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

Hermenegildo Bastos
Universidade de Brasília

Del fragmento 37 al 38 de *Pedro Páramo* pasamos abruptamente de un diálogo de muertos en la cueva a una narrativa «realista» en tercera persona. El fragmento 37, a pesar de su tono fantasmal, aporta verosimilitud a toda la historia narrada hasta entonces: ¿quién narra? y ¿con quién habla? eran las preguntas que hasta entonces estaban en suspenso[1].

El diálogo 37 es conducido por el narrador en tercera persona y tiene importancia central en la estructura del romance. Es a partir de este diálogo que el lector se entera de que la narrativa de Juan Preciado, que viene apareciendo desde el inicio, es parte del diálogo entre Preciado y Dorotea. Los dos fragmentos están unidos por el significado mítico y también político de la tierra y, dentro de este universo, sobresale la historia de Dorotea, primero contada por ella misma y después por el narrador, como un punto a partir del cual todo lo demás se articula.

En el fragmento 37, ella aparece en la dimensión fantasmal, y en el 38, en la dimensión social e incluso político-ideológica: los dos sueños proféticos se encarnan en la figura de la mujer limosnera y loca que cree llevar el hijo «en su rebozo». Algo parece haber ocurrido con ella, pero como nunca hablaba, nadie puede saber que pasó. El lector, sin embargo, ya lo sabe desde el fragmento 37, donde se anticipa lo que le pasó a Dorotea, o sea, sus dos sueños, uno bendito y el otro maldito.

En el fragmento 38, los eventos relacionados con Miguel Páramo, la explotación y la falta de piedad para con los «súbditos» de Pedro Páramo, son un trabajo de representación del narrador en tercera persona y tienen una dimensión político-ideológica clara. El cuadro se completa con la organización de la vida productiva en la finca con Fulgor Sedano dando órdenes a los trabajadores, con la lluvia que se acerca y que se espera beneficie la cosecha y con el choque de Fulgor con Miguel Páramo. Además, hay que considerar la postura de Pedro Páramo, que justifica todo aquello que hace su hijo, el único que asume como tal. En este momento, de manera aparentemente irrelevante en la narrativa, otra vez surge Dorotea, *La Cuarraca,* en el más bajo peldaño de la sociedad de «La Media Luna». Esta mujer,

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

que no puede tener hijos, obedecerá lo que le determina el hijo de Pedro Páramo, que es símbolo de fecundidad.

La historia de Dorotea alcanza un punto en torno al cual se tejen los dos fragmentos, y la dimensión fantasmal de uno es el reflejo de la dimensión social y político-ideológica del otro. Ella también es la narradora-testigo de la historia de *La Media Luna*. En una narrativa en que predominan los conflictos entre padres e hijos, un personaje cuyo único sueño (imposible de ser realizado) es el de ser madre debe tener un significado central.

Si en el fragmento 38 Dorotea es la nulidad, en el 37 la narrativa de sus sueños tiene la gravedad de lo severo y de lo trágico, en el sentido de cómo Auerbach define el realismo (Auerbach, 1996: 464).

Por un lado está la esterilidad de Dorotea, por otro la fecundidad de Pedro Páramo, o aun, la improductividad de una y la productividad de otro. También en el fragmento 38 «un pájaro burlón» parece burlarse de la buena cosecha que Fulgor Sedano espera. Él en algunos momentos se ríe y en otros gime. ¿De dónde viene su voz? No viene de ningún personaje. Es una voz que viene de fuera, un recurso del cual se vale el narrador para otra vez decir y hablar de la ilusión cruel que es aquel mundo.

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

Lo que busco señalar es que la dimensión fantasmal es, por sí misma, histórica. Lo fantasmagórico no es lo no-realista, sino que es, a su manera, lo político.

