

EL CUERPO MÍTICO Y EL CUERPO CARNAL DE SUSANA SAN JUAN

ROSA GARCÍA GUTIÉRREZ
Universidad de Huelva

RESUMEN:

Este trabajo pretende subrayar la relevancia del personaje de Susana San Juan en la novela *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, como instancia enunciativa y como instrumento de crítica del modelo social patrimonial, judeocristiano y patriarcal que Comala representa. Identifica la construcción mítica de Susana San Juan por parte del cacique como una consecuencia más de ese modelo y analiza el modo en el que la mujer real Susana San Juan impugna esa vestidura arquetípica que el cacique y la sociedad le imponen con la utilización libre de su cuerpo desnudo. En esa inscripción del cuerpo desnudo y real como resistencia y disidencia se cifra el lúcido fatalismo rulfiano que solo contempla una salida para la irredimible naturaleza humana y su siempre fallida construcción social: la huida absoluta a través de la locura y el sueño. El modo trágico en que Susana San Juan logra conjurar el sufrimiento inherente al ser humano se convierte así en denuncia social, cultural, religiosa y existencial.

PALABRAS CLAVE:

Juan Rulfo, Pedro Páramo, Susana San Juan, arquetipos femeninos, representaciones del cuerpo, sociedad patrimonial, patriarcal

ABSTRACT:

This work aims to highlight the relevance of the character of Susana San Juan in Juan Rulfo's novel *Pedro Páramo* as illustrative instance and criticism instrument of the patrimonial, Judeo-Christian, and patriarchal social model represented by the people in Comala. The text identifies the mythical construction of Susana San Juan on the part of the landowner as another consequence of the aforementioned model, and it also analyzes the way in which the woman Susana San Juan challenges the archetypal garment that both landowner and society impose her as a result of her body freedom. In that territory of the naked, real body as resistance and dissidence, arises the lucid fatalism that in Rulfo's work only conceives a single release: the absolute escape through madness and daydream. state. The tragic manner in which Susana San Juan reaches human suffering turns into social, cultural, religious, and existential denounce.

KEYWORDS:

Juan Rulfo, Pedro Páramo, Susana San Juan, female archetypes, body representations, patrimonial society, patriarchy

En *La guitarra azul*, por ahora última novela de John Banville, el protagonista Oliver Orme, tras explotarle entre las manos una secreta relación extramatrimonial, observa con perplejidad a la que solo un día antes era su absolutamente idealizada amante y piensa:

Mientras estaba allí sentado, contemplándola con su jersey beis pálido, con el cabello tirante recogido y el rostro limpio de maquillaje y devastado por las tensiones y penalidades del largo día, tuve una revelación que solo puedo calificar como pasmosa [...]. Comprendí, con rotunda claridad, que no existe tal cosa llamada mujer. La mujer, caí, es una leyenda, un fantasma que sobrevuela el mundo, posándose aquí y allá, en este o en aquel desprevenido ser femenino al que transforma, de forma breve pero decisiva, en un objeto de deseo, veneración y terror (Banville, 2016: 154).

Una revelación parecida pero de mayor alcance ofrece *Pedro Páramo* a través de Susana San Juan, uno de esos «seres femeninos» sobre los que se posa —en su caso no de forma breve sino decisiva— «el fantasma», «la leyenda mujer». Bajo su conjuro, esta adolescente de comportamientos díscolos, huérfana de madre, víctima después de incesto y soledad, esta luego mujer adulta trastornada que pasa sus últimos años confinada en una habitación, se transfigura en divinidad, «objeto de deseo, veneración y terror» para Pedro Páramo, que muere sin la epifanía de Oliver Orme. Pero si el cacique es incapaz de ver a la persona Susana San Juan y muere de dolor venerando a la diosa inalcanzable, agazapado tras él está Juan Rulfo procurando que los lectores sí distingamos la leyenda de esa mujer que la sufre pero sobre todo la rechaza, la desenmascara y la ridiculiza, echando por tierra otras leyendas, convicciones, valores y conductas a los que justifica y con los que se vincula inextricablemente.

