

LA BÚSQUEDA DE IDENTIDAD DESDE LA MUERTE EN PEDRO PÁRAMO



MARÍA ISABELA VELEZ MERA

NATALIA ANDREA BOLAÑOS MAMIAN

UNIVERSIDAD DEL CAUCA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES

LICENCIATURA EN LITERATURA Y LENGUA CASTELLANA

POPAYÁN

2022

LA BÚSQUEDA DE IDENTIDAD DESDE LA MUERTE EN PEDRO PÁRAMO

MARÍA ISABELA VELEZ MERA

NATALIA ANDREA BOLAÑOS MAMIAN

Director

MG. ÁLVARO LUCIANO RIVERA

UNIVERSIDAD DEL CAUCA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES

LICENCIATURA EN LITERATURA Y LENGUA CASTELLANA

POPAYÁN

2022

LA BÚSQUEDA DE IDENTIDAD DESDE LA MUERTE EN PEDRO PÁRAMO

MARÍA ISABELA VELEZ MERA

NATALIA ANDREA BOLAÑOS MAMIAN

Monografía de grado como requisito para obtener el título de Licenciado en Literatura y Lengua
Castellana

Director

MG. ÁLVARO LUCIANO RIVERA

UNIVERSIDAD DEL CAUCA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES
LICENCIATURA EN LITERATURA Y LENGUA CASTELLANA

POPAYÁN

2022

Tabla de contenido

Introducción	5
Capitulo No 1.	8
Capitulo No 2.	23
Capítulo. No 3.	40
Conclusiones:	54
Referencias	56

Introducción

Pedro Páramo, es una novela escrita en 1955, por el mexicano Juan Rulfo. Es una obra publicada por la editorial Fondo de Cultura Económica, en Ciudad de México.

En ella se plantea la búsqueda de la identidad a través de la muerte. La novela tiene lugar en un pueblo llamado Comala. El joven Juan Preciado, protagonista de esta, emprende su viaje a dicho pueblo, en búsqueda de su padre y su identidad. En aquel viaje le ocurrirán sucesos inesperados, casi imposibles, pues se encontrará con un pueblo desolado, que es habitado por los murmullos de los ya fallecidos. Estos murmullos se convertirán en la condena de Juan Preciado, pues lo llevan hacia un viaje sin retorno. Esta obra es considerada como una de las grandes novelas que han causado gran impacto por su estructura narratológica y cronológica. “La estructura de Pedro Páramo es una compleja articulación de fragmentos yuxtapuestos, que no obedecen a un orden temporal ni espacial, al menos del tipo que concebimos normalmente”. (Reyes, 2001, p.18).

Nuestro trabajo de investigación tuvo como objetivo principal, analizar e interpretar la concepción de muerte en la tradición mexicana como elemento identitario en la obra Pedro Páramo de Juan Rulfo. Para tal efecto, analizamos los momentos históricos y culturales que se encontraron en ella, como también los mitos y tradiciones que se encuentran relacionados con la muerte en las culturas ancestrales indígenas mexicas.

De allí que fue necesario apoyarnos en el concepto de muerte y mito. La noción de muerte la tomamos de Octavio Paz, en su obra El laberinto de la soledad, en la cual, Paz propone una teoría sobre la muerte, manifiesta que para los aztecas la vida se prolongaba con la muerte y viceversa. La

muerte no era para ellos el fin natural de la vida, sino una etapa más de un ciclo infinito; también nos muestra una discordancia de la muerte según los aztecas frente la idea cristiana traída por los españoles. Los antepasados indígenas no creían que su muerte les perteneciera, como jamás pensaron que su vida fuese realmente “su vida”, el sentido cristiano de la palabra, el individuo es lo que cuenta. La muerte de Cristo salva a cada hombre en particular. Cada uno de nosotros es el hombre y en cada uno están depositadas las esperanzas y posibilidades de la especie. La redención es una obra personal. Asimismo consideramos el concepto de mito, según lo define Mircea Eliade, en su obra *Lo sagrado y lo profano*, que reconoce al mito como verdad apodíctica, fundamenta la verdad absoluta una vez revelado. Que cuenta como se creó algo, como comenzó a ser, no habla sino de realidades, de lo que sucedió realmente, esto se complementa con la lectura prehispánica de Pedro Páramo, que hace Mario Valdés, en su libro *Juan Rulfo en el Amoxcalli*; una lectura hermenéutica de Pedro Páramo. Busca referentes culturales en las civilizaciones prehispánicas, tanto en la azteca como en los vestigios precolombinos del occidente de México, la propuesta de partida de Valdés es considerar la multitud en voces de Comala como un *tzompantli* (especie de altar elaborado de cráneos). Por otro lado, Fuentes, hace un paralelismo entre los personajes de la novela mexicana con un mito griego. Juan Preciado, es un ser vencido, sin identidad que busca a un padre que ni siquiera ha conocido por el contrario, Telémaco es un conquistador que busca a Ulises porque ha sido un buen padre y lo necesita.

Fue en este contexto reflexivo en donde encontramos la justificación a nuestra investigación, en la medida en que después de haber revisado distintos ensayos y artículos sobre la novela, Pedro Páramo, como el de Robert Hertz, Alfredo López, Pilar Martínez, Jorge Runffinelli, logramos establecer que todos estos escritores establecen algún tipo de relación entre Comala y las culturas prehispánicas: Mictlán - Comala; Xólotl - Abundio; Juan Preciado - Quetzalcóatl; Murmullos - Almas en pena; Muerte de Susana San Juan - Día de los muertos. Representado entre sí como paralelos.

Ahora bien, el objetivo central de nuestro trabajo fue desarrollado metódicamente con un enfoque se inscribe en una perspectiva hermenéutica cultural, en el cual distinguimos tres momentos: 1. En una primera instancia se realizó un contexto social y literario que devela momentos cruciales de la vida de Rulfo y de la historia mexicana, los cuales, marcan determinadamente la obra. Examina el contexto donde se escribió la novela, Pedro Páramo y también analiza el proceso de autoformación de Rulfo como escritor. 2. En el segundo capítulo, se vislumbra la muerte desde la mitología náhuatl tematizada en la novela Pedro Páramo. Se analiza e interpreta la muerte desde el mito, la religión y costumbres populares, para reflejarlas en la novela 3. Finalmente, se analizará y se valorará aquellos elementos culturales mexicanos que relacionan identidad y muerte. Se estudian diferentes figuras alusivas a la muerte en la cultura mexicana para relacionarlas con la novela.

Capítulo No 1.

Contexto Social y Literario de Pedro Páramo.

Tzvetan Todorov (1986), en su artículo, *Las categorías del relato literario*, plantea que todos los elementos de una obra tienen un sentido, es decir, una función. En ella no hay elementos decorativos, superfluos o aleatorios, los cuales puedan ser prescindibles. Es a esa perspectiva a la cual se refería Gustavo Flaubert cuando decía que “no hay en mi libro ninguna descripción aislada, gratuita; todas sirven a mis personajes y tienen una influencia lejana o inmediata sobre la acción”. Si los ingredientes de una novela se combinan según una lógica, ciertamente, la novela como unidad debe tener también un sentido. Y éste se establece no con respecto a sí misma sino en relación con otras, de tal forma, que una novela al nacer, abre los ojos en un universo poblado de otras, con las cuales establece una red de relaciones complejas. Ahora bien, una obra no solamente establece un diálogo con otras obras, sino que se relaciona con los problemas sociales y culturales de su época. Este enlace, ya no con la literatura sino con el contexto cultural obliga al lector o al crítico a interpretar dicha relación. (pp. 159-160)

De otro lado, sin afirmar que estamos de acuerdo con la tesis de Barthes sobre la muerte del autor, si postulamos que entre éste y su obra hay una gama de relaciones, las cuales se vuelven comprensibles al establecer dicho diálogo entre uno y otra. En efecto, Rulfo ¿por qué incluyó en *Pedro Páramo* el episodio de la revolución de los cristeros? Desde el punto de vista estructural esa pregunta puede tener varias respuestas. Sin embargo, en esa lucha religiosa su padre perdió la vida. Y dicho texto, curiosamente, comienza con esta frase: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo”. (Rulfo, 2005, p.7). Uno de los rasgos predominantes de la infancia de Rulfo fue el desarraigo y la soledad familiar. A los ocho y catorce años, ya había perdido al padre y a la madre y cuando ésta murió, nadie lo reclamó y

fueron las Josefinas francesas quienes se hicieron cargo de ese niño casi adolescente y en ese convento permaneció interno varios años. En Guadalajara tenía parientes, pero nadie tuvo un gesto de solidaridad. Todos sus abuelos ya habían muerto, salvo una abuela octogenaria, que no sabía leer ni escribir, cuyos ascendientes habían llegado en el siglo XVI, de Andalucía (Harss, 1971. pp. 308-309). De ese sentimiento de sentirse abandonado seguramente nace esa frase que se encuentra en uno de sus cuentos, Diles que no me maten: “Guadalupe Terreros era mi padre. Cuando crecí y lo busqué me dijeron que estaba muerto. Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta” (Rulfo, 2005, p. 109).

Así las cosas, el ambiente cultural no era el mejor para un joven que luego dedicaría una parte importante de su tiempo a escribir. Reiteramos, nació en la época de la Revolución mexicana o de las distintas revoluciones como dice el mismo Rulfo. Su infancia transcurrió en San Gabriel, población que junto a otras fueron fundadas por el régimen de los encomenderos y tuvieron su prosperidad en la época de la Colonia. Rulfo al respecto recuerda:

Yo soy de una zona donde la conquista española fue demasiado ruda. Los conquistadores no dejaron de ser vivientes. Entraron a saco, destruyeron la población indígena, y se establecieron. Toda la región fue colonizada nuevamente por agricultores españoles. Pero el hecho de haber exterminado a la población indígena les trajo una característica muy especial, esa actitud criolla que hasta cierto punto es reaccionaria, conservadora de sus intereses creados. Son intereses que ellos consideraban inalienables (...) Se oponían a cualquier fuerza que pareciera amenazar su propiedad. De ahí la atmósfera de terquedad, de resentimiento acumulado desde siglo atrás, que es un poco el aire que respira el personaje de Pedro Páramo desde su niñez. (Sommers, 1973, p.107)

Su pobreza y decadencia vino con el cambio de rutas comerciales y de las luchas religiosas por la tierra, de tal suerte, que ese niño no encontró las mejores condiciones para ir identificando un objeto de deseo relacionado con el arte o con la ficción. Los habitantes de la región eran estólidos, taciturnos y herméticos (Harss,1971, p.304-305). Quizá, de esa economía, de esa brevedad del lenguaje de las personas que habitaban esos pueblos olvidados de Dios, Rulfo encontraría luego, paradójicamente, las palabras para darle forma al lirismo intenso de los recuerdos de Susana San Juan y de Doloritas Preciado pero también las frases lapidarias que saldrían de personajes como Abundio, el padre Rentería o del mismo Pedro Páramo.

