

Pedro Páramo: el *infrahombre*, sobre las brasas de Comala

Belén Vila

Belén Vila

vilazzz.66@gmail.com

Magíster en Criminología y Ciencia Forense por la Universidad de la Empresa. Licenciada en Humanidades –opción Letras– por la Universidad de Montevideo. Profesora de Literatura por el Instituto de Profesores Artigas. Profesora de Literatura por el Instituto Nacional Pedagógico de Montevideo de Perú. Profesora de Música por Conservatorio Musical Montevideo. Cuenta con Diplomados de especialización en Literatura por la Universidad de Montevideo y de Derechos Humanos por CLAEH. Docente efectiva del Consejo de Educación Secundaria.

Resumen:

Este ensayo versa sobre la fusión de los ecos internos autorreferenciales como el silencio o el tópico de la muerte que recaen en la creación estética, contiguo a los fantasmas vivos - muertos que la componen. Presenta como propósito reparar sobre la “combinación” que se efectúa entre Comala y Pedro Páramo. Para ello, refiere al proceso de deshumanización que el joven Pedro realiza después que sucede a su padre, transfigurándose en el “infrahombre” que somete a Comala para convertirla en un campo de horror. De acuerdo a la postura planteada por Jean Paul Sartre a lo largo de sus obras, el desasosiego existencial de los pobladores que deviene luego de esa impregnación se traduce en la expresión alienante de la “nada”.

Palabras clave: muertos - vivos - Pedro Páramo - Comala

Pedro Páramo: the *subhuman* in the ashes of Comala

Abstract:

This essay is about the mixture of inner self – referential echoes, like silence or the topic of death, that fall upon the aesthetic creation and related to the living dead that make it up. It attempts to account for the *combination* of Comala and Pedro Páramo. For this, it refers to the process of dehumanization that young Pedro experiences after he succeeds his father, becoming the subhuman that submits Comala and makes it a land of horror. In the light of Paul Sartre’s ideas posed in his literary works, the existential restlessness of citizens is translated in the alienating expression of *nothingness*.

Key words: living-dead - Pedro Páramo - Comala

La muerte, en el ideario rulfiano

Si bien Juan Rulfo ha negado en las entrevistas que ha realizado el carácter autobiográfico en *Pedro Páramo*, se perciben huellas biográficas fusionadas al tejido semántico trenzado en la obra. El involuntario desapego emocional junto al obligado desarraigo familiar que por causas externas -llámesele línea de la vida, destino, “moira”, etc.-, rondó a Rulfo desde temprana edad e intervino prematuramente para templar su manera de ser y relacionarse con los demás, deja un trazado psíquico que se vislumbra en la escritura como grafema (Jung) inconsciente.

No es novedad que el futuro autor, de pronto y siendo infante, se encontró bajo la tutoría de una de sus abuelas. Resistió a una dura “pedagogía” disciplinaria como la de una cárcel correccional, que se adhería a un draconiano sistema castigador, mientras cumplía con la fachada académica de constituirse como un orfanato encargado de suministrar educación y cuidado a los niños desobedientes, de las clases económicas sociales altas de la capital como de otros sectores de provincia de los demás estados mexicanos. A esta fase de acogimiento y depresión llega Rulfo, después de que parte de su familia fallece (en la tercera década de sus vidas), tíos, el abuelo, su padre -que además fue asesinado-, al poco tiempo fallecerá también su madre. Falto de afecto y protección verdadera, el niño -en silencio- deberá preocuparse por defenderse diariamente de los otros chicos que compartían junto a él la instrucción del centro educativo.

Años después, Rulfo dirá -cito de memoria-, que el amor y la muerte -contienen los demás subtemas- son los dos grandes temas de la humanidad y *Pedro Páramo*, contiene a ambos. De la amalgama de estos ecos internos autoreferenciales que recaen en la creación estética versa este escrito, en especial, el tópico de la muerte -contiguo a los fantasmas vivos - muertos que la amueblan-[concepto contemporáneo de (zombis)] que la posmodernidad incluye como fenómeno irracional, símbolo del desmonte de lo hasta ahora conocido como razón.

El artículo repara sobre la “combinación” que se efectúa entre Comala y Pedro Páramo, si bien no se trata del color que el pintor combina con otro para fundirlos en el paisaje de un lienzo; la analogía resulta útil para graficar, con la excepción de que en esta aleación lo que se perpetúa es la esterilidad.

