



El *contra-héroe bartheano* en el *archivo rulfiano*: Una lectura de la memoria y el olvido

Lorena Fioretti

Universidad Nacional de Córdoba-CONICET (Argentina)

lorenfio@conicet.gov.ar



[Localice en este documento](#)

Resumen: El presente artículo sostiene que es posible leer en *Pedro Páramo* del escritor Juan Rulfo un modo de comprender la memoria y el olvido. Para realizar esta lectura partimos de la red conceptual que articulan la *noción* de archivo de Jacques Derrida, la de *contra-héroe* de Roland Barthes y los conceptos bajtianos de polifonía y dialogismo. Desde esta perspectiva, la construcción de la memoria y el olvido en la obra de Juan Rulfo supone una interpelación del tiempo lineal a partir del que hemos construido la historia e interpretado su devenir.

Palabras clave: archivo, tiempo, memoria, olvido, polifonía, dialogismo.

Abstract: The present article deals with the possibility of reading in Juan Rulfo's *Pedro Páramo* a way of understand the memory and forgetfulness topic. With this aim we start from the concept network comprising the Jacques Derrida archive' *notion*, the Roland Barthes *counter-hero* concept and polyphony and dialogism bajtinian concepts. From this point of view, the construction of memory and forgetfulness in this Juan Rulfo's book, call the lineal time concept -by which the history has been upbuilt and the

becoming interpreted- into question.
Keyword: archive, time, memory, forgetfulness, polyphony, dialogism.

Exergo

“...esa heterogénea
mitología que es la
memoria de los hombres”
(Borges, *Biblioteca
Personal*)

Barthes comienza el *Placer del Texto* diciendo:

“Ficción de un individuo (algún M. Teste al revés) que aboliría en si mismo las barreras, las clases, las exclusiones, no por sincretismo, sino por simple desembarazo de ese viejo espectro: la contradicción lógica; que mezclaría todos los lenguajes aunque fuesen considerados incompatibles; que soportaría mudo todas las acusaciones de ilogicismo, de infidelidad; que permanecería impasible frente a la ironía socrática (obligar al otro al supremo oprobio: contradecirse) y el terror legal (cuantas pruebas penales fundadas en una psicología de la unidad!). [...] Sin embargo este contra-héroe existe: es el lector del texto en el momento que toma su placer. En ese momento el Viejo mito bíblico cambia de sentido, la confusión de lenguas deja de ser un castigo, el sujeto accede al goce por la cohabitación de los lenguajes que trabajan conjuntamente el texto de placer en una Babel feliz.” (Barthes 1993: 10)

Si la memoria se construye como una encrucijada de caminos, como una superposición de archivos que se inscriben en el cuerpo; el sujeto *rulfiano* advendría este *contra-héroe* que (so)porta estos múltiples fragmentos. No sólo el lector es un *contra-héroe* en cuanto no puedo más que aceptar el hecho inadmisibles para la razón, la aporía que significa la existencia paralela de la vida y muerte de los personajes, sino fundamentalmente, la percepción y aceptación de dicha aporía en los personajes mismos. Sólo el abandono en/al el texto permite la *comprensión* de la única novela del escritor mexicano: *Pedro Páramo*.

La mirada que supone este *contra-héroe* nos permitirá ubicarnos en el sesgo desde el cual abordaremos *Pedro Páramo*, atentos a los prejuicios lógicos de una razón imperante. Razón que desde ya nos atraviesa, que atraviesa aún más toda lógica de escritura, la atraviesa en tanto esta se subsume en sus leyes para ser *legible*. Pero esta legibilidad nunca es absoluta ya que existe en el texto aquello que desborda toda ley, en este caso de escritura y de lectura, aquello que denuncia con su presencia, la ausencia de sentido, la ilusoria posibilidad de cierre del texto. Es a partir de los silencios, de sus contradicciones y de sus blancos desde donde es posible dialogar con el mismo. Es este diálogo la tarea que nos cabe a los lectores, quizás, la que nos guíe a gozar del texto, “ahí donde el devenir es aceptado, ahí donde la crisis del lenguaje no es una amenaza”. (Colmenero Morales 2004)

Este primer espacio en tanto exergo [1], es dar el tono al acto textual por-venir. La propuesta se inscribe en este horizonte de sentido: una lectura que intentará ser a la letra, pero que al mismo tiempo querrá desbordarla, excederla, multiplicarla, dispersarla y aún perderla.

Del archivo literario

Se trata de una escena en la que los personajes y las fuerzas que trazan la dramática no interrumpen el movimiento, se encuentran permanentemente *en tránsito*. Una escena que señala *otro escenario*, *otro lugar*, pero también la posibilidad de un lugar *otro*. Se trata entonces, de *puestas en escena*, de lugares y de las formas de producción y reproducción, de una repetición ya no de lo mismo, sino

siempre de lo otro. Se trata del archivo, de los modos de guardar y de producir lo memorable y lo olvidable. Registro mnemotécnico.

