

**Ganas de lo contrario
de la muerte:
la religiosidad en Comala**
Un acercamiento filosófico a *Pedro Páramo*



Miguel Á. Elorza-Vásquez

Biblioteca
Universidad Veracruzana

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

Biblioteca

GANAS DE LO CONTRARIO DE LA MUERTE:

LA RELIGIOSIDAD EN COMALA

Un acercamiento filosófico a *Pedro Páramo*

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Sara Ladrón de Guevara

Rectora

Leticia Rodríguez Audirac

Secretaria Académica

Clementina Guerrero García

Secretaria de Administración y Finanzas

Octavio Ochoa Contreras

Secretario de la Rectoría

Édgar García Valencia

Director Editorial

Miguel Á. Elorza-Vásquez

GANAS DE LO CONTRARIO
DE LA MUERTE:
LA RELIGIOSIDAD EN COMALA

Un acercamiento filosófico
a *Pedro Páramo*



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

Biblioteca
Xalapa, Ver., México
2014

Armado de forros: Enriqueta del Rosario López Andrade, a partir de un retrato de Juan Rulfo de Salvador Solís

Clasificación LC: PQ7297.R89 E468 2014

Clasif. Dewey: M863

Autor: Elorza-Vásquez, Miguel Á.

Título: Ganas de lo contrario a la muerte: la religiosidad en Comala (un acercamiento filosófico a Pedro Páramo) / Miguel Á. Elorza-Vásquez.

Edición: Primera edición.

Pie de imprenta: Xalapa, Ver., México: Universidad Veracruzana, 2014.

Descripción física: 123 páginas; 21 cm.

Serie: (Biblioteca)

Nota bibliografía: Bibliografía: páginas 121-123.

ISBN: 9786075023199

Materias: Rulfo, Juan. Pedro Páramo.

Filosofía en la literatura.

Religiosidad popular--México.

DGBUV 2014/16

Primera edición, 25 de marzo de 2014

© Universidad Veracruzana

Dirección General Editorial

Hidalgo 9, Centro, Xalapa, Veracruz

Apartado postal 97, C. P. 91000

diredit@uv.mx

Tel/fax (228) 818 59 80, 818 13 88

ISBN: 978-607-502-319-9

Impreso en México

Printed in Mexico

*Para Rodrigo Elorza;
y José Alberto Tejeda, Comala*

Uno es el hombre

Uno no sabe nada de esas cosas
que los poetas, los ciegos, las rameras
llaman “misterio”, temen y lamentan.
Uno nació desnudo, sucio,
en la humedad directa,
y no bebió metáforas de leche,
y no vivió sino en la tierra
(La tierra que es la tierra y es el cielo,
como la rosa pero piedra).

[...]

Uno es el hombre –lo han llamado hombre–
que lo ve todo abierto, y calla, y entra.

JAIME SABINES (1926-1999)

INTRODUCCIÓN

Si los violines dejaran de sonar, si el teatro cerrara para siempre, si el coro se detuviera, si el idioma se quedara inmóvil, si la frase no perdurara en la memoria, si la pintura se diluyera, si las bibliotecas –incluso las de Borges– desaparecieran, si el río de Heráclito ya no fluyera, más valdría, en verdad, –como dice César Vallejo–, ¡que se lo coman todo y acabemos! ¿Qué es el ser humano sin la obra de arte? ¿Qué es el ser humano sin su filosofía, su cultura y sus tradiciones? ¿Qué es el ser humano sin la palabra gracias a la cual surge todo: en el principio era la Palabra, en el Evangelio de San Juan, capítulo 1, versículo 1?

¡Y si después de tantas palabras,/ no sobrevive la palabra!, [...] Se dirá que tenemos/ en uno de los ojos mucha pena/ y también en el otro, mucha pena/ y en los dos, cuando miran, mucha pena.../Entonces... ¡Claro!... entonces... ¡ni palabra! Pero la palabra, el lenguaje está vivo y todavía no ha llegado el momento de que perezca. El hombre hizo el lenguaje, pero luego, el lenguaje contribuyó a hacer al hombre. La filosofía, la historia, la literatura y todas las disciplinas del saber son productos del lenguaje. La literatura tiene una relación muy especial con el lenguaje, es su hija, pero también es su mayor sostén: lo alimenta, lo transforma, lo castiga, lo ilumina, lo ensombrece y lo vuelve a iluminar. Sólo gracias a ella el ser humano puede viajar a través del espacio y del tiempo y conocer el mundo y las personas que en cierto momento lo habitaban; sus costumbres, sus maneras de hablar, sus pensamientos, su religión y su filosofía.

GANAS DE LO CONTRARIO DE LA MUERTE: LA RELIGIOSIDAD EN COMALA (UN ACERCAMIENTO FILOSÓFICO A PEDRO PÁRAMO) es un esfuerzo para acceder al entramado filosófico de una

novela tan interpretada y reinterpretada y que, sin duda, lo seguirá siendo. Si lo dicho aquí es provisional, porque el lenguaje (y la filosofía, producto del lenguaje) no deja de fluir, sí es resultado de una reflexión filosófica que intenta, desde los márgenes, encontrar otros senderos de acercamiento a los clásicos.

La tradición filosófica y la historia de la filosofía canónica han tendido un hilo conductor que señala qué debe estudiarse y qué no; más aún, han dicho qué es filosofía y qué no lo es. Sin embargo, la historia de la filosofía canónica, a lo largo de su existir, también ha mostrado la existencia de verdades distintas. Apoyado en lo anterior, dirigí la mirada al horizonte de la literatura y percibí lo que debiese ser obvio: las obras literarias mexicanas han sido excluidas de un análisis filosófico por parte de las facultades de filosofía y los estudiantes de esta disciplina; por ello y porque *Pedro Páramo* constituye un parteaguas en la manera de escribir en México e Iberoamérica, decidí buscar los presupuestos y elementos filosóficos de esta novela.

Este texto se pone del lado de los nuevos paradigmas filosóficos que proponen la interdisciplinariedad. Esta filosofía, a la que podría llamarse o no posmoderna, recupera acercamientos por los que la filosofía, encerrada en el horizonte de la razón, no ha querido transitar. El objetivo fundamental de este ensayo es aproximar en un caso los criterios literarios y los de la filosofía, y rastrear los elementos, si se quiere metafísicos, filosóficos en *Pedro Páramo*.

Lo que aquí se plantea es, por supuesto, una interpretación, pero el primer acercamiento fue fenomenológico (no basta con leer la angustia de Comala, hay que sentirla). Utilicé la hermenéutica con la cual interpreté lo latente y, en especial, lo singular (lo latente y singular desde el plano filosófico) de la novela de Rulfo. También utilicé la abducción. Atendí a los detalles, a los gestos estilísticos nimios, a los indicios, más que a la voluntad de identificar a Juan Rulfo con algún ismo filosófico dominante en el periodo en que escribió *Pedro Páramo*.

En el primer capítulo de este ensayo, “La literatura”, hago manifiesta *la imposible definición de la literatura*. La filosofía, desde sus comienzos, se ha esforzado por definir el mundo y, en su esfuerzo, ha sucumbido con frecuencia a la reducción de las categorías. ¿Cómo definir la literatura?, ¿cómo ponerle títulos y etiquetas a las vivencias cuyo valor radica, precisamente, en su imposibilidad de ser nombradas de tal o cual forma y colocadas en tal o cual estante para su exhibición y estudio? Considero que una posición filosófica sería, consciente de sus alcances y sus límites, evitará esos juegos clasificatorios. La literatura y las obras de arte no se explican, no se definen, se gozan.

En ese mismo capítulo, en el segundo apartado (“La novela y *Pedro Páramo*: el lugar de Juan Rulfo”) describo la concepción de novela de este escritor y hago un pequeño análisis literario sobre *Pedro Páramo*, con especial atención en elementos de la narrativa de Rulfo: el tiempo, el ritmo, el lenguaje y los silencios. En *Pedro Páramo* el tiempo y los silencios constituyen el *ars poetica* mediante la cual las apariencias ceden espacio a las esencias. También propongo que la magnitud de *Pedro Páramo* se observa en la admiración que provoca su lenguaje, ese registro del idioma clásico, ese oír desde la voz alta de la mente (estar oyendo, no leyendo). En ese sentido, en ese mismo apartado, sostengo que la prosa de Juan Rulfo no se diluye en explicaciones, da rodeos, insinúa, apenas muestra esquinas, sugiere. Sus frases son puentes suspendidos de dos o tres palabras que se sostienen por silencios (¿hay algo más universal que el darle significación al callar?). El silencio de Rulfo, los silencios en *Pedro Páramo* comunican; los sonidos ejercen el contraste.

En el segundo capítulo presento la relación que hay entre la literatura y la filosofía. En el primer apartado “La filosofía canónica y la literatura: lo marginal en el centro” hago un recuento histórico de las distinciones entre la literatura y la

filosofía canónica, doy cuenta de las diferencias levantadas por esta filosofía entre estas disciplinas y también presento algunos puntos de unidad. En el segundo apartado de este capítulo (“De la filosofía v literatura a la filosofía-literatura”) sin ningún disimulo y con cierto afán de rehilete, “borro” las fronteras entre estas dos a partir de la experiencia lectora y una teoría literaria de géneros creada a partir de mi propio análisis filosófico. A saber, la literatura es, en un principio, la capacidad de leer y la experiencia de leer y esto también es la filosofía.

El paso del mito al logos no sólo es el origen de la filosofía, sino que además trae consigo la división de géneros. Cuando los filósofos de la Grecia clásica condenan a la literatura por carecer de *la verdad*, ofrecen consideraciones estéticas en pos de establecer un gusto: *menos sensibilidad, más erudición*, lo que se convierte en crítica literaria. Es muy antigua la relación entre la literatura y la filosofía, el debate de si la literatura es filosofía o no. Desde los primeros poetas filósofos Parménides y Empédocles, hasta Richard Rorty que afirma que “no hay diferencia significativa entre tablas y textos, protones y poemas”, pasando por Platón, Derrida y Heidegger, este tópico ha sido muy estudiado.

En el tercer capítulo de este ensayo abordo “Los presupuestos filosóficos de Juan Rulfo en *Pedro Páramo*”. En el primer apartado (“El alejamiento: la abducción como método para encontrar los presupuestos filosóficos”) expongo cómo “el alejamiento” conduce a conclusiones apenas sugeridas por las premisas. En el segundo apartado de este capítulo: “De los arquetipos nacionales (literatura costumbrista) a una literatura universal: el espacio para los presupuestos filosóficos en *Pedro Páramo*” abordo la interpretación costumbrista de *Pedro Páramo* que confina a la novela en un marco nacionalista, y propongo una alternativa que deja ver los principales elementos filosóficos gracias a los cuales *Pedro Páramo* despliega

sus características de literatura universal. Ya situado en los presupuestos filosóficos, en el tercer apartado “La religiosidad como eje del mundo de *Pedro Páramo*” describo el tipo de religiosidad que rige a los pobladores de Comala, que no coincide con la de la mayoría de las sociedades modernas y posmodernas y alojo al pecado y a la culpa en el centro de la discusión. En el último apartado de este capítulo “La soledad existencial: la angustia de la incomunicación”, de manera breve, sitúo a la culpa y al resentimiento como causales de la soledad de los pobladores de Comala. Al final de este texto, el lector podrá encontrar un epílogo en el que, brevemente, acerco los murmullos que rondan en Comala con la realidad actual.

Desde la primera página de este texto, el lector encontrará referencias literarias; debo confesar que, aunque la literatura me interesa más que cualquier otra cosa, no ha sido a propósito. Uno –el lector lo sabe– no puede evitar dar-de-sí mientras escribe. Este ensayo es, por supuesto, el producto de la formación filosófica, pero también el del andar del que escribe a través de la vida. La investigación para este ensayo comenzó en junio de 2008 y se alimentó en el seminario de Investigación de Historia de la Filosofía en la Universidad Veracruzana, de la maestra Angélica Salmerón. El director de la investigación fue el maestro Carlos Monsiváis, quien revisó y aprobó el último borrador que llevaba por título el académico –y horrible– nombre de “Los presupuestos Filosóficos de Juan Rulfo en *Pedro Páramo*”.

Por último, una disculpa: no he podido evitar la intrusión en el texto de alguno que otro polizón –¿pero qué barco está completo sin ellos?– y la aparición de nombres como Jaime Sabines, Borges, Vallejo, Pellicer, García Márquez, Baudelaire y Joaquín Sabina.

San Pedro Añãñe, Tepozcolula, Oaxaca. Junio de 2009

I. LA LITERATURA

El hombre es la perfección del universo; el espíritu, la perfección del hombre; y el arte, el conjunto y resumen de todas las perfecciones humanas.

BERNARD BERENSON

La imposible definición de la literatura

Una hipótesis que podría juzgarse desdeñosa e incluso intolerable: sólo los frutos del pensamiento y la creación artística justifican la presencia del ser humano en el mundo. El pensamiento y el arte —además del idioma— constituyen la cultura de una sociedad que se perpetúa o perece (nunca desaparece del todo) en el devenir de la humanidad. Véase el referente de Egipto, por ejemplo; allí no son los nombres de los faraones (sanguinarios y divinos y agréguese los calificativos que cada lector requiera) sino la colosal pirámide de Keops —fruto del pensamiento y el arte— que transforma el desierto y nos obliga a inverosímiles explicaciones (las de la ciencia no son suficientes porque al negar la apoteosis, degüellan la experiencia estética). Incluso el que no puede señalar en un mapa a Grecia, no dudará en referir a Homero y la filosofía. Lo que el viajero recuerda de París, además del cliché de *Bordeaux* y el *souhaitez vous me rencontrer?* de Montmartre; son las catedrales que desafían el cielo, la Torre Eiffel donde el triunfo del hierro colado y la ciencia sobre la naturaleza colocan en estado de gracia al que la observa y, por supuesto, el Louvre. *La Gioconda*, La Esfinge (del sótano), el Código de Hammurabi.

Ante la permanente irradiación de la obra de arte, ante su rotundez y su totalidad, todo lo demás resulta accesorio, tangencial, epidémico. La obra de arte expresa, y lo hace de una vez para siempre, la mejor energía que es capaz de producir el ser humano. Cualquier episodio político palidece o se diluye ante el esplendor de una obra de Palladio, de Giorgione, de Orozco o de Matisse, del mismo modo que ante la obra literaria se descubre todo lo que de ramplón e intrascendente contiene el lenguaje de la política práctica, el de los negocios, el de las ceremonias mundanas, ese idioma que Galdós definió como “la escuela diaria y constante de la vulgaridad”.¹

A través de la literatura, o mejor aún, gracias a ella, podemos “acompañar al señor Bloom por las tabernas de Dublín a principios de este siglo, a Fabrizio del Dongo por la Italia posnapoleónica, a Héctor y Aquiles por las plazas de Troya y los campamentos militares que durante largos años la circundaron”.² La obra literaria coloca al lector en una situación concreta, lo transporta a un punto temporal y geográficamente determinado (el Londres de Dickens, el *Macondo* de García Márquez, el *Comala* de Rulfo, la Ciudad de México de Fuentes, el *Lugar de La Mancha* de Cervantes) y desde ese punto –muy pequeño y hasta fugaz– la obra literaria es capaz de desplegar lo mejor y lo peor del universo y del hombre.

La literatura, que aparece desde la articulación de los orígenes,³ es decir, desde que el ser humano dejó atrás su naturaleza puramente instintiva, le acompañará siempre porque es parte de su dimensión óptica (y/u ontológica si se considera

¹ Sergio Pitol. *Trilogía de la memoria*. p. 183; en adelante, *Trilogía de la memoria*.

² *Ibid.*, p. 182.

³ Aquí se considera a la literatura en forma de relato mítico oral (o simplemente relato oral).

que la dimensión ontológica humana es socio-cultural). La humanidad tiene la necesidad de ver, aprehender y entender el mundo a través del caleidoscopio literario porque —en alguna medida— no está satisfecho con el mundo que lo rodea, necesita crear otros y sólo la literatura se lo permite:

Me vi obligado a inventarlas [las historias] —refiere Juan Rulfo— y creo yo que, precisamente, uno de los principios de la creación literaria es la invención, la imaginación. Somos mentirosos; todo escritor que crea es un mentiroso, la literatura es mentira; pero de esa mentira sale una recreación de la realidad: recrear la realidad es, pues, uno de los principios fundamentales de la creación.⁴

El escritor y la literatura sufren (o necesitan) de una mitomanía que dota de sentido y entendimiento ontológico (como se verá más adelante), que lo mismo ayuda a crear que a exorcizar; Octavio Paz, en *Epitafio para un poeta*, lo dice inmejorablemente:

Quiso cantar, cantar
para olvidar
su vida verdadera de mentiras
y recordar
su mentirosa vida de verdades.

La obra literaria es profundamente humana, tan humana y tan necesaria (tan real y falsa), como el Dios de David o de Mahoma, los sueños de José, la Tierra Prometida, los amores a perpetuidad, el ser y la nada. La literatura es —y recurso de nueva cuenta a Paz—:

⁴ Juan Rulfo. *El desafío de la creación*; en adelante, *El desafío de la creación*; Claude Fell (coord.), *Juan Rulfo. Toda la obra*, p. 388; en adelante, *Juan Rulfo, toda la obra*.

Inspiración, respiración, ejercicio muscular. Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. Oración, letanía, epifanía, presencia. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimación, compensación, condensación del inconsciente. Expresión histórica de razas, naciones, clases... experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no dirigido. Hija del azar; fruto del cálculo. Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo. Obediencia a las reglas; creación de otras. Imitación de los antiguos, copia de lo real, copia de una copia de la Idea, locura, éxtasis, logos... voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario. Pura e impura, sagrada y maldita, popular y minoritaria, colectiva y personal, desnuda y vestida, hablada, pintada, escrita, ostenta todos los rostros pero hay quien afirma que no posee ninguno: [...] una careta que oculta el vacío, ¡Prueba hermosa de la [...] grandeza de toda obra humana!⁵

La contradicción –además del cúmulo de sustantivos y adjetivos– salta a la vista. La dicotomía –antonimia– (colectiva y personal, desnuda y vestida, sagrada y maldita, etcétera) está presente en la obra literaria por ser la “prueba hermosa de la grandeza de toda obra humana”. La literatura por sí misma –como el hombre y la vida–, resulta polisémica y polimórfica; por ello, su definición va mucho más allá de la semántica y de las enciclopedias temáticas. Para dar cuenta de ella, es necesario recurrir a la literatura misma,⁶ lo cual da por resultado un jardín lleno de senderos que se bifurcan, un laberinto sin salida o, visto de otra manera, un eterno retorno en el que solamente se ilumina la experiencia estética.

Definir supone recurrir a las inclementes categorías. No existen absolutos, no hay verdad que no sea conjetural, relativa y, por

⁵ Octavio Paz, *El arco y la lira*. p. 13; en adelante, *El arco y la lira*.

⁶ Definir a la literatura desde la literatura misma no implica una tautología.

ello vulnerable; por lo tanto, definir la literatura es escribir sobre el agua, detener el río de Heráclito; tan absurdo e insolente como sobornar a Cerbero, el can de los infiernos. Por ello, si se pretende un esfuerzo filosófico (un verdadero esfuerzo filosófico que no se conforme con llegar a una definición última para sucumbir con el pretexto de que se ha encontrado la esencia posible —como si la hubiera— con la mayor economía de términos) que dé cuenta de lo que es la literatura, conviene evitar el trabajo reduccionista de una sola definición. Lo que aquí me propongo es una consideración más amplia que responda a algunas preguntas que, en conjunto, señalan las líneas generales de la literatura: a) ¿Hay constantes en la literatura como las hay en los sistemas filosóficos que permitan diferenciar lo que no es literatura y lo que no es filosofía? b) ¿Por qué hay literatura? c) ¿Por qué hay escritores? y d) ¿Para quién escribe el escritor? Evito, como se puede ver, la pregunta (enúnciese de la forma que cada lector requiera) que busque como respuesta la esencia de la literatura. Lo hago con la convicción de sortear el tipo de manuales literarios que reducen una expresión artística a un cúmulo de adjetivos, sustantivos y verbos que no hacen más que enumerar virtudes y, en la enumeración inquisitiva —a diferencia de Octavio Paz—, sucumben ante la certeza del intelectualismo-filosófico-cartesiano-racional-positivo-analítico-moderno que, en su afán por encontrar esencias y definiciones, le ha negado al hombre la oportunidad de ser a través del arte.

El lenguaje literario: del signo al símbolo

La literatura es una praxis social⁷ que se apoya en la lengua, su patria, como la del escritor es el lenguaje. El discurso li-

⁷ “La praxis ha de ser filosófica y vale por su contenido racional, teórico. En consecuencia, la unidad platónica de teoría y práctica no es sino disolución de la praxis en la teoría”. Adolfo Sánchez Vásquez, *Filosofía de la praxis*, p. 23.

terario está compuesto –por una parte– por enunciados de la lengua, pero las palabras y los signos (el código o material verbal, por llamarlo de alguna forma) no son usados por el escritor como el alfarero usaría el barro para hacer una forma definida, dura y estática, sino por el contrario, las palabras entran en libertad, se convierten en una metáfora viva (en sentido nietzscheano) que escapa a la convención de la metáfora muerta que niega la experiencia singular y se somete a la devastadora generalización. Así pues, el discurso literario posee un sentido propio que acusa una realidad diferente a la del lenguaje, en tanto la intencionalidad de la obra literaria, su contenido y su forma. Así pues, una novela, un cuento, un poema o la línea de un verso, no se reducen a lo que la lengua *dice*; lo que una obra literaria *le dice* al lector (la semiosis infinita que la literatura ofrece) trasciende los significados del diccionario porque la palabra en la literatura –como refiere Paz– “encierra una pluralidad de sentidos [...] es una cierta potencialidad de direcciones y sentidos”.⁸ De tal forma que la virtud de la literatura es revelar el ser del hombre y el ser del universo (función ontológica inherente a la literatura), no como algo sistemático y construido únicamente por la razón, sino como algo experimentado de manera singular (función fenomenológica-epistémica) y, en ese sentido, se requiere una competencia literaria obtenida sólo gracias a una praxis socio-cultural (horizonte interpretativo, juego del lenguaje) específica que posibilite la interpretación del *meta-inter-sub-trans-decir* de la obra literaria:

Sé de la noche esbelta y tan desnuda
que nuestros cuerpos eran uno solo.

⁸ *El arco y la lira*, p. 22.

Sé del silencio ante la gente oscura,
de callar este amor que es de otro modo.⁹

¿A qué se refiere Pellicer con “este amor que es de otro modo”? Nadie que no haya vivido el amor de la forma en que él lo hizo –quiero decir: atracción por el mismo sexo y lo que eso conlleva– podrá vislumbrar (o capturar o entender o interpretar) de manera precisa que la disidencia sexual explica el lenguaje, la somatización del rechazo social y la confesión elevada al rango de expiación en las palabras. El lector que no comparta esa competencia literaria se extraviará en oscuras o luminosas lecturas dotadoras de sentido; el poema mutará en otro al ser leído y, por supuesto, será distinta la experiencia estética. Cada lector tendrá que descifrar los elementos del discurso literario como mejor pueda, echando mano de vivencias o experiencias personales (de la impresión sensible); eso, que parece inevitable, no significa enriquecer ni empobrecer el placer estético. Lope de Vega sabe lo anterior –acaso lo siente– por eso, cuando el soneto no le alcanza, recurre a la impresión sensible, a la vida vivida: ¡Quien lo probó lo sabe!

Desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde y animoso;

no hallar fuera del bien centro y reposo,
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,
enojado, valiente, fugitivo,
satisfecho, ofendido, receloso;

⁹ Carlos Pellicer, *apud* Carlos Monsivais, *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, p. 106.

huir el rostro al claro desengaño,
beber veneno por licor suave,
olvidar el provecho, amar el daño;

creer que un cielo en un infierno cabe,
dar la vida y el alma a un desengaño;
esto es amor, quien lo probó lo sabe.

Como ya se ha evidenciado, la literatura *dice* más de lo que sus líneas *enuncian* y, por supuesto, no todo hablante de una lengua alcanza el nivel simbólico que articula el discurso literario. Aunque la literatura no se halla en un universo semántico incompatible con la lengua cotidiana, ésta debe leerse, entenderse y estudiarse como una práctica particular generadora de nuevos y más variados sentidos que los que ofrece la lengua cotidiana, al trabajarse desde un modelo lingüístico otras dimensiones del mundo. Sólo gracias a la producción literaria y a la literatura se pasa del signo al símbolo, es decir, a la imagen, de tal forma que “el ser imágenes lleva a las palabras, sin dejar de ser ellas mismas, a trascender el lenguaje, en tanto que sistema dado de significaciones históricas”,¹⁰ por ello, las palabras del poema “son [...] puentes que nos llevan a otra orilla, puertas que se abren a otro mundo de significados indecibles por el mero lenguaje”.¹¹ El discurso literario conforma (o crea, si se quiere) una realidad en tanto que es una praxis —como ya se ha dicho— generadora de sentidos y no solamente una práctica reproductora de la realidad y sus cosmovisiones; en la literatura, la palabra es polisémica: dice y calla a la vez; revela y oculta. Así pues, la literatura, paradójicamente, nie-

¹⁰ *El arco y la lira*, p. 23.