Las consecuencias de la Revolución para Rulfo fueron cruciales, no sólo para su vida sino también para su obra. Ese sentimiento de devastación que en su obra se siente, es el reflejo de cada momento por el que tuvo que pasar, desde la muerte de sus familiares hasta su estadía en el colegio-orfanato. Rulfo recuerda:” El sistema carcelario...lo que aprendí fue a deprimirme, fue una de las épocas en que me encontré más sólo y donde conseguí un estado depresivo que todavía no se me puede curar” (Gonzales Boixo, 1980, p. 38).

Decíamos que su ambiente familiar no era el mejor. Su padre y su madre murieron prematuramente. Su abuela ya no tenía la fuerza para sostener a una sensibilidad que se sabe abandonada y sin el suficiente vigor de abrirse paso en esa cultura en donde era corriente el abandono de los hijos y de los parientes ya mayores (Harss, 1971, pp 308-309). Quizás ese abatimiento perduró en su memoria de hombre adulto y ese recuerdo lo incorpora en el relato, “No oyes ladrar los perros”, en cuya historia se narra el esfuerzo que debe hacer un hombre mayor, que debe llevar cargado a su hijo herido hasta un sitio donde lo puedan curar. Humanamente es difícil no asociar ese evento, en donde un anciano lleva cargado a su hijo, con

otro, narrado en un texto fundacional de la épica romana, cuando Eneas huye de Troya y lleva cargado sobre sus hombros a su anciano padre Anquises (Perus, 2012, p. 125).

Ahora bien, si Rulfo no tuvo una raíz de la cual coger para no caer en el vacío de la ausencia de una identidad, como lectoras deseamos saber ¿quién le marcó el camino de la creación literaria a un joven cuyo contexto social y familiar no favorecía ese tipo de búsquedas estéticas? ¿Quién lo motivó a leer literatura y luego a escribirla? No se piense que algún amigo le prestó o le regaló *Los de abajo* de Mariano Azuela o *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán. No se sabe si tuvo un profesor que lo estimulara a leer a Faulkner, a Virginia Woolf, a Borges o a José Eustasio Rivera. Se tiene más información sobre sus estudios de contabilidad, lo poco que aprendió de abogacía, los diez años que trabajó en el Departamento de Inmigración, en el momento en que comenzó la segunda guerra mundial y tuvo que trabajar en la distribución de alemanes en el centro de México y los siete años que trabajó en publicidad en las oficinas de Goodrich. En 1956, tuvo unos ingresos haciendo guiones de películas. (Harss, 1971, pp 309-310). El mismo Rulfo dice que no sabe cómo le llegó la vocación de escribir y cuando le llegó fue de manera tardía. En un diálogo con Luis Harss, recuerda que el culpable de esta inclinación, quizás, fue el padre de San Gabriel, cura que participó en una revuelta a favor de los cristeros y al irse dejó en la granja de la abuela analfabeta de Rulfo, en depósito, una pequeña biblioteca de la parroquia, la cual constaba no de libros religiosos sino de novelas de aventuras, relatos que se los leyó todos (Harss, 1971, p. 313). Pero esta experiencia literaria fue cuando él tenía entre nueve u once años y él comenzó propiamente a escribir un año después de comenzar la segunda guerra mundial, es decir, en 1940, a los veintidós años.

En efecto, ya vivía en ciudad México cuando escribió una novela, en la cual trataba de encontrar un estilo para darle expresión a su soledad pero lo hizo de manera retórica, que por

supuesto no convencía porque era inauténtica (Harss, 1971, p. 313). En otras palabras, aún no había encontrado ese cómo narrar que habla Greimas y quizás, aún no había consolidado ese otro saber de carácter semántico relacionado con una identidad cultural sin la cual un escritor no puede expresar los valores de una región o de un país sin caer en las trampas del realismo socialista. Es el drama de todo novelista. García Márquez escribió la primera versión de Cien años de soledad en el año 1952. Escribió un mamotreto de cuatrocientas páginas y las leyó críticamente y se dio cuenta que todavía le faltaba el oficio que todo buen escritor debe tener y eso no se obtiene soplando y haciendo botellas y Gabo ya tenía la suficiente madurez literaria para aceptar dicha realidad. No cayó en la trampa narcisista del joven narrador cuyo primer cuento o novela breve ha obtenido un primer reconocimiento en un concurso literario. Esa madurez ya también la tenía Rulfo y abandonó ese estilo y se dio cuenta que éste se encontraba ligado con las formas de hablar de esos campesinos analfabetas, cuyo lenguaje se remontaba a tradiciones orales muy antiguas que llegaban hasta la época de la Conquista y de la Colonia (Harss, 1971, p.314). Y en una suerte de proceso de anagnórisis, el joven Rulfo comenzó a escribir como hablaban esos indígenas y braseros, desposeídos de la tierra, que lucharon por ella y hablaban quedito, con un tono íntimo y personal que le sirvió para comenzar a escribir con esas palabras sencillas pero auténticas que poco a poco le valieron el reconocimiento del mundo literario de la época (Harss,1971, p.314). Y de esa manera, escribió y publicó en 1945, “Nos han dado la tierra”, en 1946, Macario, en 1948, La cuesta de las comadres, Talpa y El llano en llamas en 1950, hasta publicar en 1953, los 17 cuentos que integran El llano en llamas. De esa forma, Rulfo fue adquiriendo esa competencia modal, ese estilo con voces auténticas y no grandilocuentes, que le permitió escribir en 1955, Pedro Páramo, novela sin la cual, dijo García Márquez, no hubiese podido escribir Cien años de soledad.

Planteada esa relación entre obra y autor, cabe también preguntarnos de nuevo, ¿Cuál fue el contexto literario y social en el cual Rulfo escribió su obra? ¿Su novela y cuentos son una continuación de esa literatura panfletaria, regionalista, criollista e indigenista que dominó durante decenios el escenario de la novela mexicana e hispanoamericana?

El punto de partida para un nuevo México fue la Revolución Mexicana, la cual comenzó en 1910. Las ciudades crecieron al amparo de las nuevas industrias. Los políticos y la prensa no dejaron de hablar de los grandes cambios. Terminaron las luchas intensas entre caudillos y se solidifica el Estado nación, que se enorgulleció de la nacionalización del petróleo. Los intelectuales, que en su mayoría no cuestionaban públicamente el alboroto oficialista, discutían sus propias contradicciones, su relación con la sociedad que nacía de estos cambios y nacía con un relativo poder. Sin embargo, quedaron las zonas marginales como las que Rulfo describe en su obra. La Revolución no soluciona los problemas del campesinado. La cuestión agraria no tuvo solución y este sentimiento de ser engañados se apreciará en algunos de los cuentos de *El llano en llamas*. Rulfo no es el narrador de las victorias de la Revolución. Por el contrario, muestra cómo los más débiles de la sociedad se ven sometidos a todo tipo de injusticias. Lo que le interesa literariamente es esa parte de la realidad, la miseria de la tierra, que le servirá de telón de fondo para su obra literaria.

Hay que afirmar que Rulfo fue el último autor que escribió en esa línea documentalista, con una vocación misional en donde la novela es un acta de acusación y denuncia de la explotación del indio y del campesino mexicano es no haber comprendido el aporte de su obra a la literatura hispanoamericana. Ya Rulfo no usa la novela como escuela, tribuna y bandera de agitación partidista e ideológica. Ya Rulfo no se plantea como un hombre de letras cuyas aspiraciones también eran políticas, ministeriales, diplomáticas o burocráticas. Para Rulfo el acto de escribir

no fue un hacer dominical, de fin de semana, a la usanza del intelectual de los años veinte y treinta. La literatura regional pierde con Rulfo su militancia panfletaria y regional (Hars, 1971, p. 314).

Pedro Páramo marcará el inicio de una nueva etapa en la narrativa hispanoamericana, incorporando las últimas tendencias novelísticas y clausurando los modelos tradicionales basados en el realismo. El lector de los años cincuenta ya no lee a Pedro Páramo como un documento sociológico sino como una novela, un texto de ficción que mantiene por supuesto su relación con una realidad social y cultural. Lo dicho anteriormente no tiene el propósito de negar la proximidad de su obra con todos los relatos que se escribieron en la época de la Revolución mexicana. En efecto, porque los leyó muy bien, Rulfo no quiso escribir con ese mismo modelo de José Vasconcelos, Agustín Vera, Martín Luis Guzmán y Mariano Azuela. Ese modelo ya estaba agotado mas no su temática. El asunto era encontrar una palabra que modela tanta substancia, tanto contenido, tanta realidad que se había quedado sin ser expresada, sin una forma, sin un estilo.

Gabriel García Márquez, en 1967, cuando publica Cien años de soledad, le enseñó a quienes aún se interesaban en dicho tema en nuestro país como se escribe literalmente una de las escenas emblemáticas de la violencia en Colombia: la matanza de las bananeras, empleando un niño que José Arcadio Segundo lo llevaba sobre sus hombros, como foco-cámara de orden narrativo y desde allí es ese niño quien relata cinematográficamente ese hecho de legendaria violencia (García Márquez, 1991, pp 426 ,427, 428). Sin embargo, quizás muchos lectores habrán olvidado que Gabo ya había escrito en el mes de octubre de 1959, un artículo titulado, Dos o tres cosas sobre “La novela de la violencia”, en el cual también sostiene que hasta ese año 1959 no se

había escrito sino un inventario de hechos tanáticos sobre el tema de la violencia en Colombia.

Al respecto afirma:

El exhaustivo inventario de los decapitados, los castrados, las mujeres violadas, los sesos esparcidos y las tripas sacadas y la descripción minuciosa de la crueldad con que se cometieron esos crímenes, no era probablemente el camino que llevaba a la novela (...) había que esperar que los mejores narradores de la violencia fueran sus testigos. Pero el caso parece ser que éstos se dieron cuenta de que estaban en presencia de una gran novela y no tuvieron la serenidad ni la paciencia, pero ni siquiera la astucia, de tomarse el tiempo que necesitaban para aprender a escribirla. No teniendo en Colombia una tradición que continuar, tenían que empezar por el principio y no se empieza una tradición literaria en veinticuatro horas. Desgraciadamente, hasta ese momento, no parece que algún escritor profesional, técnicamente equipado, haya sido testigo de la violencia. (García Márquez, 1997, p.562-563)

El escritor técnicamente equipado apareció como testigo de la violencia en la ciudad de Tuluá, Gustavo Álvarez Gardeazabal, quien después de haber leído toda la novela de la violencia que se había escrito en nuestro país, comprendió que ésta no pudo superar su carácter documental, de crónica, de testimonio humano y sociológico. En otras palabras, en un proceso de lúcida anagnórisis entendió que aún en la década de los años sesenta no se había escrito la novela de la violencia en Colombia y por eso, en Torobajo, cuando era profesor de literatura en la Universidad de Nariño, en 1970, escribió Cóncores no entierran todos los días. Magnífica enseñanza para quienes seguía escribiendo meras crónicas con el ropaje de novelas sobre la violencia partidista, con algunas excepciones en ese momento como La calle 10 (1960) de

Zapata Olivella, *El día señalado* (1963) de Mejía Vallejo y *La mala hora* (1962) de García Márquez (Williams, 1991, p.70-71).

Ahora bien, es comprensible que la vieja ola regionalista se hubiese extendido hasta finalizar la década de los años cuarenta cuando aún se le otorga el premio de novela a un texto de Ciro Alegría, *El mundo es ancho y ajeno* (1942) y la primera novela moderna que se escribió en Hispanoamérica, según la valoración de Ángel Rama, pasó desapercibida en ese concurso, *El pozo* (1939) de Juan Carlos Onetti.

