

1981

Sumisión y rebeldía en los personajes de *Pedro Páramo*

Malva E. Filer

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Filer, Malva E. (Primavera-Otoño 1981) "Sumisión y rebeldía en los personajes de *Pedro Páramo*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 13, Article 9.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss13/9>

This Otras Obras is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

«SUMISIÓN Y REBELDÍA EN LOS PERSONAJES DE *PEDRO PÁRAMO*»

Malva E. Filer

Brooklyn College

Pedro Páramo es la novela del tiempo mexicano, la novela de una historia que, al decir de Fuentes, se ha vuelto «historia de simultaneidades, de aparentes cabos sueltos, de promesas trucas e incumplidas, de coexistencia de culturas.»¹ Se ha afirmado, con acierto, que el tiempo en que se desarrolla la novela es el eterno presente del mito.² Debe señalarse, paralelamente, que tal dimensión mítica sólo adquiere su cabal sentido al ser confrontada, en la lectura, con la dimensión histórica. Enfocada desde estos dos polos, la obra se constituye como dialéctica entre el texto, supuestamente caótico, y un orden extra-textual que aquél impugna. Las normas que definen tal orden se vuelven, ellas mismas, problema del enunciado y tema de su discurso narrativo. Gracias a esta dialéctica, el modelo lúdico, que opera al nivel mítico, o fantástico, de la novela, es al mismo tiempo un modelo cognoscitivo. Así concebido, el mundo mítico de Comala, como el de Macondo en *Cien años de soledad*, no existe, pues, al margen de la historia, sino en una metahistoria que lo contiene, y en la cual se cuestiona el concepto mismo de la historia como drama del progreso y de la redención humana. Esta es, en efecto, la perspectiva que adopta Carlos Blanco Aguinaga cuando afirma que si los personajes de Rulfo «se ven reducidos a vivir por dentro, sin tiempo, es decir, como al margen de la Historia o bajo ella, . . . ello se debe a que a su entender no analítico, cargado de ideología de siglos, la Historia es el enemigo, lo que les ha obligado a encerrarse.»³

El citado crítico, y otros intérpretes de *Pedro Páramo* como Joseph Sommers, Jean Franco y Donald Freeman, han señalado, en la novela, un enjuiciamiento de los valores colectivos heredados de la Colonia, y de su concepción cristiana de la vida.⁴ *Pedro Páramo* se lee así, legítimamente, como ideograma, esto es, como un producto del diálogo de enunciados, constitutivo del texto, el cual le confiere al mismo sus coordenadas históricas y

sociales.⁵ Desde ese punto de vista, los personajes de la novela se configuran como distintos grados de sumisión o de rebeldía frente al código social. Estos términos no constituyen, sin embargo, una disyunción exclusiva. Aunque creemos que la oposición de los mismos enmarca la novela, ésta no es posible, como señala Kristeva, más que cuando la disyunción de los dos términos puede ser negada al tiempo que está allí, confirmada y aprobada» (*Semiótica*, I, p. 167). La función no disyuntiva es la que produce, en la obra, las figuras desdobladas de Pedro Páramo (rebelde-sometido) y de Susana San Juan (sometida-rebelde). Ella produce, también, la mediatización, entre ambos polos, de un conjunto de personajes que representan diversos grados de mezcla y de ambigüedad. El presente estudio enfoca la función y el valor de los personajes de Rulfo, dentro del ideograma de la novela.

