

Pedro Páramo y la memoria¹

Pedro Paramo and Memory

Diego Mauricio Rodríguez-Arévalo² 

Resumen

La obra de Juan Rulfo es considerada como una de las expresiones literarias que con mejor destreza artística logra plasmar el alma latinoamericana. Por medio de los aspectos particulares que estructuran y dan forma a la narración (categorías narrativas que pueden encontrarse tanto en sus cuentos como en su novela), Rulfo construye una forma de contar que da importancia a los sobresaltos, fantasmagorías y vacíos en el tiempo propios de la memoria, estableciendo así cierta distancia con respecto a los recursos racionales y esquemáticos que determinan el discurso histórico. Estos elementos narrativos (la elipsis, la interpelación, el monólogo interior, entre otras), formalizan y ponen de manifiesto distintas dinámicas que constituyen la naturaleza de los procesos más inveterados y significativos de la memoria.

Palabras clave

narración; memoria; historia

Cómo citar este artículo

Rodríguez-Arévalo, D.M. (2024). Pedro Páramo y la memoria. *Zegusqua*, (3), 103-116.



- 1 El presente artículo está enmarcado dentro del trabajo de grado titulado *Cartografías e imágenes de la memoria, un análisis de los procesos de recuerdo y olvido de los habitantes de la zona rural de Ciudad Bolívar*, el cual está inscrito en la línea de investigación de *Memoria, experiencia y creencia* y es dirigido por el doctor Carlos Arturo Reina.
- 2 Licenciado en Humanidades y lengua castellana de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Magíster en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia y estudiante del doctorado en Estudios Sociales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. dmrodrigueza1@educacionbogota.edu.co dmrodrigueza@correo.udistrital.edu.co

Abstract

Juan Rulfo's work is considered one of the literary expressions that most skillfully captures the Latin American soul. Through the particular aspects that structure and shape the narrative (narrative categories that can be found both in his stories and in his novel), Rulfo builds a storytelling style that emphasizes the shocks, phantasmagorias, and temporal voids inherent to memory, thus establishing a certain distance from the rational and schematic resources that determine historical discourse. These narrative elements (ellipsis, interpellation, interior monologue, among others), formalize and highlight different dynamics that constitute the nature of the most enduring and significant processes of memory.

Keywords

narration; memory; history

¿Para qué escribe uno si no es para juntar sus pedazos?

EDUARDO GALEANO

Hace mucho tiempo leí un reportaje en el que un periodista le decía a Juan Rulfo que su novela *Pedro Páramo* les había servido a muchos de sus coterráneos como una cartografía para transitar por el alma y la geografía mexicana. En cuanto a esta última, la geografía, Rulfo advertía que ninguno de los lugares en donde se recrean sus historias hacen parte de un territorio que pueda encontrarse en un mapa. Es decir, Comala no existe, nunca ha existido y las referencias que se entretajan con la realidad resultan un hecho fortuito. Sin embargo, diferentes estudios señalan a *Pedro Páramo* como la novela que desvela las zonas brumosas que la historia mexicana no ha podido descifrar. ¿Cómo una narración ficcional, que el mismo autor se ha encargado de desmitificar, se convierte en la ruta para que un pueblo se conozca a sí mismo? Tal vez podamos quedar aún más asombrados si reconocemos que la obra insigne de Rulfo nunca ha sido categorizada por la crítica literaria como una novela histórica. Solo nos bastaría recordar el momento primigenio en que la novela fue concebida:

No había escrito una sola página, pero me estaba dando vueltas a la cabeza. Y hubo una cosa que me dio la clave para sacarlo, es decir, para desenhebrar ese hilo aún enlzanado. Fue cuando regresé al pueblo donde vivía, 30 años después y lo encontré deshabitado [...]. La gente se había ido, así. Pero a alguien se le ocurrió sembrar de casuarinas las calles del pueblo. Y a mí me tocó estar allí una noche, y es un pueblo donde sopla mucho el viento, está al pie de la Sierra Madre. Y en la noche las casuarinas mugen, aullan. Y el viento. Entonces comprendí yo esa soledad de Comala, del lugar ése. (Roffé, 1973, pp. 60-61)

Todo comenzó con el viento que aúlla. Y así, las pequeñas señales imperceptibles se convierten en el derrotero de esta novela: el galope de un caballo que va por un camino abandonado, las gotas de la lluvia que caen desde el tejado sobre la tierra, los pasos apagados de la gente que cruza los pasillos de casas desoladas, “una bandada de cuervos que pasó cruzando el cielo vacío haciendo cuar, cuar, cuar” (Rulfo, 2000, p. 65).

