

## Sólo lo literario nudo del problema (amplitud y confinamiento en *Pedro Páramo*)

Por *Hermenegildo BASTOS\**

1.

PARA QUIEN LIDIA CON LA LITERATURA, con el imaginario, el problema que aparece a cada página, a cada línea, es su historicidad inapelable. Esto, entretanto, surge de dos maneras que pueden ser, en algunos casos, antagónicas. La presencia de la Historia en una narración es, al mismo tiempo, la evidencia de su condición histórica y el deseo de liberarse de ella. Las narraciones presentan tales contradicciones, aún contra la intención del autor. Aquí también se define la dimensión política de una obra. Entiendo que el crítico, para estar a la altura de la obra que intenta interpretar, debe rastrear los pasos que se dan en torno de este punto nodal. Cabe al crítico hacer conexiones, acompañando el ritmo de esa duplicidad: el deseo por liberarse de la clausura del condicionamiento histórico es también una forma de evidenciar la historicidad, pero el antagonismo puede permitir ver más de lo que se muestra a primera vista. En *Pedro Páramo* Susana San Juan, que según Rulfo no es propiamente un personaje,<sup>1</sup> es el punto en el que la pertenencia y el deseo se articulan.

\* Profesor de la Universidad de Brasilia; e-mail: <hbastos@unb.br>.

<sup>1</sup> Reproduzco enseguida parte de la entrevista que Rulfo concedió a los estudiantes de la Universidad Central de Venezuela el 13 de marzo de 1974:

— *¿Podría hablarnos un poco de Susana San Juan?*

— Eso no es un personaje...

— *¿No es un personaje?*

— Digo que no es un personaje que pueda yo ubicar... Me dicen que hable de Susana San Juan, que les interesa que hable de ella... ¡Pues yase murió Susana San Juan!... En esa novela hay muchos nombres que son símbolos; simbolizan ciertas cosas ¿no? Susana San Juan simboliza el ideal que tiene todo hombre de esa mujer que piensa encontrar alguna vez en su vida.

Cf. Juan Rulfo, "Juan Rulfo examina su narrativa", en *Toda la obra*, 2ª ed., edición crítica, Madrid etc., ALLCA xx, 1996 (*Colección Archivos*), p. 454; Susana San Juan permanece aislada después de muerta porque, por órdenes de Pedro Páramo, fue enterrada en un mausoleo a prueba de ruidos.

Retomo aquí los estudios que vengo desarrollando sobre representación en la obra del escritor mexicano Juan Rulfo,<sup>2</sup> a partir de una lectura de los fragmentos 6 y 7 de *Pedro Páramo*.

El agua que goteaba de las tejas hacía un agujero en la arena del patio. Sonaba: plas, plas y luego otra vez plas, en mitad de la hoja de laurel que daba vueltas y rebotes metida en la hendidura de dos ladrillos. Ya se había ido la tormenta. Ahora de vez en cuando la brisa sacudía las ramas del granado haciéndolas chorrear una lluvia espesa, estampando la tierra con gotas brillantes que luego se empañaban. Las gallinas, engarruñadas como si durmieran, sacudían de pronto sus alas y salían al patio, picoteando de prisa, atrapando las lombrices desenterradas por la lluvia. Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire.

— ¿Qué tanto haces en el excusado, muchacho?

— Nada, mamá.

— Si sigues allí va a salir una culebra y te va a morder.

— Sí, mamá.

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

“El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra.

“Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío”.

— Te he dicho que te salgas del excusado, muchacho.

— Sí, mamá. Ya voy.

“De ti me acordaba. Cuando tu estabas allí mirándome con tus ojos de agua marina”. Alzó la vista y miró a su madre en la puerta.

— ¿Por qué tardas tanto en salir? ¿Qué haces aquí?

— Estoy pensando.

— ¿Y no puedes hacerlo en otra parte? Es dañoso estar mucho tiempo en el excusado. Además, debías de ocuparte en algo. ¿Por qué no vas con tu abuela a desgranar maíz?