¹¹ *Ibid.*, p. 36.

ga el mundo que la lengua ordinaria expresa porque crea un mundo posible, distinto, verosímil, que inaugura posibilidades diferentes de significación y entendimiento ontológico del mundo y de la condición humana: las ideas del escritor no son categorías formales ni cápsulas lógicas, sino directas intuiciones del ser, que deviene de su propio existir. Como todo lo humano, la literatura es limitada, finita, pero suficiente para atisbar lo ilimitado, lo infinito

Si hay constantes en la literatura, son, sin duda alguna, el lenguaje literario con su capacidad polisémica potencializadora de ser –y del ser– y la relación que éste tiene (a pesar de negarlo, como ya se ha dicho) con el mundo del lenguaje ordinario, producto de la alquimia entre la intuición del escritor, la poliseimia del texto y la competencia lingüística del lector (si se quiere entienda exégesis, interpretación o comprensión y aderece con términos hermenéuticos, fenomenológicos o de juegos del lenguaje). Por lo tanto, la alquimia literaria es la transformación de los hechos en significaciones (de sentido), o en símbolos que nos remiten en su entramado a una realidad poética. Así pues, cualquier obra literaria, escrita en prosa, verso, soneto, etcétera, conducirá al lector, ya no a vivenciar de manera pura lo que el escritor ha vivenciado, sino –y aquí la universalidad de las grandes obras literarias– ante la imposibilidad de interpretaciones definitivas, el lector ratifica lo escrito con su mundo vivido y se define ante los temas y el habla del texto. Si “uno es el hombre” (Sabines), *uno* es también el escritor (poeta, novelista) y el lector y el delegado un tanto al azar del género humano.

*La literatura y su relación con el mundo: la verosimilitud
del discurso literario*

Las nuevas posibilidades que la literatura ofrece a los lectores, el mundo, el hombre y los sentidos del universo literario,

a pesar de negar su origen, lo reproducen en cierto sentido. A saber, la literatura es un universo (dentro, en el margen o por afuera del universo del lenguaje ordinario) que espeja todo el universo, sin embargo, la diferencia entre estos estriba en la peculiaridad de la esencia del lenguaje literario; es un todo porque tiene la potencia de ser una y otra cosa, incluso al mismo tiempo¹² gracias a las intuiciones del escritor y del lector. Así pues, la literatura es potencia del mundo real y su lenguaje: posibilidad de devenir. Por lo tanto, el discurso literario participa de todos los órdenes del ser, puede mudarse (gracias a sí mismo y al lector) a los diferentes órdenes y su único límite –paradójicamente– es la verosimilitud:

Uno no puede inventar o imaginar lo que le da la gana, porque corre el riesgo de decir mentiras, y las mentiras son más graves en la literatura que en la vida real. Dentro de la mayor arbitrariedad aparente, hay leyes. Uno puede quitarse la hoja de parra racionalista a condición de no caer en el caos, en el irracionalismo total. [...] La imaginación no es sino un instrumento de elaboración de la realidad, pero la fuente de creación, al fin y al cabo es siempre la realidad [...] Y la fantasía, o sea la invención pura y simple, sin ningún asidero a la realidad, es lo más detestable que pueda haber.¹³

¹² El principio de identidad y el principio de no contradicción no alcanzan –por lo menos no en estos tópicos–, porque la literatura acorta la distancia entre el mundo y el lenguaje: el lenguaje literario no explica ni representa, presenta una imagen, es un singular y personal (que no subjetivo) acercamiento al ser. De cualquier forma, un examen desde la filosofía analítica a estos tópicos resulta no sólo necio sino inapropiado –por no decir inatinerente– debido al estatuto polimórfico y polisémico del lenguaje literario que es un todo en algo muy concreto: toda genuina obra de arte conserva intacto un núcleo de misterio inaccesible a la sonda analítica.

¹³ Gabriel García Márquez, *apud* Plinio Apuleyo Mendoza, *Gabriel García Márquez. El olor de la guayaba*, pp. 41-42.

Para alcanzar la verosimilitud a la que aspira toda obra de arte, la invención no debe estar al servicio de la realidad ni viceversa, sino que ambas deben identificarse y ser absolutamente inseparables e imprescindibles sin ningún tipo de servidumbre. Gracias a esta fusión, hay una seductora naturalidad, donde los hechos inventados si no han ocurrido podrían y sobre todo deberían haber ocurrido. Y han ocurrido en el momento mismo de la escritura. “La única forma de reconocer la realidad y recibirla, de ser realidad, es crearla, creándose y recreándose con ella. La poesía y la realidad aparecen así como la más íntima afinidad que se da en el ser del hombre”.¹⁴

La literatura hace que la verdad sea tangible, específica y real, que es como experimentamos nuestras propias vidas, también intensifica nuestra comprensión de la humanidad; nos permite vivir momentánea, pero memorablemente, más allá de los confines de nuestra propia existencia individual. El mundo real es tan importante en la literatura como el lenguaje literario. Henry Miller apunta:

En mi opinión, leer un libro radica en que el propio libro desaparezca de la vista, en que lo mastiques vivo, lo difieras e incorpores al organismo como carne y sangre que, a su vez, sean nuevo espíritu y dan nueva forma al mundo. La lectura es una gran fiesta de comunión que compartimos con todo el mundo y que nos penetra hasta los tuétanos. La lectura me ha dotado con un sentido del orden tan maravilloso, que, si de repente un cometa se estrellara contra la tierra y sacase todo de su sitio, dejara todo patas arriba, volviese todo del revés, podría orientarme en el nuevo orden en un abrir y cerrar de ojos.¹⁵

¹⁴ Roberto Juarroz, *Poesía y realidad*, p. 15; en adelante, *Poesía y realidad*.

¹⁵ Henry Miller, *Trópico de Capricornio*, p. 66.

El lenguaje literario no reproduce exactamente el mundo ordinario o, por lo menos, no debe reproducirlo;¹⁶ nos da una visión modificada de lo que se conoce por los sentidos. Es una versión ideal, entendiendo esta palabra en sentido platónico. De modo que, gracias a escritores y artistas —pues el artista es el que crea imágenes—, el hombre recobra aquel mundo cuya posesión y conocimiento le han sido negados. La literatura “reelabora magníficamente la experiencia de todos, la inventa y la reinventa, nos permite los vislumbres últimos y hace de algunas líneas las claves de la transmutación de lo intuido o lo imprevisible en la sabiduría a nuestro alcance.”¹⁷

Las constantes que hasta ahora se han mencionado de la literatura (el lenguaje literario y el mundo vivenciado) por sí mismas bastarían para definirla, sin embargo, como lo que se pretende es ir más allá, hace falta responder todavía algunas preguntas planteadas con anterioridad. Así pues, ¿si la literatura tiene su base en el mundo real, en qué se diferencia de las demás narraciones o expresiones escritas (como la filosofía) que también parten del universo? La respuesta radica en el lenguaje literario que además de decir *algo* (tema que ya se ha abordado), se preocupa por cumplir su función estética.¹⁸

¹⁶ El mundo no es el del positivismo o neopositivismo, de la relación realidad-cosa, sino que incluye el de las relaciones humanas; el de sus voliciones y sentimientos; el de los caprichos pueriles que siempre —o la mayoría de las veces— se anteponen a la razón.

¹⁷ Carlos Monsiváis, *Escribir, por ejemplo. De los inventores de la tradición*, p. 327.

¹⁸ En este texto, función estética o experiencia estética se refieren al cúmulo de emociones que el hombre experimenta frente a la obra de arte. El código estético basado en normas, explícitas e implícitas, que definen una escuela o tendencia artística tanto en sus manifestaciones textuales como en las actitudes sociales de quienes la suscriben, no son importantes para quien escribe.

*La función estética de la literatura: la belleza
de la obra literaria*

Sólo el ser humano puede hacer literatura porque sólo él tiene la necesidad de crear algo bello o de enfrentarse a (y gozarse en) la belleza. Nos han llamado *homo sapiens*, pero eso no es suficiente; lo que realmente diferencia a nuestra especie de las demás sobre la tierra, no es nuestra razón (como afirmarían los filósofos-epistemólogos) ni nuestra capacidad de abandonar nuestra naturaleza instintiva (tesis evolucionista), sino nuestra dimensión estética –*homo aestheticus*–, nuestra sed por la belleza que va mucho más allá de los límites de la razón: “una resonancia emotiva y un juicio intelectual acompañan siempre a lo bello. Belleza es plenitud de vida plasmada en forma, manifestación sensible de lo ideal, forma pletórica de expresión, ser sin mácula”.¹⁹

Como ya se mencionó, el escritor tiene una doble intencionalidad, pretende decirnos algo, pero también pretende hacerlo de una manera bella (entendiendo belleza como se menciona arriba). De esta doble intencionalidad deriva el lenguaje literario y su valor estético, por lo tanto, la literatura posee el don de hacer sentir, no puede decirse lo bello (¿Cómo decir el amor?: quien lo probó lo sabe), pero puede decirse con belleza, es decir, puede decirse una imagen de lo bello. La belleza de la obra literaria (y de cualquier obra de arte) causa atracción, encanto, cordialidad, armonía, temor; por eso, los hombres, seducidos, se acercan a ella y jamás la abandonan. La belleza en la obra literaria muestra el verso y el anverso del ser y nos trasciende, lo bello y lo grotesco; la literatura puede representar lo bueno,

¹⁹ Basave Fernández del Valle, *¿Qué es la poesía? Introducción filosófica a la poesía*, p. 8.

pero también lo malo y, esa representación, aunque sea fea, ridícula o grotesca, es bella en tanto que es armónica y conduce al sujeto a un instante de prodigios, a una verdadera apoteosis.

Así pues, el valor estético de la obra literaria no depende tanto del objeto representado, sino de la manera en que ha sido representado. La belleza de la literatura es un asunto de todos los días y de ninguno, de la gloria y de la penuria, del ensanchamiento del espíritu que es en sí mismo el haz de sentimientos que persisten; el estatuto estético de la literatura radica en que la obra literaria siempre se reescribe porque ni las palabras ni el autor y, mucho menos el lector, son en el siguiente instante lo mismo. La literatura es bella porque es el amor, la entrega a la otra persona, las metáforas que no guardan ni revelan el secreto a que sólo tiene acceso el que la lee y la integra a su experiencia. El placer estético de la obra literaria radica en su premura de obstaculizar la vulgaridad. Intensifica la vida, se goza en el delirio, en la oscuridad, en el misterio y el desorden, por más transparente que parezca. La obra literaria genera el ajuste perfecto entre sentimiento y expresión, por lo tanto, participa de un valor estético universal que —como ya se ha dicho— produce estados emocionales intensos.

La experiencia estética ante la obra literaria es una ebriedad producida por la palabra y el verbo a la que difícilmente se le puede dar crédito si no se le ha experimentado. La obra literaria, al ser leída, se deshace en el espíritu humano y penetra el corazón y el *nous* del hombre; nos permite reconocer lo espiritual, inseparable a lo real, como un vestigio de nuestro origen suprasensible que tiene su morada en la mitología, pues, paradójicamente, desde nosotros, nos permite ir más allá de nosotros mismos al descubrimiento de lo que es profunda y originalmente, porque el poeta, al dotar al lenguaje de vida, “remonta la corriente del lenguaje y bebe en la fuente original. En el poema la sociedad se enfrenta con los fundamentos de su

ser, con su palabra primera”.²⁰ Así pues, la experiencia estética de la lectura suma nuevos elementos a la existencia del lector y, sin duda, lo enriquece. Tal experiencia demuestra que la belleza de la obra literaria tiene una capacidad de perturbación (en sentido positivo) mayor que lo que cualquiera pueda imaginar: sólo se puede vivenciar en un único instante y esto ocurre dentro de lo más profundo del propio ser del que la experimenta, es un derrumbe ontológico para el lector (y el escritor) que le ofrece nuevas posibilidades porque en la literatura casi no hay término que para distintas personas signifique (de sentido) la misma cosa.

La condición estética de la literatura, es decir la belleza del discurso literario que nos hace sentir, es una más de las características que diferencian a la literatura de las demás expresiones escritas que el ser humano ha construido. Ahora bien, la literatura es una obra de arte que —como ya se ha dicho— sólo puede ser hecha por los hombres, pero no por cualquier ser humano, sino sólo por aquel que ha sido amasado con la misma materia de la que están hechos los héroes, los santos y los artistas.

El escritor y su relación con la literatura: la creación literaria

Discutir el dilema de si

un joven se transforma en escritor porque la Diosa Literatura así lo ha dispuesto o, por el contrario, lo hace por razones más normales: su entorno, la niñez, la escuela a la que acude, sus amigos y lecturas y, sobre todo, el instinto, que es fundamentalmente quien lo ha aproximado a su vocación,²¹

²⁰ *El arco y la lira*, p. 41.

²¹ *Trilogía de la memoria*, p. 509.

por ahora, no tiene sentido. Lo importante es que en el escritor anida la sensibilidad estética literaria, es decir, que ha ensanchado su espíritu y amasado su corazón, de tal forma que es capaz de alcanzar aquel momento fugaz, alado, relampagueante, inspirado, que lo conduce al clímax de la intuición, donde razón y espíritu se unen para encontrar lo dilatado en lo conciso y lo profundo en lo claro. El escritor anida en el instante de gracia, de iluminación, de acceso espiritual, en que todas las cosas del mundo conspiran espiritual e intelectualmente y le ordenan al escritor: aquí estoy, así soy, ahora escíbeme. El escritor goza y da-de-sí en ese instante en el que el punto culminante es el vano placer de las ambigüedades y, a su vez, la comprensión de la vida.

Hay escritores porque, en realidad, el hombre se ha quedado solo (o lo ha estado desde el comienzo: los dioses lo han abandonado o él los asesina, nuestros primeros padres se abandonaron el uno al otro) y esa soledad —refiere Juan Rulfo— “lo lleva a uno a convertirse en una especie de médium de cosas que uno mismo desconoce, pero que, sin saber que solamente el inconsciente o la intuición lo llevan a uno a crear y seguir creando”.²² El escritor descubre la soledad ontológica del ser y ante esa certeza confía en su posibilidad de comunicación que, a la vez, es su posibilidad creadora (el poder ontológico de la palabra: en el principio era la Palabra, dice Juan) ya que “el hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del mundo natural. El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo”.²³

El escritor experimenta un cúmulo de puntos de partida en la búsqueda de una verdad, de una revelación para escribir

²² *El desafío de la creación*, p. 389.

²³ *El arco y la lira*, p. 34.

y, en ese trajinado andar, tropieza a cada instante; alucinado y sonámbulo mantiene el paso y se pierde mil veces antes de reconocerse derrotado. Los escritores, como “Los amorosos” de Sabines, “andan como locos,/ porque están solos, solos, solos,/ entregándose, dándose a cada rato [...] Siempre se están yendo,/ siempre hacia alguna parte./ Esperan,/ no esperan nada, pero esperan./ Saben que nunca han de encontrar”. Pero la búsqueda, por efímera, volátil, incipiente e inútil que sea (como cazar fantasmas, coger el agua, tatuar el humo o no irse), será siempre su objetivo. La única certeza del escritor es que, al atravesar aquel camino, habrá resultado herido en lo más profundo de su ser por pequeños y gigantes destellos cuya contemplación le da sentido a sus esfuerzos, le ofrece algo para escribir.

En la vida del hombre hay una dimensión literaria que constituye la más alta manifestación del espíritu. Para el escritor, “la escritura llega como el viento, está desnuda, es la tinta, es lo escrito, y pasa como nada pasa en la vida, nada excepto eso, la vida”.²⁴ El escritor plasma la vida y esta es una vida ya vivida, es el mundo vivenciado. Se acerca a las cosas para escribirlas mejor, para traducirlas a su propia lengua y, paradójicamente, en ese esfuerzo también se aleja de las cosas, por ello se aferra a lo que le es más inmediato: él mismo. Se acerca a él pero a la vez se aleja, se reconoce como otro y se traduce a sí mismo. Escribir es hacerse pasar por otro, es en el más puro sentido griego, *poiesis*:

Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant; et si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visi-

²⁴ Marguerite Duras, *Trilogía de la memoria*, p. 193.

*tées. Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privé l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque. Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente.*²⁵

El escritor no sólo escribe porque la literatura es bella, sino que lo hace porque pertenece a la raza humana, que está llena de pasión. Hay literatura porque la belleza, el romance, el amor y la muerte son las cosas por y para las cuales vivimos. Por ello, el mundo, sin la literatura, sería humanamente imposible, una atmósfera irrespirable que asfixiaría cualquier pretensión de ser del hombre, una maldición o, si se me permite la metáfora, un mundo sin literatura sería igual a Comala con Pedro Páramo cruzado de brazos en su viejo equipal.

“Escribir, por ejemplo”: de los géneros literarios, a la imposible definición de la literatura

Utilizo la línea de Neruda como catapulta. *Escribir, por ejemplo*, versos, poemas en prosa, novelas, ensayos y cualquier

²⁵ “El poeta goza de ese incomparable privilegio de poder ser, según su deseo, él mismo y otros. Tal como esas almas errantes en busca de un cuerpo que, cuando quieren, penetran en el personaje de cada uno. Sólo él encuentra todo vacante; y si algunos lugares parecen estarle prohibidos, es sólo porque a su juicio no valen la pena ser visitados. El paseante solitario y pensativo obtiene una embriaguez singular de esa comunión universal. Aquel que con facilidad se hermana a la muchedumbre, disfruta goces febriles de los que eternamente estarán privados el egoísta, cerrado como un baúl y el zángano, recluido como un molusco. Y se apropia todas las profesiones, todas las alegrías y todas las miserias que el devenir le presenta.” (Fragmento de *Les Foules, Las Muchedumbres* de Charles Baudelaire. La traducción es mía.)

género literario. En el instinto de cada escritor habita una intuición que lo conduce a escribir de tal o cual manera, es el instinto quien determina la forma de escribir. Pero, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de forma?

Nos referimos en primer lugar a su estructura [del texto], es decir, al desarrollo de una trama, a la elección de una u otra línea temática, a la elección de los personajes y al empleo que el autor hace de ellos, a su interacción, a los distintos giros que el autor introduce en la acción para producir este o aquel efecto directo o indirecto, así como a la preparación de efectos e impresiones. En una palabra, nos referimos al esquema de la obra de arte.²⁶

La variedad de instintos del hombre que ha producido una diversidad en los esquemas, la forma y la estructura de la obra de arte, ha conducido a los estudiosos de la literatura y a los críticos literarios (desde la antigua Grecia hasta nuestros días) a disecar la obra literaria y dividirla en géneros literarios que no hacen más que empobrecer la literatura reduciéndola a unas cuantas formas —épica, lírica, dramática—, olvidándose de que forma y sustancia son lo mismo (y resulta imposible reducir la sustancia, es decir, la poesía: ¿cómo atrapar la poesía si cada poema es algo único, irrepetible e irreductible?). Así pues, las diferentes manifestaciones literarias, no son géneros o formas,²⁷ sino “el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre”.²⁸

²⁶ Sergio Pitlor, *Pasión por la trama*. p. 112.

²⁷ Las consideraciones de la función de la palabra de Bajtín en la novela y en el poema, por ejemplo, son consideraciones muy importantes desde lo que él llama la metalingüística y justifica la división de géneros literarios en tanto que función de la palabra, sin embargo, desde la perspectiva en la que me he situado, esta función pierde relevancia.

²⁸ *El arco y la lira*, p. 14.

Continuando con la división de géneros literarios de la literatura, dependiendo del paradigma al que nos apeguemos, podremos encontrar definiciones exactas que delimitan y rebanan (como Ockham) a la literatura. Recorro a la *Oda a la crítica* de Pablo Neruda para ilustrar lo que acabo de enunciar:

Yo escribí cinco versos:/ uno verde,/ otro era un pan redondo,/ el tercero una casa levantándose,/ el cuarto era un anillo,/ el quinto verso era/ corto como un relámpago/ y al escribirlo/ me dejó en la razón su quemadura./ Y bien, los hombres,/ las mujeres/ vinieron y tomaron/ la sencilla materia,/ brizna, viento, fulgor, barro, madera/ y con tan poca cosa/ construyeron paredes, pisos, sueños./ En una línea de mi poesía/ secaron ropa al viento./ Comieron/ mis palabras,/ las guardaron/ junto a la cabecera,/ vivieron con un verso,/ con la luz que salió de mi costado./Entonces,/ llegó un crítico mudo/ y otro lleno de lenguas,/ y otros, otros llegaron/ ciegos o llenos de ojos,/ elegantes algunos/ como claveles con zapatos rojos,/ otros estrictamente/ vestidos de cadáveres,/ algunos partidarios/ del rey y su elevada monarquía,/ otros se habían/ enredado en la frente/ de Marx y pataleaban en su barba,/ otros eran ingleses,/ y entre todos/ se lanzaron/ con dientes y cuchillos,/ con diccionarios y otras armas negras,/ con citas respetables,/ se lanzaron/ a disputar mi pobre poesía/ a las sencillas gentes/ que la amaban:/ y la hicieron embudos,/ la enrollaron,/ la sujetaron con cien alfileres,/ la cubrieron con polvo de esqueleto,/ la llenaron de tinta,/ la escupieron con suave/ benignidad de gatos,/ la destinaron a envolver relojes,/ la protegieron y la condenaron,/ le arrimaron petróleo,/ le dedicaron húmedos tratados,/ la cocieron con leche,/ le agregaron pequeñas piedrecitas,/ fueron borrándole vocales,/ fueron matándole/ sílabas y suspiros,/ la arrugaron e hicieron/ un pequeño paquete,/ que destinaron cuidadosamente/ a sus desvanes, a sus cementerios,/ luego/ se retiraron uno a uno/ enfurecidos hasta la locura/ Porque no fue bastante/ popular para ellos/ o impregnados de dulce menosprecio/

por mi ordinaria falta de tinieblas,/ se retiraron/ todos/ y entonces,/ otra vez,/ junto a mi poesía/ volvieron a vivir/ mujeres y hombres,/ de nuevo hicieron fuego,/ construyeron casas,/ comieron pan,/ se repartieron la luz/ y en el amor unieron/ relámpago y anillo./ Y ahora,/ perdonadme, señores/ que interrumpa este cuento/ que les estoy contando/ y me vaya a vivir/ para siempre/ con la gente sencilla.

Hasta ahora he mantenido la posición de que las categorías, en el afán definitorio, degüellan lo definido y, si se trata de hacer una clasificación, sucede lo mismo. Por ello (y por todo lo anterior), sostengo que la literatura no admite esos pueriles juegos clasificatorios que se parecen más a la taxidermia y que buscan poner títulos y etiquetas a vivencias cuyo valor radica, precisamente, en su imposibilidad de ser nombradas de una forma en especial y colocadas en algún estante para su exhibición y estudio. Me excuso de la obligación académica de un ensayo filosófico que implique una construcción de géneros literarios y su consecuente definición, porque la literatura es tan delicada y humana —como todo el arte— y, como he dejado ver hasta aquí, las obras de arte no se explican, no se definen, se gozan, pues sin el gozo, la obra literaria queda muerta y reducida a signos, métrica, y nomenclaturas tradicionales. En ese sentido, por ejemplo, la estilística

pretende decirnos qué es un poema por el estudio de los hábitos verbales del poeta. [...] El método estilístico puede aplicarse lo mismo a Mallarmé que a una colección de versos de almanaque. [Así pues], la retórica, la estilística, la sociología, la psicología y el resto de las disciplinas literarias son imprescindibles si queremos estudiar una obra, pero nada pueden decirnos acerca de su naturaleza última”,²⁹

²⁹ *El arco y la lira*, p. 15.

es decir, de la poesía y del gozo que ésta provoca en el hombre.

Para cumplir el prurito filosófico diré que la literatura es un arte que conduce al lector a tener una experiencia estética; que emana de la realidad (pues sólo así tendrá la oportunidad de inferir en ella), que está construido por el lenguaje y se presenta de manera escrita, es decir, la palabra, envuelta por el mundo vivenciado del escritor, fecunda el útero virginal de la creación para hacerse carne. La literatura —como todas las artes— constituye lo mejor del ser humano y, justamente por eso, es imprescindible para la vida de los hombres. La literatura es la vida y Cioran no se equivoca al afirmar que los escritores mueren de sensatez, pues estos violentan el lenguaje, lo sacan de las palabras y las convenciones de la metáfora muerta; los escritores y la literatura se resisten a ser sensatos, defienden su derecho a la vida. La literatura le abre un mundo nuevo al lector, lo deja aturdido al cerrar el libro, internamente transformado.

