

PEDRO PÁRAMO: NIHILISMO FRACASADO

Jonathan Tittler

Cornell University

Esta reflexión parte de un artículo publicado hace unos diez años por mi colega Lanin Gyurko, titulado «Rulfo's Aesthetic Nihilism: Narrative Antecedents of *Pedro Páramo*.»¹ En ese estudio, por cierto valiosísimo por su agudo sentido de observación, se revelan ejemplos de un ambiente pesimista y desesperado ya en ciertos cuentos de *El llano en llamas*, que anticipa la novela magistral de Rulfo por un par de años.² El término «nihilism» utilizado en el título de Gyurko se justifica, en resumen, porque «los monólogos de los personajes del autor nunca conducen a comprensión, resolución o purgación . . . Y como no hay flujo temporal, y no hay cambio ni en el mundo externo ni psíquico, no hay posibilidad de que se modifiquen sus destinos.»³ Es decir, las narrativas cortas de Rulfo, tanto como su obra más larga, se caracterizan por cierta negación, o negativismo si se quiere. Hay por lo tanto una consistencia de visión nihilista por parte de su autor.

Lo que presupone esta aserveración, y tal vez lo que debiera cuestionarse, es que en *Pedro Páramo* se representan la destrucción y el pesimismo en una forma pura.⁴ En efecto, una relectura cuidadosa de la novela, y sobre todo de su conclusión, indica una actitud más refinada y problemática que la que la crítica ha ido proclamando. «El arte de Juan Rulfo» (como lo llama Hugo Rodríguez-Alcalá) no sólo constituye una afirmación ante la vida por el hecho de ser una construcción: la novela se manifiesta consciente de esa postura positiva dentro de sus propias fronteras.⁵ Es, en fin, una muestra ejemplar de literatura y pensamiento posmodernos, autorreflexivos o autorreferenciales, lo cual no explica en absoluto su popularidad entre varias generaciones de lectores, pero que sí ayuda a dar a entender por qué se reúnen tantos estudiosos para rendir homenaje a su creador.⁶

No quisiera dar la impresión, sin embargo, de que *Pedro Páramo* carezca de una cantidad extraordinaria de elementos que se presten a una interpretación negativa. Con muy pocas excepciones, su aspecto temático consiste en personajes, situaciones o acciones repugnantes o por lo menos no dignos de

admirar en términos éticos. En el microcosmos que es Comala, la única alternativa a la soledad eterna es el conflicto mortal. Aunque hay instancias de lealtad servil - casi podría decirse canina - la configuración básica de la trama consiste en un círculo de desavenencia cuyo centro ocupa el cacique Pedro y en cuya periferia se encuentra el resto del pueblo.⁷ Claro está, Pedro no es ninguna víctima de circunstancias. Viene a ocupar su posición hostil por una serie impresionante de actos de agresión económica, política y sexual contra el pueblo. La única excepción al constante antagonismo en la novela es la relación entre Pedro y Susana San Juan, la mujer de sus sueños. Pero este intento amoroso fracasa rotundamente, ya que Susana está loca de remate. Incluso, después de la muerte de Susana, el amor no correspondido se convierte en el motivo de la última venganza que toma Pedro contra Comala.⁸ Otras posibles soluciones al dilema, una militar y otra religiosa, tampoco tienen éxito. En los dos casos, el de la Revolución mexicana y el de la iglesia católica (ésta representada por el malogrado Padre Rentería), es imprescindible reconocer el supremo poder terrenal del cacique. Lo peor de todo es que la muerte no sirve para aliviar este sufrimiento; Comala es un pueblo infernal donde todo el mundo está muerto para el gozo pero vivo para la pena. *Pedro Páramo* consiste, pues, en una visión en la que todo es igualmente inválido. El mundo ficticio es un caos que sugiere el anivelamiento de todo valor moral o espiritual a un entrópico grado cero.

