

Juan Preciado, citador en abismo

JUAN PRECIADO, CITING IN THE ABYSS

Noé Blancas-Blancas*

Resumen: Uno de los aspectos más complejos en la narrativa de Juan Rulfo es la manera en que los personajes incorporan en sus discursos los de otros. El caso de Juan Preciado, en *Pedro Páramo*, constituye un ejemplo representativo, por cuanto lo que dice está compuesto, casi en su totalidad, por voces ajenas, que a su vez integran otras. Lo anterior constituye el disparador de varios recursos considerados característicos de la obra rulfiana, como la estructura oral, la atemporalidad y la multiplicidad de niveles narrativos. En este trabajo se realiza un acercamiento, desde la narratología, a los modos de citación de Juan Preciado, centrado en uno de los fragmentos más desconcertantes de la novela, aquel en el que irrumpe Dorotea, La Cuarraca, con la intención de establecer las correspondencias entre este recurso narrativo, el discurso de los muertos y la escritura de Juan Rulfo.

Palabras clave: literatura contemporánea; literatura latinoamericana; análisis literario; estilo literario; novela

Abstract: One of the most complex aspects in Juan Rulfo's narrative is the way in which characters incorporate their discourses in others'. The case of Juan Preciado, in *Pedro Páramo*, is a representative example, since the content is composed, almost in its entirety, of alien voices, which for their part, make part of others. The above is the trigger for various resources deemed characteristics of Rulfo's work, namely: oral structure, timelessness and multiplicity of narrative levels. In this work, an approach, from narratology, to the ways in which Juan Preciado cites, is made on the novel's most disconcerting passages, that in which Dorotea, La Cuarraca, intervenes, with a view to establishing correspondences between this narrative resource, the discourse of the dead and Rulfo's writing.

Keywords: contemporary literatura; Latin American literatura; literary analysis; literary style; novels

* Universidad Autónoma Popular del Estado de Puebla, México
Correo-e: noe.blancas@upaep.mx
Recibido: 5 de agosto de 2019
Aprobado: 12 de febrero de 2020



INTRODUCCIÓN

La muerte como estado de repetición y memoria incesante de la vida en *Pedro Páramo* es un tópico bastante trabajado por la crítica. Poco se ha dicho, sin embargo, sobre las implicaciones que esta rememoración de la existencia y de los discursos tiene en ciertos aspectos de la obra, como los modos de enunciación de los personajes y la multiplicación de niveles narrativos, todo lo cual constituye una reelaboración textual de los murmullos. Aunque anodino en apariencia, poner el discurso de un personaje en boca de otro constituye el principio de varios de los recursos más importantes de la narrativa rulfiana, entre los que destacan la estructura oral, la atemporalidad y la metalepsis.

En su búsqueda del padre, Juan Preciado encuentra su propia destrucción. “Me mataron los murmullos” (fragm. 37, p. 75)¹, dice. Éstos son la memoria de Comala. Así, muerte y memoria constituyen el destino del personaje. Dicha asociación ha pasado desapercibida para la crítica. Al respecto, vale la pena hacer algunas menciones. Hugo Rodríguez Alcalá afirma que el tema de *Pedro Páramo*, como en el Infierno de Dante, es el *status animarum post mortem*, donde el suplicio consiste en “el recordar incesante de la vida pasada, llena de frustraciones y de culpa” (Juan Rulfo, en Rodríguez Alcalá, 1965: 129). Tal martirio es identificado por José Pascual Buxó (1992: 712) como el propio purgatorio; Juan Preciado desciende a él como “a la memoria agobiante o, por mejor decir, al tormento de la memoria y de sus tenaces imaginaciones”². El sufrimiento es doble por cuanto es imposible sustraerse a ella, y

también porque el recuerdo mismo es desdichado. Dice Margo Glantz: “es la repetición *ab aeterno* de una vida mal vivida, infausta, miserable, mezquina, presente en los recuerdos de quienes hablan sin cesar, después de haber sido sometidos al cese de la respiración y estar aureolados por una nublazón” (2003: 372). Así, los muertos de Comala, son “réplicas de lo que les acaeció en vida, con las mismas pasiones y sentimientos”, afirma, por su parte, Francesca Polito di Sabato (2006: 488-489).

Por otro lado, Bernat Castany Prado considera, incluso, que *Pedro Páramo* “se inscribe en la milenaria tradición filosófico-literaria del discurso de los muertos” (2017: 157), dadas las importantes correspondencias con los *Diálogos de los muertos*, de Luciano de Samósata. Uno de estos paralelismos es precisamente la percepción de la memoria como castigo *post mortem*, una especie de “infierno particular” (Castany Prado, 2017: 144).

Pero es Fabienne Bradu quien aborda extensamente la cuestión en su libro *Ecos de Páramo*. Los muertos, afirma:

parecen seguir viviendo porque caminan, sienten, hablan, lo cierto es que todas sus acciones son una pura imitación [...]. Si caminan, caminan por las mismas calles donde han deambulado en vida; si hablan, relatan sus vidas pasadas; si pecan, cometen una y otra vez el mismo pecado [...]. La muerte es entonces una prolongada y tediosa imitación de la vida (Bradou, 2003: 17).

Aquí se introduce una cuestión más: imposibilitados para realizar acciones nuevas, lo están también para generar discursos, pues —dice Bradu, citando a Jung—: “posiblemente las almas de los muertos no ‘saben’ sino lo que sabían en el momento de su muerte y nada más” (Carl Jung,

interiores [...]. De ahí el ámbito de rumores espesos y de imágenes desfasadas en el que les toca hacer penitencia a los difuntos de Comala” (1992: 716).