<sup>2</sup> Hermenegildo Bastos, “Dos criminosos e seus relatos: negatividade e aporia em Juan Rulfo”, *Cerrados*, núm. 15, año 12 (2003); y del mismo, “‘Tu sabes como hablan raro allá arriba, pero se les entiende’: mentira y método en las voces de Susana San Juan”, *Reliquias de la casa nueva (la narrativa latinoamericana: el eje Graciliano-Rulfo)*, México, CCYDEL-UNAM, 2005.

\* \* \*

— Abuela, vengo a ayudarle a desgranar maíz.

— Ya terminamos; pero vamos a hacer chocolate. ¿Dónde te habías metido? Todo el rato que duró la tormenta te anduvimos buscando.

— Estaba en el otro patio.

— ¿Y qué estabas haciendo? ¿Rezando?

— No, abuela, solamente estaba viendo llover.

La abuela lo miró con aquellos ojos medio grises, medio amarillos, que ella tenía y que parecían adivinar lo que había dentro de uno.

Vete, pues, a limpiar el molino.

“A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras”.

— Abuela, el molino no sirve, tiene el gusano roto.

— Esa Micaela ha de haber molido molcates en él. No se le quita esa mala costumbre; pero en fin, ya no tiene remedio.

— ¿Por qué no compramos otro? Éste ya de viejo ni servía.

— Dices bien. Aunque con los gastos que hicimos para enterrar a tu abuelo y los diezmos que le hemos pagado a la Iglesia nos hemos quedado sin un centavo. Sin embargo, haremos un sacrificio y compraremos otro. Sería bueno que fueras a ver a doña Inés Villalpando y le pidieras que nos lo fiara para octubre. Se lo pagaremos en las cosechas.

— Sí, abuela.

— Y de paso, para que hagas el mandado completo, dile que nos empreste un cernidor y una podadera; con lo crecidas que están las matas ya mero se nos meten en las trasijaderas. Si yo tuviera mi casa grande, con aquellos corrales que tenía, no me estaría quejando. Pero tu abuelo le jerró con venirse aquí. Todo sea por Dios: nunca han de salir las cosas como uno quiere. Dile a doña Inés que le pagaremos en las cosechas todo lo que le debemos.

— Sí, abuela.

Había chuparrosas. Era la época. Se oía el zumbido de sus alas entre las flores del jazmín que se caía de flores.

Se dio una vuelta por la repisa del Sagrado Corazón y encontró veinticuatro centavos. Dejó los cuatro centavos y tomó el veinte.

Antes de salir, su madre lo detuvo:

— ¿Adónde vas?

— Con doña Inés Villalpando por un molino nuevo. El que teníamos se quebró.

— Dile que te dé un metro de tafeta negra, como ésta —y le dio la muestra. Que lo cargue en nuestra cuenta.

— Muy bien, mamá.

— A tu regreso cómprame unas cafiaspirinas. En la maceta del pasillo encontrarás dinero. Encontró un peso. Dejó el veinte y agarró el peso. “Ahora me sobrará dinero para lo que se ofrezca”, pensó.

— ¡Pedro! —le gritaron— ¡Pedro!

Pero el ya no oyó. Iba muy lejos.<sup>3</sup>

El fragmento 6 inicia con una evocación lírica: la lluvia espesa cae en el tejado de la casa y en los árboles del campo sacudiendo las ramas; cuando la lluvia cesa, el sol lanza luz sobre las piedras. No se insinúa nada malévolo, ni se presenta ninguna situación de pena, dolor o miedo, ni se alude a ninguna problemática. El lector sabe que se trata de un lugar en el campo donde hay gallinas y lombrices y que es amplio por que en él caben dos solares o patios. No existen personajes ni acciones, se trata, por lo tanto, de evocaciones. El mundo es la naturaleza, pero una naturaleza plena de significados humanos. La lluvia, como sabe el lector de Rulfo, es un símbolo constante de la lógica vital: las gallinas se alimentan de las lombrices, y eso indica el movimiento inexorable de la vida; el sol bebe el agua de la tierra; y el equilibrio se restablece.

