

El secreto enajenado

Autor(en): **Schärer, Maya**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **2 (1981)**

PDF erstellt am: **27.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-249208>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

EL SECRETO ENAJENADO

¿ Qué pasó luego ? Yo no lo supe. No volví a trabajar con él. Ni yo ni nadie, porque ese mismo día se murió. [...] Y que dizque yo lo había matado, dijeron los díceres. Bien pudo ser ; pero no me acuerdo. ¿ No cree usted que matar a un prójimo deja rastros ? Los debe de dejar, [...] ¿ cómo no iba a acordarme de que había matado a un hombre ? Y, sin embargo, dicen que maté a don Justo. ¿ Con qué dicen que lo maté ? Que dizque con una piedra, verdad ? ¹

En el cuento « En la Madrugada » del escritor mexicano Juan Rulfo, Esteban espera a que lo juzguen por haber matado a don Justo. Se trata pues de la expiación de un crimen que acaba de cometer. Lo insólito del caso, sin embargo, consiste en que Esteban no se acuerda en absoluto de lo que pasó. Si se acuerda de su pelea y luego de que le anunciaron la muerte de don Justo, no logra recordar, en cambio, el crimen en sí. Hay pues tanto en el centro del cuento como en el centro de la conciencia de Esteban una especie de mancha negra, una *zona de ausencia*. Pero si falta aquí el eslabón que enlaza o debiera enlazar la culpa a su expiación, esto significa que Esteban no sólo será incapaz de saber si el acto del que lo acusan los demás es verdaderamente suyo, sino que no podrá tampoco comprender el castigo. Sepultado en lo más recondito de su conciencia, ese acto, del que dicen que fue suyo, parece ser perfectamente ajeno. Es como si, a fuerza de interiorizarse, ese secreto se hubiera vuelto tan secreto que hubiera llegado a identificarse con el olvido.

Ese movimiento de ocultación y retraimiento, en el que desaparece toda posibilidad de conocer la verdad, no es privativo del cuento « En la Madrugada ». Afecta más bien toda la narrativa de Juan Rulfo que, como lo notó Samuel O'Neill, « se introduce en un área que es un elemento esencial de la especulación filosófica, el aspecto epistemológico » ². No cabe duda, en efecto, que la mayoría de los personajes rulfianos están « marcados por los problemas del descubrimiento de la validez de su conocimiento » ².

Y, en esa búsqueda de la *verdad verdadera*, el fallo de la memoria, tal como lo presenciamos en el caso de Esteban, ostenta rasgos inquietantes, puesto que estamos ante una interrupción, de la que se derivará otra: el enjuiciamiento, la muerte del culpable, del propio Esteban. O sea, el retraimiento de la memoria hacia el olvido no es un movimiento inofensivo, sino, todo al contrario, el movimiento de la misma fatalidad, puesto que, al adentrarse hasta desaparecer en lo más secreto de la conciencia, el acto «ausente» empieza a actuar, pero desde fuera, y como el poder mismo de la realidad externa. Podemos decir que, en este caso, la fuerza destructora del secreto consiste, más que nada, en esa transformación radical, en ese traslado e inversión, que hace que lo más íntimo, lo más escondido y sepultado, se manifieste como pura exterioridad. Así el crimen de Esteban, después de haberse confundido con el olvido, irrumpe de nuevo en la vida del culpable como algo desconectado, como la más irreconocible alteridad.