1 Todas las citas pertenecientes a *Pedro Páramo* corresponden a Rulfo (1981), por lo cual sólo se anota el fragmento en el que aparecen y el número de página.

2 Capaces de rememoración y discurso, advierte Buxó, para los muertos, “en ese receptáculo subterráneo (el camposanto o dormitorio en el que aguardan su prometida resurrección), quizá su mayor pena resida en esa actividad moral de la memoria” (1992: 715). Y agrega: “Pensemos que para la doctrina católico-romana el purgatorio no es, como el infierno, un lugar de blasfemias y alaridos, sino de remordimientos

en Bradu, 1971: 313). Por otro lado, asevera la autora:

El estar muerto es, entre otras cosas, ya no poder vivir experiencias nuevas y llevar adentro (o en los labios) una historia acabada, un relato redondo e inalterable. [...] El muerto es, en este sentido, una especie de bovino que va digiriendo su vida, rumiándola una y otra vez, con un mismo sabor en la boca (Bradu, 2003: 16).

La imposibilidad para generar discursos implica, además, la incapacidad de “entablar diálogo con los demás relatos”, pues “el lenguaje de los muertos es un continuo remascar”; el infierno “es la repetición” (Bradu, 2003: 20).

La condición de la muerte, podemos concluir por nuestra parte, determina los discursos de los fallecidos: los vuelve meras réplicas. Efectivamente, el de Juan Preciado constituye una repetición de lo que ha escuchado antes y después de su llegada a Comala. Si la falta de aire favorece el hervidero de murmullos y éstos acaban con la vida de Juan Preciado, ahogándolo, él termina convirtiéndose también en una multitud rumbos, de citas. Como los demás, más que hablar, repite. Los muertos citan, enuncian, no discursos sino ecos, palabras sin aire, desprovistas del aliento originario. El lector, podemos agregar, también percibe murmullos —tal es la trascendencia de lo hasta aquí expuesto—.

Vemos a continuación, primero, los modos de citar de Juan Preciado (indirecta e indirectamente, en abismo, y también metalépticamente), y luego, sus implicaciones en la dimensión aural de la narrativa rulfiana.

DEL “TE LO DIJE” AL “TE ACABO DE DECIR”

El discurso de Juan Preciado está conformado en su mayoría por los de otros, como Abundio

Martínez, Eduvigés Dyada, Damiana Cisneros, Donis y su hermana-esposa. La irrupción de la voz de Dorotea, en el fragmento 37,³ establece una diferencia esencial. Antes de eso, Juan había incorporado los discursos ajenos, predominantemente en estilo directo; a partir del 37, lo hará sobre todo de forma indirecta.

Citar en estilo directo multiplica los niveles diegéticos, pues los discursos referidos incorporan a su vez otros⁴. Esto sucede de manera más evidente cuando Juan reproduce lo dicho por Eduvigés Dyada, quien a su vez repite lo que han mencionado otros personajes: Dolores Preciado, Abundio Martínez, Inocencio Osorio, un mozo de la Media Luna y Pedro Páramo⁵; incluso lo hace con sus propias palabras⁶. La multiplicación de

3 Según la edición de 1981 del Fondo de Cultura Económica (FCE). Sigo esta versión por ser, como es bien sabido, la última que revisó Rulfo. Aquí, la novela se divide en 70 fragmentos, número que varía en otras ediciones. González Boixo, quien enumera 69 en su versión para Cátedra (Rulfo, 2017), ilustra esta discrepancia en *Claves narrativas de Juan Rulfo*: “para Edelweis Serra son 63; para Rodríguez Alcalá, 56; para George Ronald Freeman, 68; lo mismo que para Narciso Costa Ros, también 68; para Adriana Luraschi, 64; para Befuno Boschi, 66; para José Ortega, 65, etc.” (1993: 182).

4 En *Pedro Páramo, novela aural* (Blancas Blancas, 2015), se analiza la multiplicación de los niveles diegéticos que genera, en el discurso de Juan Preciado, la citación en estilo directo.

5 Anoto aquí los discursos que Eduvigés incorpora en el suyo: De Dolores: “me avisó que usted vendría (fragm. 5, p. 15)”; “fue a decirme toda apurada que no podía. Que simplemente se le hacía imposible acostarse esa noche con Pedro Páramo [...]. Anda tú por mí. No lo notará [...] Hazme ese favor. [...] Ve tú en mi lugar. [...] ¿Qué te hizo? [...] Quisiera ser zopilote para volar a donde vive mi hermana. [...] Hasta luego, don Pedro (fragm. 9, pp. 25-27).

De Abundio: “Nos contaba cómo andaban las cosas allá”; “Decía que no tenía sentido ponerse a decir cosas que él no oía” (fragm. 9, p. 23).

De Inocencio Osorio: “Te vengo a pulsar para que te alivies”; “le pronosticó a tu madre [...] que ‘esa noche no debía repegarse a ningún hombre porque estaba brava la luna” (fragm. 9, pp. 24-25).

De un mozo de la Media Luna: “El niño Miguel ha muerto, [...] No hace ni media hora. De ser antes, tal vez se hubiera salvado. Aunque, según el doctor que lo palpó, ya estaba frío desde tiempo atrás. Lo supimos porque el Colorado volvió solo [...]” (fragm. 12, p. 31).

