

Pedro Páramo, el grado 0 del palimpsesto

Roberto Ferro

Universidad de Buenos Aires

329

Propiamente, cada objeto cambiante tiene la medida de su tiempo en sí mismo, subsiste incluso cuando no existiera ningún otro, dos objetos del mundo no tienen la misma medida de tiempo... Así pues, en el universo existen (se puede decir con propiedad y atrevimiento) en un momento, muchos e innumerables tiempos.

Johann Gottfried Herder

La ponencia que presento hoy se propone leer en **Pedro Páramo**¹ de Juan Rulfo una trama de tres grados de organización de la temporalidad: *la historicidad, la intratemporalidad y la temporalidad detenida*. Estos tres grados despliegan modalidades diversas de representación de la dimensión temporal

Toda narración combina dos instancias en diversas proporciones, la episódica, que despliega el relato de los acontecimientos, y la configurativa, según la cual la trama integra la impronta significativa a partir de acontecimientos dislocados. Es posible leer en la trama, en el sentido que le estoy dando en esta exposición, de los tres grados de

representación de la temporalidad en Pedro Páramo, la inscripción de un dominante configurado como palimpsesto, en el que se dice como simultaneidad lo que el habla de la sucesión extensiva oblitera y sofoca. En el cruce inestable entre la marca escrituraria y la mirada de lector, ese palimpsesto se graba como un monograma abierto y laberíntico, en el que los tres grados de representación temporal tienden a la inmanencia, desplazando la amenaza de la inminencia, poniendo en conflicto los modos dominantes de la temporalización del imaginario occidental.

330

La *historicidad* coincide con las modalidades ordinarias del tiempo, son aquellas "en" las que tienen lugar los acontecimientos, marcando la irreversibilidad de los mismos en un antes y un después situado en los diferentes contextos en que transcurren.

Este grado de representación temporal está íntimamente vinculado con una realidad datada y situada; en la novela de Juan Rulfo se constituye una cronología precisa que abarca un lapso importante de la historia mexicana contemporánea, teniendo como epicentro geográfico la zona de Jalisco.

Las secuencias de la novela que se dicen por un narrador en tercera persona, la serie de **Pedro Páramo**, están marcadas por la insistencia de la sucesión irreversible.

A modo de sucinto repaso y sin un afán de exhaustividad minuciosa, voy a señalar los hitos principales de esa cronología

La llegada de Bartolomé San Juan y su hija a Comala es provocada por los acontecimientos vinculados a la revolución maderista, es decir alrededor de 1911:

He repasado toda la sierra indagando el rincón donde se esconde don Bartolomé San Juan, hasta que he dado con él, allá, perdido en un agujero de los montes, viviendo en una covacha hecha de troncos, en el mero lugar donde están las minas abandonadas de La Andrómeda

Ya para entonces soplaban vientos raros Se decía que había gente levantada en armas Nos llegaban rumores (152)

Pedro Páramo ante la inminencia de la llegada de Susana San Juan piensa:

Esperé treinta años a que regresaras, Susana (151)

Lo que sitúa su ida de Comala alrededor de 1881. Es posible inferir, también, que por esa fecha, Susana San Juan tendría unos doce años, habiendo nacido, por lo tanto, en torno a 1869, en los años del triunfo de la Reforma promulgada durante el gobierno de Benito Juárez; lo que aparece como manifiesto en el hecho de que al morir su madre, antecedente inmediato de su partida, asocia su cuerpo en crecimiento con la naturaleza exterior:

Por la puerta abierta entraba el aire, quebrando las guías de la yedra En mis piernas comenzaba a crecer el vello entre las venas, y mis manos temblaban tibias al tocar mis senos Los gorriones jugaban. En las lomas se mecían las espigas. (145)

Pedro Páramo tendría por entonces casi la misma edad, ya que habían jugado juntos:

Pensaba en ti, Susana En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire (75)

Susana San Juan muere tres años después de su llegada a Comala, en 1914, año de la huida de Victoriano Huerta y de la derrota final del Porfiriismo. Su muerte, además, está precisamente datada la noche del 7 de diciembre, iniciándose el estruendo de las campanas en el amanecer del día 8 de diciembre, en que la Iglesia conmemora la Inmaculada Concepción de la Virgen:

