo”, en la pintura, en la música, en la literatura. Era un momento de desmoronamiento del ideario burgués, el capitalismo enseñaba su faz más violenta, sacaba su máscara de progreso y civilización y, con esto, parecían pudrirse también la razón, el pensamiento lógico- discursivo (identificado con el modo de ser burgués) y, en la literatura, el realismo.

Pero ficcionalizar la oralidad es una operación recortada por dentro por esta contradicción que a partir de ahora así enunciamos: el mundo representado, que es el de la oralidad, está en ruinas.

Tomaremos esta contradicción como punto central de nuestra lectura de *Pedro Páramo*. El mundo que está en ruina es el de la cultura oral, en su lugar no se sabe que surgirá. La fuerza estética de Rulfo no está tanto en

deshacerse de la tradición escrita y hacer prevalecer la oralidad, pero sí en llevar la contradicción a un alto grado de tensión.

Representar la oralidad es intentar privilegiar el punto de vista de las clases populares, pero tal intento ya es en sí mismo contradictorio, pues, en realidad, la oralidad es también el espacio de las oligarquías rurales, no apenas de las clases explotadas. Al mismo tiempo, la escrita, aunque identificada con la ciudad letrada y con el poder, es también el espacio con el cual, y a través del cual, el escritor pudo y puede cuestionar el poder. Sin la escritura no tendríamos el discurso de Benjy en *The Sound and the Fury*, de Baleia en *Vidas Secas*, de Macário en el cuento de mismo nombre, de Tonho Trigueiro en "*Meu Tio, o iauarete*" y de otros tantos personajes símbolos de la desgracia humana, pero también de la humanidad del hombre.

El escritor "culto" se apropia (¿como un traidor de la clase?) de la tradición oral y explota los atritos existentes entre las dos tradiciones, produciendo otros, evidenciando atritos en donde no suponíamos que ellos existieran, sea en este punto en donde las tradiciones convergen sea donde divergen. La apropiación es, en este caso, una operación literaria.

Apropiación (*Aneignung*) es, en este caso, apropiación discursiva y marca el espacio de un litigio. El discurso es también un objeto jurídico de apropiación (v. Godelier, 1986, p. 19). Su estudio como objeto de apropiación debe, sin embargo, ser completado por su estudio como sujeto de apropiación, o sea, como agencia histórica de conocimiento, placer, energía y poder (Weimann, 1992). En otras palabras: el discurso debe de ser estudiado no apenas en relación al valor de intercambio de la obra de un autor, sino que su *status* de propiedad (apropiación del texto), pero también y al mismo tiempo, en términos de su valor de uso, o sea, con referencia a las funciones y efectos variables de su producción literaria como una agencia de apropiación (apropiación del mundo). De este modo, tanto el mundo en el libro, como el libro en el mundo son apropiados a través de actos de adquisición intelectual y asimilación imaginativa en los niveles de la escritura y de la lectura.

La apropiación es, por lo tanto, una actividad con doble cara: actúa dentro de las condiciones variables de producción y propiedad y al mismo

tiempo dentro de los variables patrones de reraconamiento entre el individuo y su comunidad.

El acto de representación literaria es una forma de apropiación discursiva. “Apropiación” debe de ser definida entonces como la intersección de actividades de texto-apropiación y mundo-apropiación, en el sentido de que el concepto debe de se suponer actividades no económicas y no jurídicas.

La cuestión todavía es: ¿cómo apropiarse de la oralidad con los instrumentos de la tradición letrada? ¿Hasta donde esta contradicción (materializada en el texto, vivida por el escritor hasta los límites de lo irrespirable, “sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno”) puede ir sin romperse? La derrota de Dolores y de los demás habitantes de Comala invade la obra. Junto a la derrota hay, sin embargo, un deseo: el de vengarse.

5

En el fragmento cinco, en el primer momento del dialogo, la pregunta de Juan Preciado y la respuesta de Eduvigis Dyada (“¿Qué es lo que hay aquí? – pregunté – Tiliches – me dijo ella”) pueden ser leídas de tres maneras diferentes pero complementarias: 1ª) como señal puntual del lugar donde los dos se encuentran – la fonda de Eduvigis, pero que funciona 2ª) como un micro-cosmos o sinécdoque de toda Comala (o, aun más, de la historia mexicana) y señala también 3ª) para la propia narrativa como *locus* discursivo. El lector, o el crítico, que perder de vista la complementariedad quedará con una visión estrecha de la obra y perderá su significado mayor.

