

Carlos Sergio Aguirre Aguirre

Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, Argentina

*aguirreaguirrecarlos@gmail.com*

## SOBRE ESPECTROS Y MEMORIAS SUBALTERNAS EN “PEDRO PÁRAMO” DE JUAN RULFO

**Resumo:** *El trabajo se enfoca en analizar la complejidad narrativa de la novela “Pedro Páramo” (1955) del escritor mexicano Juan Rulfo desde la figura del espectro propuesta por el filósofo francés Jacques Derrida y desde la relación entre producción cultural y producción social material, reflexionada por el teórico cultural inglés Raymond Williams. Desde nuestra perspectiva, el carácter crítico de la obra de Rulfo radica en que la misma consigue articular una historia de espectros en la cual se juxtaponen diversas temporalidades que entran en tensión conflictiva con la historia mexicana. La propuesta general es discutir cómo la figura del espectro que habita en la obra “Pedro Páramo” consigue fragmentar el presente “vivo general” y recuperar esas múltiples memorias obliteradas por la temporalidad lineal que diagrama la historia hegemónica.*

**Palabras clave:** *espectro, Pedro Páramo, producción cultural, Juan Rulfo*

### **About spectrums and subaltern memories in Juan Rulfo’s Pedro Páramo**

**Abstract:** *The present work analyzes the complex narrative structure of “Pedro Páramo” (1955), a novel of the Mexican writer Juan Rulfo. The analysis is developed from the proposed figure of “spectrum”, suggested by the French philosopher Jacques Derrida, as well as from the relationship between cultural production and social-material production, pondered by the English cultural theorist Raymond Williams. From our perspective, the critical nature of Rulfo’s work is that it articulates a story of spectrums where different temporalities that juxtapose are in a conflictive tension with Mexican history. The general proposal is to discuss how the spectrum’s figure brakes the “general living” present in “Pedro Páramo” and recovers multiple memories obliterated by the linear temporality diagrammed by the hegemonic history.*

**Key words:** *spectrum, Pedro Páramo, cultural production, Juan Rulfo*



## Sobre los espectros

Jacques Derrida en el *Exordio de Espectros de Marx: el Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* nos alerta sobre la necesidad de hablar con esos que no están presentemente vivos; tanto si están muertos o todavía no han nacidos. Para el pensador francés, hablar al fantasma, del fantasma, o con él, parece marcar un sentido de responsabilidad con aquellos que han sido víctimas de una justicia donde su contenido ha sido desmembrado y reemplazado por la certeza del dominio y el poder. Por otra parte, el diálogo afectivo con lo fantasmagórico quiebra el presente vivo y lo desarticula. Porque “la aparición del espectro no pertenece a ese tiempo, no da el tiempo, no ese tiempo” (Derrida, 1995:14). Así, cuando el espectro acecha, la modalización hegemónica de los presentes se desajusta. En efecto, el presente “vivo general”, tal como lo imagina Derrida, es desafiado por la (no)presencia de eso que es casi innombrable, que no se sabe si corresponde a alguna esencia, si existe, si responde a algún nombre, y que, paradójicamente, es también la manifestación carnal y fenoménica del espíritu. Por ello, cuando el consenso diagramado por la anatomía alterizadora de la modernidad nos habla de una localización permanente del cadáver, es porque la ausencia de éste mismo se fija en los retazos de un presente asincrónico para así paralizar su regreso. Pero, ¿qué pasa cuando esa responsabilidad hacia “el ausente” deviene una política que desnormaliza el presente? O más aún, y si consideramos que el espectro incesantemente reclama su presencia, ¿puede éste desajustar esa modulación temporal lineal que le amputa su testimonio y así acechar ese presente “vivo general”? Para responder, leamos la definición de espectro que nos ofrece Derrida:

El espectro, como su nombre indica, es la frecuencia de cierta visibilidad. Pero la visibilidad de lo invisible... El espectro también es, entre otras cosas, aquello que uno imagina, aquello que uno cree ver y que proyecta: en una pantalla imaginaria, allí donde no hay nada que ver. Ni siquiera la pantalla, a veces; y una pantalla siempre tiene, en el fondo, en el fondo que ella es, una estructura de aparición desapareciente... Una vez más, hay que invertir la perspectiva: fantasma o (re)aparecido, sensible insensible, visible invisible, el espectro primero nos ve (1995: 117).