La *noción* de archivo supone para Derrida el porvenir mismo del concepto, “como el concepto mismo del porvenir, si es que hay uno y si, como creo, el pensamiento del archivo depende de él. Ésta sería una de las tesis aquí: hay razones esenciales por las cuales un concepto en formación permanece siempre inadecuado a lo que debería ser, dividido, disjunto entre dos fuerzas. Dis-juntamiento que tendría una relación necesaria con la estructura de la archivación”. (Derrida 1997: 37) Todo concepto es contradictorio, encierra en sí la dislocación, la división que nunca le permitirá ser uno consigo mismo. De lo que se trata siempre es de huellas y de la imposibilidad de (re)encontrar el tiempo perdido, el concepto ideal. Entre la impresión y lo impreso existe una inconmensurabilidad, la imposibilidad misma de su unión.

El motivo del archivo [2] implica diversos momentos y movimientos, pues se trata de espacios y de tiempos: de *inscripción*, de *cifrado* y de *traducción de marcas*.

La primera figura del archivo es al mismo tiempo instituyente y conservadora: se juega una *violencia archivadora* en el establecimiento del archivo. Derrida ya lo decía en relación al dolor que causan las primeras inscripciones, ya que no hay ningún abrirse-paso sin un comienzo doloroso. Esta inscripción supone a la vez un acto revolucionario y conservador. Más allá de sus diferencias, el archivo, tanto en los textos como en el cuerpo (el cuerpo como texto) se constituye como huella a ser leída. Ambos implican una violencia particular, una rotura que inaugura o más bien continúa el linaje en el que se inscriben y al que inscriben.

En la economía que atraviesa y forma parte de la infraestructura de la escena de la archivación, la pulsión de muerte tiene un papel fundamental. La escena implica un doble movimiento en el que en el mismo momento en el que algo se anarquiza, es que se produce la archivación, ¿o mejor sería necesario postularlo al revés? La existencia de la pulsión de muerte nos da a pensar el complejo proceso que encierra la archivación, ya que la misma es en principio anarquizante, es decir, borra el archivo o impide su inscripción; pero es por su existencia que no cedemos (a) este poder de la archivación. En la escena de la archivación siempre se juega el mal radical que insiste en su destrucción: “la posibilidad de una perversión radical, justamente, una diabólica pulsión de muerte, de agresión o de destrucción: por tanto, una pulsión de pérdida. [...] esta pulsión de destrucción en la economía o más bien en la aneconomía psíquica, en la parte maldita de este gasto en pura pérdida”. (Derrida 1997: 17) Como sabemos, ésta pulsión es muda, obra en silencio.

La pulsión de muerte como pulsión de agresión y de destrucción (*Destruktion*), no sólo empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria, como *mneme* o *anamnesis*, “sino que manda así mismo la borradora radical, la erradicación en verdad, de lo que jamás se reduce a la *mneme* o la *anamnesis*, a saber, el archivo, la consignación, el dispositivo documental o monumental como *hypomnema*, suplemento o representante mnemotécnico, auxiliar o memorandum”. (Derrida 1997: 19) El archivo no será nunca la memoria ni la anamnesis en su experiencia espontánea, viva o interior. El archivo, si bien no podemos definirlo exactamente, “tiene lugar en (el) lugar del desfallecimiento originario y estructural de dicha memoria. [...] No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera”. (Derrida 1997: 19) Aquello que posibilita y condiciona la archivación es justamente lo que la expone a su destrucción, introduce primeramente el olvido en el “corazón del documento”. Si bien el archivo trabaja siempre y *a priori* contra sí mismo debido a la (an)economía que rige su institución, es por la repetición que esta instaura que es posible asegurar la “sobrevida” del mismo.

Si la noción de archivo que Derrida nos propone está relacionada con la figura de la inscripción, se trataría de una *hypomnema*, no ya de una rememoración posible en el sentido platónico de esta expresión, es decir, de volver a encontrar, a recordar algo ya sucedido. Por ello, es preciso distinguir el archivo de aquello con lo que ha sido confundido: la memoria y el retorno al origen, “más también lo arcaico y lo

arqueológico, el recuerdo y la excavación, en resumidas cuentas la búsqueda del tiempo perdido”. (Derrida 1997: *se ruega insertar*)

