Pedro Páramo: texto e ideología

I

1. Introducción

«De nobis ipsis silemus»

La lógica productiva del texto responde a la radical historicidad del campo ideológico denominado «Literatura» [1]; es decir, la «Literatura es el producto peculiar de un inconsciente ideológico segregado desde una matriz histórica, propia de unas relaciones sociales dadas» [2]; radical historicidad condicionada por la historicidad de la matriz ideológica que resulta negada tanto por el positivismo empirista cuanto por el historicismo de tipo fenomenológico-kantiano que operan a partir de la hipóstasis mítica del sujeto (y sus traducciones sinonímicas «espíritu humano», «artista»..., y nociones epistémicas como «écart», «transformación»...), según se trate de un enfoque formalista o sociologista [3]. El texto se legitima por el hecho de ser producido en cuanto práctica significante translingüística y objeto de conocimiento: el efecto ideológico denominado «Literatura» se define como «derivación filosófica investida en y por la representación verbal, sometida a esta representación; como puesta en escena de la filosofía por la captación de los sujetos sociales» [4]. El concepto de dialogismo y paragrama kristevianos [5] describe puntualmente el proceso de trabajo entre la producción del saber y la producción del texto «literario»: «Todo texto, lejos de vincular con una "verdad" eterna o con una subjetividad creadora, remite a su situación histórica mediante la relación con otros textos de los cuales se muestra más o menos capaz de leer o reescribir los efectos» [6]. El texto sólo será descodificable por referencia al metatexto: la Sociedad y la Historia. Todo texto es absorción/transformación de una multiplicidad de otros textos, atravesado por la intertextualidad, el

[1] Cf. J. C. RODRÍGUEZ (1974), 5-26.

[2] Cf. J. C. RODRÍGUEZ (1974), 25.

[3] Para el concepto de «ideología», cf. L. ALTHUSSER (1974), en AA. VV. (1974), 181-185; L. ALTHUSSER (1977), 69-126, y M. HARNECKER (1976), cap. VI, 97-103. Para las nociones de «mentira metonímica» y «discurso metafísico y logocéntrico», cf. R. BARTHES (1980) y J. DERRIDA (1971). Cf., asimismo, I. AMBROGIO (1975), 12 ss., para una crítica del mecanicismo plejanovista y el empirocriticismo machístico de Bogdanov.

[4] Cf. «Tesis Generales» de *Tel Quel*, núm. 44 (1971), reproducido en AA. VV. (1976), 87-92.

[5] Cf. J. KRISTEVA (1978), 228 y 238-253.

[6] Cf. J. KRISTEVA (1974), 83-85 para los conceptos de «genotexto» y «fenotexto».

ideologema, la logosfera y la poliglotía [7]. La producción textual es una práctica política, relativamente autónoma, conectada a una postura ideológica [8] más o menos explícita o enmascarada, pero a través de la cual el autor percibe/refleja [9] el proceso histórico: la «Literatura», en cuanto forma ideológica histórica es un proceso material (que produce efectos imaginarios) que se inscribe en el nivel de las superestructuras [10].

Según E. Balibar y P. Macherey, «lo que produce el texto literario es fundamentalmente la eficacia de una o varias *contradicciones ideológicas* en tanto que precisamente tales contradicciones no pueden ser realmente resueltas *en la ideología*» [11]. Ahora bien: el discurso ideológico originario aparece travestido en el texto en su materialidad escrituraria (síntesis imaginaria [12] de las contradicciones) y la producción simultánea de efectos de ficción y realidad puesto que el escritor «no es más que en apariencia el autor de la ideología contenida en su obra; de hecho esta ideología se ha constituido independientemente de él» [13]. Entre el texto y la realidad histórica se interponen una serie de intermediarios: «El libro no es un reflejo directo de lo real y no hay, por consiguiente, un espontaneísmo de la significación» [14]; de ahí que «la relación del espejo con el objeto que refleja (la realidad histórica) es *parcial;* el espejo efectúa una escogencia, selecciona, no refleja la totalidad de la realidad que se le ofrece» [15]. La ilusoria totalidad reflejada viene determinada por la asimetría textual y la imposibilidad de una reproducción mecánica. El texto posee un contenido ideológico, pero formaliza específicamente este contenido: La obra es, a la vez, reflejo y ausencia de reflejo; en palabras de L. Althusser: «El arte (...) no nos da en sentido esctricto un conocimiento y no reemplaza, por tanto, al conocimiento (...); sin embargo, lo que nos da mantiene cierta relación específica con el conocimiento» [16]. El arte no es la ideología o, como dice A. Badiou, el proceso estético «descentra la relación especular en la cual la ideología perpetúa su infinitud cerrada» [17]. Rechazada, pues, la noción de totalidad, el texto se presenta como una objetividad multiestrática y polifónica que guarda con la realidad una relación no isomorfa [18]. El texto refleja parcialmente la realidad a fuerza de estructurarla y conformarla estéticamente en tanto sistema de modelización secundario, en palabras de Y. Lotman [19]. La «Literatura», en consecuen-

---

[7] Cf. R. BARTHES (1975) y J. KRISTEVA (1978), 147-148; también, y para la noción de «poliglotia», cf. Y. LOTMAN (1978), 27.

[8] Cf. las declaraciones de P. GUYOTAT en *La Nouvelle Critique,* núm. 42 (marzo 1971), 61-67, reproducidas en AA. VV. (1975), 61-75.

[9] Cf. E. BALIBAR y P. MACHEREY (1975), 27: «La categoría marxista del "reflejo" es esencialmente distinta de una *imagen,* la imagen empirista y sensualista de la *reflexión* en un "espejo"».

[10] Cf. L. ALTHUSSER (1977), 76-78 para el concepto de «totalidad social» no hegeliana.

[11] Cf. E. BALIBAR y P. MACHEREY (1975), 34, y F. VERNIER (1975).

[12] Cf. E. BALIBAR y P. MACHEREY (1975), 35, para la «puesta en escena» de la ideología.

[13] Cf. P. MACHEREY (1974), 115.

[14] Cf. P. MACHEREY (1974), 119.

[15] Cf. P. MACHEREY (1974), 121.

[16] Cf. L. ALTHUSSER (1974b), 86.

[17] Cf. A. BADIOU (1974), 93.

[18] Para una lectura crítica de la teoría leninista del reflejo, cf. E. PRÉVOST (1975). Complementariamente, cf. A. SÁNCHEZ VÁZQUEZ (ed. 1970), y su crítica del socialrealismo.

[19] Cf. Y. LOTMAN (1978), 23.

cia, produce y crea una cierta realidad y un cierto efecto social en cuanto práctica semiótica. Las homologías entre texto y clase no son mecánicamente isótopas, sino que entre ellas se establece una relación indirecta de tipo estructural complejo claramente explicitado por L. Goldmann [20] en su definición del texto novelesco como biografía y crónica social; por G. Della Volpe [21] en su delimitación de la «artisticidad» (valores semánticos-estilísticos, contextuales-orgánicos o polisentido connotativo); por K. Kosik [22] en su crítica de la petrificación mitologizante y la mixtificación fetichista del factor económico como objeto autónomo; y, sobre todo, por G. Lukács [23] con su teoría de la totalidad cerrada del texto en cuanto clausura y universalización tipificadora» [24]: «Hay una interrelación muy complicada entre situación social, concepción del mundo, comprensión artística e intención de la personalidd credora en una situación histórica determinada y determinante; esa interrelación determina la elección y la aplicación de una técnica determinada» [25] sin que sea posible divorciar la objetividad de la subjetividad estética estructurante y su efecto producido: la particidad íntimamente conectada con la objetividad niega la aporía idealista del carácter metahistórico del texto [26]: «La historicidad de la realidad objetiva cobra precisamente en las obras de arte su forma subjetiva y objetiva» [27], puesto que, como dice A. Egórov, la imagen artística «posee un valor cognoscitivo y, además, un valor ideoestético» [28]; imagen que es definida por L. Timoféiev como «un cuadro concreto y a la vez generalizado de la vida, creado mediante una ficción que posee significado estético» [29] en la que descubrimos la interrelación dinámica entre transfiguración y reproducción creadora puesto que, en palabras de A. Zis «lo estético implica lo ético» [30] así como lo típico supone la unidad de la generalización y de la individualización: «La producción produce, por tanto, no sólo el objeto para el sujeto, sino también el sujeto para el objeto» [31]; o, como quiere C. Pérez Gallego [32], el cerco narrativo implica una conducta estilística materializada en forma de metáfora social que es, a la vez, «una microestructura de la realidad» [33]; microestructura que, para

---

[20] L. GOLDMANN (1975), 20. Como indica V. BOZAL (1976), 23-24, el simplismo plejanovista y la determinación mecánica de la infraestructura sobre la superestructura, incurrió en un monismo idealista y dogmático al negar la coexistencia del lenguaje propio de la poética con el contexto social.

[21] Cf. G. DELLA VOLPE (1966) y su análisis lógico del texto como polisentido.

[22] Cf. K. KOSIK (1967), 154: «La obra de arte (...) es una estructura compleja, un todo estructurado, en el que se vinculan en unidad dialéctica elementos de distinta naturaleza: ideológicos, temáticos, de composición, de lenguaje».

[23] Cf. G. LUKÁCS (1965), (1982).

[24] Cf. V. BOZAL (comp.) (1976), 45-178 para la visión de Marx-Engels de lo «literario».

[25] Cf. G. LUKÁCS (1965), 202.

[26] Cf. G. LUKÁCS (1982, vol. I), 23 y 25.

[27] Cf. G. LUKÁCS (1982, vol. I), 25.

[28] Cf. A. EGÓROV (1978), 175.

[29] Cf. L. TIMOFÉIEV (1979), 55.

[30] Cf. A. ZIS (1982).

[31] Cf. A. K. DRIOMOV, en AA. VV. (1980), 289.

[32] Cf. C. PÉREZ GALLEGO (1975) para las relaciones texto y contexto.

[33] Cf. C. PÉREZ GALLEGO (1973), 29.

J. Leenhardt, supone una relación directa con la «maqueta de la estructura global» [34] donde todo elemento «es significativo», según T. Todorov [35].

2. *Rulfo y la literatura laocoontiana*

Como en otro lugar apuntamos [36], los textos rulfianos remiten inequívocamente a un tipo de producción que entiquetamos de laocoontiana por cuanto sus focos de cristalización obedecen a una óptica intuicionista e irracionalista cuyos dos ejes eductores primarios serían el terror pánico [37] y la absolutización de un «ethos» solipsista y fatalista de estirpe schopenhauriana (ontológica y noéticamente) carnavalizada como vivencia angustiante (agonistas afectados por el valor de la falsedad —expresión del absurdo existencial— y cuyo código proairético [38] se sustancializa como una antítesis entre un «a se» y un «ab alio» prafrástico del tema «ignoramus et ignorabimus» —E. Du Bois-Reymond—, fenomenológicamente esquizomorfo en cuanto glosa del «Como si» y el «Solus ipse» y que podríamos calificar de duda escéptica, pero no metódica).

La mímesis esticomítica y el descentramiento mecanicista devienen neutralización del correlato histórico en beneficio de una concepción mítico-sintética y fantasmática [39] a partir de un analogismo que niega toda causalidad veritativa: la objetividad resulta ritualizada como totalidad, subjetivizada al máximo, gracias a una serie de efectos especulares encabalgados y/o yuxtapuestos que actúan como reforzadores de una visión thanatófora, nihilista y nadificadora en el sentido de Kierkegaard [40] y Heidegger [41]: la lógica determinista (eliminación del «numerus motus» [42] de una temporalidad no teleológica) connotan una adialexis secuencializada como estrambote del hegeliano «Entäusserung» [43] y el marxiano «Entfremdung» [44]: la conciencia infeliz y el motivema de la «escisión óntica» —la dehiscencia— transforman el texto producido *(Pedro Páramo)* en un epicedio alegorizante sobre el comportamiento

---

[34] Cf. J. LEENHARDT (1975), 248.

[35] Cf. T. TODOROV (1975), 12.

[36] Cf. J. CALVIÑO IGLESIAS (1983), 18-27, y J. CALVIÑO IGLESIAS (1984), 216-217, nota 470.

[37] Cf. E. R. DODDS (1983).

[38] Cf. R. BARTHES (1980), 13.: «llamaremos código *proairético* a este código de las acciones y de los comportamientos».

[39] Cf. P. CARUSO (1969), 91, donde M. Foucault llega a sostener: «nada hay de tan mítico como la carencia de mitos totalizantes».

[40] La visión thanatocéntrica de Rulfo se une a la abismática entre lo finito/lo infinito del Kierkegaard de *El concepto de la angustia* (I, 5) y su teoría de desamparo y la orfandad radical del ser humano.

[41] Para Heidegger *(¿Qué es la metafísica?)* la existencia, radicalmente contradictoria, es un estar sosteniéndose en la nada y en la indeterminación absoluta, como en Rulfo.

[42] La definición aristotélica es sobradamente conocida: «Tempus est numerus motus secundum prius et posterius». Rulfo parece alinearse al lado de la definición platónico-plotiniana del tiempo como imagen móvil de la eternidad («aión») o la agustiniana «Distentio animi». Rulfo entronca con la «durée bergsoniana» y su concepción antiutópica de la existencia. Como dice J. Lacan (Cf. P. CARUSO, 1969, 109) «el tiempo específicamente estructural está constituido por el elemento de repetición».

[43] Cf. G. W. F. HEGEL y su *Fenomenología del Espíritu* (FCE, 1973).

[44] Cf. K. Marx: *Manuscritos económico-filosóficos* (Alianza Editorial, 1983).

endopático [45] del sujeto, acechado por una parálisis acatalépsica [46] que entronca con el pirronismo [47] por su mitografía (el falocratismo endocéntrico) emblemática; el proceso de la desyoización ofrece como sustrato el sentimiento de la algofilia (culpa originaria [48], pecado original, aceptación de la pasividad y la anomia larval, casi protoplasmática...), reforzando por la duplicidad del «ser-para-sí y el ser-para-otro» [49], vía que conduce directamente a la disgregación (alienación y cosificación) y al desmembramiento psicótico-autista. Complementariamente, surge la proyección invertida de la teoría platónica de la anamnesis (los muertos son fuerzas actanciales investidas figuralmente por una anagnórisis obsesiva) polarizada metonímica o metafóricamente [50]: la histeria sufre de reminiscencias porque de lo que se trata es del triángulo freudiano (padre/madre/hijo) complementado por un sujeto que «piensa» el triángulo desde el umbral de un espejo poligonal en cuyo eje se halla la metáfora paterna: la anamorfosis vendría a ser, en consecuencia, el investimiento simbólico de toda la trama.