Si en *Pedro Páramo*, como se ha repetido, hay una dimensión mítica y otra histórica, al personaje Susana San Juan le corresponde mostrar lo que, según Rulfo, hemos acabado haciendo los seres humanos para conciliar nuestra pulsión de eternidad y nuestra realidad mortal: asumir un conjunto de interpretaciones a su juicio equivocadas, de construcciones culturales, sociales, políticas y religiosas fallidas e insatisfactorias; y aceptar el diseño y regulación de nuestra existencia individual y colectiva al albur de su lógica —nuevamente, a su parecer— disparatada y falible. En el México que Rulfo retrata, esas construcciones, legitimadas por la palabra mítica judeocristiana, configuran una realidad política, social y religiosa reconocible, patriarcal y patrimonialista, sostenida en la autoridad del cacique. Ninguna de las abejas que componen la colmena en la que Pedro Páramo funge de abeja reina discute sus leyes o cuestiona su destino salvo Susana San Juan, cuya mera existencia incor-

pora en la novela una instancia enunciativa única y distinta. Ella es «el reverso de los demás personajes del libro» (Villoro, 2003: 419), el envés de la norma, quien nos muestra su sinsentido, su fracaso, sus trampas y aporías: no hay habitante de Comala que no visite los sótanos que la norma ha creado para ocultar sus fugas, para disimular o compensar su fracaso, o para sobrevivirse (asesinatos, chantajes, sobornos, violaciones, abusos de autoridad, matrimonios de conveniencia, prostitución, robo, impostura, hipocresía); que no se sienta amputado y solo, que no esté vitalmente hambriento y anhele con desasosiego algo que le falta; no hay quien no sufra por el objeto de su hambre, eso que Rulfo llama insistentemente en su obra «la ilusión», y al mismo tiempo no caiga en la trampa de hacer de su hambre su destino, un caminar hacia paraísos diversos (aquí en la tierra o en el cielo) cuya apariencia y naturaleza proporciona maquiavélicamente la norma misma. Susana San Juan no solo renuncia a la norma y a su sótano, a la trampa de la ilusión y a las formas que la norma da al paraíso para reconducir el hambre de sus abejas, sino que los impugna. Su renuncia a la razón sin razón de la norma acaba revelando que no es suya la patología que el pueblo le atribuye sino la clarividencia que la convierte en el espejo que refleja la verdad de los otros.

Es un lugar común señalar el carácter distinto de Susana San Juan, un personaje, como dice Carlos Fuentes, «mucho más vasto y más único, más singular» (1983: 13) que el resto, pero si algo lo hace distinto es probablemente que podemos sentir al hombre Juan Rulfo, no solo al escritor, tras él. Frente a la galería de personajes opacos que, sin piedad y con distancia, el escritor hace desfilar por su novela, hay en la huida radical de Susana una sensibilidad y lucidez singulares a las que el hombre se acerca con simpatía porque del mismo modo que conducen a la locura lo hacen al nihilismo: nihilismo y locura que son dos formas de repudio radical a la norma contra la que se manifiestan. No es casual que sea Pedro Páramo, la piedra real y simbólica sobre la que se edifica Comala, quien construya en la novela el cuerpo mítico de Susana San Juan porque «la leyenda mujer» constituye en el modelo de civilización judeocristiana el argumento mítico que legitima el orden patriarcal. Si al final de la novela la norma que configura los destinos de los habitantes de Comala se revela absurda y sin sentido, tramposa e hipócrita, un fracaso para los individuos y para la comunidad, es porque la mujer Susana San Juan desenmascara uno de sus fundamentos poniendo el resto en evidencia. Ese desenmascaramiento despiadado empieza con una impugnación inaugural: la que ejerce su cuerpo carnal contra el cuerpo mítico que le impone el cacique; pero si éste es obra de Pedro Páramo, el otro, el carnal, es obra de Rulfo que le da la voz dejando que la suya se cuele entre los murmullos del libro también.

Lo que quiero argumentar a partir de aquí es que la «leyenda mujer» con la que Pedro Páramo construye el cuerpo mítico de Susana San Juan es parte fundamental de la norma social, moral, religiosa, cultural y política que rige Comala: patriarcal, patrimonial y judeocristiana. El propio Páramo es víctima de su engranaje porque *su* sagrada Susana no es suya, sino una herencia cultural, una de las formas del paraíso que la norma fabrica como señuelo, como oasis, como «ilusión» —otra vez la palabra rulfiana—, para garantizar la dinámica de su abeja reina y regular su pulsión de trascendencia, esa intuición de una otra cosa que, si se desarrolla en libertad, puede ser semilla de subversión. Desde esa perspectiva se entiende la centralidad de Susana San Juan en *Pedro Páramo* y el valor enunciativo de su cuerpo, que al erosionar su leyenda erosiona los cimientos de Comala. Tras la polvareda que dejan los huesos del cacique al desmoronarse como piedras se entrevé el nihilismo de Rulfo que tal vez tuvo el empeño de escribir su novela porque hasta allí lo acompañó Susana San Juan cuyo paso más allá, hacia el otro lado, constituye la única simpatía, el único hálito, la única «razón» que podemos percibir en su mundo literario.

