

## LA DOROTEA DE JUAN RULFO: UN CAPÍTULO DEL GÉNERO DE LOS SUEÑOS

VICENTE CERVERA SALINAS  
*Universidad de Murcia*

### RESUMEN:

El artículo gira en torno a Dorotea, la *Cuarraca*, uno de los personajes femeninos de mayor importancia en la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*. El relato de los sueños del personaje, y su vínculo físico con Juan Preciado en una misma sepultura de Comala, la convierten en una de las voces o murmullos de mayor trascendencia en la novela. El estudio de su función simbólica, estructural y narrativa en la novela determinan un capítulo central en la historia del «género literario» de los sueños.

### PALABRAS CLAVE:

Juan Rulfo, Dorotea, *Pedro Páramo*, sueños, Comala, estructuras narrativas.

### ABSTRACT:

The article studies the character of Dorotea, «la *Cuarraca*», one of the most important female characters in Juan Rulfo's novel, *Pedro Páramo*. The story of her dreams and her physical connection with Juan Preciado in a same grave of Comala, turns her into one of the voices or murmurs of bigger transcendence into the novel. The study of her symbolic, structural and narrative functions into the text determines a central chapter in the history of the «literary genre» of the dreams.

### KEYWORDS:

Juan Rulfo, Dorotea, *Pedro Páramo*, dreams, Comala, narrative structures.

### Introducción: El sueño, gran escultor

Todavía queda lejana la existencia de una «Historia del sueño como género literario», realizada de manera exhaustiva y completa. Una de las primeras antologías notables del tema nacieron del hábito lector de Jorge Luis Borges, cuyo *Libro de los sueños* (1975) supuso un titánico esfuerzo por compendiar tan dilatada y vasta empresa. Por supuesto que el empeño enciclopédico de Borges huía de la exhaustividad y del rigor historiográfico, así como de la catalogación genérica, histórico-literaria o meramente diacrónica. En el Índice de dicho volumen se barajan sin extrañeza ni escándalo textos procedentes del registro religioso (*La Biblia*), del épico (*Gilga-*

*mesh*, la *Odisea*, la *Eneida*) o de la literatura de nuestro tiempo, sin que tampoco la procedencia geográfica o continental de los autores acobardase el ánimo jovial del antólogo a la hora de establecer su configuración.

Para él, para Borges, el único criterio selectivo procedía de la existencia de contenidos oníricos en los títulos escogidos, al margen de que se tratasen de sueños anónimos o de textos de reconocida autoría. El más antiguo y el no menos vasto de los «géneros literarios» sería así pues el del «sueño»,<sup>1</sup> con toda su carga simbólica, su heterogénea naturaleza estilística, su complejo mecanismo de interpretación, su innegable diversidad de intenciones o de significados: sueños como alegorías, como parodias, como poemas, como relatos sagrados, o también plasmados en complejas y vastas cartografías espaciales y abigarradas inspiraciones plásticas. Sueños falsos, sueños veraces, repetidos o idiosincráticos, antropológicos o sustantivos, felices o atroces, quimeras o pesadillas... todo un repertorio de posibilidades, las mismas que los sueños como productos orgánicos de nuestra psique provocan durante la actividad durmiente. Los sueños y los ensueños. Las fantasías y los disparates, los sueños que componen una unidad de sentido y los que se introducen en fábulas más amplias, como aquellos que definen caracteres en novelas, dramas o poemas. Sueños como el de Don Quijote en la cueva de Montesinos y como el alegórico sueño de Segismundo que definió toda una filosofía nihilista. El sueño, en fin, es consustancial a la literatura, como lo es a la vida y al arte, pero ello no le arrebató su espacio propio, su categoría, su lugar: su género. El más antiguo; el no menos complejo de los géneros literarios: tal es la tesis «peligrosamente atractiva» que plantea Borges en su Antología.

En 1999, Teresa Gómez Trueba publica *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*, monografía que prosigue la arriesgada definición borgeana, y que la amplía generosamente recorriendo la presencia de los sueños en la literatura española desde la Edad Media hasta el siglo XIX. La obra plantea asimismo parámetros teóricos aparejados al género, como lo son la parodia, la verosimilitud, la ambigüedad o la función mediadora como acceso al concepto de verdad o revelación. Por mi parte, publiqué ese mismo año un artículo titulado «El sueño como género literario», fruto de un curso académico desarrollado anteriormente ante alumnos de un programa de Doctorado en la Universidad de Murcia. A este trabajo me referiré a lo largo de esta nueva incursión en el tema. Las funciones del sueño y

<sup>1</sup> «Una lectura literal de la metáfora de Addison podría conducirnos a la tesis, peligrosamente atractiva, de que los sueños constituyen el más antiguo y el no menos complejo de los géneros literarios. Esta curiosa tesis, que nada nos cuesta aprobar para la buena ejecución de este prólogo y para la lectura del texto, podría justificar la composición de una historia general de los sueños y de su influjo sobre las letras.» (Borges, 1999: 7).

su evolución demuestran en todos estos acercamientos críticos, académicos y hermenéuticos que la intuición borgeana no andaba tan desencaminada. En el ámbito de la filosofía son muchos los pensadores que dedicaron sesudas páginas al tema, desde distintas perspectivas racionalistas, desde Lucrecio, en la edad latina, a Freud en la época del psicoanálisis, pasando por Immanuel Kant o Arthur Schopenhauer. En Francia sobresalen los estudios realizados por Gaston Bachelard en el siglo XX en torno al sueño y sus vínculos fenomenológicos con la poesía y con los elementos de la naturaleza. Su obra supone un salto cualitativo desde parámetros críticos para la comprensión más cabal del fenómeno del sueño y su materialización en la obra artística y están en la base de la llamada onirocrítica.

En España no cabe omitir la trascendente aportación al tema de la filósofa María Zambrano, cuya sensibilidad literaria, su «razón poética», no podía sino crear vías de acceso poético-especulativo al abigarrado y complejo mundo de los sueños. Para la pensadora malagueña, tan atenta a la creación poética de fuerte calado simbólico de autores como los cubanos José Lezama Lima o Virgilio Piñera, la trascendencia del soñar estriba en el hecho de que, a través de los sueños, sucede como si «se recayese en el estadio primario de la vida y no ya sólo de la vida humana, sino de la vida sin más que se hubiera ido abriendo paso a través de sueños realizados» (Zambrano, 1992: 50). Su incursión al ámbito de estudio del sueño es en sí misma una aportación literaria a ese género que Borges aisló entre los anaqueles de su babélica biblioteca.

Sin duda queda mucho por hacer en este campo. Por ejemplo, plantear y compendiar una historia del sueño literario en Hispanoamérica, donde se abordase un corpus de textos literario-antropológicos, desde la lírica precolombina hasta las novelas de César Aira, pasando por obras esenciales donde el mundo de los sueños inunda con su magia y hondura la creación literaria, como en tantos cuentos y novelas desde el siglo XIX. Pongamos ejemplos como serían *María* de Jorge Isaacs, *El túnel* de Ernesto Sábato, *Paradiso* de Lezama Lima o *La pérdida del reino* de José Bianco, así como en los cuentos de autores como Gabriel García Márquez, Miguel Ángel Asturias, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Juan José Arreola, José Donoso, no sería extraño Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo o el propio Jorge Luis Borges. El resto de los géneros literarios tradicionales no sería extraño tampoco a la presencia de este motivo convertido en entidad genérica. Así lo advertiríamos en obras líricas como el *Primero Sueño* de sor Juana Inés de la Cruz, en la época colonial, o «El teocalli de Cholula» de José María Heredia en el siglo XIX, para desembarcar en la poética de autores como el propio Pablo Neruda o en las esferas surrealistas de autores como César Moro, Alejandra Pizarnik o Enrique Lihn. En cuanto al género dramático, ninguno más afecto a la naturaleza de los sueños, pues filosófica y simbólicamente hablando muchos pensadores intuyeron que justamente el sueño es una representa-

ción, y que la vida, por tanto, no es sino un sueño: una representación animada de nuestra alma; algo que en el espectáculo de los sueños se evidencia efectivamente. Sobre esta idea volvería reiteradamente Borges, tal como queda argumentado en su conferencia «La pesadilla», a partir de una idea de Petronio citada por Addison: «Dice que el alma, cuando está libre de la carga del cuerpo, juega. «El alma, sin el cuerpo, juega.» Por su parte, Góngora, en un soneto, expresa con exactitud la idea de que los sueños y las pesadillas, desde luego, son ficciones, son creaciones literarias» (Borges, 1980: 45).