3. *El texto como laberinto*

El trasfondo mítico que traspasa la textualidad —el paisaje trágico— de *Pedro Páramo* entronca ideológicamente con el ocaso del sujeto trascendental [51], la liquidación del utopismo y la mutilación de la objetividad, literaturizados desde Kleist, Blake, Hölderlin y Strindberg, hasta Kafka, Baudelaire, Rimbaud, Musil, Lowry, Celine, Poe o Beckett. El «pathos» subjetivista entraña una radical antinomia entre el yo y la realidad empírica: el hiato eglógico-arcádico entre una Comala edénica (el «topoi» virgiliano del «locus amoenus» y la dualidad averroísta «natura naturans/natura naturata») y una Comala infernal (el «horridus locus»), enfatiza esta impresión de paranoia apocalíptica monádicamente petrificada: entre la soledad de la Naturaleza y la del Yo se establece una homología torturante en tanto marca aureática de la disfunción entre el sujeto y su objeto. Para Rulfo la sociedad no existe como problema histórico, sino como problema moral individual. En palabras de E. Subirats: «El vacío del yo se vuelve conciencia de separación de la vida misma. Se trata del desdoblamiento: para el sujeto racional que es portador de esta experiencia de su negatividad su

---

[45] La vivencia endopática, en el sentido instaurado por R. Vischer, se opone a la comprensión objetiva de objetos y procesos al tratarse de una forma de petrificación cosista del sujeto.

[46] La objetividad resulta hipostasiada nouménicamente al no ser objeto de la gnosis por hallarse intermediada por reflejos rizomáticos.

[47] Pirronismo asociado al «Esse es percipi» de Berkeley *(Principles, I)*. Si para éste el fundamento último es Dios, para Rulfo es una metafísica trascendentalidad, hábilmente disfrazada por la escatología folklórica («ánimas en pena»), como señalan, entre otros, J. S. BRUSHWOOD (1973), 60; O. PAZ (1967), 17-18; O. PAZ (1969), 14-15, y S. J. LEVINE (1971).

[48] Cf. P. CARUSO (1969), 121, donde J. Lacan afirma: «La culpabilidad (...) es la principal protección contra la angustia».

[49] Cf. J. P. Sartre, *El Ser y la Nada* y *La Náusea*.

[50] Cf. J. Lacan (1972). Ello viene a confirmar uno de los postulados de G. BACHELARD (1973), 27, cuando afirma que «toda psicología es solidaria a los postulados metafísicos».

[51] El idealismo objetivo propende a la creación de arquetipos mitologizantes; ejemplos señeros serían el «Ich», de Fichte la «Bewusstsein überhaupt» de Kant o el «Weltgeist» de Hegel.

vida misma constituye una exterioridad» [52] traducida en la conciencia del vacío («páramo»: Páramo) desde la que el climaterio fáustico queda plenamente asumido al resultar catalizado por el sentimiento de culpa y sus redundancias (el rencor, el laxismo, la nostalgia visionaria...). En esta perspectiva del solipsismo (liquidación del sujeto por irrupción de lo esquizofásico y lo esquizofrénico) cobra plena validez la lógica de los espejos y los paralelismos, los contrastes y las transgresiones como índices subsumidos por la ambigüedad y la equivocidad pseudoapodíctica por la que el sujeto sólo puede existir en un estado de alucinación progresiva (llegada de Juan a Comala; caballo de Miguel; Susana y sus delirios eróticos...) de la que su único demiurgo es un «Id» trascendentalizado sacralmente [53]. En el universo rulfiano las relaciones humanas se manifiestan bajo el aspecto de un fetiche o de un Golem, en la tradición que va desde el «amor fati» de Nietzsche y el «ser-para-la-muerte» de Hiedegger hasta la situación «du vis-à-vis de rien» de Sartre [54]. El falso dilema es planteado como una antinomia insoluble: voluntarismo/fatalismo; libertad/determinismo, etc., según G. Lukács [55], y que entraña una mímesis introyectiva (El Yo en cuanto traspositor de la exterioridad en interioridad) de tipo hipnótico donde la comunicación participativa es neutralizada por el monólogo, el soliloquio y el diálogo telepático: la catexia libidinal y la obnubilación alucinatoria (Florencio, el mar, etc. son irrealizaciones fantasmáticas) de Susana, por ejemplo, son mecanismos de sublimación tanto contra la mala conciencia producida por sus relaciones edípico-incestuosas con Bartolomé, su padre, cuanto contra el «voyeurismo» y el acecho erotómano (la faloforía) de Pedro Páramo. Como nota, E. Rodríguez Monegal: «La necrofilia general de la novela encuentra aquí su expresión más terrible» [56]: Susana se convierte en el símbolo —según un pastiche procedente del esquema platónico de la mujer inasequible que se arquetipifica en las poéticas de la lírica provenzal, el «dolce stil nuovo» y el petrarquismo— de la inocencia asediada, como sugiere G. J. Langowsky [57], anacronismo que padece y vehicula la muerte (Bartolomé, Pedro, Comala, ella misma) por ser una figura que semantiza el texto entero. Las comparaciones con la Catalina de *Cumbres borrascosas,* la Ofelia shakespeariana, la Afrodita clásica o la Aurelia de Nerval [58] resultan absolutamente injustificadas; el propio Rulfo sale al paso de tal

---

[52] Cf. E. SUBIRATS (1979), 47.

[53] El texto de Rulfo se emparenta, en este como en otros aspectos, con el «gotic tale» y su tránsito desde la matriz ideológica del neoclasicismo hacia el furor romántico y posromántico por la catarsis escatológica: *El Castillo de Otranto* (1764), de H. Walpole; *Melmoth, el Errabundo* (1820), de Ch. Maturin; *El Monje* (1796), de M. Lewis; *Los elixires del diablo* (1810), de E. T. A. Hoffmann, etc., hacen de este género la forma literaria probablemente más representativa de un siglo esquizofrénico que se debate entre la Razón y lo Irracional, entre Voltaire y Cagliostro, como atinadamente subraya TH. ZIOLKOWSKI (1980), 83.

[54] En el punto de mira del intuicionismo, el agnosticismo y el solipsismo del idealismo subjetivo (Schopenhauer, Kierkegaard, Dilthey, Nietzsche, Bergson...) se halla, como contravalor, la Libertad y la Razón.

[55] Cf. G. LUKÁS (1975).

[56] Cf. E. RODRÍGUEZ MONEGAL (1974), 189.

[57] Cf. G. J. LANGOWSKY (1982), 166.

[58] Cf., respectivamente, J. DE LA COLINA (1965), 20; A. L. ARIZMENDI (1971), 188; J. RODRÍGUEZ LUIS (1972), 390 ss., y A. BENÍTEZ ROJO (1969), 66.

simplificación cuando declara que Susana «no es un personaje» [59] sino «una cosa ideal, una mujer idealizada a tal grado, que lo que no encontraba yo era quién la idealizaba» [60]. De nuevo nos hallamos ante la esquizoidía desmaterializadora [61] como denotatum del ideologema rulfiano de la reificación universal por ser trasunto de una culpabilidad ubicua, tal y como han apuntado, entre otros, Julio Ortega [62], L. Leal [63], H. R. Alcalá [64], M. Portal [65]; culpabilidad que G. J. Langowsky asocia al «malinchismo» [66] y C. Passafari a la dualidad Eros/Tánatos [67], pero siempre supeditada a esa «overriding thruth» (la Muerte) de que habla W. M. Langford [68] y sus mitemas (la búsqueda iniciática, el viaje, el «descensus ad inferos», el cruce del umbral...).

La polaridad isotópica [69] se establece entre dos instancias complementarias de trasfondo sadomasoquista: «Sumisión» y «Poder» (con sus ribetes idolátricos y narcisistas, respectivamente) son términos solidarios con sus matrices: El Golem (Pedro Páramo, el demiurgo castrador, el poder castrante...) y el Super-Ego (la censura moral, el quietismo, el egotismo...). Como dice E. Fromm: «El egoísmo es una forma de codicia (...) El egoísmo se halla arraigado justamente en esa aversión hacia sí mismo (...) el egoísmo está fundado en la carencia de autoafirmación y amor hacia el yo real, es decir, hacia todo el ser humano concreto junto con sus potencialidades» [70]. Pedro Páramo, arquetipo del gamonal despótico y lujurioso [71], personifica el instinto de muerte que recubre toda situación sádica (hacia Comala) y masoquista (hacia sí mismo); su voluntad de poder procede de sus múltiples amputaciones (repudio de Dolores; muerte ritual de Miguel, su alter ego; inasequibilidad de Susana, mitificación de un pasado irrecuperable, sacralización del padre...) porque voluntad tal no arraiga en la fuerza, sino en la debilidad; su destructividad es producto de la vida no vivida y sufre el proceso metamórfico de la incomunicación (tanto prejudicativa como judicativa) y la soledad como pautas conducentes a la

---

[59] Cf. JUAN RULFO examina su escritura. *Escritura,* 2 (1976), 307.

[60] Cf. R. ROFFÉ (1973), 65-66.

[61] Sobre los mecanismos de «extrañamiento», «cosificación», «reificación» y «anomia», cf. C. CASTILLA DEL PINO (1969a), 159-179; E. FROMM (1982 y 1983); J. GABEL (1967); L. GOLDMANN (1962); E. MANDEL y G. NOVACK (1973); H. MARCUSE (1981) y A. SCHAFF (1979).

[62] Cf. JULIO ORTEGA (1969), 29: «a mi modo de ver, lo fundamental en esta novela es la muerte del padre en un espacio infernal como equivalencia del cuestionamiento de culpa original».

[63] Cf. L. LEAL (1964), 104: «El tema central (...) es el rencor».

[64] Cf. H. R. ALCALÁ (1973), 103: «El tema de la novela es el rencor».

[65] M. PORTAL (1980), 218: «El tema presente de la obra: la culpabilidad cósmica».

[66] Cf. G. J. LANGOWSKY (1982), 153: «Lo que es el tema central de la novela: una interpretación personal del malinchismo». Sigue a O. Paz (1982), cap. IV, 59-80.

[67] Cf. C. PASSAFARI (1968), 89: «Eros y Tánatos son los polos eternos».

[68] Cf. W. M. LANGFORD (1972), 99: «Death is the overriding truth and presence».

[69] Cf. para el concepto de 'isotopía' M. ARRIVÉ (1973); H. ECO (1981c); A. J. GREIMAS (1973 y 1982) y F. RASTIER, en A. J. GREIMAS *et al.* (1976), 107-140.

[70] Cf. E. FROMM (1982), 140-141.

[71] Cf. J. CALVIÑO IGLESIAS (1984) para un análisis pormenorizado del metagénero de la novela del poder personal en Hispanoamérica. Asimismo, cf. M. A. ARANGO (1978).

auto/heterodestrucción, a la actitud fetichista [72] y al mecanismo de la racionalización y/o la resignación existencial [73].

4. *Esquizomorfia y estroboscopia*

La dislocación elíptica, zeugmática y litótica de la objetividad [74]; la temporalidad ucronizada (neutralización de los cronónimos) por medio de subconjuntos prolépti-co-analépticos equipolentes [75]; los dualismos actanciales-actoriales y las antinomias «vigilia»/«sueño», «razón»/«locura», «lo objetivo»/«lo subjetivo», «la representación»/«la percepción», «la vida»/«la muerte» [76]; las ambiguaciones mitémicas y tópicas [77]; la invasión de la cismundaneidad por lo ultraterreno como alegorización elegíaca de la «meditatio mortis» y el «status animarum post mortem» de que hablan E. Miró y H. R. Alcalá [78]; la mixtificación hiperbólica de una circularidad cónica y truculenta apenas

---

[72] Cf. C. CASTILLA DEL PINO (1979), 81, nota 20-21 y su definición del fetiche.

[73] Cf. E. FROMM (1982), 186; S. J. LEVINE (1971), 19-20, nota cómo «Las hembras de Juan Rulfo son sumisas y pasivas (...), las mujeres son siempre poseídas y utilizadas».

[74] Disentimos del juicio de A. L. ARIZMENDI (1971), 184 y 195, cuando sostiene que Rulfo «utiliza la palabra a manera de espejo conjurado que refleja el lado oculto de la imagen real» y que el autor logra «revelar lo esencial de lo real a través de lo irreal». Contrariamente, creemos que Rulfo utiliza una sutil estrategia metonímica, sinecdóquica y metafórica en su intento de liquidación de una objetividad conceptuada como heterónoma. También discrepamos de L. M. SCHNEIDER (1971), 137, y de su afirmación taxativa: «Pedro Páramo es el símbolo arbitrario de una realidad objetiva». Más que de arbitrariedad, preferimos hablar de motivación absolutizadora, tal y como lo hace Z. GERTEL (1970), 108: «La insuficiencia de lo real lleva a la búsqueda de lo absoluto».

[75] Cf. JOSÉ ORTEGA (1976), 20: «La multiplicidad de sensaciones produce este tiempo de no duración, reflejo a su vez de experiencias de orden existencial». Cf., complementariamente, S. J. LEVINE (1971), 20-23 y su teoría de la infinita fragmentación del tiempo, que no compartimos. Cf., en nuestro sentido, L. A. GYURKO (1972), 454: «Time, place, narrative perspective, and style are all changed abrupt and repeated to portray a non causal universe». Frente a las posturas de H. RODRÍGUEZ ALCALÁ (1965), 210 (presente perpetuo); E. MIRÓ (1970), 631 (tiempo detenido); JULIO ORTEGA (1969), 26 (la muerte como catalizador de un pasado presentizado); E. RODRÍGUEZ MONEGAL (1974), 180 (ilusión del tiempo narrativo); J. A. BRAVO (1978), nota 84 (eterno presente mitificado); E. A. IMBERT (1966), 354 (tiempo no fluyente); C. BLANCO AGUINAGA (1955), 103 y F. ALEGRÍA (1964), 257-258 (no tiempo de la muerte), el propio Rulfo, en R. ROFFÉ (1973), 64, declara sin paliativos: «En realidad no era tratar de involucrar ninguna época, ni revolución, ni nada».

[76] Cf. M. PORTAL (1981), 173: «Son personajes-eco de la personalidad del déspota».

[77] Aspecto éste en el que los críticos cultural-simbólicos han señoreado a su gusto. Cf. las posturas de R. FREEMAN (1970: mito del eterno retorno); JULIO ORTEGA (1969: búsqueda del paraíso y del padre, como Telémaco, Esteban Dédalus o Moisés); O. PAZ (1967 y 1969: búsqueda de los orígenes y la mexicanidad); C. FUENTES (1969: Juan sería Telémaco; Dolores, Yocasta; Pedro, Ulises); M. FERRER CHIVITE (1972: Comala, México; Abundio, pueblo mexicano; Bartolomé, la Conquista; Susana, patria mexicana del período colonial); V. PERALTA y L. BEFUMO BOSCHI (1975: búsqueda del centro cósmico); J. DE LA COLINA (1965) y R. ARENAS (1969: Pedro, México); M. FRENK (1961) y A. DORFMAN (1972: Comala, América); K. T. TAGGART (1982: la muerte como mito supremo); E. PUPO-WALKER (1969: fusión cósmico-telúrica entre el Hombre y la Tierra); M. J. EMBEITA (1967: Comala, Hades); L. LEAL (1964: símbolos recurrentes y el arquetipo de la busca del padre); G. J. LANGOWSKY (1982: Pedro, el Macho, el Chingón), etc.