Ese anacronismo imperante lo denunció José Donoso en su *Historia personal del "boom"* al decir, que todavía en la década de los años cincuenta, los autores reconocidos por la crítica eran Ciro Alegría, Germán Arciniegas, Agustín Yáñez, Miguel Ángel Asturias, Eduardo Mallea y Arturo Uslar Petri. Mientras Donoso ya había leído en 1946, *El mundo es ancho y ajeno*, *Los pasos perdidos* de Carpentier fue apenas leída en 1957; *La bahía del silencio* la leyó en 1947 y *El Aleph* de Borges lo vino a leer en 1959. Y no porque fuera desidioso y no buscará otras novelas en el mundo hispanoamericano sino porque aún no se habían desarrollado las instituciones que posibilitaron la internacionalización de la novela hispanoamericana. También precisó que en el famoso Congreso de Intelectuales, realizado en Chile, en la ciudad de Concepción, apenas se mencionaron los nombres de García Márquez, Cortázar, Rulfo, Onetti, Sábato, Vargas Llosa y Borges. A estos narradores ya se los conocía más en el extranjero que en Bogotá, México, Lima, Montevideo. Para fundamentar más este reclamo generacional que muchos jóvenes artistas hicieron sobre la incomunicación literaria existente en América Latina, Raymond L. Williams en su libro, *Novela y poder en Colombia*, planteaba que, a mediados del siglo XIX, el vendedor de tabaco en Ambalema tenía más contactos con el importador de cigarros en Bremen que con el comerciante de Cali o Medellín. Igual sucedía con García Márquez. En *La hojarasca* y en *Cien*

años de soledad se percibe más la influencia de Faulkner que la influencia de Manuel Vallejo y Eduardo Caballero Calderón (Williams, 1991, p.36).

De igual manera, Ángel Rama en su artículo “La generación de medio siglo” planteaba que esas regiones latinoamericanas incomunicadas entre sí se conectaban a través de grandes centros internacionales como París, Londres, New York y Moscú, mientras que los grandes patriarcas de la novelística prolongaban su magisterio por larguísimos períodos, “dando desde lejos la sensación de que en sus países han cortado a ras la hierba para que nada nuevo crezca. Para muchos, Colombia sigue siendo José Eustasio Rivera –cuando no Arciniegas-, aunque desde entonces dos generaciones de escritores se han sucedido, y es bastante explicable –dentro de este general absurdo- que los nombres de Gabriel García Márquez o del áspero, trágico realista Álvaro Cepeda Samudio, sean enteramente ignorados, del mismo modo que son ignorados las aportaciones poéticas de Jorge Gaitán Durán (...) o de Eduardo Cote Lamus o Álvaro Mutis (Rama, 2017, p. 36). Lo anterior explica la decisión de estos jóvenes narradores de mirar estética y narrativamente hacia afuera. Ya no toleraban ese régimen discursivo que se impuso durante las décadas de los años veinte, treinta, cuarenta y cincuenta, según el cual, el escritor escribía para la parroquia, con el lenguaje de la parroquia, sobre los problemas de la parroquia (Donoso, 1972, p. 19).

Así como Donoso y García Márquez buscaron estilos más cosmopolitas en otras narrativas como la norteamericana, inglesa y francesa; Rulfo, igualmente dialéctico, sin renunciar al espíritu de la novela regionalista buscó una síntesis entre el lenguaje del campesino de la región de Sayula con las coordenadas de tiempo y espacio y la manera moderna como el personaje se inserta en dicho cronotopo. Y ese tratamiento novedoso lo encontró en la obra de William Faulkner, John Dos Passos y Hemingway (Monegal, 2003, p.607). Con todo, el hecho de que

Rulfo haya encontrado esa solución en autores extranjeros que escribieron sus obras en otras lenguas, ni lo minimiza ni lo desmerece. No se piense que es un traidor a su identidad hispanoamericana; recuérdese que él ya tuvo una experiencia de escribir con la retórica de un falso cosmopolitismo y ese volumen terminó en el basurero. Siguió el ideario de Alejo Carpentier, quien planteó en Tientos y diferencias el problema de todo escritor latinoamericano cuando escribía a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Hasta cierto punto se presentaba en él una batalla entre el decir de la vieja Europa y el decir del Nuevo Mundo. Planteaba Carpentier (1974):

Enrique Heine nos habla, de repente, de un pino y una palmera, árboles por siempre plantados en la gran cultura universal, en lo conocido por todos. La palabra pino basta para mostrarnos el pino; la palabra palmera basta para definir, pintar, mostrar la palmera. Pero la palabra ceiba –nombre de un árbol americano al que los negros cubanos llaman “la madre de los árboles”- no basta para que las gentes de otras latitudes vean el aspecto de columna rostral de ese árbol gigantesco, adusto y solitario (...). Esos árboles existen. Son árboles americanos que forman parte, por derecho y presencia, de la novelística americana. Pero no tienen la ventura de llamarse pino, ni palmera, ni nogal, ni castaño, ni abedul (...). Por lo tanto, hay que hablar de la ceiba, hay que hablar del papayo. (p. 44)

Planteadas, así las cosas, quien lea Macario, Diles que no me maten, Talpa o No oyes ladrar los perros y por supuesto, Pedro Páramo, no puede afirmar que Rulfo tuvo que aprender inglés para escribir su obra. Si bien, Mariana Frenk, Carlos Blanco Aguinaga y Hugo Rodríguez Alcalá, lectores calificados de la obra de Rulfo estuvieron de acuerdo en

decir que dicha obra era la prueba que no había necesidad de buscar en Europa lo que se podía encontrar en San Gabriel, Colima, Jalisco y Talpa (Monegal, 2003, p.606). Esa valoración relativamente cierta no impide captar otro aspecto no percibido de ella, la cual se puede aprehender pero es a través de la lectura de las novelas de Carlos Fuentes, Severo Sarduy, Cabrera Infante y García Márquez (Monegal, 2003, p.607). Como es la subjetivación del tiempo que en los monólogos y recuerdos de Doloritas Preciado, Susana San Juan y el mismo Pedro Páramo se pone tan de presente. La crítica en general, volvemos a decir, reconoce que Pedro Páramo marca el inicio de una nueva etapa en la narrativa hispanoamericana junto con Juan Carlos Onetti. La influencia de Faulkner es decisiva para que se obtuviera esa ruptura. El espacio que Faulkner describe es el sur profundo de los Estados Unidos, hasta cierto punto similar al que Rulfo y García Márquez describen en sus ficciones. Vargas Llosa (1971), en García Márquez: Historia de un deicidio, hace una radiografía de ese tipo, de ese lugar de manera tan ópticamente íntima y veras, que vale la pena citar, para que el lector sepa de que se está hablando:

En las ficciones de Faulkner vio aparecer un mundo anacrónico y claustal, como el de su propia región, sobre el que gravitan obsesivamente las proezas y estragos de una guerra civil, habitado por los derrotados, y que se desmorona y agoniza con la memoria fija en los esplendores de una opulencia ya extinta; vio aparecer un mundo dominado por el fanatismo religioso, por la violencia física y por la corrupción moral, social y política, un mundo rural y provinciano, de pequeñas localidades ruinosas separadas por vastas plantaciones que antes fueron el símbolo de su bonanza y ahora lo son de su atraso y –no es difícil imaginar con qué perplejidad, con qué alegría- “vio” encarnados en palabras sus demonios de infancia, “vio”

traspuestos en ficciones los mitos, los fantasmas y la historia de Aracataca. Hasta en el medio físico brutal del universo faulkneriano pudo identificar a su región de calor y aguaceros infernales, y los alucinados, extravagantes y oligofrénicos de Yoknapatawpha debieron recordarles a esos personajes de su niñez que hablan con espíritus, creían en huevos de basilisco, aseguraban que una muchacha había subido al cielo en cuerpo y alma y tejían su propia mortaja. (pp 140 -141)

La misma impresión que tuvo García Márquez leyendo Sartoris, Palmera salvajes, Mientras agonizo, El sonido y la furia también debió tenerla Rulfo cuando alguien le sugirió leer a ese escritor norte americano que no hace el elogio del capitalismo sino que describe la pobreza y el desencanto que produjo entre la fuerza de trabajo negra y esclava la guerra civil en los Estados Unidos, desencanto que Rulfo también vio entre miles de campesinos que lucharon con optimismo en las huestes de Villa, Zapata, terminaron abandonando sus pueblos para dirigirse a Tijuana y terminar trabajando de braseros en poblaciones del estado de California. Tanto Rulfo como Faulkner cuentan historias que describen zonas áridas agrestes, donde la libertad se vuelve libertinaje y barbarie. Ninguno relata las victorias y éxitos de las revoluciones en sus países. Relatan el sometimiento, pobreza y violencia del campesino con el campesino.

A pesar de su misantropía y timidez, Rulfo, se articula a su manera, con la nueva élite intelectual en el decenio que va de mediados de los años 1950 a mediados de 1960, élite que se expresa a través de la Revista Mexicana de Literatura. Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, fueron los precursores de dicha revista, la cual tenía como fin la difusión cultural abierta a manifestaciones literarias internacionales, para contrarrestar las tendencias ideológicas del nacionalismo y del realismo socialista en la cultura mexicana. En 1958, tres años después de haber surgido la Revista, Carlos Fuentes publica La región más transparente, considerada en la

época como la primera novela urbana moderna de México. La Revista sería en su tiempo el primer espacio importante abierto a las mujeres. Allí concurrieron Elena Poniatowska y Elena Garro, Rosario Castellanos, Guadalupe Amor y la pintora surrealista Leonora Carrington. Los textos femeninos ayudaron a abrir el horizonte cultural de los lectores mexicanos en un tiempo en el que la lucha por los derechos de las mujeres emergía como lo nuevo en el mundo. En 1965, final de la Revista, el mundo intelectual latinoamericano mira cómo en México se ejerce la violencia de Estado contra la libertad de expresión y de imprenta, al reprimirse a Arnoldo Orfila Reynal, director de la editorial más importante del país, el Fondo de Cultura Económica, quien renunció por el revuelo causado debido a la publicación en español del libro, *Los hijos de Sánchez*, escrito por el antropólogo estadounidense y publicado en inglés en 1961.

Para cerrar esta contextualización literaria y social de la obra de Rulfo, podemos concluir que Fuentes, Arreola, Carballo, Rosario Castellanos, Elena Garro y Elena Poniatowska son herederos de la decepción de los personajes de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* de los ideales de la Revolución mexicana, la cual se expresa de forma muy clara en su cuento “Nos han dado la tierra”. La mayor ilusión de los revolucionarios era la tierra y el cuento mencionado es una suerte de réplica a la visión elogiosa que se da de la Revolución en la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela. La crítica que Rulfo hace de la forma logrera y personalista de quienes se beneficiaron de la Revolución, se encuentra en esa página de *Pedro Páramo*, en donde de una forma clara y muy a lo mexicano, termina desmitificando, cuando el dueño de *La media luna* le dice al Tilcuate que hay que estar del lado de quien esté ganando:

Ahora somos carrancistas.