Y así resulta también la memoria. Se alimenta de la vida cotidiana, de la trastienda de los héroes y pertenece más a las cocinas que a los salones donde se ofrecen los grandes banquetes. En tal caso, la memoria no busca alinearse a los métodos históricos buscando así asegurar un lugar en la configuración de una historia nacional. Ella va por otros caminos. Sería un error imponerle a la memoria los mismos propósitos de la historia. Visto desde este punto de vista, *Pedro Páramo* puede entenderse como un mecanismo que intenta dar forma a la memoria. Ahora bien, si por el lado de la historia lo que se busca es dar forma a un relato que no muestre inconsistencias cronológicas, ni fisuras en cuanto a la credibilidad de las fuentes, y que cuente con un amplio archivo de evidencias que comprueben la verosimilitud de lo narrado, en cuanto a la memoria, sin dejar la rigurosidad en los métodos, e incluso sin obviar la reconstrucción de un tiempo cronológico y la recuperación de fuentes y evidencias que corroboren lo que se intenta plasmar en un estudio de la memoria, las formas de contar, de narrar, deben ser distintas.

Pedro Páramo, sin ser una memoria de nada, interroga las formas de contar y, en muchas ocasiones, establece una relación profunda entre la estructura de la novela y las maneras como la gente recuerda y olvida.

A continuación, intentaré abordar algunos de los mecanismos narrativos que utiliza Rulfo en su novela, y que, en mi opinión, resultan decisivos para quienes se preguntan acerca de las posibles maneras de narrar los tiempos de la memoria. Para ello, me apoyaré en Mieke Bal y lo que él desarrolla en su libro *Teoría narrativa. Una introducción a la narratología* (2016).

El tiempo cronológico y el tiempo disperso de la memoria

El tiempo en *Pedro Páramo* es volátil, ningún acontecimiento toma más de tres páginas antes de aparecer un espacio en blanco que, como en ninguna otra novela, puede significar más que las palabras que lo rodean. Allí hay un giro, es como en las conversaciones que de repente se salta de un tema a otro, o como en las imágenes de la memoria que dispersan el tiempo y lo convierten en una amalgama de recuerdos desiguales. Veamos los primeros fragmentos de la novela: 1) Juan Preciado escucha a su madre agonizante, quien le ordena ir a Comala y buscar a su padre para reclamarle todo lo que les negó a lo largo de la vida; 2) aparece Juan Preciado, quien va por un camino que lo conduce a

Comala en compañía de un arriero que continuamente le recuerda que ya nada existe; 3) Juan Preciado llega a un pueblo deshabitado y busca una casa cerca de un puente en donde vive una mujer llamada Eduviges Dyada; 4) de nuevo, Juan Preciado recuerda una parte de la conversación con el arriero en la que este le advierte que en Comala ya no vive nadie porque todos están muertos; 5) finalmente, Juan Preciado llega al pueblo y a la única persona que encuentra “viva” es a una mujer llamada Eduviges Dyada. Pero es a partir del fragmento 6) que la novela da un giro y comienza otra historia. Ocurre un salto en la perspectiva, aparecen nuevos personajes y el tiempo parece dispersarse: llueve en Comala y un muchacho lleva mucho tiempo encerrado en el baño. Su madre, alarmada por la tardanza, lo reprende: “Si sigues allí va a salir una culebra y te va a morder” (Rulfo, 2000, p. 73). El hilo episódico de la narración parece interrumpirse para dar lugar a una serie de acontecimientos que no se encuentran encadenados unos con otros, sino que provocan una sensación de caos en el lector. Desde la teoría narrativa expuesta por Bal, este fenómeno se denomina desviación cronológica o acronía, el cual consiste en la desviación o rompimiento cronológico a raíz de la dificultad de encadenar varios hilos narrativos que conforman una misma fábula. Sin embargo, esta característica de algunas obras literarias se manifiesta solo de manera aparente, pues toda acronía expuesta a un proceso de análisis, termina revelándose como una forma cronológica no convencional.

¿Acaso estas desviaciones cronológicas no son un elemento prolífico en las narraciones que provoca la memoria? ¿No es acaso nuestra estructura memorística una especie de forma desviada, disímil e inestable que, bajo el lente de un primer análisis, puede resultar incomprensible y carente de sentido? A diferencia del historiador que debe organizar la memoria para proyectar un relato histórico desde allí, quien estudie la memoria debe tratar de comprender sus dinámicas sin alterar el aparente caos, es decir, comprender el caos desde el caos y no desde su desmontaje y organización. Por tanto, supongo que el fin último de la memoria no es constituirse en un relato cronológico, no se trata de desenredar la madeja de lana, sino de entender la urdimbre que ha constituido su propio enredo. La memoria y sus saltos en el tiempo, los vacíos, el silencio, los murmullos que no alcanzan a ser identificables, la levedad o el desconcierto que provocan algunos recuerdos, en suma, todo aquello que ha negado sistemáticamente la historia, no debe ser alineado, interpretado o encasillado de manera irrevocable buscando una sola interpretación o sentido.