[78] Cf. E. MIRÓ (1970), 632: «La revolución no puede ser más que otra ilusión»; y H. RODRÍGUEZ ALCALÁ (1965), 129: «El tema (...) es, como en el Infierno de Dante, el *status animarum post mortem*».

significante (búsqueda del Padre —Juan Preciado—: parricidio edípico del Padre —Abundio—; pasión de Pedro por Susana: estado alucinatorio de ésta hacia el evanescente Florencio —lo vegetal—...) [79]; las transgresiones de las categorías tímicas catalizadas disfóricamente [80] (Juan y su violación del contrato fiduciario bilateral establecido entre un destinador —Dolores— y él mismo; Eduviges, suicida; las distorsiones sensóreas, conceptuales y volitivas de Susana —secuencia de la superposición de Pedro, Bartolomé, Florencio y el Padre Rentería— [81]); la estructuración esquizomorfa y parentética que obligan al descodificador-lector a potenciar al máximo su competencia enciclopédica e hipercodificadora para desambiguar y tematizar las múltiples ambigüedades y redundancias isotópicas (nivel semántico) [82] y obviar toda lectura aberrante; la focalización estereoscópica y multiperspectivística como connotador de una visión disociadora (narrador-testigo; narrador-protagonista; monólogo interior; omnisciencia neutra...) [83] de la que el narratario y los personajes eco/vicarios (reconstrucción polifónica del pasado idílico de Comala; modelado etopéyico progresivo-diseminativo de Pedro...) son subsumidos por el «fading» de las voces múltiples hasta crear la sensación de atonalidad y relativismo detrás de los cuales asoma el componente ideológico del enmascaramiento y la carnavalización, porque, como sabemos «la ideología no trabaja, refleja» y el texto —el significante tutor— es una cacografía intencional [84]: Todas estas denotaciones e interpretantes (en el sentido peirceano) [85] son marcas semánticas que modelizan ideoléctica/ideológicamente una objetividad subjetivizada y esclerotizada que en el texto resulta alegorizada como glosa de la soledad ontológica del sujeto privado de su destino.

5. *Biografía e Historia*

La visión necrolátrica y sombría que se desprende del texto [86] entra en correspondencia con la postura ideológicamente contrarrevolucionaria de Rulfo y con su lectura meta/ahistórica del pasado mexicano como hipóstasis devalorativa a partir de un «pathos» humanista teñido de pesimismo por medio del cual traduce la condición

---

[79] Cf. O. ARMAND (1974), 342-343 y 345.

[80] Cf. A. J. GREIMAS (1982), 130: «La *disforia* es el término negativo de la categoría tímica que sirve para valorizar los microuniversos semánticos».

[81] Cf. H. ECO (1981c), 96-114 para los niveles de cooperación textual y las estructuras discursivas. Ha sido el nivel estructural el que ha atraído más la atención de los críticos, provocando, incluso, toda una floración de bizantinismos formalistas acerca de si la obra está (cf. M. FRENK, 1961, 91; o Z. GERTEL, 1970, 111) o no dividida (cf. E. RODRÍGUEZ MONEGAL, 1974, 178; A. BENÍTEZ ROJO, 1969, 70; L. LEAL, 1964, 97; A. CHUMACERO, 1955, 109; T. DIDIER JAÉN, 1967a, 228: E. PUPO-WALKER, 1969, 200; R. ESTRADA, 1965, 119; JOSÉ ORTEGA, 1976, 13; o C. PASSAFARI, 1968, 88), en dos partes.

[82] Cf. M. L. BASTOS y S. MOLLOY (1978), 3.

[83] Cf. sobre las funciones del narrador, P. MARTÍNEZ (1973-1974), págs. 567-568; M. J. EMBEITA (1967), 219-220; L. LEAL (1964), 99-101; L. A. GYURKO (1972), 454-455; I. A. Luraschi (1976), especialmente 11-21.

[84] Cf. R. BARTHES (1980), 1 y 6.

[85] Cf. H. ECO (1981b), 158-225, y H. Eco (1981c), 181-213.

[86] Cf. S. JILL LEVINE (1971), 19; E. RODRÍGUEZ MONEGAL (1974), 183, y K. T. TAGGART (1982), 127-191. Como constraste. Cf. A. S. BELL (1966), y M. A. ARANGO (1978), 402-410.

humana en padecimiento y angustia [87] con el sobreañadido de una sentimentalidad biográficamente condicionada: Muerte del padre durante la Guerra Cristera (que se inicia bajo la presidencia de Calles —1924/1928—), asesinato de la madre y de sus tíos, etc.; de ahí el desprecio que muestra el autor hacia un proceso revolucionario que, bajo la óptica del intelectual pequeñoburgués desencantado y resentido [88], le obliga a reaccionar alegorizando mistagógicamente hasta tildarlo, sin más, de irracionalidad y fanatismo [89]: el hombre, privado de historia, se transforma en huérfano de sí mismo —topoi del «vanitas vanitatum»— al sentirse acosado por el silencio como un Absoluto [90]. El tenue «sfumatto» folklórico-localista con que Rulfo adorna su texto (los topónimos Comala y Sayula —sur de Jalisco—, por ejemplo, también sufren la arquetípica metamorfosis de la fantapolis) [91] no empece para que la desolación cosificadora [92] sea la resultante de la carnavalización (a la que nos venimos refiriendo con insistencia) cuya verbalización está formalizada por la proliferación de monólogos autorreferentes gracias a la utilización de técnicas como el flash-back, el flash-will, el stream of consciousness, el zoom del «camera eye», el close-up, los simultaneísmos y contrapunteados, los montajes, etc. [93].

6. *Mecanismos de la figurativización*

«Lo que hago es una trasposición literaria de los hechos de mi conciencia» [94]. Textualmente, esta trasposición cobra la forma de una modelización impresionista y

---

[87] Según citas que recogemos de E. MIRÓ (1970), 625, y de B. CUZA MALÉ (1969), 59, Tomás Mojarro afirma: «Ideológicamente es, supongamos, contrarrevolucionario. Rulfo es hasta el tuétano antirrevolucionario». A su vez, Víctor Flores Olea sostiene: «Para Rulfo (...) el mexicano, el hombre parece tener una esencia propia e inalterable que sitúa al margen de la historia». Opiniones ambas ratificadas por J. CAMPOS (1961 y 1965) cuando sostiene: «En su mundo se detiene el tiempo y las cosas y los hombres no transcurren, sino que duran al margen del dinamismo de la historia».

[88] En J. CALVIÑO IGLESIAS: «Texto y contexto: La Revolución mexicana y su reflejo literario», de próxima publicación, analizamos los distintos códigos ideoestéticos que van de la primera generación de novelistas (Azuela, Romero, Guzmán, Muñoz, López y Fuentes) a la segunda (Ferretis, Magdaleno, Icaza, Mancisidor, Yáñez) y la tercera (Rulfo, Fuentes, Revueltas).

[89] Cf. E. PUPO-WALKER (1969), 204: «*Pedro Páramo* no contiene una formulación racional de la historia y de la realidad». En la entrevista con J. SOMMERS (1973b), 20, Rulfo viene a corroborar nuestra postura: «Nunca encontré, ni he encontrado hasta la fecha, la lógica de todo eso (...) fue (...) una cosa atávica, una cosa de destino, una cosa ilógica».

[90] Cf. C. DOMÍNGUEZ PUENTE (1980), 58: «La novela (...) *dramatiza* el regreso a la inmovilidad, y lo manifiesta como profundización del silencio».

[91] Cf. B. VARELA JÁCOME (1980), 392: «Comala, aparte de su interpretación simbólica, parece una *fantápolis*, una población imaginaria».

[92] Cf. J. SOMMERS (1970), 166: «La imagen es mágica, poética, irracional. La novela es para él un medio de expresar (...) su propia subjetividad». También R. H. MORENO-DURÁN (1976), 241-242, habla de la visión abismática en la línea de Pascal y Kierkegaard. A su vez, JOSÉ ORTEGA (1976), 13, concluye: «Rulfo, como Borges y Octavio Paz, se sitúa con *Pedro Páramo* dentro de la moderna tradición literaria que ataca la tendencia racionalista occidental». Finalmente, C. BLANCO AGUINAGA (1969), 101, apostilla: «La realidad de Rulfo va a desembocar en un verdadero mundo sin historia».

[93] Cf., entre otros, A. SACOTO SALAMEA (1974b).

[94] Cf. R. ROFFÉ (1973), 72.

tenebrista gracias a las dos figuras regentes de la *ambigüedad* y el *equívoco* veridictorios en cuanto devaloración epistémica [95] tal y como, sólo de pasada, han puesto de relieve algunos de los críticos más cualificados de la producción de Rulfo [96]. Los marcadores morfosémicos dominantes (dialógicos, temáticos, diegéticos, verbales, situacionales, topológicos, actanciales...) y los generadores de la polisemia (elíptica o perifrástica, anafórica o catafórica, diacrónica o diatópica, según los casos) constituyen un sistema triádico (según los códigos exteroceptivos, interoceptivos y propioceptivos) [97] con los siguientes procedimientos de figurativización:

A) Los paralelismos

1. *Paralelismos actanciales y temáticos*

1.1. *Pedro Páramo, Bartolomé San Juan:* Ambos adoptan una actitud idolátrica y fetichista ante el dinero y los bienes raíces. La fijación cresohedonista (gamonal, el uno; gambucino, buscador de tesoros, el otro) son mecanismos de cosificación y reificación de sus respectivos coadyuvantes u oponentes (Susana y Comala): los dos se asocian a la figura de la castración.

1.2. *Pedro Páramo, Juan Preciado:* Los motivemas del «descensus ad inferos» y de la búsqueda mítica (del arquetipo femenino y paterno) resultan neutralizadas clasemáticamente en la categoría de la negación del espacio utópico (la Comala bucólica); el motivo solidario del «cruce del umbral» (bien por evocación memorativa y nostálgica —Pedro—, bien por transformación de la prueba calificante y decisiva en prueba no glorificante —Juan—) queda semantizado (en el esquema canónico) como forma negativa y disjunta de la retribución. Por lo demás, ambos personajes participan mancomunadamente del sema de privación atributivo máximo: la orfandad (el «tertius comparationis» sería, obviamente, el propio Rulfo) [98] y la búsqueda, frustrada, de sí mismo o del Otro.

---

[95] M. CODDOU (1971), 145, adopta una posición exactamente contraria a la nuestra.

[96] Cf. T. DIDIER JAÉN (1967a), 227-228 (dialéctica entre lo dicho y lo presupuesto); M. L. BASTOS (1978), 32 (el equívoco tras el enunciado de Juan Preciado); E. PUPO-WALKER (1969), 195 (resalta el laconismo dialógico); JULIO ORTEGA Ortega (1969), 23 (ambigüedad de la pareja incestuosa); Z. GERTEL (1970), 112 (presentación indirecta de la muerte de Pedro); L. A. GYURKO (1972), 466 (caotización de la realidad); J. SOMMERS (1970) (enfatiza la fragmentación diegética tal y como había estudiado J. EAST IRBY —1957—); R. ESTRADA (1965), 110 (habla del modo sugeridor rulfiano); L. LEAL (1978), 282 (ambigüedad de las fronteras del mundo de Rulfo); L. HARSS (1977), 329 (falta de concreción); J. C. GONZÁLEZ BOIXO (1980), 105 (equivocidad de los límites); C. PASSAFARI (1968), 88 (opacidad absoluta); S. O'NEILL (1974), 320 (incertidumbre epistemológica característica del agnosticismo); G. BELLINI (1973) (alternancia de realidad/irrealidad), etc.

[97] Cf. A. J. GREIMAS (1982), 170, 224, 324: La clasemática sémica del universo semántico distingue propiedades exteroceptivas —pertenecientes al mundo externo—, las interoceptivas —percepción de datos ajenos a la exterioridad— y las propioceptivas —percepción del propio cuerpo.

[98] Cf. M. L. BASTOS (1978), 38: «Una analogía arcana aproxima a Juan Preciado y Pedro Páramo»; y E. RODRÍGUEZ MONEGAL (1974), 179: «de un doble recuento de dos aventuras paralelas (la de Juan Preciado en busca de su padre, la de Pedro Páramo en busca de sí mismo) se convierte en un solo diálogo de voces muertas».

1.3. *Pedro Páramo, Susana San Juan:* Entre ellos se establece un rol de pautas duales centrífugo/centrípetas, bien se trate de la rememoración sublimatoria (Pedro) o la rememoración autoprotectora (Susana), bien de reacciones compulsivas ante un acontecimiento climatérico (Resentimiento I: Muerte de Lucas Páramo y Miguel; Resentimiento II: Muerte de la madre, tísica, y de Florencio el Deseado) [99]. La configuración jánica se complementa con un tercer paralelismo no menos significativo: Comala sucumbe por voluntad del cacique, igual que éste (su voluntad) sucumbe ante el rechazo de Susana [100]. La noción de culpa primigenia (concepto sustancialmente teológico) clausura la dicotomía.

1.4. *Pedro Páramo, Don Lucas Páramo:* Consecuente con la concepción cíclico-determinista de Rulfo, los duplicados actanciales cobran toda su validez en cuanto vaciados transhistóricos. La violencia homicida (Lucas es asesinado por un peón, como Pedro lo será por Abundio) se presenta como fatalidad y recursividad en un mundo donde la causalidad teleológica ha sido sustituida por una analogía informada por la irracionalidad.

1.5. *Pedro Páramo, Miguel Páramo:* La recursividad semántica remite, una vez más, al ideologema de la irracionalidad cósmica y a la metáfora animista del eterno retorno: Rulfo fuerza al máximo el recurso antropomorfizador hasta proyectarlo mágicamente (el reflejo mágico como mímesis trascendentalizadora) sobre un bestiario (el caballo de Miguel y su conciencia [!] culposa) equipolente respecto a la esfera humana. El paralelismo sinonímico se ve reforzado por idénticas atribuciones entitativas (erotomanía...) y por la focalización multiperspectivística de sus trayectorias narrativas y dramáticas.

1.6. *Pedro Páramo, Dorotea, Juan Preciado, Dolores, Eduviges, Damiana, Susana:* Entre su voluntades (antinomia modal del «ser/parecer» o de la «identidad/alteridad») se interpone el juicio epísmico (un creer devaluado en padecer por ruptura de un equilibrio que se creía objetivable) traducible en la desilusión universal: muerte de Susana; esterilidad, en el caso de Dorotea; Comala infernal, para Juan; Doloritas, ilusionada con el matrimonio/Doloritas, repudiada por Pedro [101]. Añádase una segunda analogía, la de la locura y la esterilidad en Dorotea y Susana, contrapunteada por el sentimiento culposo de Bartolomé y el padre Rentería (corruptor y corrompido alternativamente).

1.7. *Susana, Madre de Susana:* Las constelaciones de atributos resultan magnificadas por el mecanismo vicario de la antonomasia (Susana: soledad, locura, muerte; madre: soledad, tisis, muerte) polarizado hacia el campo semántico de la privación y de la incomunicación que, por lo demás, contamina el agonismo de actantes y actores, indistintamente.