El análisis, refiere al proceso de deshumanización que el joven Pedro Páramo padece, después que sucede a su padre, transfigurándose en el “infrahombre” que somete la tierra para convertirla en un campo de horror, semejante a los fabricados en las guerras mundia-

les. En cierto modo, el pueblo de Comala junto a los seres que la habitan se nutre del rencor de Pedro y se sostiene en él. De acuerdo a la postura planteada por Jean Paul Sartre a lo largo de sus obras, el desasosiego existencial de los ciudadanos se traduce en la expresión alienante de la “nada”. Mientras vivan no podrán hablar y si lo hacen no serán escuchados, nadie osa enfrentar al dictador que ofende y oprime.

Comala, entre fantasmas y zombis

Te haré ver el miedo en un puñado de polvo
Eliot, *La tierra baldía*

Ante la pregunta sobre qué es escribir en la literatura, Jean Paul Sartre considera al menos uno de sus elementos: la combinación.

Para el artista, el color, el aroma (...) son cosas en grado supremo (...) es este color - objeto el que va a trasladar a su tela (...). Este desgarramiento amarillo del cielo encima del Gólgota (...) es, al mismo tiempo angustia y cielo amarillo. No es cielo de angustia, ni cielo angustiado; es una angustia hecha cosa (...) (Sartre, 1950: 43)

Cuando el escritor crea este escenario apocalíptico donde los zombis merodean, Comala es “la cosa”, el cuenco vacío (femenino) y no es otra “cosa” hasta que Pedro Páramo (que recrea en parte a Moctezuma) la posee. Comala es la caja de resonancia que absorbe el método Páramo, basado en el autoritarismo y el desapego a lo humano. Así, las “cosas” se impregnan de los objetos y ya nadie “puede reconocerlas por completo” (Sartre, 1950: 43). Comala ha recibido de Pedro Páramo la “vida”, y él lo sabe. La “vida” entendida desde el vandalismo y la degradación, donde fraudes económicos, masacres, crímenes, violaciones permitidas -incluso sexuales sobre todo por Miguel-, toma ilegal de extensiones de tierra, sobornos, han conformado las paradas predilectas del cacique del páramo en la escalada senda hacia el poder. En cierto modo, es la “vida” que los habitantes conciben, por ello, cuando Pedro derribado, se cruza de brazos Comala deja de existir.

Esa combinación casi simbiótica entre tierra - hombre (pregonada fuertemente por el regionalismo) que avanza gradualmente a medida que el joven Pedro crece es la que apareja la muerte de la vida. En diferentes tiempos, Pedro asciende y Juan desciende: “Después de trastumbar los cerros, bajamos cada vez más. Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire” (Rulfo, 2014: 75).

Así como la escritura reúne la avenencia de las combinaciones léxicas, semánticas, visuales, auditivas, etc., el espacio mítico rulfiano incorpora la parálisis

posmoderna de la existencia humana: “Muerto dios, muerto el hombre y agonizantes los relatos modernos, la economía ha pasado a ser la medida de todas las cosas” (Esteruelas y García, 2015: 55). En Comala “Todo parecía estar como en espera de algo” (Rulfo, 2014: 75).

La metáfora del zombi planteada al inicio, desde el subtítulo, -vigente en estos tiempos con *Walking dead*, y en la novela, cuando el arriero Abundio le dice a Preciado que “tal vez encuentre algún vecino viviente” (Rulfo, 2014: 79)- como estética de la degradación humana refiere a los habitantes muertos - vivos que vagabundean por el páramo estéril sin conseguir la paz: “su voz estaba hecha de hebras humanas, que su boca tenía dientes y una lengua que se trababa y destrababa al hablar, y que sus ojos eran como los ojos de la gente que vive sobre la tierra” (Rulfo, 2014:78).

Sin duda alguna, los personajes (excepto Preciado, y en el tiempo que inicia el viaje y llega a Comala) no son humanos -al menos no como los conocemos-. Son los que habitan en la tierra infernal donde los seres “se disolvieron como sombras” (Rulfo, 2014: 99) expresión dantesca si las hay, aunque prefiere el infierno helado, y no caliente.

Juan Preciado exaltado señala: “vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera” (Rulfo, 2014: 78), más adelante (en el orden de la narración de la novela, no así en el tiempo en el que se suceden los hechos, dado que corresponde a la infancia) recuerda que la abuela “lo miró con aquellos ojos medios grises, medio amarillos, que ella tenía” (Rulfo, 2014: 81). “Su cara se transparentaba como todos si no tuviera sangre, y sus manos estaban marchitas; marchitas y apretadas de arrugas. No se le veían los ojos” (Rulfo, 2014: 87). He ahí la presencia de lo extraño, lo fantasmal asoma, confunde y no se deja ver.