El personaje novelístico puede ser definido, semiológicamente, como una construcción de signos lingüísticos que es tanto una reconstrucción del lector como una construcción del texto. Esta definición es particularmente adecuada a la índole de los personajes de *Pedro Páramo*, cuyas figuras, apenas dibujadas en el entrecruzamiento de monólogos y diálogos fragmentados, se muestran reacias al análisis según criterios tradicionales basados en la noción psicológica de personaje-persona. No encontramos así obstáculo en considerar personajes a Pedro Páramo, a pesar de que él sea, como Sommers señala, «una abstracción, no un ser humano,»⁶ y a Susana San Juan, por fragmentario y ambiguo que sea el discurso narrativo en el que texto y lectura la construyen.⁷ En este sentido puede servirnos de referencia la tipología de los personajes, correspondiente a tres grandes tipos de signo, propuesta por Philippe Hamon en «Statut sémiologique du personnage,»⁸ donde distingue tres categorías: personajes referenciales, personajes conectores (*embrayeurs*) y personajes anafóricos. La clasificación no es excluyente, sin embargo, y ella no fija límites precisos a la configuración del personaje, que puede pertenecer simultáneamente o en alternancia, según veremos, a más de una categoría.

Según la tipología mencionada, al personaje de Pedro Páramo le corresponde la categoría de referencial, ya que se trata de un personaje que remite a «un sentido, pleno y fijo, inmovilizado por la cultura» (Hamon, p. 122), a un estereotipo, el del cacique hispanoamericano, que es captado y reconocido por el lector, según su grado de participación en dicha cultura. Antonio Sacoto ha indicado, efectivamente, la raigambre hispánica del personaje, y su parentesco con figuras como Alejandro Gómez, el protagonista de Unamuno en *Nada menos que todo un hombre*.⁹ La literatura de ficción y la ensayística española e hispanoamericana han ahondado en la complejidad psicológica y social que toma forma en estos

personajes. Escindidos entre la voluntad de poder, con sus exigencias de brutalidad y arrogancia en la conducta, y la sensibilidad angustiada y herida que modela su vida interior, ellos representan emblemáticamente, el texto conflictivo de nuestra cultura. Carlos Fuentes, con Artemio Cruz, y Mario Vargas Llosa, con «El Jaguar» de *La ciudad y los perros*, están entre los que más explícitamente han mostrado esta escisión que fragmenta a nuestro personaje. Pero si la tensión entre los dos planos opuestos de su vida hacen de Pedro Páramo una figura de dimensión trágica,¹⁰ ello se debe a que el personaje está sujeto, tanto en el texto de la novela, como en el texto social y cultural al que remite, a un código que no ha analizado, y contra el cual no sabe ni puede rebelarse. Creemos que sus atropellos y su violencia deben verse a la luz de este sometimiento que está en la base de su conducta.

Sabemos, por los recuerdos de Fulgor Sedano, que el padre de Pedro lo consideraba «un flojo,» en el mejor de los casos destinado al sacerdocio. Sin embargo, Pedro aprende muy pronto a despreciar la humildad, y a rechazar la resignación. «Que se resignen otros,» dice a la abuela, «yo no estoy para resignaciones.»¹¹ La muerte violenta del padre lo hace asumir un papel prescrito, papel que desempeña con una audacia y un cinismo inesperados. «¿De dónde diablos habrá sacado esas mañas el muchacho? -pensó Fulgor Sedano mientras regresaba a la Media Luna» (p. 41). Las palabras y la actitud de Sedano ponen de manifiesto una admiración servil frente a lo que interpreta como pruebas de hombría en el joven patrón. Para calzar en el molde, Pedro antes tuvo que rechazar a su madre, cuya imagen queda permanentemente asociada en su memoria con el llanto, el desconsuelo y la oscuridad. «¿Y a ti quién te mató, madre?,» replica agresivamente, al recibir de ésta noticia de la muerte de su padre (p. 28). Esta primera expresión de repudio es reiterada, 43 páginas más tarde, cuando vuelve a recordar la escena referida, y a su madre «de la que él ya se había olvidado, y olvidado muchas veces.» En ese mundo de pasiones primitivas y violentas, su conducta se regirá estrictamente por el código machista y aceptará, con total fatalismo, las consecuencias de tal conducta. Recibe así, sin dolor, la noticia de la muerte de su hijo Miguel, con la que comienza, según entiende, a pagar sus culpas. Estas seguirán, por lo demás, multiplicándose, y desembocarán en la ruina de Comala. Carente de toda posibilidad de transformación interior, el personaje es una figura de contornos fijos que se petrifica en el texto, y que sólo puede modificarse mediante la desintegración. Así Pedro Páramo se desmorona, como si fuera un montón de piedras, al final del relato.