Se pueden seguir llenando páginas hasta el fin de los tiempos (hasta el fin de mi tiempo) enumerando las características de la literatura, construyendo definiciones en teorías literarias, críticas y tratados filosóficos pero no sería suficiente o, desde la literatura, se podrían dibujar dos versos y con ello bastaría: “Entre lo que veo y digo,/ Entre lo que digo y callo,/ Entre lo que callo y sueño,/ Entre lo que sueño y olvido,/ La poesía. Se desliza entre el sí y el no:/ dice/ lo que callo,/ calla/ lo que digo,/ sueña/ lo que olvido./ No es un decir:/ es un hacer.”³⁰ el poema es inagotable/ Y se confunde con la suma de las criaturas/ Y no llegará jamás al último verso/ Y varía según los hombres.³¹

³⁰ Fragmento de *Decir: Hacer*, en Octavio Paz, *Lo mejor de Octavio Paz. El fuego de cada día*, p. 289.

³¹ Fragmento de *Otro poema de los dones*, en Jorge Luis Borges, *Nueva antología poética*, p. 42.

La novela y *Pedro Páramo*: el lugar de Juan Rulfo

La construcción de un clásico

Con anterioridad mencioné que la discusión de si un escritor nacía o se hacía no tenía sentido, no por lo menos en ese momento y ahora me parece importante decir algo al respecto. Estoy convencido de que en el mundo se puede encontrar personas que saben contar historias y las que no. Lo que quiero decir es que el escritor (entiéndase el novelista, el poeta, el cuentista) nace, no se hace. Es un don que el escritor recibe de la familia, quizá lo trae en los genes o quizá lo obtuvo en las conversaciones de sobremesa. Sin embargo, el don –que es lo más importante– no basta, hace falta el oficio de escritor; la cultura, la técnica, la experiencia. Las personas que tienen las aptitudes suelen contar historias sin proponérselo, quizá porque no saben, porque no pueden expresarse de otra manera; una de esas personas es, sin duda, Juan Rulfo.³²

Poco se sabe a ciencia cierta de la vida personal de Rulfo. En todas sus biografías, incluso las autorizadas por la *Fundación Juan Rulfo*, se encuentran datos que no coinciden con lo dicho por el autor o, incluso, con los documentos oficiales. Todo lo que Rulfo decía acerca de sí y su pasado eran historias fraguadas

³² Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno nació el 16 de mayo de 1917 en Apulco, Jalisco, y murió el 7 de enero de 1986 en la Ciudad de México. Aunque la mayoría de sus biógrafos refieren que nació en Sayula y algunos en San Gabriel, Juan Rulfo, en entrevista con Joaquín Soler Serrano, para el programa *A Fondo* de Televisión Española, en 1977 refiere: “Nacimos en Apulco, lo que pasa es que es un pueblo perteneciente a San Gabriel y San Gabriel a su vez, pertenece a Sayula y como es un pueblo que no aparece en los mapas, no figura en los mapas, siempre se da como origen la población más grande [...] Era un pueblo muy pequeño con unos dos mil habitantes, un pueblo, era una barranca, con calles torcidas, empinadas”.

en su imaginación que habían sido conjugadas con aquello que le tocó vivir. Con lo que escribía sucedió lo mismo. Juan Rulfo habitaba, en la vida personal y en la literatura, el silencio. Los murmullos (la manía por inventar historias) y el silencio no son un estratagema para que la gente y los lectores no se acerquen a lo más profundo de su ser y de su obra, al contrario, el silencio de Rulfo, el *no me acuerdo*, el *me dijeron*, el *un tal Pedro Páramo*, son un arma de seducción y, por supuesto, de creación.

Pedro Páramo de Juan Rulfo, desde su aparición,³³ suscitó la atención de la crítica. Los literatos ortodoxos –que no escritores– y críticos literarios no entendieron ni aceptaron “una novela que se presentaba, con apariencia realista, como la historia de un cacique y en verdad es el relato de un pueblo: una aldea muerta en donde todos están muertos. Incluso el narrador y sus calles y campos son recorridos únicamente por las ánimas y los ecos capaces de fluir sin límites en el tiempo y en el espacio”.³⁴ Los críticos no soportaron el silencio –los silencios perfectamente armonizados– de aquella novela que anula el espacio y el tiempo (en ese sentido hace un desdoblamiento ontológico en el que la nada –el silencio– se hace presente), juega con la ambigüedad y desaparece las fronteras

³³ El manuscrito se llamó sucesivamente *Una estrella junto a la luna*, *Los desiertos de la tierra* y *Los murmullos*. Al fin, en septiembre de 1954, Rulfo lo entregó al Fondo de Cultura Económica (FCE) y se vio forzado a cambiar el último título porque el FCE incluiría en ese mismo año en la colección Letras Mexicanas *Los falsos rumores* de Gastón García Cantú. El 19 de marzo de 1955, apareció la primera edición de *Pedro Páramo* en la serie Letras Mexicanas del FCE (el número que le correspondió en la colección fue el 19). El tiraje constó de dos mil ejemplares y corrigieron galeras y pruebas de página José C. Vázquez y Ali Chumacero.

³⁴ Juan Rulfo, *Pedro Páramo treinta años después*, en adelante, *Pedro Páramo treinta años después*, en Jorge Zepeda, *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, p. 337; en adelante, *La recepción inicial de Pedro Páramo*.

entre la vida y la muerte (que no es la nada), entre lo real y lo imaginario, entre el realismo y la fantasía.

Borges refiere que “desde el momento en que el narrador, que busca a Pedro Páramo, su padre, se cruza con un desconocido que le declara que son hermanos y que toda la gente del pueblo se llama Páramo, el lector ya sabe que ha entrado en un texto fantástico”,³⁵ pero no estoy de acuerdo con él. Al lector mexicano no le sorprende que todos en Comala³⁶ se llamen Páramo (podrían ser todos Rodríguez o Sánchez, ni al irlandés que en un *village* todos se llamen Costello). Lo que hace de *Pedro Páramo* un texto fantástico es que la voz de Juan Preciado, el aparente narrador, es un murmullo más, un muerto que dialoga con otros muertos y que, por más que se quiera, no se dirige al lector, sino a Dorotea,³⁷ lo cual resulta un giro en la diégesis de la obra que no puede pasarse por alto. *Pedro Páramo* es un texto fantástico —en las categorías de Borges— porque nada es lo que parece y eso el lector lo percibe inmediatamente: “El lector [de *Pedro Páramo*]

³⁵ Jorge Luis Borges, “Juan Rulfo: Pedro Páramo”, en Federico Campbell (comp.), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, p. 551; en adelante, *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*.

³⁶ Del náhuatl *comalli*, lugar donde se fabrican comales y, por extensión, lugar ardiente. Es el nombre de una ciudad del estado de Colima en México. En el primer borrador, el nombre escogido por Rulfo para su pueblo fantasmagórico era Tuxcacuexco. Él decidió cambiarlo porque “Tenía que buscar un nombre con sensación de calor, de desierto y lo tomé del comal” (Juan Rulfo, *apud* Carlos Morales, 1975: *Entrevista a Juan Rulfo*; en adelante *Entrevista a Juan Rulfo*, en Alejandro Sandoval (comp.), *Los murmullos. Antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo*, p. 80; en adelante, *Los murmullos*.)

³⁷ Sólo hasta aproximadamente la mitad de la obra, que es donde se pone de manifiesto que Juan Preciado está muerto, el lector se da cuenta de que toda la narración que creía dirigida a él, en realidad es un diálogo de dos personas que han sido enterradas juntas; Juan Preciado y Dorotea, que no había intervenido hasta entonces. Así pues, el lector comprenderá, sólo hasta ese momento, que ha entrado al relato en un momento de su desarrollo, no desde el inicio.

tendrá que recomponer incesantemente una trama que nunca deja de modificarse, donde las aparentes certezas que le permite presentir alguno de los protagonistas quedan parcial o totalmente anuladas por el testimonio siguiente”.³⁸

A decir verdad, *Pedro Páramo* no se acoge ni al canon realista ni al fantástico de manera terminante, no es una novela según el arbitrio literario de aquel contexto (recuérdese que el lector contemporáneo mexicano estaba habituado a la hegemonía de literatura del nacionalismo que había establecido desde mediados de la década de los treinta del siglo pasado un patrón para todo cuento o novela que tenía como escenario el campo mexicano), por ello, Rulfo reformula —sin pretensiones académicas propias e incluso sin quererlo—, la teoría literaria hispanoamericana.

Rulfo construye un clásico que lo es desde el primer día, no sólo porque cuando se lee el lector se reconcilia con la idea de la novela como el goce del idioma sino, y más importante aún, porque “representa el esplendor —sin rigidez posible— de un canon que lo es por el consenso de cada nueva generación de lectores; clásico porque le permite a sus frequentadores definirse, reflexionar, y sentirse allí expresados, en variedad de reacciones a las que unifican el fervor y el asombro agradecido”.³⁹

Así pues, Juan Rulfo dota de nuevas posibilidades a la literatura hispanoamericana; *Pedro Páramo* es la apertura a lo nuevo y lo universal; significa una transformación del lenguaje narrativo en México y toda Hispanoamérica. Con aportaciones de James Joyce, William Faulkner, Virginia Woolf, Marcel Proust, Knut Hamsun, Boris Pilniak,⁴⁰ Thomas Mann y D. H. Lawrence,

³⁸ *Trilogía de la memoria*, p. 264.

³⁹ Carlos Monsiváis, *Sí, tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente*; en adelante, en *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, p. 187.

⁴⁰ “—La técnica narrativa y el tiempo paralizado, ¿de dónde provienen? [Le pregunta Carlos Morales a Juan Rulfo en entrevista en 1975].

entre los modernos, con un fuerte respaldo de algunos grandes decimonónicos como Balzac, Stendhal, Flaubert, Dickens, Tolstoi y Dostoievski, Juan Rulfo consigue que el lenguaje se aproxime –como nunca antes– a los objetos y los seres; con Rulfo, las palabras tienen una identidad social (una tradición) que es modo hostil o cordial de asir lo dicho.

A primera vista, es de llamar la atención que Juan Rulfo se alimentara de tan amplio registro internacional para crear historias intensamente nacionales basadas en la peculiar realidad del campesino de Jalisco, sin embargo, no debe olvidarse que toda obra literaria proviene de otras obras literarias y son precisamente esos registros los que dotan a Rulfo de un concepto más amplio de novela, de la literatura, del idioma y, por qué no, de la vida. Para Juan Rulfo, la novela es “un género que lo abarca todo, es un saco donde cabe todo, caben cuentos, teatro o acción, ensayos filosóficos o no filosóficos, una serie de temas con los cuales se va a llenar aquel saco.”⁴¹

En la novela de Rulfo –me refiero a la concepción de novela– no hay límites. La novela rulfiana se muestra como una representación cifrada de la realidad; es una transposición poética de la realidad de la vida-vivida; una impresión personal y directa de ésta. Juan Rulfo juega con lo anterior, sabe que la perfección extrema de la novela es fruto de la imperfección de la humanidad y eso es lo que muestra. Aunque Comala es una comunidad regida por una concepción de lo racional en un espacio histórico que va de la dictadura de Porfirio Díaz a las guerras de la religión, la Cristiada (1926-1929), una ver-

”-Eso fue un experimento.

”-¿Reconocería usted influencias de Proust y de Joyce?

”-No. Tal vez un poco de autores nórdicos, como Knut Hamsun y el ruso Boris Pilniak. Los he leído mucho.” (*Entrevista a Juan Rulfo*, p. 81).

⁴¹ *El desafío de la creación*, p. 390.

sión límite de los condenados de la tierra, en *Pedro Páramo* no hay propaganda nacionalista ni una defensa explícita del campesino mexicano (ni siquiera aparece la palabra *cacique*), no es prosa agitativa, pero la descripción, por sí misma, es una obra maestra sintética de lo que ha sido la represión en América Latina y en el resto de los pueblos del mundo que comparten nuestra realidad social. La descripción de la miseria; aquella idea del pueblo que no tiene nada, que está aislado dentro de los límites de la muerte y la desesperanza (en una lectura textual) es, sin duda, una descripción extraordinariamente eficaz, pero no está al servicio de una idea de la redención de la pobreza, sino de la localización de la pobreza a través del idioma narrativo. Así pues, a partir de un sitio determinado y calar hasta su médula, Rulfo llega a lo ecuménico a través de lo regional y lo nacional.

Puede criticarse a Rulfo de sólo ser el autor de dos libros –aunque la afirmación no sea cierta del todo– y no ser un escritor prolijo, se puede anteponer el prejuicio del lenguaje correcto y desde ahí disparar dardos para herir a *Pedro Páramo*. Sin embargo,

...en la literatura internacional los textos de Juan Rulfo han sido intérpretes confiables, por lo mismo no pretenden erigirse en sistema, de la fantasía de las noches en vela (antes de la televisión sólo había insomnios), de la lógica interna del soliloquio (“¿Qué es este ruido? /Es el silencio”), de los modos de ser, del sentido idiomático, de la poesía secreta y pública de los pueblos y las comunidades campesinas, a los que mantiene en la marginalidad y el olvido y la nación (sinónimo de las clases dominantes) y el poder.⁴²

⁴² Carlos Monsiváis, *Escribir, por ejemplo. De los inventores de la tradición*, p. 244; en adelante, *Escribir, por ejemplo*.

Puede negarse *Pedro Páramo*, lo cual está dentro de los derechos del lector, pero el verdadero parricidio es no leerlo. Para saber a qué alturas puede llegar el idioma, para entender que la fantasía no necesita siempre de efectos especiales, para ver lo que puede lograr una persona con sólo el recurso de su amor al idioma, los diccionarios, su fantasía, su sentido crítico, su realismo, su manera de componer música con las palabras y silencios, hay que leer el *Pedro Páramo*.

El tiempo y los murmullos: el espacio para las esencias

Pedro Páramo presenta un desajuste de la linealidad temporal que es, en sí, un rompimiento con el *status quo* que arrojaba al ambiente literario de aquella época. La novela nacionalista defendía la estrategia narrativa de fragmentación, es decir, hacer consciente al lector de la distancia temporal entre las épocas en que acontecían los hechos referidos, en cambio, *Pedro Páramo* ni siquiera tiene capítulos, sino *fragmentos narrativos* (69 en total); historias que se entrelazan a lo largo de la novela con constantes saltos cronológicos que construyen la trama.⁴³ Tal hecho,

⁴³ “Aunque no existe ninguna indicación tipográfica, el lector puede apreciar que hay dos partes [en *Pedro Páramo*], la primera dominada por la narración de Juan Preciado, mientras en la segunda parte es más habitual la presencia de un narrador en tercera persona. Juan Preciado relata su propia historia, siguiendo el orden cronológico de los acontecimientos, y, al mismo tiempo, ofrece las diversas historias que le relatan los interlocutores con los que se va encontrando. Estas historias, referidas a Pedro Páramo, no siguen una cronología determinada. Cuando comienza la segunda parte, todas esas historias que los lectores han seguido con alguna dificultad comienzan a aclararse. Primero nos enteramos de que la narración de Juan Preciado, que creíamos dirigida a los lectores, forma parte de un diálogo que mantiene con Dorotea, sin que ella haya intervenido hasta ese momento. A partir de ahora, en esta segunda parte, las intervenciones de ambos serán muy escasas, el resto de fragmentos, generalmente diálogos introducidos por una tercera per-

que representa uno de los elementos más valiosos de la novela de Rulfo, paradójicamente condujo al sector más conservador de críticos a calificar *Pedro Páramo* de incoherente⁴⁴ ya que no encontraban relación causa-efecto entre sí.

Los críticos que estaban acostumbrados a que el escritor afanoso les revelara todos los secretos de la trama y no escatimara en los detalles parcos de la narración, no supieron qué hacer ante una novela confeccionada por un autor que se dedicó a

...botar todo lo retórico, a quitar las explicaciones [...] Dejé todo sintetizado –dice Juan Rulfo– y por eso algunas cosas quedaron colgando, pero siempre quedó lo que sugería, algo que el lector tenía que completar. [Por eso *Pedro Páramo*] es un libro que exige una gran participación del lector, sin ella, el libro pierde mucho.⁴⁵

En Comala se calla más de lo que se dice (...*este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles*),⁴⁶ las sombras y murmullos habitan todo el espacio y eso abre mil y una posibilidades.

Pedro Páramo captura (asume y necesita), como todas las grandes obras literarias, dos clases de tiempo. Primeramente, el tiempo propio de la novela que determina su desarrollo y

sona, completan las historias ambientadas en tiempo de Pedro Páramo.” (José Carlos González Boixo, *apud La recepción inicial de Pedro Páramo*, p. 9).

⁴⁴ “En la revista de la Universidad, el propio Alí Chumacero comentó que a *Pedro Páramo* le faltaba un núcleo al que concurrieran todas las escenas. Pensé que era algo injusto, pues lo primero que trabajé fue la estructura, y le dije a mi querido amigo Alí, «Eres el jefe de producción del Fondo y escribes que el libro no es bueno». Alí me contestó: «No te preocupes, de todos modos no se venderá»” (*Pedro Páramo treinta años después*, p. 337).

⁴⁵ *Entrevista a Juan Rulfo*, p. 81.

⁴⁶ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, p. 9; en adelante, *Pedro Páramo*.

su existencia.⁴⁷ Después, el tiempo de su contenido, el tiempo imaginario del relato que puede ser indeterminado en el caso de *Pedro Páramo* o, cien años en el caso de las estirpes que García Márquez condenó a la soledad. El tiempo del contenido de *Pedro Páramo* por ahora importa poco: ¿Cómo podríamos saber cuánto tiempo Pedro Páramo se cruzó de brazos antes de que Comala muriera de hambre? ¿Cuánto tiempo lleva Juan Preciado hablando debajo de la tierra con Dorotea? ¿Cómo saber cuánto tiempo tardó Miguel Páramo para llegar a la ventana de Eduviges después de que su caballo lo condenó? Lo realmente importante (en este apartado) es el primer tiempo; el que acompaña al lector (porque en cierta medida también es del lector), que es capaz de arrancarnos del monótono silencio para llevarnos a la significación; es un fluir de entendimientos y un ritmo que engrandece al lenguaje, que lo violenta y lo libera de la convención de la metáfora muerta: el tiempo de lectura que exige *Pedro Páramo* es el tiempo del gozo por cada frase.

La magnitud de *Pedro Páramo* está en la admiración que genera ante el lenguaje; toda la fantasía, toda la cantidad de sucesos que se presentan (suceden, dejan de suceder y se sugieren) en los fragmentos narrativos no embelesan tanto —valga la expresión— como ese registro del idioma, como ese oír desde la voz alta de la mente (estar oyendo, no leyendo). Cuando se lee *Pedro Páramo*, puede apreciarse cómo Rulfo está oyendo cuando escribe, cómo él se deleita en la idea de la prosa como el goce del idioma y del relato al mismo tiempo. *Pedro Páramo* es una novela escrita para gozar del español en su esplendor; en donde el idioma vale la pena y leer recobra su sentido. En *Pedro Páramo*,

⁴⁷ El tiempo más elemental de la novela, el que marca la lectura mental o en voz alta de sus páginas; el que está hecho de párrafos y oraciones, de juegos de palabras. El tiempo que lleva interpretar la sinfonía, no el tiempo de las negrillas y las corcheas.

el tiempo (en el primer sentido antes mencionado) y el ritmo son lo más importante; la prosa supera los límites que la separan de la poesía y se vuelve ritmo y movimiento, sinfonía.

Ritmo y movimiento son el lenguaje universal. Novela convertida en acordes para que el lector los toque, para que resuenen en el pensamiento y en el alma. *Pedro Páramo* es una sinfonía compuesta de ataques certeros, golpes de rayo y silencios precisos (como sólo en las grandes sinfonías y grandes relatos se pueden encontrar). La prosa de Juan Rulfo es sencilla y eficaz, suave y negra, dócil y letal. Sus frases son cortas, como sólo podrían serlo en las provincias, o en el campo, como sólo podría hablar el campesino o el muerto, sin premuras. No se diluye en explicaciones, da rodeos, insinúa, apenas muestra esquinas, sugiere. Ese es el ritmo de Rulfo. Su intención es crear en el lector esa expectación insistente, ese anhelo suspendido, que no es más que la suspensión del juicio, no en el sentido de la epojé, sino de la imposibilidad de la certeza, la abolición de la dictadura de la Verdad. Por ello, como Juan Preciado, da pasos cortos, para que el lector tenga la oportunidad de ir más allá, de acelerar el paso por sí mismo. Rulfo utiliza las frases cortas para liberarse de la tradición de frases monárquicas que cancelan el ritmo y la oportunidad de connotación por querer abarcarlo todo; su narrativa no abarca mucho trecho pero es universal, sus frases son puentes suspendidos de dos o tres palabras que se sostienen por silencios rítmicos (¿hay algo más universal que el callar?). El silencio de Rulfo, los silencios en *Pedro Páramo* comunican; los sonidos ejercen el contraste. Juan Rulfo sabía que el silencio también se escribe, que el espacio vacío también se modifica, que la *nada* es posible; *Pedro Páramo* es hermoso, difícil y pertenece a la literatura universal, no por las palabras, sino por la armonía entre ellas y el silencio. El lector debe leer esa sinfonía, afrontarla, escucharla, gozar del idioma; de otro modo no descifraría el enigma, no contemplaría el espejismo, no disfrutaría *Pedro Páramo*.

Así pues, Juan Rulfo es austero —si se quiere— pero pródigo. La economía en el lenguaje, la búsqueda de la palabra precisa, la incesante preocupación por prescindir de la retórica y el barroquismo hacen de él un gran novelista que, paradójicamente, se vale de los rodeos y silencios para dar la imagen adecuada.

El tiempo y los silencios conjugados con los murmullos que nunca terminan de-decir-y-decirse en *Pedro Páramo* constituyen el *ars poetica* de Juan Rulfo gracias a la cual, las apariencias y las sombras se desmoronan como un montón de piedras para ceder sitio a las esencias. Juan Rulfo, en *Pedro Páramo*, desplaza el nivel narrativo hacia la connotación; en Comala, la prosa burla sus límites; no se vive en el significado inmediato de los hechos ni en los más cercanos, sino en los más distantes y ambiguos, porque cada palabra o grupo de palabras es una metáfora. Por eso, *Pedro Páramo* alcanza una dimensión simbólica cercana a la de los mitos, la cual permite a las culturas bordear los abismos donde se hunde su sentido y se convierte en una metáfora de la realidad en donde la palabra es un símbolo que, a su vez, produce símbolos. Así pues, si la narratividad de *Pedro Páramo* connota algo más de lo que literalmente se puede entender, la novela de Juan Rulfo alcanza distintos niveles de significación, a saber: el literal y el connotativo. Estos niveles de significación son los que colocan a la novela por encima del relato nacional arquetípico y le dan las dimensiones de literatura universal. Afirmar que *Pedro Páramo* sólo es una novela de la Revolución Mexicana es acampar en el nivel literal, en la fácil interpretación canónica de los libros de historia de la literatura mexicana y negar, por ejemplo, que Rulfo, desde el principio de la novela, nos lleva hacia un tiempo de apariencia irreal, un tiempo que, según avanza la historia, vemos que ha quedado quieto dentro de alguien muerto y con ese sólo hecho construye un mundo fantasmagórico, con una atmósfera extraña

y deliberadamente sugestiva que propone una infinitud de posibilidades de significación y representación.⁴⁸ También sucede lo mismo con el espacio. Rulfo difumina el espacio, por lo menos el espacio físico (¿hay otro?) puesto que todo ocurre en el espacio que comparten Juan Preciado y Dorotea y, a su vez, todo ocurre en Comala

Juan Rulfo juega con las palabras, ensaya repeticiones fonéticas que hacen juego en el silencio de Comala y en nuestros sentidos. Toda la construcción lingüística de Juan Rulfo busca liberar el arroyo del sonido –de su sonido– y significaciones, para participar en una gran sinfonía, por ello, el ritmo en Rulfo no es un elemento secundario. El lenguaje, junto a Comala o Juan Preciado, incluso Pedro Páramo y Susana San Juan, es uno de los personajes más trascendentales. La prosa de *Pedro Páramo* devino en poesía y ésta fue la mayor aportación literaria de Rulfo. Sin el ritmo heredado de Juan Rulfo, son imposibles los *Cien años de soledad* de García Márquez y la *Rayuela* de Cortázar. Más aún, toda la literatura latinoamericana está en deuda con Juan Rulfo porque la dotó de trascendencia, de voz; nos enseñó que a la nueva literatura latinoamericana había que escuchársele.