Al alba, la gente fue despertada por el repique de las campanas. Era la mañana del 8 de diciembre Una mañana gris No fría, pero gris. El repique comenzó con la campana mayor La siguieron las demás. Algunos creyeron que llamaban para la misa grande y empezaron a abrirse las puertas, las menos, sólo aquellas donde vivía gente desmañada, que esperaba despierta a que el toque

del alba les avisara que ya había terminado la noche. Pero el repique duró más de lo debido. Ya no sonaban sólo las campanas de la iglesia mayor, sino que también las de la Sangre de Cristo, las de la Cruz Verde y tal vez las del Santuario. Llegó el mediodía y no cesaba el repique. Llegó la noche. Y de día y de noche las campanas siguieron tocando, todas por igual, cada vez con más fuerza, hasta que aquello se convirtió en un lamento rumoroso de sonidos. Los hombres gritaban para oír lo que querían decir "¿Qué habrá pasado?" se preguntaban. A los tres días todos estaban sordos. Se hacía imposible hablar con aquel zumbido de que estaba lleno el aire. Pero las campanas seguían, seguían, algunas ya cascadas, con el sonar hueco como de cántaro

-Se ha muerto doña Susana. (185/6)

En toda la secuencia citada se da a leer la insistencia en la irreversibilidad del acontecimiento, marcado, además de la fecha, con un juego de reiteraciones sucesivas que saturan la inscripción, revelándola como una condensación incisiva que agrava el sentido de la muerte de Susana San Juan como suceso límite de la historia personal. En la condensación se traman entrelazando varios encadenamientos alegóricos: el del calendario que señala la sucesión día día, el que señala un festejo determinado, y, el más fundamental, el acontecimiento que clausura la posibilidad de toda continuidad, en un texto en el que la muerte, al parecer, se constituye en la deriva inevitable de toda peripecia, en este caso configura un gesto emblemático en el que la saturación de la trama connota la gestualidad significativa.

En la serie de Pedro Páramo hay indicios precisos de que los sucesos que se narran ocurren en una cronicidad histórica determinada:

Lo que pasó es que unos pocos de los "viejos" aburridos de estar ociosos, se pusieron a disparar contra un pelotón de pelones, que resultó ser todo un ejército. (177)

La denominación de pelones correspondía a los soldados federales que llevaban el pelo corto cortado al rape, lo que motivó que los

revolucionarios aludiesen a este hecho en forma despectiva, esto hacia 1914

-Llegaron unos heridos a Comala. Mi mujer ayudó para eso de los vendajes. Dijeron que eran de la gente de Damasio y que habían tenido muchos muertos. Parece que se encontraron con unos que se dicen villistas (171)

La designación de villistas corresponde al momento de confrontación entre las fuerzas Francisco Villa y las de Venustiano Carranza, poco después de la Convención de Aguascalientes, alrededor de 1915

A su vez, la propia muerte de Pedro Páramo esta datada por la referencia a la guerra de los cristeros que se desarrolló entre 1926 y 1929:

Y ya cuando le faltaba poco para morir vinieron las guerras esas de los 'cristeros' (150)

La variedad de modos de señalar la temporalidad histórica de lo narrado alcanza su punto culminante en una secuencia en la que se da a leer una sucesión de diálogos que corresponden a contextos situacionales separados en el tiempo:

El Tilcuate siguió viniendo

- Ahora somos carrancistas.

- Está bien.

- Andamos con mi general Obregón

- Está bien.

- Allá se ha hecho la paz. Andamos sueltos

- Espera. No desarmes a tu gente. Esto puede durar mucho

- Se ha levantado en armas el padre Rentería. ¿Nos vamos con él o contra él?