Si nos ve no es solo por su tránsito en el presente, sino también porque se esfuerza en que atendamos a su tiempo, a su historia, a su temporalidad (Derrida, 1995: 118) y a los



significados, las esperanzas y los dolores que anida. Como en Marx, diría Derrida, que lo que parece una representación ideológica de ese espectro que recorre Europa debiera en un futuro “convertirse en una realidad presente, es decir, viva” (Derrida, 1995: 118). A la luz de esto, el espectro no solo prevé, sino que también diagnostica y anuncia que hay un mundo más allá, tal como el espectro del comunismo pronostica el advenimiento creador del proletariado. El espectro también disgrega, atormenta, desajusta y pone en riesgo el presente al violentarlo y llenarlo fantasmas.

“Asediar es ‘estar’ en un lugar ‘sin ocuparlo’”, dice Derrida (1995: 18). Definiendo esto, el autor intenta elaborar una ontología de lo espectral a la que llamará “fantología”. El riesgo de construir esta ontología “más amplia que una ontología del ser” (1995: 18) es que permite desenterrar lo incomprensible. A esos espíritus que reaparecen asediando y buscando hospitalidad en aquellos textos desplegados en lo contingente. Pues ese desajuste que atormenta la discursividad tanto hegemónica como contra-hegemónica es un reclamo articulado en el devenir del espectro. Un reclamo donde el contenido mortuorio del espectro es abortado ya que sus vocablos han sobrevivido. Ahora, y respondiendo a las preguntas que nos hacíamos anteriormente, podemos afirmar que una relación afectiva con el ausente logra desnormalizar el presente.

Cuando hablamos de una discursividad que es desajustada por el acecho del espectro, no solo nos referimos a esas narrativas donde sus sentidos parecen responder explícitamente a una determinada emergencia social y política, sino que también a aquellas obras donde los espectros se registran como elementos narrativos, o figuras textuales, capaces de entretejer los intersticios de ese presente al que calificábamos de asincrónico. Por esto último, que optamos por un marco de análisis que nos posibilite meditar a la literatura dentro de la dinámica social y a sus significados como formas discursivas que adquieren sentido en el momento histórico. Ya que creemos que la textualidad de la literatura organiza un espacio donde el espectro puede sincronizar distintas temporalidades y revitalizar aquellos fragmentos del pasado histórico obliterados por el presente. La coetaneidad de tiempos y espacios que el espectro esboza acontecen a raíz de que su figura se encuentra llena de una historicidad que se cruza de manera conflictiva con el pasado

y que desajusta ese presente “vivo general” esmerado por arrastrarnos linealmente hacía un futuro construido sobre las ruinas de los vencidos. Justamente son esos vencidos, y acá usamos la alegoría del Angelus Novus benjaminiano, los que en su forma espectral nos empujan a que despertemos a los muertos para poder reparar lo destruido.

### **Acerca de la relación entre productos culturales y producción social material**

Para analizar la relación entre literatura y sociedad creemos relevante detenernos en las discusiones referidas a la ideología y al vínculo entre base y superestructura esbozadas por el teórico cultural inglés Raymond Williams. Abocándonos a la primera problematización, Williams comienza instalando una elocuente crítica al marxismo mecanicista, el cual, en una confusión del concepto de ideología, reduce a la imaginación, al arte y a las ideas a meros reflejos de la vida material. Esta concepción, que se sostiene en la idea de una distancia temporal entre la “conciencia” y sus “productos”, resulta problemática para el autor ya que el “pensar” y el “imaginar” se idealizan como elementos separados y no como operaciones que forman parte orgánica del propio proceso social material. En este sentido, Williams argumenta

la “conciencia y sus productos” siempre forman parte... del propio proceso social material, sea como elementos necesarios para la “imaginación” en el proceso de trabajo, según los denominará Marx, o como condiciones necesarias del trabajo asociado, en el lenguaje o en las ideas prácticas de relación; o, como es frecuentemente olvidado, en los verdaderos procesos –todos ellos físicos y materiales, y la mayoría manifiestamente– que son disfrazados o idealizados como la “conciencia y sus productos” pero que, cuando se observan sin ilusiones, resultan ser ellos mismos actividades necesariamente materiales y sociales (1998: 79).