Otra lección que nos aporta *Pedro Páramo*, y que a la vez está tan presente en la memoria, es el silencio. En el fragmento 36 muere Juan Preciado, después de haber errado sin sosiego por un pueblo que a la vez parecía muerto. Como siempre, después de un fragmento, viene un espacio en blanco que se manifiesta gráficamente en las páginas del libro. Es el silencio, la forma de expresar, tal vez, lo incontestable del tiempo. Y cuando regresamos a la lectura, de nuevo un giro en la acción de la fábula: aparece una mujer que interroga al Juan Preciado muerto, intentando saber el porqué de su fallecimiento. Al analizar estos dos fragmentos y su potencia desencadenadora, la primera pregunta que

aparece es: ¿qué pasó entre los dos fragmentos para que se diera este giro narrativo?, ¿qué pasó en el espacio en blanco?, ¿qué sucedió en el silencio? Tanto en la memoria como en *Pedro Páramo* son fundamentales los silencios. Aunque resulten indescifrables, siempre significan y dan mayor valor a las voces que intentan desaparecerlos. Alguna vez entrevisté a un hombre que guardaba silencio cada tanto que respondía una pregunta. Era un silencio que casi se podía palpar. Esta sensación estaba allí, pero solo pude notarla, darle sentido, cuando el hombre comenzó a llorar y, en medio de una pausa en la que tal vez intentaba reunir todas sus lágrimas, me dijo que su esposa había muerto.

Desde este punto de vista, todo silencio puede constituirse como una forma de desviación cronológica. A partir de su irrupción en el relato, puede desencadenarse una alteración que trastoque la linealidad del tiempo.

La fábula y la historia

Un *texto narrativo* será aquel en que un agente relate una narración. Una *historia* es una fábula presentada de cierta manera. Una *fábula* es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un *acontecimiento* es la transición de un estado a otro. Los *actores* son agentes que llevan a cabo acciones. (Bal, 2016, p. 13)

Todos los acontecimientos que conforman la vida de los hombres son, con base en la teoría narrativa de Bal, primero fábula y después historia. Dormimos, soñamos, luego despertamos, vamos y volvemos del trabajo o la escuela, hablamos, guardamos silencio, en fin, ocupamos el tiempo cotidiano con una serie de acontecimientos ordinarios que poco a poco olvidamos o recordamos. Aunque todos los acontecimientos se circunscriben dentro de una cronología estrictamente lineal, cuando todo lo vivido se convierte en el material que constituye la memoria (o el olvido, porque en algún lugar debe guardarse lo no recordado), el tiempo parece arrugarse, plegarse, sufrir cortes, llenarse de manchas, zonas borrosas y hendiduras como si se tratara de una hoja de papel. Pero cuando esto sucede y el individuo que intenta recordar, que de una u otra manera se resiste a lo que ha pasado, y decide contarlo, la fábula se convierte en historia. Entonces el orden cronológico se rompe y la misma caracterización de los actores y los espacios parece alterarse. Por lo tanto, ¿cuál es la lógica de los acontecimientos que se presentan en la memoria?, ¿cuál es su cronología?, ¿dónde queda *el hecho en sí* cuando hablamos de la estructura narrativa de la memoria?

En un primer intento por responder a estas preguntas, se puede evidenciar una lógica en la narración de la memoria que no se ve determinada por una presumible forma universal de contar una fábula, como sí podría suceder con la historia y sus procedimientos irrefutables. Así, cada individuo, a través de los procesos que configuran su memoria, construye una forma particular del recuerdo. Ahora bien, si la historia, en términos narrativos, cuenta de

una manera particular un hecho, ¿los dispositivos que provocan esta forma de reconstruir el pasado pueden repetirse?, es decir, ¿los artefactos (no los objetos, ni los espacios, ni los rastros y rostros que son *de facto*) que producen la memoria pueden ser los mismos en cualquier caso? Yo diría que sí, en tanto que los artefactos que producen el hecho narrativo que se desprende de la memoria, son, en cualquier caso, imágenes.