Cabe preguntarse por la génesis de este universo seco, y puede especularse que el origen de la maldad devenga de algún virus letal que fue mudando y menguando la humanidad -antropológicamente hablando- de los humanos en la ciudad. Puede que sea preferible vivir como muerto para conversar con los vivos desde otra perspectiva, sin la espera de nada, sin el miedo a la embestida sorpresiva de una externa muerte violenta.

En todo caso, dejémoslo a la creación artística que tiene su propio artificio. Pues, Rulfo así como recrea el mito del tirano cacique o el viaje evolutivo de aprendizaje espiritual, entre tantos otros, predice sin que lo tenga como objetivo al símbolo existencialista del futuro, dado que establece parangones entre los personajes que crea y el posmoderno hombre “Zeta”.

Ante esto, cabe la interrogante acerca de cuáles son las características generales que reúne el zombi para ser considerado como tal.



Yuriko Ikeda apelando a una variada crítica literaria lo define, en principio, desde la carencia, por sus disipadas raíces como la “pérdida de identidad” (2015: 6), la capacidad de que no “tengan poderes sobrehumanos como una alta velocidad, visión especial, fuerza inusual y telepatía” (2015: 8). Según Ikeda existen antecedentes de obras -en 1985- donde los zombis “poseen la habilidad para hablar y comunicarse con los humanos” (2015:7), así Doloritas le avisó a Eduviges Dyada que vendría Juan Preciado. “Yo creía que aquella mujer estaba loca. Luego ya no creí nada. Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar” (Rulfo, 2014: 81). A esto se le suma que “tienen cierta capacidad de raciocinio (...) sienten dolor (...) reconocen su entorno y reaccionan a cambios de luz, sonido, sabor y olor” (2015: 9), “nos enteramos de que en la tumba, los cuerpos continúan conservando las características de los vivos: hay jóvenes y viejos, sienten la humedad, duermen y despiertan” (González en Rulfo, 2014: 33) “se pueden comunicar ya que entienden palabras u oraciones sencillas” (2015: 9). Reunidas estas peculiaridades y enfrentadas a los personajes de *Pedro Páramo* las similitudes con los monstruos vivientes son evidentes.

Gustavo Martínez advierte: se trata de una narración que realiza alguien que ya murió “técnica narrativa” que emplea “un narrador muerto, totalmente insólita” (Martínez, 2008: 17); por otro lado, el recorrido que realiza Juan Preciado es “un viaje sin retorno, porque es un viaje al mundo de los muertos, y el paso a esa otra realidad no se puede realizar sin que tengamos que abandonar nuestros criterios lógicos” (González, en Rulfo, 2014: 29), va en búsqueda de “alguien que no existe” (Rulfo, 2014:78), en un pueblo “que se ve tan solo, como si estuviera abandonado. (...) Aquí no vive nadie” (Rulfo, 2014: 77).

Si estos argumentos no resultaran suficientes para destacar el lugar que ocupan en el discurso narrativo los muertos - vivos, que a juzgar por sus tipologías simbólicas colindan con los zombis, recuérdese, que en el

inicio de la obra se visualiza el apretón de manos entre una moribunda y un vivo. A tal punto “que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas” (Rulfo, 2014: 73); la frontera entre el “más allá” y el “más acá” es cuestión de ángulo, “sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja” (Rulfo, 2014: 74).

Juan Preciado es el “héroe” posmoderno -perfil que construye el profesor Martínez desde la perspectiva mítica- porque “carece de orientación y metas (...) de principios o valores donde respaldarse para interpretar lo que le pasa (...) no sabe cómo ser él mismo ni tiene coraje para intentarlo” (Martínez, 2008 : 47); su futilidad es tal que parece que el sujeto hablante de *La tierra baldía*, se le hubiera acercado y al oído le hubiera dicho, si avanzas, “Te haré ver el miedo en un puñado de polvo” (Eliot, 2001: 4).¹