Vuelvo ahora al inicio del romance, especialmente al fragmento cinco. El fragmento cinco abre y se abre a sí mismo hacia el interior de la *«casa del puente»*. Ahí, mientras Juan Preciado y Eduviges Dyada recorren el «angosto pasillo» hablan también sobre la casa de Eduviges toda «entilichada». La imagen del desplazamiento dentro y fuera de la fonda de Eduviges presenta el mundo subterráneo de Comala. El mundo se deja ver a través de un brillo que, en la sombra, ilumina las siluetas. Discurso y recorrido proyectan la imagen en la galería oscura por donde se pasa.

Juan Preciado y Eduviges Dyada son seguidos por un «delgado hilo de luz». En la escena algo está en curso. Pero, si alguna cosa está (o estuvo) pasando, ¿de qué se trata? Si el mundo de Comala es el de la inmovilidad, como ha estado acentuando acertadamente la crítica ¿entonces qué es lo que está ocurriendo en esta escena? Los objetos no pertenecen a la dimensión «realista», sino a la dimensión fantasmal, lo que me lleva a pensar que, cuanto más penetramos en lo fantasmal, más nos acercamos a los objetos. Lo fantasmal y lo «realista», parodiados, no nos llevan al subjetivismo, sino a una forma *sui generis* de presentación de la objetivi-

dad. Sin embargo, los objetos y la objetividad de la narrativa no deben ser confundidos con la condición deificada de los personajes. Aquí estamos ante la memoria de una catástrofe, pero también de un deseo de venganza que, a pesar de ya estar consumado, es recuperado por la obra.

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

El arte como trabajo específico es un tema central de la tradición crítica dialéctica. En esta perspectiva, *mimesis* es también y siempre será *poiesis*. La especificidad del trabajo artístico está en que este no puede considerarse totalmente como trabajo enajenado. El trabajo está en el centro del proceso de hominización del hombre y responde a la categoría teleológica de la utilidad (Luckás, 2004: 60). La actividad del hombre es una actividad libre y se realiza «según las leyes de la belleza» (Marx, 2004: 85). El trabajo enajenado, sin embargo, invierte la relación del hombre con la naturaleza hasta tal punto que el hombre hace de su actividad vital, de su esencia genérica, apenas un medio para su *existencia* (Marx, 2004: 84-85).

A través del trabajo no enajenado, el hombre logra elevarse por encima de su individualidad y realizar la esencia genérica humana. En el trabajo no enajenado ya está presente lo que es específico del trabajo artístico: el respeto por el objeto resulta en la creación de un mundo perfectamente adecuado al sujeto humano. La especificidad del trabajo estético está en que en él se da la suspensión temporal de las finalidades prácticas. Solamente en lo estético existe una relación sujeto-objeto auténtica. El arte es la forma más perfecta que asumió esta relación. Ella es, en este sentido, la prueba de que la libertad es nuestro destino como especie.

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

Las formas de trabajo representadas en Pedro Páramo son todas enajenadas, así como las relaciones humanas, como no podría dejar de ser. En conflicto con esto, se desarrolla el trabajo del artista. Este choque no forma parte de la historia narrada, sino que es la manera por la cual la narrativa se expone y es fundamental para que se entienda la obra como un todo.

El abordaje de la literatura como trabajo es facilitado, de cierta manera, por el hecho de que el lector puede acompañar el trabajo literario como si este estuviera pasando delante de sus ojos.

La representación que la obra nos da del escritor y de su trabajo es el camino elegido en este trabajo para la lectura de *Pedro Páramo*. El escritor se insiere en la obra, incluso cuando no se materializa en personaje. Ahí está Juan Rulfo, el escritor y su representación.