El cuerpo mítico

Desde el clásico análisis de Blanco Aguinaga (1955: 59-86) la crítica ha insistido en la condición dual de Pedro Páramo: de un lado el cacique brutal y sanguinario; de otro, el enamorado místico y poético, con una delicada sensibilidad interior capaz de justificarlo y redimirlo. Para Silvia Lorente Murphy *Pedro Páramo* es «también una historia de amor apasionada y romántica», un drama amoroso de alta dimensión poética por el amor «completo» y «altruista» del cacique por Susana (1992: 147). Y Jiménez de Báez (1989: 82-83), como Carlos Monsiváis (1992: 838) y tantos otros habla de un divorcio entre ideal amoroso y práctica histórica, de una disyunción entre el tirano y el enamorado como si dos identidades enfrentadas habitaran en él¹. Pero no es así. Como cacique, Pedro Páramo es el eje y el motor de una sociedad con raíces históricas, religiosas y culturales identificables, en las que la «leyenda mujer» y el mito del amor que la justifica son fundamentales como sostenedores del orden social y como argumento metafísico y moral.

Rulfo fue muy consciente del modelo social que Comala representaba y de su base cultural y religiosa. Aunque se han hecho lecturas en clave prehispánica, tiene razón Margo Glantz cuando subraya que el mundo de Comala es «predominantemente de origen criollo, con raíces españolas», aunque «ya muy modificadas por

¹ Es conocida y ha sido multicitada la definición que hace Monsiváis de Pedro Páramo: «un cacique a la vez granítico y frágil, cruel y sentimental; un cacique que es la ambición y la indiferencia, la avidez acumulativa y el abandono de sí, la lujuria indiscriminada y la pureza monógama» (1992: 39).

varias centurias de vida en ese territorio» (2003: 378) y por la propia singularidad histórica de la colonia y la construcción nacional tras la Independencia. A la conquista como matriz de los pueblos de Jalisco se refirió el propio Rulfo:

Yo soy de una zona donde la conquista española fue demasiado ruda. Los conquistadores allí no dejaron ser viviente. Entraron a saco, destruyeron la población indígena, y la región fue colonizada nuevamente por agricultores españoles. Pero el hecho de haber exterminado a la población indígena les trajo una característica muy especial, esa actitud criolla que hasta cierto punto es reaccionaria, conservadora de sus intereses creados. Son intereses que ellos consideraban inalienables. Era lo que ellos cobraban por haber participado en la conquista y en la población de la región. Entonces los hijos de sus pobladores, sus descendientes, siempre se consideraron dueños absolutos. Se oponían a cualquier fuerza que pareciera amenazar su propiedad. De ahí la atmósfera de terquedad, de resentimiento acumulado desde siglos atrás, que es un poco el aire que respira el personaje de Pedro Páramo desde su niñez (Sommers, 2003: 520-521).

Lo que Rulfo describe es, obviamente, una estructura patrimonial de resabios feudales, un modelo político de posesión e imposición en el que volvió a insistir en una nota manuscrita recuperada por Federico Campbell de la que poca empatía, ninguna dimensión lírica o romántica, se deduce por su tirano: «Pedro Páramo es un cacique.

Eso ni quien se lo quite. Estos sujetos aparecieron en nuestro continente desde la época de la conquista con el nombre de encomenderos, y ni las Leyes de Indias, ni el fin del coloniaje, ni aun las revoluciones, lograron extirpar esta mala yerba. Aún en nuestros días, los hay que son dueños hasta de países enteros; pero concretándonos a México, el cacicazgo existía como forma de gobierno siglos antes del descubrimiento de América, de tal suerte que los conquistadores españoles solo echaron raspa, es decir, les fue fácil desplazar al cacique para tomar ellos su lugar. Así nació la encomienda y más tarde la hacienda con su secuela de latifundismo o monopolio de la tierra» (Campbell, 2003: 436), un monopolio o cacicazgo que, lejos de desaparecer con la Revolución, se desmembró. «Pero no se eliminó el caciquismo», diría Rulfo poco después a Jorge Ruffinelli: «al contrario, se lo pulverizó» en caciques más pequeños «que dominan zonas más cerradas [...] pero que en su conjunto forman la misma situación de poder» (Ruffinelli, 1992: 470).