(El mozo, a su vez, cita a Pedro Páramo: “El patrón don Pedro le suplica. [...] Le suplica su compañía”; y a Fulgor Sedano: “don Fulgor me dijo que se lo dijera llorando” (fragm. 12, p. 31).

De Pedro Páramo: “[Osorio] estaba que ni mandado a hacer

niveles narrativos y otras complicaciones semejantes ocurren también cuando Juan Preciado cita a Abundio Martínez, a Damiana Cisneros, y a Donis y su hermana.

En todos estos casos abundan marcas tipográficas, como guiones, comillas, cursivas, y los introductores “me había dicho”, “me recomendó”, “oí que me preguntaban”, “volví a oír la voz”, entre otros; lo mismo sucede al momento de referirse a sus propios diálogos: “contesté”, “le dije”, “le pregunté”.

Tras la aparición de Dorotea, y apenas Juan ha tenido un par de intervenciones, en que identifica a su interlocutor (“Tienes razón, Doroteo. ¿Dices que te llamas Doroteo?”, fragm. 37, p. 75) y confirma la causa de su muerte (“Es cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos”, fragm. 37, p. 75), irrumpe el discurso de Dolores en un nivel diegético bastante problemático, pues podría leerse como una cita textual de la memoria de Juan Preciado, o como la intrusión de una situación narrativa ajena a la del diálogo entre Juan y Dorotea. En todo caso, estamos ante el discurso directo de Dolores. Y será

para amansar potrillos” (fragm. 9, p. 24); “¡Doloritas! ¡Ya ordenó que me preparen el desayuno? [...] ¡Doña Doloritas! [...] Doña Doloritas, esto está frío. Esto no sirve. [...] ¡Por qué suspira usted, Doloritas? [...] No faltaba más, doña Doloritas. Ahora mismo irá usted a ver a su hermana. Regresemos. Que le preparen sus maletas. No faltaba más [...] ¡Adiós!, Doloritas [...] Quería más a su hermana que a mí. Allá debe estar a gusto. Además ya me tenía enfadado. No pienso inquirir por ella, si es eso lo que te preocupa. [...] Que Dios los asista” (fragm. 9, pp. 26-27).

De Miguel Páramo: “No. Ella me sigue queriendo —me dijo—. Lo que sucede es que yo no pude dar con ella. Se me perdió el pueblo. Había mucha neblina o humo o no sé qué; pero sí sé que Contla no existe. Fui más allá, según mis cálculos, y no encontré nada. Vengo a contártelo a ti, porque tú me comprendes. Si se lo dijera a los demás de Comala dirían que estoy loco, como siempre han dicho que lo estoy. [...] Sólo brinqué el lienzo de piedra que últimamente mandó poner mi padre. Hice que el Colorado lo brincara para no ir a dar ese rodeo tan largo que hay que hacer ahora para encontrar el camino. Sé que lo brinqué y después seguí corriendo; pero, como te digo, no había más que humo y humo y humo” (fragm. 12, pp. 30-31).

“muchas veces dije: ‘El hijo de Dolores debió haber sido mío’” (fragm. 5, p. 17); “No puede ser, Dolores, tienes que ir tú”; “Ahora anda tú. Éste es ya otro día”; “Todavía no lo sé”; “le pregunté muchos meses después a Pedro Páramo por ella”; “¡Pero de qué vivirán?” (fragm. 9, pp. 25-27).

el último. Salvo la frase que distingue entre el bisbiseo que termina matándolo (“Ruega a Dios por nosotros”), Juan ya sólo recurrirá al estilo indirecto. Las marcas tipográficas a que hemos aludido —guiones, comillas, cursivas, introductores— prácticamente desaparecen. No obstante, su discurso sigue conformándose de otros: de los de su madre, Damiana Cisneros, Donis, Susana San Juan, un hombre baleado por Pedro Páramo y el suyo propio: “Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo” (fragm. 37, p. 77) [las cursivas son mías].

Lo mismo que el fragmento 37, el 39 también comienza con citas de Dolores Preciado, pero ya no en estilo directo, sino indirecto:

Mi madre *me decía que, en cuanto comenzaba a llover, todo se llenaba de luces y del olor verde de los retoños. Me contaba cómo llegaba la marea de las nubes, cómo se echaban sobre la tierra y la descomponían cambiándole los colores* (fragm. 39, p. 84) [las cursivas son mías].

Esta será la última vez que aparece la voz de Dolores Preciado. Veamos ahora cómo cita Damiana Cisneros en el fragmento 37, tan indirectamente que su procedencia podría incluso pasar desapercibida. Para identificarla claramente, volvamos un poco al fragmento 25, en que Damiana saca a Juan de la casa de Eduviges. Dice Damiana (no olvidemos que su discurso aparece en boca de Juan Preciado):

—Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras [...].

—Hubo un tiempo que estuve oyendo durante muchas noches el rumor de una fiesta. [...] Me acerqué para ver el mitote aquel y vi esto: lo que estamos viendo ahora. Nada. Nadie. Las calles tan solas como ahora.

[...] Y en días de aire se ve al viento arrastrando hojas de árboles, cuando aquí, como tú ves, no hay árboles [...].

[...], ahora que venía, encontré un velorio [...] una mujer se apartó de las demás y vino a decirme:

—¡Damiana! ¡Ruega a Dios por mí, Damiana!
(fragm. 25, p. 54).