El tiempo del archivo. ¿Cuál es el tiempo de constitución *del* archivo? El motivo del archivo, así como el de huella, pone en escena la conceptualización del tiempo. Freud utiliza la palabra *Nachtraglich* en relación a su concepción de temporalidad y de causalidad psíquica: “experiencias, impresiones y huellas mnémicas son modificadas ulteriormente en función de nuevas experiencias o del acceso a un nuevo grado de desarrollo. Entones pueden adquirir a la par que un nuevo sentido, una eficacia psíquica.” (Laplanche y Pontalis 1996: 280). Lo que se elabora retroactivamente no sería todo lo vivido en general sino selectivamente lo que, en el momento de ser vivido, no pudo integrarse plenamente en un contexto significativo. El acontecimiento traumático es el paradigma de lo elaborado retroactivamente. Así, la modificación con posterioridad de la disposición de las huellas mnémicas es desencadenada por nuevas circunstancias que *resignifican* experiencias anteriores. Esta lógica perturba la tranquilizadora distinción pasado-presente-futuro: sólo existe el *instante-ahora* en el que el pasado y el futuro aparecen fantasmáticamente. Derrida insiste en la estructura espectral del archivo. “Lo es a priori: ni presente ni ausente “en carne y hueso”, ni visible ni invisible, huella que remite siempre a otro con cuya mirada no podríamos cruzar la nuestra”. (Derrida 1997: 92) En este sentido, el archivo siempre está relacionado con los muertos, pero también con los que están por-venir.

La lectura del archivo (traducción de marcas). ¿Cómo se lee un archivo? ¿Quién lee e interpreta un archivo? ¿Pertenece un archivo a un sujeto, un nombre, al nombre de una institución? ¿Quién tiene derecho a leer el archivo? ¿Se trata de derechos? La tarea de interpretación se realiza formando parte del archivo a interpretar: “la interpretación del archivo [...] no puede aclarar, leer, interpretar, establecer su objeto, a saber, una herencia dada, más que inscribiéndose en ella, es decir, abriéndola y enriqueciéndola lo bastante como para hacerse sitio en ella de pleno derecho. [...] Nunca se lo podrá objetivar sin resto. El archivero produce archivo, y es por esto por lo que el archivo no se cierra jamás. Se abre desde el porvenir”. (Derrida 1997: 75) No hay *meta-archivo*: el “archivero”, es decir, quien establece un archivo, pero también quien lo cuida y lo interpreta, produce el archivo cuya escritura es su objeto. Que el archivo se abra siempre desde el porvenir, invalida la creencia en la posibilidad de su cierre definitivo, de la *exégesis* del texto. En este sentido, sabemos que la decibilidad de lo que habrá *querido decir* el archivo rulfiano es una cuestión siempre del por-venir. Pretendemos no aplicar categorías *a priori*, sino más bien, siguiendo la letra, interpretaremos lo que allí se escribiría de la memoria y el olvido. Pero, ¿qué es interpretar? ¿Cómo leer una letra despojados de los fantasmas que traemos? No sólo fantasmas epocales, geográficos, políticos, sino también académicos y éticos. La tarea no será fácil, pues quizás no se trate de “despojarnos de fantasmas”, sino justamente, de “dejarlos escribir en nosotros”.

Memoria latinoamericana: archivos de un escribiente

Entendemos *Pedro Páramo* como un espacio de escritura en el que la memoria misma aparece, no como una copia de alguna idea sino el lugar mismo donde se escribe (y se borran) las huellas de la memoria. Es decir, intentaremos abordar la novela *Pedro Páramo* en tanto espacio de escritura en el que aparece el (un) modo en que la memoria trabaja para construir los archivos de lo recordable y lo olvidable. La obra literaria es un modo de la memoria. La escritura literaria es una escritura inacabada que no intenta decirlo todo, que no lo dice, de hecho. La literatura sería un límite al rápido cierre que implica el uso del imperio de la razón, sería otro modo de leer el mundo y de “crearlo”. La literatura “en vez de admitir con complacencia su ciudadanía en la *doxa*, practica con maldad el sesgo de la paradoja”. (Foucault y Deleuze 1995: 29) Ciertos textos literarios permiten subvertir estéticamente las lógicas de poder que un determinado sistema intenta ubicar como las verdaderas. Así, la tensión que se genera entre la lógica instituida y la que propone el texto literario en

tanto instituyente es una de las características que le confieren a lo literario la posibilidad de devenir revolucionario. Creemos que es esta tarea textual la que Rulfo realiza en su escritura.

Presentar *Pedro Páramo* [3] como una obra paradigmática de la literatura *latinoamericana* implica relacionar la biografía del autor con su escritura. Esta relación singular, es decir, aquella que se establece entre el sujeto y su herencia, pero que al mismo tiempo establece al sujeto, constituiría esos archivos memorables-olvidables que dan cuenta de un lugar. Lugar y no sujeto, en tanto el concepto de archivo nos permite visualizar la cualidad de espacio corporal, pero también espacio en el tiempo, espacio histórico, político y social.