- Eso ni se discute. Ponte del lado del gobierno (187)

Cada uno de los enunciados tiene marcas precisas de su procedencia, el modo en que se articulan asemeja a un montaje cinematográfico

en el que el pasaje rápido de imágenes fijas que se superponen en sucesión apuntan a producir el sentido de aceleración temporal

La *intratemporalidad* es una modalidad de representación temporal en la que se pone énfasis en el peso del pasado e, incluso más, en el poder de recuperar la "extensión" entre el nacimiento y la muerte en la labor de "repetición". El sentido de un final que vincula la terminación de un proceso con su origen, de forma que dota a todo lo que sucedió en medio de una significación que sólo puede alcanzarse mediante la "retrospección", es esa capacidad específicamente humana que Heidegger denominó "repetición".

En **Pedro Páramo** la *intratemporalidad* es la representación temporal dominante en la serie de Juan Preciado, que se da a leer en primera persona, en la que narra su llegada a Comala en busca de su padre, por mandato expreso de su madre Dolores Preciado. El relato se desenvuelve en un tiempo histórico indeterminado, sólo se sabe que es posterior a la muerte de Pedro Páramo; más allá del clima de incertidumbre que el narrador trasmite frente a sucesos que le resultan en gran medida inexplicables, hay marcas de la sucesión temporal que establecen una crónica de sus últimos tres días hasta su muerte:

No había aire Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera Lo sentía ir y venir, cada vez menos, hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre. Digo para siempre. Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjugarme con aquella espuma y perderme en su nublazón Fue lo último que vi
-¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado?
(125/6)

El narrador le relata a Dorotea las peripecias de su llegada a Comala, cuando ya ha muerto y ambos comparten la tumba. Juan Preciado se nos aparece como la antítesis de Sheherezade, para quien narrar supone diferir la muerte. Juan Preciado, en cambio, como

narrador sólo puede repetir, su relato no tiene otra posibilidad más que la evocación. El tiempo del acto de narrar ha desaparecido, sólo es posible la repetición, la búsqueda de un sentido final, cuando ya se ha clausurado definitivamente el devenir. Después que se revela la verdadera situación del personaje, este se asoma en el relato de tanto en tanto como soporte de las voces que migran entrelazando ambas series pero sin participar en ninguna peripecia, sólo como escucha de la repetición.

La *temporalidad detenida*, que corresponde en la novela de Juan Rulfo a las emergencias de una voz en otra, es la dimensión en la que se constituye la unidad plural de presente, pasado y futuro. En esa fusión desaparece toda linealidad, es decir queda abolida la extensión.

335

En **Pedro Páramo** este procedimiento se disemina por todo el relato, configurado en tres sagas, la que corresponde a la voz de Pedro Páramo que trae al presente del texto su memoria sobre Susana San Juan:

La abuela lo miró con aquellos ojos medio grises, medio amarillos, que ella tenía y que parecían adivinar lo que había dentro de uno -Vete pues, a limpiar el molino

“A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras.”
-Abuela, el molino no sirve, tiene el gusano roto. (77)

La saga que da a leer la voz de Dolores Preciado en el relato de Juan (aquí habría que destacar que la tipografía establece una variación, estos enunciados se registran en bastardilla para destacar dos voces en primera persona);

Yo imaginaba ver aquello a través de los ojos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno, pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque

me dio sus ojos para ver. "Hay allí pasando 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 (65/6)

Y, finalmente de la voz de Susana San Juan que recuerda a su amante Florencio:

336

El tuétano de nuestros huesos convertido en lumbre y las venas de nuestra sangre en hilos de fuego, haciéndonos dar reparos de increíble dolor; no menguado nunca; atizado siempre por la ira del Señor

"Él me cobijaba entre sus brazos Me daba amor."

El padre Rentería repasó con la vista las figuras que estaban alrededor de él, esperando el último momento (184)

En todos los casos se interrumpe la secuencia y se produce una emergencia que disloca, --la connotación espacial es deliberada--, la sucesión, la desbarata. Cada una de estas sagas forma una cifra de significación que se inserta en el relato. Ninguna de ellas es necesaria para la comprensión del hilo narrativo, ese es, acaso, el indicio más elocuente que nos permite establecer una diferencia de grado entre la *historicidad* y la *intratemporalidad*, por una parte, y la *temporalidad retenida*, por otra. Las dos primeras son representaciones de tiempo en términos de extensión, ya sea como cálculo, como conteo en la *historicidad*, ya sea como evocación en la *intratemporalidad*. En cambio, la *temporalidad detenida* sólo se deja pensar en términos de intención, por lo que no es funcionalmente necesaria para integrarse a un proceso que pretende articular el tiempo en términos de sucesión.