En consecuencia, para Williams el análisis cultural debe adoptar un concepto de “ideología” que considere al “imaginar” y “pensar” como parte integral e indisoluble del proceso social material y no como abstracciones que se reducen a un simple reflejo de lo que ya ha ocurrido al interior éste. Estos procesos significativos y fundamentales de la dimensión cultural al ser leídos desde el vínculo práctico entre “ideas” y “producción



material” entran en un proceso de significación social donde ideología los engloba de manera potencial. Desde este punto de vista, que la ideología, entendida como ese proceso complejo en el que los hombres se vuelven conscientes de sus intereses y conflictos, inscribe a los productos de la esfera cultural a una estrategia que dinamiza sus valores y que los asume desde sus vínculos con la experiencia social. Como se ve en este planteo, la producción cultural al estar anclada históricamente en la experiencia cotidiana de una época entra en una dinámica que la conecta con las políticas culturales, la producción material y la conciencia, no quedando restringida a una posición abstracta en relación a lo social.

Los efectos de esta discusión, sin duda, se familiarizan con las problematizaciones de Williams sobre la relación entre base y superestructura en el análisis marxista de la cultura. En este punto, el teórico cultural comienza por revelar que aquella idea que sostiene a una base determinante y a una superestructura determinada carece de ser un análisis marxista serio ya que, al utilizarse metodológicamente las categorías de forma cerrada, o como “áreas” observables de manera independiente, resulta ser miope frente a las conexiones que se configuran entre ambos conceptos. Así, tomando la definición de “superestructura” como “toda la ‘ideología’ de clase” que Marx propone en su obra *El 18 brumario de Luis Bonaparte* (1998: 95), Williams ve necesario exponer los tres sentidos que se han considerado esta categoría:

- a) La formas legales y políticas que expresan verdaderas relaciones de producción existentes; b) las formas de conciencia que expresan una particular concepción clasista del mundo; c) un proceso en el cual, respecto a toda una serie de actividades, los hombres tomen conciencia de un conflicto económica fundamental y lo combatan” (Marx, 1998: 95).

De esta forma, Williams se nutre de esos tres sentidos para complejizar la interrelación entre base y superestructura, partiendo de la idea de que la producción material, el régimen socio-político y la ideología funcionan como elementos indisolubles y no como partes aisladas de una trama consecutiva. Creemos que su lectura permite reflexionar a la producción cultural como un espacio en el cual se develan las tensiones del proceso de producción, debido a que, si la superestructura evidencia la complejidad del ser social, los productos culturales se imbrican con esta dinámica por ser parte de las contradicciones entre el proceso de producción

y las relaciones sociales. En este marco, que vemos necesario discutir las formaciones discursivas de la cultura desde su despliegue en un determinado tiempo histórico, en el que los límites y las presiones del propio proceso social en su totalidad logran insinuar las formas en que la cultura dominante y las resistencias que modula la cultura contrahegemónica son resignificadas

Concluido esto, que podemos pensar la novela *Pedro Páramo* del escritor mexicano Juan Rulfo desde esta relación entre cultura y proceso social material, para así develar cómo en su textualidad se configuran ciertas experiencias colectivas del pasado. A su vez, la figura del espectro potencia esta conexión, ya que, como lo hemos apuntado, lo espectral permite historizar a esos pasados que han sido invisibilizados por el devenir de la arquitectura lineal del tiempo. Tanto la escenificación del pasado en su variante espectral, como los conflictos y las negociaciones que tienen espectros con la ordenación social que se representa en *Pedro Páramo* son algunos de los puntos que pretendemos discutir en este análisis, haciéndolos entrar en diálogo con la temporalidad compleja que dibuja la obra.