La tercera manera, si practicada aisladamente, será propia de la crítica literaria textualista, que privilegia el texto – lo que en principio no es un error – en él aprisionando la obra. La obra no puede ser reducida al texto, una vez que el texto incluye necesariamente lo que él no es – su otro, el mundo. Privilegiar el texto justificase por que su relación con el extra-texto no es casual⁵. El texto instaura el extra-texto. Por el texto el lector llega a la realidad social, y no el contrario. Con todo, sin este otro que es su dimensión histórico-social, el texto

⁵ Cuando hablamos de la relación texto/extra-texto, hablaremos en la perspectiva de la causalidad figural como está en Auerbach: la obra es la consumación de un ambiente que es su figura. (Auerbach, 1966. Sobre esto, ver también White, 2005).

no es obra. La lectura, o la crítica, es de esta manera una operación dialéctica que va del texto al mundo y se abre al mundo para captar el texto. Con esto, y solo así, tenemos obra literaria.

Por su vez, la primera manera es ingenua, entregase al juego de la narrativa sin darse cuenta a que se entrega – el empirismo. Pero, si practicada en conjunto con las otras, tendrá su validez. La segunda, más cercana a la perspectiva del historiador, corre el riesgo de perder la dimensión propiamente literaria, pero es también esencial para la interpretación del texto. La cuestión está en que la literatura instaura una percepción de la historicidad que no es idéntica a la de la Historia *stricto sensu*.

En este trabajo, buscaré partir de la tercer manera, pero de modo dialéctico recurriré a las otras dos siempre que necesario. De este modo, en vez de la noción de estructura, preferiré la noción de estructuración, o sea, la operación de la cual resulta la estructura. Por el proceso de estructuración, el extra-texto se convierte en texto. A este proceso Antonio Candido llamó reducción estructural: la sociedad se transforma en obra como resultado del trabajo literario. Partimos entonces de la obra por que en ella, en su estructura, está presente el mundo. Encontramos la sociedad en la obra, no como una copia, pero inscrita en la forma literaria. (Candido, 1973)

Tomamos los tiliches por lo que son – una imagen, con significado visual e intelectual, que imprime una orientación a la narrativa. Tiliches es una imagen congelada, algo que solamente con dificultad se hace perceptible a la visión.

Juan Preciado es parte de la imagen congelada, aunque por un corto espacio de tiempo pensemos que él está fuera de ella, como un forastero que llega a un lugar desconocido. Después el lector sabrá que él está, como los demás, en la sepultura. ¿Pero, y el autor? Este cuenta con la mediación del trabajo artístico.

La principal mediación es la forma como el escritor trabaja el acto de narrar. La crítica especializada (entre otros Perus 2004, Hernández Soto 2006) han estado llamando la atención, como ya lo vimos, para la existencia de un narrador (disimulado) en tercera persona en la obra de Rulfo, sea en los

cuentos, sea en las novelas. El habla inicial de Juan Preciado que se toma como una narración dirigida al lector es, en realidad, un diálogo entre Juan Preciado y Dorotea. El diálogo es introducido por un narrador en tercera persona. De este modo, desde el inicio el romance es conducido por un narrador en tercera persona.

Juan Preciado no es un narrador, pero alguien a quien se dirigen las historias a través de los diálogos entre los personajes. Ya en "Luvina", como demostró Françoise Perus, alguien se oculta detrás de la conversación entre los dos hombres en la cantina (Perus, 2004). Habría que preguntarse a que corresponde, del punto de vista ideológico, este ocultarse: por medio de un narrador en tercera persona, el punto de vista del profesor, identificado con el poder establecido, es desautorizado: por medio de esta estratagema el escritor reforzaría el punto de vista de los habitantes del pueblo.

Juan Preciado, como observa Hernández Soto "...no posee absolutamente ningún tipo de información, no puede transmitirnos nada de relevante". (Ídem, p.164) La venganza por la cual Dolores ansiaba ya había sido cometida y, de esta manera, era imposible encontrar Pedro Páramo.

La condición de intérprete de Juan Preciado lo hace igual al lector: Comala es una ciudad en ruinas como el libro es una narrativa ruinoso. ¿De qué se trata entonces? Se trata de una cuestión de la escritura, de la escritura ejercida en una sociedad como la mexicana de mediados del siglo XX.

Resalta la diferencia radical entre la posición aquí asumida y la de la crítica estructuralista para la cual la obra habla apenas de si misma: la cuestión de la escritura a que me refiero es la cuestión de la práctica literaria, de su significado en la vida social. Al hablar de si misma, la obra habla del mundo.