Veamos ahora cómo recupera Juan Preciado este discurso, al contarle a Dorotea el momento de su muerte:

Llegué a la plaza [...]. Me llevó hasta allí el bullicio de la gente y creí que de verdad la había [...]. Y de las paredes parecían destilar los murmullos como si se filtraran de entre las grietas y las descarapeladuras. [...] Un rumor parejo, sin ton ni son, parecido al que hace el viento contra las ramas de un árbol en la noche, cuando no se ven ni el árbol ni las ramas, pero se oye el murmurar [...], hasta que alcancé a distinguir unas palabras casi vacías de ruido: “Ruega a Dios por nosotros” (fragm. 37, pp. 75-77).

Evidentemente, no existen aquí marcas de citación. Sin embargo, como bien observa Perus, “varias de las imágenes y de los términos de este parloteo [de Dorotea]” aparecen en su discurso; “resuenan en efecto los ecos de las palabras de

Damiana” (2012: 211)⁷. Aun sin los introductores, es posible identificar su relato en el de Juan (Cuadro 1):

Resulta tentador hablar aquí de bivocalidad, pues parece posible identificar dos acentos en el discurso de Juan Preciado. Como es bien sabido, en la teoría de Bajtín, la palabra bivocal es aquella en la que tiene lugar un debate:

El autor puede aprovechar la palabra ajena para sus fines, de tal modo que confiera una nueva orientación semántica a una palabra que ya posee orientación propia y la conserva. De esta manera, una palabra semejante debe percibirse intencionadamente como ajena. En una misma palabra aparecen dos orientaciones de sentido, dos voces (Bajtín, 2003: 276).

Sin embargo, me parece que, si observamos con cuidado, Juan Preciado no usa la palabra de Damiana Cisneros ‘para sus propios fines’ ni establece con ella ningún debate, sólo incorpora lo dicho por este personaje en su discurso, sin entablar un diálogo de conciencias; no hay dos sino una sola orientación de sentido. Ambos afirman que los ecos de los muertos emergen de las descarapeladuras de las paredes, repitiendo: “¡Ruega a Dios por nosotros!”⁸. Bajtín agrega:

CUADRO 1. COMPARACIÓN ENTRE LOS DISCURSOS DE DAMIANA CISNEROS Y JUAN PRECIADO

Damiana Cisneros:	Juan Preciado:
parece que [los ecos] estuvieran encerrados en el hueco de las paredes (frag. 25, p. 54)	de las paredes parecían destilar los murmullos (fragm. 37, pp. 75-77)
rumor de una fiesta mitote aquel (frag. 25, p. 54)	bullicio de la gente (fragm. 37, pp. 75-77)

Fuente: Elaboración propia

7 Françoise Perus agrega: “La reelaboración de las consideraciones de Damiana es clara, tanto como la diferencia que introduce Preciado. Mientras el ‘ruega a Dios por mí’ que Damiana oye decir a su hermana la deja a ella en la más completa indiferencia, el ‘ruega a Dios por nosotros’ que cree

distinguir Preciado acaba con él, acaso por haberlo colocado de pronto en el lugar de Damiana” (2012: 211).

8 Un profundo estudio sobre la bivocalidad en *Pedro Páramo* lo constituye la tesis de Eustolia Urióstegui, “La voz y la imagen en Pedro Páramo. La poética del recuerdo” (2004).

Nuestro discurso cotidiano práctico está lleno de palabras ajenas: con algunas fundimos completamente nuestras voces olvidando su procedencia, mediante otras reafirmamos nuestras propias palabras reconociendo su prestigio para nosotros y, finalmente, a otras las llenamos de nuestras propias orientaciones ajenas u hostiles a ellas (2003: 284).

El discurso de Damiana Cisneros parece, pues, fundirse con el de Juan Preciado, no como debate sino como una reafirmación, con lo que podríamos reconocer en la palabra de Juan la “ajena” de Damiana, es decir, dos voces pero un solo sentido. Consideramos más pertinente advertir, como varios críticos, la ausencia de diálogo —y de dialogismo— entre los muertos⁹.

Veamos ahora un caso de citación más complejo. En el fragmento 43, Juan Preciado cree escuchar la voz de una mujer y, por Dorotea, se entera de que se trata de “Doña Susanita”, es decir, Susana San Juan:

—[...] ¿Qué le oíste decir?
 —Algo acerca de su madre.
 —Pero si ella ni madre tuvo...
 —Pues de eso hablaba.
 —...O, al menos, no la trajeo cuando vino. Pero espérate. Ahora recuerdo que ella nació aquí, y que ya de añejita desaparecieron. Y sí, su madre murió de tisis. Era una señora muy rara que siempre estuvo enferma y no visitaba a nadie.
 —Eso dice ella. Que nadie había ido a ver a su madre cuando murió.
 —[...] Claro que nadie se paró en su casa por el puro miedo de agarrar la tisis. ¿Se acordará de eso la indina?
 —De eso hablaba (fragm. 43, p. 101).

9 La constante incorporación de discursos ajenos no llega a convertir en diálogo el monólogo de los muertos. Bradu relaciona esta ausencia con los espacios entre un fragmento y otro: “Los espacios en blanco son diques de nada, que comprimen, que impiden el diálogo, el intercambio, la transformación” (2003: 33).

Aparentemente, Juan da cuenta de lo que ha escuchado, pero en realidad se limita a confirmar las afirmaciones de Dorotea. El rodeo resulta más complejo de lo que parece. Juan no repite ‘lo que escuchó’ en voz de Susana, sino sólo reafirma ‘lo que está escuchando’ a Dorotea. Es decir, cita a esta última y no a Susana San Juan. Menciona, por ejemplo: “De ‘eso’ hablaba”, refiriéndose, primero, a que Susana no tenía madre, y luego, a que “nadie se paró en su casa” el día de su muerte.