---

[99] Cf. L. A. GYURKO (1972), 453: «The same selfperpetuated psychic hellworld characterizes Pedro Páramo and Susana San Juan, both victims of their own obsessive fantasies».

[100] Cf. R. CHÁVARRI (1966), 176: «En este periplo se nos descubre la historia paralela de Comala y de Pedro Páramo».

[101] Cf. A. L. ARIZMENDI (1971), 188-189: «Ese hombre no alcanza nunca el amor, igual que Juan, igual que Doloritas, Dorotea, Damiana, Eduviges, Susana, igual que todos».

1.8. *Juan Preciado, Dorotea la Cuarraca:* Los sueños parabólicos de ésta (ilusión búsqueda del hijo ⟶ desilusión: el hijo se degrada en muñeco de trapo) y la odisea de aquél (ilusión ⟶ búsqueda del Padre ⟵ desilusión: Comala-Arcadia se degrada en Comala-Infierno) remiten a la dualidad vida, vs. muerte [102], topológicamente alegorizada por la coincidencia de ambos en la misma tumba y por la función de narratario privilegiado que desempeña Dolores como destinataria del relato de Juan.

1.9. *Susana, Hermana incestuosa:* Las relaciones de tipo incestuoso que mantiene Bartolomé con su hija tienen su paralelo con el incesto de la pareja adánica de los dos hermanos.

1.10. *Juan Preciado, Dolores Preciado:* La combinatoria de motivos duales (tema de la busca y descenso al Infierno) contamina los papeles de ambos porque Dolores también inicia la búsqueda de sí misma gracias al personaje vicario que es su hijo. El símbolo metonímico de su retrato (que Juan lleva consigo como un talismán mágico) actúa como cordón umbilical que los mantiene conectados [103] con relación al Otro (Pedro Páramo, legitimador y retribuidor, en la doble vertiente de la recompensa o el castigo).

1.11. *Pedro Páramo, Susana, Dolores:* Si para Susana el pasado representa el reencuentro con un mundo ameliorativamente trasmutado, para Dolores el «tempus mirabilis» de una Comala idílica es el canon judiciario a partir del cual retroalimenta su resentimiento (el tema del rencor copartícipe) contra Pedro; para éste, la Comala mítica es el claudátor con el que parentizar una infancia progresivamente indiciada por la desilusión y el desencanto [104]. La analepsis homodiegética queda investida por los semas categoriales veridictorios (Dolores), obnubilatorios (Susana) y heterónomos (Pedro Páramo).

1.12. *Juan Preciado, Toribio Aldrete:* Ambos mueren asfixiados, directa o indirectamente condenados a muerte por Pedro Páramo.

2. *Paralelismos diegéticos (focalización, temporalidad...) y atributivos*

2.1. *Muerte de Susana, Muerte de Pedro Páramo:* Sus muertes se identifican al ser secuencializados en un amanecer idéntico. El sincretismo temporal unifica yuxtapositivamente para crear la sugestión analógica.

2.2. *Cronía, Ucronía:* La pluridegradación de Comala se prolonga en la Comala ultraterrena donde la colectividad vive tantálicamente sus recuerdos [105].

2.3. *Las atribuciones regentes: La lujuria, la idolatría necrofílica y el intimismo:* los

---

[102] Cf. JULIO ORTEGA (1969), 20: «Dorotea viene a conjugarse con Juan Preciado, en la muerte, porque sus búsquedas, de un modo errático pero analógico, coinciden».

[103] Cf. J. DE LA COLINA (1965), 19: «Juan Preciado baja a los infiernos para buscar a su padre, pero esta búsqueda es también, de algún modo, la de la madre».

[104] Cf. C. PASSAFARI (1968), 90: «Pedro, Susana y Doloritas son los poetas de Comala-Paraíso»; J. C. GONZÁLEZ BOIXO (1980), 104: «El fracaso colectivo, social, de Comala, tiene su paralelo en el fracaso individual de Juan Preciado al perder esa 'ilusión'».

[105] Cf. A. DORFMAN (1972), 207: «Los habitantes de Comala (...) están enajenados en vida, económica y socialmente. En la muerte, están enajenados mentalmente».

muertos hablan de los vivos; los vivos, de los muertos. La lujuria identifica a Eduviges (noche de bodas con Pedro), a Susana (ensoñaciones esquizoides con una fijación orgasmática), a Pedro (y su alter ego, Miguel). Por otra parte, el gamonal mantiene una relación hipnótico-necrolátrica con D. Lucas, lo mismo que Susana respecto a Bartolomé o Juan hacia su madre. Los cuatro personajes participan, asimismo, de la expectativa lírica del ensimismamiento [106].

2.4. *Prótasis y apódosis diegética:* Abundio abre la trama (como guía de Juan) y la clausura climáticamente (en cuanto parricida) al eliminar al sujeto cuya irracionalidad adquiere un efecto «boomerang» [107].

B) Dualismos complementarios, contrastantes y antitéticos

1. *Dualidades atributivo-comportamentales*

1.1. *Susana San Juan:* Su alienación es bifronte. En vida, descircunstancializa tópica y cronológicamente su situación mediante la fabulación (Florencio) y la memoración salvífica (infancia, el mar...); después de muerta, reconstruye, irrealizándolo, ese mismo pasado (contraste «horridus locus» —su tumba—/«locus amoenus» —infancia—): en ambos casos, disocia la realidad hasta fagocitarla eufemísticamente. Frente a ella (la fragilidad), Pedro (la autoridad) sucumbe. Si ella (la pasividad estática y extática) es auxiliada por Justina y Eduviges, Pedro lo será por Fulgor y Gerardo Trujillo. Susana queda simbolizada por lo líquido (como Florencio lo es por lo vegetal); Pedro (el dinámico por excelencia), por lo mineral y árido [108].

1.2. *Pedro Páramo:* Sobre él convergen distintos haces binarios. En primer lugar, su muerte cobra sentido a la luz del simbolismo antroponímico (Pedro: Piedra). Correlativamente a su carácter satánico/castrante, descubrimos un sujeto soñador y tierno. A la postre, Pedro desaparece conjuntamente con su pueblo porque ambos han sido vencidos por la fascinación de la antinomia «irrealidad» vs. «irrealidad», «pasividad» vs. «violencia», «continudidad» vs. «discontinuidad», «instinto de vida» vs. «instinto de muerte», «ilusión» vs. «desilusión». Su peripecia vital está flanqueada por la dualidad biografía/historia, interioridad/exterioridad, barbarie/sensiblería [109]. La coda culminativa viene connotada paradojalmente por un término discorde («paraíso»)

---

[106] Cf. Z. GERTEL (1970), 114: «Las cuatro voces narradoras (...) poseen una interioridad lírica personal, intocable por las fuerzas externas».

[107] Cf. M. FRENK (1961), 92: «El ciclo se cierra»; L. LEAL (1969), 104: «con Abundio se abre y se cierra el relato»; J. SOMMERS (1970), 164: «La existencia, en estos términos, es un sistema cerrado, cíclico en su repetición de formas pasadas y en su resurrección de temas míticos básicos»; K. M. TAGGART (1982), 185: «Lo cíclico nos lleva al elemento principal de la estructura».

[108] Cf. O. ARMAND (1974), 342-343.

[109] Cf. L. A. GYURKO (1972), 457: «The dichotomy in the *cacique's* nature (...) is conveyed through a variation in style, tone, and point of view»; por su parte A. DORFMAN (1972), 207, habla de que el cacique «es incapaz de resolver la dualidad que existe entre ilusión y realidad»; E. A. LAGUERRE (1974), 370, afirma: «La dicotomía espiritual mexicana se hace vibrante realidad en Pedro Páramo: familiarizado con la muerte, no obstante, insiste en el amor nostálgico por Susana San Juan».

textualizado por primera y última vez en el momento mismo de su muerte que es, en nuevo juego paradójico, la apoteosis de la incomunicación: «cayó, suplicando *por dentro;* pero *sin decir una sola palabra»* (pág. 130).

1.3. *Juan y Abundio:* Actúan catapultados por tensiones paradójicas: resolución/irresolución (Juan: promesa a la madre frente al «Me quedé. A eso venía»), resignación/rebelión (Abundio y su parricidio). Ambas figuras se complementan en el tema de la búsqueda y de la expiación [110]. Juan padece traumáticamente la disyunción apodíctica entre dos realidades contrastantes (Comala idílica vs. Comala infernal) que la conducen a la muerte (muerte cuya valoración genera un nuevo contraste al oponerse la valoración de Dorotea —Juan ha sucumbido de terror, «acalambrado como mueren los que mueren muertos de miedo», pág. 62— y la del agonista —que afirma haber muerto de asfixia—). También Abundio se debate entre dos polos antitéticos: «trató de ir *derecho a su casa* (...) *pero torció el camino* y echó a andar calle arriba» (pág. 126).

1.4. *Dolores y Susana:* Una relación telepática de equifuncionalidad se establece entre ambas al ser por igual víctimas de Pedro quien, a su vez, perecerá porque tanto la una como la otra son fuerzas que conjuran (bien por medio de Juan, bien por medio de Abundio) la catástrofe.

1.5. *Eduviges, Dorotea y el Padre Rentería:* Los tres se ven compelidos por la dualidad vida vs. muerte, afirmación vs. negación. Eduviges arrastra una existencia escindida por la pugna entre ansia de maternidad/esterilidad; Dorotea desemboca en la locura y el vaciamiento suicida porque su obsesión por el hijo está presidida por un irracionalismo contra el que nada puede su pulsión vitalista; el padre Rentería (que se debate entre la conciencia culposa vs. sometimiento y claudicación) busca ardientemente la purificación (secuencia de la entrevista con el sacerdote y la negativa de éste a concederle la absolución). Nótese que el diálogo está presidido por la antítesis 1: cronotópica: «aquí» —Comala, la esterilidad, la acidez—/«allá» —el Seminario— y la antítesis 2: (absolución denegada vs. absolución concedida —el padre Rentería da la absolución a las mujeres que acuden a la iglesia—). El hecho de unirse a la guerra cristera es una forma de expiación aplazada.

1.6. *Juan y Miguel:* Juan, hijo de Dolores, desconocido por su padre legítimo, se opone a Miguel, el ilegítimo, quien goza de la ayuda y complacencia de Pedro Páramo hasta en las faltas, que no son pocas [111]. Su muerte se asocia a la de Lucas.

1.7. *Sayula y Comala:* Sayula representa un antes eglógico (niños, palomas, sol...); Comala, un presente maléfico (calles solitarias, casas vacías...) que por antilogía y endíasis Juan siente vivir («sentí que el pueblo vivía», pág. 12).

1.8. *Bartolomé:* establece una oposición deíctico-locativa entre un «allá» (La Andrómeda: Vida) y un «aquí» (La Media Luna: Muerte), pero, paradójicamente, será asesinado en La Andrómeda, y no en La Media Luna, contra sus presentimientos.

---

[110] Cf. E. RODRÍGUEZ MONEGAL (1974), 188: «Se entiende entonces que Juan y Abundio son dobles: dos caras de la misma moneda de una reparación simbólica».

[111] Cf. E. SERRA (1973), 215.

2. *Dualismos diegético-estructurales*

2.1. *Motivos complementarios:* El texto entero está salpicado de motivos dobles en directa relación con la percepción estroboscópica de la realidad: «Natura naturans»/«Natura naturata»; «locus amoenus»/«horridus locus»; «dinamicidad»/«adinamicidad»; «espacio utópico»/«espacio heterotópico»; «zanatofilia»/«zanatofobia»; «vivificación expresionista de lo objetal»/«petrificación de lo humano» [112], etc.

2.2. *Estructura latente/estructura patente. Temporalidad marcada/no marcada:* La novela tiene así una doble estructura: «La narrativa, exterior y visible; la emocional, que corre subterráneamente pero que es la que en definitiva decide todo. La hazaña de Rulfo consiste en hacer consciente al lector sólo de la primera, dejando que la segunda trabaje sólo a nivel subliminal» [113]. Dualidad que viene condicionada por el tema recurrente de la búsqueda (asimismo dual: del pasado y de la propia identidad) y del reconocimiento. La temporalidad marcada está hipotácticamente determinada por la cronotopía del cacique; la no marcada (durabilidad, adinamicidad, ralentización...) corresponde al biografismo intimista de Pedro: el axis contrastante responde a la dualidad pasado/presente y a las nociones de lo edénico/lo apocalíptico: Juan pasa de la anagnórisis a la agonía inmediata [114] cerrando la ordenación invertida de las dos sagas (la suya y la de su padre) tangencialmente discontinuas [115].

C) Desajustes y reemplazamientos: la percepción estroboscópica y la fenomenología del «como si»

Pocos son los críticos [116] que han enfatizado este aspecto (de capital importancia) del texto; modalidad poética que viene a completar semántica y discursivamente la esquizomorfía estructual. He aquí algunos de los connotadores más relevantes de la equívocidad y la ambiguación. La monodia de Susana y sus desajustes cronotópicos (la anáfora como extrapolación obnubilatoria) a partir de la secuencia del descenso a la mina; el contraste entre la visión mixtificada que Dolores transfiere a Juan sobre

---

[112] Cf. J. EAST IRBY (1957), 154: «Este contraste entre una forma animada por los matices de la voz y el pensamiento popular y un fondo de absoluto quietismo, casi mineral en su inercia, es particularmente notable en *Pedro Páramo»;* opinión coincidente con la de E. PUPO-WALKER (1974), 166.

[113] Cf. E. RODRÍGUEZ MONEGAL (1974), 181; también M. PORTAL (1981), 154, halla idéntica dualidad temporal.

[114] Cf. G. BROTHERSTON (1977), 72: «The contrast between that lost springtime and the atmosphere Juan encounters could not be greater, and Rulfo reiterates it liturgically». Cf., finalmente, M. PORTAL (1981), 26, y E. PUPO-WALKER (1974), 165.

[115] Cf. B. VARELA JÁCOME (1980), 391: «Existe una clara oposición entre el tiempo del relato de Juan Preciado, más próximo al lector, y el tiempo alejado de la saga de Pedro Páramo, desarrollada a lo largo del primer tercio del siglo XX».

[116] Cf. M. L. BASTOS y S. MOLLOY (1978), 13; E. PUPO-WALKER (1969), 201-202; H. RODRÍGUEZ ALCALÁ (1965), 184; L. LEAL (1978), 284-285. Para una bibliografía que abarque hasta el año 1974, cf., respectivamente, A. RAMÍREZ (1974), 135-171, y E. KENT LIORET (1974), 693-705. El estudio de N. GUTIÉRREZ MARRONE (1978), apenas citado por nosotros, incide muy superficialmente en la poética y la estilística de Rulfo a pesar de su título.