Aunque los otros personajes masculinos de la novela están menos determinados que el de Pedro Páramo, también ellos son, predominantemente

personajes referenciales. Fulgor Sedano y Gerardo Trujillo, el uno administrador y el otro abogado del cacique, son figuras con las que ya nos había familiarizado la novela realista de comienzos de siglo. Servidores incondicionales del patrón y sostenedores del sistema, son ellos seres degradados por su complicidad y cobardía. Bartolomé San Juan responde, en cambio, a un modelo anterior, el del Conquistador y su ilusionada búsqueda del oro de las Indias. Manuel Ferrer Chivite lee en sus palabras «una perfecta síntesis literaria del momento histórico de la España de Carlos V y Felipe II.»¹² Este personaje que lleva nombre de apóstol, y cuyo apellido corresponde al nombre del puerto - San Juan de Ulúa - donde desembarcó Cortés, remite, según el citado crítico, a la conjunción histórica de la Iglesia y la Conquista. Bartolomé, padre autoritario, deshumanizado por la codicia, y violador del código religioso y moral que sustenta la legitimidad de su poder, es una figura en la que el texto de la novela dialoga con el texto de la historia y la cultura. Leemos en el personaje la contradicción entre fe y conducta, ley y práctica social, de uno de los tiempos clausurados, aunque no abolidos, del tiempo mexicano.

Creemos que el padre Rentería es tanto personaje referencial como personaje conector, esto último porque -concordando con la definición de Hamon - se trata de un personaje en el que leemos los indicios de la presencia del autor. Si el texto social lo programa como sostenedor del sistema, su discurso narrativo contradice, en cambio, el estereotipo, construyendo una figura dinámica y en proceso de transformación. En el padre Rentería hace crisis el sistema social y sus valores. En contraste con las figuras anteriores, su sometimiento al poder y el dinero de los que mandan, su acatamiento a la autoridad de la Iglesia, y su propia fe religiosa, son enjuiciados por él, en textos autocríticos y subversivos. «Todo esto que sucede es por mi culpa - se dijo -. El temor de ofender a quienes me sostienen . . . He traicionado a aquéllos . . . que me han dado su fe y me buscan para que yo interceda por ellos para con Dios. ¿Pero qué han logrado con su fe? ¿La ganancia del cielo? ¿O la purificación de sus almas?» (p. 34). Pensaba, el padre Rentería, en María Dyada, sin recursos para pagar las misas gregorianas que podrían - según él le dijo - salvar el alma de su hermana suicida. Pedro Páramo podía pagar, en cambio, para que Dios perdonara los crímenes de su hijo Miguel. «¿Qué le costaba a él perdonar? . . . ¿Qué sabía él del cielo y del infierno?» (p. 35). Pero sí, él sabía «los que habían merecido el cielo» (*Ibid.*), se dijo con ironía, puesto que había un catálogo. Sin embargo, los nombres de los santos del panteón católico se le presentan desprovistos de valor o sentido: «Estoy repasando una hilera de santos como si estuviera viendo saltar cabras» (*Ibid.*).

El diálogo entre el padre Rentería y el cura de Contla lleva este cuestionamiento a su punto culminante. Allí la máscara de humildad y resignación cristiana del personaje se resquebraja y emerge, con mayor crudeza, una complicidad mucho más grave, implícita en su sometimiento al cacique. Su intento de identificar la explotación económica con la voluntad de Dios es repudiado por el cura de Contla, y su humillación ante el poderoso es despojada de toda sanción religiosa. El padre Rentería se transformará en rebelde, durante la guerra de los costeros. El texto hace evidente, sin embargo, que esta rebeldía no ataca las raíces de la injusticia, de la que él mismo es consciente. Su causa es ajena a los creyentes pobres de Comala. Abundio Martínez, hijo bastardo de Pedro Páramo y su futuro asesino, resume así el sentimiento de los de su clase: «A nosotros qué nos importa eso, madre Villa. Ni nos va ni nos viene» (p. 122).