El historiador Elías Trabulse, que lo conoció personalmente, ha contado que Rulfo leyó mucho sobre la historia de México y acabó haciéndose una visión «desencantada» y «descarnada» que lo llevó a desconfiar de la historia no solo como relato sino sobre todo como palabra o idea magnificada en la modernidad; que lo llevó a desconfiar del mito o fe en un progreso lineal y evolutivo o transformador de las so-

ciudades, y a percibir el devenir humano como una trampa circular sin avances que invariablemente repite un mismo esquema de poder: «Mire usted cómo se repite», argumentaba Rulfo a Trábulse esgrimiendo las crónicas coloniales como compendio de un destino inescapable que igualaba el México del siglo XVII con el posrevolucionario. «Para Rulfo la historia proporcionaba una enseñanza tanto moral como psicológica pero es obvio que ambas llevaban a un callejón sin salida» (Trábulse, 1988: 87): una no salida que es la negación de la historia misma, por lo que cabe preguntarse qué lecciones fueron esas.

Si esa estructura patrimonial heredera de la conquista se perpetúa en el tiempo negando la historia, es porque la legitima una metafísica que el cristianismo tradujo en clave moral, reforzada por un poderoso entramado mítico-legendario (imágenes y relatos) que se cierne sobre los individuos modelando subjetividades, disciplinando o regulando comportamientos y marcando su psicología. Además de neofeudal, Comala es, por su origen judeocristiano, patriarcal, una autoridad ésta —explica el filósofo Michel Onfray en su *Teoría del cuerpo enamorado*— justificada en el dualismo cuerpo/alma que positiviza el espíritu y niega la carne asociando a la última una amalgama que mezcla mujer, culpa, pecado, falta, expiación y cuerpo. La domesticación y sometimiento del cuerpo, como imperativo moral, acabó siendo en la cultura occidental la domesticación y sometimiento de la mujer; y en la definición política del cuerpo femenino, en su construcción social, haber divinizado e idealizado a la mujer según el paradigma ejemplar de la Virgen, es fundamental. La sacralización de la mujer con la Virgen como modelo limpia su sexualidad y purifica el amor del hombre hacia ella reduciéndola a madre y esposa, ofreciendo cimientos a la microestructura familiar, la célula sobre la que crece la sociedad patriarcal. Su divinización es una de las formas de opresión de la mujer y en Pedro Páramo, que nunca llega a saber nada de la Susana real, no es un gesto de amor sino resultado de su absoluta ascensión y su ejercicio paradigmático del rol de autoridad patriarcal. Víctima también él de la precariedad de la norma sociocultural que cimenta Comala, Pedro Páramo no sabrá renunciar a la forma o apariencia que ésta le proporciona para su hambre, una forma que la uniforma y disciplina, que la domestica y reconduce su *ilusión* a la ortodoxia: el amor perfecto, complementario, de la mujer ideal, pura, luminosa, inmóvil como una aparición, una mujer que en sus evocaciones no es Susana sino la «leyenda mujer». Si el personaje de Pedro Páramo acaba resultando trágico no es por su amor al ser real Susana San Juan: es porque sucumbe a un espejismo.

Para entender como Pedro Páramo elabora el cuerpo mítico de Susana San Juan hay que empezar por su infancia. Desde las primeras páginas sabremos que fue un niño no infeliz en un hogar próspero, que disfrutaba jugando con Susana, y que entró abruptamente en la adultez: el asesinato del padre y el abandono emocional de la

madre son su ritual de iniciación, particularmente doloroso por la orfandad en que lo deja la desatención materna. Ya viejo, Páramo recuerda a su madre con los brazos extendidos, transfigurada por el sol, reproduciendo la iconografía popular de la virgen dolorosa, una madre deseada y anhelada pero traidora que, incapaz de soportar la muerte del esposo, se desentiende del niño: «¿Y a ti quién te mató, madre?» (86)², le espeta éste, un reproche henchido de rencor con el que el adulto asustado y resentido se despide para siempre del niño feliz que fue. La inmersión definitiva en la adultez termina cuando Bartolomé San Juan se lleva del pueblo a Susana: el «crepúsculo ensangrentado del cielo» (82) por el que ella se aleja cierra el rito: es la *caída* en la sociedad adulta, la expulsión del edén de la infancia, la pérdida de la Gracia, la toma de conciencia del tiempo y de la muerte como herida (la sangre que derrama el cielo). Absolutamente solo, lleno de odio y rencor, también de miedo, el hombre Páramo construirá sobre Susana, que se marcha del pueblo diciéndole «lo quiero por ti, pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él» (82), la memoria del paraíso perdido. Pero si Susana se marcha declarando su amor por el niño Pedro y su odio por Comala, lo que ocurre después es el engullimiento o fagocitación del primero por el segundo: la conversión de Pedro en Comala. No solo se deja secuestrar por el pueblo odiado y se integra en él: se convierte en su centro, su motor y su garante, y en esa transformación, el recuerdo de Susana es usurpado por el cuerpo mítico de la mujer que exige la norma social, cultural y moral de la comunidad.