Si podemos hablar aquí de una intimidad enajenada, vemos que la enajenación acompaña el movimiento mismo de la revelación del secreto. Lo que caracteriza, sin embargo, la revelación rulfiana es el hecho de que comienza paradójicamente por un movimiento contrario de ocultación que va hasta el *olvido*, desde donde irrumpe de nuevo, imponiéndose como una realidad exterior, irrefutable por ser totalmente ajena. En cierto modo es posible decir que no existe movimiento más peligroso en los textos de Rulfo que aquel que va del secreto a su revelación. Y no tanto, cabe insistir en ello, porque se tratara de un secreto culpable — la culpa forma parte de la estructura del mundo rulfiano en su totalidad, y habría que examinarla en otro contexto — sino por ese violento desplazamiento, por el que lo propio se vuelve ajeno. Y en esa trayectoria, que implica la ruptura y el extrañamiento, el olvido designa aquí como un placa giratoria, el lugar en donde la interioridad se convierte en una realidad externa que, aunque visible para todos, quedará para siempre fuera del alcance del que primero la había abrigado. Ese doble movimiento contrario de retraimiento y exteriorización deja surgir además la idea de que el gesto que borra es también el que dibuja, volviendo visible por fuera aquello que iba ocultando por dentro. (Lo mismo se deja ver en la estructura de aquellas escenas, en las que un personaje que huye de otro va precisamente al encuentro de su perseguidor.)

En realidad el lector está frente a una narrativa que parece construirse a *contrasentido*. Es como si se viera devuelto a los antiguos mitos trágicos, en los que las tentativas por escapar a la fatalidad anunciada por algún oráculo son precisamente las que dibujan el laberinto en donde la víctima quedará atrapada. Sólo

que, en los textos de Rulfo, la lógica de la fatalidad queda desmascarada a su vez por la más despiadada ironía, ya que, al introducirse en la secuencia de los acontecimientos, la repentina ocultación o nublazón de cualquiera de los eslabones que debería enlazar la causa al efecto, puede desviar e incluso falsificar el desarrollo ulterior de tal forma que desembocamos en lo absurdo. Así, por ejemplo, al final del cuento « La Cuesta de las comadres », topamos con un personaje que revela al cadáver del hombre al que acaba de matar en legítima defensa que no había sido él el supuesto asesino de su hermano. Pero este discurso gratuito significa al mismo tiempo que el muerto, al que se dirige, murió de balde, por un malentendido :

— Mira, Remigio, me has de dispensar, pero yo no maté a Odilón. Fueron los Alcaraces. Yo andaba por allí cuando él se murió, pero me acuerdo bien de que yo no lo maté. [...]

Como ves, no fui yo el que lo mató. Quisiera que te dieras cabal cuenta de que yo no me entrometí para nada.

Eso le dije al difunto Remigio ³.

Si para el lector se aclara el secreto de la muerte violenta de Odilón Torrico, para Remigio Torrico, en cambio, esa aclaración es perfectamente innecesaria, puesto que ocurre a destiempo, después de su muerte. Estamos aquí ante una variación de aquel movimiento en el que el secreto, al revelarse, se convierte en una arma, alcanzando fatalmente al que intentaba descubrirlo. En este caso, la revelación saca de dudas al que iba buscando la verdad del modo más definitivo que uno pudiera imaginarse, puesto que termina por matarle.

Pero, en ese juego sorprendente que enlaza el secreto a su revelación, el instante más característico para la escritura rulfiana es, tal vez, el instante que suele preceder a la revelación, y que consiste en aquella resorción del secreto en el olvido — de la que hemos hablado ya — en donde se suspende la conciencia y se borra la memoria. Penetramos allí en el ámbito de una ausencia « tensa » y corrosiva. Un ámbito sumamente problemático, puesto que es allí en donde va madurando y preparándose aquella inversión fatal de la interioridad en exterioridad, que tantas veces coincide con un desgarró, el paso de la vida a la muerte. De ahí que una frase como la que pronuncia la madre de Juan Preciado en las primeras páginas de la novela *Pedro Páramo* abra perspectivas inquietantes : « El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro » (p. 7) ⁴. Detrás del significado obvio de esta frase que nos remite a una reivindicación, se dibuja, en efecto, otro significado, en el que vislumbramos ya el comienzo de una búsqueda fatal. ¿ Qué es, en efecto, « cobrar

un olvido » ?, sino también poner en marcha un proceso de vuelta, que terminará por anular incluso al que emprende esa marcha ; sino despertar aquel poder exacerbado de la memoria que, al extremarse, al ir cada vez más para atrás, traspasa las fronteras de lo vivo para desembocar en el « no man's land » del olvido, al que irá creando paradójicamente con la fuerza misma de su deseo. Del mismo modo, Juan Preciado irá « creando », como a sus espaldas, y en la medida en que avanza en busca de su padre Pedro Páramo, la « historia » de Comala, o sea, la novela misma que vamos leyendo.