Aunque Juan Preciado se nos presenta como narrador, al iniciarse el relato, su función en la estructura de la obra es más compleja. El diálogo de ultratumba que sostiene con Dorotea recorre el texto y sirve de hilo conductor y de soporte sobre el que se entrecruzan las voces de los habitantes de Comala. Entre las figuras de la novela, es la que menos apunta hacia fuera del texto y, por tanto, la de menor significación ideológica. Su función es predominantemente intra-textual, correspondiendo por tanto a la categoría de personaje anafórico, descrita por Hamon de la siguiente manera: «Estos personajes tejen en el enunciado una red de apelaciones y retrospectivas en segmentos fragmentados y de extensión variable . . . elementos de función esencialmente organizadora y cohesiva, ellos son de algún modo los signos mnemotécnicos del lector» (Hamon, p. 123). Aunque la anáfora tiene un papel privilegiado en el enunciado de *Pedro Páramo* y, por ende, en la estructuración de todos sus personajes, ella está subordinada, en los otros casos ya analizados, a la función referencial. En Juan Preciado, en cambio, la función anafórica predomina, y ella configura un personaje receptivo, un discurso que no confronta ni cuestiona el texto social. En la dimensión mítica de la novela encontramos, sin embargo, las pautas del personaje, ya que él participa, como lo han señalado Carlos Fuentes y Julio Ortega, de la figura de Edipo y Orfeo.¹³

Los personajes femeninos se constituyen, en contraste con los masculinos, como el discurso más radicalmente subversivo de la novela. Estas figuras, por las que el texto remite a las condiciones históricas de sometimiento sexual y económico de la mujer, son al mismo tiempo las voces más rebeldes y transgresoras que crea la novela.

El personaje de Susana San Juan es, por una parte, personaje anafórico, ya que ella es el centro alrededor del cual se organiza y estructura el enunciado.

Por otra parte, sin embargo, ella es también personaje referencial que apunta, como a continuación mostramos, hacia fuera del texto. En esta novela de 129 páginas, Susana aparece, en la página 16, encapsulada en el monólogo evocador de Pedro Páramo. Excluida como productora del discurso hasta la página 79, ella sólo existe como objeto deseado, como ideal inalcanzable. Refiriéndose al libro de Phyllis Chesler, *Women and Madness*,¹⁴ Shoshana Felman señala que Chesler realiza «el gesto simbólico inaugural de la revolución feminista: ella da la palabra a las mujeres.»¹⁵ Similarmente, Susana toma la palabra ya muy avanzado el texto, y se constituye en discurso alienado, negador del código colectivo e inexplicable según las normas convencionales. En la lectura que de él hacen los otros personajes, tal discurso sólo es admisible como locura. Sin embargo, el texto es ambiguo y procede con cautela: Dorotea informa a Juan Preciado que «unos dicen que estaba loca. Otros que no. La verdad es que ya hablaba sola desde en vida» (p. 82). Y dice, más adelante, que a Pedro Páramo «ya se la entregaron sufrida y quizá loca» (p. 84).