Con toda razón George Ronald Freeman lee *Pedro Páramo* en la clave de la representación bíblica de la caída de la Gracia y expulsión del Paraíso y distingue en esa «subestructura arquetípica» una humanidad condenada a la caída; una culpa o pecado que la justifica; y una realidad de sufrimiento donde vivir la condena (Freeman, 1992: 740). Pero habría que añadir también una Arcadia o Edén o Edad de Oro, una instancia, recuerdo, imagen o idea de lo paradisíaco que cifre la Gracia y garantice su memoria, haciendo soportable la expulsión al darle sentido bajo la forma de la «ilusión», usando nuevamente la palabra rulfiana, la esperanza o la utopía: construimos la tierra prometida con la nostalgia del paraíso perdido pero también con los materiales que la cultura proporciona e incluso impone para normalizarla y reconducirla. Esa pérdida es una de las funciones del cuento tradicional según Propp y es también uno de los mitemas esenciales señalados por Lévi-Strauss, pero como dice Anthony Stanton apoyándose en el antropólogo francés, los arquetipos míticos se insertan en una estructura social y cumplen su papel en culturas particulares que les dan forma (de nuevo, imágenes y relatos) y los traducen moralmente (Stanton, 1988: 567). En *Pedro Páramo* el mitema «pérdida del paraíso» se construye con

² Citaré la novela por la última edición revisada de José Carlos González Boixo para Cátedra (Madrid, 2011). En adelante, el número de página figurará entre paréntesis en el cuerpo de texto.

mimbres judeocristianos. El edén bíblico es un ayer sin tiempo ni culpa, un *locus amoenus* donde hubo desnudez sin vergüenza y una pareja complementaria hombre/mujer. Pero antes de que ese modelo con sus implicaciones sociales y morales haga acto de presencia, el paraíso es para casi todo ser humano la infancia, donde no hay conciencia ni del tiempo ni del pecado, y así fue para el niño Pedro antes de su caída: él y Susana volando cometas en el verdor; Susana bañándose desnuda, despreocupadamente, sin esa consecuencia de la culpa que es el pudor o la vergüenza, en el río; la casa familiar aguardando repleta de flores, frutas, frescor de lluvia y vida. Pero la memoria individual del niño cede bajo el peso del adulto que asume con voracidad el centro de la sociedad que Susana tanto odió, y se agarra dramáticamente a la «leyenda mujer» que es en realidad el reverso, la contrafigura de la niña real.

He mencionado la desnudez sin culpa como elemento central del Paraíso judeocristiano y me detengo ahí un momento porque, cuando tres décadas después, irrumpa en Comala la Susana real, uno de los rasgos por los que se dictaminará su locura será su impudor: confinada en su cárcel de amor y contra el cautiverio del cuerpo mítico que el cacique —que Comala— le impone, Susana pasará los días y las noches desnuda entre las sábanas.

«En nuestra cultura», ha escrito Giorgio Agamben, la desnudez «es inseparable de una signatura teológica» (Agamben, 2011: 75). En el Génesis, después del pecado, Adán y Eva se dan cuenta de que están desnudos porque antes de la caída, sigue diciendo el filósofo italiano, «sin estar cubiertos por vestido humano alguno», no estaban desnudos sino «cubiertos por un vestido de gracia que se adhería a ellos como un hábito glorioso» (2011, 77). De ese vestido sobrenatural los despoja la caída, con lo que la percepción de la desnudez y la vergüenza que sigue significa un cambio metafísico que la Sagrada Escritura define como «apertura de los ojos»: es decir, toma de conciencia, pero toma de conciencia moral. ¿De qué? de un cuerpo ahora imperfecto porque enfermará y envejecerá —conciencia del tiempo o muerte, decía antes—, y de un castigo cuya razón y cuyo recuerdo se cifra en los genitales, que la pareja inaugural inmediatamente cubre para intentar no ver y esconder a la mirada del otro. La caída es la exclusión vital del goce paradisiaco de la no conciencia y el sexo demonizado, que nos recuerda la obligación de la reproducción para sobrevivir como especie, el signo de la nueva condición.