Un capítulo irrenunciable de dicho estudio tendría que recalcar en los desiertos páramos rulfianos y, más concretamente, en Comala: allí donde Pedro Páramo convirtiera un edén en un erial, transformando su existencia en ese «rencor vivo» con que el arriero Abundio se refiere a él, a Pedro Páramo, en la primera escena de la novela, cuando Miguel Preciado, movido por la promesa realizada a su madre moribunda, decide viajar al lugar sin límites del sufrimiento trascendido más allá de la vida. En esa ambientación onírica y pesadillesca que es la propia Comala, aprovechará Juan Rulfo para introducir personajes y figuras más propiamente representativas de ese mundo de los sueños.

A una de ellas me referiré especialmente en este trabajo.

## I Hacia la Dorotea de *Pedro Páramo*

Como todos sabemos, *Pedro Páramo* es una de las novelas axiales de la literatura hispanoamericana del siglo XX, trascendiendo su fuerte impronta mexicana y su posición central en el conjunto histórico de la novelística de la pasada centuria. Ya en 1977, Jorge Ruffinelli señalaba:

Interesa recordar que en 1955 diversos eran los «defectos» señalados en *Pedro Páramo* aunque hoy nadie los recuerde. Entonces se mencionaba que la novela era una mezcla híbrida de realismo e imaginación no perfectamente disueltos uno en otro; que los personajes estaban vistos en una dimensión inusual, como paisaje, y el paisaje como personaje, anímicamente. Y, también, que *Pedro Páramo* era una novela demasiado sintética, sin respiración, constreñida y apretada en un lenguaje en exceso escueto. Habría que revisar hoy esas anotaciones y, en parte, reconocer su crédito, porque de todos modos la novela ha movido a tan incitantes, apasionadas y divergentes interpretaciones en veinte años de lectura, que eso sólo basta para admirarla y ubicar con justicia a su autor entre los máximos exponentes de la literatura de nuestro siglo. (Ruffinelli, 1980: 40).

Este «lugar de Rulfo», que se planteaba ya como central en la narrativa del XX a veinte años de la publicación de su única novela, no ha hecho sino crecer y radicar en la consideración crítica y lectora conforme las décadas han ido sucediéndose. La publicación en 1992 del conjunto de la obra narrativa de Rulfo en la Colección Archivos de la Unesco, coordinada por Claude Fell, supuso un hito para recapitular la dimensión globalizada del gran texto rulfiano, mediante un aparato crítico donde se recogía la historia de sus textos, de su recepción crítica, algunas de sus lecturas más emblemáticas y también un dilatado Dossier con un variopinto cúmulo de aproximaciones críticas de autores como Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos, Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama, Julio Ortega o Jean Franco. En uno de estos trabajos, Gerald Martin (que más tarde compondría una ambiciosa biografía de Gabriel García Márquez) señalaba que «ya para 1958 o 1959, a pesar de aisladas reacciones adversas como las de Luquín y Rojas Garcidueñas, Rulfo se estaba instalando como un clásico mexicano» (Martin, 1992: 492), y evoca el retrato que en 1959 le haría el por entonces joven poeta José Emilio Pacheco, quien ya se atrevía a juzgar *Pedro Páramo* como «una novela que quizá es la mejor que se ha escrito hasta hoy en nuestro país» (Apud. Martin, 494). La consagración definitiva de Rulfo no ya como clásico mexicano sino puntal narrativo de toda Hispanoamérica llegaría, según Martin, en 1966, en pleno *Boom*, «por medio de la entrevista y biografía literaria publicada por Luis Harsis en *Los nuestros*» (501). Concluía su exhaustivo estudio de recepción de la obra rulfiana —que pasaría de mexicana a latinoamericana, y de continental a globalizada y planetaria en una dimensión indudablemente universal—, conjeturando el futuro de Rulfo:

El futuro nunca se puede predecir, pero el crítico que haya estudiado la mayor parte de los estudios existentes sobre Rulfo puede —quizás— aventurar una pequeña especulación. Nuestra impresión es que estamos a dos o tres años de un momento en que un primer ciclo completo de posibilidades críticas hará terminado su trayectoria y una nueva generación podrá empezar de nuevo. Nada impedirá, sin embargo, que *El llano en llamas* siga siendo un clásico latinoamericano ni que *Pedro Páramo* siga siendo uno (sic) de las obras literarias más perfectas de la literatura universal. (Martin, 1992: 545).

Dos décadas y un lustro han transcurrido desde que se imprimieron estas impresiones. Hoy en día, en la celebración del centenario del nacimiento de Juan Rulfo, esa nueva generación de investigadores y estudiosos de su obra está preparada para aventurar nuevos enfoques y abordajes críticos a su obra.

Trataré de responder a este reto recuperando uno de los personajes secundarios más atractivos y patéticos de la novela *Pedro Páramo*. Un personaje femenino que

se halla fuertemente vinculado con la temática esencial de los sueños en la literatura rulfiana. Se trata de Dorotea, la mujer renqueante, mendiga, loca y obsesionada con la idea de la maternidad, hasta el punto de portar siempre consigo un «molote» en su rebozo y al que «arrulla diciendo que es su crío». (Rulfo, 1999: 240). Esta mujer, llamada popularmente con el mote de *La Cuarraca*, es una figura fundamental en el desarrollo de la trama comalense y de la historia de los Páramo (ya que llegó a ser la proxeneta de Miguel Páramo), cuyo murmullo también se deja escuchar entre las voces funéreas de ese «rencor vivo» en que quedó reducida la existencia de Comala. Dorotea forma parte de la constelación femenina de figuras que integran la novela. El astro rey de esa constelación lo personifica sin duda el personaje de Susana San Juan, a quien ya dediqué en otra ocasión un trabajo monográfico como trasunto deconstruido del mito fundacional de Beatrice en la literatura occidental. Esa Beatrice loca y desesperanzada será quién termine por provocar el desmoronamiento moral y físico de Pedro Páramo, quien al final conseguirá el cuerpo, ya sin alma, de la criatura a quien idolatró desde su infancia. La «trágica Beatrice de Jalisco», como bien la definió Hugo Rodríguez-Alcalá (1992: 672), es la mujer que simbólicamente hallamos en las antípodas del Paraíso dantesco. Su larga ausencia «petrificará el alma de Pedro, sumándose al asesinato de su padre Lucas Páramo y la muerte accidental de su hijo Miguel, y devastará la tierra de Comala. Parejamente, el regreso de la mujer es la apoteosis del infierno: huérfana de padre por designio del cacique y desposada al fin, carente de amor, con Pedro, se sumirá sin remisión en los abismos de la insania» (Cervera, 2006: 296-297), cobijándose tan sólo en el retorno de una «concupiscencia patológica» (297). También en clave simbólica ha sido estudiado el personaje por Yvette Jiménez de Báez en posición dialéctica con la simbolización que el protagonista masculino ejecuta en la novela: si «Pedro Páramo es la tierra producto de un sistema que pierde, precisamente, su sentido natural y se prostituye», Susana sería «el principio telúrico, el fruto y el potencial de vida negado a esa tierra». (Jiménez de Báez, 1990: 183). Cabría añadir que la degeneración de la tierra no sería independiente, sino todo lo contrario, de la acción, o de la participación, del principio femenino en quien se ha abortado su potencial de vida originario: no en vano la tumba de Susana se hallará al lado de la de Dorotea en Comala, signadas ambas por la infertilidad y la falta de descendencia biológica.