En realidad buscar al padre desconocido y como ausente desde siempre — padre a cuyo destino se enlazó el destino del pueblo de Comala, puesto que, cuando el cacique decidió dejarlo morir de hambre, el pueblo desapareció efectivamente — no significa solamente ir descubriendo el secreto de Comala y descifrar la causa de su ruina. Significa también penetrar en un proceso desintegrador que transforma la vida en muerte y que coincide, a su vez, con un movimiento de exteriorización, por el cual lo que estaba vivo, frágil y apenas discernible aún se cuaja endureciéndose para siempre ; hasta que, al final, topemos con ese testimonio, con ese monumento del derrumbe y la ruina que es la muerte del propio Pedro Páramo : « Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras » (p. 130).

Ahora bien, en esa progresiva exteriorización y cosificación que acompaña y caracteriza el paso de la vida a la muerte, habrá que insistir asimismo en el *lugar de enlace* de esas dos vertientes del destino del hombre : lugar de enlace que no puede ser más, de hecho, que su contrario, es decir, lugar de *des-enlace*, y que nos devuelve a la mancha negra del olvido. Ese lugar se dibuja en *Pedro Páramo* de distintas maneras. Instante de la revelación del secreto de Comala, de la clave de sus desdichas, coincide con la muerte, la agonía de Juan Preciado, que, como lo apuntó la crítica, « sirve [...] como una línea divisoria entre las dos perspectivas de la narración »⁵. Pero se presenta también como el lugar profundo, la morada arquetípica a la que llega Juan Preciado ; o bien, más que nada, como la toma de conciencia del papel decisivo y desintegrador del lenguaje : de lo que Juan Preciado llama « los murmullos », que representan de hecho mucho más que una dimensión particular del texto, puesto que invaden toda la novela. A ese respecto, quizás sea necesario recordar aquí que Juan Rulfo quiso llamar su novela primero *Los Murmullos*.

Ya lo hemos advertido, si la estructura de la novela parece ser un conglomerado de narraciones diferentes que se yuxtaponen para crear la historia de Comala, en cuyo centro está la figura del padre, Pedro Páramo, esa estructura presenta una división en dos partes,

cuyo eje es la muerte del hijo, Juan Preciado : « La muerte del hijo es el eje entre un después (que en la novela es un antes : la llegada del hijo) y un antes (que es un después en la novela : la historia de Pedro Páramo »⁶.

En la primera parte, acompañamos a Juan Preciado en su búsqueda, miramos el mundo de Comala a través de sus propias vacilaciones y preguntas, de sus continuas dudas acerca de lo que está presenciando ; padecemos con él la imposibilidad de averiguar lo que está ocurriendo de veras. En la segunda parte, asistimos, en cambio, al entrecruzamiento de distintos relatos que, al juntarse, componen la crónica del pueblo. En vez de una prosa borrosa, que tiende a cada paso a desdecirse, en vez de un texto sometido a un proceso de desintegración similar a la desintegración del propio Juan Preciado, cuyo avanzar es un morir, el texto de la segunda parte queda caracterizado por su claridad y objetividad. Con la desaparición del « mediador », Juan Preciado, los relatos surgen « como de por sí », se dibujan con nitidez sin quebrarse primero en la mirada angustiada de un ser cuya búsqueda es cada vez más incierta.