Lo caótico de la novela no sólo se comunica por *lo que* se describe sino también por *la manera en que* se hace. La narrativa fragmentada vacila entre el tiempo presente y varios momentos del pasado, y entre un narrador de primera persona y otro de tercera persona, en episodios de extensión impredecible. Agregada a este desorden calculado hay también una aplicación caprichosa de las leyes de causa y efecto. Información potencialmente útil, como por ejemplo los antecedentes de ciertos pronombres o el hecho de que todos los personajes están muertos desde antes del comienzo de la narración, frecuentemente se oculta o se demora en revelarse.⁹ Casi no hay descripciones físicas, con el resultado de que Comala es para el lector una cámara de ecos, y sus habitantes, voces incorpóreas. Hay en general una relativa escasez de signos que, con los otros factores anteriormente mencionados, contribuye a una experiencia de extrañamiento para el lector.¹⁰ Aun en la última escena, la del asesinato de Pedro, no es posible declarar unívocamente qué es lo que ocurre. Por un momento parece que Damiana Cisneros recibe los cuchillazos de Abundio, aunque el que cae muerto resulta ser Pedro.¹¹ El problema del significado de la existencia representada en la novela, pues, se aplica también al acto de leer la

novela.¹² Con los valores éticos, también queda expulsada la noción de la «verdad» del universo ficticio.

Este desorden temático y formal, sin embargo, no necesariamente implica una postura nihilista. Acordémonos de que el término «nihilismo» apareció por primera vez en la literatura en 1862, usado por Turgeniev en su novela *Padres e hijos* para describir una suerte de revolucionario anarquismo ruso que se caracterizaba por un extremo utilitarianismo y un gozo de señalar paradojas. Al extenderse el término por Europa y las Américas, perdió mucho de su sabor de sublevación y quedó con dos sentidos básicos: 1.) la doctrina de que las normas morales no pueden justificarse por medio racional, y 2.) una actitud de desesperación por lo hueco o trivial de la existencia humana. Huelga decir que el filósofo que más desarrolló la idea, y cuyo nombre ya se considera casi sinónimo con el nihilismo, es Friedrich Nietzsche. Es al pensamiento de Nietzsche adonde debemos volver para apreciar de lleno el de Rulfo.

Al aproximarnos a Nietzsche, hay que tener en cuenta la advertencia de su comentarista Peter Heller de que Nietzsche no es un ente fijo sino un *proceso* de una secuencia circular de posiciones y contraposiciones. Dice Heller, «Procede como un artista que imita lo que percibe ser el dinámico flujo de la realidad.»¹³ En tal caso, lo más prudente es concentrarse en su última obra, *La voluntad del poder*, la cual subsume el movimiento y cambio de todo su pensamiento anterior.¹⁴ Escrita entre 1883-88 y publicada póstumamente en 1901, *La voluntad del poder* es una serie de notas epigramáticas que a veces parece apoyar la versión estereotípica de un Nietzsche pesimista. Define el nihilismo, por ejemplo, como «el rechazo radical del valor, del sentido y de lo deseable.»¹⁵ Tal vez lo que ataca con más saña es la razón en sí. «El nihilista,» dice, «no cree que hay que ser lógico.»¹⁶ En otra parte declara que «No poder contradecirse es una prueba de una incapacidad, no de la 'verdad.'»¹⁷ Y más tarde aún escribe que «El concepto 'verdad' es insensato. El dominio entero de 'verdad-falso' no se aplica sino a las relaciones, y no a nada en sí.»¹⁸