Junto a ese astro central, pero apagado, ese «sol negro» (remitiendo también a la simbología de Julia Kristeva)<sup>2</sup> que hallamos en el universo femenino de la novela,

<sup>2</sup> Ese sol negro melancólico también determina un lenguaje: el lenguaje interrumpido, inmóvil en imágenes fijas, en estructuras reiteradas y monótonas, como bien señala Kristeva en la caracterización lingüística de la melancolía: «En la imposibilidad de concatenar, la frase se interrumpe, se debilita, se detiene. Los sintagmas no alcanzan a formularse. Un ritmo repetitivo, una melodía monótona

quedaría de algún modo como planeta más alejado el personaje de Dolores Preciado, a quien conocemos en el plano del presente, como fuerza motriz que activa el viaje de su hijo Juan Preciado a Comala, para exigir aquello que «era suyo» y provocar el reconocimiento entre el padre y el vástago. Doloritas Preciado será la figura que abandone oportunamente el círculo vicioso de Comala, para nunca regresar a sus páramos ni a su evocado vergel. Por ello, no será una voz, un susurro ni un murmullo del espacio infernal de Comala, y su defunción no la devolverá a esa tierra donde sus habitantes habrán de permanecer aherrojados a una existencia mortal, y al mismo tiempo terrenal, de imposible redención.

Dentro de la propia constelación de figuras femeninas, y siguiendo la secuencia que el propio Rulfo marca en el viaje de catábasis de Juan Preciado a Comala, la novela va enriqueciéndose con la aparición de personajes como Eduviges Dyada, María Dyada, Damiana Cisneros, el innominado personaje de la hermana incestuosa de Donis más otros personajes bastante secundarios que aparecen de modo disperso a lo largo de la trama comalense... y, por fin, Dorotea, la «tejedora de sueños» de Comala, que llegará a realizar un viaje en sueños desde la tierra al espacio celestial de los santos, para descubrir en él la tragedia de su condición. En este personaje nos detenemos para corroborar así la fuerte impronta onírica, y también poética, que Rulfo vierte a través de sus seres de ficción —en este caso de Dorotea—, y constituir con ello un capítulo singular en la historia de este «género literario».

## II Los sueños yermos de Dorotea

La primera aparición de Dorotea en *Pedro Páramo* está sumida en la espesura y la ambigüedad, y además se produce justamente en lo que denominamos segunda parte de la novela, es decir, en el momento en que Juan Preciado entra a formar parte de los muertos de Comala, de los murmullos que pueblan su espacio mortecino.<sup>3</sup> Nos

---

dominan las secuencias lógicas quebradas y las transforman en letanías recurrentes, obsesivas. En fin, cuando esta musicalidad frugal a su vez se debilita o simplemente no logra instalarse a fuerza de silencio, el melancólico parece suspender la articulación de cualquier idea naufragando en la nada de la asimbolía o en la demasía de un caos de ideas imposible de ordenar.» (Kristeva, 1997: 33).

<sup>3</sup> Seguimos la división bipartita de la novela propuesta por González Boixo: «Lo primero que se aprecia es que la novela consta de dos partes, que tienen que ver con el modo de narración. En la primera parte, el lector se va sumergiendo en un mundo angustioso que le produce cada vez mayor tensión y, al mismo tiempo, se siente identificado con un narrador en primera persona. La segunda parte comienza cuando ese narrador sitúa al lector en el tiempo desde el que narra, mientras que él prácticamente desaparece para dejar paso a un narrador en tercera persona, que no tendrá una presencia muy activa, pues, en realidad, sirve para presentar, la mayoría de las veces, diálogos de los personajes». (González Boixo, 1983: 182). Si bien no lo especifica Boixo, identificamos el comienzo de la segunda parte en

hallamos, en efecto, en el paso de la sección XXXVI a la XXXVII (de las LXX de que constaría la novela),<sup>4</sup> dando siempre por sentado que se trata de una numeración que aplicamos a la estructura de la obra, dado que —como es bien sabido— Rulfo no separó las distintas secciones o fragmentos de la novela en capítulos autónomos ni específicamente separados por números ni, mucho menos, por títulos, sino tan sólo por blancos.<sup>5</sup> Actuaba así el escritor mexicano de un modo bien semejante a la técnica cinematográfica del montaje por asociación de impresiones o recuerdos, que vendría de algún modo a relacionarse con la noción implementada por el cineasta ruso Serguei Eisenstein sobre el «montaje de atracciones» en 1923.<sup>6</sup>

Argumentalmente hablando, y siguiendo la secuenciación diacrónica de la trama, en este punto se habría producido la muerte por asfixia de Juan Preciado que, tras yacer en el lecho con la hermana y mujer de Donis, verá frustrado su intento de salir a la calle para buscar aire por el espeso y agobiante calor producido por el contacto con «el cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra», donde Juan Preciado se siente nadar «entre el sudor que chorreaba de ella». Sin embargo, tampoco hallará respiración en la noche, hasta que sintiera cómo el mismo aire que

---

el momento en que Juan Preciado fallece y cede el peso protagónico de su narración a la del narrador heterodiegético, lo cual vendría a coincidir con la mitad numérica de la obra, atendiendo a su división en secciones. Es decir, en la sección XXXVI de la LXX de que consta la novela.

<sup>4</sup> En mi caso, parto de un cómputo realizado sobre la edición crítica ya comentada: la de la Colección Archivos. Es el mismo, como se verá a continuación, que propone González Boixo a partir de la edición de F.C.E. en México, en la «Colección Popular», y en su segunda edición de 1981: «Esta edición, que trae la leyenda de “revisada por su autor”, consta de 70 fragmentos, claramente separados por un pequeño recuadro situado al final de cada uno de ellos. Esta es la edición que debe considerarse como definitiva, pues además tiene ciertas variantes con respecto a las anteriores. Ya han aparecido dos reimpressiones en F.C.E. (1982 y 1983) y reproducen este texto las ediciones de Seix Barral (Barcelona, 1983) y ed. Cátedra (Madrid, 1983). Esta última, además, es la única edición crítica de la novela», hasta la fecha, cabría añadir, en que González Boixo publica su monografía. (González Boixo, 1993: 183).

<sup>5</sup> También coincido con González Boixo en el cómputo de secciones o fragmentos en que podríamos dividir la novela, numeración que no ha gozado de unanimidad crítica. Sin embargo, tras repasar minuciosamente el texto, observo que son, en efecto, setenta las partes separadas por el autor que la integrarían: «Se trata de las diferentes partes en que aparece dividida la novela. Prefiero la denominación de *fragmentos* a cualquier otra (unidades, apartados), porque el término da una idea bastante exacta de la forma en que el lector va adquiriendo conocimiento del mundo de la novela. En cuanto a su número, llama la atención que varía según cada crítico. Así, 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». (González Boixo, 1993: 182). Como bien señala el crítico, la razón de esta disparidad radica en las ediciones manejadas, planteando la oportunidad de centrar el cómputo en una edición crítica como la de Cátedra (Madrid, 1983).

<sup>6</sup> Eisenstein (1999) [1923].



salía de su boca fue el único que pudo sorber, tornándose paulatinamente «tan delgado que se filtró» entre sus dedos «para siempre» (Rulfo, 1999: 234). La repetición del sintagma «para siempre» y la sensación de remolino, espuma y nublazón en su mente determinan su fallecimiento.

Es el momento en que escuchamos por primera vez un nuevo murmullo en Comala. Comienza esta segunda sección de la novela con su voz. Una parte fundamental donde progresivamente irá ganando terreno el relato de la historia de Pedro Páramo, de su frustrado amor con Susana San Juan, de la muerte de ésta y del proceso final de declinación del cacique, que irá convirtiendo su existencia en un «manejo de piedras» hasta que su propio hijo bastardo, el arriero Abundio, acabe con su vida al final de la novela. Se trata, por lo tanto, de un punto de inflexión en la novela de singular importancia: primero, por el hecho de introducirnos en la denominada segunda sección de la misma, y también porque dicha segunda parte le confiere a la obra una dimensión diferente, donde la trama del periplo de catábasis de Juan Preciado quedará paulatinamente en un segundo lugar para asistir al relato, también fragmentado y disperso, de la historia central de su padre, el tirano Páramo. Es lógico pensar que, una vez convertido en un murmullo más de Comala, a Juan Preciado no le reste sino ser quien ausculte desde su propia tumba los relatos entrecortados de quienes más de cerca conocieron a la familia de su progenitor. Entre ellos, el personaje de Dorotea. Ésta, además, aparecerá primero como voz, una voz indeterminada e indefinida hasta tal punto que el propio Juan Preciado confundirá su sexo, creyendo que se trata más bien de Doroteo. Una voz indefinida sexualmente con la que se inicia este segundo gran segmento para completar la novela. Así, este discurso llegará hasta la atenta escucha de quien acaba de entrar en el distópico lugar donde solo habitan los comalenses, que algún día fueron humanos y ahora persisten como murmullos y testimonios de una maldición:

—¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado? Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado, como mueren lo que mueren muertos de miedo. De no haber habido aire para respirar esa noche de que hablas, nos hubieran faltado las fuerzas para llevarte y contimás para enterrarte. Y ya ves, te enterramos. (Rulfo, 1999: 235).