En su estudio de este personaje, María Luisa Bastos y Sylvia Molloy señalan la disensión y la clarividencia contenidas en el discurso desajustado y perturbador de Susana.¹⁶ Al aceptar, casi desafiadamente, el atributo de «loca» con el que la marginan, Susana asume, según las citadas críticas, una diferencia. Concordamos con ellas en afirmar que la ambigüedad entre locura e inconformismo es constitutiva del personaje. Creemos, además, que en éste no sólo cuestiona el texto las normas sociales y religiosas sino que, y en ello reside el aspecto más radical del discurso, la imagen de la mujer como «el otro,» como creada por y para el hombre, es confrontada por la afirmación de la propia identidad de este otro. Así interpretamos la sensualidad no reprimida de Susana, y su búsqueda independiente del placer cuando se baña en el mar, desnuda, entregándose a las olas (pp. 99-100). Florencio, que no la comprendía, se sintió solo cuando la acompañó, también desnudo, el primer día. De éste, el único amor de su vida, ella substrahe una intimidad no compartible.

«El principio de placer es subversivo,» dice Octavio Paz.¹⁷ Esto es así, claro está, en un mundo cristiano-occidental regido por la disyuntiva entre cuerpo y espíritu, y por la condena del primero. Susana, como productora de un discurso erótico, reivindicador del cuerpo, realiza una doble transgresión, ya que también confronta patrones religiosos, sociales y culturales que han perpetuado la imagen espiritualizada y sexualmente pasiva del amor femenino. Su imprecación a Dios, que no preservó para ella el cuerpo de su amado, se lee como un sacrilegio aun más grande, y como una rebeldía inusitada porque ella está dicha en voz de mujer. Después de la muerte de Florencio, sus evocaciones

y sueños eróticos mantienen viva una sensualidad con la que protege su mundo interior contra las figuras autoritarias de Bartolomé, Pedro Páramo y el padre Rentería. Al perentorio «¡Yo soy tu padre!» (p. 88) de Bartolomé, Susana replica con una pregunta que es también afirmación de una voluntad de ser: «¿Y yo quién soy?» (*Ibid.*) La respuesta de Bartolomé la identifica con su relación de pertenencia al padre, pertenencia reforzada, según el texto, por el incesto: «Tú eres mi hija. Mía. Hija de Bartolomé San Juan» (*Ibid.*). Susana no se reconoce como hija de Bartolomé, y éste ve en ello un síntoma de locura. Para él, y para la sociedad que representa, es anómalo que la mujer se niegue a ser definida en términos de su relación con una figura masculina. El tema y sus implicaciones son analizados por Shoshana Felman en un estudio de *Adieu*,¹⁸ novela corta de Balzac, donde plantea puntos de vista asimilables a nuestra lectura de Rulfo.

Susana rechaza ésta, y otras negaciones de su identidad. Su locura involucra, de hecho, el rehusarse a existir como objeto reconquistado y poseído de Pedro Páramo. Los intentos del padre Rentería por imponerle un discurso ajeno y enajenante fracasan, del mismo modo, frente a su determinación de morir su propia muerte. En contraste con Pedro Páramo, para quien la muerte es desintegración, ella es, para Susana, reintegradora de su identidad femenina. La muerte significa, por ello, el regreso a la madre, y su identificación con ella. En este sentido, el personaje de Susana podría asociarse, como el de Juan Preciado, con un modelo arquetípico. No nos referimos, por cierto, a lo que José de la Colina designa como «el mito femenino,»¹⁹ y que es, precisamente, la prisión de la que escapa Susana. Pensamos, más bien, que hay algo de Perséfone en este personaje que, habiéndose liberado del dominio paterno en todas sus representaciones, restablece, más allá de la muerte, el vínculo con la madre.²⁰ La lectura de Susana que aquí proponemos agrega, sin excluir otras, posibilidades interpretativas a las ya destacadas por la crítica, y pone de relieve, al mismo tiempo, una visión audaz y profética por parte del novelista.