⁴⁸ La grandeza de *Pedro Páramo* en este sentido es que, mientras Cervantes en *El Quijote* cancela el principio de certidumbre y Proust en *En busca del tiempo perdido* diluye el tiempo (kantiano), Rulfo anula el tiempo, el espacio y la certidumbre. Es decir, derriba el mundo ocasionando un derrumbe ontológico.

II. MITO Y LOGOS: CONSIDERACIONES FILOSÓFICAS DE LA LITERATURA Y LA FILOSOFÍA

En el momento en que el tenista lanza magistralmente/ su bala, le posee una inocencia totalmente animal;/ en el momento/ en que el filósofo sorprende una nueva verdad,/ es una bestia completa./ Anatole France afirmaba/ que el sentimiento religioso/ es la función de un órgano especial del cuerpo humano,/ hasta ahora ignorado y se podría/ decir también, entonces,/ que, en el momento exacto en que un tal órgano/ funciona plenamente,/ tan puro de malicia está el creyente,/ que se diría casi un vegetal/ ¡Oh alma! ¡Oh pensamiento! ¡Oh Marx! ¡Oh Feuerbach!

CÉSAR VALLEJO

La filosofía canónica y la literatura: lo marginal en el centro

“Si (como el griego afirma en el *Cratilo*)/ el nombre es arquetipo de la cosa,/ en las letras de *rosa* está la rosa/ y todo el Nilo en la palabra *Nilo*”,¹ ¿Qué está en la palabra *filosofía*? Los

¹ Fragmento de Jorge Luis Borges, “El Golem”, en *Nueva antología poética*, p. 33.

primeros filósofos se preguntaron qué es el hombre, qué es el universo, qué es Dios, cuánto y cómo podemos conocer de ellos; ¿acaso, la filosofía es el conjunto de esas y otras respuestas? ¿Por qué las respuestas han cambiado a lo largo de la historia de la filosofía? ¿El hombre, el universo y Dios hemos cambiado al mismo ritmo vertiginoso o sólo han sido los antojos de la razón (o como en el cuadro de Goya, que *el sueño de la razón también produce monstruos*) los que han seguido diferentes caminos y por ello han encontrado respuestas que se perfeccionan o se contraponen? ¿Son necesarias las respuestas en la filosofía o bastaría –para ser más justo– entenderla como un paradigma interrogativo, un estilo de plantear problemas y preguntas?

Desde que *la filosofía supera al mito*, es decir, desde que los filósofos suponen que han creado un discurso racional que no sólo puede ofrecer respuestas, sino que sus respuestas son correctas, dejan de lado las explicaciones mitológicas, los caprichos de la imaginación y, frente a todo, anteponen Su Razón, Su Método y Su Verdad. Así, los filósofos griegos son los primeros –formalmente– en discriminar las diferentes manifestaciones del pensamiento y con esto, secuestran, uniforman y degüellan el amplio caleidoscopio del pensamiento humano.

Si se observa la línea de la historia de la filosofía canónica, se debe aceptar que *la filosofía comienza con el paso del mito al logos* y, que tal *paso* constituye un progreso en sentido hegeliano. Como se sabe, Hegel supuso que la sucesión de los sistemas filosóficos representa la necesaria sucesión de las fases del desarrollo por que atraviesa la filosofía. De tal manera que se debe admitir que la ruptura de los filósofos con el mito constituye el surgimiento no sólo de la filosofía y de la ciencia, sino de todo el pensamiento racional que sostiene a Occidente. Con la afirmación anterior, en general, los historiadores y la mayoría de las corrientes filosóficas, han colocado al mito –y con ello a la literatura– como una entidad menor, con un valor

ínfimo, casi como un bodrio de la actividad racional humana (y la imaginación) de la cual, si se aspira a ser un verdadero filósofo, habrá que deshacerse.

La tradición filosófica y la historia de la filosofía canónica han conducido el quehacer filosófico y la filosofía a la ortodoxia analítica o al éter metafísico, a la negación del carácter polisémico de la palabra, de la filosofía y de la vida misma. La historia de la filosofía ha tendido un hilo conductor que señala qué debe estudiarse y qué no. Ha sido el registro de sistemas refutados y espiritualmente muertos. En esa historia de la filosofía hay, sin duda, una ilación lógica que olvida el carácter humano y plural de la filosofía, de tal forma que coloca a las ideas como entes independientes del sujeto que las ha pensado y el contexto de éste. La historia de la filosofía canónica supone, propone y establece un caminar rectilíneo del pensamiento universal que construye becerros dorados y los premia construyéndoles estatuas en el panteón de los libros de texto de la filosofía y de su historia. Lo anterior, ha condenado al ostracismo de los márgenes y al olvido a todos aquellos pensadores, corrientes del pensamiento y filosofías que se apartan de esa epidérmica y tangencial historia canónica de la filosofía.

Los grandes nombres y corrientes filosóficas que conocemos a través de la historia de la filosofía son sólo fragmentos de una realidad que el historiador o, en el mejor de los casos, el filósofo que hace historia de la filosofía, inmerso en un contexto histórico determinado, seguidor de una corriente filosófica y envuelto en el devenir de su humanidad, juzga importantes, definatorios de una época o simpatiza con ellos. La historia de la filosofía —como la historia en general— y el historiador

...no da cuenta de un acontecimiento como lo haría un/a testigo o un/a protagonista, sino que, en la medida en que es alguien que habla con posteridad a los hechos acaecidos, utiliza predicados que

no podían ser utilizados en el momento en que ocurrieron tales hechos; existe, como mínimo, una diferencia de horizonte temporal.²

Solamente se puede hablar del sentido o del significado del pasado a la luz de un futuro, nuestro presente. Siempre que narramos una historia lo hacemos desde la perspectiva de su conclusión. La mirada al pasado está condicionada por un futuro, nuestro presente.

Si aceptamos la afirmación anterior, si despertamos de nuestro sueño dogmático (para concederle algo a la historia canónica), veremos que no existe una historia de la filosofía universal, en el sentido de que ésta-dé-cuenta-de La Verdad; por el contrario, el discurso de la historia de la filosofía canónica sólo pone de manifiesto que a través de los siglos, de las diferentes corrientes filosóficas, de los distintos filósofos y sus métodos, han existido diferentes verdades. Si la *mirada al pasado está condicionada por nuestro presente*, debemos aceptar que cada *presente* no sólo es diferente sino, en ocasiones, diametralmente opuesto, así, las lecturas del pasado son y serán diferentes y hasta diametralmente opuestas.

De lo anterior se sigue que existen diferentes historias que ofrecen distintas verdades o diferentes lecturas de lo que ha construido el pensar filosófico. Si la historia de la filosofía canónica decidió —porque era conveniente— que los mitos y la literatura no sólo no tenían elementos de verdad, sino que no debían considerarse como filosofías, otra historia de la filosofía, construida desde el margen y hacia el centro, podrá mostrar lo que de filosófico tienen algunos escritores y algunas de sus obras. Como ya se ha dicho, la mirada del pasado está

² Fina Birulés, *Mujeres en la historia del pensamiento*, p. 22; en adelante, *Mujeres en la historia del pensamiento*.

condicionada por nuestro presente; sin embargo, la historia del presente aún no se ha escrito, por lo tanto, una de las formas de conocernos –quizá el único camino– es ver lo que somos capaces de repensar, de narrar o de hacer con nuestro pasado. Así pues, al narrar retrospectivamente introducimos cambios, creamos sentido, añadimos algo propio al mundo.

Es evidente, como lo he mostrado hasta aquí, que la historia de la filosofía canónica no aceptaría la afirmación de que Lucrecio, Dante, Goethe, Cervantes y Rulfo tienen en su obra algún pensamiento de carácter filosófico que es posible recuperar, sin embargo, si se rompe con la tradición filosófica y se voltea “a las pequeñas idiosincrasias que no parecen esenciales, a los rasgos subordinados de aspecto tan nimio que no llamarían la atención a ningún imitador,”³ se estará usando “un método interpretativo basado en lo secundario, en lo desechado, en lo aparentemente irrelevante”⁴ y, aún así, se estará haciendo filosofía porque, con las preguntas por delante, se estarán buscando respuestas que, dicho sea de paso, no pretenden erigirse como verdades absolutas a modo de la filosofía canónica, sino como una interpretación –de todas las posibles– que se pueden hacer de *Pedro Páramo*.

En el caso de la reconstrucción de la historia de los poetas/escritores–filósofos

...al atender a los detalles, a los gestos estilísticos nimios, a los indicios, no tanto como a la voluntad de identificarles con algún ismo filosófico dominante en el periodo en que escriben, puede ser una vía para dotarles de identidad, para atribuirles un “quien” [–más allá del obtenido por su *ars poetica*–]. Y, en el

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

mismo gesto, cabe pensar también como posiblemente productiva la hipótesis de tomar tales textos, tales fragmentos como indicios de lo no pensado, de lo secundario, de lo desechado, por la tradición filosófica occidental.⁵

El paso del mito al logos es la expresión que utiliza la tradición filosófica para representar el origen de la filosofía como una superación –no estética, por supuesto– a las formas míticas del pensamiento, es decir, al surgimiento de un pensamiento racional que ofreciera una explicación racional de un mundo racional. La filosofía primera se presentó como filosofía de la naturaleza. Lo que el pensamiento racional se proponía era dar las explicaciones del origen del mundo y de las cosas. Dar respuesta a las mismas cuestiones que los mitos respondían, pero por otra vía: una racionalización de los mitos. Tal racionalización es el esfuerzo por encontrar un orden más allá del caos, la búsqueda de un *Arkhé*. El nuevo pensamiento racional excluyó la presencia de los dioses como explicación de la naturaleza y propuso la existencia de leyes universales.

Así pues, los mitos fueron reducidos a un estatus de relato casi insignificante. En la lectura de la historia de la filosofía canónica, Platón, no le hace justicia al mito, evita enfrentarse a la contingencia que la ambigüedad connotativa de la literatura –ya descrita anteriormente– le representa y, por ello, la descalifica, la condena al ostracismo y, sólo por un momento, la rescata como herramienta pedagógica, como si no tuviera más virtudes que las de aleccionamiento alienante y, de esta manera, establece sólo una línea de interpretación y sentido para el mito. A saber, Platón censura ciertos mitos, otros, los recoge para que, como en la Rusia de Stalin, sirvan para legitimar y preservar su filosofía y su política:

⁵ *Ibid.*, p. 27.

—En tal caso, ¿hemos de permitir que los niños escuchen con tanta facilidad mitos cualesquiera forjados por cualesquiera autores, y que en sus almas reciban opiniones en su mayor parte opuestas a aquellas que pensábamos deberían tener al llegar a grandes?

—De ningún modo lo permitiremos.

—Primeramente, parece que debemos supervisar a los forjadores de mitos y admitirlos cuando estén bien hechos y rechazarlos en caso contrario.

[...]

—Lo que en primer lugar hay que censurar —y más que cualquier otra cosa— es sobre todo el caso de las mentiras innobles.

[...]

—Al caso en que se presentan mal con el lenguaje los dioses y los héroes, tal como un pintor que no pinta retratos semejantes a lo que se ha propuesto pintar.⁶

En *La República*, además de desdeñar a la poesía por limitarse a copiar los hechos, Platón emprende contra los poetas y los expulsa de las polis por considerarlos como individuos inescrupulosos y pagados de sí mismos que, en vez de dedicarse a saber, se dejan ganar por la vanidad y la vanagloria al poner por escrito lo que la observación le dicta a la memoria. Sin embargo, a pesar de que la historia de la filosofía canónica nos dice cómo debemos leer a Platón en lo que a los mitos se refiere, debemos intentar otra lectura, así, podremos darnos cuenta de que Platón no sólo es el gran idealista de la filosofía, sino que, y más importante aún, es un filósofo-poeta (antes de él están Parménides y Empédocles). La historia de la filosofía canónica nos ha dicho que Platón utiliza los mitos como herramientas pedagógicas, sin embargo, si dudamos por un momento de ello, nos

⁶ Platón, *La República*, pp. 135-136.

daremos cuenta de que Platón, sin el mito, se queda alicorto: sin el idealismo, sin su ontología y sin su epistemología. A saber, Platón jamás renuncia al mito, en la manera en que la historia de la filosofía canónica afirma, a saber, cuando a Platón la razón ya no le alcanza, recurre a la poiesis, a la creación, a la imaginación, al mito y a la metáfora para hacer su filosofía.

Aristóteles rescata a los poetas y a la literatura y de un modo sutil, los contrapone a lo que él supone el verdadero *logos* y los filósofos:

...los hombres comienzan y comenzaron siempre a filosofar movidos por la admiración; al principio admirados ante los fenómenos sorprendentes más comunes; luego avanzando poco a poco y planteándose problemas mayores, como los cambios de la luna y los relativos a sol y a las estrellas, y la generación del universo. Pero el que se plantea un problema o se admira, reconoce su ignorancia. (Por eso también el que ama los mitos es en cierto modo filósofo; pues el mito se compone de elementos maravillosos). De suerte que, si filosofaron para huir de la ignorancia, es claro que buscaban el saber en vista del conocimiento, y no por alguna utilidad.⁷

En la historia de la filosofía canónica, para los griegos, es decir, para la filosofía clásica y también durante todo el Medioevo, estaba claro que la literatura y la filosofía eran cosas diferentes. La primera era sólo el uso de las palabras para conseguir funciones estéticas, para despertar sentimientos, para alcanzar –como diría Kant– lo sublime ante la obra de arte. La segunda –la filosofía– era el saber mismo.

El Renacimiento, que promovió una revolución, primero en las artes y después en la filosofía, que cambió el centro de

⁷ Aristóteles, *Metafísica*, p. 17.

las meditaciones filosóficas de Dios al Hombre, muy a pesar de Sannazaro, Castiglione, Tasso, Ariosto, Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, entre otros, no consiguió que la literatura recuperara su estatus perdido y, en su mayoría, sólo se preocupó por la revolución de la forma. Para los escritores renacentistas, la forma se convirtió en el elemento fundamental de la existencia, usurpó las funciones del ser. Tal revolución de la forma y el cambio del centro, condujo a la desacralización del universo en el que el hombre se movía. Situó a éste al borde del abismo, lo hizo ser consciente de las distintas máscaras bajo las que pretende protegerse de los demás y de sí mismo y lo obligó a enfrentarse a la complejidad de su naturaleza, de sus oscuridades, de sus virtuales poderes y, en esa tesitura, esa literatura es filosofía aunque en ese momento histórico no se halla considerado como tal porque propone una revolución en los sentidos (de significado), un cambio radical de pensar –de sentir– el mundo y de ser en él, es decir, realiza un reordenamiento ontológico.

La literatura del Renacimiento es, sin duda alguna, la antesala de la literatura de la modernidad. A comienzos de la modernidad, Cervantes revolucionó la novela. *Don Quijote de la Mancha* es la primera novela moderna; aprovechando esa nueva idea de las máscaras que el Renacimiento le ofrece, y plantea, desde su primera página, el principio de la incertidumbre (justamente como después lo hará Rulfo en el *Pedro Páramo*: “Vine a Comala porque *me dijeron que aquí vivía mi padre, un tal Pedro Páramo*”); “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme –y más adelante–: no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo [...] que tenía el sobrenombre de ‘Quijada’, o ‘Quesada’”⁸ y todavía, como si eso no fuera

⁸ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, pp. 27-28.

suficiente, Cervantes establece la incertidumbre del autor de El Quijote: ¿es Cervantes, Sancho Panza o un desconocido autor árabe?

Cervantes construye un mundo (o un juego del lenguaje)⁹ que no existe –pero que es posible, lo cual resulta más importante–, y en él enfrenta dos personalidades: la letrada, que está a un paso de salir de la oscuridad, pero que se pierde en las novelas de caballería y ahí se encuentra y desencuentra y la que sigue hundida en la cerrazón del Medioevo, quizá por eso, Sancho no puede ver a los gigantes, no participa, de manera consciente, de ese juego del lenguaje. El Hidalgo regresa a su aldea vencido. Pero es ahí donde su espíritu moderno salta a la vista:

Don Quijote sabe perfectamente quién es Dulcinea: la humilde muchacha campesina Aldonza Lorenzo. Lo sabe, lo admite y, sin embargo, [...] dice: ‘es la más alta princesa de la tierra... Bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta y, en lo del linaje, importa poco... Píntola en la imaginación como la deseo... y diga cada uno lo que quisiere’¹⁰

...y en esas afirmaciones, Cervantes plantea la paradoja de la modernidad: creer, ciega y obtusamente en la razón o, de pronto, abrirle paso al murmullo quedo que atravesó toda la

⁹ Entiéndase *juego de lenguaje* en la concepción de Wittgenstein. Al contexto en el que la palabra se desenvuelve –permítaseme dotarle a la palabra de independencia del hablante, sólo por ahora– Wittgenstein lo llama *juego del lenguaje*. Los juegos del lenguaje no comparten una esencia, sino que mantienen un parecido de familia. Así pues, lo absurdo de una proposición radicará en usarla fuera del juego del lenguaje que le es propio. Los juegos del lenguaje imposibilitan el lenguaje privado, ya que el juego tiene sus propias reglas que no pueden ser privadas. Los juegos del lenguaje pertenecen a una colectividad y no a un solo individuo.

¹⁰ Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, p. 189.

modernidad y hasta nuestra época apareció como un grito desesperado:

...superar los patrones rígidos de verdad, dejar atrás la vieja aspiración de que la razón amarre todo lo que el sujeto siente. Así, filosofía y literatura confluyen, liberando el espíritu de las reglas que lo dirigen. La realidad aparece como un espacio abierto, abierto a muchas y nuevas posibilidades.¹¹

Cervantes se adelanta a Goethe o es este quien lo lleva a su culmen dotando al Fausto de la duda. Fausto escarnea la ciencia y está dispuesto a probar la magia, la cual hace de la voluntad de un hombre la dueña del universo en que vive, justamente como Don Quijote. Para Goethe, las ciencias no captan nada de la auténtica verdad; son ficciones verbales. Ni siquiera han proporcionado a Fausto renombre o riquezas. Según Goethe, la naturaleza tiene realmente secretos. No se revela enteramente mediante un examen fortuito; no es un simple mecanismo de partes simples y de leyes determinables. Nuestra última visión de ella –y de todo lo demás– lo mismo que nuestra primera ojeada, debe ser interpretada. Hemos de adivinar su alma a través de la suma de sus manifestaciones.

La modernidad y la filosofía en general no sólo sugieren, sino que dictan que el camino a seguir es el de la razón. Los otros modernos, los que no son filósofos –en el sentido de la historia de la filosofía canónica– se preocupan por el sujeto mismo, por sus sentimientos, por sus placeres y, en un arrebato de envidia intelectual, de celos profesionales, de humano, en el sentido que la modernidad negaría, Quevedo le lanza a Góngora un

¹¹ Enrique Lynch, *Filosofía y/o literatura. Identidad y/o diferencia*, p. 13; en adelante, *Filosofía y/o literatura*.

ataque xenofóbico. Expone en sus versos un problema filosófico que, sólo por citar un ejemplo, nos condujo (como humanidad) al peor genocidio de la historia: “Yo untaré mis obras con tocino,/ porque no me las muerdas, Gongorilla/ perro de ingenios de Castilla,/ docto en pullas, cual mozo de camino./ [y más claro ...] ¿Por qué censuras tú la lengua griega/ siendo sólo rabí de la judía,/ cosa que tu nariz aún no lo niega?”¹²

La razón moderna, la de la filosofía y sus hijos los filósofos no pueden, no quieren, no deben admitir prodigios como los de Cervantes y Quevedo. Para ella y ellos, la Torre Eiffel

...era un triunfo del hierro colado; ¿Venecia? ¡Jamás! ¿No acaso su niebla era la negación tácita del vapor que empezaba a mover el mundo [...] Ni siquiera pretender que sus aguas fueran curativas. No servía para nada. Estimulaba el ocio, la blandura, la sensualidad. Las novelas sobre Venecia eran loas morbosas a la desintegración del alma. El hombre allí nunca se rehacía; ni siquiera le preocupaba intentarlo; se desmoronaba, agredido por los sentidos; se dejaba tentar por lo abominable.¹³

¿No, acaso, la niebla de Venecia es la misma que la de Comala? *Pedro Páramo* no es, acaso, una loa a la negación de la razón en donde vivos y muertos —después sólo muertos— conviven y desintegran su alma? Pareciera que según la filosofía sí. Pero, si el Renacimiento nos expone las diferentes máscaras de lo humano, Juan Rulfo las retoma y sus ánimas en pena son la exposición de la pluralidad humana, de los diferentes juegos del lenguaje, de aquello que, paradójicamente, la filosofía y la historia de la filosofía han negado y puesto en evidencia al mismo tiempo: las

¹² Francisco de Quevedo, *Antología poética*, p. 147.

¹³ Sergio Pitol, *El tañido de una flauta*, pp. 32-33.

ánimas en pena de las que nos habla Rulfo en *Pedro Páramo* son la evidencia de la polisemia de cada uno de los conceptos vertidos en el claroscuro del andar filosófico y de la vida.

De “la filosofía vs literatura” a “la filosofía · literatura”

Las consideraciones que giran en torno a la identidad y/o diferencia entre el discurso literario y el discurso filosófico son preocupaciones exclusivas de los filósofos y la filosofía.

El problema epistemológico, teórico o crítico (cualquiera resulta insuficiente) sobre las relaciones entre la literatura y la filosofía surge, en una parte, cuando la cultura ilustrada moderna se hace consciente de su dependencia de la enunciación. Se detiene ante su propio lenguaje y el de sus intelectuales y, así, deslumbrado por lo que encuentra, problematiza el modo de preguntar en cada caso y el estilo de las propias respuestas que da a las preguntas que se plantea.¹⁴

A los escritores poco les importa ser considerados como filósofos, no les interesa alcanzar, a través de un método filosófico (considérese cualquiera del amplio bufete que la filosofía y su historia ofrecen), ninguna esencia, ninguna verdad, ninguna unidad. La literatura trasciende la retórica y no puede ser reducida –como ya se ha mencionado– a la morfología y la sintaxis del lenguaje; es una práctica innegablemente ligada a la experiencia de la lectura, lo es más en cuanto a su uso que en cuanto al proceso de gestación. De nada sirven las consideraciones que el escritor tenga al forjar su obra, sin un lector que

¹⁴ *Filosofía y/o literatura*, p. 16.

participe de la obra y experimente la experiencia que la lectura le ofrece.

Considerando lo anterior, más allá de la creación literaria, la literatura es, en un principio, la capacidad de leer y la experiencia de leer y esto también es la filosofía. *El paso del mito al logos* no sólo es el surgimiento de la filosofía —como la tradición de la filosofía canónica nos lo ha enseñado— sino que además, representa, si se me permite el término, una división de géneros. Cuando los filósofos griegos condenan a la literatura por carecer de *la verdad* (afirmación sólo plausible desde la filosofía canónica considerada en el apartado 1.2.1), lo que hacen, además de las consideraciones epistemológicas y ontológicas, son consideraciones estéticas que tratan de establecer un gusto: *menos sensibilidad, más erudición*. En el momento en que la filosofía se coloca por encima de la literatura y enumera diferencias para justificarse, se convierte en una crítica literaria que bien puede compararse con la crítica actual que establece clásicos de la literatura canónica universal.

El autor del *género filosófico*,¹⁵ el filósofo, *descubre*, por diversas vías, algo esencial; no meras regularidades o probabilidades, sino las causas primeras, las razones más profundas de los entes, de la totalidad de cuanto hay, el por qué o la razón de las cosas. El filósofo busca un método que le pueda llevar a donde anhela, a la verdad. Por ello, la filosofía y el filósofo se

¹⁵ Cuando digo *género filosófico* no pretendo restarle a la filosofía su estatus de ciencia o de método para acceder a la verdad, o de método para hacer preguntas, o de método para enunciar y determinar verdades, o de método para develar el mundo, o de método para entender y hacer consideraciones sobre el arte, la moral o el conocimiento (suscríbese y abrácese con el que se esté más de acuerdo en el esfuerzo filosófico autodefinitorio), tampoco pretendo hacer una construcción y estratificación de géneros literarios, sino, por el contrario, lo que pretendo es mostrar lo evidente: el lector de filosofía la lee, el lector de literatura la lee.

autoexigen y exigen rigor. Todo comienza por el asombro ante las cosas (sinónimo de incertidumbre, que a su vez es sinónimo de miedo), y se persiguen, fundamental y teleológicamente, los últimos principios, las primeras causas de la realidad y de todo cuanto hay, impulsado por un inspirado y vehemente amor a la sabiduría –acaso una necesidad ontológica como afirmaría Aristóteles– que también es un amor (ciego) a la objetividad. El filósofo abandona la superficie del mundo y de los entes, la inmediatez de la existencia, para desvanecer el hábito de las apariencias y descubrir el núcleo ontológico de todo lo habido para que, sin tregua, se expriman las cosas y la vida en pos de una *sistemática de verdades*. De esta manera, el filósofo consigue atrapar el riguroso concepto, la verdad filosófica, y los presenta escritos para que los hombres se guíen por ellos y no por los errores que hicieron y hacen infelices y desgraciados a los hombres y a los pueblos.