En resolución, independientemente de la manera en que se altere el tiempo, los espacios y los personajes a partir de la narrativa de la memoria, todo este mecanismo de recordar deriva de imágenes que intentan recuperar un tiempo muerto. Si bien recordamos por medio de imágenes que suscitan la memoria, el resultado de este proceso también son imágenes. Supongamos que en el pasado conocimos un bosque y que ahora una imagen determinada (puede ser una serie de árboles que vimos en un viaje, o el dibujo de un árbol o la caída de una hoja) nos recuerda este bosque del pasado. Es decir, todo se ha convertido en una imagen alterada de lo que fue. Por lo tanto, una imagen crea un dispositivo que a su vez reproduce otras imágenes que vienen del pasado. A esto lo he querido llamar *imágenes no-recuerdo e imágenes-recuerdo*.

Todas las *imágenes no-recuerdo* se inscriben en los dominios de la fábula. Están allí en el mundo fáctico, inalterables, naturales, encerradas en sí mismas de tal forma que no sufren ningún cambio. "Entré. Era una casa con la mitad del techo caída. Las tejas en el suelo. El techo en el suelo. Y en la otra mitad un hombre y una mujer" (Rulfo, 2000, p. 109).

La *imagen no-recuerdo* de una casa ruïnosa puede detonar varias *imágenes-recuerdo* en el hombre que hace memoria. En este punto, la fábula se convierte en historia: la cronología se tuerce, los personajes se metamorfosean, los lugares se vuelven un pueblo fantasma.

Esto lo pude comprobar cuando tuve la ocasión de conversar con un hombre que hacía poco dejaba el arado de bueyes para entregarse con resignación a las prácticas de la agricultura frenética del tractor y los pesticidas. Esa vez fuimos a la casa donde transcurrió su infancia. Todo parecía a punto de caerse. Los muros de barro, atravesados por una serie de cañas y ramas entrecruzadas, estaban listos para sucumbir bajo el poder de un aguacero o un ventarrón. Y esta imagen real fue un dispositivo que disparó las *imágenes-recuerdo* de aquel hombre.

Esta teja es la más buena que salió al principio, esta teja la llamaban Apolo, y esta teja no se rasga, mire, en cambio, vaya traiga una teja de ahorita, las que hacen y verá que hace un viento y se rasga como un papel. Esto cuánto tiene, juemadre, esta casa tiene sus cuarenta, cincuenta años. Y la teja si la ve, buenesitica. No se rasga, en cambio esas tejas que traen, de estas, eso ya se rasga, hace un vientico y onde quede como aquí, este pedacito aletiendo, eso se rasga. [...] uy aquí, una vez que me agarré con mi hermana y me agarraron a juete, y no lo dejaban entrar a uno y llegué y los dejé que se acostaran, llegué y me subí aquí en el zarzo, escondido, yo oyéndole todo lo que decían de mí, que ojalá me soltaran las almas, que ojalá me pelotiaran, que ojalá que no sé qué, ellos no sabían que yo estaba allí, ni el putas hasta el otro día, como a las cinco llegué y me volé. (Chivatá E., comunicación personal, 18 de mayo de 2019)



Figura 1. Marca de una teja antigua

Fuente: elaboración propia.

Algunas dinámicas de la narración de la memoria

La elipsis

En el mundo literario existe una anécdota, un tanto oprobiosa y deliberada, que intenta dar una explicación sobre la estructura de *Pedro Páramo*: cuando Juan Rulfo había completado el documento mecanografiado de su novela, en un recorrido bajo la lluvia en plena capital mexicana, se tropezó en la calle y la carpeta en donde guardaba los originales de la novela se resbalaron de sus manos, desperdigándose las hojas sobre el piso húmedo. Rulfo, en medio de la agitación, recogió las hojas sin tener en cuenta un orden determinado, las guardó en la carpeta y entregó de esta manera a la editorial que publicaría la novela. El fabulador de esta hipótesis desacertada e inverosímil tal vez buscaba dar una explicación a un elemento que de manera permanente se manifiesta en *Pedro Páramo*: la elipsis. La presencia de vacíos cronológicos y saltos narrativos en la novela, le permiten al autor ir de un escenario a otro, de un acontecimiento a otro, y así construir una forma temporal que continuamente provoca una desviación del orden lógico.