Está bien.

Andamos con mi general Obregón.

Está bien.

Allá se ha hecho la paz. Andamos sueltos.

Espera. No desarmes a tu gente. Esto no puede durar mucho.

Se ha levantado en armas el padre Rentería. ¿Nos vamos con o contra él?

Eso ni se discute. Ponte al lado del gobierno.

Pero si somos irregulares. Nos consideran rebeldes.

Entonces vete a descansar.

¿Con el vuelo que llevó?

Haz lo que quieras, entonces.

Me iré a reforzar al padrecito. Me gusta cómo gritan. Además, lleva uno ganada la salvación.

Haz lo que quieras. (Rulfo, 2005, p. 171-172)

Capítulo No 2.

Como motivo literario, la muerte, ha estado presente como uno de los misterios más inquietantes para la conciencia universal, sería difícil encontrar una cultura donde la religión, la filosofía, el arte, o anécdotas populares surjan alejadas de esta inquietud. Específicamente en México, tanto antes como después de la Conquista, la muerte ha marchado paralela a la vida, justificándose así la una con la otra. Octavio Paz (2004), muestra en su libro, *El laberinto de la soledad*, esa discordancia de la muerte según los aztecas frente la idea cristiana traída por los españoles.

Posiblemente el rasgo más característico de esta concepción es el sentido impersonal del sacrificio. Del mismo modo que su vida no les pertenecía, su muerte carecía de todo propósito personal. Los muertos —incluso los guerreros caídos en el combate y las mujeres muertas en el parto, compañeros de Huitzilopochtli, el dios solar— desaparecen al cabo de algún tiempo, ya para volver al país indiferenciado de las sombras, ya para fundirse al aire, a la tierra, al fuego, a la sustancia animadora del universo. Nuestros antepasados indígenas no creían que su muerte les pertenecía, como jamás pensaron que su vida fuese realmente "su vida", en el sentido cristiano de la palabra. (...) el individuo es lo que cuenta. El mundo —la historia, la sociedad— está condenado de antemano. La muerte de Cristo salva a cada hombre en particular. Cada uno de nosotros es el Hombre y en cada uno están depositadas las esperanzas y posibilidades de la especie. La redención es obra personal. (pp 21 -22)

La unión de estos dos ideales conformaría el sentido de la muerte en el México moderno.

El advenimiento del catolicismo modifica radicalmente esta situación. El sacrificio y la idea de salvación que antes eran colectivos, se vuelven personales. La libertad se

humaniza, encarna en los hombres. Para los antiguos aztecas lo esencial era asegurar la continuidad de la creación; el sacrificio no entrañaba la salvación ultraterrena, sino la salud cósmica; el mundo, y no el individuo, vivía gracias a la sangre y la muerte de los hombres. (Paz, 2004, p.61)

Para los aztecas la vida se prolongaba con la muerte y viceversa. La muerte no era para ellos el fin natural de la vida, sino una etapa más de un ciclo infinito. Los sacrificios tenían entonces una doble función: pagar una deuda contraída con los dioses y prolongar la vida. En el catolicismo, contrario al concepto azteca, la salvación se lleva a cabo a nivel personal, y la muerte es así tragedia de cada individuo. Esta concepción católica también se encuentra presente en la obra, los personajes de una u otra manera van en busca de su salvación individual, que según su fe la alcanzan con la aprobación del padre Rentería.

—¿Qué quieres que haga contigo, Dorotea? Júzgate tú misma. Ve si tú puedes perdonarte.

—Yo no, padre. Pero usted sí puede. Por eso vengo a verlo.

—¿Cuántas veces viniste aquí a pedirme que te mandara al cielo cuando murieras?

¿Querías ver si allá encontrabas a tu hijo, no, Dorotea? Pues bien, no podrás ir ya más al cielo. Pero que Dios te perdone.

—Gracias, padre.

—Sí. Yo también te perdono en nombre de él. Puedes irte.

—¿No me deja ninguna penitencia?

—No la necesitas, Dorotea. (Rulfo.2005, p.132)

Aun así, Octavio Paz, descubre un vínculo común. En la literatura este tema ha tenido gran resonancia, alcanzando su máxima especulación en el contexto de la etapa revolucionaria iniciada en 1910. Si algo define a la literatura mexicana a partir de este momento es su morbidez. Se vive para la muerte, dentro de la muerte.

Rulfo, de una manera bastante efectiva, penetra en la conciencia mexicana. La muerte es un acontecimiento de lo más natural, que no parece oponerse a la vida sino completarla, hacerla total. Se nota, así como todos estos seres reaccionan casi inalterados frente al conocimiento de la muerte. Cuando Juan Preciado le revela a Eduviges el deceso de su madre, la actitud de ésta revela lo sutil del suceso: "Entonces esa fue la causa de que su voz se oyera tan débil, como si hubiera tenido que atravesar una distancia muy larga para llegar hasta aquí. Ahora lo entiendo. ¿Y cuánto hace que murió?" (Rulfo, 2005, p. 14). Cuando a Eduviges se le presenta el ánima de Miguel Páramo, muerto al desbocarse su caballo, ella lo toma con la mayor naturalidad y simplemente le dice: "Mañana tu padre se torcerá de dolor. Lo siento por él. Ahora vete y descansa en paz, Miguel. Te agradezco que hayas venido a despedirte de mí". (Rulfo, 1995, p. 26). Reacción semejante tiene Susana San Juan al enterarse de la muerte de su padre: "Entonces era él -y sonrió-. Viniste a despedirte de mí -dijo, y sonrió" (Rulfo, 1995, p. 94).

Esta aceptación de la muerte como algo normal resulta, por una parte, del desencanto de los diferentes personajes con su propia vida, y, por otra, de ese sentido religioso de culpa, que constantemente les recuerda las consecuencias de una caída desafortunada. Cuando la muerte llegó, todos, dentro de sus sepulturas, ganaron conciencia retrospectiva de sus vidas. Esto es un planteamiento fatalista de la vida que, en parte, es el mismo choque con la redención cristiana. "—¿Cuántos pájaros has matado en tu vida, Justina? —Muchos, Susana. —¿Y no has sentido

tristeza? —Sí, Susana. —Entonces ¿qué esperas para morirme? —La muerte, Susana. —Si es nada más eso, ya vendrá. No te preocupes” (Rulfo,1995, p.164).

La novela explota en todas sus posibilidades la relación mito-literatura y mito-realidad. La realidad latinoamericana es representada en una visión que apunta hacia el pasado indígena, hacia aquel paraíso perdido con sus costumbres y creencias.

La obra tiene como protagonistas a Juan Preciado y a Pedro Páramo. El primero acude a Comala en búsqueda de su padre. En el camino conoce a Abundio lo introduce al mundo de los muertos porque en Comala no hay nadie vivo. Los personajes no están basados en la realidad, son encarnaciones de arquetipos, mitos o símbolos. Abundio navega entre el “mundo de los vivos” y “el mundo de los muertos”, llevando al personaje principal hacia el inframundo, como el Caronte de la Divina Comedia; Quetzalcóatl, uno de los principales dioses en la cultura náhuatl, viaja al inframundo a buscar sus restos, como lo hace Juan Preciado cuando viaja a Comala, ambos viajan hacia la ciudad de los muertos en búsqueda de su memoria. Existe aquí un paralelismo entre Quetzalcóatl y Juan Preciado.

Por otra parte, Fuentes (1980), observa en el ingreso de Juan Preciado al mundo de los muertos, el mito de “la búsqueda del padre”.

Ese joven Telémaco que inicia la contra odisea en busca de su padre perdido, ese arriero que lleva a Juan Preciado a la otra orilla, la muerte, de un río de polvo, esa voz de la madre y amante, Yocasta-Eurídice, que conduce al hijo y amante, Edipo-Orfeo, por los caminos del infierno, esa pareja de hermanos edénicos y adánicos que duermen juntos en el Iodo de la creación para iniciar otra vez la generación humana en el desierto de Comala, esas viejas virgilianas Eduviges, Damiana, la Cuarraca-, fantasmas de

fantasmas, fantasmas que contemplan sus propios fantasmas, esa Susana San Juan, Electra al revés, el propio Pedro Páramo, Ulises de piedra y barro... todo este trasfondo mítico permite a Juan Rulfo proyectar la ambigüedad humana de un cacique, sus mujeres, sus pistoleros y sus víctimas y, a través de ellos, incorporar la temática del campo y la revolución mexicana a un contexto universal. (p.16)

Rulfo nos muestra a Juan Preciado como la contradicción del mito de Telémaco ya que su búsqueda es diferente: Telémaco es un conquistador que busca a Ulises porque ha sido un buen padre y lo necesita. Además, Penélope, su madre, es un personaje sumiso que ha esperado pacientemente el regreso de Ulises, el padre.

Juan Preciado, por el contrario, es un ser vencido y sin identidad que busca a un padre al que ni siquiera ha conocido, enviado por una madre dominante y rencorosa, que le manda a encontrar la muerte al final de la búsqueda espiritual de su propia identidad. Este relata su viaje hacia el pueblo y comienza a percibir lo fantasmal de Comala. La estructura del relato va cambiando a medida que avanza la novela: ya no es solo el protagonista quien relata, sino que se entremezclan en la novela las voces de los habitantes de Comala. La atmósfera de vacío y destrucción del pueblo se basa en la idea de las “ánimas en pena” de la antigua cultura mexicana. Estas almas están condenadas a vagar por la tierra mientras los vivos rezan por ellas.

- ¿Y tu alma? ¿Dónde crees que haya ido? -Debe andar vagando por la tierra como tantas otras; buscando vivos que recen por ella. Tal vez me odié por el mal trato que le di; pero eso ya no me preocupa. He descansado del vicio de sus remordimientos. Me amargaba hasta lo poco que comía, y me hacía insoportables las noches llenándomelas de pensamientos intranquilos con figuras de condenados y cosas de ésas. Cuando me senté a morir, ella me rogó que me levantara y que siguiera arrastrando la vida, como si esperara

todavía algún milagro que me limpiara de culpas. Ni siquiera hice el intento: "Aquí se acaba el camino -le dije-. Ya no me quedan fuerzas para más." Y abrí la boca para que se fuera. Y se fue. Sentí cuando cayó en mis manos el hilito de sangre con que estaba amarrada a mi corazón. (Rulfo, 2005, pp 124–125)

Los rezos y lamentos son las voces que comienzan a expandirse en el texto. La muerte, representada como un viaje, es una clara alusión a las creencias mexicanas. La muerte no es vista como el final de algo, sino como una transición, un viaje hacia otro reino, otro recorrido, mítico que ocupa un lugar importante en la mitología azteca: el que conduce a las ánimas desencarnadas hacia el Mictlán, lugar que habitan los muertos.