Su opinión sobre la deidad tampoco es favorable: «el concepto 'Dios' representa un dar las espaldas a la vida, una crítica de la vida, aun un desprecio por ella.»¹⁹ «Un desarrollo hacia una mayor plenitud de la vida,» ofrece en contraste, «necesariamente exige el avance de la inmoralidad»²⁰ No hace falta dar un inventario completo de los valores grecolatinos y judeocristianos subvertidos o reventados por el sistema nietzscheano. Es apropiado, sin embargo, subrayar una noción más que él se atreve a poner en tela de juicio y que, con la prominencia actual de la escuela llamada deconstruccionista, viene a ser clave para la crítica literaria. Tiene que ver con la noción del sujeto, del yo, que fue elevada por los románticos a un estado casi divino y que todavía hoy

ocupa un lugar sacrosanto. Según Nietzsche, «El 'sujeto' no es algo dado, es algo añadido e inventado y proyectado detrás de lo que hay.»²¹ Propone en su lugar «una multiplicidad de sujetos, cuyo rejuego y lucha son la base de nuestro pensamiento.»²² Su lema al respecto es *Du bist immer ein Anderer*. En resumen, el nihilista afirma que «El sujeto, el objeto, un hacedor sumado al hacer, el hacedor separado de lo que hace: [. . .] esto es la mera semiótica y nada real.»²³

La articulación entre el negativismo de Nietzsche y el de Rulfo no es difícil de trazar. Además del conflicto ubicuo y de la expulsión de Dios y la Verdad, que ya hemos comentado, hay muchos otros rasgos del mundo de *Pedro Páramo* que se ven como extensiones directas de la doctrina nietzscheana. Primero se destaca la falta intermitente de causalidad, vista por ejemplo en el hecho de que la muerte no constituye causa suficiente para cortar la comunicación entre ciertos personajes, como Dolores y Eduviges o Juan y Abundio. Es intermitente, empero, porque otras veces la cadena causal rige la acción como en un discurso histórico. Otra característica saliente es la inconsistencia psicológica de algunos personajes, particularmente la de Pedro Páramo mismo. A pesar del retrato de Abundio, que califica a Pedro como un «rencor vivo,» el lector tiene acceso a pasajes que revelan una profunda ternura en lo íntimo de esta figura central. Según Carlos Blanco Aguinaga, esta «doble vertiente, la tensión que en él crean los dos planos de vida (violencia exterior, lentitud interior del sueño) hace de Pedro Páramo un personaje de dimensión trágica.»²⁴ La disparidad también sirve para desplazar la novela de una mera denuncia del caciquismo a un terreno más global donde se refleja la soledad esencial del hombre moderno. Pero más importante aún es el hecho que Pedro es un sujeto deconstruido, un *yo* desintegrado que convive con su *otro*, muy de acuerdo con el esquema de Nietzsche.

Ese *yo* conflictivo conduce al tercer aspecto nietzscheano de la novela, la autodestrucción del protagonista. Nietzsche considera el suicidio el «purificador movimiento nihilista, [. . .] el hecho del nihilismo.»²⁵ Si Pedro no se mata con la propia mano, por lo menos es responsable de crear circunstancias extremadamente propicias para conducir a su propio fin violento, quienquiera que sea el agente particular del acto. El acto asesino figura como parte del cuarto elemento nietzscheano, la famosa «eterna recurrencia.» Esta encuentra su representación en la forma del hijo Juan Preciado que sale en busca de su padre, es decir, de su origen. Como ha señalado Carlos Fuentes, en vez de duplicar la odisea de Telémaco, Juan muere sin alcanzar su meta, pero no sin primero cometer incesto y parricidio edípicos al acostarse con la mujer de Donis y -asociándolo con su doble Abundio -

asesinar al mismo Pedro.²⁶ *Pedro Páramo* constituye, en breve, una crónica que registra la trayectoria de un avatar de «la voluntad del poder.» Esa voluntad se fortalece al imponerse en los ajenos, y no entra en declive hasta encontrar una meta inalcanzable: el afecto de Susana. Por fin convencida de su derrota, la voluntad del poder se aniquila, realizando así el acto último de autonomía individual y reafirmando el valor sin valor del sistema nihilista.