Es en este sentido que la venganza me parece, no apenas algo ya cometido, pero algo que está siendo cometido y que es la propia obra o aquello que ella pretende ser. Volveré a este punto.

Inscrita en el texto, la imagen de los tiliches es señalada por Juan Preciado que, con esto, lleva el lector a compartir su mirada. Juan Preciado orientase en el "angosto pasillo" e impone al lector su orientación. La escena de

los tiliches y, en ella, el “hilo delgado de luz” es una escena de reconocimiento en el sentido de la *anagnórisis* aristotélica. La poesía como reconocimiento universal es reconocimiento. La narrativa de *Pedro Páramo* es la *anagnórisis de Juan Preciado* y, tal vez de la cultura mexicana.

Los tiliches son una imagen en y de la oscuridad abierta por un delgado hilo de luz. El lector percibe lo inquietante de la imagen puesta luego a la entrada de la fonda de Eduvigis. Sinécdoque de un tiempo congelado, de una historia inmóvil y congelada, es la imagen de *Pedro Páramo*. Como imagen, sin embargo, es determinante también del modo de narrar. El escritor creó una narrativa experimental capaz de aprehender la inmovilidad histórica del mundo narrado. En “¿qué es lo que hay aquí?” *aquí* es también el lugar de la narrativa, la narrativa como lugar o *locus*.

El arte siempre tuvo que lidiar con las basuras de la Historia, con los detritos que la máquina del progreso va dejando caer por el camino. Son valores, personas, comunidades enteras, culturas, lenguas que van siendo barridas por el tractor del progreso. El arte es ruinoso por que se contamina de las ruinas con las cuales tiene que lidiar, lo que hace de modo dramático por que no está fuera de la Historia, siendo esta una de las ruinas que el avance capitalista también quiere convertir en mercancía. La pregunta “¿Qué es lo que hay aquí?” Y la respuesta “Tiliches” indican, como un dedo que señala, para la materia con que Juan Rulfo se esforzó para construir esta pequeña obra prima que es *Pedro Páramo*.

En este punto se percibe que Rulfo identificase con su personaje o asume, por medio del narrador en tercera persona, la identidad de su personaje, aun que se reserve un espacio exclusivamente suyo. El trabajo artístico propicia al escritor un distanciamiento con el cual personaje no cuenta.

A los lectores atentos no pasará desapercibida la idea de sinécdoque y como ella se relaciona a la noción de tipo como aparece en Lukács. El tipo es, en las palabras de Prendergast, una especie de micro-cosmos, un ejemplo representativo, formado por la combinación de diferentes elementos de la articulación narrativa (intriga, carácter, planes, etc.), que permite ver un

sumario coherente de formas y padrones básicos de la vida en una coyuntura histórica particular y revela, de esta manera, el mundo o una parte del mundo en su principio interno de inteligibilidad (Prendergast, 2000, p. 120)

En su investigación sobre el significado actual del realismo y sobre las críticas a las concepciones de Lukács y Auerbach, Prendergast cuestiona la alegada representatividad del ejemplo sinecdótico. Por que su valor es representativo? ¿Su argumento no implicaría un orden trascendental de conocimiento e, a partir de ahí, la primacía de un sujeto trascendental del conocimiento, una forma de *Geist* hegeliano que autorizaría la relación del micro-cosmos al macro-cosmos?

Prendergast señala en este punto la ambigüedad del realismo: es proyectado como un deseo de conocimiento estable, pero encuentra las condiciones de su imposibilidad. La ambigüedad es, en este caso, una contradicción dialéctica en el sentido de que sus términos son los términos constitutivos de una lógica general: la lógica de lo cognoscible y de lo incognoscible en que cada uno refuerza el otro. (Prendergast, idem, p.129)

La totalidad que el realismo desea aprender – las formas históricas que subyacen del mundo social – no está disponible. Por esto muchos teóricos hablan de la literatura como representación de lo irrepresentable, siendo este tal vez el principal drama (y en el drama está contenida la grandeza) de la literatura moderna. El papel del crítico es hacer las conexiones de lo que, en la narrativa como en el mundo, se muestra desconectado.