Con la pregunta *¿qué hacer con ese cuerpo en que se inscribe la culpa, que es castigo y vergüenza?* comienza la transformación cultural y social del mito bíblico. El cristianismo construye su discurso teológico sobre el alma frente al cuerpo y encuentra en el mundo clásico grecolatino una metafísica que apuntala esa dicotomía y contribuye a consolidar un modelo cultural y social que regula el cuerpo para conjurar su mensaje y expiar su culpa. En su conceptualización y en el disciplinamiento

de los comportamientos de hombres y mujeres que se deriva, importa ahora lo que pasa con el cuerpo femenino. La responsabilidad de Eva en la caída la estigmatiza y funda la misoginia estructural judeocristiana, identificándose mujer con instinto y naturaleza y otorgando al hombre la posibilidad de redimir la especie domesticando y purificando ese estigma con el espíritu y la razón. La historia de la mujer se convierte en la historia de su cuerpo, dice Franca Basaglia, «un cuerpo del cual ella no es dueña porque solo existe como objeto para otros, o en función de otros», o lo que es lo mismo, en «la historia de una expropiación» (cito por Lagarde, 2005: 25), porque en el Occidente doblemente misógino –por su raíz clásica y por su raíz judeocristiana– acabará identificándose con el hombre la toma de conciencia de la caída y a ésta con el cuerpo de la mujer, un *objeto* que le servirá para enfrentar la tentación del pecado con dos armas, la razón y el espíritu, de los que él sí dispone. Desde ahí se explican los dos arquetipos seculares de mujer: como carne desalmada e irracional, encarnación de la tentación y el mal; y la mujer domesticada, espiritualizada que se idealiza y sacraliza, a la que el hombre impone un «vestido de gracia» proporcionándole un rol social y moral purificador para los dos: la madre virgen esposa.

La tradición artística y literaria occidental respalda esta norma fundadora, esta transformación del mito del Génesis en metafísica, en moral y en orden social, y el amor cortés codifica la relación hombre/mujer conforme a la norma apuntalando un *mito del amor* cuyas huellas perduran hoy y que alcanzó su cifra en la *Divina Comedia*. El hombre se sueña a sí mismo sujeto de un amor puro que lo acerca a la Gracia y lo aleja de la caída, y bajo esa sugestión se perfilan la *donna angelicata*, la *religio amoris* o la *belle dame sans merci*. Aunque, como bien dice Vicente Cervera, en la transfiguración de la Beatrice dantesca «las raíces terrenas persisten y, por más que nos suma en una contemplación diáfana y universal siguen creciendo bajo la tierra» pues «el triunfo de su gloria arraiga en la humedad del humus» (Cervera, 2006: 276), bajo la narcotizante reverberación de *Beatrices* que afianzan socialmente «la leyenda mujer» de la que hablaba el ficticio Orme, las mujeres reales tienen que negar sus cuerpos o convertirlos, como Susana San Juan, en estigma social, moral o enfermedad (prostituta, bruja, loca). En esa invención de *la* mujer también participa Pedro Páramo. El cacique impone a Susana un vestido de gracia, el vestido estándar fabricado por la norma patriarcal secular, ese que podría justificarlo y redimirlo, pero cuando vuelve, Susana repudia el vestido y lo destroza. En *Desnudez*, Agamben se detiene en la descripción de un relicario del siglo XI que se coinserta en San Isidoro de León, en cuyas caras están esculpidas escenas del Génesis, y hace notar que en el recuadro que refiere el momento en que se reconocen desnudos, Eva rechaza ostensiblemente que Adán la cubra con una pelliza de piel de animal que se empeña en echarle encima. «La delgada y argénteo figurilla que se resiste con desesperación