Estos elementos están indudablemente en el texto rulfiano, pero no dicen nada que explique cómo los dos autores, Rulfo y Nietzsche, evitan el pesimismo unívoco que se les atribuye. Con Nietzsche, no hay que hacer más que seguir leyéndolo. Dice explícitamente que el pesimismo es «una forma preliminar del nihilismo,»²⁷ y que «no es un problema sino un síntoma.»²⁸ La lucha contra lo divino y lo moral no viene sin motivo más alto: es «una consecuencia del cultivo de la verdad - y por lo tanto un resultado de la fe en la moralidad.»²⁹ El conflicto inevitable también manifiesta un propósito sublime: en cuanto a su propio punto de arranque epistemológico, Nietzsche explica que se encuentra en una «Fascinación del punto de vista opuesto: un rehusar privarse del estímulo de lo enigmático.»³⁰ Con respecto a los otros propone que «La voluntad del poder no se manifiesta sino contra resistencias; por eso busca lo que le resista.»³¹ Para ser lo más explícito posible, declara que «este libro es incluso anti-pesimista; es decir, en el sentido que enseña algo que es más fuerte que el pesimismo, 'más divino' que la verdad: el arte.»³² Y recalca ese sentimiento con: «No hay tal cosa como arte pesimista - El arte afirma.»³³ En vista de su objetivo finalmente constructivo, se puede entender cómo Nietzsche aplica la etiqueta de «nihilismo extático» a su propio pensamiento. Lo que todavía podrá parecer dudoso, no obstante, es si hay la correspondencia alegada entre el arte hipotéticamente propuesto por el alemán decimonónico y el arte concreto del lacónico narrador mexicano.

Tal vez las dudas ante la postulada afirmación implícita en *Pedro Páramo* perduren porque como lectores tendemos a preferir las versiones secundarias a la única versión realmente autorizada de la novela, que es la de Rulfo mismo. Y ¿qué dice Juan Rulfo al final de *Pedro Páramo*? He aquí su conocidísimo párrafo concluyente: «Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo un intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras.»³⁴ En esta última vista del personaje hay una progresión de rectitud y movimiento a inmovilidad y silencio. En contraste con la lluvia constante de Comala y los baños de sudor en que yacía Susana San Juan mientras vivía, la muerte aquí se ve como un secarse y un desmoronarse, seguido de una

reconversión gradual a materia inorgánica. El retrato de la transición de una condición vital a una mortal no hace sino reducir la vida a una versión temporal, húmeda, ambulatoria de la muerte. Esto es consecuente con la devaluación radical de la existencia representada por la novela entera. Es decir, la vida en Comala nunca es más que un lento proceso de morir. Pedro disemina la muerte por toda su vida, y por fin la muerte se anida en él, no como una resolución poéticamente justa sino como un acontecimiento más en un mundo azaroso e insensato.

Si esta conclusión constituye una afirmación, será únicamente por su contribución a la bella consistencia negativa que se mantiene en la obra desde su primera palabra hasta su última. Esta consistencia ha sido estudiada por Luis Leal y otros, y no viene al caso registrarla aquí.³⁵ Lo que sí merece indicarse, no obstante, es que la novela no se limita a tal afirmación implícita. Como había hecho Nietzsche en su tratado fragmentario, Rulfo reconoce patentemente el valor del objeto artístico dentro del objeto mismo. Resulta que el pasaje anterior no es la conclusión *diPedro Páramo* sino una de las conclusiones a la novela. Otro «fin,» el punto temporal más posterior de la trama (y no del argumento),³⁶ está típicamente «enterrado,» de modo que se note poco, en el fragmento decimotercero antes del fin del libro. En ese episodio Juan y Dorotea yacen sepultados y conjeturan sobre los lamentos de Susana San Juan. La última línea de Dorotea es: «- Se ha de haber roto el cajón donde la enterraron, porque se oye como un crujir de tablas,» a la cual responde Juan: «- Sí, yo también lo oigo.»³⁷ Si estuviera contada cronológicamente, pues, la novela terminaría con la evocada ruptura de un féretro, con su acompañante ruido; este ruido a su vez causa otros ruidos más en la forma de las voces de los personajes. La sugerencia es que el presente eterno de Comala consiste en la descomposición de todo lo material (las tablas), el desvanecimiento de toda limitación espacial (las dimensiones del ataúd), y un resonar continuamente autogenerador: un «lo oigo» que se oye y causa otro «lo oigo» *ad infinitum*, pero que nunca acaba de comunicar eso que se oye.