En contraste con el desafío individual y solitario de Susana, que asume y defiende la identidad de su «ser-otro,» los personajes femeninos, en su mayor parte, surgen en el texto como un haz de figuras que se sustituyen, se mezclan o se unen, solidarias, a través del relato. A pesar de su sujeción al cacique, a la Iglesia, y al poder masculino en general, de entre ellas emergen las voces que enuncian una percepción lúcida y desmitificadora de la realidad. Esto se manifiesta con particular nitidez en el personaje de Dorotea. Ella, que le había conseguido muchachas a Miguel Páramo para poder comer, sabía, porque así se lo dijo el padre Rentería, que no iría al cielo (p. 78). Se olvidó entonces de ese cielo inalcanzable, y de su alma pecadora. La muerte de

Dorotea es, como afirma Julio Ortega, una «protesta total.»²¹ Al concepto cristiano del espíritu liberado de la carne, el texto contrapone el concepto del cuerpo liberado del alma y de sus remordimientos estériles. También Eduviges, la suicida, sabía «lo lejos que está el cielo de nosotros» (p. 15) y había obrado, como dice el padre Rentería, «contra la mano de Dios» (p. 34). Para Susana, la vida misma era pecado. Ella sólo creía en el infierno (p. 114).

En el discurso de estos personajes femeninos es donde encuentra su expresión más clara el nihilismo radical de la visión de Rulfo. A una historia que es el fracaso de la aspiración humana a un mundo mejor se sucede, según el texto, un más allá en el que tampoco existen expiación y redención posibles. Esta negación de la historia como progreso, y del cristianismo como interpretación del sentido de la vida y de la muerte configuran el universo de Comala. El texto se constituye, en efecto, como abolición del tiempo lineal y como vigencia de la simultaneidad. Los personajes, sus rebeldías y sometimientos, sus percepciones críticas o pasivas de la realidad humana, quedan así atrapados en la circularidad del tiempo. Desde este punto de vista, el enunciado de la novela podría leerse como significante de una ideología conformista y paralizadora.²² Sin embargo, el discurso narrativo cuestiona y sacude, como hemos mostrado, las bases mismas del cosmos propuesto. Texto y lectura subvierten, en *Pedro Páramo*, la imagen estática del mito. «El mito,» Octavio Paz ha dicho, «es tiempo arquetípico capaz de re-encarnar.»²³ Pero si en el texto de Rulfo re-encarna el tiempo arquetípico no es, según se ha visto, para promover una repetición servil y estéril del pasado, sino para hacer de la re-escritura del mito una operación transformadora de la realidad.

NOTAS

1 Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano* (México: Joaquín Mortiz, 1972), p. 39.

2 Cf. Mariana Frenk, «*Pedro Páramo*,» en *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas* (México: SepSetentas, 1974), p. 41.

Concuerdan con este juicio, entre otras, las interpretaciones de la novela hechas por los siguientes críticos: Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana* (México: Joaquín Mortiz, 1969), p. 16; Joseph Sommers, «A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo,» *La narrativa de Juan Rulfo*, p. 159; Julio Ortega, «La novela de Juan Rulfo: *Summa* de arquetipos,» *Ibid.*, p. 77.

3 Carlos Blanco Aguinaga, «Realidad y estilo de Juan Rulfo,» en la citada obra, *La narrativa de Juan Rulfo*, p. 116.

4 Cf. Joseph Sommers, *Ob. Cit.*; Jean Franco, «El viaje al país de los muertos» (*Ibid.*); Donald Freeman, «La escatología de *Pedro Páramo*» *Homenaje a Juan Rulfo* (New York: Las Americas, 1974).

5 Julia Kristeva, *Semiótica I* (Madrid: Ed Fundamentos, 1978), pp. 147-8.

6 *La narrativa de Juan Rulfo*, p. 159.

7 El autor manifiesta cierta renuencia a comentar el personaje de Susana San Juan, e incluso sugiere que tal vez no deba considerársela un personaje. Ver «Juan Rulfo examina su narrativa,» *Escritura*, I, 2 (Caracas: julio/dic, 1976), pp. 307-8. María Luisa Bastos y Sylvia Molloy, en «El personaje de Susana San Juan: Clave de enunciación y de enunciados en *Pedro Páramo*,» *Hispanérica*, 20, 1978, recogen esa negación implícita en las declaraciones de Rulfo, y agregan: «Efectivamente eso no es un personaje, o mejor, no lo es en el sentido habitual del término» (p. 3). Adoptando el concepto de «figura» propuesto por Roland Barthes en *S/Z* (Paris: Ed. du Seuil, 1970), p. 74, ellas consideran legítimo, por otra parte, el análisis de Susana como personaje.