Las consecuencias que suscitan o evocan el pueblo de Comala en la época del narrador – protagonista Juan Preciado ofrecen una serie de signos que lo identifica como el país de los muertos de las mitologías mexicanas (Mictlán, para los aztecas y para los nahuas actuales). Para empezar, las alusiones a su situación geográfica: la lejanía respecto al mundo de los vivos, que exige unos viajes penosos, y el hecho de situarse en un parte << baja>> del mundo. En Pedro Páramo, el camino a Comala se representa como una bajada casi infinita que lleva a un lugar de mucho calor y sin aire. Juan Preciado llega literalmente exhausto. Hoy todavía, los chamulas del estado de Chiapas simulan en sus entierros el viaje penoso y largo que debe realizar un muerto para llegar a su destino. Para aliviar sus trabajos, acompañantes abastecen al muerto con alimentos, agua y dinero. Por otra parte, desde Comala no se alcanza a ver las nubes: el cielo está demasiado alejado (pp.63–64). La situación espacial de Comala (época de Juan Preciado) presenta, pues, una analogía clara con la del país de los muertos indígenas: analogía estructural, no anecdótica. (Lienhard, 1992, p. 846.)

Desde el punto de vista climático, nos ubica la narración en un lugar que guarda similitudes, al decir de sus personajes, con el infierno: “(...) Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija” (Rulfo,2005, p.67). Esta alusión al infierno, además de darnos una idea del clima de Comala, nos refiere también a la muerte. A una muerte que no sólo existe por el hecho de que los personajes están muertos, a una muerte que, según sus testimonios, ya estaba instalada mucho antes de que el acontecimiento físico se produjese en los cuerpos, en la atmósfera, en los vínculos humanos, en la expropiación de las tierras, en el abuso del poderoso Pedro Páramo y en la aparente indiferencia con la que se le permite; en la negativa, por parte del Padre Rentería, de una posible redención para quienes en la tierra ya han llevado una existencia dolorosa y solitaria. Comala tiene entonces una existencia doble: por una parte, es un sitio real en el que se dio lugar una serie de acontecimientos, de los que los personajes dan cuenta y un lugar por el que transitan las ánimas que no hallan descanso en virtud de la culpa:

(...) Lo que acontece es que se la pasan encerrados. De día no sé qué harán; pero en las noches se las pasan en su encierro. Aquí esas horas están llenas de espantos. Si usted viera el gentío de ánimas que andan sueltas por la calle. En cuanto oscurece y comienzan a salir. (Rulfo,2005, p. 111)

Estos muertos tampoco parecen descansar, constantemente relatan historias vividas, las más de las cuales no son alegres ni dan cuenta de una existencia apacible. Hay, sin embargo, en medio de este panorama triste, espacio para la risa, cierto desenfado que parece adquirido para sortear la adversidad. El submundo que es Comala es entonces el espacio de la memoria, una memoria que nos trae el relato y sin la que no habría propiamente modo de reconocimiento, ni de los personajes, ni del lugar, ni de nada;

La memoria, recinto de las imágenes del pasado. La memoria es la facultad que, del contexto, y por lo tanto sentido y coherencia, a nuestros pensamientos y nuestras acciones. Sin ella no sabemos quiénes somos ni a dónde vamos ni por qué. (Zamora, 1995, p.135)

Realizando una mirada intercultural encontramos en los grupos totémicos australianos, en específico los Arunta, existe una creencia sobre los viajes de las almas de los antepasados que revisitan todos los sitios conocidos, ante todo los grupos de su nacimiento en la tierra, donde de nuevo realizan los ritos pertinentes. “Los Arunta, que entierra definitivamente el cadáver en cuanto se produce la muerte, creen que al expiar el período intermedio en que el alma merodea por el lugar del enterramiento o campo de los vivos, se reúne con las almas de su tótem en el mismo lugar donde vivió en tiempo de los ancestros, y donde siguió viviendo durante los intervalos de sus reencarnaciones (...) Sin embargo, se nos ha dicho que, llegando a confundir su imagen con la de los ancestros que han dado origen a los grupo totémicos” (Hertz, 1990). En otras partes de México, como por ejemplo entre los tzotziles de Chiapas, encontramos el mismo motivo: “Cuando murió mi padre, al repartirnos lo dejó para todos sus hijos, desarmamos para dar a mis hermanos los palos del techo y de las paredes que les pertenecían (...) Cuando yo muera y venga a mi ánima, encontrará los mismos senderos por donde anduve en vida y reconocerá mi casa” (Pozas, 2012). En Yaitépec, otro pueblo oaxaqueño, pervive una creencia según la cual las almas de los muertos (o tonos según los habitantes de la zona), “Los largos de los muertos sobre la tierra antes de llegar a su destino (no parecen creen en un cielo como albergue de las almas) y (...) durante el día de los muertos, vigilan las almas para que ninguna de ella pueda quedar emboscada en la tierra. (Séjourné, 1996). Los trayectos de Juan Preciado y de los habitantes de Comala recuerdan a lo que metafóricamente se conoce en la tradición indígena

de la zona de Jalisco y Nayarit como recogida de los pasos el ánima del difunto visita los sitios donde vivió o que tenían valor para él.

Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran cerrados 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. (Rulfo, 1995, p.101)

La recolección de los pasos constituye la iniciación al morir. El ánima, según, entre varios, los huicholes, puede comenzar su viaje retrospectivo antes de morir: recoge los pasos de todos los caminos cruzados para poder descansar en paz.

La idea de que la Muerte es el tótem de México fue propuesta por primera vez en 1940. En esa época, se definían los tótems, como símbolos tutelares que representaban al antepasado atávico de todo el grupo. Esta idea viene de los aztecas. Para ellos, la Muerte es señal de reconciliación, de encuentro con sus antepasados. Por eso, para los mexicanos la muerte no es un fin, sino un punto de encuentro con lo fueron. “El tótem es, en primer lugar, el antepasado del clan y en segundo, su espíritu protector y su bienhechor, que envía oráculos a sus hijos y los conoce y protege aun en aquellos casos en los que resulta peligroso” (Sigmund, 1913, p.6).

En Pedro Páramo, la idea de la Muerte como tótem se ve reflejado con todo aquel que se encuentra en Comala. Todos estos hacen parte de sus antepasados unidos por Pedro Páramo. La figura de Dolores Preciado configura el espíritu protector que envía *oráculos* a su hijo, Juan Preciado, para ayudarlo en su búsqueda. En efecto, el personaje Eduviges Dyada hace el papel de guía para que Juan Preciado logre entender lo que encuentra en Comala.

- ¿De modo que usted es hijo de ella?

- ¿De quién? - respondí.

-De Doloritas.

-Sí, ¿pero ¿cómo lo sabe?

- Ella me aviso que usted vendría. Y hoy precisamente. Que llegaría hoy (...)

-Mi madre –dije-, mi madre ya murió.

- Entonces ésa fue la causa de que su voz se oyera tan débil, como si hubiera tenido que atravesar una distancia muy larga para llegar hasta aquí. Ahora lo entiendo. ¿Y cuando hace que murió?

- Hace ya siete días. (Rulfo, 2005, p. 72)

El mexicano no le teme a la muerte. Esta imagen de confianza ante ésta se dio durante la Revolución mexicana, tiempo en que se hacía una gran divulgación fuerte ante las escuadras de fusilamiento y el asesinato político. Tal serenidad no era propia del mexicano y tampoco tenía nada que ver ni con la vida después de la muerte en el Mictlán azteca ni presencia persistente del dios azteca Tezcatlipoca, si no, más bien con el deseo natural de quitarles a los asesinos su victoria adicional de ver humilladas a sus víctimas. Tiempo después se desarrollaría en el mexicano, quien se ríe en las narices de la muerte. “El tótem se transmite hereditariamente, tanto por línea paterna como materna. Es muy probable que la transmisión materna haya sido en todas partes la primitiva, reemplazada más tarde por la transmisión paterna” (Sigmund, 1913, p.7).

La búsqueda del padre acaba siendo un encuentro con la violencia, la promiscuidad y sospecha, condición que se vuelve rutinaria – y no se trasciende- en la muerte. En Rulfo,

la línea que divide a los vivos y a los muertos es borrosa, y la vida misma es una espera mortal de la muerte. (Lomnitz, 2006, p.25)

La figura del padre ausente, en Juan Preciado, lo lleva a Comala para darse cuenta de que esta misma figura se repite en su hermano Abundio. Éste ha vivido en el mismo lugar que su padre, Pedro Páramo. Sin embargo, la figura paterna nunca ha estado presente él y esto desata su venganza, su anhelo de reconocimiento; es él quien asesina a su padre por negarle lo que nunca le dio.

Esta búsqueda por el reconocimiento es lo que lleva a Abundio a matar a su propio padre. Busca que él lo reconozca, pero aun así no lo logra.

Sé que dentro de pocas horas vendrá Abundio con sus manos ensangrentadas a pedirme la ayuda que le negué. Y yo no tendré manos para taparme los ojos y no verlo. Tendré que oírlo; hasta que su voz se apague con el día, hasta que se le muera su voz. (...) Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se desmoronó como si fuera un montón de piedras. (Rulfo, 2005, p.178)

La conmemoración de la vida después de la muerte nos ofrece una increíble recopilación de imágenes y figuras que se utilizan en un sinnúmero de entornos. Haciendo uso de la intimidad popular con la muerte como un camino conceptual con el cual se considera importante la concepción nacional y en realidad como un símbolo de transformación propio de los mexicanos.

Otra característica de la identidad mexicana es su hibridación de culturas, de periodos, de antepasados, la doble influencia indígena y española se conjuga en nuestra predilección por la ceremonia, las fórmulas y el orden. La historia de México es la del hombre que busca su

filiación, su origen. Sucesivamente afrancesada, hispanista, indigenista, “pocho”, cruza la historia como un cometa de jade, que de vez en cuando relampaguea. En su excéntrica carrera, ¿qué persigue? Va tras su catástrofe: quiere volver a ser sol, volver al centro de la vida de donde un día - ¿en la Conquista o en la Independencia? - fue desprendido. (Paz, 2004)

En Pedro Páramo, desde un inicio, nos encontramos con el misterio mítico que tiene la novela por medio de Juan Preciado, puesto que el trayecto de lo mítico se hace presente en su estructura, haciendo que Juan Preciado se transforme en lo que sería un héroe; en su obra, Rulfo, encuentra una manera apropiada para plantear en un espacio histórico y concreto, agrupando así el mito y la historia. El concepto de mito, según lo define Mircea Eliade, en su obra, *Lo sagrado y lo profano*, quien plantea lo siguiente:

Una vez «dicho», es decir, «revelado», el mito pasa a ser verdad apodíctica: fundamenta la verdad absoluta. «Así es porque está dicho que es así», declaran los esquimales netsilik para justificar lo bien fundadas que están su historia sagrada y sus tradiciones religiosas. El mito proclama la aparición de una nueva «situación» cósmica o de un acontecimiento primordial. Consiste siempre en el relato de una «creación»: se cuenta cómo se efectuó algo, cómo comenzó a ser. He aquí la razón que hace al mito solidario de la ontología; no habla sino de realidades, de lo que sucedió realmente, de lo que se ha manifestado plenamente. (Eliade, 1988, p.59)

Según lo citado anteriormente nos es posible afirmar que Comala es un lugar mítico, espacio que pone en juego la relación que existe entre la historia y el mito. Por otro lado, podemos asociar lo dicho antes como comenzó a ser y como ocurrió en la novela Pedro Páramo esto lo podemos evidenciar desde el primer momento en que comienza la narración de Juan Preciado del

porque llega a Comala y con qué fin. Desde el momento en el que Juan ingresa a este pueblo se convierte en un héroe en busca de su padre y de la verdad sobre él.