Juan Preciado se observa a sí mismo, y comienza a sentir flojera, “Mi cuerpo, que parecía aflojarse, se doblaba ante todo, había soltado sus amarras y cualquiera podía jugar con él como si fuera de trapo” (Rulfo, 2014: 81). Después de horas en la ciudad ha perdido la energía vital con la que dio inicio a su recorrido, su mirada atónita exploraba “su sombra descorrida hacia el techo, larga, desdoblada” (Rulfo, 2014: 85). Al mismo tiempo afirmaba “mi cabeza venía llena de ruidos y de voces. De voces, sí” (Rulfo, 2014: 78). Las voces interiores se contraponen al silencio que gravita en la novela; “Los dos guardaron silencio por un rato” (Rulfo, 2014: 96); “Al despertar, todo estaba en silencio; sólo el caer de la polilla y el rumor del silencio” (Rulfo, 2014:101), “Y volvimos al silencio” (Rulfo, 2014: 74), “yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio” (Rulfo, 2014:78). En este caso, es factible que los muertos vaguen dentro de Preciado, en definitiva, “el hombre es el medio por el que las cosas se manifiestan” (Sartre, 1950: 65).

El proceso de deshumanización en Pedro Páramo

En esos y en todos los muertos que están cobijados bajo
tierra, hablando con los duros dientes,
con las negras cuencas, con las rotas manos,
con los blancos huesos
Ciro Alegría, *El mundo es ancho y ajeno*

Esteruelas y García suponen que las guerras junto a sus métodos de cosificación y alienación, fabrican en los campos de horror al “infrahombre”, los “campos y el gueto no solo no fueron fruto de la modernidad, sino que podríamos considerarlos como los cimientos de la posmodernidad (...) fábrica de producción de la muerte” (Esteruelas y García, 2015: 56). Sin vivir durante la Segunda Guerra Mundial -aunque Rulfo sí- Pedro Pá-

ramo concibe un tipo de “pedagogía que genera al infrahombre” (Esteruelas y García, 2015: 56). Al respecto indica Martínez “Un cimbronazo tan brutal” como la guerra “y sus secuelas no precisa de lecturas para producir su impacto” (2008:11). Por ende, el proceso de deshumanización comienza un poco antes de que Pedro tome el poder; como los personajes no saben cómo continuar con sus vidas, creen que al morir Lucas nadie será capaz de guiarlos. Ya en vida, van cayendo y van recibiendo la cura física de manos de falsos profetas, porque la espiritual ni la institución consigue salvarla, el mito religioso es sustituido por el mito pagano. He ahí el inicio del derrumbe, y Pedro es el ideólogo de su creación, no hace más que acentuar la caída y para ello se vale del brazo ejecutor que es Fulgor Sedano. Íntegra extensión de todos los sentidos de Pedro Páramo. Como su nombre lo indica es el brillo, la luz que aviva la brasa del infierno.

Al respecto, Sedano alega sobre sí mismo que es un “hombre de 54 años, soltero, de oficio administrador, apto para entablar y seguir pleitos, por poder y por mi propio derecho” (Rulfo, 2014: 102), descripción que no repara ni en los crímenes cometidos, ni en los engaños, ni en los fraudes llevados a cabo. Ha dedicado la vida a los Páramos y a la “Media luna”, no ha formado familia y sus aparentes amigos son los que él sirve. La ambición personal bajo un poder mayor, que a la vez lo respalda y legitima, -pero que odia que se lo expresen directamente-, así como el anhelo de prestigio, reconocimiento social (que lo tiene porque los pobladores son coaccionados) y temor que infunde en el pueblo y que solo, y sin Páramos que lo apadrinen no lo conseguiría, son los móviles internos que acreditan sus eficaces movimientos. Ejes medulares en los que se polariza su trayectoria vivencial.

Sedano empatiza rápidamente con Pedro, dado que la codicia individual supera con creces a la de Lucas, y cumple, a pie juntillas, todas sus órdenes. Si bien la confianza entre ambos existe, es relativa y marginal, debido a que Fulgor entrega su vida por la causa Páramo; sin embargo, de él solo obtiene una cordialidad elemental, ya que cada vez que Fulgor se dirige a él y lo nomina, jamás debe olvidar de anteponer el “don” al nombre.

Los habitantes de Comala, la triste, y los subalternos de Pedro Páramo adulto, retoman el mito bíblico ancestral (sacro -cristiano- y profano a la vez -el becerro de oro-); rezan con el cura Rentería y acuden a misa, pero en momentos de debilidad acuden a vaticinios y a las supercherías de los adivinos como Inocencio Osorio, apodado Saltaperico, un embustero casual que se ganaba la vida cuando “remolineaba los ojos invocando y maldiciendo; llenándote de escupitajos” o en ocasiones

“se quedaba en cueros porque decía que ése era nuestro deseo” (Rulfo, 2014: 87). El coqueteo con los cultos, sin pertenecer a ninguno, es el símbolo de lo relativo que se ubica por encima del “metarrelato” (Lyotard).