Comala y la desilusión de éste; la visión catagógico-feísta que la hermana incestuosa tiene de sí misma y que Juan no comparte; la fagocitosis metabólica que opera la hipersensibilidad de Juan (simbiosis de lirismo, ilusión y realidad); la incoherencia establecida entre el lirismo intimista de Pedro y su conducta sadiana; la relevancia que tiene el telurismo animista en la acústica de todos los personajes hasta confundir lo epidérmico con lo sustancial, los ecos y los reflejos pseudoespeculares con las voces tutoriales (función simbólica del silencio); el sensismo preñado de ambigüedad (la elipsis y la antífrasis como irrealizadores); la surrealidad como canon judiciario de una objetividad subjetivizada (Miguel se confiesa incapaz de localizar la ciudad de Contla; Susana descubre armónicos insospechados en la noche; Juan y el magicismo del retrato materno; Eduviges capta telepáticamente la voz de Dolores); el vicarismo transgresor de la propia identidad (Eduviges reemplaza a Dolores en la noche de bodas; Miguel polariza el amor de Pedro a pesar de su ilegitimidad jurídica; Dolores cobra venganza a través del interpósito, Juan, y del parricida, Abundio); la linealidad ondular de una temporalidad que fluctúa entre la ucronía-acronía y el detallismo; la estereoscopia multiperspectivística y caleidoscópica (el anonimato antiépico) de secuencias clave (muerte de Miguel y Pedro); las constantes rupturas analéptico-prolépticas (diálogos telepáticos y monólogos esticomíticos) como perífrasis y circunloquio ambiguadores; los sincretismos topológicos (las tumbas), cronológicos (carrancistas, villistas, irregulares, cristeros..., período que va desde 1914 hasta 1929) y focales (visión subjetiva/objetiva del camino de Comala por parte de Juan, acosado por las interferencias de la voz materna); la prótasis y la apódosis «in media res»; los enclaves homodiegéticos de carácter completivo (el tema de la venganza como generador de un texto paralelo), etc.

Pero donde los mecanismos irrealizadores actúan con mayor efectividad es en diferentes microestructuras textuales que explicitamos como sigue:

1. *La fenoménica del «COMO SI»*

El onirismo y la surrealidad disociativos; la disjunción parabólica «ser» / «parecer»; la óptica devalorativa de una realidad desmembrada y dinamitada; las equivalencias entre la figurativización y la metaforización catacrésica, etcétera, aparecen textualizadas en forma de una constelación léxica y un campo asociativo de étimos equipolentes pero plurifuncionales: Comparaciones metaforizantes que yuxtaponen realidades y/o sensaciones incoherentes o no sinónimas; comparaciones reales entre una realidad percibida como agrediente y un tenor zanatóforo o catagógico; sinestesias y cinestesias que asocian sensaciones de ámbitos discontinuos; contrastes entre el bestiario emblemático y la esfera humana; dualismos opositivos entre la prosopopeya y la metagoge humanizadoras y vivificadoras de lo objetal, lo inerte, etcétera; percepciones hiperbólicas que remiten al mundo arcádico de una infancia idealizada; sincopaciones traslaticias que magnifican las imágenes evocadas de un tiempo mítico o que transfigura las imágenes del presente en hipotiposis expresionista del terror, el sentimiento de orfandad, la pasividad, etcétera; vivificaciones plástico-visionarias de abstracciones más o menos descentradas, de humanizaciones alegorizantes o de

simples asociaciones de realidades equiparables; oscilación pendular entre lo hiperestésico y lo pseudoestésico que contribuyen a difuminar los límites entre el propio cuerpo y lo nouménico, etcétera. Algunos ejemplos:

«su voz era secreta, casi apagada, *COMO SI* hablara consigo misma» (pág. 8) / «*COMO SI* ella también sudara» (10) / «estaba lleno de agujeros *COMO DE* aguja» (10) / «aquella loma que *PARECE* vejiga de puerco» (10) / COMALA SE VE «*COMO SI* estuviera abandonado: *PARECE* que no lo habitara nadie» (11) / «sacudiendo sus alas *COMO SI* se desprendieran del día» (11) «que desapareció *COMO SI* no existiera» (12) / «*COMO SI* el aire la hubiera abierto» (12) / «*PARECIA* haberme estado esperando» (13) / «*COMO SI* hubiera tenido que atravesar una distancia muy larga» (14) / «cualquiera podía jugar con él *COMO SI* fuera de trapo» (15) / «Las gallinas, engarruñadas *COMO SI* durmieran» (15) / «*COMO SI* si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro» (16) / «estaban mojados *COMO SI* los hubiera besado el rocío» (16) / «aquellos ojos (...) que *PARECIAN* adivinar lo que había dentro de uno» (17) / «las gotas resbalaban en hilos gruesos *COMO DE* lágrimas» (19) / «dio las horas. Una tras otra, una tras otra, *COMO SI* se hubiese encogido el tiempo» (19) / «se transparentaba *COMO SI* no tuviera sangre» (20) / «notó que tenía borneada la cabeza *COMO SI* escuchara algún rumor lejano» (24) «sacudió la cabeza *COMO SI* despertara de un sueño» (25) / «*COMO SI* le hubieran soltado los resortes de la pena» (28) / «Una luz parda, *COMO SI* no fuera a comenzar el día, sino *COMO SI* apenas estuviera llegando el principio de la noche» (28) / «los pasos, *COMO DE* gente que ronda» (28) / «una luz asperjada, *COMO SI* el suelo debajo de ella estuviera anegado de lágrimas» (28) / «Llegó abrazándome, *COMO SI* ésa fuera la forma de disculparse» (31) / «corriendo con las piernas dobladas *COMO SI* fuera a ir de bruces» (32) / «con el pescuezo echado hacia atrás *COMO SI* viniera asustado» (32) / «Caían *COMO SI* el cielo estuviera lloviznando lumbre» (33) / «*COMO SI* la tierra se hubiera vaciado de su aire» (36) / «*COMO SI* se detuviera el mismo ruido de la conciencia» (36) / «*COMO QUE* estaban asesinando a alguien» (37) / «el último retumbaba *COMO SI* fuera de seda» (39) / «*COMO SI* las voces salieran de alguna hendidura» (46) / «Oí que ladraban los perros, *COMO SI* yo los hubiera despertado» (47) / «*COMO SI* estuvieran a la vuelta de la esquina» (47) / «*COMO SI* fueren mujeres las que cantaran» (50) «Los hombres *COMO SI* vinieran dormidos» (50) / «*IGUAL QUE SI* lo zangolotearan por dentro» (53) / «*COMO QUE* no encuentra acomodo» (53) / «sin mirar atrás, *COMO SI* hubiera dejado aquí la imagen de la perdición» (57) / «y flaca *COMO SI* le hubieran estirado el cuero» (58) / «*COMO SI* hubiera retrocedido el tiempo» (59) / «su respiración era despareja *COMO SI* estuviera entre sueños, más bien *COMO SI* no durmiera» (59) / «costales que olían a orines, *COMO SI* nunca los hubieran oreado al sol» (59) / «Su voz *PARECIA* abarcarlo todo» (61) / «donde se ventila la vida *COMO SI* fuera un murmullo; *COMO SI* fuera un puro murmullo» (63) / «apoyado en las paredes *COMO SI* si caminara con las manos» (63) / «parecían destilar los murmullos *COMO SI* se filtraran de entre las grietas» (63) / «*COMO SI* murmuraran algo al pasar», o *COMO SI* zumbaran contra mis oídos» (63) / «*COMO SI* la hubiera hundido en un montón de cera» (65) / «un gemido *COMO DE* cansancio» (66) / «arrastrando la vida, *COMO SI* esperara todavía algún milagro» (71) / «se detuvo un momento, *COMO SI* tuviera intenciones de volver a llamar» (71) / «Arrastrar de pisadas despaciosas *COMO SI* cargaran con algo pesado» (71) / «*COMO SI* rompieran un costal repleto» (71) / «*COMO SI* lo hubieran amortajado» (72) / «sin expresión ninguna, *COMO* ido» (72) / «*COMO SI* buscara su sombra para defenderse de la vida» (77) / «su cabeza se dobló *COMO SI* no pudiera sostenerse en él» (79) / «*COMO SI* lo rodeara la desventura» (79) / «*COMO SI* usted de antemano se la hubiera alquilado» (86) / «deshaciéndose en pedazos *COMO SI* rociara la tierra con nuestra sangre» (89) / «*COMO SI* la escudriñaran» (91) / «maullando quedito *COMO SI* tuviera hambre» (92) / «Se sentía *COMO SI* el agua hirviera sobre el agua» (93) / «*COMO SI* ya hubiera estado allí» (94) / «la quijada se desprendió *COMO SI* fuera de azúcar» (95) / pasaban en silencio por el cielo *COMO SI* caminaran rozando la tierra» (96) / «Mira *COMO SI* cruzara sus cabellos una sombra sobre el techo» (96) / «*COMO SI* durmiera» (99) / COMO SI la despedazaran hasta inutilizarla» (99) / «que gruñen *COMO SI* roncaran» (100) / «*COMO SI* entre ella y él se interpusiera la lluvia» (105) / «*CO-*

MO SI alguien tocara con los nudos de la mano» (110) / «Le temblaba el corazón *COMO SI* fuera un sapo» (111) / «*COMO SI* la estuvieran aporreando» (111) / «Sentía que se levantaba algo *ASI COMO* el calor de muchos hombres» (111-112) / «*COMO SI* lo correteara la prisa» (117) / «*COMO SI* estuviera detrás de un vidrio empañado» (119) / «*COMO SI* sus labios forzaran una sonrisa» (119) / *COMO SI* se hundiera en la noche» (120) / «*COMO SI* fueran mirones» (121) / «*COMO SI* se escondiera de la luz» (127) / «abría la boca *COMO SI* bostezara» (128) / «*COMO SI* hubiera sorbido diez litros de agua» (128) / «sus piernas la retuvieron *COMO SI* fuera de piedra» (129) / «su corazón se detenía y *PARECIA COMO SI* también se detuviera el tiempo» (129) / «se fue desmoronando *COMO SI* fuera un montón de piedras» (130).

2. *Los ambiguadores*

Conjunto de índices (lexemáticos, sintagmáticos...), formalizados discursivamente como cláusulas impersonales (eventuales, reflejas, gramaticalizadas...); fórmulas elípticas de naturaleza indefinida; abstracciones hipostasiadas con carga gnómico-proverbial; expresiones metonímicas y sinecdóquicas despersonalizadoras; designaciones atópicas y definiciones litóticas atenuadas; perífrasis hipotético-obligativas como recurso de una condicionalidad irreal; sustitutos indefinidos de tratamientos pronominales; lexías en función de «verba omnibus», muletillas coloquiales y clichés anfibológicos; conectores y encabezadores frasales denotativamente imprecisos; deícticos neutros apenas señalativos en correlación con indeterminaciones cuantificativas y relativas pseudopartitivas; sustantivaciones neutralizadoras de un sentido primario y equivalentes a circunloquios; fragmentaciones impresionistas por yuxtaposición de sintagmas nominales sin verbo expreso; situaciones dialógicas diseñadas sobre preguntas-respuestas no aclarativas; locativos adverbiales no identificativos; lexemas cargados de semas de opacidad (sombras, figuras borrosas, luz difusa, pálida luz, sol desfigurado) y onomatopeyismos asociados a la incertidumbre (bisbiseos, rumores, susurros...); situaciones contrastivas entre una interrogación directa y una respuesta no aclarativa; construcciones oracionales distributivas que refuerzan el halo de imprecisión. Ejemplos:

«me *DIJERON* que...» (7) / «*UN TAL* Pedro Páramo» (7) / «Se llama *DE ESTE MODO Y DE ESTE OTRO*» (7) / «Son los *TIEMPOS*, señor» (8) / «oí que me *PREGUNTABAN*» (8) / «volvía a oír *LA VOZ DEL QUE IBA* a mi lado» (8) / «Todo *PARECIA* estar *COMO EN ESPERA DE ALGO*» (9) / Pedro Páramo es definido como «*UN RENCOR VIVO*» (10) / «¿Cómo me dijo *AQUEL FULANO* que se llamaba esta yerba?» (11) / «Nos contaba cómo andaban LAS COSAS ALLA DEL OTRO LADO DEL MUNDO» (20) / «Lo cierto es que *ALGO* me obligó a ir a ver *QUIEN* era» (26) / «Si se lo dijera *A LOS DEMAS* de Comala *DIRIAN* que estoy loco» (26) / «*UNO* oye pasos que se arrastran» (27) / «*UNAS MANOS* estiran las cobijas» (27) / «*LA VOZ* sacude los hombros» (28) / «*SE OYEN* pasos que se arrastran» (28) / «y detrás de él *TAL VEZ* haya canciones» (29) / «asustado *POR ALGO*» (32) / «Esos *CHISMES* llegaron a la Media Luna» (32) / «Al rato llegaron más *CHISMES*» (33) / «*DICEN* que por allá anda el ánima. *LO HAN VISTO* tocando la ventana de *FULANA*»(33) / «*PUDO HABER SIDO* en la calle» (36) / «*ABRIERON* de par en par la puerta» (36) / «*DEBE DE* andar penando todavía» (37) / «*QUIZA* la casa estuviera deshabitada» (39) / «No me importa *CUANTO*, sino *A QUIEN*» (40) / «Le diría a la Lola *ESTO Y LO OTRO*» (41) / «*ABRIERON* y él entró» (45) / «no hay árboles. Los hubo en *ALGUN TIEMPO*» (46) / «cuando oyes platicar *A LA GENTE*» (46) / «*TAL VEZ* de tristeza» (47) / «Vi *UN HOMBRE* cruzar la calle» (47) / «*UNAS MUJERUCAS* que platicaban» (47) / «*DICEN POR AHI LOS DICERES*» (48) / «*DICEN* que todo es de él» (48) / «*RUIDOS. VOCES. RUMORES. CANCIONES LEJANAS*» (50) / «*AQUELLOS QUE DIJERON* andar per-