1



¹ Primer acercamiento de Juan Preciado con su muerte. 2021, Alejandro Erika.

"Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo"

"-Sí, ya lo veo. ¿Qué pasó por aquí?"

-Un correcaminos, señor. Así les nombran a esos pájaros.

-No, yo preguntaba por el pueblo, que se ve tan solo, como si estuviera abandonado.

Parece que no lo habitara nadie.

-No es que lo parezca. Así es. Aquí no vive nadie.

- ¿Y Pedro Páramo?"

-Pedro Páramo murió hace muchos años." (Rulfo,2005, pp 65-69)

La idea del mito la vemos reflejada en varias ocasiones con respecto al imperio si se puede llamar así a lo que Pedro Páramo alcanza a construir en Comala. Siguiendo así el mismo hilo del concepto de mito en Mircea Eliade de cómo se da la existencia de una realidad siendo esta una realidad total, o tan solo una parte de ella. En la novela se ve reflejado el juego al que se enfrenta el lector al tratar de resolver el enigma de la verdad que se presenta en la novela.

Tres preguntas existenciales plantean el pensador Nahua en su canto. Tres son los lugares a donde se irá después de la muerte. Tres son los niveles del universo, en fin, en este canto queda expresada la angustia presente en el hombre de todos los tiempos.

Se dice que el hombre se niega a morir y esto lo lleva a crear los lugares a donde irá después de la muerte. Para los Nahuas estos eran: la casa del sol, exclusivo para los

guerreros muertos en combate y las mujeres muertas en el parto, pues el trance de dar vida se equiparaba a la guerra (...) El Tlalocan se destinaba para quienes morían en relación con el agua: ahogados, hidrópicos, por rayo; era este un lugar de verano constante. El tercer lugar es el Mictlán, el inframundo que los frailes del siglo XVI confundieron con el infierno. Allí iban los que morían de cualquier otra manera, no relacionada con las otras formas anteriores. (Moctezuma, 1998, p. 3)

Juan Preciado en su recorrido por Comala se encuentra con varios personajes que han muerto de diferentes maneras, todos atrapados en el Mictlán según la tradición Nahua, haciendo así de Comala su propio tormento. El castigo es un común denominador que está presente en la obra; el destino se encargó de castigar a Pedro Páramo negándole el afecto de Susana San Juan, cerrándole la puerta al único lugar que él ansiaba que estuviese abierto, desencadenando una venganza por parte de Páramo sobre el pueblo, lo cual, lo conduce a su infertilidad; convirtiendo así a Pedro Páramo en el dador de vida y muerte del pueblo, y con ello va destruyendo poco a poco todo lo que él domina, acabando, en el final de la novela, desmoronándose, también él, como un montón de piedras. Podemos decir que la madre de Miguel Páramo existiría en otra instancia no terrenal, por la causa de su muerte. Ella al contrario de los demás existiría en la Casa del Sol. “Tenía muy presente el día que se lo había llevado, apenas nacido. Le había dicho: — Don Pedro, la mamá murió al alumbrarlo. Dijo que era de usted. Aquí lo tiene” (Rulfo, 1995, p.127).

Juan Preciado, al momento de llegar a Comala, descubre que su padre, a quien había venido a buscar por mandato de su madre, había muerto muchos años antes. Se queda igualmente en Comala, y al momento es rodeado por murmullos como ecos del pueblo muerto y visitado por personas también muertas y que lo van guiando cada vez más abajo hasta entrar, él también, en

la tierra de los muertos. Juan Preciado, admite que fue los murmullos que lo mataron. Se siente ahogado por todo ese aliento que le quita su propia respiración:

“tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca debiéndose con mis manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre.” (Rulfo, 2005, p.117)

Al contrario del momento en que, según los Nahuas antiguos, los dioses le soplan el aliento vital al corazón por la boca, el alma de Preciado se le escapa por la boca, desgastándose poco a poco. Y aun cuando está en su tumba le persiguen los murmullos razón por la cual Dorotea le regaña: “- Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo” (Rulfo,1995, p.120). Pero los murmullos le acosan, y Juan Preciado, recién muerto, no se acostumbra a ellos: “- ¿Oyes? Parece que va a decir algo. Se oye un murmullo...” (Rulfo,1995, p.136). Dorotea quien ha pasado ya mucho tiempo en Comala, le informa, “Lo que pasa con estos muertos viejos es que en cuanto les llega la humedad comienzan a removerse. Y despiertan” (Rulfo,1995, p.136).

La búsqueda del padre, igualmente, continúa en este casi infierno de Comala. Las voces de los muertos empiezan a llegar a oídos de Juan Preciado y con ellas va reconstruyendo la historia del pueblo y de Pedro Páramo. Sin embargo, como vimos, Juan Preciado fallará, tanto por no poder encontrarse cara a cara con su padre como, igualmente, por morir asesinado por los mismos murmullos con los que intentaba reconstruir la historia de Pedro Páramo. Esta conjunción del descenso al inframundo y la búsqueda del padre puede vincularse, con el viaje que realiza Quetzalcóatl, en la mitología náhuatl, hacia el reino de los muertos (Mictlán) para recuperar los huesos de su padre. El esquema mítico, entonces, vincula la novela Pedro Páramo con las cosmovisiones indígenas que aún sobreviven en las culturas rurales de la sociedad mexicana. Las figuras de Juan Preciado-Quetzalcóatl y Comala-Mictlán permiten trazar

paralelismos y establecer en las diferencias: si Quetzalcóatl restituye la vida a partir de los huesos que trae desde Mictlán (crea con ellos a la humanidad, sacrificándose a sí mismo en dicho acto), Juan Preciado crea una imagen degradada de la vida: un texto de voces muertas. Porque, efectivamente, no se puede traer nada del mundo de los muertos, a menos que se sea un dios como Quetzalcóatl. Juan Preciado, más limitado, humano, al fin y al cabo, sólo trae consigo los murmullos

Capítulo. No 3.

Los mexicanos adoptaron la festividad del día de los muertos celebrada por la cultura azteca, festejada cada primero y dos de noviembre. Que significa la posibilidad de reconciliación espiritual con la muerte. Es un claro ejemplo de la fusión cultural que ellos consideran como la esencia misma de la nacionalidad mexicana. La proliferación de calaveras en los días de los muertos y la abrumadora popularidad de las “lloradas de huesos” al lado de la tumba, con sus convites de moles y pulque, excedían en todo a las misas enlutadas que fomentaba la Iglesia en el día de las ánimas (o de los difuntos) y, por el contrario, recordaban las fiestas dionisiacas de los aztecas.

Este elemento cultural que se lleva a cabo en la cultura mexicana y que aparece en la primera mitad del siglo XIX, retornando a una idealización mítica de la cultura náhuatl, se representa en la obra Rulfiana como un elemento constituyente en la identidad de la cultura mexicana.

Pedro Páramo, enmarca una serie de elementos culturales que idealizan la visión del mundo mexicano con respecto a la identidad de dicha cultura y la importancia de la muerte en una sociedad devastada por la guerra y como secuela de ésta.

La Muerte se establece como tótem nacional de México. La revolución mexicana fue un baño de sangre, un retorno a la tradición de violencia y ejecuciones que se suponían habían quedado en el pasado con la dictadura de Porfirio Díaz.



2

En la novela encontramos plasmados elementos encaminados con la muerte. Uno de ellos lo evidenciamos en el fragmento 25, “Oí que ladraban los perros, como si yo los hubiera despertado” (Rulfo, 2005 p 103). En la cultura mexicana, El Xolo, es un perro considerado un guía para los difuntos hacia el inframundo o el mundo de los muertos, (o también llamado

² Xólotl, perro guía azteca. 2021, Alejandro Erika.

Mictlán, en la tradición náhuatl). Para los aztecas también es relacionado con el dios Xólotl, deidad afín a la muerte en la tradición náhuatl. La presencia de los perros se hace presente cuando Juan Preciado se adentra en Comala. En este sentido, el aullar de los perros no es más que la llegada a un pueblo fantasmal, habitado por susurros y ecos de los ya fallecidos. Aquellos perros ancestrales son los que guían a este personaje a su inminente muerte.

La festividad del día de los muertos, igualmente se ve plasmada en la obra, en el fragmento 65. Esta secuencia nos relata el dolor de Pedro Páramo por la muerte de Susana San Juan y por esto ofrece un funeral con tres días seguidos de replicar campanas. Los pueblerinos confunden el llamado a la tristeza por una invitación a celebrar. Así la muerte se ha convertido en un motivo grotesco para alegres festividades. Pedro Páramo, furioso, no toma con humor la ironía y se venga aniquilando el pueblo.

En la búsqueda de su pasado y, por consiguiente, de su identidad, Juan Preciado deja de existir en ese pueblo desolado. Aquel protagonista que se encuentra con la muerte logra comprender (en un plano espiritual) su identidad en relación con un mundo que existió y que solo se pudo encontrar con él después de atravesar ese desierto, del que no pudo sobrevivir si no en las voces del más allá.

Valdés (1998) nos ofrece una lectura prehispánica de Pedro Páramo en su libro, Juan Rulfo en el amoxcalli: una lectura hermenéutica de Pedro Páramo; busca referentes culturales en las civilizaciones prehispánicas, tanto en la azteca como en los vestigios precolombinos del occidente de México. La propuesta de partida del crítico es considerar la multitud de voces de Comala como un *tzompantli*: una especie de altar elaborado con los cráneos pertenecientes a los caídos en guerra o sacrificados. La función del *tzompantli* en el México prehispánico era de exhibir los cráneos en honor a los dioses, dada la suma importancia del sacrificio.

“Pedro Páramo tiene la dimensión espectacular del Tzompantli; la función narratológica es dar voz a los muertos de Comala, cuarenta y seis voces distintas a través de setenta cuadros narrativos; estas voces hablan de la vida y de la muerte, del amor y del deseo, pero, por encima de todo, hablan del poder del cacique. Esta novela está situada en Jalisco en época de la Revolución Mexicana, pero los muertos de Comala no son testigos de la grandeza guerrera sino de la astucia perfidia del cacique que mató al pueblo para vengarse de su desgracia de haber vivido sin conocer el amor, ni tener heredero, y sin dejar más huellas que un montón de piedras derrumbadas en el desierto.” (p. 430)

Pedro Páramo, es nombrado como un, *rencor vivo*, él ha violado a su pueblo y a su tierra, los muertos en esa tierra o sea las voces de su Tzompantli, narran la desgracia de haber vivido en el tiempo que les tocó, pero también hablan indirectamente de la tierra, fértil y verde, del desierto inhabitable que ha resultado del abuso del cacique. Aquí, Juan Rulfo se vale de otro símbolo mexicano: el mito del agua-quemada para que las voces de los muertos enuncian la condena ecológica y ontológica del antiguo México. (Valdés, 1998)

El acompañamiento de Abundio Martínez y la voz que este representa dentro del Tzompantli (Comala) desde el inicio y el fin de la obra como tal, enmarca la importancia de este personaje. Tanto en Juan Preciado como en Pedro Páramo, pues a ambos los lleva al infierno – Mictlán, aunque de diferentes maneras, puesto que mientras para Preciado él es su guía, para Pedro Páramo es el causante de su muerte.