Resultaría demasiado ingenuo, sin embargo, pensar que basta que se muriera el locutor de la novela para que ésta se librara de toda incertidumbre. Porque la supuesta claridad de la segunda parte no es más que aparente y su objetividad sumamente sospechosa : es la objetividad de la muerte, puesto que los relatos que escuchamos salen ahora de las tumbas de Comala. No es debida por tanto más que al hecho de haberse desconectado de las fluctuaciones, de la inseguridad y subjetividad del vivir ; al hecho de que pertenece del todo ahora a aquel ámbito en donde todo es, por cierto, definitivo, pero en donde nada se deja averiguar ya, puesto que se ha roto del todo el vínculo que pudiera unir lo narrado a una realidad que lo sustentara. En cierto modo es posible decir, paradójicamente, que la historia *verdadera* de Comala se alcanza menos tal vez cuando se dibuja con certeza, cuando es visible en la falsa distancia de la objetividad. (Recordemos, en efecto, que, para Rulfo, la revelación, la exteriorización del secreto acompaña un movimiento de enajenación.) Tal vez estemos más cerca de la « verdad » de Comala en la primera parte del libro, cuando nos acercamos a ella a través de la búsqueda de Juan Preciado. Compartiendo sus dudas, sentimos la inminencia de algo indecible, a punto de formularse, pero que, una vez formulado, necesita ser corregido en seguida ; algo perceptible entre gritos ahogados y quejas suspendidas, entre rumores y silencios. Tal vez estemos cerca de ella, cuando, como el caminante, entramos « a tuestas » en la red de aquellos murmullos, a los que habrá que volver ahora, tanto más cuanto

que Juan Preciado corrige el relato de su propia agonía declarando: « Es cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos » (p. 62).

¿ Qué son esos *murmillos* ? Su significado más obvio es que se trata de *voces secretas* que expresan recuerdos y deseos, añoranza por algo que desapareció y, más aún, que nunca fue. Al principio de la novela coinciden con los recuerdos de la madre de Juan Preciado ; escritos en letra *itálica* irrumpen en el texto como jirones y fragmentos de un sueño edénico malogrado :

« Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche. » Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma... Mi madre. (p. 8)

Pero la madre de Juan Preciado no habla verdaderamente « consigo misma », habla con su hijo, a quien intenta persuadir que se vaya a Comala para buscar a su padre. Y es « a través » de esos recuerdos, a través de esa mirada (« Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver. »), como Juan Preciado irá acercándose a las ruinas de Comala, así como el lector se acerca a ese mismo pueblo « a través » de la mirada incierta y « mediatizada » ya de Juan Preciado. Más aún, Juan Preciado va allí, como dice, en lugar de la madre : « Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno ; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar ». Ese « venir en lugar de » significa, sin embargo, nada menos que « morir en lugar de » la madre, hacer suyo su nostalgia y desvanecerse en ella, ya que la nostalgia es denunciada en esta novela como una pura fuerza de resorción. Así, al confesar que ignora de qué su madre murió, Juan añade : « Tal vez de tristeza. Suspiraba mucho », en tanto que otro personaje declara : « Eso es malo. Cada suspiro es como un sorbo de vida del que uno se deshace » (p. 47). En realidad, el *suspiro* de la melancolía o de la añoranza prefigura ya la *agonía*, tal como la encontramos en la descripción de la muerte de Juan Preciado :

No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos ; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre. (p. 62)

Si el suspiro de la añoranza conduce a la muerte, es porque equivale a una resorción del ser, que vuelve continuamente sobre sí mismo. La acción corrosiva de la melancolía consiste en que uno va « respirándose » a sí mismo, gastándose a sí mismo, en una vuelta sobre sí, que remeda o anuncia el ahogo de la agonía.