No menos interesante resulta que, tras escuchar ese parlamento en estilo directo, la respuesta de Juan Preciado sea la de apelar como Doroteo al dueño de tal voz, y que en respuesta a tal cambio de género escuchemos decir: «Da lo mismo. Aunque mi nombre sea Dorotea. Pero da lo mismo» (id.). La voluntaria reiteración del «da

lo mismo» no deja de llamar la atención. Desde esa perspectiva, *sub specie aeterni*, pero con ubicación terrenal, la identidad genérica carece de importancia. Y sólo queda aceptar que ambos, Dorotea y él, comparten una misma dimensión existencial, un nuevo habitáculo de permanencia, aunque sólo sea como voz, como murmullo, como constancia acústica de quien se fue y no ha podido dejar de ser-ahí, de quedar radicado en un lugar, en un rencor, en una raíz maldita y yerma...<sup>7</sup>

En efecto, yerma será la maldición que habría de sufrir Dorotea en vida, y la que seguirá penando, ahora junto a Juan Preciado en la misma sepultura, en su dilatada existencia de murmullo. Si Juan le relatará como su alma quedó helada en la plaza cuando el rumor o bisbiseo de los comalenses llegó «apretado como un enjambre» (236) hasta él, provocando que finalmente se le helase el alma, Dorotea también le hará una similar confesión: la de su vida. Preciado confesará que llegó a Comala movido por la «ilusión». El eco del comienzo de la primera parte de la novela en este momento se torna evidente y percutido. La ilusión como fuerza motriz del alma también halla resonancia en las palabras de Dorotea, generando con ello el parlamento en que se mostrará como personaje depositario del fenómeno onírico y como tipo singular de ilusión: una ilusión vital que, para Dorotea, será transferida al espacio de los sueños y de las pesadillas.

El extenso relato, el largo parlamento que, junto a Juan Preciado, escuchamos los lectores en estilo directo de los labios de esta mujer, establece un nuevo plano dentro del ámbito de lo maldito y tenebroso que hasta este punto contiene la novela. La fatalidad concreta que concierne a Dorotea, y que ella narra en su murmullo, consciente de estar «muerta» («Ahora que estoy muerta me he dado tiempo para pensar y enterarme de todo» 237), consiste en no haber podido ser madre. Su condición de «yerma» o estéril la acompaña durante toda su vida como una sombra fatídica, y ella la vincula con un «maldito sueño», que en realidad se bifurca en dos sueños complementarios: uno de ellos denominado «bendito» y definido como específicamente «maldito» el otro.

En el primero, Dorotea se convierte en madre y la impresión tan vívida y real de la imagen y el sentimiento aparejados al sueño provocan la sensación, permanente en su vida, de que aquel sueño era cierto, pues, según confiesa a Juan Preciado, «(L) o llevaba conmigo a dondequiera que iba, envuelto en mi rebozo, y de pronto lo perdí» (237). La impresión de pérdida queda conferida al segundo sueño, paralelo y

<sup>7</sup> Como veremos más adelante, algunos estudiosos asocian el personaje de Dorotea al mito náhuatl de Cohuacóatl, una divinidad que aúna en su ser los principios masculino y femenino, dado que su rostro «estaba conformado por una constitución mitad serpiente y mitad mujer, lo cual implica una iconografía fálico-femenina» (Espinosa-Jácome, 2009: s/p). El hecho de que Dorotea se presente como un posible Doroteo vendría a confirmar esta hipótesis de lectura mítico-antropológica.

antagónico del primero. En él, Dorotea llega hasta al cielo y busca entre los ángeles la cara de su hijo sin reconocerla. La terrible respuesta que le ofrecen, justamente en el territorio imaginario del cielo, es que se habían equivocado con ella y que le habían conferido un corazón de madre en el seno «de una cualquiera». La dureza, la impiedad, el desamparo que produce este relato se recrudece tanto más cuanto se halla ubicado justamente en un supuesto cielo, donde se supone la ausencia del mal y del dolor. La respuesta cruel que Dorotea obtiene de un «santo» a a su demanda es doblemente dolorosa, primero por negarle la condición de su maternidad deseada, y en segundo lugar por denegársela justamente en el lugar donde podría haber descansado de su angustia vital, de su infructuoso peregrinaje: en el paraíso.

La escena, el sueño, contiene rasgos propios del expresionismo de raíz kafkiana, de las pesadillas de Kafka, inapelables y tajantes, como el famoso relato «Ante la ley», parábola inserta más tarde en su novela *El proceso*, donde un hombre escucha un poco antes de morir a un portero –tras toda una vida aguardando que se abriese la puerta donde pacientemente espera– asegurarle que esa puerta donde él se había apostado permanecerá para él cerrada y estaba destinada únicamente para él.<sup>8</sup> Implacable, como esa arquetípica ley que sepulta al sujeto con su rigor, es la pesadilla no menos kafkiana de Dorotea, cuyo anhelo, su máspreciado y natural deseo, se deshace en el mismo seno del paraíso. Se trataría de un paraíso despiadado, como falto de piedad y de perdón es el propio universo de Comala, donde los muertos purgan en la tierra precisamente el desamparo religioso, la ausencia de perdón, de salvación y de misericordia, igual que sucede en el espejo terrenal de Comala, del cual este espacio soñado sería su reflejo o paralelo ultraterreno.

La propia descripción de la acción del santo ejecutada sobre Dorotea que escuchamos a continuación está impregnada de ese amargo sabor expresionista que cala con su violencia agresiva en la sensibilidad lectora, como si en vez del coro angélico y de la comunión de los santos, que tradicionalmente adornan el imaginario del paraíso, nos hubiésemos topado con un santuario vacío, con un cielo exento de luz y amor, donde sólo perviviese el ángel exterminador: «Entonces pregunté. Uno de aquellos santos se me acercó y, sin decirme nada, hundió una de sus manos en mi estómago como si la hubiera hundido en un montón de cera. Al sacarla me enseñó algo así como una cáscara de nuez: “Esto prueba lo que te demuestra”» (238).

---

<sup>8</sup> El episodio, publicado por Kafka en 1914, sería incluido en el capítulo IX y penúltimo de la novela, titulado «En la catedral». Comienza con la frase: «Ante la ley hay un portero...», y concluye con las palabras del guardián: «Nadie más podía tener acceso por aquí, pues esta entrada estaba destinada sólo para ti. Ahora me voy y la cierro» (Kafka, 1989: 262-263). Josef K., protagonista de la novela, escuchará la parábola en el relato de un sacerdote, con quien comentará más tarde el contenido y el posible significado del mismo relato.

La respuesta, tan escueta como demoledora, acentúa la desazón de la escena y la desesperanza del personaje. La acción ejecutada representa simbólicamente un falso parto, un alumbramiento infecundo y nihilista que, en vez de vida, crea la metáfora del vacío: «una cáscara de nuez». Las manos del santo, hundiéndose en el estómago de Dorotea, también contienen elementos simbólicos propios de las pesadillas, al referirse explícitamente a la textura de esa peculiar penetración visceral, transferida como «un montón de cera». Igual que en los breves relatos pesadillescos de Franz Kafka, Rulfo utiliza el desplazamiento de imágenes oníricas que se refieren al plano carnal o corpóreo para simbolizar el plano destructivo: en «El buitro» kafkiano, por ejemplo, la muerte queda simbolizada por la inmersión del pico del ave en la garganta del sujeto narrador.<sup>9</sup> La parábola kafkiana se presenta «(I)rreparable e imparabile como un sueño», que admite su inclusión en el género «por su ambientación onírica no explícita, por su calidad simbólica, por la fuerza, tensión e ímpetu en las imágenes, por su contundencia» (Cervera, 1999: 40), también por el desplazamiento que se efectúa en su seno entre los elementos emocionales y los propiamente carnales. En el sueño de Dorotea, por su parte, el santo hunde sus manos en el vientre de la mujer para extraer de ella el indicio metafórico de la esterilidad y de la muerte. El hecho de que todo ello se produzca, como antes se comentó, en el recinto celestial adquiere otro tipo de resonancias literarias, no ya kafkianas sino más bien en la línea de Edgard Allan Poe, en cuyo famoso poema narrativo «El cuervo» (*The raven*) se cerrarán incluso las imaginarias puertas de un reencuentro paradisíaco entre el joven protagonista del texto y su amada ausente, muerta tiempo atrás, la angelical Leonor, a quien su amado esperaba al menos recuperar en ese espacio de ultratumba, en un cielo prometido que se desmoronará para siempre («never more») con las fatídicas respuestas del cuervo a su demanda.