“Abundio ingresa en la novela al comienzo de la narración y se reinstala en ella al final: abre y cierra el ciclo de Comala y aunque es un personaje sencillo, socialmente un humilde arriero y psicológicamente casi un simple mental, sobre él descansa una parte fundamental de la significación de la novela. En los pasajes iniciales de la narración,

Abundio guía a Juan Preciado hasta Comala; es el habitante privilegiado ya que conoce aquel pueblo y puede transmitirle a su medio-hermano, con un lenguaje paradójico e indirecto, la verdad fantasmal del pueblo.” (Ruffinelli,1975, p.103)

Por otra parte, los recuerdos de Dolores Preciado, que Juan Preciado lleva en un su pensamiento, lo transportan a la Comala de agua quemada; es la descripción de la unión del calor, del sol y la lluvia que crean la utópica tierra del maíz, trigo, naranjos, olor de alfalfa, de miel y de pan horneado, que perviven en las memorias de Dolores Preciado. “Hay allí pasando el puerto de los Colimote la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro” (Rulfo,2005, p. 66). Y un poco más adelante también recordando la Comala del pasado antes de la llegada de Pedro Páramo: “llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada” (Rulfo,2005, p. 80). Concluyendo esta visión grata de la tierra: “No sentir otro sabor que el del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo” (Rulfo,2005, p 81). Esta es la voz de los recuerdos que perdura en Doloritas y se los trasmite a su hijo, con la añoranza de que él vea aquel paraíso que fue alguna vez fue Comala.

“—¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?

—Comala, señor.

—¿Está seguro de que ya es Comala?

—Seguro, señor.

—¿Y por qué se ve esto tan triste?

—Son los tiempos, señor.

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver”. (Rulfo,2005, p. 66)

El agua quemada, simboliza la unión del agua y el fuego. Manejada en la novela, habla de una contraposición de los recuerdos de Dolores Preciado, que con su voz va acompañando a Juan y describiendo el verdor y la abundancia de Comala, con el estado del pueblo que vivía en su memoria en sus últimos momentos y cuando Juan llega, es el momento en que se rompe el equilibrio mítico, la complementariedad de ambos elementos abandonando el pueblo únicamente a merced del elemento solar que lo termina calcinando.

Dolores, intentó transmitirle a su hijo, Juan Preciado, sus más bellos recuerdos de lo que para ella seguía siendo Comala, lo que este encuentra a su paso es un pueblo totalmente arruinado y ahogado en los murmullos. Es una tierra de sol sin agua, un desierto envenenado por el olor podrido de las saponarias, un pueblo abandonado en ruinas y un calor que hacen difícil la misma respiración. La Comala que encuentra Juan Preciado es distinta a la del recuerdo de su madre:

“Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en puro calor sin aire...

- Hace calor – dije.

-Si, y esto no es nada – me contestó el otro. Cállese. Ya lo sentirá más fuerte cuando lleguemos a Comala. Aquella está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno.

Con decirle que muchos de los allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija.”

(Rulfo,2005, p. 67)

La Comala que Pedro Páramo convirtió es un intermedio entre los recuerdos de lo fue y lo que es. Esta Comala, deshabitada, es la del diluvio que precede a la completa destrucción de sus tierras fértiles. Es una tierra castigada, sin sus árboles en los cerros, la lluvia se lleva la tierra y el viento acaba con lo poco que las aguas dejaban, es para este tiempo que Pedro Páramo juró vengarse de Comala y decidió cruzarse de brazos y dejarla morir de hambre, pero el proceso de destrucción natural ya estaba muy avanzado. Aquellos valles verdes y fértiles pronto se convirtieron en el pueblo desolado que encuentra Juan Preciado.

La lluvia sigue cayendo sobre los charcos.

Entre los surcos, donde está naciendo el maíz, corre el agua en ríos. Los hombres no han venido hoy al mercado, ocupados en romper los surcos para que el agua busque nuevos cauces y no arrastre la milpa tierna. (Rulfo,1995, p. 142)

La venganza de Pedro Páramo queda narrada de este modo por un grupo de almas que dejan constancia por la eternidad de la violencia que ha sufrido. Además, teniendo en cuenta la dimensión ecológica del desenlace de la novela, la decisión de Páramo de destinar al pueblo a la muerte de hambre. Este Tzompantli hace público el abuso del poder en vez de elogiar. Sin embargo, el reclamo de la verdad empírica representa la verdad ecológica de Jalisco: es la tierra del oeste de la meseta central que en menos de veinte años se ha transformado, de un valle fértil que era, en un desierto inhóspito. Pero, a pesar de esta base ecológica, tampoco es esta novela una crónica de la tierra, o testimonio del campesino, ya que este contraste ecológico se hace notar en el choque entre los recuerdos de la Comala de 1894 y la triste realidad con la que se

encuentra Juan Preciado. La focalización de la novela se concentra en el pensamiento náhuatl acerca de la persona y la lucha que cada uno tiene al educarse para poder humanizar el deseo. (Valdés.1998)

Yo traje aquí algunas semillas. Pocas; apenas una bolsita... después pensé que hubiera sido mejor dejarlas allá donde maduraran, ya que aquí las traje a morir. —Y, sin embargo, padre, dicen que las tierras de Comala son buenas. Es lástima que estén en manos de un solo hombre. ¿Es Pedro Páramo aún el dueño, ¿no?

—Así es la voluntad de Dios.

—No creo que en este caso intervenga la voluntad de Dios. ¿No lo crees tú así, padre?

—A veces lo he dudado; pero allí lo reconocen.

—¿Y entre éstos estás tú?

—Yo soy un pobre hombre dispuesto a humillarse, mientras sienta el impulso de hacerlo.

(Rulfo,2005, p. 130)

En Pedro Páramo el movimiento de los personajes, sus desplazamientos y trayectos, conllevan implícitamente un acercamiento a la muerte, o cumplen una función ritual, convirtiéndose en una especie de ritos de paso. Se tendrán en cuenta tanto los desplazamientos tradicionalmente relacionados con los aspectos religiosos, como el peregrinaje, así como los ecos de los rituales indígenas detectados en la obra de Rulfo, ante todo la llamada recogida de pasos. Juan desde un mito, que narra cómo los pueblos antiguos debían hacer una peregrinación busca el espacio sagrado que el destino los había preparado.

Debían viajar los hombres, obedecer el mandato de aquella divinidad, tal vez la madre tierra que la echarnos al mundo les había encomendado buscar y ocupar su sitio; encontrar el lugar que desde la elevada Tulan habían visto los progenitores. Cada pueblo debería llegar al lugar reproducido donde su dios progenitor habitaría. Buscarían unos su cielo oriental; (...) otros (...) su mundo de los muertos. (López,1973, p.85)

Todos los elementos están en la historia de Juan, que realiza junto con su madre el camino a la tierra de su progenitor, para que los tres yacen en la misma tierra. El hecho de ir a Comala, como parte del trato confirma la falta de voluntad de Juan Preciado, el, solo esta cumpliendo con una exigencia externa que le empuja a realizar el acto. No ofrece los detalles sobre su personalidad o pensamientos, se concentra solamente en sus vivencias concretas en Comala. En la novela, Juan Preciado, se mantiene en un movimiento constante, aunque, un poco caótico. Vagando por las calles de Comala visita distintas casas habitadas por los muertos y los fantasmas que sucesivamente desvelan que están relacionados con la madre de Juan. Finalmente, aparte de realizar este ritual es protagonista una vez en la tumba, se da cuenta que la razón de viaje era morir y quedarse enterrado en Comala. “Mi madre, que vivió su infancia y sus mejores años en este pueblo que ni siquiera pudo venir a morir aquí. Hasta para eso me mando a mi es a su lugar” (Rulfo,2005, p.124). Con la muerte de su hijo Dolores también puede descansar en Comala en forma de la fotografía que lleva Juan en su bolsillo con la que fue sepultado.

Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándose el corazón, como si ella también sudara. Era un retrato viejo, carcomido en los bordes; pero fue el único que conocí de ella (...) desde entonces lo guardé. Era el único. Mi madre siempre fue enemiga de retratarse (Rulfo, 2005, p. 68).

La fotografía de Dolores Preciado que lleva Juan Preciado no es una fotografía mortuoria propiamente dicha, aunque es la única relación que se mantiene entre la persona difunta y la fotografía. No se encuentran más menciones a la fotografía en la obra rulfiana, aunque hay que destacar que los retratos de los difuntos suelen ser una tradición ampliamente practicada en México, junto con los altares, realizados el día de los muertos, en dichos altares se suele poner fotografías del difunto, acompañadas de objetos personales del fallecido.

Asimismo existe una creencia común de que el camino al otro mundo está plagado de numerosas dificultades. El hecho de que el alma tiene que emprender el camino, no sólo simbólicamente, sino que realmente tienen que atravesar vastos terrenos llenos de obstáculos, en los que existen entes que socorren a las ánimas, en la mayoría de los casos se trata de perros. El nombre del xoloitzcuintle, que en ocasiones también se denomina, perro pelón mexicano, viene de dos palabras en la antigua lengua de los aztecas: Xólotl, dios del ocaso y de la muerte, y *itzcuintli*, o perro. Según la creencia azteca, el perro de Xólotl había sido creado por el dios para proteger a los vivos y guiar las almas de los muertos a través del peligroso Mictlán, el inframundo. El arriero Abundio Martínez, ya fallecido, es quien introduce al viajero, Juan Preciado, al mundo de los muertos (...) como el perro que guía al indígena al inframundo según las crónicas mexicanas. (Martínez, 1983). “Hacían asimismo al difunto llevar consigo un perrito de pelo vermejo, y al pezcuezo le ponían hilo flojo de algodón: decían que los difuntos nadaban encima de un perrillo cuando pasaban un río del infierno que se nombra chicunaoapa” (Sahagún, 1829).

Al llegar Juan Preciado a Comala, la primera figura que se presenta ante él es su hermano, Abundio. Que para ese momento Juan Preciado no era consciente de la proximidad constante entre la vida y la muerte existía entre él, su hermano y Comala. Por esta razón a Juan Preciado se

le dificulta percibir la figura que en ese momento representa su hermano Abundio. Como se explicó anteriormente Abundio, refleja lo que sería como el Xólotl encargado de guiar a su propio hermano a la entrada del Mictlán. La razón fundamental de la relación que se establece con Abundio y el perro guía Azteca, es que la entrada al inframundo no era posible sin la guía de uno de estos además que los infortunios que se presentan en el Mictlán deben ser superados con la ayuda del Xólotl; en el libro se refleja lo anteriormente dicho con Abundio y Preciado, es él quien lo ayuda a llegar a Comala.