Enseguida se rompe el equilibrio del paisaje con un diálogo entre un muchacho (que está en un espacio confinado, el excusado) y su mamá. El diálogo es corto, pero dura el tiempo suficiente para que la madre reprenda al niño y le mande salir de donde está. Ahora hay personajes y acciones; además de eso, existe un conflicto que gira en torno al lugar donde se encuentra el niño. Ahí no se debe permanecer mucho tiempo. El excusado es un espacio de confinamiento. Es también peligroso, pues en él hay culebras que pueden morder al niño. Al contrario de las gallinas que se alimentan de lombrices como un gesto natural y de equilibrio cósmico, las culebras son el desequilibrio, y se asocian al mundo humano y a este lugar específicamente.

El diálogo, a su vez, es interrumpido por un texto entre comillas con fuerte carga lírica y que traduce una visión de *locus amoenus*. Son recuerdos de Pedro Páramo y aparecen en el texto como una especie de venganza del niño Pedro Páramo confinado.

El párrafo entre comillas es una interpolación en el sentido conceptualizado por José Carlos González Boixo.<sup>4</sup> Pedro Páramo adul-

<sup>3</sup> Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, 17ª ed., José Carlos González Boixo, ed. e introd., Madrid, Cátedra, 2003, pp. 74-76.

<sup>4</sup> *Interpolación*, según González Boixo, es la inserción de los pensamientos y recuerdos de determinados personajes. Su presencia puede ser identificada por el lector como series de unidades narrativas. Como unidad de discurso completo, aunque cortado y

to, cerca ya de su muerte, se acuerda de su infancia al lado de Susana San Juan. Aparentemente él se dirige a ella. Sin embargo, en realidad el *tú* a quien se dirigían los enunciados es un *tú* fantasmal como tantos otros en otras tantas ocasiones en *Pedro Páramo*. Un dato adicional que vale la pena retener es que el entrecomillado se sobrepone a la narrativa; así tenemos, además del narrador Pedro Páramo de las interpolaciones, un narrador en tercera persona. Lo que leemos es, pues, una narrativa comentada. Ese juego de planos narrativos —narrativa en tercera persona, discurso directo y comentario a la narrativa— funciona de tal manera que establece una fuerte carga de ambigüedad, pero también en forma paradójica, descalifica las diversas voces del mundo representado y concentra la atención en la obra misma, en su producción.

Observé en otro ensayo<sup>5</sup> que estas interpolaciones se configuran como verdaderos “poemas pastoriles”. Éstas son señales de la presencia excesivamente literaria de la tradición y se encaminan, así, en un sentido opuesto al ideal rulfiano de “escribir como se habla”. En el ensayo citado, refiero que ésta puede ser la gran contradicción de la obra de Rulfo: el choque (más o menos estilizado) entre la “ficcionalización de la oralidad” y el confinamiento del escritor en una tradición literaria de la que no puede escapar, aunque se empeñe en eso.<sup>6</sup>

Esta contradicción adquiere proporciones significativas. Los “poemas pastoriles” contrastan con el personaje que rememora, finalmente Pedro Páramo para nada nos recuerda a un personaje con veleidades literarias.<sup>7</sup> Esas interpolaciones (otro tipo de espacio confinado, aunque proyecten la amplitud del *locus amoenus*) son indicios que proporciona el autor.

colocado en diferentes lugares de la narración, se diferencia de la mera presencia del pensamiento o recuerdo del personaje. González Boixo distingue tres series de interpolación. La que aquí nos interesa se centra en los recuerdos de Susana San Juan que tiene Pedro Páramo adulto. Ahí las interpolaciones parecen anotaciones a la narración básica, de forma superpuesta, como si fueran comentarios que Pedro Páramo va haciendo, a lo que ahí se está narrando, como si fuera un lector que recuerda en el momento de la lectura diversas situaciones que se inician con episodios de su infancia. González Boixo también dice que estos recuerdos son “pensados”, en el momento de la muerte de Pedro Páramo, *cf. ibid.*, p. 25.

<sup>5</sup> Bastos, ““Tu sabes como hablan raro allá arriba, pero se les entiende”” [n. 2].