La aclaración que Dorotea hace a su interlocutor recapitula en su hermenéutica del relato onírico los aspectos malditos de su existencia, concentrados en la consecución de los dos sueños que sintetizan su esencia como personaje en la novela:

Tú sabes cómo hablan raro allá arriba; pero se les entiende. Les quise decir que aquello era sólo mi estómago engarrñado por las hambres y por el poco comer; pero otro de aquellos santos me empujó por los hombros y me enseñó la puerta de salida: «Ve a descansar un poco más a la tierra, hija, y procura ser buena para que tu purgatorio sea menos largo» (238).

<sup>9</sup> «Ahora vi que lo había comprendido todo: voló un poco lejos, retrocedió para lograr el ímpetu necesario y como un atleta que arroja la jabalina encajó el pico en mi boca, profundamente» (Kafka, 1985: 19).

Este segundo sueño, del cual concluye Dorotea que nunca tuvo hijo alguno, es decir, que el primero fue también «imposible», la convierte definitivamente en una mujer yerma, que sobrevive por la caridad de sus vecinos y termina sentándose a esperar la muerte. Muerte que, paradójicamente, la destinará a compartir sepultura con el hijo de Pedro Páramo, sin robarle tan siquiera «el espacio a la tierra», ya que ocupa otro hueco corporal: el de los brazos de Juan Preciado. Tampoco allí, en el seno de la tierra, será Dorotea la que cobije entre su cuerpo a ese hijo metafórico que podría haber sido su interlocutor, puesto que, como bien advierte ella misma en su parlamento, «debería ser yo la que te tuviera abrazado a ti.» (238). El acto fallido de su vida (portando en un rebozo su hijo imaginario) queda transferido también a su yacimiento.

Este episodio de la novela de Rulfo supone, como cabe deducir, un capítulo central en la historia del género del sueño en la literatura hispanoamericana: un sueño que concentra una historia singular, la de Dorotea, desolada y desgarrada como pocas, pero al mismo tiempo contiene algunos de los elementos axiales en el simbolismo de la novela completa. Estos serían: la desesperanza, la infecundidad, la confusión de la vida con la muerte, la ausencia absoluta de piedad y de perdón, la denegación del paraíso, el concepto de existencia como purgatorio, el vacío del bien, la resignación ante el dolor, la transformación del vergel en tierra yerma y baldía, el abandono y la pena, el desconsuelo y el sinsabor de las ilusiones, la fuerza gravitatoria de la tierra, la esterilidad y el estigma de la confesión como único cobijo para el ser. Estilísticamente hablando rezuma asimismo el trazo expresionista y severo, la parquedad en las descripciones físicas y espaciales, la rotundidad de las sentencias inapelables. En cuanto al simbolismo, queda claro que se desarticula el principio teológico de la fe, al desmoronarse el lugar donde habitan los consuelos, al cerrarse las puertas de todo paraíso posible, al formularse la condena a permanecer purgando la condición del ser como raíz en la tierra.

Nos hallamos, en definitiva, ante un caso paradigmático del «ensueño petrificante» como modalidad onírico-existencial de la fenomenología de los sueños, en la propuesta realizada por Gaston Bachelard en su obra *La tierra y los ensueños de la voluntad* (1947). Sería ese modelo de imaginación propio de algunas almas de carácter «antivegetal», en cuanto a su participación con el espacio terreno. Imágenes de almas que «(E)ndurecen todos los paisajes. Aman el relieve acentuado, contrastado, cortante, el relieve hostil. Sus metáforas son violentas y crudas. Sus colores francos y bullidores. Viven por instinto en un universo paralizado. Hacen morir las piedras.» (Bachelard, 1994: 231).

¿No son así las almas de los «murmullos» que habitan Comala?, ¿no son –en fin– los sueños, la proyección de imágenes oníricas, de un personaje como Dorotea, de

relieve «acentuado, contrastado, cortante» y «hostil», «antivegetal» por su condición yerma y baldía, que ansía un hálito de vida engendrada por su cuerpo estéril y no halla sino la imposible gestación, el instinto paralizado, la cáscara vacía de una nuez como único fruto natural de su existencia?

Almas que no sólo hacen morir a las piedras, sino que con ellas se confunden y como ellas se desmoronan.

### **III A través de Dorotea, en la misma sepultura**

Tras compartir con Juan Preciado el contenido de su sueño (la quintaesencia de su vida), la presencia de Dorotea en la novela permanece incidental pero significativamente en esta segunda parte del texto hasta su cierre. Persiste en su calidad de compañera de tumba de Juan Preciado y, por ello, a través de Dorotea llegarán ecos de la vida del cacique, momentos de gran trascendencia en el devenir existencial del padre Páramo y también en su proceso indefectible de petrificación humana. Ello presupone al mismo tiempo que la historia, la «historia sintética», de Dorotea irá asimismo desgranando sus episodios culminantes para conocer su personalidad y, con ella, la de Comala y su «rencor vivo», Pedro Páramo. Recordemos, en suma, que en esta segunda parte de la obra se multiplican los episodios relativos a la historia del cacique en detrimento de los murmullos que Juan Preciado ha ido escuchando y reteniendo en la primera parte de la misma. Es lógico establecer esta división, en clara consonancia con el hecho de que Juan Preciado ya no deambula por Comala sino que forma parte de sus voces, de sus murmullos, de sus muertos enterrados sin que su consciencia ni su espíritu desaparezcan del lugar.

Así, en consonancia con la pesadilla, el sueño paradójico donde un santo le arranca de cuajo las ilusiones a Dorotea acerca de su maternidad, surge en la secuencia XXXVIII el terrible misterio de la llegada de un amanecer que nunca amanece, con su carga de instancias apocalípticas y tenebrosas. Narrado desde el punto de vista de Fulgor Sedano, el «lugarteniente» o brazo izquierdo de Páramo, la contemplación de la lluvia copiosa y cerrada determina una impresión apocalíptica: «El agua apretó su lluvia hasta que allá, por donde comenzaba a amanecer, se cerró el cielo y pareció que la oscuridad, que se iba, regresaba.» (239). A partir de este momento el relato de la vida de Pedro Páramo parece ir atropellando sus evocaciones negativas hasta derivar en su asesinato. La aparición de Dorotea lleva aparejada el relato de los sucesos más trágicos en la historia de Comala y de la Media Luna. Por medio de una asociación subjetiva, partiendo de la maldición, del fracaso y del recuerdo del vientre baldío de Dorotea, llegamos al relato de la progresiva desaparición de la vida en el terruño comalense. Este tema del amanecer imposible o de las tinieblas perpe-

tuas comportará en la misma sección el subtema episódico y dramático de Miguel Páramo, el hijo predilecto, pendenciero y rebelde del cacique, a quien precisamente servía Dorotea de proxeneta, extremo que irá indisolublemente ligado en ella a su particular pecado en el reino de Comala. Esta ambientación del mal presagiado por hombres y elementos tiene su inmediato desenlace en la linealidad histórica de los acontecimientos, cuando asistamos, en la secuencia XL, a la noticia que recibe Pedro Páramo de la muerte accidental de su hijo Miguel en una de sus correrías: una noticia que se produce precisamente al despertar, convirtiendo ese momento del día también en un falso amanecer, donde las tinieblas de la tragedia impiden que la luz traspase las brumas del dolor.