### **Espectros, temporalidades sincrónicas y memorias en *Pedro Páramo***

Jorge Ruffinelli ha puntualizado que *Pedro Páramo* es una novela que recupera la historia y el testimonio de una realidad humana circunscrita a Jalisco. Esta observación no es menor, debido a que en la obra del escritor mexicano el tema de la ausencia del padre parece sobrepasar el ámbito privado al circular como un elemento medular para el funcionamiento del orden social latifundistas que sobrevive después de la Revolución Mexicana. Como puntualiza el autor, “la Revolución Mexicana destruyó miles de vidas, dejó centenares de huérfanos. Niños que vieron morir a sus padres, niños abandonados, huérfanos y solitarios. A su vez la estructura feudal del latifundio multiplicó la población con hijos ilegítimos” (Ruffinelli, 2009: 24). Considerando esto, si *Pedro Páramo* aparece en 1955 durante el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), ¿cómo la obra consigue conectarse con un pasado que excede el presente “vivo general” en el cual está inserta? El mismo Ruffinelli trata de explicar esto desde la escaza autonomía que toda obra literaria tiene con la



realidad, y puntualiza que en relación a Rulfo es casi equívoco no ver en sus textos una adhesión a ciertas preocupaciones históricas (Ruffinelli, 2009: 12).

Si bien las observaciones de Ruffinelli sobre la direccionalidad histórica de la obra que acá nos preocupa resultan sensatas, creemos que los distintos recursos literarios y la dimensión temporal conflictiva que se articulan en *Pedro Páramo* consiguen, al estilo de Benjamin, una “representación del pasado, del cual hace la historia asunto suyo” (1989: 178) y que excede la simple similitud entre el contexto histórico entretejido en el trasfondo de la novela y el epílogo Revolución Mexicana. Así, planteamos que lo que le otorga un contenido crítico a *Pedro Páramo* es la extrema complejidad con que Rulfo construye una historia de espectros y memorias que instala la posibilidad de indagar en los recovecos subjetivos del orden latifundista. Operación que es potenciada por una yuxtaposición anticronológica de temporalidades dialogantes que se nutren del escenario material de Comala, el pueblo donde transcurre la obra. En palabras de Ariel Dorfman, “... el modo narrativo y la secuencia anticronológica han sido, así, la forma que nos ha permitido en el mundo muerto y vivo del autor” (1970: 187).

Con relación al principio de la obra, Carlos Fuentes construye una elocuente alegoría para explicar la llegada de Juan Preciado a Comala en busca de su padre Pedro Páramo. El autor señala que “Juan Preciado asume el mito de Orfeo: va a contar y va cantar mientras desciende al infierno, pero a condición de no mirar hacia atrás. Lo guía la voz de su madre, Doloritas, la Penélope humillada del Ulises de barro, Pedro Páramo” (Fuentes, 1990: 150). La llegada de Juan Preciado a Comala está movilizada por una promesa que ese hijo huérfano jamás desiste de cumplir; aunque esta tarea tenga como consecuencia su propia muerte. Como se lee en los inicios de la novela, desde que Juan Preciado se encuentra con su medio hermano, el arriero Abundio, la angustia y la perplejidad que se encarnan en el cuerpo del personaje parecen no frenar su decisión. Leamos con atención un pequeño fragmento de la obra donde se verifica esto:

Después de trastumbar los cerros, bajamos cada vez más. Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire. Todo parecía estar como a la espera de algo.

–Hace calor aquí –dije.

–Sí, y esto no es nada –me contestó el otro–. Cállese. Ya lo sentirá más fuerte cuando llegemos a

Comala. Aquello 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 (Rulfo, 1997: 9).