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

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

Hernández Soto en seguida en el inicio de su ensayo sobre Rulfo (Hernández Soto, 2006) coloca la cuestión de la representación en *Pedro Páramo* aludiendo al cuadro de Velázquez, *Las Meninas*, en el cual el pintor se representa a sí mismo en su trabajo. El crítico pregunta qué es lo que está pintando Velázquez en y dentro de *Las Meninas*. En *Pedro Páramo*, a su vez, el laberinto no está hecho de paredes, sino de espejos. Según Hernández Soto, a la crítica aún le falta plantearse una cuestión análoga a *Las Meninas:* «... quién –y a quién– habla dentro de la novela de Juan Rulfo; a quién escuchamos nosotros los lectores y a quién no escuchan los personajes; (…) quién, a través de su memoria vuelta voz, relata la historia de *Pedro Páramo*.» (Hernández Soto, 2006: 154).

A partir de esto, Hernández Soto plantea la cuestión del narrador en tercera persona, «un raro narrador». Tomando como punto de partida a Puillon, el crítico llega al *«narrateur avec»*, el cual, a pesar de mantener su tercera persona, pues diferencia su voz de la voz de los personajes, adopta una posición en contra, que es la de uno de los personajes, y ocasionalmente de varios. Por otra parte, agrega: «Visto así, la naturaleza del narrador de *Pedro Páramo* parece no dejar lugar a dudas: el narrador emite un discurso a partir de lo que el cacique oye –los ruidos vagos ya citados–, realiza un discurso a partir de lo que este piensa, etcétera.» (Hernández Soto, 2006: 184).

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

Juan Preciado es parte de la imagen congelada, pero pensemos por un corto espacio de tiempo que él está fuera de ella, como un forastero que llega a un lugar

desconocido. Después el lector sabrá que Juan Preciado está, como los demás, en la sepultura. ¿Pero, y el autor? Este cuenta con la mediación del trabajo artístico.

La principal mediación es la forma en la que el escritor trabaja el acto de narrar. La crítica especializada (entre otros Perus 2004 y Hernández Soto 2006) ha estado llamando la atención, como ya vimos, sobre la existencia de un narrador (disimulado) en tercera persona en la obra de Rulfo, ya sea en los cuentos o en las novelas. El habla inicial de Juan Preciado que se toma como una narración dirigida al lector es, en realidad, un diálogo entre Juan preciado y Dorotea. El diálogo es introducido por un narrador en tercera persona. Así, desde el inicio el romance es narrado de esta manera.

Juan Preciado no es un narrador, sino alguien a quien se dirigen las historias a través de los diálogos entre los personajes. Ya en «Luvina», como demostró Françoise Perus, alguien se oculta detrás de la conversación entre los dos hombres en la cantina (Perus, 2004).

Juan Preciado, como observa Hernández Soto, «…no posee absolutamente ningún tipo de información, no puede transmitirnos nada de relevante» (Hernández Soto, 2006: 164). La venganza que Dolores ansiaba ya había sido cometida y, de esta manera, era imposible encontrar a Pedro Páramo. La condición de intérprete de Juan Preciado lo equipara al lector: Comala es una ciudad en ruinas como el libro es una narrativa ruinosa. ¿De qué se trata entonces? Se trata de una cuestión de la escritura, de la escritura ejercida en una sociedad como la mexicana de mediados del siglo xx.

Resalta la diferencia radical entre la posición aquí asumida y la de la crítica estructuralista con respecto a la cual la obra apenas habla de sí misma: la cuestión de la escritura a que me refiero es la cuestión de la práctica literaria, de su significado en la vida social. Al hablar de sí misma, la obra habla del mundo. Es en este sentido que la venganza me parece, no algo ya cometido, sino algo que está siendo cometido y que es la propia obra o aquello que esta pretende ser.

Inscrita en el texto, la imagen de los *tiliches* es señalada por Juan Preciado que, con ella, lleva al lector a compartir su mirada. Juan Preciado se orienta en el «angosto pasillo» e impone al lector su orientación. La escena de los *tiliches* y, en ella, el «hilo delgado de luz», es una escena de reconocimiento en el sentido de la *anagnórisis* aristotélica (Aristóteles, 1966). La poesía como reconocimiento universal es reconocimiento. La narrativa de *Pedro Páramo* es la *anagnórisis* de Juan Preciado y, tal vez, de la cultura mexicana.