8 R. Barthes, W. Kayser, W. C. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit* (Paris: Ed. du Seuil, 1977), pp. 115-180. Las traducciones son nuestras.

9 Antonio Sacoto, «El personaje y las máscaras mexicanas en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo,» - *Homenaje a Juan Rulfo*, p. 376.

10 Carlos Blanco Aguinaga, *Ob. Cit.*, p. 114.

11 Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (México: FCE, 1965), p. 24. Las siguientes citas de la novela, cuya paginación se incluye en nuestro texto, corresponden a esta edición.

12 Manuel Ferrer Chivite, *El laberinto mexicano en/de Juan Rulfo* (México: Novaro, 1972), p. 70.

13 Ver las obras de estos autores citadas en nota 2.

14 Phyllis Chesler, *Women and Madness* (New York: Doubleday, 1972).

15 Shoshana Felman, *La folie et la chose littéraire* (Paris: Ed. du Seuil, 1978), p. 141. La traducción es nuestra.

16 *Hispanérica*, 20, pp. 12-18.

17 Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones* (Mexico: Joaquín Mortiz, 1969), p. 27.

18 Según Philippe, el protagonista de *Adieu*, su antigua amante Stéphanie, no sólo había perdido la razón sino también su feminidad, ya que nadie podría reconocer en ella a la que había sido «cette charmante femme, la gloire d'un amant, la reine des bals parisiens.» Comenta Felman: «Il devient évident que le 'féminin' est moins une catégorie 'naturelle' qu'une catégorie *rhétorique*, analogique et métaphorique; metaphor qui, dans la pensée de Philippe, est explicitement rattachée à un stéréotype socio-sexuel, au rôle bien 'définissable' de la maitresse, 'reine des bals parisiens.' Or, bien entendu, un 'reine' existe en fonction d'un roi: le propre de la métaphore féminine est paradoxalement de

nominer une propriété masculine: cette 'reine des bals parisiens' est avant tout 'la gloire d'un amant.' 'Femme,' en d'autres termes, est l'exacte mesure métaphorique du narcissisme de l'homme» (*Ob.Cit.*, p. 149). Pedro Páramo, como Philippe, descarta la verdadera identidad de Susana que nunca podrá conocer: «¿Acaso no era suficiente saber que era la criatura más querida por él sobre la tierra?» (p. 99).

19 José de la Colina, «Susana San Juan (el mito femenino en *Pedro Páramo*), *La narrativa de Juan Rulfo*, p. 60.

20 A ese respecto, pueden consultarse, además de la ya mencionada obra de Chesler: Helen Diner, *Mothers and Amazons: The First Feminine History of Culture*, edited and translated by J. P. Lundin. Introduction by Joseph Campbell (New York: Julian Press, 1965); Nancy Friday, *My mother/My self: the daughters search for identity* (New York: Delacorte Press, 1977).

21 *La narrativa de Juan Rulfo*, p. 84.

22 Juan Rulfo, en su entrevista con Sommers, afirma que Pedro Páramo no es «novela de negación»: «No, en lo absoluto. Siempre se niegan algunos valores que tradicionalmente se han considerado válidos.

En la novela están satirizados _____ No creo que sea negativo, sino más bien algo como lo contrario, poner en tela de juicio estas tradiciones nefastas, estas tendencias inhumanas que tienen como únicas consecuencias la crueldad y el sufrimiento» (*La narrativa de Juan Rulfo*, pp. 20-22).

23 Octavio Paz, *El arco y la lira* (México: FCE, 1973), p. 62.