Paradójicamente, los *tiliches* dan la inteligibilidad a *Pedro Páramo*, y esto por el poder que tienen como imagen formada por *un hilo delgado de luz*. Juan Rulfo es un escritor de un nuevo tipo de realismo – el realismo modernista. El modernismo no es la recusa de la Historia, pero otra forma de percibir la Historia. La rígida oposición entre Historia y ficción que autorizaba la idea historicista del siglo XIX, según la cual el término Historia hacía referencia tanto a la realidad como al criterio de realismo como práctica representacional, se cancela en la crítica implícita al modernismo a las nociones de realidad y en recusa de la idea de realismo del siglo XIX. En el modernismo la literatura gana forma como un modo de escribir que trasciende eficazmente las antiguas

oposiciones entre la dimensión figurada y literal del lenguaje, por un lado, y entre los modos objetivos y ficcional del discurso, por otro. El modernismo debe de ser visto, entonces, como la recusa de la distinción entre historia y ficción, sin pretender colapsar una en contra de la otra.

El *Mimesis* de Auerbach proyectó una versión modernista del realismo. En el capítulo sobre Virginia Wolf, Auerbach busca entender la relación entre el modernismo literario y el realismo. Formula la idea de un historicismo modernista tan radicalmente diferente del prototipo del siglo XX que parece ser una recusa de la Historia en sí misma. Pero, como el autor compara su propio método de análisis textual (ver sobre esto White, ídem, p. 320) con el estilo de Virginia Wolf, permanece la posibilidad de ser modernista y historicista al mismo tiempo.

Superación de la dicotomía entre el discurso objetivo y ficcional, el modernismo es, de este modo, una especie de consumación del realismo, y no una reacción en contra de él. No es una fuga de la Historia.

El narrador de Pedro Páramo se asemeja al que Auerbach estudia en su ensayo sobre Virginia Wolf: un narrador que se iguala a los demás personajes, que no se sitúa como superior a ellos. Para Auerbach la visión plural que todos los personajes, incluyendo el narrador, tienen de Mrs. Ramsey, las varias impresiones subjetivas, es un intento de investigación de la verdad objetiva (Auerbach, 1996, p. 505) A este tipo de representación Auerbach llama "representación pluripersonal de la conciencia".

En *Pedro Páramo*, el lector acompaña el trabajo del autor a cada página, a cada línea. Comparte con él la actividad de elección y organización del texto. Al mismo tiempo, en algunos puntos de la historia se concentra en las actividades de trabajo de los personajes: en la casa del niño Pedro Páramo, en la finca con sus vaqueros, en la mina Andrómeda de Bartolomé. Pero, en todos estos trabajos de los personajes, toda energía dispensada para realizarlos nada construyeron. En la narrativa ellos aparecen como fuerzas hostiles a los hombres, como trabajo enajenado. La fuerza de trabajo se separa del trabajador y se vuelve su enemiga. Es ella que se deposita en los cuartos oscuros de la fonda de Eduvigis, como cosa fantasmagórica.

Siguiendo las huellas del escritor en su trabajo vivenciamos las contradicciones que están en la base de su obra y que ella busca solucionar. El trabajo artístico es, por un lado, parte de las contradicciones y, por otro, proyecto de superarlas. Somos entonces tomados por la fuerza (de derrota y de deseo de vengarse) que se deposita en los *tiliches*.

Objeto anteriormente de uso, muebles ahí dejados por los que abandonaron Comala, cubiertos ahora por el polvo como si fuera una especie de oxido, oxidados los *tiliches* adquieren por su desuso una especie de valor fetichista. El polvo, o el oxido, los retira de la inmediatez del uso para volverlos objetos espectrales.

Su naturaleza fantasmal (como de la narrativa como un todo) está en el paso para el fetiche. Revestidos de valor espectral, los *tiliches* son un tipo de reliquia – un índice de nobleza y riqueza.

Son muchos los “objetos” espectrales en *Pedro Páramo*. Entre ellos resaltan las interpolaciones que contienen los mirajes que Pedro Páramo elabora de Susana San Juan. Mirajes, o imágenes alucinantes. Son estilizaciones de poemas románticos o árcades, a los cuales no falta el paisaje bucólico, los pájaros, el cielo, la luz, la luna y en el centro de todo Susana San Juan como un ser sobre humano, natural.

No hay que buscar un hilo que sea capaz de unir todas las apariciones de Susana San Juan. Sin embargo, siempre que ella se materializa como recuerdo de Pedro Páramo, esto se da de modo literario, o sea, libresco⁶.

De cualquier modo, al mismo tiempo que es un objeto de deseo de Pedro Páramo, lo es también del artista, del artista como va representado en la obra.