Cada uno de estos fragmentos de la *temporalidad detenida* constituyen el movimiento de la significación únicamente si cada irrupción que aparece en la escena presente de la escritura, se relaciona

con otra, guardando en sí la marca de esta ausencia y dejándose hundir, asimismo en la profundidad espacial de la escritura borrada para escribir el anuncio de su relación con la marca futura, no relacionándose la marca menos con lo que se llama el futuro que con lo que se llama el pasado, y constituyendo lo que se llama presente en una espacialización doble, la que pone en crisis la idea de devenir como sucesión, y, acaso la más inquietante, la que desmonta toda posibilidad de deslizar el sentido del fragmento hacia la connotación del tiempo. El tiempo no es fragmentable, lo que fragmentamos son los modos de representarlo, que sólo son posibles en términos de espacio. El palimpsesto es una escritura que deja asomar en sus arabescos los vestigios de otra escritura sobre la que se despliega

El habla del fragmento dice en la letra el olvido de la suficiencia, nunca se dice en miras a sí misma, no tiene por sentido la inscripción presente. Pero tampoco se dispone en una configuración con otros fragmentos para constituir un sentido más completo, un conocimiento de conjunto. Lo fragmentario no precede el todo sino que se dice fuera del todo. Esta connotación espacial, me permite señalar en las emergencias de la *temporalidad detenida* en **Pedro Páramo** el grado 0 de la sucesión, el tiempo espacializado, el tiempo dicho espacio como fragmento, como dislocación, como imposibilidad

Decía, al principio que toda narración combina en diferentes grados dos instancias, en **Pedro Páramo**, la instancia episódica se despliega de acuerdo con tres modos de organización de la representación temporal. La historicidad tiene como referencia una cronología que abarca, en sus límites más extremos, un lapso de más de setenta años, entre 1870 y 1930, aproximadamente. La *intratemporalidad* que inscribe "el sentido del final" de la existencia individual de Juan Preciado, se constituye como una cifra mítica sobre la que convergen y se articulan múltiples relatos arquetípicos de la más variada procedencia. Estos dos grados de representación temporal: la sucesión irreversible y la evocación repetitiva, exigen la expansión para configurarse. Las lecturas críticas que parten del supuesto de una estructura binaria de la novela establecen las infinitas derivas que la trama de esas dos extensiones produce. En mi trabajo considero que la *temporalidad detenida*,

que se disemina en todo el texto, es el dominante sobre el que se despliega la segunda instancia de la narración, la trama. Trama que se inscribe de acuerdo a un diseño espacial, configurado como un palimpsesto, en el que las sucesivas escrituras se graban unas sobre otras haciendo de la textualidad una especie de monograma abierto y laberíntico, en el que por su carácter de representación predominantemente espacial queda abolida la amenaza de lo inminente, para privilegiar la inmanencia, lo que supone un trastorno de los patrones canónicos de la representación temporal en el imaginario occidental.

8 Considero a la *temporalidad detenida* como el modo de representación dominante puesto que lleva a su máxima expresión aspectos presentes en los otros dos modos, que en las respectivas configuraciones quedan relegadas por los componentes extensivos, que son los que le otorgan la identidad distintiva en cada caso.

La inmanencia que estoy señalando no se emparenta con ninguna esencialidad estable y ahistórica, sino que es un diseño en el que el fragmento se superpone negando la primacía de la presencia plena, algoritmo casi ineludible de toda representación temporal que se funde en la extensión. En la *temporalidad detenida*, el grado 0 del palimpsesto alude a la desconstrucción de los componentes extensivos, los que hacen soportar su primacía en el presupuesto de la autonomía de los elementos discretos que se articulan en diversas series, un modo perifrástico de exégesis de la metafísica de la presencia. La inmanencia señala, antes bien la continua remisión de las inscripciones, unas sobre otras, que se traman en incesantes cruces, haciendo de la escritura un espacio de múltiples incisiones en las que el tiempo representado deja de aludir a un flujo en extensión, para darse a leer como un monograma sin bordes, de infinitos desvíos laberínticos. En el grado 0 del palimpsesto los trazos del monograma se multiplican en juegos de desterritorializaciones inestables, en los que cada marca es simultánea con la borradura pasada y la emergencia futura, de tal modo que se disloca la sucesión, se da a leer la representación en el teatro de la escritura en intensidad.

