



Pedro Páramo
**y los saltos en el tiempo
como procedimiento de
retardación**

Pedro Páramo and time jumps
as procedure of delaying

*Ingrid Vanessa Molano O.*¹

1 Estudiante de Estudios Literarios de la Universidad Pontificia Bolivariana (Medellín).
Correo electrónico: invamos@yahoo.es

Artículo recibido el 1 de febrero de 2014 y aprobado para su publicación el 27 de octubre de 2014.



Resumen

El análisis estructural de una obra literaria implica el conocimiento detallado de cada uno de sus componentes para comprender el todo de sentido que, al tomarlos en su conjunto, confluye en ellos. En cuanto a su estructura, *Pedro Páramo* es una novela que ofrece un sinnúmero de elementos, cuya interrelación es compleja y, en consecuencia, difícil de desentrañar. A partir de la aplicación de los conceptos propuestos por la teoría de los formalistas, se demostrará que el esquema empleado en la novela, consistente en narrar en tiempos diferentes, puede considerarse un mecanismo de retardación debido a que no sólo prolongan la llegada al final —la muerte de Pedro Páramo—, sino que permiten leer la historia a través de las micro-narraciones que se derivan de dicho esquema.

Palabras clave

Estructura, Temporalidad, Retardación, Motivación, Polifonía.

Abstract

Structural analysis of a literary work involves detailed knowledge of each of its components to understand the whole sense that is found implicit in them, when they are taken together. *Pedro Páramo's* structure has many elements with a very complex interrelation among these are the use of past and present tenses to narrate. As off the formalist theory concepts demonstrates this narrative way can be considered as a procedure of delaying, because it delays the arrival to the end of the story —the death of Pedro Páramo— and allows the reading throughout small derived fragments from that narrative way.

Keywords

Structure, Temporality, Retardation, Motivation, Polyphony



Al tomar como objeto de estudio la literatura, los formalistas centraron sus esfuerzos en identificar y comprender cada uno de los elementos que intervinieron en la construcción, tanto de la poesía como de la narrativa. En este sentido, demostraron que existen unas normas y unos procedimientos bien definidos que rigen la escritura, los cuales perduran como leyes, aunque su manejo esté sujeto a cambios, generalmente, por la influencia de una época. En consecuencia, se puede aplicar su teoría al estudio de una obra latinoamericana como lo es *Pedro Páramo* —escrita por Juan Rulfo en 1955—, a pesar de que, para la formulación de sus premisas, la escuela formalista se basó en la literatura rusa especialmente.

Con este artículo se pretende establecer hasta qué punto el esquema empleado en la novela *Pedro Páramo*, consistente en narrar la historia en tiempos diferentes, puede considerarse como uno de los mecanismos de retardación, según la teoría literaria de los formalistas que da cuenta, como se anotó, de los procedimientos que intervienen en la construcción de una obra. Además, se buscará identificar los elementos implicados en la cohesión de esta y delimitar los aspectos relacionados con el carácter polifónico de la obra.

La trama de la novela comienza cuando Juan Preciado se dirige a Comala en busca de su padre Pedro Páramo, en cumplimiento de la promesa hecha a su madre antes de morir. Al arribar al pueblo, Juan Preciado se percató de su avanzado estado de abandono pero, al mismo tiempo, alcanza a percibir murmullos y voces, sin imaginar que provienen de las almas en pena que allí habitan. Preso de la angustia ocasionada por aquellos habitantes mientras comentan la clase de atropellos a los que fueron sometidos por parte de Pedro Páramo, Juan Preciado muere. Una vez enterrado continúa escuchando lamentos, como los de Susana San Juan, la única mujer amada por su padre. Por otro lado, se encuentra con Dorotea, quien termina de contarle la historia de abuso y sufrimiento padecidos por toda la población a causa de la tiranía de Pedro Páramo, cuya vida termina al ser asesinado por uno de sus propios hijos.