Susana de San Juan es un fetiche, como tal, es también un tipo de objeto espectral que habita el mundo *entilichado* de Comala. O una reliquia. La

⁶ - Ente las imágenes fuertemente librescas resalto la que prácticamente cierra la narrativa “...Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan.” La edición da Colección Archivos registra los significados de abultada y suave para “abullonada”.

reliquia es una dimensión del *tiliche*: algo que perdió su valor de uso, pero que, exactamente por esto, gana otro tipo de valor propio para los intercambios culturales. (v. Bastos, 2005)

La imagen de los *tiliches* capta el instante en que los objetos de uso penetran en la red de equivalencia de la forma-mercancía. Los objetos, aun cuando convertidos en valor, no pierden su existencia como objetos de uso. Pero aquí, la imagen de los *tiliches*, es la del fetiche absolutizado. Por esto lo llamamos de imagen congelada.

En los cuartos de la casa de huéspedes se congela la historia. A la pregunta de Juan Preciado, Eduviges responde de modo a quebrar la expectativa del lector, que en realidad, esperaba por una respuesta diferente, dado el clima fantasmal que domina la escena. El lector esperaba que la respuesta fuera “fantasmas” o “gente muerta”, pero lo que ha en los “cuartos oscuros” son muebles, trastes, objetos viejos y fuera de uso. Al apuntar para el mundo de los objetos, la respuesta de Eduviges trae a la escena la materialidad del mundo de los habitantes de Comala y señala un sentido menos explotado en Rulfo, en cuya obra se suele resaltar el lado de la subjetividad.

En la imagen de los *tiliches* sujeto y objeto son inseparables. Con todo, es en los objetos que reencontramos los sujetos que desaparecieron. Los sujetos están en los objetos. Ahí se depositan las formas de relación social determinantes de la sociedad narrada. Los *tiliches* son imagen de la vida de los antiguos habitantes de Comala. Los objetos ven al primer plano: los sujetos en ellos depositados, reducidos a la condición de objetos.

A rigor, aquí ya no hay dialéctica. La imagen de historia congelada (o inmóvil) es la de la ausencia del sujeto de la historia. *Pedro Páramo* es, de esta manera, en las palabras de Carlos Monsiváis, la épica del desastre.

Cualquier que sean las palabras, el libro es la narrativa de una catástrofe, a la cual falta el júbilo, o mismo la esperanza, de otros narradores latinoamericanos, sobretodo aquellos ligados al *boom*.

Pedro Páramo es una narrativa de subjetividad fantasmal, de sujetos

destituidos de su subjetividad – esto ha estado siendo resaltado por la crítica. Además de esto, la crítica relaciona todo esto con la Historia de México de modo a unir Historia y ontología: *Pedro Páramo* como la narrativa del ser mexicano. Pero la crítica no observó, por lo menos no suficientemente, que los sujetos destituidos de su subjetividad solamente son perceptibles como objetos o sujetos hechos cosas.

La cuestión es esta: ¿de qué manera las técnicas elegidas (el límite que todo escritor impone a sí mismo) se relacionan con el mundo de sujetos hechos cosas o, como se acostumbra decir, con el mundo de la “subjetividad fantasmal”?

Las técnicas, en vez de ser factores de liberación del realismo, son, por sí mismas testigos de una pérdida – la de la imposibilidad de cambiar la Historia. Pero el arte es también, a su manera contradictoria, el espacio a veces agónico, de lucha. En el caso es ejercida como venganza. Las nuevas técnicas son, de este modo, nuevos recursos para presentar la realidad. En este sentido no son una pérdida, por supuesto.

La escena que aquí busco estudiar no puede ser tomada como representación en el sentido del realismo del siglo XIX, exactamente por que le hacen falta los datos de verosimilitud tradicional. Los *bultos* son cuando mucho una impresión. Pero la escena contiene otro tipo de verosimilitud: no se choca con el mundo fantasmal que ya se impone al lector desde los primeros fragmentos. A *Pedro Páramo* no falta verosimilitud. De esta manera, el diálogo de Dorotea y Juan Preciado abriendo el fragmento 37 funciona como forma de recomponer los eventos y les imprime una cierta lógica.

Tampoco se puede tomar la escena como una página de literatura fantástica, una vez que le hace falta la duda o la hesitación que Todorov consideró como definidora del fantástico. Para el lector, como también para Juan Preciado, de hecho hay una duda inicial sobre si Eduviges y después Damiana están vivas o muertas. En el transcurso del libro, sin embargo, esta duda es superada por una visión de la muerte como una forma de vida, una muerte que es una condición histórica más que una condición biológica.