Al penetrar pues en el ámbito de los recuerdos y secretos de su madre, al adoptar también su mirada, Juan se somete a un lento desgaste que termina con su agonía. Pero ésta es, en cierto modo, también una agonía « prestada », puesto que remeda *otra* que la precedió : la agonía y muerte de la madre, de la cual nos enteramos al principio de la novela, y que Juan Preciado irá prolongando luego a su vez, ahogándose en aquel « ir y venir » que coincide precisamente con el ritmo de la añoranza, tal como lo dibujan, por ejemplo, los « murmullos » en el siguiente recuerdo :

« Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. [...] Allí, donde el aire cambia el color de las cosas ; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo ; como si fuera un puro murmullo de la vida... » (p. 62-63)

Lo que cabe destacar en ese « recuerdo » intercalado, cuya importancia queda subrayada por el hecho de que se enlaza inmediatamente con la frase decisiva de Juan Preciado : « Me mataron los murmullos », es el movimiento de vaivén, en el que todo parece suspenderse, y que se apoya en la simetría de los términos. Aquí pues la visión feliz de Comala — de un pueblo animado por el aire, que forma por lo tanto un contraste violento con aquel *otro* Comala, en el que penetra y se ahoga Juan Preciado — desemboca en el « murmullo », en algo que es apenas palabra. Es como si estuviéramos presenciando un movimiento de « sublimación », en el que la opacidad de las cosas y los seres « se ventila » felizmente ; sólo que no estamos ante una verdadera apertura, sino ante un movimiento que vuelve sobre sí. Porque si la vida « se ventila como si fuera un murmullo », he aquí que, al final del arco de la frase, la « vida » reaparece para caracterizar de nuevo el murmullo en el que acababa precisamente por disolverse : « como si fuera un puro murmullo — de la vida ». O sea, lo que se dibuja en ese recuerdo tan feliz, y que roza el éxtasis, es aquel mismo « *ir y venir* » del aire que, durante la agonía, se volvía más delgado cada vez que Juan lo iba respirando. La « curva » dibujada por ese recuerdo nos remite pues a aquel « respirarse a sí mismo » definido como el proceso mismo del morir, y que, en ese texto, queda visto como el *paso de la vida al murmullo* (de la vida).

Pero ese movimiento se dibuja también en otra parte ; no es otro en efecto que el propio camino de Comala :

El camino subía y bajaba ; « sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube ; para el que viene, baja ». (p. 7-8)

No cabe duda de que el camino que se aleja de Comala es un camino que « sube » en el sentido de que implica la liberación — puesto que Comala está, como leemos en el texto, « en la mera boca del infierno » (p. 9) — mientras que el camino que conduce a Comala es un camino que « baja », es el de la muerte.

Sin embargo, no hay que olvidar que estamos ante un mismo camino, por el que es posible caminar en ambas direcciones. Nuevamente nos llama la atención la simetría de la frase, en la que se dibuja la reversibilidad de los movimientos. Una reversibilidad que cabe ver también ahora en la perspectiva de aquella vuelta sobre sí dibujada por los suspiros o la agonía y, últimamente, por la curva que iba de la « vida » al « murmullo de la vida ». Pero tal vez haya que enlazar también ese doble movimiento con aquel gesto que iba dibujando por *fuera* aquello que se ocultaba por *dentro* ; o sea, con aquella creación a contrasentido y contraluz de que hemos hablado, y que acompañaba, según vimos, la revelación del secreto como la figura de una enajenación, el paso de la vida a la muerte.

En realidad ese movimiento que nos permite tanto subir como bajar, y en el que apunta la idea de un « subir bajando » o de un « bajar subiendo », se manifiesta muy al comienzo de la novela ya. Allí topamos, en efecto, con el « doble » gesto de Juan Preciado, quien cuenta que si prometió a su madre que iría en busca del padre, no pensaba cumplir su promesa. Todo se invierte de nuevo, sin embargo, puesto que encontramos a Juan en Comala. Pero ese mismo movimiento se manifiesta, más que nada, en las continuas rupturas del texto, en las que se borran mutuamente afirmaciones contradictorias ; en las ambigüedades con las que topamos a cada paso ; o bien, en los cambios de niveles que transforman la lectura de *Pedro Páramo* en una aventura singular, en un desconcierto y extravío perpetuo, que desemboca en el único lugar designado incesantemente : el de una vida que se ventila como palabra, como « murmullo de la vida », o sea, ¡ el lugar de un morir !