a ser vestida», argumenta, «es un extraordinario símbolo de feminidad, que hace de la mujer la tenaz guardiana de la desnudez paradisíaca» (Agamben, 2011: 84): una desnudez paradisíaca, esto es, sin vergüenza, sin culpa, sin castigo y sin la elaboración moral, social, política que vendrá después en la que, como veremos, sí persiste absolutamente fiel Susana San Juan. Si este orden presidido por Pedro Páramo se ha construido y legitimado contra el cuerpo, tapándolo, vistiéndolo, castigándolo, negándolo, domesticándolo, Susana lo impugnará asumiendo su cuerpo desnudo con total libertad. Volveré sobre esto más adelante, pero cuando contemplamos a Susana San Juan llevando al extremo su carnalidad es difícil no pensar en esa «gran rabia utópica del cuerpo» de la que habla Michel Foucault, un potencial contra el dolor fundado en el placer, la «utopía profunda y soberana de cada cuerpo individual» que «solo puede estar oculta y ser clausurada mediante otras utopías» (Foucault, 2008: 61): utopías o «ilusiones», según la tan reiterada palabra rulfiana: la del más allá cristiano, la del amor platónico, la del poder, la de la civilización o sociedad ordenada y feliz. Todas acallando la utopía de cada cuerpo soberano y encerrándola, sigue Foucault, «en algo así como una caja que después sella y clausura» (Foucault, 2008: 62).

A pesar del dolor o tal vez por él, el niño Pedro, huérfano de padre y olvidado por su madre, abraza sin resistencia el mundo de los adultos, y al hacerlo, sustituye su memoria del edén-infancia por la «ilusión» adocenada que aquel le ofrece. Su ingreso en la adultez es el ingreso en el tiempo histórico, el ingreso a una sociedad, una cultura y una moral, las de ese tiempo, con cuyos fundamentos transforma a la niña que lo amó en la «leyenda mujer». En ese cuerpo mítico, además del relato del Génesis, interviene la idea platónica del amor. Michel Onfray sitúa en la matriz del ideal de civilización occidental el triunfo del platonismo, una «ideología del deseo» (de la ilusión) a la que Nietzsche echa en cara haber fingido «mentirosamente un “alma”, un “espíritu”, para arruinar el cuerpo», haber educado para «ver una cosa impura en el presupuesto de la vida, en la sexualidad» (Onfray, 2002: 53). Su contrario, el hedonismo y su principio del placer ha quedado reducido hasta hoy, siempre según Onfray, a heterodoxia o disidencia. Pero sobre esto volveré más adelante. Onfray atribuye al *Banquete* de Platón una «teoría del deseo que sigue envenenando a Occidente» (Onfray, 2002: 52): deseo como consecuencia de una carencia o falta, como categoría que a la vez alivia e intensifica el dolor y la condena —de nuevo la ilusión rulfiana: la de Dolores y Juan Preciado, la de Dorotea, la de Pedro Páramo— que es aprovechada o heredada por los Padres de la Iglesia, los filósofos alejandrinos, los neoplatónicos, los paladines del amor cortés, los idealistas. La definición platónica del amor, que funda, según Onfray, «la desdichada erótica occidental» (Onfray, 2002: 53), se cifra en el motivo del andrógino, la esfera que modela el ideal de pareja, la unión matrimonial: cada ser es un ser amputado que busca su mitad, que anhela

la totalidad abolida, la plenitud. El nombre Media Luna de la hacienda del cacique dice, casi grita esa amputación, como sus evocaciones de Susana perfilándose contra la luna llena dicen, casi gritan su sujeción al motivo, su hambre o ilusión concretada en el círculo completo que evoca al andrógino: «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» (177). El platonismo cristianizado distribuye los roles de las dos mitades de la esfera, expropiando de su cuerpo, su subjetividad y su sexualidad a la mujer, obligada a encarnar un modelo diseñado en función de las necesidades de la mitad dominante, el hombre y la sociedad patriarcal. Su conversión en cuerpo mítico es un cautiverio pérfidamente eficaz, la *religio amoris* una cárcel, como la habitación de la Media Luna en la que vive encerrada sus tres últimos años esa otra media luna que no es Susana San Juan.

Las evocaciones amorosas de Pedro Páramo antes de morir nada tienen que ver con la Susana real cuyo mundo —así se dice en la novela— nunca llega a conocer. Remiten a la ascensión de la Virgen a los cielos, una iconografía que se superpone a Susana muerta y en la que resuenan tantas otras amadas muertas santificadas, desde la Elisa de Garcilaso a la Laura de Petrarca o la Beatrice de Dante. Uno de los motivos que acompaña a la virgen en sus representaciones es la media luna bajo los pies, esa media luna con la que Pedro Páramo sueña completar la suya bajo la sugestión de la esfera platónica, del andrógino completo. El cacique muere solo e incompleto, roto de dolor, como el resto de personajes que sucumbe a la ilusión —Dolores, Juan, Dorotea— dejando en evidencia el sinsentido de una norma hecha de espejismos, trampas, señuelos, violencia, soledad, frustración, sótanos inmundos. Nada puede hacer por él esa mujer que ya no es carne sino «cuerpo glorioso alzado al pináculo» (Onfray, 2002: 69). Pero la imagen del amor con la que el cacique busca saciar su hambre no solo sostiene el altar de su diosa: ese concepto del amor intrínseco a su sociedad, alimentado por la religión y la cultura, lleva al cuerpo real al matrimonio burgués como negocio y sostén de la comunidad (la boda con Dolores Preciado), al adulterio, a las violaciones reiteradas en Comala, al burdel. «¿La ilusión? Eso cuesta caro» (119), dice Dorotea a Juan Preciado cuando éste termina de contarle su historia, y el diagnóstico rulfiano parece resonar en la frase de la mujer: la total desconfianza de Rulfo por esa «ideología del deseo (de la ilusión)» que según Onfray triunfó en los orígenes de la civilización occidental convirtiéndose en su matriz, el nihilismo radical de quien se siente estafado.