La escena también no se encuadra en lo que posteriormente se vino a llamar, después de Rulfo, “realismo maravilloso”, y esto ocurre, a mi modo de ver, por dos razones: en primer lugar por que no hay ahí cualquier encantamiento, el mundo es absolutamente desencantado (y sin esperanza, acrecimiento); en segundo lugar por que los personajes no transitan de la dimensión que sería real para otra que sería mágica, ni viceversa.

La escena que busco estudiar es la presentación (*Darstellung*), que muestra o exhibe una realidad en vez de representarla⁷. Sin duda ha representación en varios momentos de Pedro Páramo (en el referido fragmento 38, por ejemplo) pero la imagen de los *tiliches* expone la realidad, más que la representa. La narrativa internaliza la ruina, pues solamente así puede exhibirla.

Es necesario diferenciar lo que Juan Preciado ve de lo que ve el lector. Este no ve los *tiliches*, pero si la visión de Juan Preciado. La visión enseña. Lo fantasmagórico está en que el lector vea la visión de Juan Preciado, esto es un gesto del escritor. De este modo, además del personaje y del lector, está presente también, incluido en la escena que produce, el escritor en su trabajo.

La escena de los *tiliches* es la del mundo fetichizado. Los *tiliches* fueron un día utensilios. El desuso los recubre con un polvo fantasmal, de existencia no física y no sensorial. Existen apenas como cantidad. ¿Quién podría percibirlos? Apesar de desactivados, conservan algún tipo de visibilidad. Lo que en ellos aun brilla a punto de hacerlos visibles es el trabajo que fue gastado para fabricarlos. El polvo que recubre y al mismo tiempo brilla es residuo de trabajo depositado en la historia. El brillo es lo que hace todavía actual la catástrofe (el tiempo no ha pasado) y proyecta todavía la venganza.

Objetos traen las marcas del universo de las relaciones de trabajo en que fueron producidos – por quien, bajo que condiciones, para quien. Los sujetos también taren las marcas de los objetos que ellos usaron, marcas también de los sujetos utilizados como objetos. Hay en ellos un residuo de trabajo que insiste en no desaparecer. Es el trabajo que ahí permanece

⁷ - Sobre los significados de *Darstellung* e *Vorstellung* ver Prendergast, 2000, capítulos 1 e 7.

presente en el camino, volviéndose, de alguna manera, visible para Juan Preciado y para nosotros los lectores. ¿Qué significado tendrá esta visibilidad?

En un mundo en que los sujetos son espectros, lo que hay son mercancías, tan espectrales como los sujetos. Objetos producidos e ahí dejados en la fonda de Eduviges, como un espacio que es al mismo tiempo ontológico y histórico. ¿En aquellos *tiliches* podrían aun los habitantes de Comala reencontrarse algún día? Esta es una pregunta que puede hacer el lector después de la pregunta de Juan Preciado. ¿Los que se retiraron huyendo podrán regresar? ¿Los que abandonaron Comala todavía tienen el derecho de regresar? La pregunta sobre la Historia de México es también la pregunta sobre ser mexicano – Historia y ontología.

A rigor Eduviges y todos los ex -habitantes de Comala siguen “vivos”, como encarnados en los objetos producidos que insisten en estar ahí, en no permitir su sepultura.

Toda acción productiva, dice Henry Lefebvre,

“...trabaja para separar un objeto definido da enorme masa del universo material. Un objeto está determinado en la medida exacta en que está aislado. Todo aquello que restablezca sus relaciones con su contexto material, lo reintegra a la naturaleza, lo destruye en tanto producto y en tanto objeto humano: por ejemplo la herrumbe sobre ese martillo.” (1974, p. 130)

Juan Preciado necesita acostumbrarse a la oscuridad para darse cuenta de la obstinada visibilidad. Al fin, puede ver las ruinas de Comala: productos del trabajo que son otra vez recubiertos por la naturaleza, como casas abandonadas “invadidas por la yerba”. Dan la impresión de que son otra vez naturaleza. En realidad hay en ellos la amenaza y la venganza que el trabajo del escritor recupera.

La amenaza es la del retroceso a estados anteriores de la evolución humana en que los límites naturales del hombre eran mayores y más imperiosos. Se muestra aquí el reino de la escasez y de la necesidad. Esto es lo que hay acá. Hay venganza también: el reino de la escasez se impone a todos, no a algunos en particular. El reino de la libertad se muestra aun más distante.