1. Procedimientos de retardación en *Pedro Páramo*

1.1. El tiempo

Como lo propuso Varela², para realizar el análisis temporal de la obra, se dividió en 66 secuencias, delimitadas por el tiempo narrativo al que se hace referencia en cada una de estas. Teniendo en cuenta lo anterior, se encontró que en la novela se hace alusión a tres tipos de pasado: uno remoto, en el que se narran apartes de la vida de Pedro Páramo durante su infancia; otro intermedio, que comprende su juventud; y uno más reciente en el que se

2 Según Varela, es posible dividir la novela en 66 secuencias narrativas, en las que se pierde el orden cronológico y el aspecto lineal de la narración, y que persiguen imitar la discontinuidad con la que se presentan los hechos en la vida humana (47). Cabe aclarar que el análisis presentado en este trabajo es independiente al expuesto por Varela en el texto citado.



relata su vida adulta. También se pudo identificar un tiempo narrativo en presente, que da cuenta de la historia de uno de sus hijos, Juan Preciado, que lo busca muchos años después de su muerte. Se genera, entonces, una ruptura en la secuencialidad de los hechos narrados.

Cabe anotar, que dicha anacronía también se presenta dentro de cada uno de los tiempos narrativos ya señalados, como lo demuestra el siguiente párrafo tomado del tiempo presente, secuencia 29:

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

Las paredes reflejando el sol de la tarde. Mis pasos rebotando contra las piedras. El arriero que me decía: «¡busque a doña Eduviges, si todavía vive!» (Rulfo 61).

En el primer párrafo se menciona explícitamente el retroceso del tiempo y se reproduce lo dicho en la secuencia 28, mientras que en el siguiente fragmento se alude a la primera secuencia, no como un recuerdo, sino como una vivencia.

Aunque no con el mismo sentido descrito, entre la secuencia 32 y la primera se puede establecer una relación que implica devolución en la misma sección de tiempo, el presente, debido a que, según lo indica el número 32, aproximadamente en la mitad de la historia, el lector descubre que Juan Preciado ha estado hablando desde el principio con Dorotea y quizá lo que más llame la atención sea que ambos están muertos. El siguiente es el fragmento con el que empieza la historia: “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 se muriera” (Rulfo 9). El que se presenta a continuación pertenece a la secuencia 32, y a modo de aclaración, debe decirse que remite estrictamente a la secuencia precedente, la 31, en la que se relatan los hechos que condujeron a la muerte de Juan Preciado, pero sin especificarlo, cosa que sí sucede en esta: “— ¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado? [...] De no haber habido aire para respirar esa noche de que hablas, nos hubieran faltado fuerzas para llevarte y contimás para enterrarte. Y ya ves, te enterramos” (Rulfo 64).

En adición, puede verse que dentro del pasado reciente en el que, como se anotó, Pedro Páramo es un adulto, ocurre una ruptura cronológica similar

a la descrita debido a que mientras en la secuencia 12 se hace referencia a la muerte de Miguel Páramo, único hijo reconocido por su padre, en la 33 todavía este hecho no ha ocurrido, como se evidencia en los siguientes apartes de la secuencia 12 y 33 respectivamente: “Pero no para ti, Miguel Páramo, que has muerto sin perdón y no alcanzarás ninguna gracia” (Rulfo 31). “Y apenas había acabado de salir el último hombre, cuando entró a todo galope Miguel Páramo, quien, sin detener su carrera, se apeó del caballo casi en las narices de Fulgor, dejando que el caballo buscara solo su pesebre” (Rulfo 69).

De lo anterior, puede deducirse que la historia cobra sentido a medida que se establecen conexiones, por mínimas que estas sean, entre los acontecimientos del pasado con los del presente o a la inversa; y en ese sentido, es posible identificar secuencias que sirven de puente en el tiempo, como se verá a continuación.

En la secuencia 36, que pertenece al pasado reciente, Dorotea se confiesa con el padre Rentería después de asistir al velorio de Miguel Páramo pues se siente culpable por haberle conseguido, durante muchos años, las mujeres de las que abusaba el difunto. Ante esta confesión el padre le responde: “—¿Cuántas veces viniste aquí a pedirme te mandara al Cielo cuando 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” (Rulfo 81). Este diálogo remite a la secuencia 34 del presente, en el momento en que Dorotea le cuenta a Juan Preciado que ella no puede entrar al cielo: “[...] El cielo está tan alto, y mis ojos tan sin mirada [...] Además, le perdí todo mi interés desde que el padre Rentería me aseguró que jamás conocería la Gloria [...] Fue cosa de mis pecados [...] El cielo para mí, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora” (72).