Pedro Páramo es, pues, escatológicamente bifurcada. Tiene un *terminus* masculino (las escena en que muere Pedro) que cierra la narración y la devuelve a su origen macabro y petrificado. Y tiene un *terminus* femenino (la escena del ruido de Susana), una apertura etérea a la significación perpetua alrededor de un referente siempre ya perdido. El desenlace masculino, pesimista y solipsista, ya es negado implícitamente por el acto de simbolizar, o sea por el arte literario a través del cual existe (Nietzsche: «El arte afirma»). Y ese acto mismo de simbolizar se representa en el fin femenino. Otra manera

de decir lo mismo: la metáfora de la muerte que es la novela total está encarnada en el hombre (Pedro y su fin). No puede existir como metáfora, sin embargo, fuera de la vida, y la vida se incorpora en la mujer (Susana y su sínfin). La pluralidad dialéctica de fines pone en cuestión el triunfo de la nada que amenaza imponerse sobre la temática de la novela. Las dos conclusiones pueden representar una admisión de fracaso por parte del autor en lo que se ha visto como una intentada negación de todos los valores imaginables. Pero el gesto duplícito en seguida se convierte en un triunfo en un nivel superior, puesto que es un ejemplo consumado de autoconciencia literaria. Es al final un reconocimiento de la implacable polivalencia de todo acto de significación.

La novela de Rulfo, por lo tanto, no es estrictamente pesimista sino *nietzscheana*, en el sentido de que se presenta como un campo de tensión entre fuerzas opuestas. Si equiparamos el nihilismo al pesimismo, como solemos hacer en nuestra charla cotidiana y en algunos de nuestros escritos, hay que insistir entonces en que la filosofía evocada en *Pedro Páramo* es una instancia del «nihilismo fracasado,» o sea un nihilismo que está consciente de llevar dentro de sí su propio contrario.

NOTAS:

1 *Hispanic Review*, 40, 4 (1972), págs. 451-66.

2 Juan Rulfo, *El llano en llamas* (Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1976 [1953]).

3 Gyurko, p. 466. Las traducciones de todos los artículos con títulos en inglés son mías.

4 Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1955). Manejo la decimoprimer reimpresión (1971), a la cual corresponden las referencias en adelante.

5 Me refiero a uno de los estudios más completos y útiles con respecto a la obra de Rulfo, Hugo Rodríguez Alcalá, *El arte de Juan Rulfo* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1965). Tanto Rodríguez Alcalá como Gyurko, sin embargo, han pasado por alto el aspecto afirmativo que se integra en ese arte.

6 Nos referimos a los concurrentes al simposio «Los Mundos de Juan Rulfo», del cual este trabajo forma parte.

7 Los dos casos de servilidad obsequiosa tienen que ver con Damiana Cisneros, la jefa de las sirvientas domésticas que también le sirve a Pedro de procuradora de muchachas, y Fulgor Sedaño, el mayordomo que Pedro heredó con la Media Luna cuando murió su padre Lucas Páramo. Otro personaje dentro del círculo de Pedro es Miguel Páramo, su hijo ilegítimo cuyo comportamiento es más desafortunadamente agresivo que el del cacique.

8 Es decir, cuando los funerales de Susana se convierten en festejo carnavalesco, Pedro pronuncia la sentencia de muerte del pueblo: «-Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre» (p. 121).