Estas técnicas tienen una repercusión en la cronología de la fábula. La eliminación causa lagunas en la secuencia cronológica. Se pasa por alto un periodo de tiempo, a menudo sin que lo note el lector. ¿Qué se ha eliminado? Esta es, por supuesto, una pregunta sin sentido. La fábula no es, al fin y al cabo, más que la presentación de una serie de acontecimientos. [...] Con todo, ocurre a menudo que los acontecimientos que se han omitido se traen a primer plano en otras partes del texto. Así la *elipsis* —la omisión de un elemento que pertenece a una serie— consigue su poder expresivo. (Bal, 2016, p. 51)

Innumerables autores han querido —algunos, tal vez, lo han logrado— encontrar una forma lógica o coherente dentro de la estructura caótica de *Pedro Páramo*. Tal es el caso de la propuesta de José Carlos González (1980), quien identifica, en primer lugar, dos niveles de narración, siendo el primero (nivel A), el que corresponde a la narración en primera persona de Juan Preciado y a las conversaciones de ultratumba que este sostiene con Dorotea; y, el segundo (nivel B), correspondiente a la historia que ya no es narrada en primera persona por Juan Preciado, y en la que, a su vez, se pueden identificar las siguientes unidades: *Unidad a*, la niñez de Pedro Páramo; *unidad b*, donde predomina la narración desde el punto de vista del personaje Toribio Aldrete; *Unidad c*, en donde los elementos narrativos giran en torno a la figura de Miguel Páramo y el padre Rentería; *unidad d*, la cual se distingue por mostrar la relación delirante entre Pedro Páramo y Susana; y *unidad e*, a partir de la cual se establece una distancia cronológica entre la muerte de Susana y el final de *Pedro Páramo* (González, 1980).

Es así como encuentro pertinente establecer una posible relación entre la estructura elíptica de *Pedro Páramo* y la narración que viene de la memoria. ¿No es acaso la memoria un relato que intenta desvincularse de una forma de tiempo lineal, y que para este propósito funda vacíos, reorganiza acontecimientos, establece nuevas formas a los espacios, a los objetos, e incluso reinventa la caracterización de los personajes que invaden el pasado?

La interpelación

Continuamente, las narraciones de la memoria interpelan voces, sonidos, aullidos o lamentos indefinibles. “Ruidos. voces. Rumores. Canciones lejanas: Mi novia me dio un pañuelo / con orillas de llorar... En falsete. Como si fueran mujeres las que cantaran” (Rulfo, 2000, p. 108). Esta dinámica surge también como un dispositivo que activa la elipsis, en tanto que, por cada interpelación, el narrador puede hacer referencia a un hecho que se desprende del tiempo lineal narrado. Es decir, la interpelación se convierte en una forma de romper con el tiempo cronológico. En el caso de *Pedro Páramo*, los ejemplos abundan, pero tal vez sean las interpelaciones de Dolores, madre de Juan Preciado, aquellas en que con mayor claridad se evidencia el rompimiento de un tiempo lineal:

“Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando

la tierra, iluminándola durante la noche". Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma... Mi madre. (Rulfo, 2000, p. 64)

El fragmento anterior desencadena el tiempo lineal del relato. Juan Preciado narra la conversación que tiene con Abundio, el arriero, a quien se encuentra por el camino que lo conduce a Comala. En ese momento vuelve la voz de su madre y así también desaparece para luego reanudar el diálogo interrumpido con Abundio. Cada interpelación es como un insecto, tal vez una luciérnaga que enciende su luz y le permite volver a ver por unos instantes una imagen-recuerdo que volaba en el espacio pero que solo una frágil y discontinua luz le permite ver para poderla recordar.

Otra serie de interpelaciones tienen que ver con el pensamiento amoroso de Pedro Páramo. En este caso, el recuerdo de Susana, su primer y verdadero amor, vuelve de nuevo desde la época de su juventud, para minar de manera subrepticia su última época mezquina y frívola:

Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. "Ayúdame, Susana". Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. "Suelta más hilo". [...] Tus labios estaban mojados como si los hubiera mojado el rocío. (Rulfo, 2000, p. 73)

Como he dicho, los relatos de la memoria están invadidos de *de repent*, de apariciones fugaces, de luciérnagas que encienden su luz un instante imperceptible. Las interpelaciones son un atributo de la memoria del que la historia siempre ha querido prescindir. Sin embargo, son un factor decisivo si queremos entender el orden de la memoria.

Allá nomás en el hospital Meissen, ahí hay una casita toda de Bahareque, esa casa la llamaban Santa Rosa como quera, ahí era una chichería es que aquí antiguamente sembraban, pero traían abono vegetal de Bosa, puallá deso, vegetal, lo que es ganado, porque orita ya ha cambiado, porque orita ya es gallinaza, pero en ese tiempo ellos iban a traer abono vegetal desde Bosa en bestias, en bestias, y póngale cuidado, y a veces hijuemadre, un abono que hijuemadre, chillaba, tenían unos costales tupidos, pero para desocuparlos tocaba rasgarlos porque eso se volvía como una bola.