Del mismo modo, es interesante ver cómo el abandono y el deterioro que encuentra Juan Preciado al llegar a Comala en el presente, se explica en la secuencia 62 del pasado reciente, así:

[...] Porque fueron días grises, tristes para la Media Luna. Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala:
—Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre.
Y así lo hizo (Rulfo 124).

En suma, la ruptura temporal que se genera a partir de la interacción entre cuatro tiempos narrativos diferentes podría considerarse como un pro-

cedimiento de retardación en la medida en que conduce al lector, de forma escalonada, a través del entramado de hechos que se suceden, en apariencia caóticamente, pero que, al final, logran su cometido: crear una atmósfera de suspenso y sobre todo, captar la atención del lector; consiguiendo así estimular sus sentidos e intelecto mientras se aproxima al evento culmen de la novela, la muerte de Pedro Páramo. Lo anterior se encuentra en consonancia con lo expuesto por Shklovski, quien menciona que: “[...] es evidente para quienes saben mirar que el arte es [...] un danzar – andar que se siente o, más exactamente, que es un movimiento construido únicamente a fin de que se sienta [...] se basa en el escalonamiento y en el fraccionamiento [...]” (“La conexión” 132).

Con respecto a la novela, Eichenbaum señala la importancia de demorar la acción y, además, anota que el final debe ser, contrario a lo que ocurre en el cuento: “un momento de debilitamiento y no de refuerzo; el punto culminante de la acción principal debe encontrarse en alguna parte antes del final [...]” (151). O en otras palabras, el final inesperado pierde relevancia, para darle paso a las construcciones intermedias (Eichenbaum 152). Si se entienden como construcciones intermedias los fraccionamientos que ocurren en la narración de *Pedro Páramo* debido a la combinación del presente, el pasado lejano y el próximo, así como la diversidad de voces que intervienen en el relato, puede establecerse una relación inequívoca con lo planteado por el autor anteriormente mencionado. Además, esta también se evidencia en el hecho de que la escena final, en la que se narra la muerte de Pedro Páramo, no es inesperada.

1.2. Otros elementos estructurales que cumplen un papel retardador

Según Shklovski las contradicciones y contrastes, en cuanto a la falta de concordancia entre dos acciones, por las que es posible que se lleve a cabo un acontecimiento a pesar de los obstáculos que se presenten durante su realización, funcionan como mecanismos de retardación (“La construcción” 128 – 9). En este sentido, además del manejo temporal, en *Pedro Páramo* pueden hallarse otros elementos que intervienen en la retardación basados en contradicciones en las que los personajes pueden hablar, sin importar

que se encuentren muertos y enterrados; una muestra de esto se encuentra en el siguiente diálogo: “—Siento como si alguien caminara sobre nosotros. —Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados” (Rulfo 67). El contraste también hace parte de la novela, en el caso, por ejemplo, de los hermanos que comparten una relación incestuosa, como lo explica, en conversación con Juan Preciado, aquella mujer atormentada a quien un obispo no quiso perdonar su pecado: “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 [...]” (58).

El hecho de que desde el principio de la obra no se especifique que los personajes están muertos, también hace alusión a un elemento que menciona Shklovski sobre el CARÁCTER ACABADO que debe reflejar toda novela, condición que se nota, por ejemplo, al esclarecer el engaño en el que incurre el lector a partir de un falso reconocimiento (“La construcción” 131). En la novela, el falso reconocimiento lo determina el creer que Juan Preciado se encuentra vivo, situación que se aclara ya avanzado el relato, cuando Dorotea se lo confirma: “[...] Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado como mueren los que mueren muertos de miedo [...]” (Rulfo 64).

Retomando a Shklovski, este menciona que: “Existen muchos tipos de *nouvelles* que sirven de marco a otras o que son, más bien, una manera de incluir una en otra; el medio más difundido es el narrar cuentos para retardar el cumplimiento de una acción cualquiera” (“La construcción” 141). También define el procedimiento de composición por enhebrado, así: “En este caso un conjunto de *nouvelles*, cada una de las cuales forma un todo, se suceden y reúnen por un personaje común” (144). La primera de las citas alude directamente a la retardación por medio del relato de cuentos, mientras que la segunda se refiere al elemento que conecta un conjunto de narraciones. Cabría la posibilidad, entonces, de que el enhebrado sea uno de los procedimientos que intervienen en la construcción de *Pedro Páramo*.