A medida que Juan Preciado desciende a Comala la promesa realizada a su madre adquiere otros matices. El retrato de Dolores que porta a la altura de su corazón transforma a la promesa en esperanza, debido a que este objeto, según relata Juan Preciado, permitirá que su padre lo reconozca. Sin embargo, rápidamente se entera que Pedro Páramo ya no vive, al igual que el medio hermano Abundio que lo ha guiado al pueblo.

Lo significativo de este comienzo es que se dimensiona el modo en que los personajes de *Pedro Paramo* configuran sus relaciones y sus diálogos desde un estado de asfixia que los hace deambular sin un norte fijo. El pueblo muerto que representa Comala tiene las facultades de resignificar la lealtad que Juan Preciado le tiene a la promesa que le hizo a su madre –la cual funciona como un elemento que, primero, permite la llegada del personaje al pueblo, para después convertirse en un “escusa” desde la cual Juan Preciado va estableciendo relaciones con los muertos del lugar<sup>1</sup>– y de rearmar el pasado mexicano desde las voces, o murmullos, de aquellos cuerpos en los que se depositaron sus crueles consecuencias. Desde esta dimensión, que la figura del espectro es un elemento que faculta a recobrar esas múltiples intimidades capaces de articular una relación conflictiva entre la obra y la historia oficial, en la medida que son personajes en estado mortuorio los que cuestionan un pasado que tensiona los pilares históricos de la institucionalización de la Revolución Mexicana. Con relación a este último punto, Waldo Ansaldi observa:

El fin de la guerra cristera y la derrota del último gran levantamiento del Ejército consolidaron militarmente el poder central. El conflicto quedó así institucionalizado y, de ahí en adelante, serían los partidos políticos –el Partido Nacional Revolucionario creado en 1929 y sus mutaciones– los que tomarían la delantera en la formación del Estado nacional” (2012: 492).

La formación del Estado nacional mexicano tuvo como horizonte el desarrollo capitalista del país, el fortalecimiento del mercado interno y la ejecución de una reforma agraria que no logró, tal como apunta Ansaldi, terminar con un mecanismo de dominación informal y personal como el casiquismo (2012:

<sup>1</sup> Es interesante la observación de Sonia Peña en relación con este punto. La autora señala: “El protagonista muestra cómo esa esperanza se va desvaneciendo a lo largo del camino. No hay una aniquilación directa, sino gradual. La esperanza que movía al hijo se debilita a medida que comprueba por sí mismo quién era realmente Pedro Páramo” (2010: 5).





535). Este fenómeno se conjuga con los efectos negativos de la Revolución Mexicana que observa de Ruffinelli, entre los que destaca el no lograr verdaderas reformas en el reparto de la tierra (op.cit: 14). Ambas dimensiones de la historia de México ingresan en la novela no de manera marginal sino como ejes articuladores del escenario desolado y la angustia de los habitantes muertos y vivos de Comala. Por otro lado, y sosteniéndonos en las observaciones de Homi K. Bhabha sobre la obra de Derek Walcott, en *Pedro Páramo* esas identidades resagadas por el proyecto hegemónico nacional que emergen bajo la forma de espectros logran delinear una temporalidad que es disyuntiva del presente (Bhabha, 2013: 123). Así, la vida circulatoria de las ánimas en pena tiene por consecuencia la proyección de un pasado lleno de quejas y alteridades que desacelera el tiempo progresivo que modula el discurso hegemónico y modernizante que promueve la institucionalización de la Revolución Mexicana. Este sistema de representación que logra trazar Rulfo, visto desde la tensión entre producto cultural y proceso social material, involucra el juego de distintas figuras históricas de las clases subalternas y de las clases terratenientes en un espacio que fragmenta el presente histórico. Crea lo que Violeta Peralta llama una “zona intermedia” en la que Rulfo construye esos intersticios de lo histórico donde los personajes construyen sus crueldades y sus sufrimientos. La autora argumenta:

Juan Rulfo, por medio de *Pedro Páramo*, nos ubica en otro ámbito de la realidad. La constitución de esa otra escena se verifica a través del lenguaje, que si bien incluye los elementos del mundo real, el uso que se hace de ellos no coincide con los recursos o métodos llamados “realistas” (1975: 92).