En la posmodernidad sucede de manera semejante, los falsos profetas del mercado fascinan y se imponen como alternativas en principio, para luego impulsarse e instalarse definitivamente como sustitutos del bien básico.

La presencia de la doble moral, la individual e interna y la colectiva o social se manifiestan en la diégesis del relato. Recuérdese a Eduvigés; la joven no exterioriza sus sentimientos, pero cuando Dolores le da la posibilidad devela su represión interna, el lector conoce su “yo” íntimo, ella suspira también por Pedro Páramo. En este sentido, Sartre considera que son dos tipos “de acción muy diferentes” (1946: 47) y “nadie” está facultado para afirmar cuál de las dos es la acción correcta. Eduvigés actúa acicateada por la esposa de Páramo, en ese sentido es un bien colectivo, pero también es lo que internamente desea hacer, por ello se compromete con Dolores.

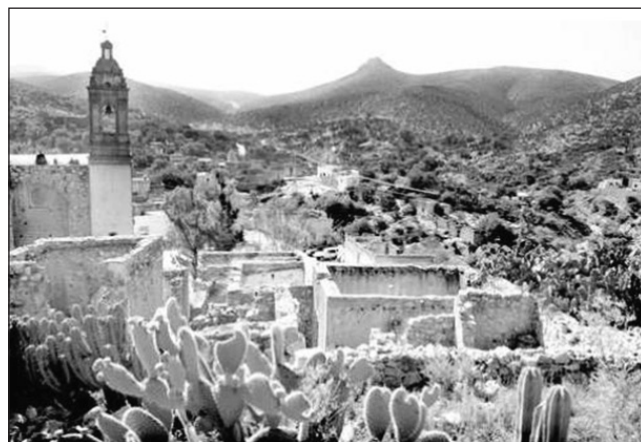
Pedro Páramo fue creciendo y conquistando a las mujeres sin esfuerzo, con solo mirarlo desde lejos, ellas se enamoraban rápidamente. Así lo confiesa Eduvigés “Me acosté con él, con gusto, con ganas” (Rulfo, 2015: 88) y las demás mujeres lo pensaban secretamente, aunque sin pronunciarlo, y Dolores -aunque lo descalificaba frente a Eduvigés- casada y en casa de su hermana esperaba, desde lejos, su llamado para regresar a vivir con él, a pesar de su maltrato. Hecho, que nunca ocurrió. Y así Pedro, “rencor vivo”, no solo conquistó a las mujeres nobles sino también a los hombres del campo y del pueblo, pero sobre todo pagó por sus vidas de completa sumisión. La gente del pueblo se fue acostumbrando a él y a su manera de hacer. Al igual que Orestes y desde la posición existencialista de Sartre, cuando joven es “bien parecido, advertido como un viejo, exento de todas las servidumbres y de todas las creencias, sin familia, sin patria, sin religión, sin oficio, libre para todos los compromisos y sabiendo que jamás hay que comprometerse; un hombre superior” (Sartre, 1943: 4).

Lucas Páramo no creía en Pedro, ni en su capacidad como posible administrador principal de las tierras mexicas, negociación familiar que Pedro invirtió y dejó detrás con tan solo veinte años. La falta de autoestima no inhibió sus inteligencias emocionales ni impidió su prosperidad, al contrario, acicatearon los instintos más viles y ocultos que reprimidos pugnaban por surgir. Los antecedentes infantiles denotan al mismo tiempo, la elección del dinero por encima de la oración, la alegría repentina de poder comprar lo “que se ofrezca” (Rulfo,

2015: 84), el desplazamiento de la norma “Dejó los cuatro centavos y tomó el veinte (...) dejó el veinte y agarró el peso” (Rulfo, 2015: 84), la lucidez de sus palabras frente a su abuela “yo no estoy para resignaciones” (Rulfo, 2015: 90).

Cuando Pedro Páramo llegó a la cima se comportó como un líder de masas, fue tirano y verdugo, jugó a ser Dios -aunque quitó más de lo que dio- hizo su ley y su *chingada*, constante temática presente en *La muerte de Artemio Cruz*. Por ende, puede calificarse como un ser infrahumano, porque lo es quien “inflige ofensa y (...) oprime” (Esteruelas y García, 2015 : 58). Porque un ser que no siente empatía por el otro, y permite el “asesinato tranquilo, sin remordimientos” (Esteruelas y García, 2015 : 57) es un asesino “con infraconciencia, la única conciencia que puede poseer el infrahombre” (Esteruelas y García, 2015 : 57). Como reza el epígrafe de Ciro Alegría “los blancos huesos” se alimentan de rumores, se expresan ahora porque antes el miedo los detuvo: Comala “está lleno de ecos. (...) Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. (...) Y voces ya desgastadas por el uso” (Rulfo, 2015: 109).