2. Elementos que funcionan como hilo conductor en *Pedro Páramo*

Como se ha expuesto, la narración de *Pedro Páramo* pareciera fraccionarse debido a la ruptura cronológica de la que ya se hizo mención. Sin embargo, cuando se tienen todas las partes se percibe la totalidad de la novela. Esto sucede gracias a la existencia de un hilo conductor que se mantiene a través de las secciones en las que se encuentra dividida la obra, y cuya función es la de lograr su cohesión.

En este sentido, hablar de hilo conductor y cohesión remite al concepto formalista de motivación, en referencia a los elementos constitutivos de la obra que justifican todo cuanto en ella acontece o se nombra, permitiendo así su adecuado engranaje. Con respecto a lo anterior, Tomashevski señala que: “El sistema de los motivos que componen la temática de una obra determinada debe constituir cierta unidad artística” (227); y adiciona: “Si todas las partes de una obra están mal ajustadas unas a otras, la obra se desmorona” (227). Se deduce, entonces, el sentido unificador implícito en la motivación.

Durante la búsqueda de dichos elementos en *Pedro Páramo*, pudo determinarse que no se trata de un hecho o un personaje, sino de un conjunto compuesto por: descripciones alusivas, principalmente, al espacio o al estado del clima; la aparición de algunos personajes en determinados momentos de la narración; la repetición de frases o la mención de sonidos, así como su ausencia e incluso, el predominio de la voz narrativa en cada fracción específica del tiempo narrativo.

Ahora bien, cabe señalar que Pedro Páramo es el único personaje que aparece a lo largo de todos los tiempos narrativos, a través de su propia voz o la de la mayoría de los personajes. De igual modo sucede con la Media Luna y con Comala, no solo por la mención reiterativa que se hace de estos, sino por la especificidad de sus características según el tiempo narrativo en el que se describen. En consecuencia, puede afirmarse que estos tres factores son los de mayor peso en cuanto a la función integradora que desempeñan en la novela.

Con respecto al papel que cumple la voz narrativa como hilo conductor, se observa que durante el tiempo presente predomina la voz en primera persona de Juan Preciado. En cambio, en los tres tipos del pasado, resuena

la de un narrador omnisciente en tercera persona, excepto cuando, en el pasado remoto, Pedro Páramo se refiere a Susana, como sucede en la quinta secuencia: “Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire [...]” (Rulfo 18); o luego del regreso de ella al pueblo, secuencia 40: “Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, solo el tuyo, el deseo de ti [...]” (Rulfo 88). En adición, los diálogos también pueden ser considerados como factores cohesionadores de la historia, dado su predominio en los diferentes tiempos narrativos.

Según Tomashevski: “Ni un solo accesorio debe quedar sin aprovechar en la fábula, ni un solo episodio debe quedar sin influencia en la situación de fábula” (227). Esto alude a la motivación por composición, en la que tanto el campo visual o el espacio que sirve de escenario para el desarrollo de la acción, como su ejecución en sí, deben obedecer a un propósito común, aunque este no se comprenda o no salga a la luz de inmediato. Al adentrarse en la estructura de *Pedro Páramo*, se descubre la existencia de algunos personajes, quienes, a medida que llevan a cabo su cometido, van dejando una señal que puede ser rastreada. Es el caso, por ejemplo, de Doloritas, la madre muerta de Juan Preciado, cuya voz hecha murmullo se escucha al oído de su hijo, siempre en el presente, secuencia 8: “[...] El abandono en que nos tuvo, mi hijo, cóbrase caro” (Rulfo 25). Otros personajes, en cambio, dejan su huella tanto en el presente como en el pasado. Es el caso de Susana San Juan, Damiana Cisneros o Dorotea.