Llegado a este punto, vemos necesario detenernos en la discusión de José Ramón Ruisánchez Serra referida a la lógica temporal del espacio donde se desarrolla la historia de *Pedro Páramo*. Para el autor, Comala esta tensada por “dos muertes”: la del cuerpo físico y la de la incorporación de esta muerte, y su muerto, al espacio simbólico. Para entender esto Ruisánchez Serra menciona dos ejemplos. El primero referido a Susana San Juan, quien al regresar a Comala a vivir con Pedro Páramo ya está simbólicamente muerta al no haber acontecido aún su muerte física. El segundo ejemplo, que podemos leerlo como un desarrollo inverso a la muerte de Susana San Juan, es el de los habitantes de Comala, quienes viven en un tiempo posterior a la muerte física (Ruisánchez

Serra: 212: 171). A la luz de esto se ve como la función del espectro es lograr un desfase temporal y perceptivo que nos desplaza al desdoblamiento del duelo y la muerte, y nos sitúa en esa zona intermedia desde donde se tejen las memorias colectivas.

Si Derrida nos habla de que el duelo consiste en intentar “ontologizar restos, en hacerlos presentes en primer lugar, en identificar los despojos y en localizar a los muertos” (op. cit: 23), la efectividad que proyecta la presencia del espectro es justamente deslocalizar a los muertos, sacarlos de su estado mortuorio, y descentrar la certeza temporal que los inhabilita. “Un espectro es a la vez visible e invisible, a la vez fenoménico y no fenoménico: una traza que marca de antemano el presente de una ausencia” (1998: 147), nos dice el autor francés. En *Pedro Páramo* es la (no)presencia de Dolores la que habilita una ruta en la que el duelo de Juan Preciado transita por un gradual desvanecimiento. Es en ese instante donde Juan Preciado logra comunicarse con Dolores en un sucinto pero hermoso diálogo.

–¿No me oyes? –pregunté en voz baja.  
Y su voz me respondió:  
–¿Dónde estás?  
–Estoy aquí, en tu pueblo. Junto a tu gente. ¿No me ves?  
–No, hijo, no te veo.  
Su voz parecía abarcarlo todo. Se perdía más allá de la tierra.  
–No te veo (Rulfo, op.cit: 51).

Recordemos que anteriormente Juan Preciado circundado por el duelo permaneció perplejo cuando Eduviges Dyada le comentó que Dolores le anunció que él vendría a visitarla. Juan Preciado, ingresando simbólicamente al mundo de los muertos, consigue desembarazarse de su estado de perplejidad, quebrar el duelo y habilitar la aparición espectral de su madre.

Volviendo a Ruisánchez Serra, esta concatenación de operaciones podemos pensarla como una “renarración infinita de producciones ficcionales que intentan evitar la conclusión a la que debemos llegar nosotros, quienes los escuchamos” (op. cit: 173). Esta circulación de narraciones y memorias desde las cuales el lector ha de sacar sus conclusiones, se dan gracias a que, “las nociones de tiempo y lugar estallan, en *Pedro Páramo*, como en un juego ilusorio, y el rearmado a un código familiar, tranquilizador, es para el lector la salida más próxima aunque también la más pobre” (Ruffinelli, 2009: 33). En consecuencia,



es posible concluir que las múltiples intimidades de la obra circulan en una temporalidad fantasmagórica que habilita la entrada en escena de una coetaneidad de tiempos y espacios diversos. Esto ha sido adelantado por el mismo Rulfo al referirse a Comala. “Es un pueblo muerto donde no viven más que ánimas, donde todos los personajes están muertos, y aun quien narra está muerto. Entonces no hay un límite entre el espacio y el tiempo. Los muertos no tienen tiempo ni espacio. No se mueven en el tiempo ni en el espacio. Entonces así como aparecen, se desvanecen” (Sommers, 1973: 1).