didos» (52) / «nos preguntará *COSAS*» (52) / «Se fue *POR ESOS RUMBOS*» (60) / «*TAL VEZ* no regrese» (60) / «oí que me decían desde *ALLA*» (60) / «se me acercaba y daba vueltas aquel *BISBISEO*» (64) / «sospechando que *ALGUIEN* me hubiera escondido a mi niño» (64) / «Y *QUIEN SABE QUE CLASE* de proposiciones le haría» (68) / «Al menos, *QUIZA, DEBEN SER* los mismos» (70) / «*DEBE ANDAR VAGANDO* por la tierra» (70) / «*RUMOR DE VOCES. ARRASTRAR* de pisadas despaciosas (...). *RUIDOS VAGOS*» (71) / «se acomidió a decir *UNO*» (72) / «sólo se oyó *UN MURMULLO*» (80) / «donde murió mi madre hace ya *MUCHOS AÑOS*» (80) / «*DIJERON:* es *TANTO*» (82) / «Oí a *ALGUIEN* que hablaba. *UNA VOZ DE MUJER*» (82) / «*UNOS DICEN* que estaba loca. *OTROS*, que no» (83) / «*DEBE ESTAR* muerto *HACE MUCHO*» (83) / «Parece que va a decir *ALGO. SE OYE* un *MURMULLO*» (83) / «*ESO* viene de *MAS LEJOS, DE POR ESTE OTRO RUMBO*» (85) —*¿QUIEN SERA? —VE TU A SABER. ALGUNO DE TANTOS*» (83) / *SE DICE* casi acabó con los asistentes a la boda» (84) / «*NUNCA SE SUPO DE DONDE* había salido la bala» (84) / «—¿Y de *QUE* se queja? —Pues *QUIEN SABE*» (84) / «*UNOS DICEN* que porque ya estaba cansado, *OTROS* que porque le agarró la desilusión» (85) / «Me *DICEN* que salieron de Mascota. Y *UNOS* me dicen que *PARA ACA* y *OTROS* que *PARA ALLA*» (87) / «*SE DECIA* que había *GENTE* levantada en armas. Nos llegaban *RUMORES*» (87) / «—¿No lo crees? —*PUEDE SER*» (89) / «seguida por las miradas en hilera de aquel *MONTON* de indios» (91) «Sólo *SE VEIAN* las *SOMBRAS*, sólo *ADIVINABA. SUPUSO* que (...) *ESTARIA* dormida» (91) / «*PARECE SER* un aullido humano; pero *NO PARECE SER* de ningún ser humano» (92) / «—¡Justina!— le *DIJERON*» (92) / «*HAN* abierto la puerta (...) Siente pequeños *SUSURROS*» (96) / «Y la *FIGURA BORROSA* de aquí enfrente» (96) / «Una *LUZ DIFUSA*» (97) / «observando a través de la *PALIDA LUZ*» (99) / Aparecieron los *HOMBRES* (...) preguntó *UNO* (...) Pero *OTRO* le interrumpió» (101) / «porque sus pies (...) *PARECIAN* envolverse en *ALGO;* que *ALGUIEN* los envolvía en *ALGO*» (104) «Y su figura era *BORROSA*, ¿o se hizo *BORROSA* después?» (105) / «Y el asesinato que cometió con *AQUEL HOMBRE, ¿COMO SE APELLIDABA?*» (109) / «sobre la cara de *ALGUNOS HOMBRES*» (112) / «El *RUMOR* que hace *LA GENTE* al despertar» (114) / «Pero *DICEN* que los muertos no se quejan» (115) / «*DICEN* que ya no conocía *A LA GENTE*, y *DIZQUE* hablaba sola» (116) / «mirando cómo *LA SOMBRA DE UN HOMBRE* cruzaba la plaza» (116-117) / «*DICEN* que los pensamientos (...) (118) / «Más *ALLA*, en las *SOMBRAS, UN PUÑO DE MUJERES*» (120) / «*SE OYO* el sollozo de *UNA DE LAS MUJERES ESCONDIDAS EN LA SOMBRA*» (120) / «*ALGUNOS* creyeron que *LLAMABAN* para la misa grande» (121) / «hasta que *AQUELLO* se convirtió en un *LAMENTO RUMOROSO DE SONIDOS. LOS HOMBRES* gritaban para oír lo que querían decir» (121) / «Comenzó a llegar *GENTE DE OTROS RUMBOS* (...) Y aun *DE MAS LEJOS. QUIEN SABE DE DONDE*» (121) *SE CAMINABA* con los pies descalzos; *SE HABLABA* en voz baja (...) *SE JUGABA* a los gallos, *SE OIA* la música» (122) «Ven a ver qué quiere *ESE HOMBRE*» (126) (SE TRATA DE ABUNDIO) / «llegó frente a la *FIGURA DE UN SEÑOR*» (126) (ABUNDIO FRENTE A PEDRO PARAMO) / «Quiso levantar su mano para *ACLARAR LA IMAGEN*» (129) / «saltaban de un recuerdo a otro, *DESDIBUJANDO* el presente» (129) / «tenía miedo de las noches que le llenaban de *FANTASMAS LA OSCURIDAD*» (129).

3. *Los semas y la metábasis de privación*

Rulfo salpica el texto de seriaciones anafóricas y reduplicativas (con múltiples variantes retóricas: poliptoton, epanadiplosis, geminaciones, plenasmos, epímone...), que actúan como auténticos transpositores semánticos cuyos semas de privación, ideación devalorativa, etcétera, refuerzan el aura de surrealidad y onirismo. Algunas de las valencias de estas palabras-clave y sintagmas lexicalizados (figura del datismo)

serían: Haces correlativos de términos negativos de connotaciones execratorias o conminativas en consonancia con el patetismo; signos indiciales para la caracterización prosopográfica o etopéyica; contrastes entre una prótasis y una apódosis de tipo comportamental; metaforizaciones plástico-visualizadoras de sensaciones abstractas; codas cuasi epifonémicas en forma de expresiones conclusivas elípticas; disonancias que remiten a la dualidad opositiva «ser» / «parecer»; aglutinaciones que irrealizan situaciones paradójicas gracias a la coordinación negativa; tiradas monologísticas que se contaminan de tragicidad y nihilismo por la reduplicación de sinónimos en gradación climática ascendente o descendente; juicios asertóricos con los que la ambiguación cobra visos alucinatorios; sustitutos de lexemas dominantes (NO / NUNCA / NADIE / NADA / JAMAS...), por construcciones modales relacionadas con el polo negativo de la correlación «posibilidad» / «imposibilidad», «concreción» / «abstracción», «continuidad» / «discontinuidad», «conocimiento» / «desconocimiento», «coherencia» / incoherencia», «comunicación» / «incomunicación»; juicios de negatividad entitativa en cuanto gestos despronominalizadores (en boca del cacique) o desrealizadores por ser reflejo de un voluntarismo transido de pesimismo (caso de Dorotea y Eduviges); bruscas antítesis entre realidades no concordes (Juan y el recuerdo/olvido de su madre...); bisemias, dilogías, equívocos y designaciones quiasmáticas y en oxímoron; distractores de la monosemia textual..., fenómenos todos que constituyen auténticos estilemas codificados y que, por ser numerosísimos, no ejemplificamos.

4. *Las metáforas especulares*

La refracción de una realidad que ha sido sistemáticamente descompuesta con óptica cubista de planos yuxtapuestos, se manifiesta en el texto gracias a diferentes tecnicas especulares (sensórea, conceptual...) que coadyuvan a liquidar los posibles restos de una objetividad desquiciada: El eco como multiplicador de efectos contradictorios; el vicarismo de ciertos actantes (Juan y la visión interpósita); disonancias que provocan desconcierto y pérdida del principio de realidad; duplicados tenebristas como producto de la atmósfera delicuescente (Dorotea y el grito oído por Juan; Damiana y Juan...); onomatopeyismos traducibles en armónicos apenas registrables acústicamente; corporeizaciones de lo evanescente, lo fantasmático, lo fugitivo (sombras...); reflejos de entidades no materializables en relación directa con la percepción estroboscópica de la realidad objetiva o subjetiva (motivo del ensimismamiento). Ejemplos:

> «oyendo el trote *REBOTADO* de los burros» (8) / «Traigo *LOS OJOS CON QUE ELLA MIRO ESTAS COSAS,* porque *ME DIO SUS OJOS PARA VER*» (8) / «Mis pisadas huecas *REPITIENDO* su sonido en las paredes encaladas» (11) / «Su sombra corrida hacia el techo, larga, *DESDOBLADA.* Y las vigas del techo *LA DEVOLVIAN EN PEDAZOS, DESPEDAZADA*» (19) / «Tal vez sea algún *ECO* que está aquí encerrado» (37) / «Este pueblo está lleno de *ECOS*» (45) / «Me contestó el *ECO:* «... ¡ana... neros! ... ¡ana... neros!» (47) / «—¡Ey, tú —llamé. —¡Ey, tú! —me respondió *MI PROPIA VOZ*» (47) / «Y las sombras. El *ECO* de las sombras» (51) / «Las paredes *REFLEJANDO* el sol de la tarde. Mis pasos *REBOTANDO* contra las piedras» (59) / «se entretuvo mirando en los remansos *EL REFLEJO* de las estrellas» (73)...

5. *La percepción estroboscópica de la objetividad*

Las múltiples transgresiones procedentes de la fusión ilusoria entre un sujeto y unos objetos simultáneamente autónomos; el enmascaramiento laberíntico (las máscaras como sub o hiperrealidad) que hace de la causalidad una estructura-dédalo; la fascinación onanista por la escatología como absoluto anonadamiento..., se materializan en una contridicción metódica de la que éstas serían las principales incardinaciones textuales:

5.1. *La hipnosis y la trasposición visionaria:* El ensueño en cuanto estado soporífero que confunde y amalgama los datos de la conciencia y la vigilia; la somnolencia larval y narcótica del estado de duermevela que difumina contornos y trastrueca relaciones de jerarquización o subordinación en los límites mismos de la pesadilla, son algunos de los mecanismos parásitos que vehiculan la incongruencia sensórea y la discordancia imaginística o conceptual. Ejemplos:

> «Hasta ahora pronto cuando comencé a llenarme de *SUEÑOS»* (7) / «Los ojos reventados por el *SOPOR DEL SUEÑO»* (8) / «el *SUEÑO* es muy buen colchón para el cansancio» (14) / SALTAPERICO ERA «un provocador de *SUEÑOS»* (21) / «Ella sacudió la cabeza como si despertara de un SUEÑO» (25) / «pero el cuerpo se afloja y cae *ADORMECIDO,* aplastado por el peso del *SUEÑO»* (27) / «que quizá por delgado pudo traspasar la maraña del SUEÑO» (28) / «Ya iba siendo dominado por *EL SUEÑO* cuando se sentó en la cama» (35) / «Allí me senté en el suelo a esperar *EL SUEÑO»* (36) / «Los hombres como si vinieran *DORMIDOS»* (50) / «Me han pasado tantas cosas, que mejor quisiera *DORMIR»* (51) / «como las que se oyen durante *LOS SUEÑOS»* (52) / «Ya nadie dice nada. Es *EL SUEÑO»* (52) / «Noté que su respiración era dispareja como si estuviera entre *SUEÑOS,* más bien como si no durmiera y sólo imitara los ruidos que produce *EL SUEÑO»* (59) / «Y todo fue culpa de un maldito *SUEÑO»* (64) / «El padre Rentería (...) parecía salir de sus *SUEÑOS»* (78) / «y que palpitó para arrullar mis *SUEÑOS»* (81) / «estará removiéndose entre *EL SUEÑO»* (82) / «Ya te he dicho que yo no *SUEÑO* nunca» (92) / «Yo no he gritado, Susana. Has de haber estado *SOÑANDO»* (92) «Está otra vez *SOÑANDO* mentiras, Susana» (92) / «metida siempre en su cuarto, DURMIENDO» (99) / «y que había dejado caer al suelo cuando ya no pudo soportar *EL SUEÑO»* (105) / «Esa noche volvieron a sucederse *LOS SUEÑOS»* (105) «la miraba y contaba los segundos de aquel nuevo *SUEÑO»* (105) / «Si al menos fuera dolor el que sintiera ella, y no esos *SUEÑOS* sin sosiego, esos interminables y agotadores *SUEÑOS»* (106) / «Susana San Juan estaba nuevamente *DORMIDA»* (115) / «Voy a dormir llevándole *AL SUEÑO* estos pensamientos» (118) / «Le han de haber encargado que viniera a quitarme *EL SUEÑO»* (118) / «Estoy tranquila y tengo mucho *SUEÑO»* (120) / «¿Qué haré después para encontrar*LO* (EL SUEÑO)/» (118) / «Se había olvidado del *SUEÑO* y del tiempo» (123).

5.2. *La analítica desintegradora:* Indefectiblemente, la consecuencia de la mixtificación y la hipóstasis de la realidad no puede ser otra que la estroboscopia perceptiva como liquidación de unas relaciones presididas por el «nescio» que todo lo supone (la hipótesis como liturgia veridictoria no racional, sino intuitiva) y de todo desconfía y sospecha; de ahí estas notaciones: Antítesis quiasmáticas que instituyen una captación desnortada; el reflejo del reflejo como evanescencia (Juan «ve» con los ojos de su madre); difuminados impresionistas donde lo lumínico desvanece realidades en un espejismo delicuescente; designativos connotados de ambigüedad e imprecisión para perfilar la fantasmagoría; actos reflejos producto de reacciones impulsivas que no obedecen sino a impresiones de tipo subconsciente o a un automatismo indiciado por

la relación de implicación entre una causa y su efecto; sensismo metaforizante por medio del cual el principio de la escisión óntica queda legitimado (Dorotea, por ejemplo, percibe el alejamiento de su alma como abandono extrañado y objetivado); la acústica del silencio en tanto eje contrastivo entre realidad externa/realidad interna; los sincretismos crono/topológicos (Fulgor sincopa el tiempo en relación con Pedro —niño y adulto—) por asociación de elementos de procedencia no unívoca (los «disjecta membra»); visualizaciones metaforizantes como consecuencia de errores de presuposición; valoraciones prolépticas (el hysteron-proteron) resultantes de un falso análisis del propio espectro sensóreo; hiperbolizaciones que magnifican ciertas impresiones (Juan se ve obligado a sorber el aire que sale de su boca para no asfixiarse); paralelismos entre exterioridad e interioridad. (El padre Rentería y su visión apocalíptica de la caída de las estrellas); aprehensiones de sensaciones olfativo-gustativas de sentido fóbico; choques abruptos entre una aseveración inmediatamente negada; dinamización expresionista de lo abstracto y mental (secuencia de las ideas de Susana y su corretear; Abundio y su percepción de la tierra como una esfera inasible); el fenómeno de la «contradictio» como dualidad que relativiza un mismo fenómeno (para Eduviges, Abundio es sordo; según Juan, «Este de que hablo oía bien», pág. 20; Susana afirma que su gato le ha impedido conciliar el sueño, mientras que Justina asevera que ha estado con ella toda la noche; los habitantes de Comala interpretan festivamente lo luctuoso —la muerte de Susana—). Ejemplos:

> «Habíamos dejado *EL AIRE CALIENTE* allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro *CALOR SIN AIRE*» (9) / «Y dio un pajuelazo contra los burros, *SIN NECESIDAD, YA QUE LOS BURROS IBAN MUCHO MAS ADELANTE DE NOSOTROS*» (10) / «*OIA CAER MIS PASOS* sobre las piedras redondas» (11) / «Y que si yo *ESCUCHABA SOLAMENTE EL SILENCIO*, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio» (12) / «Uno *OYE PASOS QUE SE ARRASTRAN*» (27) / «Ruidos *CALLADOS*» (28) / «Antes de esa hora *SENTI QUE HABIA DEJADO DE EXISTIR*» (31) / «*SINTIO* la envoltura de la noche cubriendo la tierra» (35-36) / «sólo el caer de la polilla y *EL RUMOR DEL SILENCIO* (36) / «Cuando caminas, *SIENTES QUE TE VAN PISANDO LOS PASOS*» (45) / «*SE VE* al viento arrastrando hojas de *ARBOLES*, cuando aquí como tú *VES, NO HAY ARBOLES*» (46) / «Porque las palabras que había *OIDO* hasta entonces, hasta entonces lo supe, *NO TENIAN NINGUN SONIDO, NO SONABAN, SE SENTIAN*» (52) / «Su voz parecía abarcarlo *TODO*. Se perdía *MAS ALLA DE LA TIERRA*» (61) / «*SIENTO* como si alguien caminara sobre nosotros» (66) / «Y abrí la boca para que se fuera. Y se fue. *SENTI* cuando cayó en mis manos el hilito de sangre con que estaba amarrada (EL ALMA) a mi corazón» (71) / «Por encima de él sus *PENSAMIENTOS SE SEGUIAN UNOS A OTROS SIN DARSE ALCANCE NI JUNTARSE*» (72) / «—Hace calor, tío. —Yo *NO LO SIENTO*» (75) / «y ese *SABOR A SANGRE* en la lengua» (79) / «*CREO SENTIR* todavía el golpe pausado de su respiración (...) *CREO SENTIR* la pena de su muerte... *PERO ESTO ES FALSO*» (80) / «Yo *VEO BORROSA* la cara de la gente» (82) / «En la mente de Susana San Juan comenzaron *A CAMINAR LAS IDEAS*, primero lentamente, luego *SE DETUVIERON*, para después *ECHAR A CORRER*» (89) / «Allí estaba otra vez el *PESO*, en sus pies, *CAMINANDO POR LA ORILLA DE SU CUERPO*» (94) / «Entonces ella *NO SUPO DE ELLA*» (95) / «Miró de reojo al padre Rentería y *LO VIO LEJOS*» (119) (ABUNDIO) «Sentía que la tierra *SE RETORCIA, LE DABA VUELTAS Y LUEGO SE LE SOLTABA;* él corría para agarrarla, y cuando *LA TENIA EN SUS MANOS SE LE VOLVIA A IR*» (126).