Cabe resaltar también lo que ocurre con Abundio, el arriero, quien acompaña a Juan Preciado hasta la entrada de Comala y al parecer su intervención termina allí, hasta que, poco antes del final, se descubre que en sus manos estuvo la muerte del terrateniente, el dueño de todo, el patrón, su padre: Pedro Páramo. Esto se encuentra en la secuencia 65: “— ¡Ayúdenme! —dijo—. Denme algo. Pero ni siquiera él se oyó. Los gritos de aquella mujer lo dejaban sordo [...] Apareció la cara de Pedro Páramo, que solo movió la cabeza [...] Desarmaron a Abundio, que aún tenía el cuchillo lleno de sangre en la mano” (Rulfo 129 – 130).

Como se anotó, los componentes espaciales también cumplen una función unificadora a lo largo de la historia. La variedad de dichos elementos es tal que solo se hará alusión a algunos de ellos, dentro de los que se

destaca el aspecto acústico, que en sintonía con los hechos narrados, recrea el ambiente de zozobra, de miedo y sufrimiento que discurre por la totalidad del relato. Así, se encuentran secuencias en las que predominan las voces, los murmullos o los gritos, como la 16: “[...] En una de esas pausas fue cuando oí el grito. Era un grito arrastrado como el alarido de un borracho: ¡Ay vida, no me mereces! [...] No, no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito” (Rulfo 38). En esta cita puede observarse que el silencio también se siente, aún más, en el contraste con aquella abundancia de sonidos. De igual forma, en la secuencia 27, se encuentra una alusión a este aspecto: « [...] Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños» (53).

En otras secuencias y a pesar de que la narración carece de orden cronológico, la intervención del ambiente, además del aspecto sonoro, cobra importancia en la medida en que provoca la sensación de continuidad y de cohesión. Es decir, que las referencias espaciales en la obra se encuentran debidamente justificadas, aspecto que permite vislumbrar un propósito más allá de la búsqueda de un sentido exclusivamente estético. En la secuencia 56, se hace alusión tanto a elementos que conforman el espacio como a la sonoridad y de esta forma se ambienta una de las tantas escenas ocurridas durante la noche en la Media Luna:

Faltaba mucho para el amanecer. El cielo estaba lleno de estrellas, gordas, hinchadas de tanta noche. La luna había salido un rato y luego se había ido. Era una de esas lunas tristes que nadie mira, a las que nadie hace caso. Estuvo un rato allí desfigurado, sin dar ninguna luz, y después fue a esconderse detrás de los cerros. Lejos, perdido en la oscuridad, se oía el bramido de los toros (Rulfo 112)

3. Dialogismo y polifonía en *Pedro Páramo*

Durante el análisis de la novela en cuestión se pudo establecer el carácter dialógico y polifónico que esta expresa y que introduce al lector dentro de un mundo diverso de interacción y, por ende, de pluralidad. Esto va en consonancia con la teoría propuesta por Bajtín acerca de la novela, concebida desde una perspectiva colectiva y social, como el reflejo de un mundo plural en el que las voces resuenan a través del diálogo que no solo se establece

entre ellas, sino entre otros enunciados, textos anteriores y posteriores, que terminan por unir tiempos y espacios distintos (Viñas 462).

A partir del planteamiento anterior, es posible establecer una relación dialógica entre *Pedro Páramo* y la obra de Cervantes y Shakespeare, en la que ya emergía lo dialógico (Jofré 120), así como con la de Dostoievski, considerado por Bajtín como el creador de la novela polifónica, en cuanto a que logró el desarrollo de la polifonía en contraposición a la forma monológica propia de la novela europea (17, 18). Al respecto, Viñas agrega que en la superación del monologismo se dio paso a un nuevo tipo de novela: “capaz de ofrecer una multidimensionalidad del mundo humano: la novela polifónica o dialógica” (463).

Según el mismo autor: “La polifonía permite el dialogismo. El novelista introduce muchas voces en su obra y las deja dialogar entre sí, con lo que se produce un cruce de ideologías en el seno de la novela” (Viñas 463). Esto lo afirma basándose en la teoría bajtiniana acerca del dialogismo: “[...] la interacción de muchas conciencias, no de muchas personas a la luz de una sola conciencia, sino de muchas conciencias equitativas y de pleno valor” (ctd en Viñas 463). El dialogismo supone, entonces, la interacción de dos o más conciencias, dándole cabida a la voz del otro.