<sup>6</sup> Sobre esto véase, entre otros, Françoise Perus, “En busca de la poética narrativa de Juan Rulfo (oralidad y escritura en un cuento de *El llano en llamas*)”, *Poligrafías* (México, UNAM), núm. 2 (1997).

<sup>7</sup> Curiosamente, en este sentido (y en algunos otros) Pedro Páramo es un personaje al mismo tiempo muy semejante y muy diferente a Paulo Honório de *São Bernardo*. Semejantes porque ambos parecen personajes inverosímiles: son dos hombres rudos, sin

Al universo del autor, por contraposición al representado en el texto, Bajtín lo llama mundo representante. Esos dos universos están rigurosamente separados, pero son indisolubles uno del otro. Se encuentran interactuando, habiendo entre ellos cambios constantes. Bajtín llama a esta acción cronotopo creador en tomo al cual se da el cambio entre obra y vida.

La actividad del autor se encuentra fuera de su obra como hombre que vive su existencia biográfica, pero se encuentra también en la obra, aunque del otro lado de los cronotopos representados. Según Bajtín, existen dos acontecimientos: aquel que nos es contado en la obra y el de la propia narración. Como lectores, nosotros participamos de este último. Estos acontecimientos se desarrollan en momentos y lugares diferentes. Al mismo tiempo, sin embargo, “están indisolublemente unidos en el acontecimiento unitario, pero complejo, que podemos denominar obra, con todo lo que en ella acontece”.<sup>8</sup>

Existe un tiempo que representa y otro que es representado. Pero aquí, según Bajtín, surge un problema: ¿a partir de qué punto espacio-temporal el autor considera los acontecimientos que él representa? Lo hace a partir de su época contemporánea inacabada, encontrándose él mismo bajo la tangente de la actualidad de la cual nos da una imagen.

La contemporaneidad del autor comprende, antes que cualquier otra cosa, el dominio no sólo de la literatura contemporánea, en el estricto sentido del término, sino también de la del pasado que continúa vivo y se renueva en el presente. La relación del autor con las diversas manifestaciones de la literatura y la cultura tiene un carácter dialógico, pues su percepción del mundo llega a nosotros a través de un personaje, narrador o autor sustituto o, también, directamente sin intermediario.

¿Cómo encontramos a Rulfo en *Pedro Páramo*? De varias maneras, aunque una de ellas tiene especial importancia para este ensayo: la forma cómo el autor se inserta en la narración acrecentando los temas y los problemas en ella tratados, es decir, la literatura como acontecimiento y el acontecimiento vivido como problema en tomo al cual gira la novela.

literatura. Diferentes porque, mientras Graciliano Ramos se vale de Paulo Honório para crear una obra marcada por la oralidad y distante de la tradición beletrista, Juan Rulfo hecha mano de las interpolaciones, de los *recuerdos* de Pedro Páramo para dar salida al ímpetu lírico (por ese aspecto Rulfo se aproxima más a Guimarães y los dos se alejan significativamente de Graciliano Ramos).

<sup>8</sup> Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, trads., Madrid, Taurus, 1989, p. 405.

Los temas, símbolos y arquetipos de la tradición occidental así como de la indígena, las esmeradas técnicas de fragmentación, la ambigüedad del punto de vista, la dilucidación de tiempo y espacio, todo esto es literatura, sí, pero es algo más porque constituye el problema de la literatura tomado y vivido como cosa mortal por el autor.

En el ensayo citado anteriormente, decía que el autor inserta en la obra su drama personal, algo que le acontece en su propia vida: el problema de escribir. El ideal rulfiano de “escribir como se habla” está sujeto a la tradición literaria. Que los “poemas pastoriles” surjan ligados al espacio del confinamiento, aunque proyecten la amplitud del *locus amoenus*, parece ser significativo.