De resto era arriar a las bestias, y no le daban ni un panecito sino juete, un panecito era un par de juetazos por esas patas. ¡Palabra! No que una vez yo arriando ahí, tenía como sed, le dije a mi papá deme para, aunque sea para una gaseosa, qué gaseosa ni que verriondo, siga adelante y me dio un par de juetazos por las patas, no me joda, y uno chille tras de las bestias porque qué hacía. (Chivatá E., comunicación personal, 18 de mayo de 2019)

En el anterior testimonio, es evidente la presencia de elementos que derivan del acontecimiento narrado. En este caso, la narración se convierte en una especie de, en términos de Deleuze y Guattari, bulbo rizomático, en donde tienen lugar de manera permanente

la emergencia de líneas de fuga que no dejan de fragmentar el orden convencional de la historia, conectando entre sí eventos que desligan el acontecimiento de una linealidad cronológica y episódica rigurosa.

Las palabras

Cuando Juan Preciado llega a Comala, comienza a errar por calles vacías en donde a cada tanto surge una aparición. Una de ellas es Eduviges Dyada, quien lo lleva a una casa abandonada en donde atraviesan pasillos oscuros y polvorientos hasta que, finalmente, entran en una habitación aún más oscura, en donde Juan Preciado debe luchar en contra de las tinieblas para lograr descifrar lo que lo rodea.

Parecía que me hubiera estado esperando. Tenía todo dispuesto, según me dijo haciendo que la siguiera por una larga serie de cuartos oscuros, al parecer desolados. Pero no; porque, en cuanto me acostumbé a la oscuridad y al delgado hilo de luz que nos seguía, vi crecer sombras a ambos lados y sentí que íbamos caminando a través de un angosto pasillo abierto entre bultos.

-¿Qué es lo que hay aquí? -pregunté.

-Tiliches -me dijo ella-. Tengo la casa toda entilichada. La escogieron para guardar sus muebles los que se fueron, y nadie ha regresado por ellos. Pero el cuarto que le he reservado está al fondo. Lo tengo siempre descombrado por si alguien viene. (Rulfo, 2000, pp. 70-71)

La primera vez que leí la novela *Pedro Páramo*, me llamó la atención la palabra *tiliche*, sin embargo, al ser un registro arcaico, heredero directo de la lengua popular mexicana, tuvo que pasar mucho tiempo hasta que encontrara su significado. Suponía que se trataba de un insecto que roe los objetos, similar a la polilla o al gorgojo, y que lo que sucedía era que todo lo que existía dentro de las habitaciones que Juan Preciado iba descubriendo en compañía de Eduviges Dyada, estaba siendo carcomido por las minúsculas mandíbulas de estos *insectos*. Pero de eso no se trataba. *Tiliche* representaba otra cosa, en este caso, los cachivaches o trastos, los muebles o utensilios que no sirven para nada o que han dejado de servir.

En realidad, la memoria supone de una serie de palabras que pueden actuar como una suerte de dispositivos que activan el recuerdo. Así como hay palabras que, dentro del universo narrativo, ayudan a configurar un giro en los acontecimientos o un cambio de proceso en el relato, hay palabras que impulsan o provocan la memoria. Pero ¿qué supone que una palabra esté más vinculada con la función de recordar que otra? Tal vez sea porque se encuentra en vía de extinción, así como el mundo o el tiempo que representa.

Tomemos, por ejemplo, la palabra *zurrón*. Cuando fuimos a visitar (y lo expreso de esta forma, porque fue como si visitáramos una tumba para cambiar unas flores marchitas) la

casa abandonada, habitada en otro tiempo por aquel hombre, dimos con un objeto en desuso que permanecía escondido en el zarzo. En una jornada anterior, había conversado con don Eladio (así se llamaba aquel hombre), sobre los viajes que hacía la gente de la vereda hasta Bogotá, en compañía de una recua de mulas y todos los aparejos necesarios para lo que, más que un viaje, era una expedición. Cerca de la iglesia del *Voto Nacional*, existía una especie de mercado en donde los habitantes de la vereda se proveían de todo lo necesario para vivir: granos, harina, utensilios que iban desde una aguja hasta un espejo o un cuaderno. También medicinas para los bueyes y aperos nuevos para la labranza. Estos hombres, casi siempre por encargo de sus esposas, compraban en aquel mercado la suficiente miel para preparar el guarapo que calmaba la sed de los jornaleros que sembraban la tierra. Esta miel venía guardada en unas bolsas de cuero recio, cosidas, así mismo, con un hilo de cuero grueso que se ajustaba con fuerza, de tal forma que no se escapaba una sola gota de miel. Sí, aquella vez, en aquella casa ruinoso, de casualidad, pues ni siquiera Eladio sabía de la existencia de este objeto, encontramos un *zurrón*.