Con base en estos preceptos, puede comprenderse el carácter polifónico que subyace en *Pedro Páramo* debido a que, por un lado, los hechos que allí se relatan aluden a una realidad social en la que prevalecen los intereses de quienes sustentan el poder de forma autoritaria, Pedro Páramo en este caso, sobre aquellos que, impotentes, lo soportan, es decir, los habitantes de Comala. Y por otro lado, porque en la novela esta realidad aparece matizada por el sinnúmero de voces que allí participan; sin importar de quién se trate, todas se escuchan, todas plantean su propio drama y comentan el del otro. Además y a pesar de que el manejo del tiempo pareciera contradecirlo, la esencia de su estructura es dialógica, debido a las relaciones que pueden establecerse entre gran parte de sus componentes.

De esta forma, es posible ver de qué manera los diálogos intervienen en el establecimiento de dichas relaciones, pues no solo participan en la comunicación de los personajes ni, como se anotó, en la cohesión de la historia, sino en el reflejo de la pluralidad a todo nivel. Y es que en el intercambio de esas voces es que se percibe el avance de la acción, la alternancia del narrador, la



caracterización tanto del espacio como de los personajes y el contraste entre su forma de hablar, de pensar y de asumir los acontecimientos.

En cuanto a la caracterización de los personajes, lograda por medio de los diálogos, es llamativa la intervención de la mayoría de estos para definir el aspecto físico y la personalidad de Pedro Páramo. Aunque las descripciones están dispersas por todos los tiempos narrativos, en algunas de estas fracciones predominan ciertos aspectos más que otros; un ejemplo de esto puede verse en el pasado remoto, durante su infancia, una de las pocas veces en el que se muestra su sensibilidad, aquella que solo le despierta Susana y, tal vez, a eso se deba el uso monológico³ que se le da a la voz narrativa, confiriéndole mayor intimidad a lo que expresa. Así se expresa en la secuencia 6: “A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana [...]” (Rulfo 19).

Más adelante, en el pasado intermedio, su padre, en boca de Fulgor, dice: “Es un inútil, decía de él mi difunto patrón don Lucas [...]” (Rulfo 43). Ya en el pasado reciente, ante la mención que hace Fulgor, el capataz, a raíz de la acusación que pesa sobre Miguel por haber matado al esposo de una mujer, Pedro Páramo, en la secuencia 33, dice: “—No tienes por qué apurarte, Fulgor. Esa gente no existe” (Rulfo 71). Así da cuenta del desprecio que siente por los demás. Mientras que en la secuencia 38 del presente, Juan Preciado y Dorotea, muertos, escuchan la voz de un hombre que se refiere a una injuria causada por Pedro Páramo, y entre ellos comentan: “— ¿Quién será? —Ve tú a saber. Alguno de tantos. Pedro Páramo causó tal mortandad después que le mataron a su padre, que se dice casi acabó con los asistentes a la boda en la cual don Lucas Páramo iba a fungir de padrino [...]” (Rulfo 86).

Luego de recopilar todas estas descripciones a lo largo de la obra, quedan al descubierto los rasgos característicos de este personaje: su enorme capacidad económica, su falta de escrúpulos y de remordimientos, su avaricia y egoísmo, su desprecio por el otro, que lo lleva a conseguir todo cuanto desea, a costa, incluso, de la vida de los demás; podría decirse que, en esencia, se

3 En su texto: *Don Quijote de la mancha: dialogismo y carnavalización, diálogo socrático y sátira menipea*, Manuel Jofré, luego de establecer la diferencia entre monologismo y dialogismo, menciona que un nuevo nivel del dialogismo tiene que ver con el uso monológico y polifónico que se le puede dar a las voces en la novela polifónica (117).

trata de su maldad. Sin embargo, también se representa, a través de Susana, su capacidad de amar como un reflejo de la ambigüedad que se expresa en la condición humana y que está en consonancia con el fin de la consecución de la verosimilitud, fundamental en la literatura.