Tiempos y espacios diferentes y (al menos a primera vista) hasta antagónicos. Dos cronotopos, el de lugar, que es el presente de la historia, y el de los recuerdos, que es el presente de la narración. Al primero se vincula el muchacho Pedro Páramo, al segundo, el adulto Pedro Páramo. Así considerados, sin embargo, no permiten vislumbrar lo que tal vez sea el aspecto más importante: la contraposición amplitud / confinamiento. La amplitud está en el sitio (en el presente de la historia), pero también en los párrafos que llamé “poemas pastoriles” (en el presente de la narrativa); el confinamiento, a la vez, se simboliza en el excusado (presente de la historia), pero también en la limitación textual que sufren los recuerdos, que son, por lo tanto, interpolaciones o inclusiones, esto es, en los propios “poemas pastoriles”. Siendo así, conviene entender la contraposición como algo inherente al acto mismo de la escritura. Lo cual, en consecuencia aún no se resuelve del todo porque el acto de la escritura nada dice respecto a Pedro Páramo pero sí respecto al autor.

## 2.

**HAY** algo de comicidad o de farsa en estos fragmentos. El lector percibirá el tono propositivo de esto. Al lector se impone el trabajo de unificar una disparidad. La escena del excusado choca con el tono elevado de los párrafos entre comillas que identificamos como recuerdos de Pedro Páramo centrados en Susana San Juan. Seguir a los personajes en su diario ajeteo conduce la atención del lector hacia el mundo no solemne de las cosas pobres y bajas. El propósito es enfrentar al lector, que inicialmente no sabe nada, tanto con las penurias o el sufrimiento del sujeto de las evocaciones como con el ritmo de la narración que describe un mundo bajo y vulgar.

El excusado (o *casinha* o *quartinho* en Brasil) es un lugar reservado para necesidades fisiológicas. Es ahí donde Pedro Páramo se aísla, según él para pensar y pensar en Susana San Juan. Es un espacio de confinamiento, un espacio cerrado, reservado, no usado ordinariamente, separado del espacio mayor que es la casa. Al mismo tiempo, sin embargo, el espacio del excusado permite al muchacho Pedro Páramo dar alas a su imaginación y, de esa manera, trascender el espacio del rancho proyectándose a un mundo sin límites. En este sentido, se puede decir que también el rancho es un lugar de confinamiento paradójicamente menor que el excusado.<sup>9</sup>

El presente de la historia centra la acción en la vida del lugar, en el ajetreo cotidiano, en la exposición de los instrumentos de trabajo, en la convivencia de Pedro Páramo niño con su abuela y su madre, en la contemplación del camino que lleva al niño hasta la tienda de Inés Villalpando. Pero todo eso está en el pasado de quien narra. La voz que dice “pensaba en ti, Susana” no es la de Pedro Páramo niño sino la de Pedro Páramo adulto. Éste habla de otro tiempo en el cual aquellas acciones pasaron.

El recuerdo del adulto está marcado por el dolor y desde ese punto de vista narra las escenas del pasado. Alguien, distante de sí mismo en el tiempo, rememora su pasado y lo hace llegar hasta el lector contaminado por el dolor del presente. El narrador —Pedro Páramo adulto— analiza la historia y acentúa algunos hechos que probablemente pasan inadvertidos para el niño, su madre y los demás, pero cuyo significado se ofrece al lector.

Se ofrece, entonces, al lector la duplicidad de dos cronotopos, uno de Pedro Páramo niño y otro de Pedro Páramo adulto.<sup>10</sup> Bajtín observa que en el universo de una obra se pueden ubicar innumerables

<sup>9</sup> En el diccionario de María Moliner hay dos registros diferentes: *excusado*, con el sentido de retrete, privado; *excusado*, como el participio de *excusar*. En *Toda la obra* (1996), está *excusado*, en la edición de Planeta (2000) está *excusado*. En Boixo, está *excusado*. En las “anotaciones a los fragmentos”, Boixo observa que, aunque en el diccionario de la Real Academia Española sólo figure *excusado* con el sentido de retrete, privado, “otros diccionarios sí incluyen la variante que ofrece Rulfo. En realidad, es la forma habitual de escritura y pronunciación en México, donde este término, a diferencia de España, por ejemplo, es el que se utiliza normalmente”; véase Boixo, “Introducción” a *Pedro Páramo* [n. 3], p. 193. En la traducción brasileña de Eric Nepomuceno (2004) está *banheiro*.