9 Un ejemplo típico de la ocultación de antecedentes claves se encuentra en la frase «Llamaron a su puerta; pero él no contestó» (p. 70). Es la frase inicial de un episodio y no puede menos de mistificar al lector. Resulta que el referente, tanto del adjetivo posesivo como del pronombre personal, es Pedro, pero hay que seguir leyendo una página entera antes de asegurarse. En cuanto al segundo punto, el lector no se da cuenta de que está muerto el narrador Juan Preciado hasta llegar a la mitad de la novela, cuando su compañera de tumba Dorotea le pregunta, «-¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado?» (p. 61).

10 Wolfgang Iser, en *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1978), explica que una obra literaria moderna tiende a estimular la imaginación del lector por dos medios principales: la negación y los espacios en blanco. *Pedro Páramo* es un paradigma muy apropiado para la aplicación de la teoría de

Iser, ya que la estructura dentro de la cual el lector produce su significado es «porosa,» y entre los pocos datos que le dan hay una proporción relativamente alta de negación.

11 El pasaje desorientador se lee así: «Damiana Cisneros dejó de gritar. Deshizo su cruz. Ahora se había caído y abría la boca como si bostezara./ Los hombres que habían venido la levantaron del suelo y la llevaron al interior de la casa./ -¿No le ha pasado nada a usted, patrón?-preguntaron./ Apareció la cara de Pedro Páramo, que sólo movió la cabeza» (p. 127).

12 Joseph Sommers, en «Through the Window of the Grave: Juan Rulfo,» *New Mexico Quarterly*, 38,1 (1968), opina que Rulfo «exige que el lector sufra con él, que participe en el intento superhumano de ordenar el caos» (p. 99).

13 «Nietzsche: Antithesis and Reversal,» en *Dialectics and Nihilism: Essays on Lessing, Nietzsche, Mann, and Kafka* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1966), págs. 69-147. La cita es de la p. 130.

14 Me he valido de la traducción inglesa de Walter Kaufmann y RJ. Holingdale (Nueva York: Random House, 1967). Las traducciones al castellano son mías.

15 Nietzsche, p. 7.

16 P. 18.

17 P. 279.

18 P. 334.

19 P.91.

20 P. 155.

21 P. 267.

22 P. 240.

23 P. 338.

24 «Realidad y estilo de Juan Rulfo,» en *Nueva novela latinoamericana*, ed. Jorge Lafforgue (Buenos Aires: Paidós, 1969), p. 111.

25 Nietzsche, p. 143.

26 *La nueva novela hispanoamericana* (México: Joaquín Mortiz, 1969), p. 16.

27 Nietzsche, p. 11.

28 P. 24.

29 P. 9.

30 P. 262.

31 P. 346.

32 P.453.

33 P. 435.

34 Rulfo, *Pedro Páramo*, p. 129.

35 Luis Leal, «La estructura de *Pedro Páramo*,» *Anuario de Letras*, 4 (1964). Véanse también María Luisa Bastos, «Clichés lingüísticos y ambigüedad en *Pedro*

Páramo, » *Revista Iberoamericana*, 44, 102 (1978), págs. 31-44; María Embeira, «Tema y estructura en *Pedro Páramo*,» *Cuadernos Americanos*, 26, 2 (1967), págs. 218-23; Didier T. Joén, «La estructura lírica de *Pedro Páramo*,» *Revista Hispánica Moderna*, 33, 3-4 (1967), págs. 224-32; y Lucila Inés Mena, «Estructura narrativa y significado social de *Pedro Páramo*, » *Cuadernos Americanos*, 37, 217 (1978), págs. 165-88.

36 Empleo aquí la distinción entre *histoire* (la secuencia abstracta de acontecimientos que el lector reconstruye al leer) y *récit* (la ficción tal como es) expuesta por Gérard Genette en «Discours du récit,» en *Figures III* (Paris: Editions du Seuil, 1972), págs, 127-29.

37 Rulfo, p. 104.