 **Figura 2.** *Un zurrón*

Fuente: elaboración propia.

Monólogo interior

El narrador dentro de la literatura es quien se encarga de aportar el punto de vista a través del cual se ve el objeto (Spencer, 1971). En la memoria, casi que de manera concordante, las formas narrativas presentan esta misma facultad. En el caso de *Pedro Páramo*,

los distintos narradores que proliferan y se entrecruzan a través del relato, y dadas las formas narrativas en las que cuentan la historia, se logra inferir una marcada presencia del narrador en primera persona. Pero además este narrador evidencia distintas técnicas que determinan el transcurrir de la historia: en algunos casos este narrador puede ser narrador-testigo, narrador-protagonista o desarrollar un monólogo interior (Luraschi, 1976).

Cada uno de estos narradores presentes en la literatura de Juan Rulfo, tiene también una alta influencia en la narrativa de la memoria.

Pongamos por caso el monólogo interior. En *Pedro Páramo* hay episodios en los que los personajes ponen de manifiesto las imágenes-recuerdo que van apareciendo en su memoria. En muchas ocasiones, el monólogo interior se desprende del hilo secuencial de las acciones que desarrolla el relato, produciendo de esta forma una elipsis (Bal, 2016). Es como si, en medio del orden lógico de los acontecimientos que se narran, la fuerza desestabilizadora de los recuerdos apareciera y generara una ruptura en el relato, dando paso así a las imágenes de la memoria que luchan por salir a la superficie del relato en forma de narración. En este caso, el silencio del monólogo interior se rompe. Mientras Juan Preciado, en compañía de Abundio el arriero, iba en busca del camino para llegar a Comala, en su mente aparecen imágenes de un retrato de su madre. Dichos recuerdos se expresan en forma de monólogo interior y, a su vez, producen un giro en la linealidad del relato.

Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándome el corazón, como si ella también sudara. Era un retrato viejo, carcomido en los bordes; pero fue el único que conocí de ella. Me lo había encontrado en el armario de la cocina, dentro de una cazuela llena de yerbas: hojas de toronjil, flores de Castilla, ramas de ruda. Desde entonces lo guardé. Era el único. Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería. Y así parecía ser; porque el suyo estaba lleno de agujeros como de aguja, y en dirección del corazón tenía uno muy grande, donde bien podía caber el dedo del corazón. (Rulfo, 2000, p. 66)

¿Acaso este recurso literario no hace parte de los artefactos narrativos que configuran la memoria?, ¿es posible que algunas estructuras del relato literario puedan ayudar a entender las dinámicas complejas del recuerdo y el olvido?

Fantasmagorías

A partir del fragmento 25, la degradación física y mental de Juan Preciado se hace más latente. Este abatimiento propicia que el hijo de Pedro Páramo pueda comenzar a habitar el mundo de los muertos, pues, aunque desde su llegada a Comala las únicas personas con quienes se había encontrado desaparecían o permanecían ausentes sin mayor explicación, las causas de dichos comportamientos no promovían una ambigüedad tal que hiciera suponer a Juan Preciado que todos los habitantes del pueblo estuvieran muertos. Esta situación establece una adecuación de Juan Preciado a las condiciones fantasmales

que envolvían a Comala. Y, desde mi perspectiva, esta adaptación se produce en la medida en que Juan Preciado logra interiorizar las contingencias, lo fortuito, lo inestable que constituye el mundo de Comala.

Vi pasar las carretas. Los bueyes moviéndose despacio. El crujir de las piedras bajo las ruedas. Los hombres como si vinieran dormidos. "[...] Todas las madrugadas el pueblo tiembla con el paso de las carretas. Llegan de todas partes, topeteadas de salitre, de mazorcas, de yerba de pará. Rechinan sus ruedas haciendo vibrar las ventanas, despertando a la gente. Es la misma hora en que se abren los hornos y huele a pan recién horneado. Y de pronto puede tronar el cielo. Caer la lluvia. Puede venir la primavera. Allí te acostumbrarás a los 'derrepentes', mi hijo". (Rulfo, 2000, pp. 108-109)