El arte siempre tuvo que lidiar con las basuras de la Historia, con los detritos que la máquina del progreso va dejando caer por el camino. El arte es ruinoso porque se contamina de las ruinas con las cuales tiene que lidiar, lo que hace de modo dramático porque no está fuera de la Historia, siendo esta una de las ruinas que el avance capitalista también quiere convertir en mercancía. La pregunta «¿Qué es lo que hay aquí? Y la respuesta «Tiliches» indica, como un dedo que

señala, la materia con que Juan Rulfo se esforzó por construir esta pequeña obra prima que es *Pedro Páramo*.

Paradójicamente, los *tiliches* dan la inteligibilidad a *Pedro Páramo* debido al poder que tienen como imagen formada por *un hilo delgado de luz*.

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

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

Objetos anteriormente en uso, muebles abandonados por aquellos que dejaron Comala, cubiertos ahora por el polvo como si fuera una especie de óxido... los *tiliches* oxidados adquieren, por su desuso, una especie de valor fetichista. El polvo, o el óxido, los retira de la inmediatez del uso para convertirlos en objetos espectrales.

Su naturaleza fantasmal (como la de la narrativa considerada como un todo) está en la transición hacia el fetiche.

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

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

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

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

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

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

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

Los objetos traen las marcas del universo de las relaciones de trabajo en que fueron producidos –por quién, bajo qué condiciones, para quién. Los sujetos también traen las marcas de los objetos que ellos usaron. Asimismo, existen marcas de los sujetos utilizados como objetos. Hay en ellos un residuo de trabajo que insiste en no desaparecer. Es el trabajo que ahí permanece presente en el camino, volviéndose, de alguna manera, visible para Juan Preciado y para nosotros los lectores. ¿Qué significado tendrá esta visibilidad?

En un mundo en que los sujetos son espectros, lo que hay son mercancías, tan espectrales como los sujetos. Objetos producidos y abandonados en la fonda de Eduviges, en un espacio que es al mismo tiempo ontológico e histórico. ¿Podrían aún los habitantes de Comala reencontrarse algún día en aquellos *tiliches*?

Con rigor, Eduviges y todos los exhabitantes de Comala siguen «vivos», como encarnados en los objetos que insisten en estar ahí, en no permitir su sepultura.

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

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

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

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

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles. (1996). *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo.

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

Baktine, M. (1978). «Le prurilinguisme dans le roman». En: *Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard.

Franco, J. (1996). «El viaje al país de los muertos». En Rulfo, Juan. *Toda la obra*. Madrid, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Río de Janeiro y Lima: Edición Crítica.

Hernández Soto, G. (2006). «La voz de la memoria en *Pedro Páramo*». En Huamán, Carlos (coordinador). *Literatura, memoria e imaginación en América Latina*.

Algunos derroteros de su representación a través de la oralidad y la escritura. México: CCYDEL / Ediciones Altazor.

Lukács, G. (2004). *Ontología del ser social. El trabajo*. Buenos Aires: Herramienta.

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

— (2004). *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo.

Monsivais, C. (1996). «Sí, tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente». En Rulfo, Juan. *Toda la obra*. Madrid, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio deJaneiro y Lima: Edición Crítica.

Perus, F. (2004). «Problemas de poética narrativa: los aportes de Juan Rulfo». En *Revista de Estudios Latinoamericanos,* 37. México: CCYDEL/UNAM.

— (2007). «Posibilidades de un comparativismo intra-latinoamericano (Rulfo y Graciliano Ramos en la perspectiva de Hermenegildo Bastos)». En *Revista de Estudios Latinoamericanos,* 44. México: CCYDEL/UNAM.

Prendergast, C. (2000). *The Triangle of Representation*. New York: Columbia University Press.

Rulfo, J. (1996). *Toda la obra*. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, SãoPaulo, Río de Janeiro y Lima: Edición Crítica.