5.3. *Las metaforizaciones plástico-expresionistas, vivificadoras, etc.:* En un universo

pluridegradado donde las equivalencias actúan como traspositores analógicos bajo el prisma de una mántica animista, no puede sorprender el hecho de que algunas de las constantes más significativas lo sean por su pertenencia a la thanatoforía (o thanatosemia: las referencias a la Muerte son tan abundantes, obviamente, que llegan a identificarse con el texto en cuestión) a las emblematizaciones de una heráldica y una estatuaria en estrecha correspondencia con el satanismo/angelismo, la humanización de lo no-humano y el tenebrismo dominante (Rulfo hace gala de una inequívoca preferencia por un cromatismo de la serie ciánica: ocres, negros, amarillos, grises...). Ejemplos:

> «Se me fue formando *UN MURO* alrededor de la esperanza» (7) / «Aquello está (...) en la mera *BOCA DEL INFIERNO*» (9) / «*ABRIO* sus *SOLLOZOS*» (19) / «como si se hubiera *ENCOGIDO EL TIEMPO*» (19) / «como si le hubieran soltado *LOS RESORTES DE LA PENA*» (28) / «Había estrellas fugaces. Caían como si el cielo estuviera *LLOVIZNANDO LUMBRE* (...). *LLOVIA ESTRELLAS*» (35) / «Entonces el cielo *SE ADUEÑO* de la noche» (34) / «Sentí allá arriba la huella por donde había venido, como *UNA HERIDA ENTRE LA NEGRURA DE LOS CERROS*» (51) / «sólo la noche *ENTORPECIDA* y *QUIETA, ACALORADA* por la canícula de agosto» (62) / «Duró varias horas luchando con sus pensamientos, *TIRANDOLOS AL AGUA NEGRA DEL RIO*» (73) / «estiró *LOS BRAZOS DE SU MALDAD* con ese hijo que tuvo» (74) / «Y los *GORRIONES REIAN*» (80) / «La lluvia amortigua los ruidos (...) *HILVANANDO EL HILO DE LA VIDA*» (92) / «Allá en los campos *LA MILPA OREO SUS HOJAS Y SE ACOSTO SOBRE LOS SURCOS PARA DEFENDERSE DEL VIENTO*» (97) / (EL VIENTO) «de noche, *GEMIA, GEMIA* largamente» (96) / «El cielo estaba lleno de *ESTRELLAS, GORDAS, HINCHADAS DE TANTA NOCHE*» (110) / «oyó (...) la *NOCHE QUIETA DEL TIEMPO DE AGUAS*» (112) / «casi se oyen *LOS GOZNES DE LA TIERRA* que giran enmohecidos (114) / «y afuera *CHISPORROTEABA EL SOL*» (115) / «Y se volvió a hundir en la *SEPULTURA DE SUS SABANAS*» (116) / «*EL SILENCIO VOLVIO A CERRAR LA NOCHE* sobre el pueblo» (118) / «Después volvió al *LUGAR DONDE HABIA DEJADO SUS PENSAMIENTOS*» (129) / «tu cuerpo *TRANSPARENTANDOSE EN EL AGUA DE LA NOCHE*» (129) / «se fue desmoronando *COMO SI FUERA UN MONTON DE PIEDRAS*» (130) (117).

7. Conclusiones

Pedro Páramo obedece a los aprioris de toda metafísica del tiempo elegíaco (nostalgia de los paraísos perdidos) que sacraliza su objeto (Páramo y la infancia-fetiche; Dolores y su Comala idílica...) al operar con un «cogito» sistematizado gracias a distintas sinonimias oníricas y fantasmáticas: El «somniloquio» y la «metamnesia» (118) son marcas inequívocas del instinto de muerte (la tanatoforía) dominante, connotadores de una concepción cataclísmica y climatérica del universo en cuanto contradicción y antinomia. Rulfo se presenta, en consecuencia, como un apologeta de la filosofía de la no-significación del mundo aprisionado en una subjetividad que se devora a sí misma: los actantes rulfianos aparecen desligados de su base social e

---

[117] Todas las referencias hechas al texto remiten a *Pedro Páramo* y *El Llano en llamas*. Ed. Planeta. Barcelona, 1969.

[118] Cf. G. BACHELARD (1982), 164 y *passim*.

histórica, ensimismados y acosados por unos valores absolutos cuyas notaciones categoriales no pueden ser otras que las del pesimismo fatalista, el quietismo, etc., y sus correlatos; tras de ellos se adivina a Schopenhauer (la historicidad es una pura apariencia —el velo de Maya—; el egoísmo, moral individualista antropológicamente considerada; la pasividad social, reflejo de la anomia y la alienación no problematizada; el idealismo subjetivo berkeleyano y el solipsismo monista; el irracionalismo de la equiparación analógica de la cosa en sí con la voluntad mixtificada —identidad del micro y el macrocosmos—), Kierkegaard (identidad sujeto-objeto; deshistorización y desocialización del Yo trascendental, la objetividad devaluada en fatalismo y agnosticismo; el absurdo, emanación de una conducta informada por la desesperación y la nada; el «pathos» de la subjetividad como fundamento primero y último de la verdad), Nietzsche (lo asistemático y el relativismo agnosticista, lo dionisíaco y lo irracional-intuitivo frente a la razón y la causalidad; el eterno retorno como triunfo mitémico y metahistórico del ser sobre el devenir...), Heidegger (la existencia como humillación, la intuición eidética y los «existenciarios», el anonimato del «uno» y la desmundaneización del tiempo «real» más allá incluso de la «durée» bergsoniana por ser una finitud lacerante condicionada por el ser-para-la-muerte...), Jaspers (el «habitáculo» y el nihilismo relativista que llevan al fracaso y al laberinto...), Kafka (lo paradójico, grado supremo de la ambigüedad y el absurdo existenciales), B. Vian o L. F. Celine (espejos que reflejan espejos), S. Beckett (y su cita preferida de Demócrito: «Nada es más real que la nada») o A. Camus («No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio» *El mito de Sísifo)*. Como exclamaba, enfática y epifonémicamente, A. Rimbaud: «¡El aire del infierno no soporta los himnos!» *(Una temporada en el Infierno)*.

Y basta.

JULIO CALVIÑO IGLESIAS
Ayala. Conjunto Victoria 22-I 2.º
29002 MALAGA

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

A) FUNDAMENTACION TEORICA

AA. VV. (1974a): *Polémica sobre marxismo y humanismo*. México. Siglo XXI.

AA. VV. (1974b): *Literatura y Sociedad*. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo.

AA. VV. (1975): *Para una teoría del fetichismo literario*. Madrid. Akal.

AA. VV. (1976): *Literatura, Política y Cambio*. Buenos Aires. Caldén.

AA. VV. (1980): *La estética marxista-leninista y la creación literaria*. Moscú. Progreso.

ALTHUSSER, L. (1974a1): «Marxismo y humanismo», en AA. VV. (1974a), págs. 3-33.

— (1974a2): «Respuestas de L. Althusser», en AA. VV. (1974a), págs. 172-199.

— (1974b): «El conocimiento del arte y de la ideología», en AA. VV. (1974b), págs. 85-92.

— (1977): *Posiciones*. Barcelona. Anagrama.

AMBROGIO, I. (1975): *Ideologías y técnicas literarias*. Madrid. Akal.

BACHELARD, G. (1973): *Epistemología*. Barcelona. Anagrama.

— (1982): *La poética de la ensoñación*. Madrid. FCE.

BADIOU, A. (1974): «Autonomía del proceso estético», en AA. VV. (1974b), págs. 93-117.

BALIBAR, E., y MACHEREY, P. (1975): «Sobre la literatura como forma ideológica», en AA. VV. (1975), págs. 23-46.

BARTHES, R. *et alii*. (1975): *Escrever... Para quê? Para quem?* Lisboa. Ediçoes 70.

— (1980): *S/Z*. Madrid. Siglo XXI.

BOZAL, V. (1976): «Introducción», en *Marx-Engels* (1976), págs. 9-40.

CALVIÑO IGLESIAS, J. (1983): «*El Llano en llamas* como metalengua». *Cuadernos del Norte*, año IV, número 21 (septiembre/octubre 1983), págs. 13-27.

— (1984): *Estructuras novelísticas y poder personal*. Madrid. Universidad Complutense.

CARUSO, P. (1969): *Conversaciones con Lévi-Strauss, Foucault y Lacan*. Barcelona. Anagrama.

CASTILLA DEL PINO, C. (1969a): *Psicoanálisis y Marxismo*. Madrid. Alianza Editorial.

— (1969b): *Un estudio sobre la depresión*. Barcelona. Península.

— (1979): *La incomunicación*. Barcelona. Península.

DELLA VOLPE, G. (1966): *Crítica del gusto*. Barcelona. Seix-Barral.

DERRIDA, J. (1971): *De la Gramatología*. Buenos Aires. Siglo XXI.

DODDS, E. R. (1983): *Los griegos y lo irracional*. Madrid. Alianza Editorial.

ECO, U. (1981a): *La estructura ausente*. Barcelona. Lumen.

— (1981b): *Tratado de semiótica general*. Barcelona. Lumen.

— (1981c): *Lector in fabula*. Barcelona. Lumen.

EGÓROV, A. (1978): *Problemas de la estética*. Moscú. Progreso.

FROMM, E. (1982): *El miedo a la libertad*. Barcelona. Paidós.

— (1983): *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*. Madrid. FCE.

GABEL, J. (1967): *Formas de alienación*. Córdoba (Argentina). Universidad de Córdoba.

GOLDMANN, L. (1962): *Investigaciones dialécticas*. Caracas. Universidad Central.

— (1975): *Para una sociología de la novela*. Madrid. Ayuso.

GREIMAS, A. J. (1973): *Semántica estructural*. Madrid. Gredos.

— (Coord.) (1976): *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona. Planeta.

— (1982): *Semiótica*. Madrid. Gredos.

HARNECKER, M. (1976): *Los conceptos fundamentales del materialismo histórico*. Madrid. Siglo XXI.

HENRIC, J. (1976): «Por una vanguardia revolucionaria», en AA. VV. (1976), págs. 49-64.

KOSIK, K. (1967): *Dialéctica de lo concreto*. México. Grijalbo.

KRISTEVA, J. (1974): *La révolution du langage poétique*. París. Seuil.

— (1978): *Semiótica* (2 vol.). Madrid. Fundamentos.

LACAN, J. (1972): *Escritos*. México. Siglo XXI.

LEENHARDT, J. (1975): *Lectura política de la novela*. México. Siglo XXI.

LOTMAN, Y. (1978): *Estructura del Texto Artístico*. Madrid. Istmo.

LUKÁCS, G. (1965): *Prolegómenos a una estética marxista*. México. Grijalbo.

— (1975): *La crisis de la filosofía burguesa*. Buenos Aires. La Pléyade.
— (1982): *Estética* (4 vol.). Barcelona. Grijalbo.
MACHEREY, P. (1974): *Para una teoría de la producción literaria*. Caracas. Universidad Central.
MANDEL, E., y NOVACK, G. (1973): *The marxist theory of alienation*. Nueva York. Pathfinder Press.
MARCUSE, H. (1981): *El hombre unidimensional*. Barcelona. Ariel.
MARX-ENGELS (1976): *Textos sobre la producción artística*. Madrid. Alberto Corazón.
PÉREZ GALLEGO, C. (1973): *Morfonovelística*. Madrid. Fundamentos.
— (1975): *Literatura y contexto social*. Madrid. SGEL.
PRÉVOST, E. (1973): *Littérature, politique, ideologie*. París. Ed. Sociales.
RASTIER, F. (1976): «Sistemática de las isotopías», en Greimas, A. J. (1976), págs. 107-140.
RODRÍGUEZ, J. C. (1974): *Teoría e historia de la producción ideológica*. Madrid, Akal.
SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. (ed.) (1970): *Estética y Marxismo* (2 vol.), México, Era.
SCHAFF, A. (1979): *La alienación como fenómeno social*. Barcelona, Crítica/Grijalbo.
SOLLERS, PH. (1976a): «El reflejo de reducción», en AA.VV. (1976), págs. 37-47.
— (1976b): «Respuestas» en AA.VV. (1976), págs. 93-105.
— (1976c): «Respuestas de *Tel Quel* a *La Nouvelle Critique*», en AA.VV. (1976), págs. 107-113.
— (1976d): «La escritura, función de transformación social», en AA.VV. (1976), págs. 115-123.
SUBIRATS, E (1979): *Figuras de la conciencia desdichada*, Madrid, Taurus.
TIMOFÉIEV, L. (1979): *Fundamentos de teoría de la literatura*, Moscú, Progreso.
TODOROV, T. (1974): *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta.
VERNIER, F. (1975): *¿Es posible una ciencia de lo literario?*, Madrid, Akal.
ZIOLKOWSKI, TH. (1980): *Imágenes desencantadas*, Madrid, Taurus.
ZIS, A. (1982): *Fundamentos de la estética marxista*, Moscú, Progreso.