En esta misma dirección, se caracteriza el resto de los personajes, sobre todo los que tienen mayor peso para la historia, como Doloritas, la madre de Juan Preciado; Susana San Juan, la desquiciada, la única mujer a quien Pedro Páramo ama, pero que nunca puede poseer; Damiana Cisneros, la criada mayor de la Media Luna, quien acompaña hasta el final a su patrón; Dorotea, la limosnera, a quien su locura no le impide la conciencia de sus malas obras, y el padre Rentería, quizá el mejor exponente de la contradicción humana.

Aunque Juan Preciado es un personaje importante, en cuanto presta su voz para narrar los hechos del tiempo presente y para evocar los demás tiempos narrativos, en la medida en que interactúa con los demás personajes, es curioso que no se detallan aspectos referentes a su personalidad. En adición, puede verse cómo su voz pierde cada vez más fuerza y, con ella, el presente, hasta el punto de desaparecer por completo en los fragmentos finales de la historia y así darle paso a ese tiempo lejano en el que todo se fue extinguiendo, incluso, el omnipotente Pedro Páramo.

No hay que dejar de lado la trascendencia que tiene el manejo del lenguaje para esta novela, elemento consecuente con la teoría de Bajtín, quien expone lo siguiente: “las múltiples voces que resuenan en una novela auténticamente polifónica provienen de los distintos grupos que coexisten en el seno de una misma sociedad, poniéndose así de relieve el fenómeno del plurilingüismo” (ctd en Viñas 464). Esta diversidad lingüística implica los siguientes factores: “una heterofonía o diversidad de voces en el discurso narrativo; una heteroglosia o empleo de distintos niveles de lengua; y una heterología o alternancia de variantes lingüísticas individuales” (Villanueva ctd en Viñas 465).

El vínculo de este enunciado con el lenguaje empleado en *Pedro Páramo* se manifiesta en la alternancia de distintas voces narrativas que correspondería a la heterofonía y en el relevo que se presenta entre el lenguaje poético y el coloquial, con relación a la heterología.

El lenguaje poético en la novela es frecuentemente utilizado por el narrador omnisciente en tercera persona, como puede verse en los apartados que se presentan a continuación, el primero haciendo alusión a la naturaleza y el segundo a Pedro Páramo después de salir de la habitación de su mujer enferma: “Pabellones de nubes pasaban en silencio por el cielo como si caminaran rozando la tierra” (Rulfo 98); “Después salió cerrando la puerta sin hacer ruido. Afuera, el limpio aire de la noche despegó de Pedro Páramo la imagen de Susana San Juan” (Rulfo 108). Algunos personajes cuando hablan en primera persona lo expresan de igual modo, es el caso de Juan Preciado, Pedro Páramo y Susana San Juan. De este último personaje podemos ejemplificar lo sugerido aquí, cuando, mientras se encuentra enterrada, dice: “Y los gorriones reían; picoteaban las hojas que el aire hacía caer, y reían; dejaban sus plumas entre las espinas de las ramas y perseguían a las mariposas y reían. Era esa época” (Rulfo 82).

El lenguaje coloquial, en cambio, se escucha en la voz de los habitantes del pueblo, como Dorotea, que al comentar con Juan Preciado algo que le acaban de oír a Susana, se queja porque nadie acudió al velorio de su madre: “—¿Pero de qué tiempos hablará? Claro que nadie se paró en su casa por el puro miedo de agarrar la tisis. ¿Se acordará de eso la indina?” (Rulfo 85). Este lenguaje es característico, también, de los campesinos que, recién alzados en armas, le piden dinero a Pedro Páramo: “Aprovechemos que estamos aquí, para sacarle de una vez hasta el maíz que trai atorado en su cochino buche” (Rulfo 104).

En concordancia con lo expuesto sobre la polifonía en la novela, mientras los personajes hablan de la culpa, la muerte, el alma, el pecado, el cielo o el infierno, están reflejando una cultura, un modo de vivir y unas creencias que se encuentran en permanente enfrentamiento con la apatía que, al respecto, demuestra Pedro Páramo. La concepción del pecado y de la culpa se muestra muy arraigada en personajes como la mujer que sostiene una relación incestuosa con su hermano, cuando le pregunta a Juan Preciado: “¿No me ve el pecado? ¿No ve esas manchas moradas como de jote que me llenan de arriba abajo? Y eso es solo por fuera; por dentro estoy hecha un mar de lodo” (Rulfo 57). También se hace referencia a lo que pasa con el alma después de la muerte, al respecto Dorotea dice: “—Debe andar vagando por la tierra como tantas otras; buscando vivos que recen por ella” (Rulfo 72). Lo que, de alguna manera, justifica que Comala se encuentre poblado de ánimas en pena, específicamente en el presente narrativo, como lo expresa,

de nuevo, la mujer incestuosa: “[...] Si usted viera el gentío de ánimas que andan sueltas por la calle. En cuanto oscurece comienzan a salir. Y a nadie le gusta verlas” (Rulfo 57).