De nuevo, la voz de la madre de Juan Preciado aparece como una interpelación, cuyo propósito es darle algunas señales a su hijo acerca de Comala, ese pueblo en el que vivió gran parte de su vida, donde conoció a Pedro Páramo y donde ahora se encuentra su hijo con la mente atribulada. Así que las señales entregadas por su madre no le ayudan a reconocer el pueblo. Solo el haberse entregado a la muerte, dejar de ser un visitante para comenzar a habitar este mundo espectral, lo ayuda a comprender. Pero esta forma de comprensión no surge como un elemento descifrador de la realidad de Comala, es decir, Juan Preciado, al convertirse en el habitante de una tumba que vaga como alma en pena por las calles del pueblo, no supone que pueda interpretar el mundo de los muertos, solo tal vez, lo que interioriza es su estructura desestabilizadora y discontinua. Es como si al resignarse a habitar este mundo lleno de *derrepentes*, Juan Preciado se adecuara a esta situación y esta fuera su forma de comprensión. *Comprender que no podrá comprender*. Y comienza su verdadero trasegar por Comala. En mi opinión, no hay una mejor manera de haber representado un mundo habitado por fantasmas que como lo ha logrado Rulfo cuando por medio de las añoranzas de Dolores Preciado afirma que Comala es un lugar lleno de *repentes*, y que para entenderlo su hijo debía acostumbrarse a esta condición.

Entonces, como puede suceder en Comala, en el mundo de la memoria, el *de repente* es sustantivo. Sería impropio pensar que en la memoria todo se encontrara ordenado y etiquetado, según su uso y finalidad. Debe suponerse que en el escenario de la memoria los elementos no se presentan, como lo explica Bourdieu (2007) por medio la siguiente analogía:

En una palabra, las prácticas observadas son a las prácticas que se regularían expresamente por principios que el analista debe producir para explicarlas -si es que tal cosa es posible y deseable en la práctica, donde la coherencia perfecta no siempre es ventajosa- lo que las antiguas casas, con sus añadidos sucesivos y todos los objetos, parcialmente discordantes y fundamentalmente concordados, que se han acumulado en ellas en el curso del tiempo, son a los departamentos arreglados de punta a punta según un criterio estético, impuesto de una vez y desde afuera por un decorador. (p. 28)

Un mundo constituido de *de repente*, parece ser una de las principales clavijas que constituye la novela. Todo el desarrollo episódico de *Pedro Páramo* plantea una estructura que desplaza la linealidad cronológica para dar paso a un orden fundado en la eventualidad. Teniendo como punto de partida el contundente paralelo que establece Bourdieu, las obras literarias decimonónicas (aquellas que más o menos mantienen una estructura tradicional en su narración), encuentran su equivalente en las autopistas bien asfaltadas y señalizadas adecuadamente, en cambio, obras como la de Juan Rulfo, en su organización se parecen a los viejos caminos cubiertos de lodo y piedras cuya superficie es inestable e impredecible.

Bajo esta premisa, conviene analizar la literatura, no solo desde el punto de vista de una pesquisa histórica, por medio de la cual se intente dilucidar qué del universo ficcional pertenece al mundo verificable y razonado de la realidad, material que se constituye en uno de los elementos principales para una construcción histórica, sino entender la literatura, me atrevería a pensar que el arte en general, como un aditamento que resulta necesario para analizar los procesos más intrincados e inaprensibles de la condición humana.

En el caso de la memoria, la literatura logra apuntalar los elementos dispersos que conforman los procesos del recuerdo y el olvido, sin que con ello la misma naturaleza constitutiva de la memoria resulte desmembrada y a la vez desposeída de su esencia fundamental. Pienso que la consigna acerca de los procedimientos que se deban aplicar dentro de un estudio de la memoria, no deben fundamentarse en la organización más o menos consciente de los componentes que integran la memoria, sino, por el contrario, en la comprensión de dichos elementos desde su naturaleza desestructurante y anómala.

Referencias

- Bal, M. (2016). *Teoría a la narrativa (una introducción a la narratología)*. Cátedra.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Siglo XXI editores.
- González, J. (1980). *Claves narrativas de Juan Rulfo*. Colegio Universitario de León.
- Luraschi, A. (1976). *Narradores en la obra de Juan Rulfo: estudios de sus funciones y efectos*. Biblioteca virtual de las letras mexicanas.
- Pascual, J. (2003). *Juan Rulfo y los laberintos de la memoria*. Universidad Autónoma de México.
- Rulfo, J. (2000). *Pedro Páramo*. Cátedra.
- Spencer, S. (1971). *Tiempo y estructura en la novela moderna*. Editorial Univ. Press.