B) SOBRE *PEDRO PARAMO*

AA.VV. (1969): *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. La Habana, Casa de las Américas.
ALEGRÍA, F. (ed.) (1964): *Novelistas contemporáneos Hispanoamericanos*, Boston, D. C. Health and Co.
ANDERSON IMBERT, E. (1966): *Historia de la Literatura Hispanoamericana* (Vol. II), México, FCE.
ARANGO, M. A. (nov. 1978): «Correlación social entre el caciquismo y el aspecto religioso en la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo». *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 341, págs. 401-412.
ARENAS, R. (1969): «El páramo en llamas», en AA.VV. (1969), págs. 60-63.
ARIZMENDI, A. L. (marzo/abril, 1971): «Alrededor de *Pedro Páramo*». *Cuadernos Americanos*, año XXVI, Vol. CLI, núm 2, págs. 218-223.
ARMAND, O. (1974): «Sobre las comparaciones de Rulfo», en GIACOMAN, H. F. (1974), págs. 337-346.
BASTOS, M. L., y MOLLOY, S. (agosto, 1978): «El lenguaje de Susana San Juan: Clave de enunciación y de enunciados en *Pedro Páramo*». *Hispamérica*, Año VII, número 20, págs. 3-24.
— (enero-junio, 1978): «Clichés lingüísticos y ambigüedades en *Pedro Páramo*». *Revista Iberoamericana*, XLIV, núms. 102-103, págs. 31-44.
BELL, A. S. (marzo, 1966). «Rulfo's *Pedro Páramo:* A Vision of Hope». *Modern Language Notes*, LXXXI, 2, págs. 238-245.
BELLINI, G. (1973). «Realtá e irrealtá in *Pedro Páramo*» en *Il Laberinto Mágico. Studi sul «nuovo romanzo» Ispanoamericano*. Milano. Cisalpino/Goliardica, págs. 17-52.
BENEDETTI, M. (1973): «Juan Rulfo y su purgatorio a ras de suelo», en *Letras del continente mestizo*. Montevideo, Arca, págs. 132-142.
BENÍTEZ ROJO, A. (1969): «Rulfo, duerme y vela», en AA.VV. (1969), págs. 64-71.
BLANCO AGUINAGA, C. (1969): «Realidad y estilo de Juan Rulfo». *Revista Mexicana de Literatura*, I, 1, págs. 59-86; reproducido en LAFORGUE, J. (ed) (1969), *Nueva novela latinoamericana* (I). Buenos Aires, Paidós, págs. 85-113; aparece, asimismo, en SOMMERS, J. (1974), págs. 88-116.
BRAVO, J. A. (1978): «Pedro Páramo de Juan Rulfo. Invitación al acto lúdico. Gigantismo y fragmentos de temas constantes», en *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana actual*. Lima, Editoriales Unidas, págs. 119-141.

BROTHERSTON, G. (1977): «Province of dead souls: Juan Rulfo», en *The emergence of the Latin American Novel.* Cambridge. Cambridge Univ. Press, págs. 71-80.

BRUSHWOOD, J. S. y GARCIDUEÑAS, J. R. (1959): *Breve historia de la novela mexicana,* México, Andrea.

— (1975): *The Spanisch American Novel: A Twentieth-Century Survey.* Austin. University of Texas Press.

CAMPOS, J. (1961): «¿Realismo mágico o realismo crítico?». *Nuestra Década,* I, págs. 802-811; reproducido fragmentariamente en AA.VV. (1969), págs. 156-158, asimismo, en *Revista de la Universidad de México,* XV, núm. 5 (enero, 1961), págs. 4-8.

— (1965). «El mundo absorto de Juan Rulfo», en *La imagen en el espejo,* México, UNAM, págs. 167-171.

CASTELLANOS, R. (mayo, 1964): «La novela mexicana contemporánea y su valor testimonial», *Hispania,* XLVII, núm. 2, págs. 223-230.

CODDOU, M. (septiembre, 1971): «Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo». *Nueva Narrativa Hispanoamericana,* I, 2, págs. 139-158; reproducido en GIACOMAN, H. F. (ed.) (1974), págs. 61-89.

COLINA, J. DE LA (oct./nov., 1964): «Notas sobre Juan Rulfo». *Casa de las Américas,* IV, núm. 26, págs. 133-138; reproducido en AA.VV. (1969), págs. 47-56.

— (Abril, 1965): «Susana San Juan (El mito femenino en *Pedro Páramo)*». *Revista de la Universidad de México,* XIX, 8, págs. 19-21; reproducido en SOMMERS, J. (1974), págs. 60-66.

CUZA MALÉ, B. (1969): «Juan Rulfo, realismo por medio», en AA.VV. (1969), págs. 57-59.

CHÁVARRI, R. (abril, 1966): «Una novela en la frontera de la vida y la muerte». *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 196, págs. 174-179; reproducido en GIACOMAN, H. F. (1974), págs. 249-253.

CHUMACERO, A.: (abril, 1955): «El *Pedro Páramo* de Juan Rulfo». *Revista de la Universidad de México,* IX, 8, págs. 25-27; reproducido en AA.VV. (1969), págs. 106-109.

DIDIER JAÉN, T. (1967a): «La estructura lírica de *Pedro Páramo*». *Revista Hispánica Moderna,* XXXIII, págs. 224-231.

— (1967b): «La evocación lírica en *Pedro Páramo*». *Idea, Artes y Letras,* XVIII, núms. 67-68 (enero/junio, 1967), 1, 11, 12; reproducido, con el título de «El sentido lírico de la evocación del pasado en *Pedro Páramo*», en GIACOMAN, H. F. (1974), págs. 191-205.

DOMÍNGUEZ PUENTE, C. (1980): «La estructura del silencio y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo». *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica,* 2-3, págs. 57-60.

DORFMAN, A. (1972): «En torno a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo», en *Imaginación y violencia en América.* Barcelona. Anagrama, págs 199-212; reproducido en GIACOMAN, H. F. (1974), págs. 147-158.

EAST IRBY, J. (1957): *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos.* Tesis mimeografiada. UNAM. Escuela de Verano, págs. 132-163 para Juan Rulfo.

EMBEITA, M. J. (marzo/abril, 1967): «Tema y estructura en *Pedro Páramo*». *Cuadernos Americanos,* año XXVI, Vol. CLI, núm. 2, págs. 218-223.

ESTRADA, R. (enero/abril, 1965): «Los indicios de *Pedro Páramo*». *Universidad de San Carlos,* XLV, págs. 67-85; reproducido en AA.VV. (1969), págs. 110-132.

FERRER CHIVITE, M. (1972): *El laberinto mexicano de/en Juan Rulfo.* México, Novaro.

FREEMAN G. R. (1970): «La caída de la gracia: clave arquetípica de *Pedro Páramo*», en *Paradise and Fall in Rulfo's Pedro Paramo.* Cuernavaca. CIDOC. Cuaderno 47, págs. 2/1-2/23; reproducido en SOMMERS, J. (1974), págs. 67-75.

— (1974). «La escatología de *Pedro Páramo*», en GIACOMAN, H. F. (1974), págs. 257-281.

FRANCO, J. (1974): «El viaje al país de los muertos», en SOMMERS, J. (1974), págs. 117-140.

FRENK, M. (julio, 1961): «*Pedro Páramo:* Novela moderna». *Revista de la Universidad de México,* XV, 11, págs. 18-21; aparece en *Casa de las Américas,* II, núms. 13-14 julio/octubre 1962, págs. 88-96; y reproducido en AA.VV. (1969), págs. 84-95, y en SOMMERS, J. (1974), págs. 31-43.

FUENTES, C. (1969): «*Pedro Páramo* y los grandes mitos universales» en *La nueva novela hispanoamericana.* México, JOAQUÍN MORTIZ, págs. 15-17; reproducido en SOMMERS, J. (1974) bajo la rúbrica «*Pedro Páramo*», págs. 57-59.

GALLO, M. (1975): «Realismo mágico en *Pedro Páramo*» en *Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica.* Michigan State University Press, págs. 103-111.

GERTEL, Z. (1970): *La novela hispanoamericana contemporánea.* Buenos Aires, Columba.

GIACOMAN, H. F. (ed.) (1974): *Homenaje a Juan Rulfo.* Madrid/Nueva York. Anaya/Las Américas Publishing.

GONZÁLEZ BOIXO, J. C. (1980): *Claves narrativas de Juan Rulfo.* León. Colegio Universitario de León.

GUTIÉRREZ MARRONE, N. (1978): *El estilo de Juan Rulfo: estudio lingüístico.* Nueva York. Bilingual Press.

GYURKO L. A. (otoño, 1972): «Rulfo's Aesthetic Nihilism: Narrative Antecedents of *Pedro Páramo». Hispanic Review,* XL, 4, págs. 451-466.

HARSS, L. (1977): «Juan Rulfo, o la pena sin nombre», en *Los Nuestros.* Buenos Aires, Sudamericana, págs. 301-337.

KENT LIORET, E. (octubre/diciembre, 1974): «Continuación de una bibliografía de y sobre Juan Rulfo». *Revista Iberoamericana,* número 89, págs. 693-705.

LAGUERRE, E. A. (1974): «Dos visiones del infierno ("Vidas secas" y "Pedro Páramo")», en GIACOMAN, H. F. (1974), págs. 363-372.

LANGFORD, W. M. (1972): «Juan Rulfo, Noveslist of Dead», en *The Mexican Novel Comes of Age.* Notre Dame University Press, cap. VI.

LANGOWSKY G. J. (1982): «El automatismo controlado. Juan Rulfo, *Pedro Páramo»* en *El Surrealismo en la ficción hispanoamericana,* Madrid, Gredos, págs. 153-167.

LEAL, L. (1964): «La estructura de *Pedro Páramo». Anuario de Letras.* UNAM, Año IV, págs. 287-294; reproducido en AA.VV. (1969), págs. 96-105; en SOMMERS, J. (1974), págs 44-54; y en GIACOMAN, H. F. (1974), págs. 13-22.

— (1978): «Juan Rulfo» en AA.VV. *Narrativa y crítica de nuestra América,* Madrid, Castalia, págs. 258-286.

LEVINE, S. J. (febrero, 1971): *«Pedro Páramo* y *Cien Años de Soledad:* un paralelo». *Revista de la Universidad de México,* XXV, 6, págs. 18-24; reproducido en GIACOMAN, H. F. (1974), págs. 175-187.

LURASCHI, I. A. (febrero, 1976): «Narradores en la obra de Juan Rulfo: Estudio de sus funciones y efectos». *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 308, págs. 5-29.

MARTÍNEZ, P. (1973-1974): «Técnicas del testigo-oyente en los monólogos de Rulfo». *Anales de Literatura Hispanoamericana,* Vol. II, núms. 2-3, págs. 555-568.

MIRÓ, E. (1970): «Juan Rulfo». *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 246, págs. 600-637.

MORENO-DURÁN, R. H. (1976): «La sublimación y la expresión del mito», en *De la Barbarie a la Imaginación,* Barcelona, Tusquets, págs. 241-252.

NARVÁEZ, C. R., y PONZO, A. L. (1977): «Los niveles de narración en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo». *Románica,* Vol. XIV, págs. 57-64.

O'NEILL, S. (1974): *«Pedro Páramo»,* en GIACOMAN H. F. (1974), págs. 285-322.

ORTEGA, JOSÉ (1976): «Estructura temporal y temporalidad en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo», en *Letras Hispanoamericanas de nuestro tiempo.* Madrid, Porrúa Turanzas, págs. 9-23.

ORTEGA, JULIO (1969): *«Pedro Páramo»,* en *La contemplación y la fiesta.* Caracas. Monte Avila, págs. 17-30; reproducido en GIACOMAN, H. F. (1974), págs. 135-145.

PASSAFARI, C. (1968): «El realismo mágico en Juan Rulfo», en *Los Cambios en la concepción y estructura de la narrativa mexicana desde 1947.* Rosario, Universidad Nacional del Litoral, págs. 72-92.

PAZ, O. (1967): *Corriente alterna.* México, Siglo XXI.

— (1982): *El laberinto de la soledad.* Madrid, FCE.

PERALTA, V., y BEFUMO BOSCHI, L. (1975): *Rulfo. La soledad creadora.* Buenos Aires, G. Cambeiro.

PORTAL, M. (1980): «Juan Rulfo. *Pedro Páramo»,* en *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana,* Madrid, Espasa-Calpe, págs. 207-223.

— (1981): *Análisis semiológico de Pedro Páramo,* Madrid, Narcea.

PUPO-WALKER, E. (noviembre, 1969): «Personajes y ambiente en *Pedro Páramo». Cuadernos Americanos,* XXVIII, núm. 167, págs. 194-204.

— (mayo, 1970): «Rasgos del lenguaje y estructuras en *Pedro Páramo»,* en GIACOMAN, H. F. (1974), págs. 160-171.

RAMÍREZ, A. (enero/marzo, 1974): «Hacia una bibliografía de y sobre Juan Rulfo». *Revista Iberoamericana,* XL, 86, págs. 135-171.

RODRÍGUEZ ALCALÁ, H. (1965): *El arte de Juan Rulfo,* México. INBA.

— (1973): «Juan Rulfo: Nostalgia del paraíso», en *Narrativa Hispanoamericana,* Madrid, Gredos, págs. 102-105; reproducido en GIACOMAN (1974), págs. 23-38.

RODRÍGUEZ-LUIS, J. (dic., 1972): «Algunas observaciones sobre el simbolismo de la relación entre Susana San Juan y Pedro Páramo». *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 270, págs. 584-594.

RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1974): «Relectura de *Pedro Páramo*», en *Narradores de esta América,* Vol. II, Buenos Aires, Alfa, págs. 174-191.

ROFFÉ, R. (1973): *Juan Rulfo. Autobiografía armada,* Buenos Aires, Corregidor.

SACOTO SALAMEA, A. (1974a): «El personaje y las máscaras en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo», en GIACOMAN, H. F. (1974), págs. 375-383.

— (1974b): «Las técnicas narrativas», en GIACOMAN, H. F. (1974), págs. 387-394.

SCHNEIDER, L. M. (1971): «*Pedro Páramo* en la novela mexicana: Ubicación y bosquejo», en FLORES, R., y SILVA CÁCERES, R. (eds.) (1971). *La novela hispanoamericana actual.* Madrid/N. York. Anaya/Las Américas Publishing, págs. 123-144.

SERRA, E. (sept., 1973): «Estructura de *Pedro Páramo*». *Nueva Narrativa Hispanoamericana,* III, 2, págs. 211-229.

SOMMERS, J. (1970): «A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo», en *Yáñez, Rulfo, Fuentes: La novela mexicana moderna,* Caracas, Monte Avila, págs. 93-236; reproducido, parcialmente, en SOMMERS, J. (1974), págs. 141-166; en LOVELUCK, J. (ed.) (1976), *Novelistas hispanoamericanos de hoy,* Madrid, Taurus, págs. 153-171 y en GIACOMAN, H. F. (1974), págs. 39-60.

— (1973a): «Juan Rulfo. Entrevista». *Hispamérica,* II, 4-5, págs. 103-107.

— (1973b): «Los muertos no tiempo tiempo ni espacio» (Un diálogo con Juan Rulfo). *Siempre,* núm. 1.051, págs. VI-VII, reproducido en SOMMERS, J. (1974), págs. 17-22.

— (ed.) (1974): *La narrativa de Juan Rulfo,* México, Sep/Setentas.

TAGGART, K. T. (1982): «El tema de la muerte en *Pedro Páramo*», en *Yáñez, Rulfo* y *Fuentes: El tema de la muerte en tres novelas mexicanas,* Madrid, Playor, págs. 127-191.

VARELA JÁCOME, B. (1980): «Estructuras profundas en *Pedro Páramo*». *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica,* núms. 2-3, págs. 383-407.