La duplicación de fórmulas como “eso dijo”, “eso había dicho”, “por eso vine”, aparece reiteradamente en la novela, junto a otras (“Más te vale” / “Más te vale, hijo”; “Tocó con el mango del chicote” / “Tocó nuevamente con el mango del chicote”, etc.), con la función de abrir y cerrar un fragmento, o de encabalar uno con otro, a veces, con bastante distancia de por medio, como clara alusión a la construcción oral. Aparece también, frecuentemente, para resumir o ratificar una afirmación inmediata anterior¹⁰.

Tomando esto en cuenta, es posible apreciar que, en el fragmento que nos ocupa (43), Juan se refiere con el pronombre ‘eso’ no al discurso de Susana, sino al de Dorotea, a quien resume: “de *eso* hablaba”: ‘de *eso* que *tú* hablabas hablaba *ella*; “*eso* dice”: ‘*eso* que *tú* dices decía *ella*’. Pero por una extrañísima y muy velada situación —o quizá demasiado transparente—, Juan Preciado sintetiza también el discurso de Susana. Y esto ocurre porque, sin saberlo —precisamente, en ese momento se ha quedado dormida—, Dorotea repite aquello que Juan ha escuchado en la voz de Susana. Esto se confirma porque, en el fragmento 42, Susana San Juan ha estado rememorando la muerte de su madre:

10 Los casos son muchos; bastan unos pocos ejemplos: “‘Soy Miguel Páramo, Ana. No te asustes.’ Eso me dijo” (fragm. 15, p. 36); “‘Falló a última hora —eso es lo que le dije—” (fragm. 17, p. 41); “‘Ruega a Dios por nosotros.’ Eso oí que me decían” (fragm. 37, p. 77); “‘¿Eres tú la que ha dicho todo eso, Dorotea?’” (fragm. 43, p. 100); “‘Pero que le había dolido más su muerte. Eso dice” (fragm. 56, p. 127).

En febrero, cuando las mañanas estaban llenas de viento, de gorrones y de luz azul. Me acuerdo. Mi madre murió entonces [...].

¿Te acuerdas, Justina? Acomodaste las sillas a lo largo del corredor para que la gente que viniera a verla esperara su turno. Estuvieron vacías. Y mi madre sola, en medio de los cirios [...].

Nadie vino a verla (fragm. 42, pp. 98-99).

Por supuesto, no debemos asumir que necesariamente ésta es la rememoración que Juan Preciado ha escuchado mientras Dorotea duerme, aunque los fragmentos son consecutivos; pero sí es válido suponer que habría oído trozos, si no de este discurso sí de otro muy parecido, según se desprende de su diálogo con Dorotea. Juan cita, pues, a Dorotea, para citar a Susana San Juan. La impresión de que los discursos se repiten en los de los otros personajes, como en una multiplicación de espejos, una cita en abismo, es aquí muy palpable.

Aunque de manera muy distinta, pero no menos compleja, Juan vuelve a incorporar en el suyo el discurso de Susana San Juan en el fragmento 56. Lo hace prácticamente en el momento en que ella lo está escuchando. Esto determina varios aspectos de la cita; primero, que se enuncie en presente: “*Dice* que ella escondía sus pies entre las piernas de él”; “*Dice* que él le mordía los pies”; “*Eso dice*”, “*Dice* que la noche en la cual él tardó en venir [...]” (pp. 127-128) [las cursivas son mías]. La simultaneidad provoca también que, en ocasiones, se utilice el relativo sólo como introductor: “*Que* dormía acurrucada, metiéndose dentro de él”; “*Y que* allí estaban sus pies [...]” (127-128) [las cursivas son mías]. Tal citación automática, en presente, suscita también que Juan no asuma una postura ante este discurso, sino que se vuelva un mero transmisor. Una vez más, la palabra es percibida en dos voces al mismo tiempo; o, dicho de otra manera, como si pasara por un filtro que, a la vez que la diluye, la duplica.

Veamos ahora una forma aún más inquietante de incorporación de un discurso ajeno. De pronto, se percibe la voz de un hombre que ha sido baleado por Pedro Páramo. Su intervención aparece en estilo directo: “El cielo es grande. Dios estuvo conmigo esa noche. De no ser así quién sabe lo que hubiera pasado. Porque fue ya de noche cuando reviví...” (fragm. 43, p. 101). Juan y Dorotea lo escuchan. Dado que ninguno de ellos da cuenta de esa voz, el lector no puede decidir a quién de ellos pertenece la perspectiva: ¿se percibe a partir de Dorotea o de los “oídos muchachos” de Juan Preciado? Ninguno lo aclara (diciendo, por ejemplo: “esto es lo que escucho” o “ahora él está diciendo”, introductores que sí aparecen respecto de lo dicho por Susana San Juan). Así, no se trata de un discurso metadieético.

Al observar esta especie de ‘empate’ de niveles narrativos, percibimos que el discurso del hombre baleado irrumpe en el mismo nivel diegético en el que se desarrolla del diálogo entre Juan y Dorotea. Lo anterior podría compararse con la inserción del discurso de Dolores Preciado en el fragmento 37. Pero la semejanza es sólo aparente, pues el de Dolores Preciado no es introducido por nadie, mientras que el del hombre baleado, aunque nadie lo cita, es percibido por el lector a partir de la perspectiva de Juan y Dorotea. Se trata, indudablemente, de una transgresión de niveles narrativos.