Un dia-logismo polifónico

Tomaremos los conceptos bajtinianos de *polifonía* y *dialogismo* como coordenadas para circunscribir esta cartografía porque entendemos que ellos plantean el sentido del estilo: “la eficacia de la operación no se despliega en el contenido del mensaje, sino en el modo, en la forma, en el estilo. El pasaje del fantasma del registro de la significación al estilo, es su puesta en acto”. (Fenoy, L. *Crear el sur*, texto inédito)

Según Bajtin, el lenguaje es un fenómeno social, diverso, heterogéneo, siempre mediado (los espacios entre los enunciados están poblados por relaciones de sentido, palabras ajenas, anteriores, etc.), donde se desarrolla la vida social, constituyendo cada discurso una visión del mundo. En *La cultura popular en La Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1941), Bajtin introduce la idea de la novela como expresión de la cultura popular carnalesca y bufa, como rechazo de la norma unívoca y de la rigidez de los patrones y estilos literarios, como celebración de la ambivalencia. En este contexto, los conceptos de dialogismo y polifonía hacen referencia a la presencia e interacción de una multiplicidad de voces en una enunciación discursiva que consiste en la presencia y asimilación de las palabras e intenciones de los otros. La codificación de estas voces tiene un carácter formal e ideológico. En este sentido, la utilización de estos conceptos como claves de lectura nos permite, por un lado, denunciar que existe una multiplicidad de voces que construyen un lenguaje y que son construidas por este, y por otro lado, concebir a los personajes no ya como representantes del yo de la conciencia, sino más bien como configuraciones subjetivas múltiples y fragmentarias: un yo desdoblado en una multiplicidad de *yoes*.

Campos semánticos: Huellas minoritarias de otro decir

Si pudiéramos entender la novela como el instante en el que, frente a su muerte, Juan Preciado evoca su pasado; la construcción de su memoria se realizaría por fragmentos en un tiempo fuera del tiempo. En un tiempo fuera del tiempo... ¿no es acaso eso la memoria, es decir, un fuera del tiempo y el espacio en el que no es posible volver a encontrar sino las huellas por las que la historia deviene? El recuerdo está presente en el texto como fragmentos yuxtapuestos y “desordenados” en tanto no siguen una lógica cronológica, sino que son comprendidos siempre *après coup*, es decir, a destiempo. Uno anda en la lectura del texto como a ciegas, sin referentes claros, y es casi llegando al final del relato cuando comienza a comprender. Tal vez se trate de lo que Lacan llama el tiempo lógico, es decir, es en el momento de concluir cuando nos disponemos a comprender.

La estructura del texto no sólo es fragmentaria porque está tejida de fragmentos de escritura, sino porque las voces que atraviesan el relato son una multiplicidad de personajes que se suman a la voz impersonal del autor. Así, la historia es contada a partir de los monólogos de Juan Preciado y de los de otros personajes, que se entrelazan para narrar un mismo suceder desde diversos lugares.

Si es posible entender este texto como la evocación del pasado de Juan Preciado [4], la tarea será tratar de interpretar la construcción fantasmática del texto ligada al

devenir de un pueblo en proceso de desintegración. Comencemos por la primera página de la novela, Rulfo escribe:

“Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. (...) -No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio...El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro. (...) Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo. Por eso vine a Comala.” (Rulfo 2004 [1955]: 9)

En estas primeras líneas se explicitan los motivos, se delinean los contenidos que Rulfo intenta poner en juego: la búsqueda del padre, del lugar, del origen, la venganza, pero también la esperanza y la ilusión. El tema de la herencia y de la identidad empieza a prefigurarse. El texto se inicia con un mandato materno: pedir aquello que Pedro Páramo estuvo obligado a dar y no dio, pero también cobrar caro el olvido en que nos tuvo. El mandato hace referencia entonces, a aquello que se relaciona con el deber y con la inyunción de recordar, obligar al padre a recordar y al hijo a conocer. Así este primer archivo guarda y ordena a la vez el comienzo y el mandato.

Ahora bien, cuando Juan Preciado busca a su padre, descubre que el mismo ya ha muerto, y en su lugar encuentra diversas voces y personajes que le hablan de Pedro Páramo, pero también de ellas mismas: de las personas que hablan a través de estas voces. Los recuerdos aparecen fragmentariamente y asociados por diferentes relaciones. Una misma imagen o recuerdo es repetida en múltiples archivos:

“Nunca quiso revivir ese recuerdo porque le traía otros, porque si rompiera un costal repleto y luego quisiera contener el grano. La muerte de su padre que arrastró otras muertes y en cada una de ellas estaba siempre la imagen de la cara despedazada; roto un ojo mirando vengativo al otro. Y otro y otro más, hasta que la había borrado el recuerdo cuando ya no hubo nadie que se la recordara”. (Rulfo 2004 [1955]: 74)

En este párrafo aparece una de cuestiones fundamentales que atraviesa la historia de la pregunta por la memoria y el olvido: la insistente desazón que genera el hecho de que los sobrevivientes ya no soporten con sus cuerpos la historia de la que fueron testigos. El texto escrito, en este caso la literatura, es de alguna manera, testigo perenne de la historia.