Sin duda alguna, la forma de la expresión del discurso filosófico tiene una relación directa e inmediata con la forma de su contenido, los textos filosóficos, en su mayoría, no se preocupan por su carácter estético en tanto que son un tratado del saber; su principal preocupación es cumplir con ciertas reglas lógicas de argumentación, exponer premisas y validarlas y, en esa tesitura, su redacción es árida. Sin embargo, ha habido filósofos que, además de argumentar bien, tienen el talento de escribir de forma diferente respecto del mundo de la filosofía canónica y sus instituciones. Así pues, hay filósofos y pensadores que dotan sus discursos del áurea poética o literaria como Platón (a su pesar), Lucrecio, Dante, Goethe, Descartes, Hume, Baudelaire, Nietzsche, Schopenhauer, Keierkegaard, Sartre, Heidegger, Bergson, Russel, Ortega y Gasset, Unamuno, María Zambrano, José Vasconcelos, Octavio Paz, Fernando Savater, Carlos Monsiváis, Richard Rorty, entre otros, que han escrito, desde la ironía, la jactancia, los temas nacionales, las experiencias comunes a todos, la pasión

por la técnica, la vehemente objetividad, el arrebató de la inspiración, la vida cotidiana, obras caudalosas o muy breves, tratados, ensayos, poemas, cuentos, novelas, crónicas, y le han concedido a la filosofía y a la literatura la pena de perderse o la dicha de hallarse –o viceversa– en un franco desacato a los géneros literarios y cánones filosóficos generando textos que navegan con las banderas de la architextualidad¹⁶ y la interdiscursividad,¹⁷ lo cual, a su vez, ha tenido como consecuencia una hibridez genérica –o una abolición de la teoría de géneros en la práctica literaria-filosófica– que ha conllevado a un cambio de juegos de lenguaje y de otras prácticas sociales que puede producir seres humanos de una especie que antes nunca había existido (¿no es este el fin último de la filosofía: a través del conocimiento de la verdad y de la construcción de un sistema de verdades cambiar al hombre y al mundo, es decir, hacer un hombre y un mundo mejor?).

Los cruces o intercambios genéricos efectuados por los filósofos, pensadores y literatos (estos últimos sin pretensión alguna) aplauden la propuesta de eliminar la distinción entre géneros y –más radicalmente– pensar el conjunto de la cultura, de las ciencias naturales y exactas en la poesía como una actividad única, continua, sin fisuras y distinciones, de tal forma que la afirmación de Richard Rorty de que “no hay una dife-

¹⁶ Entiéndase por *architextualidad* “la relación genérica o género literario (por usar la taxidermia) que emparenta textos en función de sus características comunes en géneros literarios, subgéneros y clases de textos. Por ejemplo, la relación que guarda el texto *Cosecha roja* de Dashiell Hammett con el archigénero épico o narrativo, el subgénero narrativo novela y la clase de textos novela policiaca”, Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, p. 1982; en adelante, *Palimpsestos*.

¹⁷ Entiéndase por *interdiscursividad* “la relación semiológica entre un texto literario y otras artes (pintura, música, cine, canción, etcétera)”, *Palimpsestos*, p. 1982.

rencia importante entre mesas y textos, protones y poemas [...] todas esas cosas son simplemente permanentes posibilidades de uso y, por consiguiente, de redescrpción, reinterpretación y manipulación”¹⁸ ha dejado de ser sólo una *ocurrencia* y se ha convertido en una digna posición filosófica que le reconoce a la literatura su carácter y función filosófica en tanto que desafía las descripciones y sistemas de verdad que la filosofía –y demás ciencias– ha hecho prevalecer, amplía el sentido individual y colectivo del yo y, en esa tesitura, la novela ocupa un lugar especial como vehículo de cambio y progreso moral. Así pues, si literatura y filosofía están hechas de palabras (la palabra escrita que pierde su carácter volátil y espontáneo y adquiere una naturaleza duradera, no disminuye su relación con el corazón pero aumenta su vínculo con la razón. Lo que es aliento se vuelve libro; una comunicación entre humanos que burla al tiempo y es un vehículo del pensamiento, el arte, los sentimientos, el conocimiento y la filosofía), bien puede darse el caso de que literatura y filosofía se comparen y se lean desde un común denominador: hacer *lecturas filosóficas* de las obras literarias.¹⁹

Lo anterior implica violentar a la obra literaria, dotarla de una función para la cual no fue hecha. La obra literaria es una entidad cerrada en tanto que ese mundo posible ya tiene una conclusión definida y se satisface a sí misma; preguntarle y reclamarle al relato por qué Ícaro siguió elevándose a pesar de las recomendaciones de su padre y el evidente calor del sol, resultará, a primera vista, un acto sin sentido:

¹⁸ Richard Rorty, *Consecuencias del pragmatismo*, p. 233.

¹⁹ Que no lecturas literarias de obras filosóficas, es decir, centrar la atención de la lectura de un texto filosófico en su composición y estilo, lo cual, conduciría a afirmar que los textos filosóficos y la filosofía son simplemente ideología.

Debo de ser un lector muy ingenuo –refiere García Márquez–, porque nunca he pensado que los novelistas quieran decir más de lo que dicen. Cuando Franz Kafka dice que Gregorio Samsa despertó una mañana convertido en un gigantesco insecto, no me parece que eso sea el símbolo de nada, y lo único que me ha intrigado siempre es qué clase de animal pudo haber sido. Creo que hubo en realidad un tiempo en que las alfombras volaban y había genios prisioneros dentro de las botellas.

Creo que la burra de Balam habló –como lo dice la Biblia– y lo único lamentable es que no se hubiera grabado su voz, y creo que Josué derribó las murallas de Jericó con el poder de sus trompetas, y lo único lamentable es que nadie hubiera transcrito su música de demolición. Creo, en fin, que el licenciado Vidriera –de Cervantes– era en realidad de vidrio, como él lo creía en su locura, y creo de veras en la jubilosa verdad de que Gargantúa se orinaba a torrentes sobre las catedrales de París. Más aún: creo que otros prodigios similares siguen ocurriendo, y que si no los vemos es en gran parte porque nos lo impide el racionalismo oscurantista.²⁰

Así pues, la *ingenuidad* de una lectura como la que propone García Márquez es válida –y quizá la mejor opción– si lo que se pretende es leer una obra literaria por el placer estético que ésta puede producir. Sin embargo, las grandes obras literarias, como las grandes obras filosóficas, es decir, los clásicos (clásicos no en tanto el consenso de los críticos literarios e historiadores de la filosofía, sino en tanto el consenso de cada nueva generación de lectores y relectores que en la obra literaria se definen, redefinen, reflexionan y se encuentran ahí expresados) siempre estarán vigentes porque los temas que abordan son tópicos en cuestión en todos los tiempos, por ello,

²⁰ Gabriel García Márquez, *Notas de prensa. Obra periodística 5*, p. 80.

deben de reinterpretarse para cada nueva generación con el fin de devolverles su antigua naturalidad y mantener viva y apta para su asimilación su humanidad perenne. Sólo con esta continua asimilación de lo que el pasado proporciona puede hacer de éste algo vivo para el presente y para el futuro. La crítica viva, es decir, la auténtica y legítima apreciación de lo que se ha realizado, es el interés que nos devenga todos los años el irrecuperable capital del genio humano.

Desde este punto de vista, como sustancias que han de ser asimiladas, las obras literarias deben leerse filosóficamente, es decir, ir del signo al símbolo, buscar y trascender los niveles de significación. Dicha lectura debe dejar de lado –sólo por un momento– la composición y estilo del texto, y poner especial atención en el valor conceptual de éste, en su pretensión de verdad y atender a la referencia, es decir, al sentido como significado controlado, buscar un entendimiento con la competencia semántica del autor, jugar su juego del lenguaje de tal manera que el significado de lo contenido en el texto literario no quede fuera de control (del autor, del lector o del crítico hermenauta). La lectura filosófica debe cuestionar²¹ al texto

²¹ La lectura filosófica es cuestionante *per se*. Un texto filosófico necesita de la participación, de la pregunta y el continuo cuestionamiento para sobrevivir. Si se renuncia a cuestionar el texto filosófico, es decir, si se renuncia a la lectura filosófica de un texto filosófico y se le entiende como un texto literario (es decir, se centra la atención en la composición y el estilo), éste se convertirá “en una novela que se cierra sobre ella misma como *Finnegan’s Wake* [James Joyce, 1939], o en una poesía que se sustrae al significado” (*Filosofía y/o literatura*, p. 45). No será la literatura comentada en el primer apartado de este texto que es un discurso de posibilidad, de mundos posibles, de realidades, de polisemia, sino “el último discurso del poeta loco, el que escribe poemas de forma y figura perfecta mientras permanece absolutamente indiferente del significado, como cabe a un individuo que ha perdido la razón, [...] un pensamiento sin estrategia, una filosofía lúdica que se contenta con jugar en los márgenes de la tradición de la metafísica” (*ibid.*).

literario, no en la trama, no en la diégesis, sino en las visiones del mundo expuestas –y vividas– en las premisas, argumentos, afirmaciones, conclusiones, paradigmas. Debe masticarlos, hacerlos añicos y, si resisten, aceptar lo escrito por el autor como una verdad, como un *presupuesto filosófico*²² del autor y los personajes que dan sentido, en tanto que significaciones, al actuar de cada uno de ellos a lo largo de la obra literaria. En esta dirección, la novela *enseña* en tanto que ofrece a la vida del lector –incluido, por supuesto, el filósofo– la significación que el texto representa. La lectura filosófica de una novela consistirá entonces en descubrir el pensamiento, la idea que el texto presenta y representa, que los personajes, por ellos mismos, y a través de sus relaciones, encarnan. La idea que la novela encarna es filosófica, como en la novela de Dante, de Goethe, de Sartre, de Nietzsche, de Rulfo o los textos de Kierkegaard, sin llegar por ello a ser un texto filosófico, pero presenta, representa y encarna una idea, un grupo de ideas o elementos filosóficos que bien valen la pena buscar, encontrar y recuperar.

Así pues, la lectura filosófica de la obra literaria no es lo único que cancela las fronteras entre la filosofía y la literatura. La disyunción (filosofía *v* literatura) se convierte en conjunción (filosofía-literatura) por más causas. A saber, los razonamientos de la filosofía son laboriosos, pero su visión es sublime; el orden que revela en el mundo es algo hermoso, trágico, emocionante, justamente lo que al final de cuentas buscan alcanzar todos los escritores. En la filosofía, los razonamientos y las investigaciones sólo son partes preparatorias, medios para alcanzar un fin; culminan en la intuición o en una teoría, es decir, en una con-

²² Entiéndase por *presupuesto filosófico* a la verdad o sistema de verdades (o sistemática de verdades) de una persona o un grupo de personas que funcionan como andamiaje teórico axiomático y axiológico para entender, aprehender y desenvolverse en el mundo.

templación de todas las cosas según su orden y valor. Dicha contemplación es de tipo imaginativo –no podría ser de otra forma– nadie que no haya ensanchado su espíritu podrá alcanzarla, por lo tanto, el filósofo que llega a ella es un escritor, un literato, un poeta (en el sentido referido en el apartado 1.1.4) y, de manera paradójica, el escritor que dirige su apasionada imaginación –no independiente de la realidad– hacia el orden de todas las cosas o hacia algo que se refiere al conjunto es, por lo tanto, un filósofo. Así pues, todo lo que nos sobreviene debe sobrevenirnos en algún momento, de tal modo que siempre habitamos en el momento fugaz. En ese momento fugaz se hallan tanto el filósofo como el escritor. Su patria es el lenguaje y cada uno de ellos enriquece el momento con sus infinitas perspectivas: cuando sentimos la emoción poética, ¿no encontramos lo dilatado en lo conciso y lo profundo en lo claro, al modo como se reflejan todos los colores del mar en las aguas de una piedra preciosa? Y ¿qué es un pensamiento filosófico sino uno de estos epítomes?

Por otra parte, el problema de la filosofía y la literatura se ha hecho presente con mayor fuerza a partir de la filosofía poshegeliana donde se trataba no sólo de fundir vida y filosofía, sino, también, de incluir el arte en esa dialéctica (tarea comenzada por los románticos). En esa tesitura, llevar la filosofía a la vida implica, por fuerza, que la filosofía acepte ser *reducida* a un proyecto de saber en alguna medida equiparable con esa sabiduría que la literatura compone a partir de los acontecimientos de la vida cotidiana. Aunque la filosofía y su discurso siempre han antepuesto la pretensión de verdad a la experiencia individual y las vicisitudes de los pueblos (esto es la vida y las ilusiones que ésta conlleva), la literatura –más que la filosofía– contribuye a la ampliación de la capacidad de imaginación moral, ya que hace al lector más sensible en la medida en que muestra –desvela para usar el léxico filosófico– y profundiza la comprensión de las diferencias entre las

personas y sus necesidades. Así pues, mientras que la filosofía sólo resume en principios la comprensión moral, la literatura amplía la comprensión. Las reflexiones filosóficas sobre cuestiones morales no han contribuido, en gran medida, a la eliminación de la esclavitud y no previeron, sólo por referir un ejemplo, la Shoá y, en este sentido, la literatura, en tanto que narración, ha mostrado efectivamente lo inhumano de ese acontecimiento, y ha conducido a los lectores a una valoración moral que, sin duda alguna, ha evitado un evento semejante.

La *razón literaria*, en la medida en que es una *razón estética*, es una razón sensible al sufrimiento del otro. La razón filosófica, por el contrario, se olvida de la vida y se instala en las teorías, por ello, sólo la literatura es capaz de narrar, en ocasiones dramáticamente, el trajinado andar de la vida, su flujo, su ritmo, su ambigüedad (¿hay otra cosa que sea más común a las culturas que su propio ritmo?). Sin una descripción literaria del mundo no es posible conmoverse ante el mal (la filosofía sólo muestra la diferencia entre el bien y el mal): sólo la literatura puede formar individuos capaces de horrorizarse e indignarse y actuar de manera positiva. (¿No es esta una de las primeras metas de la filosofía y el filósofo? Recuérdese el esfuerzo de Platón por determinar el bien y la manera de hacer el bien o el esfuerzo de Kant al implementar el imperativo categórico). Así, pues, ante la fe moderna en la razón instrumental de la *filosofía-cartesiano-racional-positiva-analítica* y los instrumentos técnicos derivados de las ciencias, la literatura ha dado pasos firmes en los laberintos de la vida que la filosofía y las ciencias han dejado de lado. Por supuesto, el campo ético de la literatura, no es el único alcance que ésta tiene (afirmarlo sería reducir la literatura a un instrumento), la obra literaria, sobre todo, desarrolla una visión del mundo, es creadora de sentidos, de mundos.

Así pues, filosofía y literatura tienen un pie en la realidad y otro en la ficción ya que estas dos últimas siempre –paradóji-

camente— caminan de la mano. La realidad es inseparable de la ficción porque es inseparable del lenguaje o de los lenguajes, de la palabra, de la multiplicidad de ellas y de los silencios. Ficción y realidad están unidas porque habitamos un mundo interpretado y susceptible a nuevas interpretaciones. La literatura y los escritores lo saben y, con cierto garapullo, no lo disimulan; la filosofía, salvo los hermeneutas y las corrientes pragmatistas, no lo acepta.

El poeta, el novelista —el escritor, al final de cuentas— renuncia al intento de reunir todos los aspectos de nuestra vida en una visión única (misión imposible como acusa la historia de la filosofía comentada en el apartado anterior), en una re-descripción mediante un único metaléxico (en sentido rortiano) de tal suerte que suspende la verdad, entendida como una sola voz, y antepone el mundo, el cual es un mundo que muta y acerca del cual realizamos —todos y cada uno de nosotros— múltiples re-descripciones.

Llevar la filosofía a reencontrarse con el mundo y la vida y que ésta dé cuenta (cuentas) de ambos —acaso su fin último o primero— es seguir el camino de la literatura; en este sentido, literatura y filosofía están fundidas, porque la primera ofrece las explicaciones del mundo y la vida que la segunda ha echado por la borda, ha desdeñado y ha olvidado. Del esfuerzo de la filosofía canónica por encontrar la verdad universal, una verdad cuyas proposiciones sean necesarias y verdaderas en todos los mundos posibles, la literatura se burla: “No hay números definitivos, todos son provisionales; en caso contrario, el juego [¡el mundo, la realidad, la vida!] tendría que terminar tarde o temprano. Al cabo de poco dará vueltas la rueda, empezarán a moverse los números, todo irá bien otra vez”.²³ Escritores y

²³ J. M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, p. 16.

literatura, más modestos que filósofos y filosofía, se cobijan en la *multicencia de un dulce noser* (Vallejo) y, paradójicamente, gracias a su generalidad no válida en todo mundo posible según la filosofía, es válida en todo mundo posible en tanto que es un discurso de posibilidad abierto a interpretaciones, un discurso de creación de sentidos, de significaciones, un discurso que es metáfora del mundo, es decir, de creación del mundo.

La literatura, los novelistas y los poetas, los escritores, amplían el lenguaje y, en este sentido, amplían el mundo. La literatura y el lenguaje, a diferencia de la lógica, son espacios de posibilidad de constitución de verdad, en tanto que es una metáfora del mundo. Así pues, la metáfora permite una nueva visión del mundo (ambición de los sistemas filosóficos), una nueva organización del universo, un nuevo orden, una nueva ontología al final de cuentas. Sólo gracias a la imaginación se puede inventar una nueva metáfora, lo cual significa crear asociaciones nuevas, inventar nuevos modos de ser del hombre, nuevas maneras de organizarse y de convivir, nuevas verdades que den cabida a todos, porque la metáfora, como la literatura y la poesía, no se agota, “es inagotable/ [...] Y no llegará jamás al último verso/ Y varía según los hombres”.²⁴ Así pues, dar lugar a la metáfora es dar lugar a la literatura y reconocer que la filosofía necesita, ahora más que nunca, de la literatura para cumplir con su labor. Filosofía y literatura caminan de la mano y no admiten disyunción porque ambas tratan de una y la misma cosa y ambas están hechas de palabras. En realidad no cabe una distinción entre géneros o estilos y, ya situado en esta posición filosófica, debo decir, sin disimulo, que, si se tiene en cuenta el trasfondo mítico de todo discurso sobre el tiempo y la experiencia, la filosofía, al

²⁴ Fragmento de “Otro poema de los dones”, en Jorge Luis Borges, *Nueva antología personal*, p. 42.

final de cuentas, sigue siendo literatura porque nunca se desprendió –y seguro nunca lo hará– de su origen mitológico.

“Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo” –dice Juan Preciado a Dorotea y más adelante Pedro Páramo se consuela en un monólogo–: “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.” La Verdad que la filosofía y la historia de la filosofía canónica pretenden es como Susana: jamás se le puede poseer de todo en la vida y mucho menos en la muerte. La literatura y la filosofía, *Pedro Páramo* y *La República*, están hechas de palabras “bien puede ocurrir que la una venga a ser la verdad desentrañada de la otra, y viceversa: una, en virtud del singular estatuto de la verdad y la ficción que propone, puede que confirme o desmienta a la otra”.²⁵

²⁵ *Filosofía y/o literatura*, p. 28.

III. LOS PRESUPUESTOS FILOSÓFICOS DE JUAN RULFO EN *PEDRO PÁRAMO*

... y todo es una parte del diverso
cristal de esa memoria, el universo;
no tienen fin sus arduos corredores

y las puertas se cierran a tu paso;
sólo del otro lado del ocaso
verás los Arquetipos y Esplendores.

J. L. BORGES

Pedro Páramo de Juan Rulfo es una de las obras de la literatura hispanoamericana y universal contemporánea —y de todos los tiempos— más criticada, elogiada, comentada y estudiada. Es un tema de múltiples y variadas aproximaciones: ¿quién que es no ha escrito sobre *Pedro Páramo*? Sin embargo, a pesar de todos los artículos que giran alrededor de esta novela, de los ensayos, ediciones e investigaciones críticas, de los libros especializados, de los coloquios, mesas redondas y simposios, *Pedro Páramo* sigue indemne, “resiste la apoteosis continua, mantiene intactos y crecientes sus hallazgos y estímulos y, al no consentir interpretación definitiva, renueva las constancias de lectura”.¹

Los presupuestos filosóficos que a continuación expongo, entendidos éstos como la verdad o sistemas de verdad de un grupo de personas que funcionan como andamiaje teórico axiomático y

¹ *Escribir, por ejemplo*, p. 243.

axiológico para entender, aprehender y desenvolverse en el mundo, es decir, el pensamiento que rige el actuar de los personajes, son producto de las *lecturas filosóficas* que he realizado de esta novela, estoy consciente de que esta lectura es una más de las que se pueden realizar (tantas lecturas como lectores), no puedo decir que el acercamiento y la interpretación ha sido inmediata, porque, sin duda alguna, la mediación de mi yo y mis circunstancias está presente a lo largo de todo el texto. En este sentido, la subjetividad no es un problema ni una piedra en el camino que hace trastabillar el esfuerzo fenoménico-hermenéutico; por el contrario, es un elemento enriquecedor. Además, los presupuestos filosóficos que he encontrado y expongo no han sido hallados por acaso, he atendido a los detalles, a los indicios que Rulfo hace explícitos y a través de ellos, con ayuda de la abducción, he encontrado los tan mencionados presupuestos filosóficos en lo secundario, en lo desechado, en lo aparentemente irrelevante.

El alejamiento: la abducción como método para encontrar los presupuestos filosóficos

Si bien es cierto que las obras literarias (y filosóficas y cualquier obra de arte) no consienten interpretaciones definitivas, hay algunas interpretaciones que se han colocado por encima de otras y se han establecido como verdades necesarias. Tal distribución ha obedecido, en la mayoría de los casos, a una convención que tiene más que ver con ismos filosóficos dominantes, corrientes políticas, movimientos sociales o momentos históricos determinados, que con lo que el texto sugiere. Así pues, existe una gran cantidad de interpretaciones de *Pedro Páramo*, sin embargo, la mayoría de ellas giran alrededor de lo que he denominado una lectura costumbrista y la construcción de arquetipos. Es fácil dejarse envolver por esas interpretaciones porque,

además de ser muy convincentes, son las que han ocupado un lugar privilegiado en lo que atañe a los estudios de esta novela. Por ello, me he alejado de esas interpretaciones y he buscado los presupuestos filosóficos de Juan Rulfo en *Pedro Páramo* en las pequeñas pistas que se sugieren en el texto. Con lo anterior, pretendí, en primera instancia, realizar una interpretación libre de influencias y, finalmente, llegar a un resultado –el que fuese, incluso a abrazar las interpretaciones dominantes– a través de un camino propio. Dicho camino fue la abducción.

Como ya se ha mencionado, la literatura es polisémica, por ello, hay que hacer caso a todas las pretensiones de sentido. En Comala se calla más de lo que se dice, las sombras y los murmullos que habitan la novela de Rulfo abren mil y una posibilidades y sólo gracias a la abducción podemos seguir las líneas de connotación y caminar por el sendero de las ambigüedades en que traza *Pedro Páramo* para llegar a puntos que nos den un suelo firme para enunciar los presupuestos filosóficos.

1. La abducción es el proceso mediante el cual los seres humanos generamos una hipótesis para dar cuenta de aquellos hechos que nos sorprenden y así dejen de sorprendernos. Es decir, para explicar aquellos hechos que las reglas ya enunciadas por la ciencia, la filosofía, cualquier discurso crítico convertido en sistema o la cotidianidad no pueden explicar. Por lo tanto, se puede decir que la abducción es una clase –de las diferentes clases– de operación mental que sugiere un enunciado que no está en modo alguno contenido en los datos de los que procede:

2. a) Se observa un hecho sorprendente F .

b) Pero si H fuera verdadero, F sería una cosa corriente.

Por lo tanto,

3. a) Hay razón para sospechar que H es verdadero.

b) Es la estructura lógica de toda abducción. La clave de su comprensión estriba en el carácter sorprendente

del hecho referido (F) en la primera premisa y en el trabajo de la imaginación en la segunda, cuando se descubre que si determinada hipótesis fuera verdadera (H) convertiría el hecho sorprendente en un acontecimiento normal.