Y lo seguí. Fui tras él tratando de emparejarme a su paso, hasta que pareció darse cuenta de que lo seguía y disminuyó la prisa de su carrera. Después los dos íbamos tan pegados que casi nos tocábamos los hombros. (Rulfo,2005, p.9)

Por otro lado, tras la muerte los cuerpos no suelen ser embalsamados, ya que los entierros suceden 24 horas después del fallecimiento. En la zona del Estado de México el cadáver yace en la tumba sobre una especie de almohada, como si estuviera descansando, en muchas ocasiones acompañado de objetos relevantes para la persona fallecida. En algunas ocasiones, se cree que colocar el cuerpo encima de una cruz acorta el tiempo de espera en el purgatorio (Toor,1947, p.161). Los entierros están seguidos de un novenario, durante el cual los rezos de los familiares y amigos del difunto deben ayudar al alma a alcanzar el purgatorio o el cielo. En el caso de no satisfacer sus últimos deseos, o desatender los rezos necesarios, es posible que no solamente no encuentren la paz, sino que regresen a la tierra a tomar venganza.

La gente aquí cree que las almas van al cielo si se rezan por ellas; de lo contrario van al infierno, de donde regresan para molestar a sus familias. Algunos no dormirán en la casa después de una muerte porque no tienen miedo; creen que los muertos regresan a él,

porque escuchan ruidos. Después de la novena, sin embargo, todo es normal. (Toor, 1947, p.165)

Rulfo priva a sus protagonistas muertos de la posibilidad de alcanzar el más allá cristiano, condenándolos a la soledad eterna de sus propios pensamientos, sin esperanza alguna de alcanzar el bienestar prometido por la religión. Que sirva como ejemplo el caso del suicidio de Eduviges, la resistencia de Susana a recibir los últimos sacramentos y la muerte de Toribio Aldrete.

“En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo. Luego condenaron la puerta, hasta que él se secase; para que su cuerpo no encontrara reposo. No sé cómo has podido entrar, cuando no existe llave para abrir esta puerta.

—Fue doña Eduviges quien abrió.

Me dijo que era el único cuarto que tenía disponible:

—¿Eduviges Dyada?

—Ella.

—Pobre Eduviges. Debe de andar penando todavía.” (Rulfo,2005, p.94)

Los muertos de Comala mantienen el mismo aspecto que poseían en su vida terrenal. Al llegar al pueblo, Juan Preciado, asombrado por la soledad y el silencio de las calles, con sorpresa descubre que la sombra envuelta en rebozo que se le aparece en la calle tiene un aspecto muy real y vivo:

Me di cuenta que su voz estaba hecha de hebras humanas, que su boca tenía dientes y una lengua que se trababa y destrababa al hablar, y que sus ojos eran como todos los ojos de la gente que vive sobre la tierra. (Rulfo,2005, p.70)

En Comala, existen figuras eternamente suspendidas al borde de la muerte, que sería el caso de Susana San Juan, físicamente viva, pero con su alma más allá del mundo real. Sumergida en la locura, Susana está abandonada a su propio mundo de los recuerdos del amor y de la felicidad pasada, separándose de la situación de cautiverio en que se encuentra.

—Yo no he gritado. Has de haber estado soñando.

—Ya te he dicho que yo no sueño nunca. No tienes consideración de mí. Estoy muy desvelada. Anoche no echaste fuera al gato y no me dejó dormir.

—Durmió conmigo, entre mis piernas. Estaba ensopado y por lástima lo dejé quedarse en mi cama; pero no hizo ruido.

—No, ruido ni hizo. Sólo se la pasó haciendo circo, brincando de mis pies a mi cabeza, y maullando quedito como si tuviera hambre. —Le di bien de comer y no se despegó de mí en toda la noche. Estás otra vez soñando mentiras, Susana.

—Te digo que pasó la noche asustándome con sus brincos. Y aunque sea muy cariñoso tu gato, no lo quiero cuando estoy dormida.

—Ves visiones, Susana. Eso es lo que pasa. Cuando venga Pedro Páramo. (Rulfo,2005, p.146)

Su locura, o la muerte en vida, es una decisión de evasión, que tiene que recrearse constantemente a través de un monólogo interior. En el pensamiento de Pedro Páramo, Susana está reducida a su forma corporal, puesto que resulta imposible al cacique penetrar su psiquis:

Pensó en Susana San Juan. Pensó en la muchachita con la que acababa de dormir apenas un rato. Aquel pequeño cuerpo azorado y tembloroso que parecía iba a echar fuera su

corazón por la boca. «Puñadito de carne», le dijo. Y se había abrazado a ella tratando de convertirla en la carne de Susana San Juan. «Una mujer que no era de este mundo.

(Rulfo, 2005, pp163-164)

Esta última frase, puede leerse por un lado como un signo de locura, o por su cercanía a la muerte, como falta de voluntad de vivir. Al pertenecer, en parte, al mundo de los muertos y estar separada de la realidad, la muerte de Susana ocurre casi como si fuese su deseo. Es la única muerte que no resulta trágica o violenta.

Conclusiones:

En relación a lo expuesto, la obra literaria de Juan Rulfo se inscribe en un contexto que consta de aspectos bibliográficos, históricos geográficos y culturales, que pueden precisar y explicar la relación existente entre el escritor y la obra. Aspectos como: el campesinado, revolución mexicana, dictadura, expropiación de tierras, y pérdida de seres queridos, están presentes en la obra siendo así un reflejo de la realidad vivida por Juan Rulfo. Pedro Paramo reelabora ecos del pasado atrapados entre las ruinas del México postcolonial, pero marca su distancia respecto a la política cultural del estado posrevolucionario, sin embargo, hay una preocupación tacita de revisar el pasado y soportar el peso de los muertos.

En la novela se establecen relaciones sobre el eje vida- muerte que son fundamentales para su interpretación. El hecho de que el pueblo de Comala este poblado de ánimas es el reflejo de una creencia popular, la de que las almas de quienes mueren en pecado permanecen en los lugares donde vivían hasta que las oraciones consiguen redimirlas. El concepto de vida eterna que promete la religión es un tema de gran importancia en la novela. Rulfo adopta planteamientos críticos al respecto. No es una crítica en cuanto a creencia, sino de rechazo a que la religión sirva de falso consuelo ante los problemas que los personajes tienen planteados en la vida. Las supersticiones se entremezclan con la iglesia como institución tampoco es capaz de salvar a sus fieles, de este modo se le niega al pueblo su salvación espiritual. Sumado a esto consideramos que la temática de la novela vendría siendo simbólicamente la problemática existencial del hombre frente a su identidad, esta encuentra su máxima expresión en un mundo en el que no existen fronteras entre la vida y la muerte, si sus personajes pierden la ilusión en la vida, la muerte tal vez podría suponer para ellos un mundo mejor, por lo menos ese descanso que

persiguen mientras vive. Sin embargo, quedan convertidos en almas en pena que deben seguir vagando sin encontrar reposo.

Por otro lado, también se encuentran relaciones con las concepciones locales del México antiguo y precolombino. De acuerdo con la cosmovisión mexicana el descenso al mundo de los muertos es una de ellas, según las creencias aztecas la llegada al inframundo o Mictlán (mundo de los muertos) como es llamado por esta cultura, no era un final sino una continuación de la vida de una manera espiritual para redimir pendientes de la vida terrenal. El Mictlán es un lugar lleno de obstáculos que el alma debe atravesar para lograr el final de sus pesares, este no tenía distinción de rangos ni de riquezas, pues la muerte no discrimina a nadie. Comala es el Mictlán de Juan Preciado, es aquí donde este lidia con los murmullos que lo atormentan hasta llegar a su muerte en la cual se encontrará con la prolongación de su vida donde se topa con su pasado. Bajo esta misma concepción azteca se encuentra al Xólotl, el perro guía de los muertos que ayudaba a atravesar el Mictlán, al que se ve representado en la novela como Abundio Martínez. El arriero Abundio, ya fallecido, es quien conduce al viajero, Juan Preciado, al mundo de los muertos como el perro que guía al indígena al inframundo según las crónicas mexicanas.

Finalmente, el reencuentro con los antepasados configura la idea de tótems que se maneja en la novela. La historia narra un vaivén de recuerdos que ayudan a la búsqueda del padre, pero esta no supone un encuentro personal, ya que es a través de los murmullos que se cuenta la vida de sus padres, encaminado a conocer su historia para construir su identidad, pero aun así es absorbido por las sombras de Comala. Pedro Páramo es el enigma del cacique familiar, del amor paternal condicionado a sus deseos personales y al poder que tiene para decir que es el dueño de la vida de Comala y la muerte que lo rodea; es la verdadera representación del rencor vivo que encierra a Pedro Páramo como padre.

Referencias

Carpentier, A. (1984). *Tientos y diferencias*. En: Ensayos. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Donoso, J. (1972). *Historia personal del "boom"*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Eliade, M. (1988). *Lo sagrado y lo profano*. 1988. Editorial Labor, S.A.

Fuentes, Carlos. (1974). *La Novela Hispanoamericana*. 1974. Cuadernos de Joaquín Mortiz.

García Márquez, G. (1991). *Cien años de soledad*. Madrid: Ediciones Cátedra.

(1997). *Obra periodística 3 de Europa y América*. Santafé de Bogotá: Editorial Norma.

Gonzales Boixo, 1980. Como se citó Blanco Aguinaga, 1980.

Harss, L. (1971). *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Hertz, Robert. (1990). *La muerte y la mano derecha*. 1990. Alianza Editorial.

Lienhard, Martin. (1992). *El Sustrato Arcaico en Pedro Páramo*.

Lomnitz, C. (2006). *La idea de la muerte en México*. México: Fondo de Cultura Económica Mexicana.

López, A. (2014). *Hombre-dios: Religión y política del Mundo Náhuatl*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.

Martínez, P. (1983). *Técnica de la Muerte en la Crónica Mítica de Rulfo*. Hamilton Ontario: McMaster University.

Moctezuma Matos, E. (1998). *Camino al Mictlan*. Instituto nacional de Antropología e Historia.

Paz, O. (1950). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Perus, F. (2012). *Juan Rulfo, el arte de narrar*. México: Editorial RM, S. A.

Pozas, R. (1952). *Juan Pérez Jolote*. México: Fondo de Cultura Económica.

Rama, A. (2017). *La generación del medio siglo. En: La novela en América Latina*. Panoramas 1920-1980. Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Rodríguez Monegal, E. (2003). *Obra selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ruffinelli, J. (1975). *Los Hijos de Pedro Páramo*.

<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7219/19751P89.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Rulfo, J. (2005). *Pedro Páramo*. Madrid. Editorial Cátedra.

(2009). *El llano en llamas*. Madrid. Editorial Cátedra.

Sahagún, B. (1829). *Historia General de las Cosas de Nueva España*. México: Imprenta del Ciudadano Alejandro Valdez.

Sejourne, L. (1996). *Supervivencias de un Mundo Mágico*. Editorial Tezontle.

Sommers, 1973, como se citó Gonzales Boixo. 1980.

Sigmund, F. (1973). *Tótem y tabú*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Todorov, T. (1986). *Las categorías del relato literario. En: Análisis estructural del relato*. México: Editorial Premia.

Toor, F. (1947), *A Treasury of Mexican Folkways. 1947*. Crown Publishers, New York.

Valdés, J. (1998). *Rulfo en el Amoxcall. México*: El Colegio de México.

Vargas Llosa, M. (1971). *García Márquez. Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores.

Williams, R. (1991). *Novela y poder en Colombia: 1844-1987*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

Zamora, M. (1995). América y el Arte de la Memoria. *Revista de Crítica literaria Latino*

Americana.