Conviene aquí recurrir a los preceptos de Genette. El narratólogo considera transgresivo cualquier tránsito de un nivel narrativo a otro que no esté asegurado por la narración (Genette, 1989: 289); también, “toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadieético, etc.) o a la inversa” (1989: 290). Lo mismo sucede con las transposiciones de la “frontera movediza, pero sagrada, entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel del que se cuenta” (Genette, 1989: 291). Estas transgresiones constituyen un caso de metalepsis,

“esa hipótesis inaceptable e insistente de que lo extradiegético tal vez sea ya diegético y de que el narrador y sus narratarios, es decir, ustedes y yo, tal vez pertenezcamos aún a algún relato” (Genette, 1989: 291).

La cuestión es que la voz del hombre baleado no implica un cambio de nivel narrativo no asegurado por la narración, pues, como he dicho, irrumpe en el mismo nivel en el que sucede el diálogo entre Juan y Dorotea. Tampoco se trata de la intrusión de un discurso heterodiegético en uno intra o metadiegético, ya que, al no constituir una cita, no se ubica nunca en la metadiégesis. Estamos, evidentemente, ante un recurso transgresivo, pero que no se ajusta a los señalados por Genette. Sin embargo, tomando en consideración que ni Juan ni Dorotea introducen dicho discurso y que el lector lo percibe en el mismo nivel diegético en el que ellos dialogan, podemos advertir que se produce la sensación de escuchar ‘realmente’ a este muerto, es decir, de participar de la situación narrativa entre Juan y Dorotea: como si el lector oyera al mismo tiempo y junto a ellos, pero de forma independiente. En tal sentido, este discurso podría leerse como metaléptico.

Por otra parte, el discurso de este personaje muestra un rasgo inquietante, también cita a otros: “Dicen que se me torció un ojo desde entonces” (fragm. 43, p. 101); principalmente, a Pedro Páramo: “Quería averiguar *si yo había estado en Vilmayo dos meses antes. El día de San Cristóbal. En la boda*” (fragm. 43, p. 101) [las cursivas son mías]. Y aun se repite a sí mismo: “¿En cuál boda? ¿En cuál San Cristóbal? Yo chapoteaba entre mi sangre y le preguntaba: ‘¿En cuál boda, don Pedro?’ No, no, don Pedro, yo no estuve [...]” (fragm. 43, p. 101). Todavía más. Si observamos bien, el hombre no sólo alude a sí mismo, sino que cita a Pedro Páramo mediante su propio discurso: “¿En cuál boda? ¿En cuál San Cristóbal? [...] ‘¿En cuál boda, don Pedro?’”. Así, en su voz se percibe su enunciación presente, una

anterior (metadiegética) y la de un otro —Pedro Páramo—. Tres discursos, dos temporalidades, dos niveles narrativos distintos.

Recapitulemos. Podemos ver, hasta aquí, que el discurso de Juan Preciado, al estar conformado principalmente por otros ajenos, utiliza distintas formas de citación. Antes del fragmento 37, usa principalmente el estilo directo, pero en los fragmentos 37, 39, 43 y 56, el indirecto —en el 65, el último, sólo formula una pregunta—. El discurso de Dolores Preciado es incorporado, primero, como cita directa (podríamos decir metaléptica) y luego, como indirecta. El de Damiana Cisneros aparece en estilo indirecto, incluso de manera disimulada, pues no hallamos introductores; su palabra tiene aquí ciertos rasgos de bivocalidad. El discurso de Susana se incorpora a partir de un rodeo citacional muy complejo: Juan Preciado lo resume primero a partir de las afirmaciones de Dorotea (fragm. 43), y después, de manera automática (fragm. 56), muy cercana al estilo directo —pero sabemos que es indirecto porque no es la voz de Susana, sino la de Juan Preciado—. El del hombre baleado ofrece un caso bastante transgresivo, pues irrumpe en el mismo nivel diegético en el que acontece el diálogo entre Juan y Dorotea. Este discurso y el de Susana que aparece en el fragmento 56 constituyen los casos más raros de citación.

Concluyo con un ejemplo aún más peculiar. Se trata de una autocita que aparece en el fragmento 65, doblemente significativa pues es la última intervención de Juan y Dorotea:

—Yo. Yo vi morir a doña Susanita.

—¿Qué dices, Dorotea?

—Lo que te acabo de decir (fragm. 65, p. 147).

Es claro que Dorotea se cita a sí misma al contestar la pregunta de Juan Preciado. No repite lo que ha afirmado (“Yo vi morir a doña Susanita”), sino que sustituye o resume su discurso con

el pronombre 'lo'; así, alude a lo que recién ha dicho con un eufemismo¹¹. La aparente reticencia del pronombre se percibe también en la repetición "Yo. Yo [...]", antes de formular su 'confesión', parecida a un titubeo; y también en el hecho mismo de que la enuncie sólo en su última intervención. Si bien la información que Dorotea ofrece sobre Susana San Juan es profusa, esta reticencia última se corresponde con la inicial, presente en el fragmento 43: Juan oye a alguien que confunde con Dorotea: "Una voz de mujer. Creí que eras tú" (p. 100). Dorotea contesta repitiendo las palabras de Juan: "¿Voz de mujer? ¿Creíste que era yo?" (p. 100); luego le explica que probablemente ha escuchado a Susana San Juan, pero sin pronunciar su verdadero nombre. Primero la describe: "Ha de ser la que habla sola. La de la sepultura grande", y sólo después de esa peyorativa descripción revela su identidad, pero aún lo hace con el mismo diminutivo, muy cercano a la forma del apodo, que usa en el fragmento 65: "Doña Susanita" (al final del fragmento 43 la llamará, aún más despectivamente, "la tal Susanita", p. 104).