4. De tal suerte, que la abducción es la única operación lógica que introduce alguna idea nueva:

a) Deducción.

1) Regla: todas las judías de esta bolsa son blancas.

2) Caso: estas judías son de esta bolsa.

3) Resultado: estas judías son blancas.

ii. La deducción sólo considera la aplicación de una regla general a un caso particular.

b) Inducción.

1) Caso: estas judías son de esta bolsa.

2) Resultado: estas judías son blancas.

3) Regla: todas las judías de la bolsa son blancas

ii. En la inducción, se infiere la regla a partir del caso y del resultado. Se trata, como se puede ver, de una inversión del caso deductivo.

c) Abducción.

1) Regla: todas las judías de esta bolsa son blancas.

2) Resultado: estas judías son blancas.

3) Caso: estas judías eran de esta bolsa.

ii. En la abducción, se trata de la inferencia del caso a partir de la regla y del resultado.

5. Como se puede ver en 4, en el razonamiento deductivo la conclusión no agrega nada nuevo a lo que ya está contenido en el antecedente. Por otro lado, el razonamiento inductivo incorpora un conocimiento no presente en las premisas pero que es posible obtener a partir de ellas. En la abducción, se elabora una hipótesis a partir del hecho ($2, F - 4, c, 2$), la situación o regla ($4, c, 1$) y la creatividad o inventiva del sujeto.

6. La creatividad o inventiva del sujeto referida en 5 es lo que conduce a éste a escoger la hipótesis correcta. Lo anterior Peirce lo llama instinto racional y ahora yo lo identifico con el sentido común ya que, como se sabe, el instinto no es más que un modo de actuar en determinada situación. Así pues, ya que el proceso de abducción opera sobre la base de un fenómeno desconocido, pero también sobre un contexto en el cual sucede, ésta (la abducción) se basa en la relación de mutua dependencia entre los hábitos de un actor cognitivo y los hábitos del mundo en el que actúa, es decir, entre el contexto y el sentido común (o instinto racional).

7. Por 6, se puede inferir que la abducción se trata de una lógica contextualizada y así es. Las hipótesis obtenidas por la abducción no tienen carácter necesario, no son una consecuencia lógica en sentido estricto y, también en ese sentido, son una consecuencia probable. Las hipótesis son sólo una probabilidad que basta que el sujeto crea cierta para que funcione. Cuando a través de la abducción enunciamos una teoría, empleamos la deducción para deducir a partir de esa teoría una variedad de consecuencias que permitirán verificar la teoría.

Juan Rulfo afirma –como ya se mencionó en el apartado La novela y *Pedro Páramo*; el lugar de Rulfo– que dejó cosas colgando para que el lector de *Pedro Páramo* las completara. La atmósfera de *Pedro Páramo* es deliberadamente sugestiva y propone una infinitud de posibilidades de significación y representación. Como ya se vio, la abducción es un camino seguro –es muy probable que existan otras rutas– para encontrar los presupuestos filosóficos de *Pedro Páramo*, lo cual supone alejarse de las interpretaciones canónicas y seguir las “pistas” apenas sugeridas. Los presupuestos filosóficos que se presentan a continuación, en tanto que no pretenden erigirse como verdades absolutas, sólo discuten con la interpretación canónica presentada (lectura costumbrista) y no buscan compararse con corrientes filosóficas

establecidas o corrientes del pensamiento, en tanto que la intencionalidad abductiva es, como ya se ha mencionado, construir conclusiones a partir de premisas inexistentes. Además, comparar los presupuestos filosóficos de Juan Rulfo en *Pedro Páramo* comentados adelante con filosofías ya establecidas, implicaría someter el discurso literario a los cánones filosóficos, lo cual no estoy dispuesto a hacer –y tampoco es la finalidad del texto–, puesto que desde el comienzo de este ensayo el camino recorrido ha sido el de los márgenes.

**De los arquetipos nacionales (literatura costumbrista)
a una literatura universal: el espacio
para los presupuestos filosóficos
en *Pedro Páramo***

La ignorancia de la tradición urbana se sirve de la mistificación para entender (y entenderse con) el mundo campesino, acaso también para sentirse parte de una realidad que se ha decidido olvidar y negar o inventar (el intento liberador de la Revolución Mexicana fracasó: los mejores murieron y se convirtieron en leyendas –¿De qué sirve ser leyenda si el ideal por el que se fue asesinado igual fue traicionado en la Hacienda de Chinameca?–, mientras que los peores se quedaron en la cima erigiendo estatuas y montando guardias de honor), o para sentirse mexicano: el universo rural fue alguna vez la esencia de México.

“¿Cómo aproximarme a lo que no pertenece a mi tradición urbana, lo propio de esa población enorme y con frecuencia nómada que es el pasado mediato o inmediato de lo citadino y es también su proveeduría infatigable?”² A través de *Pedro*

² *Escribir, por ejemplo*, p. 244.

Páramo, responden los críticos literarios y ponderan una lectura costumbrista³ de la novela. Recuérdense que cuando se publica por vez primera *Pedro Páramo* (1955) el país se desarrolla pero el entendimiento cultural y social de los medios rurales se inmoviliza. El capitalismo —justo como ahora— no le dedica tiempo a las zonas muertas del país, por ello, los deseos de hallarle sitio a la representación histórica la encuentran en *Pedro Páramo*: Juan Rulfo acerca al mundo rural del país con su testimonio y recreación.

El mundo narrativo de Juan Rulfo es, sin duda, el mundo del México rural del siglo XX. Hay quienes afirman, y en cierto sentido no se equivocan, que *Pedro Páramo* podría ser la historia de cualquier pueblo de la provincia mexicana⁴ donde el cacique se adueña de todo —a la buena o a la mala—, impone su propia ley y compra la absolución terrenal de sus pecados (esta es más que suficiente porque alivia la culpa y permite vivir sin angustia). A través de la voz de Juan Preciado, el lector de *Pedro Páramo* conoce tres realidades de Comala:

1. El Comala de Dolores Preciado que ella le contó a través del prisma embellecedor de la nostalgia y que él no encuentra a su llegada, porque, acaso, nunca existió, pero habita en la memoria (la memoria que, como el olvido, cambia o nulifica el pasado): “Hubiera querido decirle: ‘Te equivocaste de

³ Entiéndase por *lectura costumbrista* la que se realiza buscando sólo los elementos que permitan construir una identidad nacional o construir arquetipos de lo presentado en la novela.

⁴ “Los lugares donde situé *Pedro Páramo* [refiere Rulfo] son una zona casi despoblada por la Revolución Cristera: los ricos se fueron y no volvieron y los pueblos que quedaron son más bien pueblos fantasmas. Yo nací en esa zona y me quedaron grabados en la memoria. Cuando una vez volví me di cuenta de que allí sólo vivía la muerte y había voces vivas que eran las que yo guardaba de mi infancia” (*Entrevista a Juan Rulfo*. p. 80).

domicilio.' Me mandaste al '¿dónde es esto y dónde es aquello?' a un pueblo solitario. Buscando a alguien que no existe".⁵

2. El Comala que le remite los murmullos de las ánimas en pena, acaso el único que fue y que paradójicamente ya no es a la llegada de Juan Preciado.

3. El Comala ardiente, triste, solitario y fantasmagórico al que Juan Preciado desciende guiado por Abundio y del cual no puede salir jamás: "—ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados".⁶

La lectura textual de la novela, la lectura costumbrista, se instala en la segunda Comala y a partir de ella, por fuerza, hace una reconstrucción lineal del tiempo y del espacio que cancela el tiempo rulfiano (pretérito y presente, nunca futuro que quedó anulado por la falta de esperanzas, convergen en un instante sin perder su distinción: el pasado-objeto de narración fluye suavemente hacia el presente-momento de narración y viceversa), la trasposición espacial de *Pedro Páramo* (si el tiempo se conjuga en uno solo y se difumina, como exige la narración de Rulfo; por fuerza el espacio, las tres *Comalas*, están en el mismo sitio y en diferentes al mismo tiempo) y, a su vez, cancela cualquier pretensión de connotación que habita en la novela y que el mismo Rulfo hace explícita: "Dejé todo sintetizado [...] pero siempre quedó algo que sugería, algo que el lector tenía que completar. Es un libro que exige una gran participación del lector, sin ella, el libro pierde mucho".⁷

La lectura costumbrista sólo encuentra en *Pedro Páramo* la historia de la vida, agonía y muerte de Comala, un pueblo de tie-

⁵ *Pedro Páramo*, p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁷ *Entrevista a Juan Rulfo*, p. 81.

rra caliente circundado por la Media Luna que depende de una sola persona, don Pedro Páramo. Un cacique cruel y astuto que mata, engaña, viola y roba en medio de la impunidad que le otorga ser Pedro Páramo, el macho ideal o el ideal de macho al que la mayoría de mujeres de Comala le han dado un hijo:

—Yo también soy hijo de Pedro Páramo⁸ —le dice Abundio a Juan Preciado y continúa páginas adelante—: “El caso es que nuestras madres nos mal parieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo. Y lo más chistoso es que él nos llevó a bautizar”.⁹

Sin embargo, y en este mismo tenor, aquel hombre sin escrúpulos que desprecia a las mujeres, que las toma y las deja como objetos, permanece fiel durante toda su vida a un amor que jamás alcanza y que jamás le corresponde (cuando Susana San Juan se casa con Pedro Páramo, ella ya no es de este mundo —lo que eso signifique, pues el desdoblamiento ontológico aparece en *Pedro Páramo*—. Es inaccesible para él y para cualquiera porque se ha refugiado en la locura; se diluye lentamente entre sus sueños y su vigilia —acaso lo mismo— en donde aparecen la dicha y la miseria de su vida pasada), un amor infantil que se perpetua, un amor puro —como el del hijo a la madre—, un amor exaltado; y las mismas estrategias que él utiliza para satisfacer su hambre de poder, más aún, para hacerse de todo, las pone al servicio de Susana San Juan y así se abandona. Cuando Susana muere, Pedro Páramo renuncia a su riqueza, al poder y a la acción, pero no al amor por ella; se queda sentado en su viejo equipal, junto a la puerta grande de la Media Luna, esperando la muerte

⁸ *Pedro Páramo*, p. 7.

⁹ *Ibid.*, p. 9.

para que lo conduzca hacia ella, para que la unión, que no fue en este mundo, ocurra de una manera mística.

Después de la muerte de Susana, Comala perece: “me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre”,¹⁰ —dice Pedro Páramo herido en el orgullo porque el resto de los habitantes de Comala no comparten su luto— y los que no mueren terminan yéndose, abandonándolo todo: “todos escogen el mismo camino. Todos se van”.¹¹ —Se lamenta Pedro Páramo herido de muerte por uno de sus hijos ilegítimos—. Comala sin Pedro Páramo no puede continuar; es débil, apático, su vida está apagada desde la llegada de Pedro Páramo porque se abandonó a las leyes y caprichos de éste y su falta de vitalidad es contraparte de la violencia de Pedro Páramo:

—La semana venidera irás con el Aldrete. Y le dices que recorra el lienzo. Ha invadido tierras de la Media Luna.

—Él hizo bien sus mediciones. A mí me consta.

—Pues dile que se equivocó. Que estuvo mal calculado. Derrumba los lienzos si es preciso.

—¿Y las leyes?

—¿Cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros. ¿Tienes trabajando en la Media Luna a algún atravesado?

—Sí, hay uno que otro.

—Pues mándalos en comisión con el Aldrete. Le levantas un acta acusándolo de ‘usufruto’ [sic] o de lo que a ti se te ocurra. Y recuérdale que Lucas Páramo ya murió. Que conmigo hay que hacer nuevos tratos.¹²

¹⁰ *Ibid.*, p. 124.

¹¹ *Ibid.*, p. 131.

¹² *Ibid.*, p. 43.

Comala entero es víctima de Pedro Páramo y su sombra: el pueblo sin el cacique se reduce a la nada. Todo Comala es una feria de sombras. Los que ahí viven son muertos, sombras de vivos y de muertos, sombras de sombras envueltas en un calor sofocante de angustia, culpa, desolación y pobreza, justo como le ocurre a los campesinos de la provincia mexicana.

Visto desde la perspectiva anterior, el mundo creado por Rulfo en *Pedro Páramo* es, sin duda, una parcela de la realidad mexicana, la descripción –desgarradora– de cierta realidad social de México. Comala, como ya se ha mencionado, es un pueblo en un espacio histórico que va de la dictadura de Porfirio Díaz a la Cristiada (1926-1929) que representa a todos los pueblos de la provincia mexicana dejados a su suerte, con sacerdotes que se unen a la guerrilla reaccionaria y abandonan a su rebaño para salvaguardar –si cabe– la honra de la Iglesia (“Muéveme tú, Señor, muéveme al verte/ clavado en una cruz y escarnecido,/ muéveme al ver tu cuerpo herido,/ muéveme tus angustias y tu muerte./ Muéveme en fin tu amor, de tal manera/ que aunque no hubiera cielo yo te amara,/ y aunque no hubiera infierno te temiera)”¹³, con locas que arrullan al hijo que nunca tuvieron y sirven al que quisieron tener llevándole muchachas, con hermanos incestuosos, con hijos de caciques siguiendo las costumbres aprendidas de su padre: depredación y ultraje. *Pedro Páramo* es:

La descripción de una comunidad formada y deformada por un cacique, hecha a su imagen y semejanza y cuya inmejorable descripción es el relato de las acumulaciones tajantes, la posesión de

¹³ Soneto herético, según la perspectiva del integrismo, atribuido a fray Miguel de Guevara, *apud* Carlos Monsiváis, *El estado laico y sus malquerientes (crónica/antología)*, p. 24; en adelante, *El estado laico y sus malquerientes*.

tierras y cuerpos, la autoridad que se expresa por medio de violaciones, asesinatos, humillaciones. [...] Es también la sucesión de mujeres y jovencitas que se entregan o las que raptan, de enemigos ahorcados o ultimados a machetazos, de compra de criterios y voluntades, de acopio de tierra y de argucias. Alejada la denuncia social, *Pedro Páramo* exhibe los procesos de injusticia y despojo, el modo en que la posesión de tierras y dinero se traduce en el dominio de vidas y honras, y de cómo el lenguaje, con aridez y exactitud brillante, fija los crímenes como accidentes del paisaje.¹⁴

El lenguaje en *Pedro Páramo*, el modo de hablar de los personajes, es el de la gente del campo: frases breves, lacónicas, expresivas. Lenguaje que no se desgasta y diluye en descripciones sino que se multiplica en evocaciones anteriores a la catástrofe, a la angustia, a la culpa, al abandono, a la muerte: “Allá me oirás mejor le dice Dolores Preciado a su hijo, refiriéndose a Comala. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cerca la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez ha tenido alguna voz”.¹⁵ El campo, el cacique y sus víctimas, hambre y miseria, riqueza y desamor, convergen en *Pedro Páramo* y nos muestran los pueblos de México: la imagen es trágica, lírica si se quiere, pero real. *Pedro Páramo*, en la lectura costumbrista, es una novela que construye una imagen que dice la verdad de un México abandonado, triste, muerto, que permite la construcción de arquetipos de lo que es este país. Arquetipos que terminan convirtiéndose en la mistificación de aquellas sustancias o entidades metafísicas y/o finales (la máscara convertida en rostro, rostro petrificado en máscara): el cacique, el campesino, el macho, la mujer, el campo, el amor, la muerte.

¹⁴ *Escribir, por ejemplo*, p. 252.

¹⁵ *Pedro Páramo*, p. 11.

Sin embargo, si bien es cierto que *Pedro Páramo* introduce en la sociedad urbana diversos aspectos de lo rural: el habla lacónica, la fatalidad, la ferocidad, la desesperanza y el valor simbólico de la vida, entre otros, el lector de *Pedro Páramo*, que busca los arquetipos del campo mexicano y del mexicano, sólo cuenta con su habitual comprensión lineal o técnica de los hechos literarios, sólo dispone de sus propios referentes, de sus propias estrategias de habla –tan diferentes a las del campo– y, por ello, se inventa un desfile de episodios pintorescos que construyen al Cacique, al Campo, al Campesino, al Macho, a la Mujer (todos ellos con mayúsculas porque son arquetipos nacionales idealizados) que terminan confundándose con elementos folklóricos comerciales (la mejor muestra de lo anterior son las películas de Pedro Infante y la construcción de una clase y consecuente elevación al rango metafísico –me refiero por supuesto a *Nosotros los Pobres* de Ismael Rodríguez (1948)– para luego sucumbir ante el romanticismo de la sala de cine).

Juan Rulfo “no idealiza, muestra al hombre del pueblo como ser concreto, en su intolerable postración, bajo el peso infame de las reglas de juego que otros le han impuesto y otros han sostenido”.¹⁶ Antes de *Pedro Páramo*, el campo mexicano, en tanto que un constructo de arquetipos (entidades metafísicas) que permitan reconocer una identidad nacional, no existe (tampoco la construyen *Astucia* de Luis G. Inclán, *La Parcela* de José Lopez Portillo y Rojas ni *Mala yerba* y *Los de Abajo* de Mariano Azuela). Es el lector quien, a partir de la novela de Juan Rulfo, construye e identifica los sentimientos de la gente del campo provinciano (honradez, incapacidad de mentira, amor a los valores familiares y religiosos, sacrificio), la manera de hablar (que desaparece inmediatamente después

¹⁶ *Escribir*, por ejemplo, p. 250.

de hacerse presente: el campesino cambia su caló porque éste lo identifica y lo hace susceptible a la discriminación) y hace de *Pedro Páramo* una ideología trasmisora de la filosofía de la vida nacional que afirma el nacionalismo, el moralismo relativo (“El padre cura quiere sesenta pesos por pasar por alto lo de las amonestaciones”.¹⁷ “¿Que vienen por el dinero de las misas gregorianas? Ella no dejó ningún dinero. Díselos, Justina. ¿Que no saldrá del Purgatorio si no le rezan esas misas? ¿Quiénes son ellos para hacer la justicia, Justina?”)¹⁸ y así, crea una cultura rural provinciana en donde se concentra la información de conjunto sobre creencias profundas y superficiales, modos de vida, estilos del habla, nociones de lo bello y lo feo, usos de la tradición a la que se venera y a la que jamás se transforma.

Pedro Páramo, gracias a la lectura costumbrista, tiene más alcances sociológicos y antropológicos que artísticos y, en este sentido, la novela se queda varada en las connotaciones nacionalistas y, por tal motivo, pierde su rotundez, su trascendencia y la posibilidad de significación, en tanto que sentido, fuera de este país o este juego del lenguaje. La lectura costumbrista de *Pedro Páramo* es válida, pero se asienta en uno de los niveles de significación –en un Comala– y anula los demás, incluso, nulifica la pretensión de ambigüedad propia de *Pedro Páramo* y desoye a Rulfo que afirma:

El indio mexicano, como todos los indios, tiene una mentalidad muy difícil: es muy difícil de entrar en su mentalidad. No, yo no tengo ningún personaje indígena ni he escrito sobre los indios jamás... He trabajado con ellos más de quince años, pero su

¹⁷ *Pedro Páramo*, p. 43.

¹⁸ *Ibid.*, p. 82.

mentalidad es muy difícil de penetrar [...] Solamente siendo antropólogo se pueden explicar ciertas cosas que hacen.¹⁹

La lectura costumbrista de *Pedro Páramo*, como ya se ha visto, nos instala en la autobiografía de un pueblo (con la salvedad de que en Comala la vida no es más que la representación de la muerte) y nos coloca frente los arquetipos de lo mexicano y, ya situados en ese punto, nos obliga a caminar por el sendero —ya bastante recorrido y sin mucho sentido, me atrevería a afirmar— de la ontología del mexicano. Lo anterior evita que el lector de *Pedro Páramo* dé el salto de lo regional y/o lo nacional a lo ecuménico. Es decir, que vaya del primer nivel de significación, a saber, el literal (la pobreza, el cacique, el pueblo, lo folclórico) al nivel connotativo (la imposición de una moral del fatalismo, del *así estaba escrito*, detrás de la cual aparecen la soledad, el abandono, la injusticia, la culpabilidad y el poder), los cuales se encuentran por encima del relato nacional arquetípico y permite situarnos en el de los presupuestos filosóficos que hacen de la novela de Juan Rulfo una literatura universal.

Si se hace la lectura de *Pedro Páramo* sin pretensiones costumbristas (y/o nacionalistas), se podrán encontrar los grandes problemas que rondan al mundo: el pecado, la culpa, el remordimiento, la condenación. *Pedro Páramo* representa el tiempo detenido, la aparición del silencio en medio de los murmullos y viceversa, la presencia fantasmal y el desquite de la muerte (acaso el pago de las culpas que no dejaron vivir), en ese sentido, Comala se parece al infierno de Dante. *Pedro Páramo* también es la peregrinación a los orígenes (“En Comala comprendí/ que al lugar donde has sido feliz/ no debie-

¹⁹ Juan Rulfo en entrevista con José Balza, *apud Juan Rulfo, toda la obra*, p. XXII.

ras tratar de volver)”,²⁰ la búsqueda incesante del padre (¿qué otra cosa es la religión, las religiones monoteístas?), la culpa como carga (a la transgresión de la ley moral dada por la religión se une la imposibilidad de redimir la falta), la conciencia de la angustia y la soledad existencial.

La religiosidad como eje del mundo de *Pedro Páramo*

El eje principal del mundo recreado en *Pedro Páramo* es la religiosidad. Se trata de una religiosidad *sui generis* que proviene del sincretismo entre la tradición católica (el continuo arrepentimiento durante la vida para alcanzar la salvación después de ella, nunca la retribución terrena a la que Job apela) y las tradiciones propias del campo (el eterno retorno en el tiempo propio de la tradición agrícola, el cielo y el infierno dentro de los límites de lo cotidiano, la misma retribución terrena de Job). La religiosidad de la gente de Comala es la amalgama de ilusiones y convicciones, de creencias colectivas y personales que construyen una teología popular que mezcla cielo, infierno, vírgenes, santos, dioses de panteones desconocidos (destruidos, negados o satanizados), gracia, caída e imposibilidad de redención (¿Quién en Comala está fuera de ella o, lo que es lo mismo, quién en Comala está vivo?) y que ajusta todo al orden de lo profano, al tamaño de la gana personal. Por eso, aunque los símbolos católicos usados en la novela sean implacables nadie se somete a ellos, incluso el Padre Rentería, la representación de la tradición cristiana en la novela, desatiende la palabra de Dios:

²⁰ Fragmento de “Peces de ciudad” de Joaquín Sabina y Pancho Varona, en el disco *Dímelo en la calle*, (BMG/Ariola, 2002).

No quería pensar para nada que había estado en Contla, donde hizo confesión general con el señor cura, y que éste, a pesar de sus ruegos, le había negado la absolución:

—Ese hombre de quien no quieres mencionar su nombre ha despedazado tu Iglesia y tú se lo has consentido. ¿Qué se puede esperar ya de ti, padre? ¿Qué has hecho de la fuerza de Dios? Quiero convencerme de que eres bueno y de que allí recibes la estimación de todos; pero no basta ser bueno. El pecado no es bueno. Y para acabar con él, hay que ser duro y despiadado. Quiero creer que todos siguen siendo creyentes; pero no eres tú quien mantiene su fe; lo hacen por superstición y por miedo. [...] no hay que entregar nuestro servicio a unos cuantos, que te darán un poco a cambio de tu alma, y con tu alma en manos de ellos ¿qué podrás hacer para ser mejor que ellos que son mejores que tú? No, padre, mis manos no son lo suficientemente limpias para darte la absolución. Tendrás que buscarla en otro lugar.

—¿Quiere usted decir, señor cura, que tengo que ir a buscar la confesión a otra parte?

—Tienes que ir. No puedes seguir consagrando a los demás si tú mismo estás en pecado.

—[...] ¿No podría usted...? Provisionalmente, digamos... Necesito dar los santos óleos... la comunión. Mueren tantos en mi pueblo, señor cura.

[...] Y el señor cura de Contla dijo que no.²¹

Me he extendido en la transcripción porque la cita muestra, de manera extraordinaria, el carácter religioso de los personajes de Comala: el padre Rentería aceptó la destrucción de su grey y se sometió —como todos en Comala— al poder de Pedro Páramo. Ofició, sin ser absuelto de sus pecados y contra su voluntad,

²¹ *Pedro Páramo*, pp. 75-76.

la misa por el alma de Miguel Páramo, el asesino de su hermano y el violador de su sobrina. La religión para el padre Rentería es un titubeo febril, en los demás es eterno incumplimiento.