Juan Ruflo fue un lector apasionado de las crónicas del siglo XVI. Buscó ávidamente los restos que permanecían aún en el México contem-

poráneo, en los que recuperar otra dimensión para su ahora histórico, acaso una grieta por la que emergiera una dimensión distinta en la cosmovisión de su pueblo, una dimensión que se dejara asomar más allá de los patrones diagramáticos acuñados a partir de otros imaginarios dominantes:

*Me gustan las crónicas antiguas por lo que enseñan y porque están escritas en un estilo muy sencillo, muy fresco, muy espontáneo. Es el estilo del XVI y del Siglo de Oro. Hoy no se aprecia el arte de los cronistas, y el de los relatores. La gente cree que se trata de una antigualla aburrida pero forma quizá lo más valioso de nuestra literatura antigua. He leído casi todas las crónicas de los frailes y de los viajeros, los epistolarios, las relaciones de la Nueva España.*²

339

Algunos de estos textos que ha leído Juan Rulfo pertenecen al corpus de lo que Martín Lienhard ha llamado *La crónica mestiza*.³ El modo de producción de la *Crónica mestiza* se constituye a partir de la recopilación de relatos historiográficos orales en Náhuatl, me circunscribo aquí sólo al caso de México. La mayor parte de esos textos narrativos escritos en lengua europea se refieren a la historia, tanto en su relación prehispánica como a las circunstancias contemporáneas. La escritura de estos textos exhibe la hibridación, la yuxtaposición y la interpenetración de elementos narrativos indígenas como anales, genealogías, y de concepciones histórico-literarias propias del siglo XVI europeo. Señalo específicamente el siglo XVI, porque esas concepciones de la Historia van a comenzar a variar profundamente en Europa; hasta esa época, la historia de la cristiandad es una historia de esperanzas, o mejor de espera continua de los últimos tiempos por una parte y, por otra, de la demora constante del fin del mundo. La inmediatez de la espera cambiaba según la situación, pero las figuras fundamentales del tiempo final permanecían constantes. Éste es un componente que considero valioso en el rastreo de la configuración del sentido de la temporalidad en el texto de Juan Rulfo, en particular por la yuxtaposición y el hibridaje que suponen.

La posibilidad de leer en *Pedro Páramo* un palimpsesto, de leer

sobre la inminencia de los acontecimientos en extensión, la inmanencia de la marca que asedia el sentido desde la tenacidad de la borradura, siempre incompleta y tenazmente insistente en su emergencia abre la reflexión crítica al pensamiento de la letra escrita, de la escritura, ya no como un suplemento vicario, como una escena representativa, perpetuamente nostálgica de la verdad original. El monograma se lee en el laberinto interminable de la traza presente a la mirada, que al desplegar el sentido se relaciona con otra traza a la que superpone y que borra y desoculta, mientras se deja hundir por la traza que se le va a imponer, no relacionándose la traza menos con lo que se llama el futuro que con lo que se llama el pasado, y constituyendo lo que llama presente de la letra por esta misma relación que no es ella misma, no es absolutamente, es decir, ni siquiera una traza pasada o futura como traza presente modificada. El monograma se tiende en el palimpsesto, elige la permanencia en el espacio y se abre a derivas sin clausura.

Notas

- ¹ Todas las citas corresponden a **Pedro Páramo**, Cátedra: Madrid, 1986
- ¹ Benítez, Fernando "Conversaciones con Juan Rulfo", en **Sábado**, Supl. cult. de Uno más uno, 26 de julio de 1980, p 4
- ² Lienhard, Martín **La voz y la huella**, La Habana, Casa de las Américas, 1990