Pero si esos « murmullos » son, en su calidad de recuerdos, la expresión de unas vidas acabadas ya, habrá que destacar asimismo su relación con el silencio, que se inscribe, a su vez, dentro del mismo movimiento de ida y vuelta, de subida y bajada, y que, remedando el ritmo de una respiración, irá dibujando la muerte de Juan Preciado « ahogado por los murmullos » :

[...] sentí que el pueblo vivía. Y que si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio ; tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos y de voces.

De voces, sí. Y aquí, donde el aire era escaso, se oían mejor.

(p. 12)

Pero esas voces, que Juan Preciado va oyendo como « por dentro », porque, como dice, su cabeza « venía llena » de ellas, de modo que no escucha más que silencio en torno, esas mismas voces están, de hecho, también « fuera », según explica Damiana Cisneros :

— Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. [...] Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen. (p. 45)

Para Damiana las voces son los ecos de lo que desapareció hace mucho ya, y que perdura más allá de esa desaparición. Lo notable, sin embargo, consiste en que ellas también van desgastándose « por el uso ». Ellas también van desapareciendo.

Es cierto que los planos no tardarán en mezclarse. Y si, anteriormente, Juan Preciado no oía más que silencio en torno, porque le abrumaban voces interiores, es ahora por fuera, donde las percibe ; como los ecos de Damiana, esas voces parecen desprenderse de las paredes hasta que, por último, en la escena del ahogo y la agonía, ya no será posible distinguir entre ambos planos :

Y de las paredes parecían destilar los murmullos como si se filtraran de entre las grietas y las descarapeladuras. Yo los oía. Eran voces de gente ; pero no voces claras, sino secretas como si me murmuraran algo al pasar, o como si zumbaran contra mis oídos. Me aparté de las paredes y seguí por mitad de la calle ; pero las oía igual, igual que si vinieran conmigo, delante o detrás de mí. (p. 63)

Hemos llegado aquí al punto en donde las voces se manifiestan tanto por dentro como por fuera, puesto que, al apartarse de las paredes, de donde parecían « filtrarse », Juan las oye como « delante o detrás » de él. Esto significa que, al morir, la interioridad y la exterioridad se confunden, pero a favor de la exterioridad, ya que las « voces [...] *secretas* » irán acosando ahora al agonizante *desde fuera* y, zumbando en torno, le siguen y persiguen hasta que muera :

Vi que no había nadie, aunque seguía oyendo el murmullo como de mucha gente en día de mercado. Un rumor parejo, sin ton ni son, parecido al que hace el viento contra las ramas de un árbol en la noche, cuando no se ven ni el árbol ni las ramas, pero se oye el murmurar. Así. Ya no di un paso más. Comencé a sentir que se me acercaba y daba vueltas a mi alrededor aquel bisbiseo apretado como un enjambre, hasta que alcancé a distinguir unas palabras casi vacías de ruido : « Ruega a Dios por nosotros ». Eso oí que me decían. Entonces se me heló el alma. Por eso es que ustedes me encontraron muerto. (p. 64)

Hemos llegado aquí en un interregno, que no es ni silencio ni ruido, « palabras casi vacías de ruido », « voces », cuyo sonido se ha ido apagando, que están ahogándose, como decía Juan Preciado anteriormente, y en donde se ahoga también ahora el que se siente acosado por ese rumor « sin ton ni son ». Palabras que penetran en el ámbito del silencio hasta disolverse allí, mientras lo van como « empapando » de su ruido hablador, transformándolo en el espacio de un « silencio-murmullo ». Al mismo tiempo se opera otra metamorfosis, en la que las palabras se convierten en palabras póstumas y condenadas a repetirse. Porque las verdaderas « ánimas » de esta novela, las ánimas irredentas que vagan por el pueblo desierto son, más que nada, esas palabras, que se siguen diciendo y oyendo en la profundidad de un silencio — que no lo es verdaderamente, puesto que, como leemos en el cuento « Luvina », es un silencio que uno puede *oír*⁷.