En Comala, la Palabra de Dios sólo importa y es trascendente cuando se amolda al capricho personal o a los límites de la vida diaria (¿Qué saben los querubines, los ángeles y los arcángeles de las ilusiones y convicciones de un pueblo que se ha abandonado a los caprichos y al poder de Pedro Páramo? Es más, ¿qué sabe Dios de la vida en Comala?, ¿qué sabe Dios del hombre?: “Dios mío, si tú hubieras sido hombre,/ hoy supieras ser Dios; pero tú, que estuviste siempre bien/no sientes nada de tu creación./ Y el hombre sí te sufre: el Dios es él!”).²² Por lo anterior, Ésta se adapta al mundo, no al revés. El evangelio de San Juan (1,1-5) no tiene correspondencia en esta religiosidad:

Al principio existía la Palabra,
y la Palabra estaba junto a Dios,
y la Palabra era Dios.
Al principio estaba junto a Dios.
Todas las cosas fueron hechas por medio de la palabra
y sin ella no se hizo nada de todo lo que existe.
En ella estaba la vida,
y la vida era la luz de los hombres.
La luz brilla en las tinieblas
y las tinieblas no la recibieron.

La Palabra (Dios) ya no es fundamento ontológico sino que es ulterior al principio. En este horizonte no es concebible la afirmación del Génesis “Dijo Dios, ‘haya luz’, y hubo luz” (Gn. 1,3)

²² Fragmento “de Los dados eternos”, en César Vallejo, *Antología poética*, p. 87; en adelante, *Antología poética*.

sino que la Palabra corresponde a lo que ocurre de hecho y, si no corresponde, se anula para dar paso a una nueva palabra (ahora con minúscula porque es la de la gana personal) que explique, no fundamente:

Dolores Preciado le murmura a Miguel Preciado:

Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. 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...²³

Bartolomé San Juan le habla a Susana San Juan a propósito de Comala:

Hay pueblos que saben a desdicha. Se les conoce con sorber un poco de su aire viejo y entumido, pobre y flaco como todo lo viejo. Este es uno de esos pueblos, Susana [...] Aquí [...] no sentirás sino ese olor amarillo y acedo que parece destilar por todas partes. Y es que éste es un pueblo desdichado; untado de desdicha²⁴

Siguiendo con lo anterior, en tanto que la Palabra ha perdido su capacidad de iluminar, se convierte en deudora, lo cual resulta lo mismo que decir que Dios –que en Comala existe sólo como referente– anula la promesa de salvación y castiga la esperanza.

²³ *Pedro Páramo*, p. 62.

²⁴ *Ibid.*, p. 88.

En Comala, la religiosidad no es como la religión institucional vinculada con la iglesia católica; las teorías que dotan a *Pedro Páramo* de una base católica pura y encuentran alegorías bíblicas en cada página son débiles, incluso erradas. Juan Rulfo le declara a Sommers:

Ellos creyeron alguna vez en algo, los personajes de *Pedro Páramo*, y aunque siguen siendo creyentes, en realidad su fe está deshabitada. No tiene un asidero, una cosa de dónde aferrarse. Tal vez en este sentido se estime que la novela es negativa. Esto me hace pensar en aquellas personas que piensan que la justicia más justa es la mejor de todas las justicias. Así, en estos casos, la fe fanática produce precisamente la antife, la negación de la fe.²⁵

Así pues, para entender la religiosidad en *Pedro Páramo* a profundidad, hay que distinguir entre la religión institucional y la religión como el sentimiento del hombre y su búsqueda de trascendencia. Este problema religioso aparece en numerosas ocasiones a lo largo de la novela y el padre Rentería es un ejemplo de la crisis religiosa que aqueja a Comala. Él está obsesionado con el pecado y a menudo se cuestiona sobre la salvación de las almas, sobre la salvación propia y la de los demás; y cada vez que se cuestiona a sí mismo, la duda lo invade. En este sentido, Comala y sobre todo el padre Rentería sólo conserva de la religión católica las sanciones de culpa y las certidumbres de la duda:

“¿Qué sabía él del cielo y el infierno?” –reflexiona el padre Rentería–. “Y sin embargo, él, perdido en un pueblo sin nom-

²⁵ *Escribir, por ejemplo*, p. 254.

bre, sabía los que habían merecido el cielo. Había un catálogo. Comenzó a recordar los santos del panteón católico comenzando por los del día: Santa Numilona, virgen y mártir; Anarcio obispo...” Sin un catálogo fijo no hay cielo certificado.²⁶

Por otro lado, Susana San Juan niega por completo la religión institucional como recurso de salvación del hombre, sus palabras: “¿Que no saldrá del purgatorio si no le rezan esas misas? ¿Quiénes son ellos para hacer la justicia?”²⁷ y más adelante: “—señor, ¡tú no existes! Te pedí tu protección para él. Que me lo cuidaras. Eso te pedí.”²⁸

Incluso, muestra claramente su falta de fe en la religión cuando rechaza el consuelo del Padre Rentería:

—Vas a ir a la presencia de Dios. Su juicio es inhumano para los pecadores.

Luego se acercó otra vez a su oído; pero ella sacudió la cabeza:

—¡Ya váyase, padre! No se mortifique por mí. Estoy tranquila y tengo mucho sueño.²⁹

Pero es más clara cuando le confiesa a Justina: “Yo sólo creo en el infierno”.³⁰

En el mismo tenor, Eduviges se revela contra la divinidad y se suicida: “Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando Él lo disponga”.³¹ A decir verdad, ninguno de los personajes de *Pedro Paramo* encuentra consuelo en

²⁶ *Ibid.*, pp. 255-256.

²⁷ *Pedro Paramo*, p. 82.

²⁸ *Ibid.*, p. 107.

²⁹ *Ibid.*, p. 122.

³⁰ *Ibid.*, p. 116.

³¹ *Ibid.*, p. 13

la religión porque ésta no le proporciona ninguna esperanza pues, como se verá más adelante, ya no corresponde con la realidad en Comala y ha dejado a sus habitantes en la soledad y la imposibilidad de comunicación.

La desesperanza invadió a Comala cuando ésta se convirtió en un mundo diferente al que era; en el sitio para pagar los pecados cometidos, cuando se abandonó a Dios por la gana personal o por Pedro Páramo. Dorotea habla con Juan Preciado —ya debajo de la tierra—:

¿La ilusión? Esa cuesta caro. A mí me costó vivir más de lo debido. Pagué con eso la deuda de encontrar a mi hijo, que no fue, por decirlo así, sino una ilusión más; porque nunca tuve ningún hijo. Ahora que estoy muerta me he dado tiempo para pensar y enterarme de todo. Ni siquiera el nido para guardarlo me dio Dios. Sólo esa larga vida arrastrada que tuve, llevando de aquí para allá mis ojos tristes que siempre miraron de reojo, como buscando detrás de la gente, sospechando que alguien me hubiera escondido a mi niño. Y todo fue culpa de un maldito sueño. He tenido dos: a uno de ellos lo llamo el “bendito” y a otro el “maldito”. El primero fue el que me hizo soñar que había tenido un hijo. Y mientras viví, nunca dejé de creer que fuera cierto; porque lo sentí entre mis brazos, tiernito, lleno de boca y de ojos y de manos; durante mucho tiempo conservé en mis dedos la impresión de sus ojos dormidos y el palpitar de su corazón. ¿Cómo no iba a pensar que aquello fuera verdad? Lo llevaba conmigo a donde quiera que iba, envuelto en mi rebozo, y de pronto lo perdí. En el cielo me dijeron que se habían equivocado conmigo. Que me habían dado un corazón de madre, pero un seno de una cualquiera. Ése fue el otro sueño que tuve. Llegué al cielo, me asomé a ver si entre los ángeles reconocía la cara de mi hijo. Y nada. Todas las caras eran iguales, hechas con el mismo molde. Entonces pregunté. Uno de aquellos santos se me acercó y, sin

decirme nada, hundió una de sus manos en mi estómago como si la hubiera hundido en montón de cera. Al sacarla me enseñó algo así como una cáscara de nuez: “Esto prueba lo que te demuestra”.

Tú sabes cómo hablan raro allá arriba; pero se les entiende. Les quise decir que aquello era sólo mi estómago engarruñado por las hambres y por el poco comer; pero otro de aquellos santos me empujó por los hombros y me enseñó la puerta de salida: “Ve a descansar un poco más a la tierra, hija, y procura ser buena para que tu purgatorio sea menos largo”.³²

Así pues, Comala no es el infierno pero está muy cerca de serlo. Abundio refiere: Comala “está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija”.³³ Y doña Eduviges sentencia: “Sólo yo entiendo lo lejos que está el cielo de nosotros”.³⁴ Comala también es un estado de ánimo, el de la desesperanza heredada (el pecado recibido de los padres y los abuelos, una deuda eterna que crece con el quehacer cotidiano que obliga a los pobladores de Comala a vivir en la angustia), la culpa que no se redime, la vida que carece de sentido porque no hay libertad y por eso no se vive, la muerte que no se ejecuta, que es otra vida (la condena a seguir vivo escuchando los murmullos, la imposibilidad de no ser más que un murmullo, una sombra), la salvación deseada que jamás se alcanza; el estado de ánimo de las ánimas en pena que sólo son escuchadas por las demás ánimas en pena, que no se diluyen pero tampoco se afirman en el murmullo eterno, en un murmullo que es acto de contrición, confesión y búsqueda de vivos que recen por la salvación del alma de los que ya murieron y la propia:

³² *Ibid.*, pp. 64-65.

³³ *Ibid.*, p. 8.

³⁴ *Ibid.*, p. 13.

Si usted viera el gentío de ánimas que andan sueltas por la calle, [...] Son tantas, y nosotros tan poquitos, que ya ni la lucha le hacemos para rezar porque salgan de sus penas. No ajustarían nuestras oraciones para todos. Si acaso les tocaría un pedazo de Padre Nuestro. Y eso no les puede servir para nada. Luego están nuestros pecados de por medio. Ninguno de los que todavía vivimos está en gracia de Dios. Nadie podrá alzar sus ojos al Cielo sin sentirlos sucios de vergüenza.³⁵

Comala es el estado de ánimo de las ánimas en pena que no saben si están vivas o están muertas porque nunca lo han estado:

Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás. Quienquiera diría que, no siendo ahora, en otro tiempo fuisteis. Pero, en verdad, vosotros sois los cadáveres de una vida que nunca fue. Triste destino. El no haber sido sino muertos siempre. El ser hoja seca, sin haber sido verde jamás. Orfandad de orfandades.³⁶

Todas las almas de Comala están “vagando por la tierra –le dice Dorotea a Juan Preciado– ...buscando vivos que recen por ella”.³⁷ El cielo al que aspiran por ejemplo Inés Villalpando, rogando a la mujer de Abundio, recién muerta, que interceda por ella cuando llegue al cielo, es un cielo que desconocen. Los habitantes de aquel pueblo de sombras y murmullos están condenados a vagar por la tierra porque han pecado contra la religión. El cielo ha quedado totalmente alejado del hombre, incansable en todos los sentidos; incluso cuando Pedro Páramo imagina a Susana San Juan en el cielo, lo hace señalando claramente la lejanía, la distancia y la imposibilidad de alcanzarlo:

³⁵ *Ibid.*, p. 55.

³⁶ “Fragmento de LXXV”, en *Antología poética*, p. 130.

³⁷ *Pedro Páramo*, p. 70.

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 a donde no llegarán mis palabras.³⁸

Es como si se vinculase la existencia a una relación con la divinidad y ésta le fuese totalmente hostil al hombre (y viceversa). Quizá esto ocurre porque Dios sólo existe como referente en Comala, es decir, ha perdido su divinidad, aquella que San Juan describe, aquella que, en el Génesis, puede crear con sólo su Palabra. La hostilidad de la divinidad con el hombre en Comala estriba en que ésta ha dejado de ser divina para los habitantes, y con ello ha perdido no sólo su capacidad para salvar sino, también, su capacidad para oír e, incluso, Su Palabra.

Así pues, el pueblo de la Media Luna se inserta en la retribución terrena y se enfrenta (¡sí, se enfrenta!) a un Dios que —de haberlo— no es el Dios justo que aparece en todo el corpus bíblico, sino un ente caprichoso y contingente que, sin ser la injusticia, el mal o el sufrimiento mismo, participa de ellos, justo como un hombre lo haría. Job, que acaso atraviesa por la misma angustia que los habitantes de Comala, describe la hostilidad de ese Dios inmejorablemente:

Diré a Dios: no me condenes, explícame por qué me atacas. ¿Te parece bien oprimirme, despreciar la obra de tus manos, y favorecer los planes del malvado? ¿Tienes acaso ojos de carne o ves las cosas como un mortal? ¿Es tu existencia la de un mortal, son tus años los de un hombre, para que hurgues en mi culpa e investigues mi pecado, aunque sabes que no soy culpable y que

³⁸ *Ibid.*, p. 16.

nadie va a arrancarme de tus manos? Tus manos me formaron y me hicieron, ¿y ahora, en arrebató, me destruyes? Recuerda que me has hecho de barro y que al polvo me has de devolver. ¿No me vertiste como leche y me cuajaste como queso? Me revestiste de carne y piel, me tejiste de huesos y tendones. Me concediste el don de la vida, cuidaste solícito mi aliento. Pero algo ocultaba tu mente, seguro que estabas pendiente de vigilar mis pecados, de no disculpar mis faltas: si era culpable, ¡ay de mí!, si inocente, no levantaría cabeza, harto de ignominia, borracho de aflicción. Con la furia de un león me das caza, repitiendo tus proezas a mi costa, renuevas mis ataques contra mí, contra mí redoblas tu furor, tus tropas de refresco sobre mí. (Job 10, 2-17)

Como ya se ha mencionado, la religiosidad en *Pedro Paramo* tiene un carácter supersticioso y primitivo, por eso es ineficaz (como resulta en todas las sociedades modernas). En Comala está claramente expuesta la inutilidad de la religión; religión que aparece como amalgama de superstición y creencias ingenuas. En *Pedro Paramo*, la religión es una obsesión de pecado, infierno, ánimas del purgatorio, todo ello constituido por factores negativos. “La superstición es una densa, abrumadora carga cultural que implica un alivio o una distensión social. ¿Qué es la ‘gracia de Dios’? ¿Qué es ‘morir en pecado’ sino obedecer la ley que determina la imposibilidad de obediencia?”³⁹

Los personajes de *Pedro Páramo* catalizan su sentimiento religioso a través de sus costumbres, ritos y creencias surgidas en el marco de la religión católica, una religión que aparece degradada por todas estas mezclas supersticiosas que con los años se fueron adhiriendo a ella. Una religiosidad ingenua, en la que el hombre confía, pero que, ya se sabe, no le puede

³⁹ *Escribir, por ejemplo*, p. 255.

ayudar. Tampoco, por supuesto, le pueden ayudar los representantes de la Iglesia: el Padre Rentería abandona al pueblo y se levanta en armas. En *Pedro Páramo*, la religión no puede ser un camino de salvación, acaso es una condena que deja a los habitantes de Comala, como se verá, con ganas de lo contrario de la muerte.

La conciencia del pecado y la culpa

En Comala la muerte no supone alivio. En *Pedro Páramo*, todos los personajes tienen conciencia del pecado y saben que no pueden redimirlo. El pecado, en la novela de Juan Rulfo, es el fundamento común de los moradores de Comala.

Se trata de un pecado que ya “no está en las acciones de los personajes, sino en los actos de sus padres y abuelos que los endeudan con la eternidad y los obligan a merecer esta triste suerte que los angustia. Del dogma católico se ha recibido la concepción autodenigratoria desde los resquicios del lenguaje, desde la incorporación carnal de presagios y admoniciones.

Dice Bartolomé San Juan en *Pedro Páramo*:

—Este mundo, que lo aprieta a uno por todos lados, que va vaciando puños de nuestro polvo aquí y allá, deshaciéndonos en pedazos como si rociara la tierra con nuestra sangre. ¿Qué hemos hecho? ¿Por qué se nos ha podrido el alma?

Y Dorotea, La Cuarraca, le confía a Juan Preciado:

Ya de por sí la vida se lleva con trabajos. Lo único que le hace a uno mover los pies es la esperanza de que al morir la lleven a una de un lugar a otro; pero cuando a una le cierran una puerta

y la que quedaba abierta es nomás el infierno, más vale no haber nacido... El cielo para mí, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora.⁴⁰

En efecto, el mejor lugar para Dorotea es Comala, el purgatorio. Tal convicción genera una situación dramática que explica la concepción de un mundo sin futuro, sin escapatoria, sin salidas; la hermana incestuosa le dice a Juan Preciado: “nosotros aquí [en Comala] tan solos. Desviviéndonos por conocer aunque sea tantito de la vida”.⁴¹ Este es el principal presupuesto filosófico de Juan Rulfo en *Pedro Páramo*, el cual ajusta los modos de vida de las personas en Comala y, si nos detenemos a observar, parecería que también rige los modos de vida de los habitantes del mundo, sobre todo el actual, tan abandonado a los medios masivos de comunicación, a la generación de sujetos alienados convertidos en ánimas en pena, al abandono del humanismo por el consumismo, a la consideración del otro no como sujeto sino como objeto.

En esta concepción, el cielo y el purgatorio están dentro de los márgenes de la vida diaria, es decir, existe una concepción de retribución terrena que, como ya se ha dicho, se contrapone al dogma católico: el infierno está en la ausencia del cielo o en la del purgatorio en la vida, es decir, en el olvido después de la muerte, ¿quién se acuerda de quien no sufrió, quién se acuerda de quien no gozó, quién se acuerda de quien no vivió? Por eso sólo tienen voz en la muerte los que la merecen. Pedro Páramo nunca tiene voz narrativa propia dentro de la novela.

Así pues, en Comala la vida es sufrimiento, un continuo acatamiento de las leyes —no las leyes de Dios, tampoco las del

⁴⁰ *Ibid.*, p. 260.

⁴¹ *Pedro Páramo*, p. 54.

Estado ni las de la Ciencia, sino un cacique u otra persona más poderosa a la que se le concede el poder de hacer con nuestra vida lo que le venga en gana— y el correspondiente continuo abandono del yo y, con esto, la imposibilidad de arrojar a la muerte se hace presente pues, ante el propio abandono, la posibilidad de anular el propio ente se desvanece y la muerte, en *Pedro Páramo*, sólo es la conciencia —después de la vida— del autoabandono que en sí mismo es el pecado y la culpa. La muerte es, pues, la conciencia de que nunca se estuvo vivo; con la muerte en *Pedro Páramo*, se hace de súbito visible para cada uno de los personajes que el tiempo que queda para vivir en condición fantasmagórica es el mismo mal padecido anterior a la muerte, es decir, la eternización de un mal al que ni siquiera la muerte puede poner fin, justo aquello que las religiones han llamado infierno, la eternización en el sufrir. Por ello, los habitantes de Comala se eternizan en los susurros para no morir, pues las ganas de lo contrario de la muerte implican una especie de esperanza del Edén, otra oportunidad de vivir la vida sin abandonarse por Pedro Páramo.

Para los personajes de *Pedro Páramo*, Comala es el purgatorio, una parodia del Jardín del Edén. En este sentido, la humanidad desde el comienzo ya ha caído de *la gracia*. *Pedro Páramo* es la historia de un pueblo que ya está maldito por un pecado heredado, un pueblo con una condición de caído, en medio de un ambiente hostil y árido por el cual el hombre tiene que vagar —vivir—, buscando la absolución. En esta tesitura, Dios consintió que el desorden del mundo jugara su juego en Comala, pero al escoger ausentarse (los murmullos que jamás son escuchados, la absolución de los pecados por parte de un pecador) paradójicamente Dios le impone al mundo una ley implacable, la ilegalidad (que se presenta como no correspondiente con *nada* de las explicaciones del mundo que da la religión, por ello se recurre a la religiosidad que explique, de alguna manera, la irrupción de

la ilegalidad) en donde la ausencia de vida e incluso de bien (¿qué es bueno en Comala?, ¿quién es bueno en Comala?) anula el yo –y con ello todos los presupuestos filosóficos, de tal forma que los habitantes se quedan sin suelo al cual asirse– y todo en Comala, a pesar de los murmullos, es neutralidad, apatía:

—Siento como si alguien caminara sobre nosotros [–le dice Juan Preciado a Dorotea].

—Ya déjate de miedos. [...] Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados.⁴²

El hombre de Comala es incapaz de salvarse a sí mismo o al prójimo, está sentenciado a sufrir con una condena espiritual –que no morir–. Su cuerpo es una encarnación del pecado –por eso paga con él y en él: ¿y no es esta la experiencia humana: la carne, la enfermedad, el dolor, la podredumbre?–, y el pecado se nota en el cuerpo. El pecado arrastra consecuencias físicas y las consecuencias morales también son físicas (“un mar de lodo”). La hermana incestuosa lo sabe y le dice a Juan Preciado:

—[] ¡Míreme la cara!

Era una cara común y corriente.

—¿Qué es lo que quiere que le mire?

—¿No me ve el pecado? ¿No ve esas manchas moradas como de jiote que me llenan de arriba abajo? Y eso es sólo por fuera; por dentro estoy hecha un mar de lodo.⁴³

La transgresión a la ley moral dada por la religión está unida a la imposibilidad de redimir la falta. ¿Qué es morir en pecado

⁴² *Ibid.*, p. 65.

⁴³ *Ibid.*, pp. 54-55.

sino morir de acuerdo con la tradición, responder con la extinción a la creencia literal de que esta vida es un infierno? ¿Qué es el pecado sino obedecer a la ley que determina la imposibilidad de obediencia y la salvación? A continuación la paradoja:

Los hermanos incestuosos que Juan Preciado conoce después de que ha sido dejado por Damiana están en la soledad absoluta. La condición incestuosa es la consecuencia directa de la condición solitaria en que se encuentra la pareja. Desde la primera vez que Donia (el hermano varón) hace de su hermana *su mujer*, la pareja entra en estado conyugal para cumplir con la ley divina de procrear. Sin embargo, los hermanos se afligen:

—No hablaría si no me acordara al ver a ése, rebulléndose, de lo que me sucedió a mí la primera vez que lo hiciste. Y de cómo me dolió y de lo mucho que me arrepentí de eso.

—¿De cuál eso?

—De cómo me sentía apenas me hiciste aquello, que aunque tú no quieras yo supe que estaba mal hecho.

—¿Y hasta ahora vienes con ese cuento? ¿Por qué no te duermes y me dejas dormir?⁴⁴

La pareja incestuosa espera la absolución para vivir en paz, pero ésta les es negada por el obispo, a pesar de su justificación. Habla la hermana incestuosa enfrente del obispo:

—Eso no se perdona —me dijo.

—Estoy avergonzada.

—No es el remedio.

—¡Cásenos usted!

—¡Apártese!

⁴⁴ *Ibid.*, p. 52.

Yo le quise decir que la vida nos había juntado, acorralándonos y puesto uno junto al otro. Estábamos tan solos aquí, que los únicos éramos nosotros. Y de algún modo había que poblar el pueblo. Tal vez tenga ya a quien confirmar cuando regrese.⁴⁵

La sentencia divina de aquellos hermanos es la esterilidad –otra vez, el cuerpo paga el pecado–, lo cual explica el ambiente físico de Comala e, incluso, la condición de la casa de los hermanos. A pesar de la justificación y confesión del incesto por motivos de soledad o necesidad de procrear (el mandato divino de procrear: “Sed fecundos y multiplicaos, henchid la tierra y someterla” (Gn,1,28)). La hermana es estéril y será eternamente estéril –como Dorotea–, como Comala. La maldición de la esterilidad se aplica a la tierra, la esterilidad eterna es, pues, la condena.

Sin embargo y paradójicamente, a pesar de saberse perdidos, los habitantes de Comala se acercan a la religión católica como la única posibilidad de salvación, aunque al mismo tiempo están conscientes de que no pueden acceder a ella, Dorotea se confiesa con el padre Rentería:

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

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

—¿Cuántas veces viniste aquí a pedirme que te mandara al Cielo cuando te murieras? Querías ver si allá encontrabas a tu hijo, no, Dorotea? Pues bien, no podrás ir ya más al Cielo. Pero que Dios te perdone.

—Gracias, Padre.⁴⁶

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 55-56.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 79.