La ruina no es la naturaleza inorgánica. Para quien la ve, captando todavía su visibilidad, es esta la impresión que ella transmite, pero como amenaza. La amenaza de Pedro Páramo se cumplió, pero a su venganza le pasaría otra cosa: todo volvería a ser otra vez piedra, piedras desmoronadas.

7

La dificultad de la lectura está en entender el lugar del fetiche en una sociedad que aun no completó su transición para el mundo de la forma mercancía. La cuestión, entonces, está en entender el modo peculiar de cómo la sociedad colonial se insiere en el capitalismo.

No existe capitalismo sin colonialismo, una vez que el primer solo pudo desarrollarse de hecho en la medida en que se expandió por el planeta. La forma mercancía no se completa mientras no abarca todo el mundo, mientras no se mundializa.

La cuestión decisiva en *Pedro Páramo*, sin embargo, es que la transición de uno para otro modo de producción no se había completado. En las palabras de Jean Franco, tenemos en este caso el mundo del dinero, pero sin burguesía: “Hay individualismo sin un estado burgués que mediatice los distintos intereses.” (2003, p. 154)

El mundo es todavía el de las relaciones feudales, pero el señor feudal ya no se siente obligado a proteger sus siervos.

Es un mundo de transición inconclusa. La historia está congelada. La inmovilidad de la historia está narrada aquí en la perspectiva del personaje, pero también en la del narrador en tercera persona.

Obras como *Pedro Páramo* tienen el raro poder de contundencia, que viene de su capacidad de narrar la historia social latinoamericana como aquello que ella es – una sucesión de impases. Es también la capacidad de evidenciar el significado de estas impases. En obras como *Pedro Páramo* hay un pesimismo radical que es el modo más fuerte y contundente de la percepción de nuestra Historia.

Dialécticamente, obras como *Pedro Páramo*, al evidenciar nuestra condición periférica, dejan ver también las contradicciones del sistema-mundo capitalista. Llamamos las literaturas latinoamericanas de periféricas, no por considerar que los resultados estéticos-literarios que ellas alcanzaron en el

siglo XX sean inferiores a los resultados de las literaturas centrales, lo que no sería verdad, pero porque hacemos parte de culturas dependientes. Algunos pensadores entienden, por el contrario, que el mundo posmoderno no se articula con base en las relaciones centro-periferia. Esta no es, sin embargo, una discusión pertinente a este ensayo.

El mundo narrado en *Pedro Páramo* es el de la entrada de América Latina en la modernidad. El mundo del autor, mundo representante en las palabras de Bakhtin, es el de la toma de conciencia de la catástrofe de la Historia Latinoamericana.

Cuanto a la originalidad de nuestras literaturas, lo que importa es que supimos subvertir los modelos centrales y producir obras que en principio no estaban previstas en ellos. Nuestras literaturas, de dependientes pasaron a interdependientes (ver sobre esto Candido, 1987 P. 153). A partir de ahí nos volvimos capaces de producir obras que los colonizadores jamás podrían producir.

Considerar a las literaturas de las ex colonias como reflejas no resulta en considerarlas inferiores, pero sí en volver a tomar la condición de inferioridad histórica como punto de partida o mismo como punto de vista, punto de vista sobre la partida. El punto de vista permite percibir de otra forma el límite. La obra que sea construida con y por el límite apenas lo reafirmará. La obra que internalizar el límite, haciendo de él su propia cuestión, podrá llegar a la grandeza.

Este es el caso de *Pedro Páramo*, leído aquí como la presentación (*Darstellung*) de la derrota histórica que fue la conquista y la colonización, una narrativa que internaliza la catástrofe, pero también la amenaza de venganza. Para entenderlo es necesario confrontar la posible venganza con la ruina de la cual ella es parte.

El brillo que la oscuridad del *angosto pasillo* no logra engullir de todo, que aun exhala de la fuerza de trabajo anterior, este brillo atraviesa la escritura de Juan Rulfo. ¿Podría la obra compensar la historia congelada? ¿Podría la obra misma construirse como venganza?

Retomo la pregunta que hice al inicio: ¿si el mundo de *Pedro Páramo* es, como ha acentuado la crítica, un mundo de inmovilidad, sin futuro, entonces que es lo que se mueve en el *angosto pasillo*?