Juan Preciado no se encuentra, no encuentra su historia, su identidad, en aquel lugar se pierde, se muere. Lo “mataron los murmullos”, como si esas almas en pena que no han podido aún morir lo hubieran atormentado de tal manera que lo hicieron perecer. Se transforma, a partir de su propia muerte, en una de esas voces que le hablan. Cuando Juan Preciado busca a su padre -su herencia, aquello que es su *identidad*-, lo único que encuentra es un pueblo de infinitas almas en pena. La búsqueda de la identidad se liga a un diálogo con los muertos que hablan en nosotros, que en la dispersión infinita de las palabras, contradictorias, nos hablan de quienes somos...quizás, una superposición de archivos fragmentados. En este sentido, podríamos remitirnos a lo que el pensamiento latinoamericano ha denominado mestizaje. El mestizaje tiende a plantear, dice Reyes Mate, la identidad como *neplantla*, es decir, como encrucijada de caminos. La identidad latinoamericana es una encrucijada de caminos que convergen determinando las múltiples identidades latinoamericanas. ¿Qué muertos resisten y hablan en mí y a través de mí en esta Latinoamérica mestiza?

Hasta la mitad del libro, creemos que Juan Preciado está vivo, pero luego nos enteramos que está muerto y enterrado como los demás y su relato es parte de un diálogo con Dorotea *La Cuarraca*, que está también muerta y enterrada en su mismo cajón. Este hecho, este dato, modifica profundamente la naturaleza del libro. Ya que no hay tiempo posible en el mundo de los muertos. “El tiempo se ha detenido para ellos, viven en un presente perpetuo, y las convenciones narrativas que regían hasta

ahora, se desvanecen”. (Rodríguez Monegal 1982: 244) Como dice Monsiváis, “la idea determinante del mundo rulfiano no es el más allá sino el aquí para siempre”, porque no hay en Rulfo idea del paraíso, hay más bien un purgatorio, si se quiere, eterno, por lo que el problema no es cómo salir de allí (imposible) sino más bien qué hacer una vez que uno ha sido relegado a aquel lugar. Podemos pensar que si el Génesis nos habla de cómo un pueblo pasa a ser el *pueblo elegido*, la obra de Rulfo “nos narra la historia del *otro pueblo*, que nunca llega a recibir el beneplácito divino; es la versión opuesta del pueblo que perdura en la historia [...] Por consiguiente, no hay en Rulfo mediación con Dios; la tierra está maldita y sólo da frutos agrios; no existe la idea de pueblo ni, mucho menos, de una visión nacional.” (Cantú 1985: 353) Este otro pueblo construido a la vera del camino presenta genealogías, pero que han sido truncadas. El texto se inscribe e inscribe un fuera del espacio y el tiempo cronológico, no sólo porque Juan Preciado esté recordando, sino porque son los personajes del texto rulfiano los expulsados de la Historia. Juan Villoro dice: “...nada lineal puede pasar en ella porque sus personajes han sido expulsados de la Historia; encarnan un puro vagabundear de gente que murió sin perdón y que no lo conseguirá de ningún modo”. (Villoro 2000: 9)

Si se admite entonces que no hay tiempo en tanto lineal y cronológico, porque todo tiempo en la novela es pasado, y lo único que hay es el presente de la evocación de Juan Preciado (o Dorotea, o Susana San Juan) que es, asimismo, el perfecto modelo del tiempo presente de la lectura, el tiempo de lectura sería metafóricamente el tiempo de la memoria, ¿Cuál? El presente: el presente es el único tiempo que vivimos, en el que recordamos y también en el que esperamos el por-venir. Es decir, que este *fuera del tiempo*, es el tiempo del recuerdo en el que la vida se petrifica en historia.

Juan Preciado va a Comala en busca de su padre. Busca una lógica de la vida - ¿quién es?- y sólo encuentra una explicación de la muerte, comprueba que la vida tiene su lógica con la muerte, que a las preguntas de aquí, responden preguntas de allá, que vivir-morir es un rompecabezas revuelto y *sin sentido*. Este *sin sentido* no parece ser en Rulfo una cuestión existencial, sino más bien una opción ética que se traduce por la no clausura del mismo.

Cómala insta la muerte como aquello que perturba cualquier intento de comprensión por parte de Juan Preciado. La muerte es lo absolutamente otro, aquello que señala el límite. Pero no mi muerte, porque como dice Freud de ella no tenemos representación, sino la muerte de los otros. Es la muerte del otro la que me interpela. Blanchot dice:

“¿Qué es, pues, aquello que me pone más radicalmente en cuestión? No mi relación conmigo mismo como finito o como conciencia de ser en la muerte o para la muerte, sino mi presencia en el prójimo en tanto este se ausenta muriendo. Mantenerme presente en la cercanía del prójimo que se aleja definitivamente muriendo, tomar sobre mí la muerte del otro como la única muerte que me concierne: he aquí lo que me pone fuera de mí y es la única separación que puede abrirme, en su imposibilidad, a lo Abierto de una comunidad”. (Blanchot 1992, 18)