Respecto a la cita resumen, Dorotea ya ha realizado este procedimiento antes. Su primera intervención, que abre el fragmento 37, "¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo?" (fragm. 37, p. 74), resume todo lo que Juan le ha dicho sobre su muerte: que, estando en la casa de Donis —más exactamente, en su cama, con su mujer-hermana—, el calor lo hizo salir a la plaza y que ahí falleció por falta de aire¹². Dorotea,

11 Quizá no sea forzado relacionar el término 'lo' con el pronombre 'eso' que aparece en varias ocasiones también a modo de cita resumen de un discurso acabado de decir, como se menciona en la nota al pie anterior.

12 Juan Preciado dice, antes de que irrumpa la voz de Dolores: "Yo me sentía nadar entre el sudor que chorreaba de ella y me faltó el aire que se necesita para respirar. Entonces me levanté [...].

Salí a la calle para buscar el aire [...].

Y es que no había aire; sólo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de agosto.

No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera.

evidentemente, se refiere a este último detalle con el término 'ahogo'; así, su pregunta puede leerse como un resumen de la narración de Juan, un tipo de cita muy peculiar.

Volviendo al fragmento 65, la última intervención de Dorotea: "Lo que te acabo de decir", dado que resume su afirmación anterior, se trata de una autocita en estilo indirecto, y es una cita resumen. Vale insistir en que lo hace casi inmediatamente después de su enunciación inicial, cuando acaba de pronunciarla, lo que equivale a afirmar: 'digo lo que digo'. Sin embargo, la inmediatez no impide que el discurso citado resumido se convierta en un objeto —operación propia de cualquier cita—; y que constituya —como toda autocita— un desdoblamiento: Dorotea apela a un discurso que pertenece a un pasado, así este 'acabe de' pasar, con lo que desdobra su discurso.

Este recurso no pertenece exclusivamente a Dorotea: como hemos visto, lo dicho por Susana San Juan también es citado automáticamente por Juan Preciado en el fragmento 56. Sólo que en este último no hay autocita ni, por tanto, desdoblamiento.

Al autocitarse resumiendo, Dorotea omite su discurso original: se refiere a él sin citarlo o, quizás, para no hacerlo —lo cual se correspondería con lo apuntado acerca de su reticencia—; al mismo tiempo, apela a la memoria de Juan Preciado —como si dijera: 'recuerda lo que te dije'¹³—. Es decir, pone en evidencia que Juan la ha escuchado y que él debió haber retenido sus palabras en la memoria. Con esta apelación, Dorotea apela no sólo a una Dorotea 'anterior', sino también a un Juan 'anterior', aquel que 'acaba de' escuchar la confesión. Y así, la autocitación recoge una doble

Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre" (fragm. 36, p. 74).

13 Dice Federico Campbell: "Más que reproducir, la memoria inventa. Recategoriza. Reclasifica. No repite. Reorganiza" (2003: 435). Estamos de acuerdo con esta aseveración, siempre que tengamos en cuenta que, por más que Dorotea ordene y se tome el tiempo para pensar y darse cuenta de las cosas, los discursos que cita son siempre los mismos.

fuente: 'lo que te acabo de decir *yo*' alude igualmente a 'lo que acabas de escuchar *tú*', con lo que Dorotea se refiere indistintamente a su enunciación y al recuerdo que de ésta debió tener Juan Preciado. Se autocita y cita también a su interlocutor. En su voz resuenan, de esta forma, su enunciación presente, la inmediata anterior y también la memoria que de ella habría retenido Juan. 'Digo lo que te acabo de decir', que equivale a 'digo lo que dije' / 'lo que tú oíste que dije' duplica, pues, las fuentes discursivas y los tiempos de enunciación.

Como podemos ver, en la forma de incorporar los discursos propios y ajenos se revelaría una especie de citación en abismo, proceso por medio del cual van disolviéndose en ecos. A este recurso se podría atribuir, en buena medida, primero, la percepción de que las voces adquieren una dimensión aural —pues van de boca en boca—; y luego, de que escuchadas y repetidas infinitamente, devienen murmullos.

CONCLUSIONES

Los muertos de Comala están condenados a repetir sus palabras¹⁴. Esta machacante reiteración va convirtiéndose en un eterno rumiar de discursos anteriores. Los suyos, más que los de los otros personajes —diríamos, los vivos—, están poblados de citas y de citas de citas. Juan Preciado, en los primeros fragmentos, incorpora discursos ajenos predominantemente en estilo directo, multiplicando niveles diegéticos; pero luego, a partir

14 Florence Olivier observa esta condena también en el narrador de "Luvina" (Rulfo, 1989): "Reducido al papel de testigo, incapaz de ser actor o portador de la buena palabra del saber escolar, ha sido condenado a decir para siempre jamás una realidad que le ha confiscado toda ilusión. Como los viejos de Luvina, que no pueden emigrar y dejar a sus muertos, él no puede abandonar el recuerdo del no-tiempo de Luvina; donde los muertos parecen enterrar a los vivos, donde los lugares de unos y otros se confunden extrañamente. El cuento esboza claramente el proyecto literario de *Pedro Páramo*" (1992: 736).

del fragmento 37, en que irrumpe la voz de Dorotea, lo hará principalmente de forma indirecta.

Las autocitas de Juan Preciado y Dorotea sugieren un patrón revelador. Juan Preciado responde a la pregunta de su interlocutora, "¿Qué viniste a hacer aquí?" (fragm. 37, p. 77), con una autocita: "Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo". Repite lo dicho en un momento que entendemos hartó anterior, lejano al tiempo en que lo refiere¹⁵. Por su parte Dorotea, al final del diálogo, en el fragmento 65, se autocita resumiendo las palabras que expresó en un principio, "Lo que te acabo de decir" (p. 147), inmediatamente después de su enunciación; de manera que, de un fragmento a otro, lo autocitado va perdiendo su autonomía, y disminuyendo también el tiempo respecto del discurso original, con lo que va, entonces, disolviéndose en resúmenes y eufemismos. Observa Fabienne Bradu:

Al proponer una equivalencia entre muertos y ecos, [...] Rulfo llega vicariamente a caracterizar no sólo una forma de expresión, presente en todos los juegos ecoicos de su escritura, sino también en qué consiste para él la condición de la muerte (2003: 19).

Esta "condición de la muerte", podríamos decir por nuestra parte, es la citación. Entre el 'ya te lo dije en un principio' de Juan Preciado y 'lo que te acabo de decir' de Dorotea, podemos observar dos formas de incorporación de discurso bien distintas. En el primer caso, se integra uno lejano que, repitiéndose literalmente, evidencia las marcas de la enunciación original y las de la cita. En el segundo, se alude a un discurso inmediato anterior que, resumiéndose eufemísticamente, desdibuja las marcas de su enunciación

15 Françoise Perus considera que esta aparente alusión al *incipit* de la novela: "Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre", no necesariamente implica que ambas intervenciones forman parte del diálogo que sostienen Juan Preciado y Dorotea en la tumba (2012). Sin embargo, es claro que Juan le ha contado a Dorotea la razón de su viaje en algún momento, y a esa circunstancia se alude aquí.

original. Las voces, en su tránsito de un discurso a otro, se perciben así cada vez más ‘desgastadas por el uso’. Quizá “llegará el día en que estos sonidos se apaguen”, vaticina Damiana Cisneros (fragm. 25, p. 54), pero mientras eso sucede, las voces de los muertos de Comala, incorporadas en otras, incluidas a su vez en otras, van citándose en abismo, *ab aeterno*, reproduciendo su condición de murmullos.

REFERENCIAS

- Bajtín, Mijaíl M. (2003), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE.
- Blancas Blancas, Noé (2015), Pedro Páramo, *novela aural*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Campbell, Federico (selección y prólogo) (2001), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, UNAM/Era, pp. 156-186.
- Castany Prado, Bernat (2017), “Pedro Páramo, de Juan Rulfo, y la tradición filosófico-literaria de los diálogos de los muertos”, *Monteagudo*, 3ª época, núm. 22, pp. 141-160.
- Glantz, Margo (1996), “Juan Rulfo: la forma de la muerte”, en Federico Campbell (selección y prólogo) (2001), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, UNAM/Era, pp. 370-378.
- González Boixo, Juan Carlos (1993), *Claves narrativas de Juan Rulfo*, León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones.
- Olivier, Florence (1992), “La seducción de los fantasmas en la obra de Juan Rulfo”, en Claude Fell (coord.), *Juan Rulfo. Toda la obra*, México, Conaculta, pp. 719-752.
- Pascual Buxó, José (1992), “Juan Rulfo: los laberintos de la memoria”, en Claude Fell (coord.), *Juan Rulfo. Toda la obra*, México, Conaculta, pp. 711-717.
- Perus, Françoise (2012), *Juan Rulfo. El arte de narrar*, México, Dirección de Literatura, UNAM / CIALC / Fundación Juan Rulfo / Universidad Autónoma de Guerrero / Editorial RM / Universidad de Colombia.
- Polito di Sabato, Francesca (2006), “Modulaciones temáticas en *Conversazione in Sicilia* de Elio Vittorini y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo”, en Víctor Jiménez, Alberto Vital y Jorge Zepeda (eds.) (2006), *Tríptico para Juan Rulfo. Poesía. Fotografía. Crítica*, México, Editorial RM / UNAM / Universidad Iberoamericana, pp. 457-499.
- Rodríguez Alcalá, Hugo (1965), *El arte de Juan Rulfo*, México, INBA.
- Rulfo, Juan (1981), *Pedro Páramo*, 4ª reimpresión de la 2ª edición revisada por el autor, México, FCE.
- Rulfo, Juan (1989), *El Llano en llamas*, México, FCE.
- Rulfo, Juan (2017), *Pedro Páramo*, edición de José Carlos González Boixo, Madrid, Cátedra.

NOÉ BLANCAS BLANCAS. Licenciado en Literatura Iberoamericana por la Universidad Autónoma de Guerrero (UAG), México. Maestro en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México. Doctor en Ciencias del Lenguaje por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), México. Profesor de la Universidad Autónoma Popular del Estado de Puebla (UPAEP), México. Editor y miembro del consejo de redacción de la revista *Metafísica* y *Persona*. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: “‘Talpa’. Memoria de la culpa”, en coautoría con Dora Iyonne Álvarez Tamayo (*Argus-a. Artes & Humanidades*, vol. VI, edición 23, 2017); “‘Amapolita morada’. Identidad mexicana silvestre y melancólica” (*Metafísica* y *Persona*, año 9, núm. 18, 2017); “‘Episodio de las hebritas de oro’. Hilos entre el romance y el relato” (*Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. 6, núm. 1, 2018); “‘Talpa’, un discurso confesional” (*Tonos Digital*, núm. 35, 2018).