Lo que todavía se mueve es el grito de todos que se fueron, pero solamente la obra de arte podría preservar este grito. En esta perspectiva parece ganar sentido la idea de apropiación de las tradiciones narrativas populares que, según Perus (2007, p. 24), subordinarían las tradiciones letradas. Sin embargo ¿ hasta que punto no estaríamos con esta idea todavía dentro del horizonte de la transculturación? La historia de América Latina no ha sido generosa con la teoría de la transculturación. De la época de publicación de las obras de Rulfo hasta hoy lo que de hecho se ve es el aplastamiento de las fuerzas populares, primero por las armas, después por la industria cultural.

Las tradiciones letradas han estado subordinando las tradiciones populares, lo que, es verdad, no ocurre de modo pacífico.

Mostrar la ruina es una forma de violencia, como también de auto-violencia, porque hay un precio a ser pagado por exponer la ruina. A este pesimismo cabe llamarlo radical. El sueño de Dorotea, *la Cuarraca*, hecho ruina es, sin embargo, lo que la novela recupera y transforma en arte. La esterilidad de Dorotea y la fecundidad de Pedro Páramo son metáforas de la *Media Luna*. La productividad de este resulta en la más completa esterilidad histórica. En la improductividad de aquella reluce todavía la venganza.

Como trabajo y, por lo tanto, como producción, *Pedro Páramo* se sostiene en la dialéctica entre las dos metáforas, las internaliza. El arte es, a su modo, el sueño imposible, aquel que, una vez realizado, cambiaría el mundo. ¿ No es en esto que, con su malicia, insiste el pájaro burlón?

Bibliografía:

Aristóteles. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

Auerbach, Erich. *Mimesis – La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Baktine, Mikhail. Le prurilinguisme dans le roman. In: *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.

Bastos, Hermenegildo. *Reliquias de la casa nueva. La narrativa latinoamericana: el eje Graciliano-Rulfo*. México: CCYDEL/UNAM, 2005.

_____. A literatura como trabalho e apropriação. Inédito.

Candido, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973.

_____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

Franco, Jean. El viaje al país de los muertos. In: Rulfo, Juan. *Toda la obra*. Edición Crítica. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima; 1996.

Godelier, Maurice. "Trabalho" in: *Modo de produção. Desenvolvimento/ subdesenvolvimento. Enciclopédia Einaudi, vol. 7*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.

Hernández Soto, Gabriel. La voz de la memoria en *Pedro Páramo*. In: Huamán, Carlos (coordinador). *Literatura, memoria e imaginación en América Latina. Algunos derroteros de su representación a través de la oralidad y la escritura*. México: CCYDEL/ Ediciones Altazor, 2006.

Lefebvre, Henri. *El materialismo dialéctico*. Buenos Aires: La pléyade, 1974.

Lukács, Georg. *Ontología del ser social. El trabajo*. Buenos Aires: Herramienta, 2004.

Marx, Karl. *El capital. Crítica de la economía política*. México: Fondo de Cultura Económica, vol. I, 1986.

_____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.

Monsivais, Carlos. Sí, tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente. In: Rulfo, Juan. *Toda la obra*. Edición Crítica. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima; 1996.

Perus, Françoise. Problemas de poética narrativa: los aportes de Juan Rulfo. *Revista de Estudios Latinoamericanos*, nº 37, 2004. México: CCYDEL/UNAM.

_____. Posibilidades de un comparativismo intra-latinoamericano (Rulfo y Graciliano Ramos en la perspectiva de Hermenegildo Bastos). *Revista de Estudios Latinoamericanos*, nº 44, 2007. México: CCYDEL/UNAM.

Prendergast, Christopher. *The Triangle of Representation*. New York: Columbia University Press, 2000.

Prestipino, Gisuppe. El marxismo y la investigación teórica sobre el arte literario. In: Barberis, Pierre *et alli*. *Literatura e ideologías*. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1972.

Rulfo, Juan. *Toda la obra*. Edición Crítica. Colección Archivos. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima; 1996.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *As idéias estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

Todorov, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

Weimann, Robert. Text, Author-Function and Society: Towards a Sociology of Representation and Appropriation in Modern Narrative. In: Collier, Peter, Geyer-Ryan, Helga. *Literary Theory Today*. Cambridge: Polity Press, 1992.

White, Hayden. La historia literaria de Auerbach: causalidad figural e historicismo modernista. Almería, Luis Beltrán y Escrig, José Antonio (Introducción, compilación de textos y bibliografía). *Teorías de la historia literaria*. Madrid: ARCO/LIBROS, S.L., 2005.