<sup>10</sup> Según Mijail Bajtín, el cronotopo como unidad de espacio-tiempo, es el centro de la concretización figurativa y principio organizador de los fenómenos artísticos, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela* [n. 8], pp. 237ss.

cronotopos. En la pluralidad, hay, entre tanto, uno que recubre todo, siendo éste entonces el predominante.

Las interrelaciones entre los diversos cronotopos tienen un carácter dialógico que, sin embargo, no puede penetrar en la imagen representada, ni en ninguno de los cronotopos, pero sí en los mundos del autor y de los lectores porque esos mundos también son cronotopos.

### 3.

EN diferentes momentos de *Pedro Páramo* —y en realidad, en toda la narrativa de Rulfo— la mezcla de estilos alto y bajo es una constante y una determinante. La teoría de la mezcla de estilos (*Stilvermischung*) elaborada y trabajada por Auerbach en sus obras,<sup>11</sup> funciona como un concepto de unidad de la literatura occidental. La literatura occidental sintetiza el estilo elevado de la tradición griega y el estilo bajo de la tradición hebraica. El primero pone en escena personajes distinguidos en la escala social; en el segundo dominan personajes de baja clase social o puestos en situaciones prosaicas o cotidianas. En la literatura occidental esos estilos se mezclan, pero sin anular sus diferencias.

Hay que preguntarse cómo se puede hablar de literatura occidental a propósito de textos —como éstos de Juan Rulfo— en los que entran elementos no occidentales como la tradición indígena la cual es incorporada a la tradición occidental de modo, se puede decir, en principio, desventajoso.

En la perspectiva crítica abierta por Antonio Cándido —y que tuvo continuidad en Ángel Rama, Antonio Comejo Polar, Roberto Schwarz y otros—, la literatura brasileña, y la latinoamericana en general, se define en los términos del enfrentamiento entre el modelo extranjero y la materia local. La unión del estilo elevado de los recuerdos de Pedro Páramo adulto con el estilo bajo propio del ambiente y los personajes populares tiene una cualidad peculiar en la literatura latinoamericana. El estilo de los recuerdos no es solamente elevado, es precioso, pasatista y hasta *kitsch*.<sup>12</sup> Tiene rasgos arcádicos que hacen referencia a la naturaleza edénica. Ahora bien, la naturaleza del lugar es todo menos edénica, pues en ella el lector se topa con la escasez y la nece-

<sup>11</sup> Erich Auerbach, *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, São Paulo, EDUSP, 1971.

<sup>12</sup> Sobre esto véase Bastos, “Tu sabes como hablan raro allá arriba, pero se les entiende” [n. 2].

sidad. Para sobrevivir se debe trabajar en condiciones pesadas y lamentables.

El estilo elevado tiene algo de forzado y ajeno. Es como una tradición sobrepuesta que, entre tanto, no puede ser descartada. Para un escritor como Rulfo, cuyo lema era “escribir como se habla”, aproximarse al máximo a la oralidad no deja de ser una contradicción significativa. Esa oralidad es inherente a personajes colocados en situaciones comunes y banales o hasta groseras (como en “Anacleto Morones”, por ejemplo) o a personajes cuyas situaciones trágicas están enmarcadas por un contexto vulgar y bajo (como en “Talpa”).

Si la mezcla de estilos no anula las diferencias quiere decir que, en un primer momento, en los fragmentos estudiados el estilo bajo asimila al elevado y lo explica. Por lo tanto, las situaciones vulgares y groseras, bien observadas, no se explican sólo como cosas puntuales y totalmente inmanentes, aún cuando empujen y arrastren el significado del texto hacia abajo y hacia una inmanencia más declarada. Veamos cómo opera la mezcla de estilos en la continuación del fragmento 7.