Si la culpa proviene de los padres y de los abuelos de los habitantes de Comala, la culpa de la pareja edénica también los alcanza –por ello la culpa es heredada– como una carga que hay que padecer en la vida y que les impedirá alcanzar el paraíso perdido. En lo más profundo de sus conciencias sienten que el pecado no es sólo aquel mal acto circunscrito a un momento determinado de sus vidas; la vida es ya en sí un pecado, desde su origen están marcados por el hecho de nacer fuera del paraíso: la pobreza es lo más lejano al paraíso y ni el bautismo alcanza para alejar a los moradores de Comala de ella. Abundio le expone la paradoja a Juan Preciado: “El caso es que nuestras madres nos malparieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo. Y lo más chistoso es que él nos llevó a bautizar.”⁴⁷

La confesión, como ya se ha visto, es un acto que se repite en Comala. Algunos, como Pedro Páramo o Susana San Juan, no la necesitan porque no aspiran al paraíso o su paraíso es otro personaje, pero el resto de los moradores de Comala recurren a ella como un acto redentor de culpas pero son indignos de recibir la absolución de sus pecados. El padre Rentería se la negó a Eduviges, el cura de Contla, a su vez, tampoco se la concedió al padre Rentería, la hermana incestuosa no la recibió del obispo que pasó por Comala. Sin redención, con la culpa del pecado, los moradores de Comala se convierten en ánimas en pena que eternizan la vida en la muerte.

Los ecos, los murmullos, los susurros de las ánimas en pena, las voces que, desde las tumbas o desde cualquier lugar, tratan de hacerse escuchar, determinan el carácter de Comala. Las ánimas en pena, con sus gritos –silenciosos– se esfuerzan por hacer saber la agonía de un pueblo, su pecado y la culpa que han arrastrado. Sólo en la medida en que puedan

⁴⁷ *Ibid.*, p. 9.

ser escuchadas, en que ellas puedan decir sus pecados, a manera de confesión, ya no buscando la absolución de Dios sino la de ellos mismos, podrán alimentar aquella esperanza de no ser olvidados (“El olvido en el que nos tuvo cóbraselo caro”⁴⁸ –le dice Dolores Preciado a su hijo, Juan Preciado–) y, paradójicamente, de esa forma escapar de la condena a vagar por la eternidad como unas sombras.

Los moradores de Comala se encuentran llenos de culpa que es consecuencia de la caída de la gracia (Susana San Juan perdió un amor, Pedro Páramo jamás pudo hacer de Susana San Juan su mujer, Comala se redujo a los caprichos de Pedro Páramo, etc.). La culpa y el pecado, en *Pedro Páramo*, presentan –que no representan– la caída como el principio gobernante de la existencia humana. A saber, la vida, ese trajinado andar, es una continua erosión, donde de las ilusiones y la esperanza se llega a una desesperanza fatal en la que éstas (ilusiones y esperanza) no coinciden con el mundo en el que Comala se ha convertido, por ello, esperanzas e ilusiones se diluyen y no aparecen debajo de la tierra, en el nuevo mundo (utilizo *nuevo mundo* y no nuevo Comala porque el mundo fantasmagórico es un desdoblamiento ontológico, lo radicalmente otro producto de la no correspondencia entre el mundo y la religión católica, entre el mundo y los presupuestos filosóficos habidos en Comala) que los pobladores de Comala han fundado sin quererlo. Cada uno de los personajes de Comala, incluso Juan Preciado que llega abrazando la nostalgia y queriendo encontrar lo que nunca tuvo, se acercan a la cima para caer y para empezar otra vez, y así agotan su posibilidad de éxito.

⁴⁸ *Ibid.* p. 5.

La soledad existencial: la angustia de la incomunicación

El mundo de Comala es un mundo de violencia, desolación, desesperanza y muerte. Comala es un pueblo en el que el tiempo se ha detenido dentro de las personas muertas y lo único que tienen es su voz. Desde el comienzo de la vida, los pobladores de Comala han estado solos –como ya se ha mencionado– y también condenados; sus conversaciones debajo de la tierra o los murmullos entre las sombras son esfuerzos por recuperar lo irrecuperable, lo que nunca tuvieron: la gracia y la vida. El habla aísla, preserva y desfigura lo que desaparece. La memoria anula, transforma o purifica el pasado.

Los personajes de Comala sólo tienen una salida para resarcir sus pecados. No pudiendo modificar la realidad a través de sus actos mientras vivían, en la muerte, todo se ha convertido en una realidad endeble y maleable en tanto que es susceptible de ser evocada. El tiempo, las cosas, los hombres, las ideas y los pecados están detenidos en el mundo que crea Juan Rulfo en *Pedro Páramo*, lo único que no se detiene es la realidad de Comala porque ésta sigue rediciéndose y rehaciéndose:

Pedro Páramo describe la realidad de un pueblo a través de los mecanismos de la memoria aguda y borrosa; la memoria de una comunidad que se sabe tal porque tiene un solo lenguaje para unificar vivencias y sensaciones. La tradición no es aquí un respeto inmóvil sino un aferrarse al presente, a ese presente infinito que acumula ancestros, herencias, crímenes, amores destrozados, murmuraciones, recuerdos enaltecedores. Dice Juan Preciado: “Traigo los ojos con que ella miró estas cosas...” Esto es, traigo las palabras que me permitirán eliminar décadas de diferencia e igualar visión.⁴⁹

⁴⁹ *Escribir, por ejemplo*, pp. 260-261.

Sin embargo, a pesar del esfuerzo de comunicación de las ánimas en pena, las ideas se repiten constantemente, igual que las frases y esto ocasiona que no haya posibilidad de comunicación. Incluso entre los seres más allegados se muestra una total incomprensión y aislamiento. Los personajes de *Pedro Páramo* no se comunican entre sí, la prueba es la estructura narrativa que Rulfo utiliza; casi todos los diálogos resultan ser un monólogo interno en donde el interlocutor (Juan Preciado) nunca obtiene las respuestas solicitadas. Dice Juan Preciado a propósito de Eduviges: “Yo creía que aquella mujer estaba loca. Luego ya no creía nada. Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar”.⁵⁰

El rencor que reina en Comala (¿Quién es Pedro Páramo? “Un rencor vivo”⁵¹ –contesta Abundio a Juan Preciado) produce la incomunicación de sus personajes. El producto del rencor son los murmullos tratando de hacerse escuchar para resarcir la culpa y los murmullos, paradójicamente, son los que matan a Juan Preciado:

—Sí, Dorotea, me mataron los murmullos.

—Llegué a la plaza, tienes tú razón. Me llevó hasta allí el bullicio de la gente y creía que de verdad la había. Yo ya no estaba en mis cabales; recuerdo que me vine apoyando en las paredes como si caminara con las manos. 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.⁵²

⁵⁰ *Pedro Páramo*, p. 13.

⁵¹ *Ibid.*, p. 8.

⁵² *Ibid.*, p. 62.

¿Quién puede escuchar los murmullos cuando ya no queda nadie vivo en Comala? Sólo los muertos, pero los muertos ya nada pueden hacer para ayudar a las ánimas en pena. No pueden rezar por ellas, sólo pueden escucharlas, pero ese solo acto no rescata a las ánimas en pena de la eterna soledad que resulta la vida y la muerte; la vida muerta, la muerte murmurada.

Vida y muerte son eterna soledad e incapacidad de comunicación porque en Comala se ha manifestado la diferencia radical infinita entre hombre y hombre, entre hombre y mundo, entre Juan Preciado y Comala. Filosóficamente, Comala deja de ser un todo, una de cuyas partes sería cualquiera de los moradores de este pueblo fantasmagórico y se perfila como una cosa de que algo en el hombre se encuentra a infinita distancia del mundo, es decir, del ente o, también, del Dios al que se dirige cada uno de los moradores de Comala, que no es el mismo Dios entre ellos ni el mismo al que se dirige el resto del mundo —representado en el padre de Contla que le niega la absolución al padre Rentería y en el obispo que no perdona a la hermana incestuosa—. El Dios al que cada habitante de Comala se dirige es otra escena diferente del mundo, la figura de un sufrimiento brutal y espantoso, de un mal excesivo sobre Comala (el mundo) que justamente opera como la causa del distanciamiento enigmático.

Para los habitantes de Comala, ésta no ofrece más que miseria, sufrimiento y angustia, sin embargo, éstos no dependen de Comala, tampoco de Pedro Páramo, la miseria, el sufrimiento y la angustia dependen de lo alto, es decir, de la otra escena diferente del mundo, de cada Dios de cada habitante de Comala y, por ello, Comala debe ser eclipsada para permitirle a cada uno de sus habitantes liberarse del sufrimiento, lo que implica decir que cada uno de los habitantes de Comala debe diluir su otra escena diferente, es decir, su propia religiosidad,

sus propias creencias y volver a la escena anterior, la de antes de abandonar a Dios y abandonarse por Pedro Páramo.

Así pues, cada uno de los habitantes de Comala, durante sus diálogos, no hablan con los demás habitantes sino que es un diálogo con la enigmática presencia que se revela en su otra escena diferente. Evocan un mundo donde no existiría la angustia, la desesperación, la incapacidad de comunicación, pero dicho mundo es aquél en relación con el cual la propia Comala y el mundo fantasmagórico ha tenido lugar, es decir, donde vive el Dios de todos los que no están en Comala, que caprichosamente ha decidido expulsar a los moradores de Comala y por ello estos habitantes no pueden imaginar aquel mundo –tan diferente a Comala– en el que reinan las bienaventuranzas más que más allá de la muerte; sin embargo, como ya ha quedado claro, esa muerte no es la que habitan los habitantes de Comala convertidos en murmullos, sino el equivalente a un lugar enigmático en el que los habitantes de Comala estaban antes de haber nacido:

—Mejor no hubieras salido de tu tierra. ¿Qué viniste a hacer aquí? [–le pregunta Dorotea a Juan preciado].

—Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión.⁵³

⁵³ *Ibid.*, p. 64.

EPÍLOGO

Lo primero que hay que decir es que, desde la posición filosófica que he tomado –desde la primera página al negarme a dar una definición de la literatura– todo lo que he referido no se ha hecho con el ánimo de construir una verdad absoluta como los sistemas filosóficos de antaño y las corrientes metafísicas y analíticas contemporáneas que aún se diluyen en el éter (una verdad inamovible, sedentaria y absoluta resulta ya un mero anacronismo. ¿Si los virus mutan, por qué no habrían de hacerlo las verdades y los sistemas filosóficos?).

Como filósofo, he renunciado a una visión única, a un único léxico o léxico último, en aras de la construcción de una re-descripción (en tanto que metáfora del mundo) que puede o no coincidir con otras re-descripciones, pero que sin duda tendrá algo para dialogar, y justamente en ese diálogo está la riqueza filosófica en tanto que permite la construcción de nuevas y variadas re-descripciones. No diré –para no caer en la inconsistencia autorreferencial– que no existe una sola verdad, pero sí afirmaré que la historia de la filosofía ha mostrado que hay múltiples y variadas verdades a través del tiempo y del espacio y que, al parecer, el mundo mejora cuando los sistemas de verdades dialogan.

Es evidente que la filosofía ya no sirve para aquello para lo que fue pensada: la emancipación de la humanidad. La razón filosófica ha sido entronizada y cultivada como una nueva religión; y los moradores del mundo contemporáneo –temerosos del Dios Verdad– estamos vagando por el desierto de la inmoralidad, la violencia y el desastre ecológico. Es momento de que la filosofía acepte su derrota y voltee a ver a aquellos que, desde las

sombras, el ostracismo de los márgenes y la humildad –que no humillación– le han tendido cables. Poetas, novelistas, dramaturgos, pintores, artistas, llevan siglos ofreciendo, tímidamente, descripciones del mundo y, con ellas, influyendo en la gente y desafiando las descripciones prevalentes, ampliando los horizontes.

Es momento de que la filosofía se dé cuenta de que la realidad y la ficción no pueden –ni deben– separarse porque vivimos en un mundo interpretado, un mundo que muta y acerca del cual se realizan múltiples redescripciones y, en este sentido, es un mundo poético, un mundo creado. Es momento de que la filosofía acepte que el germen original del lenguaje y del conocimiento no está en la lógica sino en la imaginación: en esa capacidad radical e innovadora que tienen los escritores y artistas de crear metáforas, enigmas, modelos. Es momento de que la filosofía acepte, de una buena vez y para siempre, ser *reducida* a un proyecto de saber igual a esa sabiduría discreta que la literatura compone a partir de los acontecimientos mundanos, porque sólo la literatura y el arte, en tanto que razones literarias o estéticas, son una razón sensible al sufrimiento del otro, son una razón compasiva, son una razón ética, una razón creadora. Así pues, es posible afirmar que, en las obras literarias se pueden encontrar elementos filosóficos.

¿Qué es una obra literaria? No respondí al inicio de este ensayo y en este final tampoco lo haré. No creo que desde la filosofía –y desde ninguna otra disciplina– se pueda definir aquello que con palabras escritas reelabora magníficamente la experiencia de todos, la inventa y la reinventa, nos permite los vislumbres últimos y hace de algunas líneas las claves de la transmutación de lo intuitivo o lo imprevisible en la sabiduría a nuestro alcance. En este sentido, la literatura es creación creadora.

Juan Rulfo, sin duda alguna, revoluciona la novela en Hispanoamérica y rompe los cánones de la novela de su época. Las etiquetas literarias son inútiles. ¿Cómo se aplica a *Pedro*

Páramo el realismo mágico? Nada mágico puede darse en pueblos afantasmados por la pobreza y la emigración, en almas en escombros, en hijos que el padre olvidó o en murmullos que son amalgama de culpa y rencor. Desde el inicio de *Pedro Páramo* el lector se sabe reconstruyendo la vida de un pueblo de muertos y eso lo hace autocuestionarse.

El lenguaje de *Pedro Páramo* es denotativo y connotativo a la vez. Define épocas, regiones, costumbres, sistemas comparativos. En este sentido, Juan Rulfo ofrece una descripción del mundo y brinda la posibilidad de conmovernos ante el sufrimiento del abandono, la muerte, el silencio, la culpa, el rencor, la soledad, la religiosidad. Es cierto que *Pedro Páramo* es la descripción del mundo rural mexicano, que el lector que no conoce este mundo, con la lectura de la novela puede aproximarse a él, pero también es cierto que situarse en esa interpretación conlleva a abandonar el sentido connotativo que Rulfo propone. Además, hay que reconocer, que con la descripción del mundo rural que Juan Rulfo hace en *Pedro Páramo*, construye los arquetipos del campo mexicano, a saber, sólo después de esta novela; los campesinos, los caciques, el macho, la mujer del campo, tienen un rostro posible de identificar.

Si se consigue abandonar el nivel literal de *Pedro Páramo* (tarea sólo posible a través del alejamiento de las interpretaciones canónicas), es decir, la lectura costumbrista, aparecerá ante el lector un horizonte de significaciones bastante amplio susceptible a la interpretación, en este nivel es donde he encontrado los presupuestos filosóficos de la novela. La religiosidad, el pecado, la culpa, el remordimiento, la condenación, la angustia y la soledad existencial son presupuestos filosóficos presentes en casi todas las culturas de la historia de la humanidad que son posibles rescatar en *Pedro Páramo*.

La religiosidad en *Pedro Páramo* es el eje principal de la novela (y de muchas culturas). Sus personajes tienen un carác-

ter religioso que, paradójicamente, pone de manifiesto su pérdida de fe. Mientras menos fe tienen, más buscan la salvación perdida. Esto es por la conciencia del pecado y la culpa. En Comala, todos se saben culpables y todos se saben imposibilitados para redimir el pecado porque el pecado es, precisamente, la pérdida de la fe pero, sobre todo, el abandono de sí mismo por otro y, peor aún, el reconocimiento radical de la diferencia. Dicho reconocimiento en Comala sólo condena a sus habitantes a la muerte —y todo lo que eso significa— sin embargo, en la vida real, el reconocimiento radical de la diferencia y la elección de habitarla, es decir, el no reconocimiento del otro como sujeto, nos han conducido a presenciar regímenes fascistas y tragedias como las de Acteal, el 11 de septiembre en Nueva York y Washington, el 11 de marzo en Madrid, los bombazos en Londres, la invasión a Afganistán e Irak, los femenicidios en Juárez, los crímenes de odio contra las minorías, el abuso de poder por parte de Ulises Ruiz en Oaxaca e, incluso, la guerra contra el narcotráfico que ha dejado muertes de inocentes que sólo son considerados como daños colaterales, es decir, como objetos, como ánimas en pena que ya lo eran cuando estaban vivas porque el otro, desde su diferencia, no las reconocía.

Por otro lado, en tanto que todos en Comala están condenados, el purgatorio está en Comala, es decir, dentro de los límites de la vida diaria. Esta concepción se opone a la concepción del infierno de la religión cristiana, y es un elemento importante en la religiosidad de *Pedro Páramo*, a saber, esta religiosidad es un sincretismo entre la religión cristiana y las tradiciones propias del campo que recupera la concepción de la retribución terrena tan presente hoy en día: “por algo pasan las cosas”. Y hace que el sujeto actual olvide que tiene la posibilidad de abandonar su posición de objeto del mundo y situarse como un sujeto de este mundo que no sólo lo habita, sino que también lo crea.

Comala es un mundo devastado, un mundo en el que no hay esperanzas y todo se ha perdido, más aún, es el fin de un mundo. Dicho fin llega porque ellos se han aislado en Comala, decidieron quedarse al cobijo –y abandono– de Pedro Páramo y perecieron por ello. La muerte, para los habitantes de Comala, supone la única posibilidad de salvación en tanto que se puede evocar la vida y esta es endeble y maleable porque es susceptible de ser evocada, sin embargo, esto no sirve de nada porque no hay nadie que escuche a estas ánimas en pena. Las ánimas en pena se han quedado solas y esto lo acusa su imposibilidad de comunicación; sin embargo, la muerte también es el terrible reflejo del espejo de la conciencia que acusa que nunca se vivió.

Pero más allá de Comala, si la vida es algo es justamente la condición de posibilidad, la posibilidad de ser lo que se quiera. En *Pedro Páramo* todo está determinado porque el abandono a sí mismo ocurrió en el principio, antes de La Palabra, sin embargo, si la afirmación de Sartre de que la existencia precede a la esencia es cierta, los seres humanos –sin mayúscula– tenemos nuestra palabra como fundamento ontológico de lo real, de tal suerte que nosotros somos los que nos hacemos, los que hacemos el mundo y hacemos la vida. Si con esta palabra decidimos no habitar la diferencia, la muerte ya no será el terrible reflejo de la conciencia que acusa que nunca se vivió, sino que será un grito –ya no un susurro– que acusará la satisfacción de la vida vivida: ¡Tanta vida para tan poca muerte!, y, en este sentido, dejaremos de ser ánimas en pena que no saben si están vivas o están muertas, para ser el hombre (de Sabines), que lo ve todo abierto, y calla, y entra.

BIBLIOGRAFÍA.

- ARISTÓTELES. *Arte poética. Arte retórica*. Porrúa. México, DF, 2002, 239 pp.
- (2002). *Metafísica*. Porrúa, México, 326 pp.
- BAYER, Raymond. *Historia de la estética*. FCE, México, 1998, 476 pp.
- BASAVE FERNÁNDEZ DEL VALLE, Agustín. *¿Qué es la poesía? Introducción filosófica a la poética*. FCE, México, 2002, 359 pp.
- BIRULÉS, Fina. *Mujeres en la historia de la filosofía*. Anthropos, Barcelona, 1997, 31 pp.
- BORGES, Jorge Luis. *Nueva antología personal*. Bruguera, Barcelona, 1980, 282 pp.
- CAMPBELL, Federico (comp.). *La ficción de la memoria*. Era, México, 2003, 552 pp.
- CARBALLO, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. Alfaguara, México, 2005, 697 pp.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Alfaguara, Madrid, 2004, 1249 pp.
- COETZEE, John Macwel. *El maestro de Petersburgo*. Random House Mondadori, México, 2006, 271 pp.
- FELL, Claude (coord.). *Juan Rulfo. Toda la obra*. Allca Xx, París, 1996, 1 044 pp.
- FUENTES, Carlos. *El espejo enterrado*. FCE, México, 1994, 437 pp.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Notas de prensa. Obra periodística 5. 1961–1984*. Diana, México, 2003. 634 pp.
- . *Taller de Guión de Gabriel García Márquez. La bendita manía de contar*. Random House Mondadori, Bogotá, 2006, 201 pp.

- . *Taller de Guión de Gabriel García Márquez. Me alquilo para soñar*. Random House Mondadori, Bogotá, 2006, 222 pp.
- GELMAN, Juan. *Otromundo. Antología 1956-2007*. FCE, Madrid, 2008, 299 pp.
- KARLENOVICH, Grigori *et al.* *Juan Rulfo*. Tomo, México, 2004, 175 pp.
- MENDOZA PLINIO, Apuleyo. *Gabriel García Márquez. El olor a la guayaba*. Diana. México. 1993, 166 pp.
- MILLER, Henry. *Trópico de Capricornio*. Cátedra, Madrid, 2002, 445 pp.
- MONSIVÁIS, Carlos. *El estado laico y sus malquerientes (crónica/antología)*. UNAM. México, 2008, 303 pp.
- . *Escribir, por ejemplo. (De los inventores de la tradición)*. FCE, México, 2008, 348 pp.
- . *Pedro Infante. Las leyes del querer*. Aguilar, México, 2008, 278 pp.
- . *Salvador Novo. Lo marginal en el Centro*. Era, México, 2004, 219 pp.
- NERUDA, Pablo. *Antología popular*. EDAF, Madrid, 2004, 228 p.
- PAZ, Octavio. *Lo mejor de Octavio Paz*. Seix Barral, México, 1989, 358 pp.
- PITOL, Sergio. *Ícaro*. Amadía, México, 2007, 231 pp.
- . *El tañido de una flauta*. Era, México, 2006, 243 pp.
- . *Pasión por la trama*. Era, México, 2006, 204 pp.
- . *Sergio Pitol en casa*. UV. Xalapa, 2006, 414 pp.
- . *Trilogía de la memoria*. Anagrama, México, 2007, 651 pp.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Deducción, inducción e hipótesis*. Aguilar, Buenos Aires, 1970, 90 pp.
- PLATÓN. *La República*. Gredos, Madrid, 1998, 502 pp.
- PRADA OROPEZA, Renato. *Literatura y realidad*. FCE, México, 1999, 568 pp.

- QUEVEDO, Francisco de. *Antología Poética. El país*. Madrid, 2005, 157 pp.
- RICOEUR, Paul. *Historia y narratividad*. Paidós, Barcelona, 1999, 230 pp.
- RORTY, Richard. *Consecuencias del pragmatismo*. Tecnos, Madrid, 1996, 253 pp.
- RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Fundación Juan Rulfo, México, 2007, 132 pp.
- SABINES, Jaime. *Recuento de poemas. 1950/1993*. Joaquín Mortiz, México, 2003, 422 pp.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Filosofía de la praxis*. Grijalbo, México, DF, 1967, 154 pp.
- SANDOVAL, Alejandro (comp.) . *Los murmullos. Antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo*. Delegación Cuauhtémoc, México, 1986, 260 pp.
- SANTAYANA, George. *Tres poetas filósofos. Lucrecio, Dante, Goethe*. Tecnos, Madrid, 1995, 164 pp.
- VALLEJO, César. *Antología poética*. EDAF, México, 1999, 184 pp.
- ZEPEDA, Jorge (comp.). *La recepción inicial de Pedro Páramo*. RM, Madrid, 2005, 378 pp.

ÍNDICE

Introducción	11
I. La literatura	17
La imposible definición de la literatura.....	17
La novela y <i>Pedro Páramo</i> : el lugar de Juan Rulfo.....	39
II. Mito y logos: consideraciones filosóficas de la literatura y la filosofía	51
La filosofía canónica y la literatura: lo marginal en el centro.	51
De “la filosofía <i>vs.</i> literatura” a “la filosofía · literatura”. . .	63
III. Los presupuestos filosóficos de Juan Rulfo en <i>Pedro Páramo</i>	77
El alejamiento: la abducción como método para encontrar los presupuestos filosóficos.....	78
De los arquetipos nacionales (literatura costumbrista) a una literatura universal: el espacio para los presupuestos filosóficos en <i>Pedro Páramo</i>	82
La religiosidad como eje del mundo de <i>Pedro Páramo</i>	92
La soledad existencial: la angustia de la incomunicación.....	111
Epílogo	115
Bibliografía	121

Siendo rectora de la Universidad Veracruzana,
la doctora Sara Ladrón de Guevara,
Ganas de lo contrario de la muerte: la religiosidad en Comala.
de Miguel Á. Elorza-Vásquez,
se terminó de imprimir en marzo de 2014,
en Prograf, S. A. de C. V., Av. 20 de Noviembre núm. 649,
col. Badillo, CP 91190, Xalapa, Veracruz, México, tel: 01 228 890 62 04.

En la edición, impresa en papel cultural de 90 gramos,
se usaron tipos Century Schoolbook de 8:11, 9:12 y 10:14 puntos.

Formación: Ma. Guadalupe Marcelo Quiñones

Edición: Jorge Lobillo