Huelga decir, que los personajes en general, aceptaron simplemente el destino que les vino dado. Fueron abandonados en una zona y allí construyeron su suerte, fundada en el libre albedrío que implicó la eterna aceptación del código del inframundo. Se sumieron en un angustioso planteamiento existencial. Aceptaron lo impuesto. No optaron por la búsqueda de una emancipación personal. Aunque con variantes, esa actitud de pasividad y estancamiento también se observa en *Las moscas*², otro mito releído y actualizado en el siglo XX. Electra dirá “Las gentes de aquí están roídas por el miedo. Y yo...” (Sartre, 1943: 6), en tanto, Damiana Cisneros confirma “Yo ya no me espanto” (Rulfo, 2014: 109). En este sentido, y en el *Ser y la nada*, el filósofo expresará “no diremos que un cautivo es siempre libre de salir de la prisión (...) ni tampoco que es siempre libre de desear la liberación” (Sartre, 2011: 297) dado que los hechos realizados “muestran nuestras intenciones”



(Sartre, 2011: 298), no basta con pensar, hay que salir a “hacer”.

La niñera de Juan es Damiana Cisneros, que lo cuidó desde la cuna, se le aparece a Juan después del grito aterrador de Eduviges, dice que demoró en llegar porque venía desde la Media Luna, tierra cotizada por los Páramo (punto de contacto con *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos que destaca la relación del hombre con la tierra y los conflictos que apareja el intento de domararla). Continúa con la tarea que tenía en vida, velar por Juan, proporcionarle una estada acogedora -desde la ilusión-, advertirle de los murmullos y las almas en pena. Pero Juan al verla vuelve al origen, actúa como el niño que era cuando ella estaba presente, adopta una actitud infantil y teme quedarse solo, por eso la llama (dos veces) insistentemente cuando ella desaparece: “¡Damiana! -grité-” para que conceda sus caprichos.

Al respecto, Sartre, plantea desde la filosofía, la libertad del hombre como una cuestión de elección personal, así Clitemnestra observa a su hija: “Depende de ti que sea de otro modo” (Sartre, 1943: 7), aunque repara sobre la condena de ser libres. De acuerdo al autor, el hombre está depositado en un espacio de libertad, determinado a un “hacer” que deviene de una nihilización que le preexiste. Por consiguiente, esto es lo paradójico, nace en un lugar donde no intervino su decisión, por ello es que desde el comienzo el hombre es carente, como el mito de *Eros* que persigue el amor porque nació pobre -carece y ansía- así la libertad, no es el fin de un “ser pleno” sino más bien de un “ser” condenado. En cierto modo, el exponente del humanismo marxista remata: “la libertad ha de ser en forma de *no ser*” (Sartre, 2011: 299) es decir, sin esencia, he ahí la desesperación, la frustración, la angustia que envuelve al cosmos y sus seres.

Los personajes fantasmas son como son, tienen existencia pero carecen de profundidad,⁴ en cambio, de aquellos seres vivos, hubo quienes optaron por el suicidio, así María Dyada se dirige hacia el padre Rentería -que a su vez es mantenido económicamente por Pedro Páramo y que por ello no puede ser objetivo con la misión de la institución que representa- y pide por su hermana que “Obró contra la mano de Dios” (Rulfo, 2014: 99), pues “Murió retorcida por la sangre que la ahogaba. Todavía veo sus muecas, y sus muecas eran los más tristes gestos que ha hecho un ser humano” (Rulfo, 2014: 100).

Dolores, antes de casarse es el símbolo del poder económico, sin embargo, cae ante los ardides del que será su futuro esposo, ni siquiera es capaz de ponerle fecha a su boda, mucho menos podrá hacer valer su fortuna, ya que la mujer es incapaz de dominar al

“macho”. No se resiste ante Pedro, no puede, y él la conquista a través de las palabras de otro, no se toma el tiempo para cortejarla. ¿Para qué? Páramo es un gran estratega, manipulador y conocedor de la psicología femenina de la época. Además su visión está centrada en otro objetivo, por ende, el cacique del yermo no se desvía ni un ápice de su conquista material.