Ya hemos insistido en aquello : si morir es « ahogarse », respirar — gastándola — la porción de aire que sale de nuestra boca, y que volvemos a respirar, es también entrar en el ámbito de unos « murmullos », de unas voces corrosivas que, en definitiva, se originan *tanto fuera como dentro* de nosotros, y en cuyo ámbito todo termina por suspenderse, como si ellas estuvieran designando — más aún, creando — el lugar nulo de todas las coordenadas, la encrucijada de todos los caminos. En aquel lugar subir o bajar son movimientos reversibles y, en definitiva, idénticos ; en aquel lugar llamarse Dorotea o Doroteo « da lo mismo » (p. 62) ; en aquel lugar es posible también que el tiempo retrocediera :

Por el techo abierto al cielo vi pasar parvadas de tordos, esos pájaros que vuelan al atardecer antes que la oscuridad les cierre los caminos. Luego, unas cuantas nubes ya desmenuzadas por el viento que viene a llevarse el día. Después salió la estrella de la tarde, y más tarde la luna. (p. 58)

Como si hubiera retrocedido el tiempo. Volví a ver la estrella junto a la luna. Las nubes deshaciéndose. Las parvadas de los tordos. Y en seguida la tarde todavía llena de luz. (p. 59)

Estamos en el eje mismo de la novela, que coincide, como hemos señalado ya, con la muerte de Juan Preciado, con su llegada a la morada profunda (en la que vive la pareja arquetípica), y que es asimismo aquel punto, en donde es posible mirar simultáneamente hacia adelante y hacia atrás ; en donde es posible también asistir a la inversión de la causa y el efecto. Aquí, en efecto, nos enteramos de que el eco puede preceder al sonido que lo causó, y que irá prolongando, del mismo modo que el recuerdo puede fundar el objeto recordado.

Pero ese lugar profundo a la vez que singularmente desligado, suspendido, ese eje de la vida-muerte, sobre el que gira la novela, afecta el texto en su *totalidad*, porque es aquí desde donde se teje el tejido del silencio hablado o de la palabra silenciosa. Es aquí en donde hay que buscar la razón de esa falta de relieve de la novela *Pedro Páramo*, que hace que todo estuviera como en un mismo plano — « sin profundidad » o « sólo profundidad » (lo mismo da) — y en donde es posible ver la muerte a partir de la vida y la vida a partir de la muerte sin que hubiera un cambio verdaderamente decisivo, porque el anverso y el reverso son idénticos... casi. Lo que distingue ambas vertientes, en efecto, no es más que la presencia — o ausencia — del « aire », en el que la vida se ventila « como si fuera un murmullo — de la vida ». Lo que las distingue es aquel umbral tan sólo, por el que pasa Juan Preciado, dejando, como nota, « el aire caliente allá arriba » para hundirse « en el puro calor sin aire » (p. 9) — lo que significa: penetrar en el pueblo de Comala.

Esa singular equivalencia de ambos planos nos remite a una especie de « in-diferencia » que caracteriza la novela *Pedro Páramo*, y que cabe ver en otro contexto también. Si, en efecto, Juan Preciado murió por causa de los « murmullos » — como pretende — si se ahogó en unas voces que eran a la vez suyas y ajenas, habrá que preguntarse también si su búsqueda no queda suspendida porque estamos frente a un lenguaje que renuncia, en cierto modo, a « decir », en el sentido de « designar ». Borrándose en un movimiento que tiende a desdecir aquello que iba diciendo, el decir se cumple aquí precisamente a través de un movimiento contrario de anulación. De ahí que el lenguaje de la novela se presente como suspensión. De ahí también que su tema se deje resumir como un perpetuo desencuentro, en el que nadie alcanza lo que realmente desea alcanzar. Pero esa suspensión nos remite de nuevo a otra, a aquella suspensión de la conciencia debida a lo que hemos llamado la « mancha negra »; nos remite a la ruptura que vimos dibujarse, en un principio, entre el acto y el que lo cometió. Sólo que, esta vez, toda la novela parece situarse en ese *intervalo* que, en los cuentos, marcaba solamente *un* momento, aunque por cierto decisivo, de la narración. Al mismo tiempo, hemos alcanzado un punto, en donde la revelación del secreto, el descubrimiento de la « verdad verdadera » sobra de algún modo. Porque, ¡ lo mismo da ! Cuando la interioridad más secreta — tan secreta que tiende a hundirse en el olvido — se confunde con la más definitiva exterioridad, tal como puede representarla la muerte, no *hay* ya tal secreto, y se vuelve inútil por lo tanto el proceso de la revelación. Así podemos decir, por ejemplo, que, en *Pedro Páramo*, se revela solamente lo