Dorotea ha sido presentada en esta analepsis narrativa con el apodo de *La Cuarraca*, la alcahueta que provee de jóvenes amantes a Miguel y «vive de limosna» por causa de desgracias pretéritas, según indica Damiana Cisneros a Miguel Páramo. Madrugaba a diario para desayunar en casa de Pedro Páramo en la Media Luna, y es allí donde la encontrará el vástago del patrón y cerrará con ella un trato clandestino, el mismo que le cerrará las puertas de la absolución y del consuelo, cuando Dorotea le confiese al Padre Rentería sus comercios carnales como proxeneta y no obtenga con ello la absolución. En la presentación que Damiana hace de ella se subraya el atributo de un «molote en su rebozo», que arrulla simulando llevar consigo una criatura nacida de su vientre. Es destacable que Miguel acceda a ella por la puerta trasera de la cocina, simbolizando con ello el plano transgresor de su trato, la función oculta de su entendimiento. Renqueante y desequilibrada, la figura de Dorotea evoca el arquetipo de la celestina en la literatura española, pero despojándola por completo de su faceta engañosa, lasciva, servil, hipócrita y carente de escrúpulos. La *Cuarraca*, frente al personaje inmortal de Fernando de Rojas o a la misma tercera, de nombre Gerarda, en *La Dorotea* de Lope de Vega, es una alcahueta pobre y desvalida, medio loca y obsesionada por la idea fija de una maternidad frustrada, pero de alma inocente y resignada. La desgracia que arrastra en vida (y que perpetuará en su tumba, al lado de Juan Preciado) no nos será desvelada de modo explícito en la novela, aunque suponemos, con Clary Loisel, que remite a «un embarazo que culmina en un aborto mal practicado, del cual resulta la esterilidad» (Loisel, 2005: 154).

Su entidad fantasmal y apesadumbrada la convierte, para otros, en un trasunto del arquetipo mexicano de La Llorona, eslabonándose mitológicamente con otras entidades del panteón precolombino, como la figura femenina de Cihuacóatl, la mujer-serpiente (de donde su condición fálico-femenina, siguiendo esta lectura) o «la primera mujer» (en la mitología nahuátl) «en alumbrar un hijo [...] a quien abandona en una encrucijada» (Espinosa-Jácome, 2009: s/p). Según esta interpretación, la «afanosa fantasía de Dorotea» se relacionaría con la entidad mitológica que por

primera vez alumbraría un hijo, y el abandono de éste en la tradición cultural se vincularía a su vez con el supuesto aborto de Dorotea (Espinosa-Jácome, 2009). La lectura onirocrítica del investigador rulfiano enlaza con nuestro planteamiento sobre el género literario del sueño, pero su planteamiento tiende a enlazarlo con los arquetipos antropológicos de la religión náhuatl. En ese sentido, la unión de Dorotea con Juan Preciado en la misma sepultura se considera una metáfora mitológica, donde se establece la unión de Cihaucoátl con Quetzalcóatl «para instaurar un nuevo Sol, pues tanto la una como el otro son creadores de la fábula. El oportuno sentido de la unión de ambos en la tumba es una alegoría de la pareja humana que llega a la madurez, integrándose, al reconocer que polvo son y en polvo habrán de convertirse» (Espinosa-Jácome, 2009).

Desde mi punto de vista, no insistiré en la asociación mitológica planteada, pero sí considero que la propuesta «creadora» de Espinosa-Jácome no termina de funcionar en el itinerario fatal y desolador de la novela. Si bien es cierto que la unión física de los cuerpos enterrados de Dorotea y Juan plantea un supuesto de interpretación simbólica, me resulta más coherente vincularlo con la sustitución de un sentido materno-filial que funciona dando cohesión y unidad de sentido a las dos partes de la novela. De este modo, en la primera parte hallaríamos la exigencia de Dolores Preciado a su hijo para rescatar todo aquello que su padre Pedro Páramo le arrebatase a ambos en vida. Dolores se lo pide a Juan poco antes de morir, como sabemos, y el hijo cumplirá el deseo materno desplazándose hasta Comala. Será justamente en la segunda parte de la novela cuando Dorotea aparezca, tras la muerte de Juan, uniéndose a su cuerpo en la sepultura y desplazando de este modo a la madre real (Dolores) por la «madre» mortal: recordemos que ambos están unidos por un abrazo, como atentamente observa el narrador y especifica la voz de Dorotea.<sup>10</sup> En este sentido, el abrazo de Dorotea y Juan fungiría como el abrazo imposible al hijo que nunca tuvo: «Sólo se me ocurre que debería ser yo la que te tuviera abrazado a ti», le llega a manifestar con claridad (238). Asimismo, Juan Preciado podrá escuchar, a través del puente auditivo de Dorotea, con quien se halla abrazado y unido físicamente, los murmullos de Susana San Juan y el relato final y completo de la vida de su padre. Recíprocamente se prodigarán sus dones, haciendo cumplir de algún modo sus deseos (Dorotea es abrazada por un posible «hijo», pero no es ella quien lo estrecha entre sus brazos), pero no por ello alcanzarán el estatuto de pareja portadora de nueva vida, de un nuevo Sol, puesto que la perspectiva proyectada por Rulfo en

<sup>10</sup> Cfr.: «Es evidente también el paralelismo entre Dolores y Dorotea, no sólo en su condición materna con el narrador primordial, sino en sus propias vidas textuales, aunque recorran rutas diferentes.» (Espinosa-Jácome, 2009: s/p).



su universo no parece admitir la renovación ni la resurrección, sino el permanente estado de yacimiento a modo de expiación purgatoria.

La ausencia de un perdón humano, como sabemos, adquiere una relevancia inequívoca en la novela, y en el episodio concreto de Dorotea resulta medular. En la sección XXXIX presenciamos de nuevo un diálogo desde la perspectiva física de la tumba en compañía de Juan Preciado. En su atenta escucha de la lluvia que cae sobre su tumba, Juan Preciado va refiriéndose a las íntimas variaciones del tiempo atmosférico en consonancia con los recuerdos apacibles de su madre: «Me contaba cómo llegaba la marea de las nubes, cómo se echaban sobre la tierra y la descomponían cambiándole los colores» (242). Frente a esa imagen idílica asociada al pasado de Macondo que figuraba en el imaginario de Dolores Preciado, surge el contraste de un cielo imposible (en su visión física real y también en su dimensión simbólica) para su hijo Juan. La respuesta de Dorotea no se hace esperar y contiene el relato de ese cielo olvidado por tantos años sin alzar la cara hacia él y por el subsiguiente desinterés ante una posible salvación de su alma, propiciada por la terrible sentencia del Padre Rentería, que le aseguró que «jamás conocería la gloria».

Es significativo el hecho de que esa actitud renuente a la misericordia y al consuelo se personifique precisamente en un ministro de la Iglesia, y ello está en íntima consonancia con la pervivencia de las almas en pena de Comala; almas, como la de Dorotea, que deben seguir, según su propia creencia, «vagando por la tierra [...] buscando vivos que recen por ella». Alma y cuerpo se disocian en la consciencia del personaje: Dorotea estima que su alma tal vez la odiase «por el mal trato» que le dio. Un alma que la atormentaba en vida con sus remordimientos y que le rogó al morir que «siguiera arrastrando la vida, como si esperara todavía algún milagro que me limpiara de culpas» (242), lo cual sería considerado por Dorotea como una esperanza vana, precisamente por saber que el perdón no le estaba reservado. Por ello, el alma de Dorotea termina saliendo de su cuerpo y provocando con ello la íntima consciencia en el personaje, tan expresionistamente narrada por Rulfo, de su fallecimiento. Una muerte que sucede cuando el alma sale del cuerpo y Dorotea advierte cómo cae en sus manos «el hilito de sangre con que estaba amarrada a mi corazón» (242).