Dolores (nombre simbólico también) suspira y se queja, pero no lleva a cabo la “praxis” salvífica, huye embarazada y cuando llega a lo de Gertrudis anhela, siente nostalgia por el sitio que nunca ocupó, y le pide a Preciado que inicie lo que ella no fue capaz de proseguir. Le muestra un lugar idílico, fortalecido por la lejanía y forjado por la memoria -cuanto “más allá” menos “acá”-, le pide que reconstruya lo único valioso que fue capaz de atesorar, que se encuentre y que conozca a su padre. El camino de sus evocaciones no son más que gemidos, por ello ve a Comala -le dice a su hijo- que en ella “Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz” (Rulfo, 2014:78).

Juan Preciado es un ser sin esencia, que va a Comala porque lo envían y él acepta porque con casi cincuenta años está en plan de decir “sí”; Eduviges en vida fue confidente de Dolores, la suplantó durante la noche de la boda, sin embargo, no obtuvo más que frustración. El eco de sus gritos resuena en la vivienda y estremece a Preciado que se sobresalta al escuchar el alarido de quien pudo ser su madre, retumba en sus oídos: “¡Déjenme aunque sea el derecho de patear que tienen los ahorcados!” (Rulfo, 2014: 101).

Una región del llano mexicano, eso es Comala, allí mora la “nada”, y residen los pobladores del pasado que ahora vuelven como muertos - vivos a ocupar el lugar del ayer, aunque desde otro ángulo y otras percepciones, la de Preciado, la de los lectores. Cómo se entiende esta aparente contradicción, desde el pensamiento sartreano. La “nada” es la angustia, pesimismo existencial que tiene el influjo de Kierkegaard, metonimia que posee al sujeto. Comala es la zona que construye las identidades que la habitan, aquí el espacio “no se refiere a una realidad localizada (...) sino que toma aspectos de ella para aludir a lo que la trasciende” (Martínez, 2008: 18), es más caliente que el infierno bíblico. No hay atractivos de ningún tipo, ni en los seres, ni en las cosas, la esterilidad es la “nada” que advierte la filosofía sartriana, en donde “el hombre es angustia”³ y de ella nadie puede evadirse, quien no la asume la está ocultando, y por ende, miente.

Abundio, con sus manos le cobra a su padre el trato digno que no recibió, la sangre se venga de su propia sangre, el rencor escondido y la necesidad cierra el ciclo de la violencia de los Páramos, estirpe ardiente en la tierra caliente, pero tampoco tiene heroísmo, actúa ebrio e implora por unas monedas. Como la posmoder-

nidad, Comala es un espacio donde se suscita la crisis, donde predomina la filosofía de la desesperación.

En el final de la novela, Pedro era solo carne, un fragmento de lo que fue, -un zombi- se había “acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos” (Rulfo, 2015: 185), de la misma manera vivieron muchos de los prisioneros de guerra cuando estaban cercanos a la muerte. Páramo murió como un “infrahombre”, como “aquellos que en tanto que subhombres tuvieron una subvida, de la misma forma que tendrían una submuerte” (Esteruelas y García, 2015: 57).

Deliberaciones finales

La presencia de los ecos y los murmullos en la novela no debilita el recurrente “tic” del silencio y de la soledad, que tanto gustaba al escritor, y que reposa sobre las “brasas” de Comala. Bécquer anticipa la expresión a través de un desgarrado lírico: “¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!” (Bécquer 1969: 132 - 133). Y la muerte, se configura como el resultado de la violencia que se ejerce por impulso. Materia invariable que se exterioriza en todos los Páramos, que en esencia llevan al mismo “infrahombre”, sin embargo, se desenmascara indistintamente en cada uno de ellos.

Lucas, no conoce a su hijo, es incapaz de depositar la confianza de las tierras adeudadas y la hacienda en Pedro y opta por aconsejar a Fulgor Sedano para que lo obligue al trabajo asignado cuando él muera. Su ego no le permite creer en Pedro. A pesar de ello, el pequeño cacique en un par de estrategias iniciales -el matrimonio con Dolores y el no pago de deudas- encauza a su modo y con su método las inestables finanzas heredadas. Miguel, es el más parecido de los Páramos a su padre, ya que no solo continúa el mismo camino de Pedro sino que lo recorre precipitadamente.

Juan, otro de los “infrahombres”, es opuesto a ellos y al mismo tiempo semejante. Parece ser el mejor de los Páramos, pero solo es “preciado” para su madre, no es un criminal para los otros pero es un criminal para sí mismo (el infierno de la *Divina Comedia* lo habría condenado). Teme, no realiza, no se anima, se comporta como el zombi caracterizado por la carencia. Abundio, cuando se expresa es para hacer, o desaparece instantáneamente o mata. Después de todo, Pedro no muere, “Porque no puede morir completamente aquello que no está completamente vivo” (Esteruelas y García, 2015: 57).