Por otro lado, en la compleja construcción narrativa de la novela se pueden también identificar distintos pliegues históricos del pasado mexicano que son dinamizados como identidades que parecen constituirse desde el ordenamiento social que proyecta el personaje de *Pedro Paramo*. “Todos ellos son figuras en un paisaje, figuras que, al margen de su importancia individual en la trama, se destacan entre la masa anónima del *pueblo*” (Ruffinelli, op.cit: 399). Se tratan de múltiples memorias que construyen el complejo entramado de relaciones patriarcales, machistas y autoritarias, y que cuando ingresan en la muerte simbólica o corporal parecen emanciparse del inmenso poder de Pedro Paramo. O sea, cuando se encuentran en su estado espectral. Este fenómeno parece ser gratificado en los personajes de Dorotea y Susana San Juan.

En el segmento donde Dorotea le cuenta sobre su muerte a Juan Preciado, ésta le señala que la ilusión le costó vivir más de lo debido. Le dice: “Ahora que estoy muerta me he dado el tiempo para pensar y enterarme de todo. Ni siquiera el nido para guardarlo me dio Dios. Solo 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 mi niño” (Rulfo, op.cit: 54). La mujer le dice a Juan Preciado que nunca pudo tener un hijo. Por eso que el pueblo ignoró su presencia y la tildó de loca, quedándole solo la opción de servir a Miguel, el único hijo reconocido de Pedro Páramo. Así lo refleja el diálogo que tiene Miguel con la sirvienta Damiana preguntándole si conoce “a una tal Dorotea, apodada la *Cuarraca*” (Rulfo, op.cit: 57). Miguel pretende vengarse de Fulgor Sedano, quien anteriormente se había burlado de él al preguntarle irónicamente si había estado con Dorotea la *Cuarraca*, ya que es la única a quien le gustan los “bebés”. A

continuación de esto, Miguel le ofrece a Dorotea un trato hasta ese entonces desconocido, pero que después se explicitará en la secuencia donde la mujer le confiesa al padre Rentería que ella le llevaba mujeres Miguel Páramo.

Para entender la riqueza de esta operación en la que Dorotea muerta consigue desprenderse del poder caciquil, es preciso considerar algunas descripciones sobre los personajes de Pedro Páramo y su hijo Miguel. Carlos Fuentes apunta que, “Pedro Páramo es la versión jalisciense del tirano patrimonial cuyo retrato es evocado en las novelas de Valle Inclán, Gallegos y Asturias: el minicésar que manipula todas las fuerzas políticas pero al mismo tiempo debe hacer les concesiones; una especie de príncipe agrario” (Fuentes, 1900). A esto se le suma la impunidad con la que actúa Pedro Páramo: viola mujeres, manda a asesinar a hombres, engendra hijos por doquier, y “convierte a las niñas en madres precoces y se precia de una prepotencia machista tolerada por esa misma ordenación social” (Ruffinelli, op.cit: 40). Es por esto que Miguel intenta seguir los pasos de su padre. Actitud que tiene como consecuencia su propia muerte. En efecto, es claro que la figura de Pedro Páramo y su hijo Miguel representan una forma de “dominación celular asentada en la compleja red de relaciones sociales delineada por las matrices surgidas de la gran propiedad terrateniente”, (Ansaldi, op.cit: 533). Si vemos a ambos personajes de estas perspectivas, es posible constatar que la figura de Dorotea muerta instala una presencia histórica que toma conciencia de ese antiguo sistema caciquil al cual tuvo que serle funcional mientras vivía. El tiempo de la muerte es el tiempo que permite increpar el poder despiadado de Pedro Páramo. Lo cuestiona y lo desdibuja al acentuar los traumas que éste construye –el hijo que Dorotea nunca pudo tener, por ejemplo– y también al visibilizar sus debilidades.