que sabíamos ya: la *muerte* — del cacique y de su pueblo, así como aquella del que iba buscándola). En el montón de piedras que se derrumba se vuelve patente, al *final* de la novela, aquella ausencia definitiva de la cual nos enteramos ya al *principio*. Al mismo tiempo se revela el « vacío » de la búsqueda: no sólo de la búsqueda de Juan Preciado sino también de la nuestra, ya que, en la medida en que vamos leyendo la novela, descifrando su enigma, no hacemos más que devolverla a esa *falta de secreto* que, paradójicamente, iba « escondiendo ».

Lo que revelamos es, al fin y al cabo, solamente el proceso del revelar, mientras el secreto que queríamos, que pensábamos revelar, queda fuera de nuestro alcance, así como quedó fuera del alcance de Juan Preciado⁸. Más aún, como Juan Preciado, llegamos al punto, en donde descubrimos que las voces que se filtran de las paredes — o de las páginas del libro — son las nuestras: a fuerza de escucharlas y de llamarlas a la vida escuchándolas, las vamos gastando, gastándonos al mismo tiempo también *en ellas y a través de ellas*. O bien, inversamente, como Esteban, topamos con esas voces como con aquel *secreto* que está más acá del olvido, pero *fuera* de nosotros. Y es allí desde donde nos alcanzan a nuestra vez en aquel libro fantasmal llamado *Pedro Páramo*, en el que se dibuja por fin la figura de nuestro propio extrañamiento y desaparición.

Maya Schärer

Université de Zürich

NOTAS

- ¹ Juan Rulfo, *El Llano en llamas*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall Inc., Ed. Hugo Rodríguez-Alcalá and Ray A. Verzasconi, 1973, p. 52.
- ² Samuel O'Neill, « Pedro Páramo », *Homenaje a Juan Rulfo*, Ed. Helmy, F. Giacomani, Anaya, Las Américas, New York-Madrid, 1974, p. 292.
- ³ Juan Rulfo, *El Llano en llamas*, op. cit., p. 34.
- ⁴ Juan Rulfo, *Pedro Páramo y El Llano en llamas*, Barcelona, « Grandes Narradores universales », Ed. Planeta, 1974. Los números de las páginas puestos entre paréntesis al final de las citas tomadas de *Pedro Páramo* se refieren a esta edición.
- ⁵ Joseph Sommers, « A través de la ventana de la sepultura », *Homenaje a Juan Rulfo*, op. cit., p. 48.
- ⁶ Julio Ortega, « Pedro Páramo », *Homenaje a Juan Rulfo*, op. cit., p. 143.
- ⁷ « [...] no se oye sino el silencio que hay en todas las soledades » (Juan Rulfo, *El Llano en llamas*, op. cit., p. 93).
- ⁸ La imposibilidad de alcanzar el núcleo, desde donde sería posible comprender el « sentido » de lo que ocurre de hecho es un leitmotif de la obra. Presentaré aquí solamente dos ejemplos.
Durante su conversación con la pareja arquetípica (y su agonía), Juan Preciado contesta a la pregunta : « ¿ Qué entiende usted ? » con un : « Nada [...]. Cada vez entiendo menos » (p. 57).
La misma « desvalidez » afecta incluso a un personaje tan poderoso como lo es el propio Pedro Páramo :
« ¿ Pero cuál era el mundo de Susana San Juan ? Ésa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber » (p. 100).