En efecto, la intervención del Padre Rentería no hace sino corroborar el sueño «celestial» que Dorotea tuvo con los santos, donde le fue negada la posibilidad de procrear vida con su cuerpo. El infierno habita también en el paraíso, como presente está ese mismo infierno en el territorio hostil de Comala:

El cielo está tan alto, y mis ojos tan sin mirada, que vivía contenta con saber dónde quedaba la tierra. Además, le perdí todo mi interés desde que el padre Rentería me aseguró que jamás conocería la gloria. Que ni siquiera de lejos la vería... Fue cosa de mis pecados;

pero él no debía habérmelo dicho. Ya de por sí la vida se lleva con trabajos. Lo único que la hace a una mover los pies es la esperanza de que al morir la lleven a una de un lugar a otro; pero cuando a una le cierran una puerta y la que queda abierta es nomás la del infierno, más vale no haber nacido... El cielo para mí, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora. (Rulfo, 243).<sup>11</sup>

El motivo simbólico de las puertas, tan importante también en la lectura fenomenológica de los sueños según Bachelard, vuelve a rimar con la parábola kafkinana del sujeto «Ante la ley»: puertas que no se abren y puertas que sólo se abren para conducir al infierno.

Cabría completar esta lectura fatalista de la novela con las siguientes y últimas apariciones de Dorotea en las secuencias restantes de la segunda parte. Sobresalen las que propician el relato de las últimas horas de vida de Susana San Juan, de su agonía y de la agonía que con ella asumirá su desgraciado amante Pedro Páramo, es decir, de esa otra «temporada en el infierno» que se activa de modo grave y sostenido hacia el final de la novela. Así pues, Pedro Páramo, en su proceso de «petrificación» fungirá como símbolo del deterioro y abandono de Comala, que morirá con la muerte de su señor (Popovic Karic, 2015)<sup>12</sup>. De hecho, será Dorotea quien funcione en esta segunda parte como canal comunicativo o puente de acceso a todas las escenas que simplemente aparecen reproducidas en estilo directo y que son objeto de escucha por Juan Preciado, como ocurre en el fragmento XLIII. En este sentido, sucede

<sup>11</sup> Este diálogo hallará su paralelismo en una escena relatada por el narrador omnisciente, concretamente en el fragmento XLI, que tiene al Padre Rentería como protagonista, y se desarrolla durante la noche en que murió Miguel Páramo. Al regresar de la Media Luna a la iglesia, «(L)a primera que se acercó fue la vieja Dorotea, quien siempre estaba allí esperando a que se abriesen las puertas». El Padre Rentería se encontrará con una Dorotea ebria que desea confesar su papel como alcahueta con Miguel. El mismo Rentería, no asumiendo su función sacramental como confesor, le espeta a Dorotea que sólo ella debe juzgarse y perdonarse si puede. La crueldad del sacerdote queda ratificada por el narrador con estas palabras: «¿Cuántas veces viniste aquí a pedirme que te mandara al cielo cuando murieras? ¿Querías ver si allá encontrabas a tu hijo, no, Dorotea? Pues bien, no podrás ir ya más al cielo. Pero que Dios te perdone.» Ante la gratitud verbal de la mujer, Rentería responde: «Yo también te perdono en nombre de él. Puedes irte», pero Dorotea comprende que se trata de una confesión incompleta, ya que carece de penitencia. Una penitencia que, en palabras literales del sacerdote, «no necesita» y que evidencia que la verdadera absolución a Dorotea no le ha sido verdaderamente concedida. (Rulfo, 250-252).

<sup>12</sup> «El cuerpo de Pedro Páramo se vuelve representativo de Comala. Poniendo simbólicamente sus brazos en forma de cruz sobre el pecho, el pueblo se muere. Esta proyección del estado existencial del cacique en el pueblo fue reflejada a lo largo de la novela. Su amargura y dolor eran tan contagiosos que casi cualquier persona que se le acercaba resultaba infectada. Y al final de la novela la tragedia del patrón se vuelve la de todos» (Popovic Karic, 2015: 186-187).

como si Dorotea fuese coadyuvante del narrador omnisciente, encargado de relatar, a partir del fragmento XLVII<sup>13</sup>, de manera casi exclusiva la historia de la enfermedad y la muerte de Susana San Juan, más el desenlace fatal de la novela, precipitado tras dicha defunción. Así, en el anteriormente citado fragmento XLIII, Juan Preciado le preguntará a Dorotea si fue ella quien le relató los sucesos, cuando en realidad los murmullos que llegan hasta él proceden de la propia voz de Susana, un personaje a quien Dorotea se referirá a modo de presentación como «(L)a última esposa de Pedro Páramo. Unos dicen que estaba loca. Otros, que no. La verdad es que ya hablaba sola desde en vida». (255).

Las observaciones y comentarios vertidos por Dorotea sobre Susana San Juan se suceden y, de algún modo, permiten al lector reconstruir esa parte esencial de la historia, razón por la cual cabe perfilar a Dorotea como un personaje central en el proceso de componer el hilo argumental del texto y ser así la coadyuvante intradiegetica del narrador. No sólo Juan Preciado será el destinatario de su discurso (su «narratorio») sino que todos los lectores recogemos, desde un ámbito externo a la diégesis, la información que ella enuncia para compaginarla con el relato que nos irá ofreciendo el narrador en tercera persona. Por ejemplo, será Dorotea a quien conceda Rulfo la siguiente manifestación, altamente significativa, sobre la relación entre Pedro Páramo y Susana San Juan, algo que sin duda revela la trascendencia de Dorotea en el conjunto de la obra:

—No creas. Él la quería. Estoy por decir que nunca quiso a ninguna mujer como a ésa. Ya se la entregaron sufrida y quizá loca. Tan la quiso, que se pasó el resto de sus años aplastado en un equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto. Le perdió interés a todo. Desalojó sus tierras y mandó quemar los enseres. (...) y se sentó en su equipal, cara al camino.

Desde entonces la tierra se quedó baldía y como en ruinas. Daba pena verla llenándose de achaques con tanta plaga que la invadió en cuanto la dejaron sola. [...] Recuerdo días en que Comala se llenó de adioses y hasta nos parecía cosa alegre ir a despedir a los que se iban. [...]

Y todo por las ideas de don Pedro, por sus pleitos del alma. Nada más porque se le murió su mujer, la tal Susanita. Ya te has de imaginar si la quería.  
(257-258).

---

<sup>13</sup> «Sobre los campos del valle de Comala está cayendo la lluvia. Una lluvia menuda, extraña para estas tierras que sólo saben a aguaceros. Es domingo. De Apango han bajado los indios con sus rosarios de manzanillas, su romero, sus manojos de tomillo. (...)» (Rulfo, 263).

Como acabo de comentar, un texto como el precedente exalta no sólo por su fuerza y contundencia sino también por cuanto predica acerca de su emisor, en este caso de su emisora. En efecto, la perspectiva de Dorotea sobre la historia de amor, la trágica historia de amor borrascoso entre Pedro y Susana, parece quedar compendiada en ese discurso mágico. El narrador omnisciente no tendrá a partir de ahora más que asumir su papel y proseguir desde su voz la secuencia de los acontecimientos, en general siguiendo el curso diacrónico de los mismos, y en otras recurriendo a episodios atraídos en analepsis. En ocasiones recurrirá al monólogo interior del propio Pedro, como en el fragmento XLV («Esperé treinta años a que regresaras, Susana», 259) y, en la mayoría, a la narración objetiva, a la reproducción de los diálogos de los personajes o al uso de la perspectiva interna en la mente turbulenta de Susana, como en el fragmento LIII («Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena», 273) o también hará un sabio uso del estilo indirecto libre, como en el LVII, cuando Justina le informa a Susana de la muerte de Florencio («¡Qué largo era aquel hombre! ¡Qué alto! Y su voz era dura. Seca como la tierra más seca», 279). En alguno de estos ejemplos recuperamos el hilo conductor de Dorotea. No olvidemos que ambos, la *Cuarraca* y Juan Preciado, están unidos en una tumba muy cercana a la de Susana San Juan. Por eso se produce oportunamente la interferencia: «— Ahora es ella la que habla, Juan Preciado. No se te olvide decirme lo que dice» (273), súplica que condice con su estado permanente de duermevela.

La última aparición de Dorotea, que —al igual que Juan Preciado— irá adelgazando su presencia en la novela en favor del relato de la historia narrada objetivamente, tendrá lugar en el fragmento LXV, casi al final de la novela, y tendrá un valor funcional y una repercusión emotiva nada banales. Brevísimos fragmento que se limita a tres frases en un diálogo «de muertos» entre los dos personajes, que dará lugar a la detenida explicación posterior de lo que Dorotea anuncia en este su «último» momento en la novela: «— Yo vi morir a doña Susanita. —¿Qué dices, Dorotea? —Lo que te acabo de decir» (294).

Así concluye el papel de la soñadora, de la anciana mendiga y resignada pecadora, Dorotea, la *Cuarraca*, en *Pedro Páramo*. Con ella y Juan Preciado parecen silenciarse los murmullos de Comala, y sólo nos resta asistir al desenlace pretérito de la historia, hasta la muerte de Pedro Páramo en el fragmento último de la novela, el número LXX, donde asistiremos a la consumación de una pesadilla colectiva.

## Conclusión

Como hemos podido comprobar, la presencia de Dorotea, la *Cuarraca*, en la novela de Juan Rulfo cumple un papel de mayor trascendencia de lo que en un principio

pudiera imaginarse. En el ámbito telúrico de Comala, desde la gravedad ctónica de su espacialidad, los personajes y sus murmullos van desenvolviendo la trama caótica de una historia trágica y maldita. La Dorotea de Rulfo colabora de manera activa al proceso interno del texto en su condición argumental, pero también fomenta la particular simbología rulfiana y su categoría existencial en los vínculos trazados entre la vida y la muerte.

Cabría, por tanto, establecer como puntos nodales en esta conclusión los siguientes aspectos:

- a) Con Dorotea accedemos al mundo onírico en la novela. Los sueños que relata a Juan Preciado son una síntesis, una quintaesencia de la vida de esta mujer. Con ella y con ellos se escribe un capítulo esencial en la historia del «género» del sueño literario en la cultura hispanoamericana.
- b) Dentro de la simbología de los sueños de Dorotea, cabría señalar que a través de ellos se plantea la comunicación entre lo telúrico y lo celeste, concluyendo en una denegación del sentido tradicional y católico del Paraíso, que termina convirtiéndose en la novela en un lugar presidido por la crueldad y la ausencia de consuelo. Esta inversión del contenido simbólico de los espacios de ultratumba colabora de manera decisiva a determinar la cosmovisión rulfiana, en la parábola distópica de Comala como «tierra baldía» tanto en un plano geográfico como humano.
- c) A través de Dorotea se cumple el principio de anulación del perdón y la misericordia forjada por Rulfo para Comala. Es significativo que el plano onírico, ya comentado, con el sueño donde un santo le muestra a Dorotea una cáscara vacía de nuez como todo posible fruto de su vientre, tenga su correspondencia con la escena en que el Padre Rentería le niega la absolución y la penitencia, dejándola como un caso perdido y simulando un escueto perdón que no llega a consolar el alma atormentada de la mujer.
- d) Los «pecados» de Dorotea se circunscriben fundamentalmente a ejercer una función de proxeneta con el hijo pendenciero del cacique: Miguel Páramo. Así pues, Dorotea queda ligada a la vida de la familia Páramo en virtud de su faceta como tercera o alcahueta, lo que condicionará el peso de la culpa.
- e) La presencia de Dorotea en la novela se corresponde con la segunda parte de la misma, y adquiere una singular importancia por el hecho de ser el puente comunicativo entre los restantes murmullos de Comala y Juan Preciado que, ya fallecido, yace en la misma sepultura que Dorotea.
- f) Dorotea será el último personaje que mantenga una relación comunicativa con Pedro Páramo. Vendría a corresponder simbólicamente con el papel de Dolo-

res Preciado, pero a la inversa: la madre real, biológica (Dolores) y la madre-compañera en la muerte (Dorotea). En este sentido, algunas interpretaciones del personaje lo relacionan con arquetipos mexicanos, como La Llorona o el mito prehispánico, de raíz náhual, de Cihuacóatl. Son lecturas antropológicas y onirocríticas que resulten complementarias con la expuesta y desarrollada en este trabajo.

- g) La contigüidad de sepulturas entre Dorotea-Juan Preciado y Susana San Juan funciona en la novela para presentar de manera continuada la historia de los trágicos amores entre Susana y Pedro Páramo. Narrativamente hablando hallamos una alternancia entre los discursos en estilo directo que llegan hasta Juan Preciado y son identificados como la voz de Susana por la propia Dorotea, y la presencia, cada vez más frecuente y sólida, del narrador omnisciente que irá asumiendo el relato de dichos sucesos.
- h) Se establecería, pues, un vínculo no explícito entre estas dos mujeres: Dorotea, estéril e infecunda, que lamentó toda su vida su naturaleza yerma, y Susana San Juan, también infructuosa, aunque sin haber mostrado en ningún momento de su existencia un deseo de la maternidad. No resulta baladí observar que ambas se hallen en proximidad espacial, en esa existencia dilatada de los cuerpos que aún purgan sus pecados en Comala.
- i) Simbólicamente hablando, el personaje de Dorotea queda asociado a la metáfora de la «puerta»: las puertas del cielo que no se abren para ella y las puertas de la gestación que asimismo quedan cerradas. La puerta trasera de la casa de Pedro Páramo en la Media Luna donde Dorotea acude a diario para mendigar su desayuno, y la misma puerta donde pactará su clandestina labor de proxeneta con el hijo del cacique.
- j) En este capítulo del género del sueño literario, Dorotea se alzaría como un personaje axial de *Pedro Páramo* y corroboraría la intuición de Gaston Bachelard, en su recorrido fenomenológico por el mundo de la imaginación y los sueños, según la cual hay una especie particular cifrada en la vinculación de la tierra con los «ensueños de la voluntad», cifrada en el personaje «antivegetal» que sólo crece hacia el interior y armoniza con el carácter árido de la tierra mexicana descrita por Juan Rulfo: no ya la Madre Tierra del inconsciente colectivo sino la tierra árida y baldía donde ya nada puede nacer ni producir fruto alguno.

## Bibliografía

Bachelard, Gaston, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, México, F.C.E., 1994 [1947].

Jiménez de Báez, Yvette, *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, México, F.C.E., 1990.

Borges, Jorge Luis, «La pesadilla», en *Siete noches*, Madrid, F.C.E., (1980, págs. 33-54.

Borges, Jorge Luis, *Libro de Sueños*, Madrid, Alianza (Biblioteca Borges), 1999 [1975],

Cervera Salinas, Vicente «El sueño como género literario», *Caracteres literarios. Ensayos sobre la ética de la literatura*, Calpe, Año II, 3, 1999, págs. 31-41.

Cervera Salinas, Vicente, *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006.

Eisenstein, S. M., «El montaje de atracciones» (1923), en *El Sentido del cine*, Madrid, Siglo XXI, 1999.

Espinosa-Jácome, José, «El tálamo nupcial de *Pedro Páramo*», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/html>, 2009.

Gómez Trueba, Teresa *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra, 1999.

González Boixo, J.C., *Claves narrativas de Juan Rulfo*, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 1993.

Jiménez de Báez, Yvette *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*. México, F.C.E. 1990.

Kafka, Franz, *El buitre*, Traducción de Jorge Luis Borges, Madrid, Siruela (Colección La Biblioteca de Babel), 1985.

Kafka, Franz, *El proceso*, edición y traducción de Isabel Hernández, Madrid, Cátedra, 1989 [1914].

Kristeva, Julia, *Sol negro. Depresión y melancolía*, trad. Mariela Sánchez Urdanieta, Caracas, Monte Ávila Editores, 1997 [1987].

Loisel, Clary, «Pedro Páramo desde una perspectiva feminista psicológica», *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Universidad Autónoma de Puebla, México, Número 31, enero-junio, 2005, págs. 153-162.

Martin, Gerald, «Vista panorámica. La obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio», en Juan Rulfo, *Toda la obra*, coord. Claude Fell, Madrid, Archivos-Unesco, 1992, págs. 471-545.

Popovic Karic, Pol, *En pos de Juan Rulfo*, México, Tecnológico de Monterrey-MA Porrúa, 2015.

Ruffinelli, Jorge, *El lugar de Rulfo*, Universidad Veracruzana, 1980.

Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, en *Toda la obra*, coord., Claude Fell, Madrid, Archivos-Unesco, 1992, págs. 177-304.