Blanchot, entonces, cita a Bataille: “Si la comunidad se revela por la muerte de los demás, es porque la muerte es ella misma la verdadera comunidad de los seres mortales: su comunión imposible”. (Blanchot 1992, 20) Comala no representa la comunidad de muertos, es justamente su imposibilidad la que nos muestra Rulfo. “Comala es un símbolo. Es una rueda de barro donde calientan las tortillas. Ponen esas ruedas sobre unas brazas [...] Allí dicen que como si estuvieran en las brazas del infierno.” (Rulfo 1996, 454) Pedro Páramo no denuncia esta imposibilidad proponiendo una “comunidad en vida”. Los personajes piden que alguien rece por ellos para evitar que sigan vagando como almas en pena. La relación entre los vivos y los muertos no es de corte, sino de continuidad, relación mediatizada por la palabra dada u ofrecida al otro, Rulfo dice:

—“... ¿Y tienes convidados para el velorio?”

—Ninguno, madre Villa. Para eso quiero el alcohol, para curarme la pena.

—¿Lo quieres puro?

—Sí, madre Villa. Para emborracharme más pronto. Y démelo rápido que llevo prisa.

—“...Ve diciéndole entre tanto a la difuntita que yo siempre la aprecié y que me tome en cuenta cuando llegué a la gloria.

—Sí, madre Villa.

—Díselo antes de que se acabe de enfriar.

—Se lo diré. Yo sé que ella también cuenta con usted pa que ofrezca sus oraciones”.

(Rulfo 2004, 129)

¿Qué hacer con nuestros muertos, con estos absolutamente otros con los que nunca podremos cruzar nuestra mirada? “¿No es cierto que los únicos muertos que vuelven son los que han sido demasiado a prisa y demasiado profundamente enterrados, sin presentarles los debidos respetos, y que el remordimiento testimonia más una impotencia o un fallo en la elaboración del recuerdo que un exceso de memoria?”. (Foucault y Deleuze 1995, 79) La relación con los muertos implica un trabajo de duelo que comienza por identificar cuáles son “nuestros muertos”. En primer lugar es necesario saber. El audaz gesto que Rulfo realiza en estas páginas no es sólo hablar de los muertos, sino también con ellos, asumiendo el olvido al que se los ha intentado relegar.

El recuerdo aparece en los personajes cuando estos, angustiados por la vida o petrificados en la muerte, no pueden hacer más que recordar. La rememoración es el reemplazo de la vida (o en este caso del morir definitivamente):

“Esa noche volvieron a sucederse los sueños. ¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas? ¿Por qué no simplemente la muerte y no esa tierna música del pasado?”. (Rulfo 2004, 108)

Pedro Páramo, frente al imposible amor que su unión con Susana San Juan representa, primero porque está casada con Florencio y luego por su “locura”, recuerda. Recuerda los tiempos felices que ya nunca volverán. Su vida se petrifica en el recuerdo hasta que la muerte de Susana San Juan ocurre, para luego encontrar él mismo la muerte.

Pedro Páramo es susceptible de una interpretación mítica, en tanto en ella se pone en juego uno de los mitos más tenaces de la historia: la búsqueda del padre, de los orígenes y del sentido de la vida. “Cada personaje es él mismo, muy concretamente, y a la vez una forma o variante de la estirpe, condenada para siempre a esa incesante búsqueda. Habitantes de una sociedad desencajada, y en rápido proceso de desintegración, todos estos huérfanos buscan y se buscan, y terminan por encontrarse en un monstruoso *sabat* de voces en el cementerio de Comala. [...] Pero la búsqueda no es arbitraria. Hay un sentido profundo que guía a estas almas en pena. Ese sentido está revelado, como en una parábola, por el motivo que constituye la encuesta esencial de Juan Preciado: la búsqueda del padre o del lugar de origen. [...] El tema de la búsqueda del padre, se convierte en el tema del asesinato del padre. La búsqueda termina en parricidio”. (Rodríguez Monegal 1982, 251) En Rulfo la tradición regional asume las máscaras y los vestidos de lo universal. Madres que reclaman venganza desde sus lechos de muerte, incestos sugeridos, hijos que se vuelven contra sus padres, hijas que enloquecen, padres que corrompen a sus hijos, les dan muerte, o son asesinados brutalmente por ellos: tal es el mundo simbólico de Juan Rulfo. ¿Cómo pensar a partir de la repetición de este gesto mítico un porvenir posible? ¿Cómo vivir juntos? ¿Cómo construir un porvenir a partir de este pasado de guerras? O es al revés: ¿Cómo construir un pasado si no es abiertos al porvenir? ¿Cómo plantear un *más allá* del mito del padre asesinado como única posibilidad de convivencia entre los hermanos? ¿Podríamos pensar otra forma de mitología comunitaria?