En el fragmento 7, al fin el muchacho sale del excusado y ofrece a su abuela ayudarla a “desgranar maíz”. La abuela le responde que ese trabajo ya está hecho. Lo reprende y él se defiende diciendo que estaba viendo llover, con lo que vuelve a hacer referencia a la naturaleza y el lirismo recobra su fuerza. Acentuando la necesidad de que el muchacho se ocupe de algo, la abuela lo manda a limpiar el molino. Otra vez el texto lírico, entre comillas, interrumpe el diálogo: la voz lírica dice que Susana San Juan está sobre todas las nubes, en la inmensidad de Dios, allá donde no llegan las palabras. El tono, y más que el tono, la evocación es pastoril-romántica: la amada se confunde con la naturaleza, es el lenguaje además de las palabras, y la naturaleza es divina. La voz lírica es prisionera de la dimensión terrestre y no puede alcanzar a la amada. Antes, cuando eran jóvenes y estaban juntos se identificaban con ese universo, formaban parte de él en condiciones semejantes a los seres naturales.

Entretanto, en el rancho se desarrolla otra historia. El muchacho no puede limpiar el molino porque éste tiene una pieza rota. La abuela le dice que vaya a la tienda de Inés Villalpando a comprar la pieza rota. ¿Cómo pagar? Que le diga a doña Inés Villalpando que la pieza será pagada cuando se levante la cosecha. El muchacho encuentra a la madre que le pide que compre algunas cosas. Le dice que tome dinero de la maceta que está en el corredor. Él encuentra un peso y piensa que ahora le sobrará dinero para lo que sea necesario. Va saliendo cuando alguien le llama “¡Pedro, Pedro!”, pero él ya iba muy lejos, no podía oír.

La abuela se lamenta de que el lugar donde viven sea pequeño, que ya no sea aquél de antes que tenía grandes corrales, y hace referencia al poco dinero, a los gastos hechos por la muerte del abuelo y al error de éste al cambiarse de un espacio más amplio para el lugar actual.

El estilo elevado de los recuerdos de Pedro Páramo apunta hacia un espacio que está más allá de lo humano: “donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras” (p. 75). Este espacio infinito se contrapone al espacio del excusado, el del confinamiento, pero al mismo tiempo se proyecta a partir de él, porque es allí que Pedro Páramo niño piensa en Susana San Juan: representa al mismo tiempo la amplitud y el confinamiento.

La lectura nos lleva a formular una pregunta con dos entradas: primera, ¿cuál es la relación entre el espacio de los “poemas pastoriles” y el rancho que la abuela lamenta haber dejado?; segunda ¿qué sentido tiene contraponer el sueño de Susana San Juan (que es el mismo de los “poemas pastoriles”) y el mundo mercantil hacia donde el niño Pedro Páramo camina decididamente abriendo una ruta de transición entre el feudalismo y el capitalismo?

Aquello de lo que se lamenta la abuela no es solamente de la pérdida de una casa más espaciosa donde había corrales, sino también del fin de una época. La transición hacia otra época le causa a todos innumerables trastornos. El sueño de Susana San Juan se configura como un poema pastoril, esto es, como un sueño literario y literariamente recreado, vívido y sufrido. La época que se va tiene existencia literaria. El sueño literario, señalado por las comillas, está separado del flujo de la narración.

El mundo representado de Comala es una unidad. Las relaciones mercantilizadas entre personajes, de parentesco y de trabajo, personales y familiares, el medio ambiente, los medios de producción, la estructura de poder basada en la posesión de la tierra, el engaño y embuste de la Iglesia, las ilusiones y los deseos, todo esto que nos llega a través de las voces y de los murmullos grabados en las piedras, en las paredes, en los cuartos y en las calles, compone la unidad de la formación social. Aunque desarticulada no deja de ser una unidad que contiene en su interior el desencuentro propio de un momento de transición hacia el capitalismo. Infraestructura y superestructura están en desacuerdo. Existe alguna cosa en mutación. La historia camina, pero camina por el lado del mal, como dice Marx. El símbolo de esa mutación es Susana San Juan.

La literatura forma parte de un mundo de escasez y necesidad evidenciado por los personajes en su lucha por la sobrevivencia. Las relaciones son ya las del mundo mercantilizado, regidas por el dinero. Susana San Juan no está fuera de todo esto. Por el contrario: está inmersa en un lugar donde esas relaciones se formulan de manera al mismo tiempo lírica y cruel. A su manera, lo literario constituye el nudo del problema no literario.

*Traducido del portugués por Consuelo Rodríguez Muñoz*