Por último, cabe señalar que algunas alusiones de carácter religioso expresadas por los personajes contribuyen en la creación del ambiente de tensión y sufrimiento que transmite la obra. Para ilustrarlo, se cita al padre Rentería mientras le habla a Susana antes de aplicarle los santos óleos: “— Trago saliva espumosa; mástico terrones plagados de gusanos que se me anudan en la garganta y raspan la pared del paladar... Mi boca se hunde, retorciéndose en muecas, perforada por los dientes que la taladran y devoran [...]” (Rulfo 121).

Conclusión

En la lectura de *Pedro Páramo* se pudo establecer la existencia de cuatro tiempos narrativos diferentes, con los que se pierde el orden cronológico en el que suceden los hechos. El fraccionamiento de la historia que se deriva de esta estructura puede considerarse un mecanismo de retardación, que se asemeja al empleo del relato sucesivo de cuentos, debido a que los saltos del presente al pasado lejano, al pasado próximo y de nuevo al presente no solo denotan unas características determinadas, como el empleo de una voz narrativa, sino que contribuyen a aumentar la tensión y a prolongar la llegada al final —la muerte de Pedro Páramo—, objetivo primordial de los mecanismos de retardación. Entre dichos mecanismos también se encontraron las contradicciones y contrastes que se manifiestan en y a través de los personajes.

En cuanto a los elementos que funcionan como hilo conductor de la novela se pudo identificar la existencia de varios factores que, debido a su intervención en la mayoría de los tiempos narrativos, desempeñan un papel unificador en la obra. Entre los personajes se encuentra Pedro Páramo y entre los componentes del escenario, la Media Luna y Comala. Además, se observó que la sonoridad determinada por la conjunción de voces, murmullos y ecos que ambientan cada uno de los fragmentos en los que se divide la historia, son pieza clave en la cohesión de la misma.

Finalmente, pudo demostrarse, a la luz de la teoría de Bajtín, la naturaleza polifónica y dialógica de *Pedro Páramo*, no solo porque la narración

de los hechos se haga a través del diálogo, sino por las interrelaciones que se descubren a través de las micro-narraciones, que funcionan como entes unificadores, tal como se describió. Relaciones que también pueden establecerse entre esta y otras novelas en cuanto a su carácter polifónico común. De esta forma puede afirmarse que en *Pedro Páramo* se expresa la pluralidad.

Lista de referencias

- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de cultura económica, 1998.
- Eichenbaum, Boris. «Sobre la teoría de la prosa». En Todorov, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI. 2007. 147 – 157.
- Jofré, Manuel. «Don Quijote de la Mancha: dialogismo y carnavalización, diálogo socrático y sátira menipea». *Revista chilena de literatura*. Número 67. (2005). 113 – 129.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo y El Llano en llamas*. Barcelona: Planeta, 2003.
- Shklovski, Viktor. «La construcción de la ‘nouvelle’ y de la novela». En: Todorov, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI. 2007. 127 – 145.
- _____. «La conexión de los procedimientos de la composición del *siuzhet* con los procedimientos generales del estilo». En: Volek, Emil. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*. Madrid: Editorial Fundamentos. 123 – 156.
- Tomashevski, Boris. «La motivación». En: Volek, Emil. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*. Madrid: Editorial Fundamentos. 227– 237.
- Varela Jácome, Benito. «Estructuras profundas en *Pedro Páramo*». *Ensayos sobre literatura hispanoamericana*. (1977 – 1997). (2006): 43 – 68. *Fuente Académica Premier*. 5 Ag. 2013.
- Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2002. 458 – 470.