Susana San Juan es, de alguna manera, el reverso de los demás personajes del libro; se opone a la lógica del lugar colocándose más allá de las redes de poder de Pedro Páramo. Esta situación disloca, es decir, saca de su *lugar*, a Pedro Páramo “Si al menos hubiera sabido qué era aquello que la maltrataba por dentro, que la hacía revolcarse en el desvelo, como si la despedazaran hasta inutilizarla”. (Rulfo 2004, 122). La locura de Susana San Juan provoca en Pedro Páramo la “conciencia de la muerte”, de finitud. Es frente a este incognoscible que Pedro Páramo se desmorona encontrando para siempre su propia imposibilidad y finitud en la muerte. “Susana representa la proximidad del mar, la negación del desierto, el contacto con una mente indómita, revuelta, todo lo que no es Comala. Siempre ausente, húmeda y lejana, Susana es un horizonte inaccesible, la vida que debe estar en otra parte. Desplazada por la fuerza, Susana enloquece y se sobrepone a la opresiva realidad de Comala desentendiéndose de ella. En su descalabro arrastra a Pedro Páramo”. (Villoro, 1996, 263) Al igual que Juan Preciado frente a su muerte, Susana San Juan, recuerda. Es decir, frente a la imposibilidad de vivir (porque la vida debe estar en otra parte) esta mujer se resguarda en sus recuerdos: “Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad”. (Rulfo 2004, 83)

Existen en el texto aquellos personajes que insisten, resisten como acción política y marcan de esta manera, lo imposible de la realización absoluta del mundo propuesto por Pedro Páramo. Comala se encuentra aprisionada en una red sonora de retóricas de manipulación de caciques, curas y gobernadores. Por todo ello, la posibilidad de pensar en otra comunidad quizás esté relacionada con una esperanza que se consagra a la espera. Quizás sea, en este relato, la presencia (presencia evanescente, porque están sólo por segundos o están como ausentes) de ciertas mujeres y de los “indios” quienes señalan otro modo de estar. Ellos a diferencia de todos los que en la sumisión, en la queja o la desesperación integran este mundo, esperan:

“De Apango han bajado los indios con su rosario de manzanillas, sus romeros, sus manojos de tomillo. (...) Tienden sus yerbas en el suelo, bajo los arcos del portal, y esperan. (...) Los indios esperan. Sienten que es un mal día. Quizás por eso tiemblan debajo de sus mojados “gabanes” de paja; no de frío, sino de temor. (...) Los indios levantaron sus puestos al oscurecer entraron a la lluvia con sus pesados tercios a la espalda; pasaron por la iglesia para rezarle a la Virgen, dejándole un manajo de tomillo de limosna. Luego enderezaron hacia Apango, de donde habían venido. “Ahí será otro día”, dijeron”. (Rulfo 2004: 94-95).

Momento de Concluir

Elegimos trabajar con uno de los textos fundamentales del archivo de Juan Rulfo porque consideramos que en él se inscribe un modo particular de comprender la memoria y el olvido. El relato señala la necesidad de recordar a nuestros muertos, hablar de ellos y *con ellos*. Conocer a nuestros muertos implica empezar a elaborar duelos que en Latinoamérica siguen abiertos. Pero ¿“elaborar” un duelo no es de alguna manera olvidarlo? Es decir, ¿no será preciso para construir un porvenir posible “olvidar” la historia de guerras y asesinatos sobre la que está construida nuestra comunidad? Creemos que este trabajo de duelo convoca necesariamente a hacer justicia [5], si no, el recordar tiene que ver con “el remordimiento [que] testimonia más una impotencia o un fallo en la elaboración del recuerdo que un exceso de memoria”. (Foucault y Deleuze 1995, 79)

A partir de los campos semánticos analizados, consideramos que es posible sostener que estos textos polifónicos representan un posicionamiento ético en cuanto al lugar de los personajes, a la multiplicidad de las voces que toman protagonismo, a la circulación de la verdad y finalmente por lo que un texto así representa en tanto interpelación a los lectores. Textos agentes, provocadores, tal vez, incluso, subversivos.

El *contra héroe* que estos textos convocan no sólo soporta con su cuerpo la escisión fundamental de la que es objeto, sino que al presentárnosla nos interroga y nos coloca en el lugar de soportar esa ambigüedad. La relación se invierte: no es ya la de un sujeto cognoscente que se apropia del texto, el texto se escapa, se multiplica, se contradice y me contradice, no se trata de una relación sujeto-objeto, no es ya conocimiento sino re-conocimiento mutuo.