Por otro lado, el ingreso de la figura de Susana San Juan viene a desarticular el poder patriarcal de Pedro Páramo. “Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se puede conseguir de modo que no nos queda ningún deseo, solo el tuyo, el deseo de ti” (Rulfo, op.cit: 72), reflexiona Pedro Páramo cuando se entera de que Susana San Juan vive cerca de las minas abandonadas de La Andrómeda próximas a Comala. Pero esta mujer abre en Pedro Páramo, “una ventana anímica que acabará por destruirlo. Si al final de la novela Pedro Páramo se desmorona como si fuera un montón de piedras, es porque



su alma fue fisurada por el sueño infantil de Susana: a través del sueño, Pedro fue arrancado a su historia política, maquiavélica, patrimonial, desde antes de vivirla, desde antes de serla” (Fuentes, op.cit: 154).

El retorno de Susana San Juan a Comala se da en un estado de ensueño, demencia y delirio, asediada por el deseo erótico de su marido muerto. En función de esto, que esta figura, una “muerta” que aún vive físicamente, es la de una mujer que se resiste a ser el objeto de deseo del poderoso. El inmenso poder de Pedro Páramo no alcanza el amor de Susana San Juan ya que ésta se encuentra perturbada por el fantasma de su padre, Bartolomé San Juan, quien la visita “viviendo en los meandros traumáticos de un ambiguo incesto” (Ruffinelli, op.cit: 39). Esta fisura del poder patrimonial terrateniente que entreteje Susana San Juan es en parte alimentada por Pedro Páramo, el cual vive de una imagen de esa mujer que guarda desde la infancia, y que lo conduce a la peor de sus desdichas: la impotencia de no poseer el único amor que ha tenido. “Si al menos fuera dolor lo que sintiera ella, y no esos sueños sin sosiego, esos interminables y agotadores sueños, él podría buscarle algún consuelo. Así pensaba Pedro Páramo, fija la vista en Susana San Juan, siguiendo cada uno de sus movimientos” (Rulfo: op.cit: 88) nos narra un pasaje de la obra.

La imagen de Susana San Juan habilita la posibilidad de recobrar esas memorias de esperanza e ilusión que son desplazadas por el devenir de lineal la historia. Justamente porque en la narrativa de *Pedro Páramo* se hospedan múltiples “murmillos” que atestiguan aquellas intimidades enmudecidas capaces de saturar al presente “vivo general” de esos pasados que se resisten a ser subsumidos en la certeza de las narrativas hegemónicas. El espectro permite la presencia de lo anónimo, lo fantasmal y lo colectivo. Dilata y hostiga el presente para incorporar lo lejano. Al igual que los muertos de Comala cuando visibilizan lo invisible.

## Bibliografía

- ANSALDI, Waldo; GIORDANO, Verónica (2012). *América Latina, la construcción del orden*. Buenos Aires: Ariel.
- BENJAMIN, Walter (1989). “Tesis de filosofía de la historia”. En *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires: Taurus.
- BHABHA, Homi K. (2013). “Los mundos intersticiales de Derek

- Walcott y el derecho a la significación”. En BHABHA, Homi K. (comp) *Nuevas minorías, nuevos derechos: Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, pp. 109-128.
- DERRIDA, Jacques (1998). *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta.
- DERRIDA, Jacques, y Bernard Stiegler (1998). *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*. Buenos Aires: Eudeba.
- DORFMAN, Ariel (1970). “En torno a Pedro Páramo de Juan Rulfo”. En *Imaginación y violencia en América*. Santiago: Editorial Universitaria, pp. 181-191.
- FUENTES, Carlos (1990). *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PERALTA, Violeta (1975). *Rulfo, la soledad creadora*. Buenos Aires: García Cambeiro.
- RULFO, Juan (1997). *Pedro Páramo*. Santiago: Planeta.
- RUFFINELLI, Jorge (2009). “Obra completa de Juan Rulfo”. En *Colección de Prólogos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 9-46.
- RUISÁNCHEZ SERRA, José Ramón (2012). *Historias que regresan*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SOMMERS, Joseph (1973). “Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)”. En: *¡Siempre! La cultura en México*, núm. 1.051, México. pp. VI-VII.
- WILLIAMS, Raymond (1980). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.

Fecha de recepción: 20 de febrero de 2016

Fecha de aceptación: 20 de marzo de 2016



Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional

