



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

LETTERATURE D'AMERICA

RIVISTA TRIMESTRALE

ALICINO LAURA, *La muerte hablada y la muerte como representación: hacia una interpretación ética de la muerte en Pedro Páramo de Juan Rulfo*

JUAN M. BERDEJA, *Lenguajes de muertos: "El señor de palo" (1932), de Efrén Hernández y "La frontera increíble" (1946), de Revueltas*

MICHELA CRAVERI, *La gran fiesta de la muerte: las calaveras literarias en el México independiente*

FABRIZIO LORUSSO, *"Nos une el mismo dolor." Narrative, lutto e ricerca di vita nel collettivo de "Los otros desaparecidos de Iguala"*

HÉCTOR PEREA, *En pocas palabras: el guiño de la muerte*

BULZONI EDITORE

ISPANOAMERICANA

Anno XXXIX, n. 173, 2019

«La Morte nella letteratura e cultura in Messico»

- ALICINO LAURA, *La muerte hablada y la muerte como representación: hacia una interpretación ética de la muerte en Pedro Páramo* de Juan Rulfopag. 5
- JUAN M. BERDEJA, *Lenguajes de muertos: “El señor de palo” (1932), de Efrén Hernández y “La frontera increíble” (1946), de Revueltas*» 33
- MICHELA CRAVERI, *La gran fiesta de la muerte: las calaveras literarias en el México independiente*.....» 59
- FABRIZIO LORUSSO, “*Nos une el mismo dolor.*” *Narrative, lutto e ricerca di vita nel collettivo de “Los otros desaparecidos de Iguala”*» 85
- HÉCTOR PEREA, *En pocas palabras: el guiño de la muerte....*» 105

La rappresentazione della morte costituisce uno dei più importanti tratti distintivi dell'espressione identitaria messicana. Dalla ritualità dei sacrifici umani in epoca precortesiana alle festose celebrazioni del Giorno dei Morti che oggi invadono luoghi pubblici e privati di tutta la Repubblica, il rapporto con l'aldilà abita da sempre lo spazio sincretico di una geografia culturale che, amalgamando sacralità e ironia, ha saputo costruire un dialogo ininterrotto tra la spiritualità indigena e la tradizione cristiana. Esorcizzata, festeggiata e addirittura santificata, la morte appartiene a quel corredo di immagini mistiche che, dalla frontiera nord alle selve del Chiapas, hanno saputo disegnare i contorni della sfera ontologica nazionale. Alla luce dell'importanza artistica e letteraria che il racconto del limite assume nell'immaginario icono-grafico, i saggi raccolti in questo volume testimoniano la ricchezza e la complessità del tema senza cedere al folclore delle maschere. Dalle stampe di Soriano e Posada alle voci sotterranee di Rulfo, dal silenzio della parola sottratta di Hernández e Revueltas alle sparizioni forzate di Iguala, gli autori tracciano una traiettoria polifonica capace di riportare, attraverso la letteratura, il cinema, il disegno e le testimonianze orali, l'esperienza dell'assenza nell'orizzonte politico, artistico e filosofico del Messico moderno e contemporaneo.

Angela Di Matteo
(curatrice del numero)

LAURA ALICINO

LA MUERTE HABLADA Y LA MUERTE COMO
REPRESENTACIÓN: HACIA UNA INTERPRETACIÓN
ÉTICA DE LA MUERTE EN *PEDRO PÁRAMO* DE JUAN
RULFO

...sí es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz
Juan Rulfo, *Pedro Páramo*

Aquí estoy, ¿no me sientes?
Xavier Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte*

La muerte estaba ahí, blanca, en la silla, con su rostro.
José Revueltas, *El luto humano*

Acercarse a Juan Rulfo y a su producción artística representa siempre un reto. Significa entrar a un universo fascinante y perturbador que tiene que ver con lo que Jorge Ruffinelli ha denominado una leyenda: la leyenda de Rulfo.¹ Según asevera Ruffinelli, desde el momento de su muerte, alrededor del autor y de su obra se han desarrollado tanto verdades como leyendas. Estas últimas alimentadas también por el silencio literario del autor desde la publicación de *Pedro Páramo* (1955) hasta su muerte. No se trata de un escritor de carrera, añade Ruffinelli, sino más bien de un escritor nacido tal, que había seguido sus intuiciones y que después, acaso temeroso de las exigencias sociales que su milagro literario había provocado, se había callado para siempre.²

¹ Jorge Ruffinelli, "La leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo," *Juan Rulfo. Toda la obra*, Claude Fell (coord.), (Madrid: ALLCA XX, 1997), pp. 549-72.

² *Ibidem*, p. 550.

La única novela de Rulfo objeto de este estudio, *Pedro Páramo*,³ ha sido y sigue siendo muchas cosas. Hasta la fecha ha conocido varios acercamientos críticos que han privilegiado, a la vez, las teorías formalistas, el aspecto realista junto al aspecto del realismo mágico, la dimensión histórica y social, así como por supuesto la mítica. Entrar en este mundo de infinitas lecturas, nos regala una visión perfecta de la importancia que *Pedro Páramo* tiene en la historia de la literatura. Una novela que, mucho antes de que lo hiciera Gabriel García Márquez, nos ha puesto por delante del violento y brutal fallecimiento del siglo XX y de la inconmensurable soledad del hombre. Por eso, quién se acerca críticamente a la obra de Rulfo casi tiene la contradictoria impresión de que todo se ha dicho ya y que, al mismo tiempo, todo queda por decir todavía.

El intento de este ensayo es proponer el análisis de uno de los temas más emblemáticos y perturbadores de la novela: el tema de la muerte, de sus ocurrencias, de sus giros y de sus representaciones. En la producción crítica acerca de la dimensión mítica en general, y del tema de la muerte en particular, se pueden identificar dos vertientes bien definidas. La crítica que hace hincapié en el sustrato clásico de matriz europea – con las lecturas de Carlos Fuentes,⁴ Carmen Boullosa,⁵ Joseph Sommers,⁶ Hugo Rodríguez-Alcalá⁷ – y en el sustrato prehis-

³ Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (Madrid: Cátedra, 2012).

⁴ Carlos Fuentes, “Rulfo en el tiempo del mito,” en *Juan Rulfo. Homenaje nacional* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1980): 19-30.

⁵ Carmen Boullosa, “En el nombre del Padre, del Hijo y de los Fantasmas,” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* vol. 22, n. 2, (1998): 295-305; “Dead Souls,” *Nation*, n. 282.22 (2006): 25-28.

⁶ Joseph Sommers, “Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo),” *La narrativa de Juan Rulfo* (México: SepSetentas, 1974).

⁷ Hugo Rodríguez Alcalá, *El arte de Juan Rulfo* (México: Ediciones de Bellas Artes, 1965).

pánico – con la destacada contribución de Martín Lienhard⁸ y, más recientemente, los estudios de Cristina Bartolomé Martínez⁹ y Christine Arce,¹⁰ entre otros.

Todos los estudios mencionados se han muy bien preocupados por identificar e interpretar todos los elementos y las huellas que nos dan evidencia de los sustratos míticos que subyacen a la novela y que fundan el pre-texto de la perturbadora dimensión de Comala. Sin embargo, quizás todavía falte un acercamiento crítico a la visión de la muerte rulfiana en cuanto categoría filosófica que, a un atento análisis, se conecta con las reflexiones que empezaban a darse en la Europa posbélica y que quizás ofrecen, en sus declinaciones más contextualmente mexicanas, también una respuesta crítica al que había sido hasta entonces el mayor enfoque teórico sobre el significado de la muerte en México: *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz.¹¹

La pregunta desde la que queremos empezar es la siguiente: ¿qué pasa si intentamos considerar la muerte en *Pedro Páramo* no solamente como un asunto físico, mítico y misterioso, sino también como una entidad, un lugar enunciativo, que actúa al interior del texto como una instancia narrativa y con la que todos los personajes, de una manera a la vez explícita o implícita tienen que confrontarse? Quizás pasa que la muerte “donada”¹² de doña Eduvigis, la muerte como espectáculo de

⁸ Martín Lienhard, “El substrato arcaico en Pedro Páramo,” Claude Fell (coord.), *Juan Rulfo. Toda la obra* (Madrid: Colección Archivos, 1992), pp. 842-51.

⁹ Cristina Bartolomé Martínez, “El largo camino de Juan Preciado hacia el Mictlán,” *Mitologías hoy*, n. 4 (2011): 65-73.

¹⁰ Christine Arce, “El alma en llamas: visiones mesoamericanas de *Pedro Páramo*,” *Chasqui*, vol. 42, n. 2 (2013): 147-64.

¹¹ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (México: Fondo de Cultura Económica, 2010 [1950]).

¹² Usamos el adjetivo “donada,” haciendo referencia a la formulación teórica de Jacques Derrida acerca de la muerte como dono postulado en *Dar la muerte* (Barcelona: Paidós, 2000).

Susana San Juan, la muerte hablada en sus monólogos desde su tumba, la muerte en primera persona de Juan Preciado y la muerte propia del mismo Pedro Páramo nos digan algo más y nos pongan preguntas contundentes acerca de la responsabilidad ética con respecto al cuerpo muerto del Otro, al cuerpo muerto de Comala y, por supuesto, al cuerpo muerto de la Nación mexicana. Acaso pasa que los muertos de Comala no sean sólo almas en pena fatalmente atadas a su destino, sino cuerpos que actúan, hasta políticamente, desde la muerte.

A lo largo de este estudio intentaremos analizar la representación de la(s) muerte(s) en *Pedro Páramo* desde un punto de vista ético, más bien que ontológico, basándonos en un enfoque crítico interdisciplinario que abarcará la filosofía ética, la etnografía y los *performance studies*.

El siglo XX: el siglo de la muerte

Desde que el hombre ha empezado a preguntarse acerca del significado de su existencia, la muerte siempre ha representado un tema fundamental y estrechamente conectado a la vida. Sin embargo, en el mundo de la filosofía, sobre todo en Europa, algo empieza a cambiar al principio del siglo XX. El siglo pasado se puede de hecho considerar el siglo de la muerte. Llevándose en la espalda las tragedias de las dos guerras mundiales, el horror de la *Shoa* y la destrucción súbita y aterradora de la bomba atómica, nunca como en esa época de la historia del hombre la vida había sido tan brutalmente dominada y lastimada por la muerte.

En respuesta a esta realidad tan violenta y horrificada, en Europa se funda una larga y articulada discusión justamente acerca del tema de la muerte. Al principio del siglo se colocan, por ejemplo, las reflexiones poéticas de Reiner María Rilke acerca de la “muerte propia,” abriendo una discusión que se pone completamente afuera de la dimensión reflexiva, trascen-

dental y esencialmente serena que, desde lo que Platón había teorizado en el *Fedón*, a través del concepto del *melete thanatou* (la cura de la muerte), había llegado hasta su declinación más propiamente cristiano-católica de salvación universal. Célebres, de hecho, son los bellos versos de *El libro de horas* en que Rilke asevera: “[...] nosotros somos sólo la corteza y la hoja / La muerte que cada uno lleva en sí / es la fruta en torno de la cual todo gira.”¹³ A las reflexiones de Rilke, seguirán las radicales teorías de Freud en *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte* (1915) y *Más allá del principio del placer* (1920) – que considera el fundamental papel jugado por la guerra en tanto despertadora de una pulsión arcaica inconsciente que tiene como fin la muerte – así como las sucesivas consideraciones de Martín Heidegger acerca del *Sein-zum-Tode* (ser-para-la-muerte) en los famosos capítulos de *Ser y tiempo* (1927) dedicados a la reflexión trascendental sobre la identidad del ser y su certeza de la muerte. A estas postulaciones más ontológicas se añade un planteamiento teórico más propiamente ético de que Vladimir Jankélévitch antes, con *La muerte*,¹⁴ y Emmanuel Lévinas después, con *Dios, La muerte y el tiempo*,¹⁵ son los mayores representantes.

La historia de México en esta primera mitad del siglo XX, presente en el sustrato temático de *Pedro Páramo*, no es menos mortífera. La novela hace referencia a los dos más relevantes y violentos acontecimientos del siglo XX mexicano: la Revolución del 1910, la cual causa alrededor de dos millones de muertos y la Guerra Cristera (1926-1929), una sublevación popular extremadamente violenta en contra del anticlericalismo

¹³ Reiner María Rilke, *Reiner María Rilke (1875-1926)* (México: UNAM UP, 2009), p. 25.

¹⁴ Vladimir Jankélévitch, *La morte* (Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2009).

¹⁵ Emmanuel Lévinas, *Dios, la muerte y el tiempo* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2005).

de la Constitución del 1917, que interesa de modo particular el estado de Jalisco, del que proviene Rulfo. La Revolución tiene un peso fundamental en la historia de México por el significado histórico del repentino levantamiento popular, pero también por su total fallecimiento. Lo que hubiera tenido que representar un nuevo punto de partida para el México moderno, no es sino el lugar del surgimiento de aún más contradicciones. La primera de todas es, sin duda, la institución del Partido Revolucionario Institucional (PRI). El PRI, que sale de las cenizas de la Revolución, lucha para estabilizar al País, pero se vuelve al mismo tiempo el único protagonista de la vida política. Invoca los principios liberales de la Constitución del '17, pero se funda sobre el clientelismo, la corrupción, el control de los sindicatos y, en última instancia, un desinterés completo por el *cuerpo* de la población, que ve día a día crecer, desesperadamente, el número de cadáveres en las calles. En palabras de Miguel Oviedo:

[La Revolución] Mostró lo mejor y lo peor de México, pero nos dio al fin su verdadero rostro, oculto bajo las capas de maquillaje del porfirismo y de otras fórmulas políticas que habían ignorado lo que era: un país indígena, rural, ligado a tradiciones ancestrales, atrapado por sus propias desigualdades sociales y económicas. La Revolución abrió las compuertas que encerraban al mexicano en un oscuro anonimato y liberó sus energías en un campo – el político – donde casi nunca habían cumplido un papel protagónico; era natural que hubiese manifestaciones de odio y violencia gratuitas. Pero la gran conquista fue recuperar para el país, en medio de un baño de sangre y venganzas políticas, su propia identidad perdida.¹⁶

¹⁶ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo 3 (Madrid: Alianza Editorial, 2001), p. 157.

En el caso específico de México, acaso podemos afirmar que en el siglo XX es la literatura, más que la filosofía, la que se interroga acerca de estos abisales y violentos cambios, a menudo tematizando y problematizando justamente el tema de la muerte. De esto se ocupa tanto la poesía, con los versos de Xavier Villaurrutia en *Nostalgia de la muerte* (1938) y José Gorostiza en *Muerte sin fin* (1939), como la narrativa con *El luto humano* de José Revueltas (1943), *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (1955) y *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes (1967), entre otros.

Si es verdad, como asevera Oviedo, que la Revolución había de repente revelado una cara de México desde ya mucho tiempo silenciada y ninguneada por el mundo de la política, o sea la cara rural, indígena y de tradiciones ancestrales, Octavio Paz es el que intenta mostrar, problematizar y finalmente fijar estas contradicciones en *El laberinto de la soledad*, un texto fundamental que acaso ha terminado por volverse contradicción él mismo. Cabe mencionar que la inquietud acerca de la relación entre vida y muerte ha interesado la realidad mexicana antes como después de la Conquista. Paz tiene el mérito de haber nombrado el contraste de la concepción de la muerte en la realidad ancestral azteca y en la dimensión del México moderno, que surge del encuentro con el catolicismo español. Si para los aztecas, y en general en muchas tradiciones ancestrales del pasado,¹⁷ la muerte era una experiencia colectiva que tenía una dimensión de regeneración, con la llegada del catolicismo la muerte se vuelve un drama personal e individual. Paz concluye considerando que la muerte mexicana no es que un espejo de la vida del mexicano, que a menudo tiene que ver con la indiferencia: “Nadie piensa en la muerte, en su propia muerte, en su muerte propia, como quería Rilke, porque nadie

¹⁷ Andrea Drusini, “Antropología della morte,” *Atti del convegno Morire tra Ragione e Fede* (Padova: Padova UP, 2009): 16.

vive una vida personal. La matanza colectiva no es sino el fruto de la colectivización de la vida. [...] También para el mexicano moderno la muerte carece de significación.”¹⁸

Según asevera Noriega, en la literatura el tema de la muerte ha jugado un papel fundamental, llegando a su expresión máxima justamente en el contexto de la Revolución, donde “se vive para la muerte, dentro de la muerte. Si algo se combate es la vida, a la que, por venganza, se le opone su contrario.”¹⁹ *Pedro Páramo* es sin duda la representación más lograda de todas las contradicciones de la historia de México, pasada y presente, en que la muerte es, a la vez, realidad e ilusión, muerte propia y muerte colectiva, cuerpo muerto y al mismo tiempo desvivo, que grita y habla desde la tumba en que la historia y su misma responsabilidad personal lo han puesto. En los párrafos siguientes, intentaremos analizar la medida de las contradicciones que la(s) muerte(s) en/de Comala nos proporciona, con el fin de encontrar, acaso, el paradigma de lo que debería quedar, después de tanta muerte horribilísima, a los que sobreviven.

Comala: muerte en la vida y vida en la muerte

En el ensayo *Los muertos indóciles*, Cristina Rivera Garza asevera que son muchos los escritores que analizan las relaciones de la escritura con su contexto a través de la figura de la muerte. La autora mexicana cita varios autores en el marco de la literatura mundial y, por supuesto, Juan Rulfo, para mostrar que:

¹⁸ Paz, *El laberinto de la soledad*, cit., p. 62.

¹⁹ Teobaldo A. Noriega, “La muerte como tema en la novela mexicana contemporánea,” *Mayurqa*, vol. 2, n. 29 (1979-1980): 80.

[...] no sólo existe una relación estrecha entre el lenguaje escrito y la muerte, sino que además se trata de una relación reconocida – e incluso buscada activamente – por escritores de la más variada índole. Poetas y narradores por igual. Lo que para muchos es una metáfora a la vez iluminadora y terrorífica, se ha convertido para otros, sin embargo, en realidad cotidiana.²⁰

Por su historia México ha sido, y sigue siendo, uno de los países en que esta relación es una terrible realidad cotidiana. Juan Rulfo quizás nos ha proporcionado el paradigma más perturbador y substancial de esta relación, justamente borrando y superando la línea clara entre vida y muerte. Con respecto a este punto, es muy interesante notar como en la novela son precisamente los personajes femeninos que están más conscientes de esto y que juegan, de vez en vez, un papel distintivo en darnos a conocer la verdadera naturaleza de Comala y de su muerte.²¹

Ya desde las primeras páginas de la novela, está claro que nos encontramos en un mundo de muertos. Estamos en un lugar, Comala, que se ve “tan triste”²² por los ojos de Juan Preciado y que “está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno,”²³ según le explica Abundio. También nos damos cuenta pronto, a través de los diálogos rotos, de las voces que murmullan desde sus tumbas que todos los persona-

²⁰ Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles* (México: Tusquets Editores, 2013), pp. 17-18.

²¹ En este estudio, no se tomará en cuenta la acción de las mujeres en *Pedro Páramo* bajo una perspectiva de género. Para una idea más clara del papel jugado por los personajes femeninos se considere: Dulce Isabel Aguirre Barrera, “Esposas y madres: la sexualidad femenina en *Pedro Páramo*,” *La ventana*, vol. 3 (2008): 233-69; Jorge Murillo Medrano, “La homogeneidad simbólica del universo femenino en la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo,” *Filología y Lingüística*, XXVIII (2) (2002): 63-73.

²² Rulfo, *Pedro Páramo*, cit., p. 66.

²³ *Ibidem*, p. 67.

jes están muertos. A todo esto, se le opone el recuento pasado de una Comala en vida y con vida en la que pasa, casi en sordina y sin que los personajes puedan darse completamente cuenta, toda la historia dolorosa del México de las primeras décadas del siglo XX. En muchas ocasiones se ha considerado que estas dos descripciones representen a dos Comala diferentes²⁴ y hasta paralelas:²⁵ por un lado hay la Comala del pasado, real y viva, en donde se nos recuenta la vida de Pedro Páramo y los acontecimientos históricos de México; por el otro hay la Comala infernal del submundo, la Comala presente, el lugar de la memoria²⁶ desde el que hablan los muertos.

Sin embargo, parece más bien que los límites de estas dos Comala sean mucho más fumosos, completamente mezclados, sin que sea posible diferenciarlos. En Comala, la vida es muerte y la muerte es vida. Todos los personajes en *Pedro Páramo* parecen aceptar y estar conscientes de esto. Así nos muestran, por ejemplo, las palabras de Dolores, la madre de Juan Preciado en vida:

‘Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz.’ Mi madre... la viva.²⁷

‘Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero

²⁴ Claudia María Maya Franco, “La muerte, el poder y el amor. Pedro Páramo y el discurso como acontecimiento,” *Escritos*, vol. 20, n. 45 (2012): 435-53.

²⁵ Noriega, “La muerte como tema,” cit.

²⁶ Franco, “La muerte, el poder y el amor,” cit.

con la diferencia del aire. Allí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida....²⁸

Si los murmullos son la característica más destacada de la Comala del submundo, la madre de Juan Preciado asocia indisolublemente los dos mundos con el oxímoron “murmullo de la vida.” Cuando Juan Preciado dirá, algunas líneas después, “Me mataron los murmullos”²⁹ ¿no sería esto como decir “me mató la vida misma”? Por lo tanto, acaso no existe una Comala real y una Comala del submundo, acaso existen las dos completamente entrelazadas cuyo referente substancial, que las pone en un contacto eterno, es la ilusión, como nos indica Juan Preciado desde las primeras páginas de la novela, y como nos indica, más lucidamente, Dorotea desde su tumba:

[...] comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala.³⁰

—Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión.
—¿La ilusión? Eso cuesta caro. A mí me costó vivir más de lo debido. Pagué con eso la deuda de encontrar a mi hijo, que no fue, por decirlo así, una ilusión más; porque nunca tuve ningún hijo. Ahora que estoy muerta me he dado tiempo para pensar y enterarme de todo.³¹

Según bien señala Martínez, en su estudio que se enfoca en la relación de *Pedro Páramo* con la ancestral cosmogonía

²⁷ Rulfo, *Pedro Páramo*, cit. p. 70.

²⁸ *Ibidem*, p. 117-18.

²⁹ *Ibidem*, p. 117.

³⁰ *Ibidem*, p. 65.

³¹ *Ibidem*, p. 119.

prehispánica y que lee el viaje de Juan Preciado como un largo camino hacia el *Mictlán*,³² “Rulfo escribió una novela de muertos o, mejor dicho, de almas.”³³ Sin embargo, acaso podríamos añadir algo más y decir que Rulfo escribió, también, una novela de cuerpos que desde y con su propia muerte actúan y hablan. Rulfo, de hecho, escribió también una novela de “muertos indóciles,” si queríamos decirlo con la bella poesía de Roque Dalton.³⁴

Para comprender exhaustivamente la naturaleza de la mutua contaminación de muerte en la vida y vida en la muerte de Comala, hay que considerar los elementos más emblemáticos de esta muerte actuada por los muertos indóciles: el cuerpo y el lenguaje. Todos los personajes de Comala, desde Pedro Páramo hasta Susana San Juan, desde Juan Preciado hasta Doña Eduvigis y Dorotea, mueren su propia muerte. Sin embargo, algunos de sus “cadáveres poderosos,” como los llamaría Jean Franco,³⁵ no dejan de recordar e interpretar al infinito, a través del lenguaje, su propia existencia después de haber muerto. Este poder que Rulfo le ha dado al cuerpo muerto y a la muerte misma tiene la función de llamarnos en causa constantemente y de asistir al drama de nuestra responsabilidad ética con respecto al Otro.

³² En la cosmogonía azteca el *Mictlán* (la tierra de los muertos) y el *Tlalocan* (el lugar del néctar de la tierra) constituían los dos destinos posibles del alma después de la muerte. Llegar a cada uno de estos destinos no era una decisión del alma sino más bien de los dioses. En el ensayo ya citado, Lienhard considera que ambos mundos serían presentes en la realidad de Comala, uno como presente y otro como pasado. Martínez, sin embargo, se fija más bien en la figura de Juan Preciado para el que sólo existe el Mictlán.

³³ Martínez, “El largo camino de Juan Preciado,” cit., p. 65.

³⁴ Roque Dalton, “El descanso del guerrero,” *Taberna y otros lugares* (1969).

³⁵ Jean Franco, *Decadencia y caída de la ciudad letrada* (México: Debate, 2003).

Tomar en cuenta el cuerpo y el lenguaje, nos conecta con las dos dimensiones teóricas que serán la base de este análisis: la muerte como experiencia ética o, mejor dicho, como responsabilidad propia con respecto al cuerpo muriente y muerto del Otro, y la muerte como drama, como espectáculo, hasta como *performance*, con todas sus implicaciones simbólicas y políticas.

La(s) muerte(s) de Comala

En los mismos años en que Juan Rulfo publica la novela *Pedro Páramo* (1955), en Francia Vladimir Jankélévitch, judío de origen rusa y naturalizado francés, trabaja a una de las obras más desconcertantes en el campo de la Ética: *La muerte*. La obra se publica sólo en 1966, pero proviene de dos seminarios públicos que el filósofo impartió en la Sorbona entre 1957 y 1959. Jankélévitch se dedica a un minucioso trabajo de deconstrucción de las más radicadas teorizaciones filosóficas acerca de la muerte en el Occidente. Su primer blanco es la muerte de Sócrates, inmortalizada en la obra de Platón, que opone a la muerte trágica la visión serena de la espera de los Campos Elíseos, que Sócrates se merece porque actuó bien en la vida. Esta muerte fedoniana es la primera gran falsificación consolatoria planteada por la filosofía, que luego se volverá la aún más contradictoria interpretación cristiana, vuelta a la mercantilización de la salvación en la espera del Paraíso. Una visión que está muy bien representada por el personaje contradictorio y problemático del padre Rentería en *Pedro Páramo*.

Según Jankélévitch los modelos que intentan pensar la muerte como una dimensión paralela a la vida, como el revés de la vida y de esta separada, nada son sino una manera de proponer generalizaciones inofensivas, que terminan con la exaltación de la inmortalidad del alma, o sea la negación extrema

de la muerte.³⁶ Los dos más grandes acercamientos a la muerte en el siglo XX – el que considera la muerte sólo biológicamente, en su mera y tranquila materialidad, que llega hasta la tanatología Nazi, y el que lucha para una conservación ilimitada de la vida – pierden la dimensión más importante o sea la consideración de la simbiosis irrenunciable entre vida y muerte. Aún más, todo esto anula una de las más importantes implicaciones de la fusión de vida y muerte, o sea la unicidad irrepetible de cada vida humana y de cada muerte.

Octavio Paz, que publica *El Laberinto de la soledad* algunos años antes de los seminarios del filósofo judío, considera que esta negación extrema de la muerte en México se vuelve al mismo tiempo negación extrema de la vida, o sea indiferencia pura:

La indiferencia del mexicano ante la muerte se nutre de su indiferencia ante la vida. El mexicano no solamente postula la intrascendencia del morir, sino la del vivir. [...] Nuestra indiferencia ante la muerte es la otra cara de nuestra indiferencia ante la vida. Matamos porque la vida, la nuestra y la ajena, carece de valor. Y es natural que así ocurra: vida y muerte son inseparables y cada vez que la primera pierde significación, la segunda se vuelve intrascendente. La muerte mexicana es el espejo de la vida de los mexicanos.³⁷

En su ejercicio doloroso de intentar nombrar las contradicciones de la categoría acaso inexistente de “la mexicanidad,” Paz no logra distanciarse de cierta visión fatalista. Al contrario, Jankélévitch se mueve más allá de esta visión y postula una filosofía de la muerte como acción, como responsabilidad ética. El filósofo judío teoriza tres diferentes tipologías

³⁶ Véase Enrica Lisciani Petrini, “Introduzione,” Jankélévitch, *La morte*, cit. p. XXII.

³⁷ Paz, *El laberinto de la soledad*, cit., p. 63.

de muerte, vinculándolas indisolublemente al lenguaje, o sea la muerte en tercera persona, la muerte en segunda persona y la muerte en primera persona. La muerte en tercera persona es la muerte en general, abstracta y anónima, o la muerte propia considerada bajo una perspectiva impersonal (por ejemplo, el médico que considera la medida de su propia enfermedad): es la objetividad anti-trágica. La muerte en primera persona, por el contrario, es causa de profunda angustia. “Yo estoy acosado,”³⁸ mi propia muerte representa un misterio que envuelve mi totalidad y desde la que no me puedo distanciar críticamente. Entre el total anonimato de la tercera persona y la tragedia inenarrable de la primera persona, se encuentra la dimensión intermedia, la muerte en segunda persona, la muerte del Otro cercano:

la muerte de alguien cercano, [...] es la experiencia filosófica privilegiada porque es tangencial a dos personas allegadas. Es la más parecida a la mía, sin ser la mía y sin ser para nada la muerte impersonal y anónima del fenómeno social. Es otro y no yo, entonces sobreviviré. Puedo verlo morir. Lo veo muerto. Es otro y no yo y, al mismo tiempo, es lo que me toca más de cerca. Más allá, eso sería mi muerte, me tocaría a mí. La filosofía de la muerte está hecha para nosotros por su proximidad.³⁹

La muerte del hombre no es, o no es sólo, la muerte anónima en tercera persona, el “se muere” biológico y meta-empírico, sino siempre una primera persona, un “yo” que vive una vida irrepetible y que, justamente por esta unicidad, se da a un otro, a una segunda persona. La segunda persona, el tú, es precisamente la única a la que se puede donar la muerte de un “yo.” Gracias a esta unicidad, que el filósofo llama *semelfacti-*

³⁸ Jankélévitch, *La morte*, cit., p. 23. (La traducción es mía).

³⁹ Vladimir Jankélévitch, *Pensar la muerte* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004), p. 15.

vidad indeleble, “cada muerte es un homicidio y ninguna muerte puede ser redimida o reabsorbida en cualquier mecanismo que sea universalista, metafísico y trascendentalita o biológico o inmanentista.”⁴⁰ La muerte es, a la vez, un drama personal y solitario, pero también una relación con el Otro al que ofrecemos el *espectáculo* de nuestra propia muerte, a través justamente del cuerpo y del lenguaje. El tú, el espectador, el que se queda después de la muerte y que sobrevive a ella está cargado de la responsabilidad de haber sobrevivido.⁴¹

Nos parece que en *Pedro Páramo* no sea presente solamente una “mitificación de un sentido fatal de la existencia,”⁴² sino una visión de la muerte y de la vida más problemática con sus fundamentales implicaciones simbólicas. No todos los personajes aceptan fatalmente su muerte. Hay personajes que resisten, que actúan, que se toman responsabilidades tanto en la vida como en la muerte y ejercen su resistencia política a través del discurso, desde la tumba.

La primera muerte de que se nos da evidencia en el texto es el suicidio de Eduviges Dyada. Desde sus mismas palabras sabemos que ha sido la mejor amiga de Dolores, la madre de Juan Preciado, y que él hubiera podido ser su hijo por haber tenido ella que acostarse con Pedro Páramo la primera noche de su boda con Dolores: “Ten la seguridad de que la alcanzaré. Sólo yo entiendo lo lejos que está el cielo de nosotros; pero conozco cómo acortar las veredas. Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando Él lo disponga. O, si tú quieres, forzarlo a disponer antes de tiempo.”⁴³

Más allá del significado primero del suicidio cristiano en cuanto terrible pecado en contra de Dios, como nos recuerda

⁴⁰ Petrini, “Introduzione,” cit. pp. XXIV-XXV. (La traducción es mía).

⁴¹ Lévinas, *Dios, la muerte y el tiempo*, cit., p. 24.

⁴² Noriega, “La muerte como tema,” cit., p. 87.

⁴³ Rulfo, *Pedro Páramo*, cit. p. 73.

unas páginas después el padre Rentería, a esta forma de *darse* la muerte Rulfo acaso le da un valor mucho más problemático y profundo. Una vez más es una mujer, María Dyada, la hermana de Eduviges, a darnos las huellas de esta complejidad en el fragmento 16. El padre Rentería está revolcándose en su cama, después de haberle concedido la gracia del perdono *post-mortem* al abyecto hijo de Pedro Páramo, Miguel Páramo. El cura reflexiona sobre su falta de coraje y su remordimiento por tratar de manera diferente a los ricos y a los pobres. Se acuerda, entonces, de cuando María llega para pedir que se le perdonen sus pecados a Eduviges:

—Ella sirvió siempre a sus semejantes. Les dio todo lo que tuvo. Hasta les dio un hijo, a todos. Y se los puso enfrente para que alguien lo reconociera como suyo; pero nadie lo quiso hacer. Entonces les dijo: “En ese caso yo soy también su padre, aunque por casualidad haya sido su madre”. Abusaron de su hospitalidad por esa bondad suya de no querer ofenderlos ni de malquistarse con ninguno.

—Pero ella se suicidó. Obró contra la mano de Dios.

—No le quedaba otro camino. Se resolvió a eso también por bondad.⁴⁴

Eduviges se da la muerte porque nadie quiere reconocer a su hijo, nadie quiere ponerse por encima la responsabilidad de ser padre. Entonces Eduviges se vuelve, al mismo tiempo, madre y padre y por esto elige morir. En la economía del texto de Rulfo, esta muerte acaso tiene una de las valencias simbólicas más poderosas, al volverse el sacrificio último que envuelve en sí la idea de la responsabilidad absoluta. Jacques Derrida explica muy bien la naturaleza de esta contradicción en su lectura del filósofo checo Jan Patočka en *Dar la muerte*. La genealogía de la responsabilidad se construye a través de un doble

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 91-92.

filo entrelazado, el de la muerte y el del dono: la muerte donada.⁴⁵ “Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera”⁴⁶ nos dice Eduvigés: el alma se encuentra lista para recibir su muerte dándose. El sentido de responsabilidad se anuncia aquí como un modo de darse la muerte: mi última y absoluta responsabilidad es mi muerte irremplazable, la responsabilidad de hacer lo que nadie puede hacer por mí. La muerte me da mi singularidad, entonces mi responsabilidad, la que María Dyada llama en el texto “bondad.” Eduvigés entonces representa el primer emblema de la responsabilidad del hombre, la última y más absoluta, frente también a su historia, la Revolución, que siempre produce palabras sacras como Poder, Libertad o Razón, pero que se vuelve al mismo tiempo y contradictoriamente ritual sacrificial. Para los que la ejercen, esta responsabilidad no es sino una paradoja: la del sacrificio libertario por un lado y la de la culpa por el otro. Quizás uno de los personajes que podría aparecer más secundario en la novela, envuelve en sí uno de los significados más profundos del severo juicio histórico de Rulfo acerca del fallecimiento de la Revolución.

El segundo cadáver poderoso de esta historia es el de Susana San Juan. La mujer “que no era de este mundo”⁴⁷ es la que más que todos vive tan conscientemente las contradicciones de la muerte en tercera, en segunda y en primera persona, volviéndose de hecho la personificación misma de la tragedia de la historia “ilusoria” de México. Cómo ya señala Javier González Alonso,⁴⁸ desde un punto de vista más simbólico Susana San Juan contribuye a aunar todas las voces que en el

⁴⁵ Derrida, *Dar la muerte*, cit., p. 28.

⁴⁶ Rulfo, *Pedro Páramo*, cit. p. 73.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 164.

⁴⁸ Javier González Alonso, “Susana San Juan: Función y significado textuales en *Pedro Páramo*,” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 15, n. 2 (1991): 209-21.

texto no son que murmullos y se vuelve también un personaje fundamental desde el punto de vista estructural, puesto que es también el personaje que mantiene y desarrolla la conexión entre el mundo de Juan Preciado y el de Pedro Páramo.

Mucho más allá de eso, hay que considerar los elementos a través de los cuales Rulfo le da este poder a la mujer, precisamente el cuerpo y el lenguaje, que se vuelven verdaderas armas cuyo lugar de acción es justamente la muerte. Según subraya Jankélévitch, la muerte en primera persona, la muerte propia, sólo se puede vivir al futuro, nunca al presente o al pasado. Sólo puedo decir “moriré,” nunca puedo decir “muero” sin verme morir, o “he muerto” si no volviéndome un actor y desdoblándome.⁴⁹ Susana San Juan es precisamente el conjunto de estas aporías, que en el texto se resuelven a través de un enfoque poderosamente performático.

Hay dos momentos fundamentales en el texto que nos dan la medida de estas contradicciones. En primer lugar, está Susana San Juan que actúa el drama personal de su propia muerte, ante un verdadero público, cargándolo de la responsabilidad de ser testimonio y sobreviviente a ella. En segundo lugar, hay el lenguaje, o sea la voz de Susana desde su tumba, que como una Antígona reflexiona sobre su vida y sobre la muerte en segunda persona de sus padres y de Florencio, su primer esposo que la dejó viuda muy pronto y que ella amó desesperadamente.

Antes de entrar en el mérito del significado y de la interpretación del papel jugado por la muerte de Susana San Juan, hay que aclarar teóricamente el modo en que se considera la relación entre cuerpo, lenguaje y *performance*. Como ya hemos señalado antes, Rulfo escribió una novela de *muertos indóciles*, cuyos cuerpos actúan desde y con su propia muerte. Algunos de estos cuerpos, como el de Susana, se pueden leer como una

⁴⁹ Jankélévitch, *La Morte*, cit., p. 29. (La traducción es mía).

alegoría, como quería Benjamin, en que “la historia es vista como ruinas y escombros.”⁵⁰ Todo esto nos pone ante el oxímoron de los cadáveres poderosos y de la relación entre cuerpo y poder. Pero ¿de qué poder estamos hablando? En las teorizaciones más actuales acerca del cuerpo, desde Foucault hasta las posiciones feministas, el cuerpo ha dejado de representar una imagen de estabilidad y certeza, para volverse un lugar de inestabilidad que adquiere significado precisamente a través del lenguaje, o sea de los discursos que lo representan.⁵¹

Susana San Juan usa el cuerpo y el lenguaje de una manera muy lúcida. Para entender todo el poder político de su acción necesitamos un enfoque teórico nuevo, o sea el de los *performance studies*. Según Diana Taylor⁵² hay tres elementos que caracterizan a una performance: la centralidad del cuerpo del performer, el uso del lenguaje y el público, los participantes. Mientras en el teatro se actúa el papel de otra persona, el performance es real y borra la línea con lo ficticio.⁵³ Cada vez que aparece el personaje de Susana San Juan relacionada con la muerte, los tres elementos (el cuerpo que actúa, el lenguaje y el público) siempre están presentes. Susana se vuelve, de vez en vez, cuerpo protagonista de la muerte en primera persona y de la muerte en tercera persona, pero también es la única que presencia, como testigo, la muerte en segunda persona. Esto no quiere decir, por supuesto, que Susana San Juan sea una performer en el sentido más material de la palabra. De hecho, como subraya Richard Scherer⁵⁴ algo *es* performance y algo se

⁵⁰ Citado en Olivia Vázquez-Medina, *Cuerpo, historia y textualidad en Augusto Roa Bastos, Fernando del Paso y Gabriel García Márquez* (Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2013), p. 22.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Diana Taylor, *Performance* (Buenos Aires: Asuntoimpresiones, 2012).

⁵³ *Ibidem*, p. 43.

⁵⁴ Richard Scherer, *Performance Studies: an introduction* (London: Routledge, 2006), p. 38.

puede estudiar o entender *como* performance: algunos ejemplos serían la raza, la nación y el *gender*.

Estudiar algo *como* performance significa concretamente estudiar la manera de transmitir conocimiento a través del cuerpo, de la acción y del comportamiento, considerando que el cuerpo performante actúa al interior de un sistema de poder en que el cuerpo es un producto más: “Las conquistas, las dictaduras, el patriarcado, la tortura, el capitalismo, las religiones, la globalización (etcétera) construyen sus propios cuerpos.”⁵⁵ Entonces, la lectura de la muerte de Susana San Juan *como* una performance nos da la posibilidad de relevar tanto la dimensión de hipervisibilidad de la teatralidad de su alegoría, como el poder de la acción y de la resistencia humana, puesto que: “No somos solamente espectadores, somos actores sociales con el potencial de intervenir y responderle al poder.”⁵⁶

La primera experiencia de Susana con la muerte se nos desvela desde su tumba, a través de sus palabras en el fragmento 41. Juan Preciado acaba de darse cuenta de que está muerto en su tumba junto a Dorotea y que los muertos de Comala hablan y se quejan. Juan Preciado escucha, entonces, por primera vez la voz de Susana San Juan que habla acerca de la muerte de su madre:

Estoy acostada en la misma cama donde murió mi madre
hace ya muchos años; [...]

Creo sentir la pena de su muerte...

Pero esto es falso.

Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para
olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada sólo por un
rato. Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón
negro como el que se usa para enterrar a los muertos.
Porque estoy muerta.

⁵⁵ Taylor, *Performance*, cit., p. 92.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 47.

En febrero, cuando las mañanas estaban llenas de viento, de gorriones y de luz azul. Me acuerdo. Mi madre murió entonces.⁵⁷

A partir de este fragmento empieza la experiencia de Susana con la muerte en segunda persona. Hay dos elementos que deberían ser centrales en la experiencia de la muerte en segunda persona: el duelo y la dimensión testimonial, o sea el volverse testigos de la muerte del otro cercano que siempre implica una responsabilidad en el “después” de haber sobrevivido. Emblemáticamente el duelo no es algo que le pertenece a Susana y que se vuelve símbolo más trágico de su alegoría.

En el caso de la muerte de su madre, el duelo es algo que se delega más bien a Justina: “Que yo debía haber gritado; que mis manos tenían que haberse hecho pedazos estrujando su desesperación. Así hubieras tú querido que fuera. Pero ¿acaso no era alegre aquella mañana?”⁵⁸ Lo mismo pasa cuando Susana hace la segunda experiencia de la muerte en segunda persona, la de su padre, Bartolomé San Juan. Aún más emblemáticamente es la experiencia con el recuerdo de su padre que nos pone por delante la medida del significado de la muerte espectacularizada de Susana, que después se vuelve drama nacional.

En el fragmento 48, Susana acaba de escuchar la voz de su papá que llega a verla, justo unas horas antes que Justina le diera la noticia de su muerte, por mano de Pedro Páramo. Su reacción es la risa en el total desconcierto de Justina. Susana se ríe porque se acuerda de su primera experiencia con la muerte cuando era niña:

—Baja, Susana, y dime lo que ves.
Estaba colgada de aquella soga que le lastimaba la cintura,

⁵⁷ Rulfo, *Pedro Páramo*, cit., p. 133.

⁵⁸ *Ibidem*.

que le sangraba sus manos; pero que no quería soltar: era como el único hilo que la sostenía al mundo de afuera.

—No veo nada, papá.

—Busca bien, Susana. Haz por encontrar algo.

[...]

Y ella agarró la calavera entre sus manos y cuando la luz le dio de lleno la soltó.

—Es una calavera de muerto —dijo.

—Debes encontrar algo más junto a ella. Dame todo lo que encuentres.

El cadáver se deshizo en canillas; la quijada se desprendió como si fuera de azúcar. Le fue dando pedazo a pedazo hasta que llegó a los dedos de los pies y le entregó coyuntura tras coyuntura. Y la calavera primero; aquella bola redonda que se deshizo entre sus manos.⁵⁹

Desde un punto de vista simbólico esta escena, casi como si estuviéramos en un *Macbeth* mexicano, es poderosa y representa el emblema de Comala como vida en la muerte y muerte en la vida. Susana está de hecho bajando viva en una tumba para luego toparse con el símbolo de la muerte mexicana por excelencia, que trasciende la dimensión pre y postcolonial: la calavera. La experiencia de Susana y su acción posterior, en el momento de su muerte, adquieren aquí un significado antropológico relevante. Según asevera Stanley Brandes, gracias también al *Laberinto* de Paz, el significado de la muerte y de sus rituales se han convertido en elementos centrales de *lo mexicano*, a menudo causando contradictorias generalizaciones.⁶⁰ La problematización de Rulfo en esta escena nos da la medida de estas contradicciones, justamente en el tema del cadáver que se deshace en las manos de Susana. Aún más ella

⁵⁹ Rulfo, *Pedro Páramo*, cit., p. 147.

⁶⁰ Stanley Brandes, “Visiones mexicanas de la muerte,” en *Etnografía de la muerte y las culturas en América Latina*, Juan Antonio Flores Martos y Luisa Abad González (eds.) (Cuenca: Castilla La-Mancha UP, 2007): 36.

ve poco a poco desaparecer, grotescamente, la calavera primero, el símbolo más poderoso de la identidad nacional mexicana. La carcajada que sigue a la noticia de la muerte de su padre contribuye a fijar más trágicamente esta toma de conciencia.

Precisamente este deshacerse de los símbolos, que es también un deshacerse de la nación, es el hilo que nos conecta al segundo momento de la experiencia de la muerte con respecto al personaje de Susana San Juan, el momento de su muerte propia. Estamos en el fragmento 63 y el padre Rentería está en el acto, muy propiamente cristiano, de preparar *fedonianamente* Susana para la muerte. Sin embargo, Susana se rehúsa a esto y su acción se vuelve inherentemente performática. Está ella que repite las palabras de redención que le susurra el padre Rentería, pero que al mismo tiempo se vuelven recuerdo de Florencio. El amor y el deseo que se vuelven su última y desesperada resistencia en vida:

—Tengo la boca llena de tierra.

—Sí, padre.

—No digas: ‘Sí, padre.’ Repite conmigo lo que yo vaya diciendo. [...]

Trató de ver si los labios de ella se movían. Y los vio balbucir, aunque sin dejar salir ningún sonido.

‘Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados, duros como si mordieran oprimidos mis labios...’⁶¹

Está también el público, los espectadores:

El padre Rentería repasó con la vista las figuras que estaban alrededor de él, esperando el último momento. Cerca de la puerta, Pedro Páramo aguardaba con los brazos cruzados; en seguida, el doctor Valencia, y junto a ellos otros señores. Más allá, en las sombras, un puño de mujeres a las que se

⁶¹ Rulfo, *Pedro Páramo*, cit., p. 169.

les hacía tarde para comenzar a rezar la oración de difuntos.⁶²

La acción de Susana, de su voz y del público tienen un valor importante en la representación de la muerte. El intento del padre Rentería por absolver a Susana de sus pecados es el emblema de la muerte que se vuelve drama personal. Susana es el centro de su propio drama. El público al que Susana le está donando su muerte espectacular debería de funcionar como reapropiación de su pasado. Sin embargo, para ellos, incluso para Pedro Páramo su muerte no es que la muerte en tercera persona, la nada y la indiferencia total. Los demás ya no participan en su muerte, la miran desde afuera a su vez reflejados en el espectáculo de un muriente.⁶³ En el preciso instante en que Susana descubre su propia muerte, su cuerpo se revuelca sobre sí mismo y muere. La responsabilidad de esta muerte del Otro pasa ahora a Dorotea, quien es la única a tomarse en la espalda conscientemente esta tarea, según le explica a Juan Preciado:

—Yo. Yo vi morir a doña Susanita.
—¿Qué dices, Dorotea?
—Lo que te acabo de decir.⁶⁴

Precisamente al tomarse en la espalda la responsabilidad de la muerte de Susana, Dorotea es la mujer que más está consciente del destino trágico de su vida: la ilusión de haber tenido un hijo que nunca tuvo y por la cual nada más pudo si no sentarse a esperar su muerte. Así como en el caso de Eduviges, el gesto de Dolores no es gratuito, sino que es una acción activa, diríamos política, que contrasta y resiste a la ley, en su caso a la voz de su alma:

⁶² *Ibidem*, p. 169.

⁶³ Drusini, "Antropología della morte," cit. p. 16.

⁶⁴ Rulfo, *Pedro Páramo*, cit., p. 170.

—¿Y tu alma? ¿Dónde crees que haya ido?
—Debe andar vagando por la tierra como tantas otras; [...] Cuando me senté a morir, ella rogó que me levantara y que siguiera arrastrando la vida, como si esperara todavía algún milagro que me limpiara de culpas. Ni siquiera hice el intento: ‘Aquí se acaba el camino – le dije –. Ya no me quedan fuerzas para más.’ Y abrí la boca para que se fuera. Y se fue. Sentí cuando cayó en mis manos el hilito de sangre con que estaba amarrada a mi corazón.

Lo que pasa en el fragmento siguiente viene a clausurar el significado alegórico del espectáculo de la muerte de Susana con otro espectáculo más, el de la fiesta que sigue a su deceso y que se parece mucho al Día de muertos. Hay circos, gente que llegan desde Contla y de muchas otras partes y, mientras sigue la fiesta, entierran a Susana sin que casi nadie se diese cuenta. Aquí está, otra vez, la paradoja de lo que se suele considerar “la mexicanidad” y que el personaje de Susana contribuye a render evidente.

Pedro Páramo jura vengarse del pueblo, jura cruzar los brazos y dejar que la Media Luna se muera, lo cual es cierto. Sin embargo, la verdadera venganza es la que Susana misma se toma desde su tumba, a través del discurso. Mientras que la Antígona de Sófocles habla desde afuera de *la polis* donde se le ha relegado aún viva, Susana habla desde el interior de una *polis* muerta también, pero en que la muerte misma actúa sus juegos como pura ilusión. Nombrar a las muertes de sus seres queridos y darnos evidencia de la experiencia de la muerte en segunda persona, acaso es el acto más político de Susana San Juan, es el duelo más allá del duelo.

La muerte y la acción *post-mortem* de Susana San Juan es especular a la muerte de los personajes negativos de la novela y a los que no se le da una segunda voz en la tumba: Miguel Páramo y Pedro Páramo. Miguel Páramo encontrará la más insulsa e incensada de las muertes sin darse cuenta alguna, la que le da su caballo querido, sin que su padre pueda ejercer su

poder vengativo. Al contrario, Pedro Páramo es el único, emblemáticamente, que siente la muerte en primera persona y la nombra: “‘Ésta es mi muerte’, dijo.”⁶⁵ Por fin la muerte llega y se desvela en su dimensión más trágica, como muerte propia, por delante del cacique. A nada le sirve haber de repente reconocido la cara de Susana, el rostro del otro, como quería Lévinas⁶⁶ que les daría la medida de su responsabilidad ética: “Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan.”⁶⁷

La muerte de Pedro Páramo corresponde a una desintegración más. Después de haber perdido a Susana y de haber llevado a la Media Luna tanta muerte, no hay descanso alguno para él, el cuerpo de Pedro Páramo, irónicamente se va “desmoronando como si fuera un montón de piedras,”⁶⁸ llevándose consigo no la desaparición, sino la pulverización de las contradicciones que la Revolución había creado.

Aquí hay el círculo que cierra el severo juicio histórico de Juan Rulfo acerca de la historia mexicana del siglo XX, pero que al mismo tiempo no renuncia a un polo positivo, el de la responsabilidad ética que los personajes ejercen a través del discurso. Así como la muerte es vida y la vida es muerte, así como las dos Comala representan una misma realidad y no son dos dimensiones paralelas, Susana San Juan y Pedro Páramo representan las dos caras coexistentes de México, la que da la muerte y la que resiste. Lo que Juan Rulfo deja abierto en el

⁶⁵ Rulfo, *Pedro Páramo*, cit., p. 178.

⁶⁶ Lévinas, *Dios, la muerte y el tiempo*, cit., p. 22.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 177.

⁶⁸ *Ibidem*.

final es precisamente el *después* que le pertenece a los sobrevividos. Es para ellos que la lluvia de la regeneración ha empezado a caer otra vez sobre Comala. En todo esto está, por supuesto, la muerte como personaje, la muerte hablada y la muerte representada, la muerte propia y la muerte del Otro que se vuelve el lugar de interpretación de la memoria: “¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas? ¿Por qué no simplemente la muerte y no esa música tierna del pasado?”⁶⁹ pregunta Rulfo, porque “la responsabilidad para con el prójimo es anterior a mi libertad en un pasado inmemorial – no representable, en un pasado que no fue jamás presente” le respondería años después Emmanuelle Lévinas.⁷⁰

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ Lévinas, *Dios, la muerte y el tiempo*, cit., p. 89.

RESUMOS

LAURA ALICINO, *A morte falada e a morte como representação: para uma interpretação ética da morte em Pedro Páramo de Juan Rulfo.*

A intenção deste ensaio é propor a análise de um dos temas mais perturbadores no romance *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo: o tema da morte. Partindo da premissa de que a morte não é apenas uma questão física ou mítica, mas também uma entidade, um lugar enunciativo, consideramos que todas as personagens têm que enfrentá-la e, de fato, exercer sua própria resistência. Além de mostrar uma visão fatalista da vida e da morte, o único romance de Rulfo aponta para outro caminho, o da responsabilidade ética em relação ao Outro.

JUAN M. BERDEJA, *Língua dos mortos: “El señor de palo” (1932), de Efrén Hernández e “La frontera increíble” (1946), de José Revueltas.*

A partir da análise dos contos “La frontera increíble” (1946) de José Revueltas e “El señor de palo” (1932) de Efrén Hernández, este artigo estuda a condição inefável e literária da morte, mostrando que o silêncio é o signo a que ambos os autores recorrem quando tentam ir “além da linguagem.” O que há de dizível na morte? O que é que escapa da Palavra no final da vida? Como a literatura pode contar o que, por definição, excede a linguagem?

MICHELA CRAVERI, *A grande festa da morte: as “calaveras literarias” no México independente.*

O culto mesoamericano dos mortos e a iconografia funerária cristã convergiram na grande representação satírica da morte do século XIX graças ao trabalho do impressor mexicano José Guadalupe Posada. Neste artigo pretendo analisar alguns opúsculos distribuídos no Dia dos Mortos a partir da segunda metade do século XIX e conhecidos como *calaveras literarias*. Em particular, vou me concentrar na análise de algumas *calaveras* ilustradas por Posada e recentemente publicadas pela UNAM no catálogo *Impresos Populares Iberoamericanos*.

FABRIZIO LORUSSO, “*A mesma dor nos une.*” *Narrações, luto e busca pela vida no coletivo de “Los otros desaparecidos de Iguala.”*

No México a dor comum e a busca dos desaparecidos levam os membros da família à ação coletiva em um contexto de violência e de crise dos Direitos Humanos. Depois do desaparecimento forçado dos 43 estudantes de Ayotzinapa em 2014, nasce o grupo de *Los otros desaparecidos de Iguala*, formado pelos buscadores de desaparecidos no Estado de Guerrero. A partir de seus depoimentos, o artigo analisa os conceitos de luto suspenso e compartilhado, e a busca pela vida, mostrando a contraposição às narrativas oficiais sobre a vida, a morte e o status dos desaparecidos.

HÉCTOR PEREA, *Em poucas palavras: a piscadela da morte.*

O ensaio apresenta uma visão geral da presença da morte na literatura, na arte e, em geral, na cultura mexicana, desde o final do século XIX até a narco-literatura contemporânea. Autores como Martín Luis Guzmán, Nellie Campobello, Carlos Fuentes, Juan Rulfo e Edmundo Valadés, herdeiros de Manuel Payno, Vicente Riva Palacio José Guadalupe Posada, criaram uma corrente crítica da desigualdade e da violência na história mexicana que se estenderia até autores contemporâneos como Elmer Mendoza, Yuri Herrera, Sérgio González Rodríguez e Rosa Beltrán.

SUMMARIES

LAURA ALICINO, *Death as Discourse and Death as Representation: Toward an Interpretation of Death in Juan Rulfo's Pedro Páramo*.

The aim of this essay is to propose an analysis of death: one of the most disturbing themes in Juan Rulfo's novel *Pedro Páramo* (1955). Starting from the assumption that death is not only a physical or mythical issue, but also an entity, a place of enunciation, the author considers that all the characters must face it and, in fact, try to resist it in their own way. Beyond a fatalist vision of life and death, Rulfo's novel insists on the ethical responsibility towards the Other.

JUAN M. BERDEJA, *The Language of the Dead: "El señor de palo" (1932) by Efrén Hernández and "La frontera increíble" (1946) by José Revueltas*.

Analyzing the short stories "La frontera increíble" (1946) by José Revueltas and "El señor de palo" (1932) by Efrén Hernández, this essay explores the ineffable and literary condition of death in order to show how both authors make recourse to silence in the attempt to go "beyond language." What is there that can be said about death? What is it that escapes words at the end of life? How can literature represent what by definition defeats language?

MICHELA CRAVERI, *The Great Feast of Death: the "Calaveras Literarias" in Independent Mexico*.

The Mesoamerican cult of the dead and the Christian funerary iconography converge in the great satirical representation of death in the nineteenth century thanks to the work of Mexican engraver José Guadalupe Posada. The author analyzes some printed booklets that, in the second half of the nineteenth century, were distributed during the Day of the Dead. They were known as *calaveras literarias*. This essay focuses on a few *calaveras* illustrated by Posada and recently published by UNAM in the catalogue *Impresos Populares Iberoamericanos*.

FABRIZIO LORUSSO, "The Same Grief Joins Us." *Narratives, Mourning, and the Search for Life in the Collective "Los otros desaparecidos de Iguala."*

In Mexico shared grief and the search for *desaparecidos* drive families towards collective action in an environment characterized by violence and lack of human rights. In 2014, after the forced disappearance of 43 students in Ayotzinapa, a group was formed, *Los otros desaparecidos de Iguala*, that engaged itself in the search for *desaparecidos* in the state of Guerrero. This essay begins with their testimonies and analyzes the concepts of suspended and shared mourning, and the search for life, in contrast with the official narratives on life, death, and the status of *desaparecidos*.

HÉCTOR PEREA, *In Short: the Wink of Death*.

This essay offers an overview of the presence of death in Mexican literature, art, and culture, from the end of the nineteenth century to the contemporary narcoliterature. Authors such as Martín Luis Guzmán, Nellie Campobello, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, and Edmundo Valadés — heirs to Manuel Payno, Vicente Riva Palacio, José Guadalupe Posada — have created a critical thought on inequality and violence in Mexican history that has been embraced by contemporary authors such as Elmer Mendoza, Yuri Herrera, Sergio González Rodríguez, and Rosa Beltrán.

RESÚMENES

LAURA ALICINO, *La muerte hablada y la muerte como representación: hacia una interpretación ética de la muerte en Pedro Páramo de Juan Rulfo*.

El intento de este ensayo es proponer el análisis de uno de los temas más perturbadores de la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955): el tema de la muerte. A partir del presupuesto desde el presupuesto que la muerte no es sólo un asunto físico o mítico, sino también una entidad, un lugar enunciativo, consideramos que todos los personajes tienen que confrontarse con ella y, de hecho, actuar su propia resistencia. Más allá de una visión fatalista de la vida y muerte del mexicano, acaso la única novela de Rulfo nos indique otra vía, la de la responsabilidad ética con hacia el Otro.

JUAN M. BERDEJA, *Lenguajes de muertos: "El señor de palo" (1932), de Efrén Hernández y "La frontera increíble" (1946), de José Revueltas*.

A partir del análisis de los relatos "La frontera increíble" (1946) de José Revueltas e "El señor de palo" (1932) de Efrén Hernández, este artículo estudia la condición inefable y literaria de la muerte para observar que el silencio es el signo al que recurren ambos autores cuando intentan ir "más allá del lenguaje." ¿Qué hay de decible en la muerte? ¿Qué es aquello que escapa de la Palabra al final de la vida? ¿Cómo puede la literatura exponer lo que por definición supera al lenguaje?

MICHELA CRAVERI, *La gran fiesta de la muerte: las calaveras literarias en el México independiente*.

El culto mesoamericano a los muertos y la iconografía fúnebre cristiana confluyeron en la magna representación satírica de la muerte decimonónica por obra del impresor mexicano José Guadalupe Posada. En este artículo me propongo el análisis de algunas hojas volantes difundidas en el Día de Muertos a partir de la segunda mitad del siglo XIX y conocidas como calaveras literarias. En parti-

cular me centraré en el análisis de algunas calaveras ilustrada por Posada y publicadas recientemente por la UNAM en el catálogo de Impresos Populares Iberoamericanos.

FABRIZIO LORUSSO, “*Nos une el mismo dolor.*” *Narrativas, duelo y búsqueda de vida en el colectivo de “Los otros desaparecidos de Iguala.”* En México el dolor común y la búsqueda de los desaparecidos empujan a los familiares a la acción colectiva en un contexto de violencia y crisis de los Derechos Humanos. Tras la desaparición forzada de los 43 estudiantes de Ayotzinapa en 2014, nacen *Los otros desaparecidos de Iguala*, buscadores de desaparecidos en Guerrero. El artículo arranca de sus testimonios y analiza los conceptos de duelo suspendido y compartido, y de búsqueda de vida, que se contraponen a las narrativas oficiales sobre la vida, la muerte y el estatus de los desaparecidos.

HÉCTOR PEREA, *En pocas palabras: el guiño de la muerte.*

El ensayo despliega una panorámica sobre la presencia de la muerte en la literatura, el arte y, en general, la cultura mexicana, desde finales del siglo XIX hasta la narco-literatura contemporánea. Autores como Martín Luis Guzmán, Nellie Campobello, Carlos Fuentes, Juan Rulfo o Edmundo Valadés, herederos de Manuel Payno, Vicente Riva Palacio José Guadalupe Posada, crearon una corriente crítica de la desigualdad y la violencia presentes en la historia mexicana que se extendería a autores contemporáneos como Elmer Mendoza, Yuri Herrera, Sergio González Rodríguez o Rosa Beltrán.