Notas

- [1] Exergo: “Fuera de texto”, dice el diccionario. ¿Fuera de texto?, ¿Es posible un fuera de texto? No lo sabemos aún. Es interesante la metáfora “musical” que utiliza Jaques Derrida para hablar del exergo en su libro *Mal de Archivo*, nos dice: “Según una convención probada, el exergo juega con la cita. Citar antes de comenzar es dar el tono, dejando resonar algunas palabras cuyo sentido o forma debería dominar la escena. Un exergo viene a almacenar por anticipado y a pre-archivar un léxico que, a partir de entonces debería hacer la ley y dar la orden/el orden, aunque no sea más que contentándose con nombrar el problema. Hay ahí una función de exergo instituyente y conservadora a la vez.” (Derrida, 1997:15)
- [2] La palabra evoca pues dos *órdenes de orden*: el secuencial y el del mandato. El *vocablo* remite al *arkhé* en el sentido físico, histórico u ontológico (en el sentido de primero, originario), que hace referencia al comienzo por un lado; y por otro lado, en el sentido del mandato, a la ley: allí donde se hace la ley, pero también donde se llama a cumplirla. La palabra archivo nos remite también a la palabra *arca* en latín (*ark* en inglés): “es el cofre, el “arca en madera de acacia” que abriga las Tablas de piedra; mas *arca* se dice también del armario, el ataúd, la celda de la prisión o la cisterna, el depósito.” (Derrida 1997: 3).
- [3] Rulfo narra en este texto la historia de un sujeto que, tras la muerte de su madre y por habérselo prometido, sale en busca de su padre. Este personaje se llama Juan Preciado y su padre Pedro Páramo, quien resulta ser el “dueño y señor” de los parajes en los que su hijo finalmente termina. El texto narra la historia de Pedro Páramo a partir de las voces de diversos personajes que son, a veces parientes, a veces vecinos o simplemente subyugados del pueblo del que él es el dueño. La particularidad de la historia es que este pueblo, Comala, está habitado por almas en pena, es decir, por fantasmas que andan vagando sin poder morir definitivamente, estas serán las voces que escuchará Juan Preciado y los fantasmas que le contarán su historia, es decir, la historia de su padre, pero también su propia historia, su herencia. Estos murmullos finalmente lo matarán.
- [4] Si bien no pretendemos realizar una lectura histórica: “Cómo no reconocer en la historia de este patriarca que reduce a todo el mundo a su alrededor a la dostoyevskiana categoría de “humillados y ofendidos”, en este “rencor vivo” que genera el abusivo poder de Pedro Páramo, un paradigma no sólo del hombre, sino de la sociedad mexicana en sus rasgos más esenciales y atroces” (Rodríguez Monegal, 1982:239) Además es casi imposible eludir la crítica a la realidad mexicana que Rulfo realiza en sus escritos. Pedro Páramo fue publicado en 1955 y cuenta la historia de un pueblo que se encontraría en el norte mexicano, precisamente en Jalisco (lugar de donde es oriundo el autor), testigo de la Revolución Mexicana, de la revuelta cristera.
- [5] Quizás la justicia sea uno de los grandes temas de este siglo. Obviamente excede los límites de este trabajo, pero es necesario, al menos, plantear la pregunta acerca de cuáles serían aquellos archivos para los que urge pensar los modos en los que es posible pensar un acto de justicia responsable y los límites de su eficacia.

Bibliografía

- Barthes, Roland (1993): *El placer del texto*, Editorial Pre-textos, Buenos Aires.
- Blanchot, Maurice (1992): *La Comunidad Inconfesable*, Editorial Vuelta, 1992, México.
- Cantú, Roberto: “De nuevo el arte de Juan Rulfo. *Pedro Páramo* reestructura(n)do”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 421-423, 1985, p. 353.
- Colmenero Morales, S. «El Goce del Texto y La Babel Feliz». *Revista Comunicología@: indicios y conjeturas*, Publicación Electrónica del Departamento de Comunicación de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México, Primera Época, Número 2, Otoño 2004, texto disponible en
- Derrida, Jacques (1997): *Mal de archivo (Una impresión freudiana)*, Editorial Trotta, Madrid.
- Fenoy, Liliana. *Crear el sur*. Texto inédito.
- Foucault, M. y Deleuze, G. (1995): *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y Diferencia*, Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona.
- Laplanche, J. y Pontalis, J. (1996): *Diccionario de Psicoanálisis*, Paidós, Argentina.
- Rodríguez Monegal, Emir (1982): «Prólogo» En Rulfo, J. (recopilador), *Para cuando yo me ausente*, Colección Narrativa Grijalbo, México.
- Rulfo, Juan 2004 [1955]: *Pedro Páramo y El llano en llamas*, Grupo Editorial Planeta, Argentina.
- (1996): *Toda la obra*, Edición Crítica, Claude Fell-coordinador, ALLCA XX , 2ª ed. Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Pablo, Río de Janeiro, Lima.
- Villoro, Juan, “Juan Rulfo: lección de arena”, *Lateral: Revista de Cultura*, Nº 64, 2000.

© Lorena Fioretti 2011

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero47/contrabar.html>