Entre Pedro Páramo y Comala se produce una comunicación interna, una combinación exclusiva, de tal manera que cuando Pedro se cruza de brazos, “Comala se [muere] morirá de hambre” (Rulfo, 2014: 179), impregnación que solo consigue el artífice (Pedro) cuando nutre la “cosa” (Comala) de su misma sustancia. Al combinarse dejan de existir individualmente.



Bibliografía

- Bécquer, Gustavo (1969): *Rimas*. Bs. As.: Kapelusz.
- Eliot, Thomas (2001): *The waste land*. (Traducción de Juan Malpartida) Barcelona: Círculo de lectores. Disponible en <http://www.madrid.org/fo/2010/es/prensa/pdf/poema_the_waste_land.pdf> (Consulta: 14/5/2017, 22:51)
- Esteruelas, Albert y García Jordi (2015): “La fabricación pedagógica del Infrahombre” en Simposio de Historia de la Educación. Actas. (2015): *La Pedagogía ante la Muerte: reflexiones e interpretaciones en perspectivas histórica y filosófica*. Valladolid: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Valladolid.
- Ikeda, Yurito (2015): *La narrativa zombi como fenómeno literario contemporáneo: un análisis del post-apocalipsis en el mundo hispano*. Tesis de Doctorado. Texas Tech University.
- Martínez, Gustavo (2008): *Perspectiva mítica y técnica narrativa en Pedro Páramo*. Montevideo: Rebeca Linke Editoras.
- Rulfo, Juan (2014): *Pedro Páramo*. Edición de José Carlos González Boixo, Madrid: Cátedra.
- Sartre, Jean Paul (1943): *Las moscas* (Traducción de Alfonso Sastre). Disponible en: <<http://www.rojosobreblanco.org/descargas/Las%20Moscas.pdf>> (Consultado: 16/05/17: 17: 30).
- _____ (1946): *El existencialismo es un humanismo* Edición de Arlette Elkaim Sartre. Disponible en: <<http://exordio.qfb.umich.mx/archivos%20PDF%20de%20trabajo%20UMSNH/Leer%20escribir%20PDF%202014/Sartre-existencialismoe-shumanismo.pdf>> (Consultado: 17/05/17 - 18:30)

_____ (1950): ¿Qué es la literatura? (Traducción de Aurora Bernárdez) Buenos Aires: Losada.

_____ (2011): *El ser y la nada* (Traducción de J. Levasí). Disponible en: <<https://elartedepreguntar.files.wordpress.com/2009/06/sartre-jean-paul-el-ser-y-la-nada.pdf>> (Consultado: 17/05/17 - 17:30)

Notas

1. T. S. Eliot inicia su obra cumbre con *El entierro de los muertos*. El poema refiere al mes de abril, al invierno frío y cruel, que lo transporta a la infancia pasada. La pregunta del segundo bloque de versos invoca al “hijo del hombre”, lo subestima, para luego y de manera imperativa decirle que le mostrará lo que desconoce y le hará temer. Juan Preciado temerá hasta morir.
2. “Las gentes de aquí no dijeron nada porque estaban aburridas y les apetecía ver una muerte violenta. (...) En ese momento hubiera bastado una palabra; pero aquí se callaron” (Sartre, 1943: 2)

Las citas refieren al silencio de los vecinos de Argos que dejaron morir al rey Agamenón, y que ahora cargan con el peso de la culpa. Sin embargo, Orestes que es el extranjero en esa ciudad, en su calidad de escéptico, no se ha arrepentido del crimen que ha efectuado. Envueltos en la culpa se han abandonado a sí mismos, el peso colectivo es también peso individual. Al igual que Comala, Argos recibe -además un enjambre de moscas revolotean constantemente- el olor de la muerte sobre la tierra de los vivos, sol ardiente, calles sin habitantes, -los que habitan la ciudad griega sienten repulsión “para sí”- con toda la simbología existencialista que implica.

3. Cfr. *El existencialismo es un humanismo* (Sartre, 1946: 36).
4. La idea de profundidad queda gráficamente explicada en los zapatos pintados por los célebres artistas -distintas épocas- Vincent Van Gogh (*Zapatos campesinos*) y Andy Warhol (*Polvo de diamante*) y que analizan Fredric Jameson, Jacques Derrida.