El cuerpo carnal

Pero además de ese cuerpo mítico, ¿quién es Susana San Juan? Al terminar la novela sabemos de su amistad infantil con Pedro Páramo y de su reacción inusitada al morir su madre, resistiéndose a los rituales públicos y a las convenciones del pueblo; parece haber habido un marido del que enviudó, aunque esa información genera dudas; y se nos hacen llegar convincentes rumores de incesto y de una vida solitaria y al margen, en una mina, con la sola compañía de su padre. Sí tendremos la certeza de que cuando regresa y se convierte en mujer de Pedro Páramo no sale de su habitación ni casi de su cama, y que en el pueblo se la considera loca o enferma. Pero más allá de estos datos y sospechas que las voces de Comala proporcionan, es la propia Susana San Juan quien toma la palabra y toma su cuerpo para decir su verdad.

Los fragmentos de *Pedro Páramo* en los que habla Susana San Juan poseen características que remiten a «representaciones delirantes», «ilusiones sensoriales» e incluso «alucinaciones» (Gutiérrez Ramírez, 2015: 6). Pueden resultar perturbadores, pero de repente aparece la frase extraordinariamente lúcida y clarividente y el delirio se llena de un sentido que alcanza la totalidad de la novela. Por lo pronto, Susana se atribuye con orgullo a sí misma el calificativo de loca, lo que supone no solo asumir su diferencia sino su compromiso con ella y obliga al lector a sospechar una conciencia, un motivo y un argumento en esta locura que parece un acto de militancia. En todo caso, de entrada, su palabra enfrenta y discute radicalmente la «leyenda mujer» que Pedro Páramo le impone porque su cuerpo carnal es el reverso del mítico creado por el cacique y de todo lo que representa como pieza de la norma de Comala. Si Susana se reconoce loca es porque elige el otro lado, la otra cosa y renuncia a ésta. Comala y lo que representa –cultural, social, existencialmente– está implícita en su discurso: es el referente elidido. En la medida en que su delirio se vaya revelando lúcido y coherente, la patología y la sinrazón se irán desplazando a Comala y su norma.

A pesar de su originalidad, Susana San Juan se inserta en una tradición, la de la representación literaria de la locura femenina, que se hizo eco de las aproximaciones científico-médicas al tema en la segunda mitad del siglo XIX y de las del psicoanálisis después. Esas aproximaciones vincularon la neurosis femenina, para la que se creó una palabra específica, histeria –del griego *hysterá*, que significa útero– con sexualidad: de ahí las ensoñaciones eróticas, los delirios orgásmicos de Susana, a los que volveré más adelante, para apuntar ahora otra cosa. En su análisis del personaje loco y delirante en la tradición literaria, Remo Bodei señala que siempre hay un detonante, un acontecimiento crucial que provoca la locura, que permite que literariamente se use como el resultado de un «exceso de verdad», una hiperper-

cepción insoportable de la realidad, podría decirse, de manera que el discurso del loco, por irracional que parezca, no es percibido por los lectores como ausencia de verdad sino como revelador de verdad mediante un código distinto (Bodei, 2001: 21). Como tópico literario, la locura no es por tanto inconsciencia sino hiperconciencia, una estilización de la experiencia delirante real que algunos psiquiatras definen como «irrupción brutal de un “modo de estar en el mundo” radicalmente diferente» (Gutiérrez Ramírez, 2015: 10). En su *Historia de la locura* Foucault identifica locura y resistencia y propone usarla como un catalizador químico, de manera que si quisiéramos analizar con distancia lo que nuestra sociedad entiende por sanidad —o norma— podría empezarse por identificar lo que entiende por insanidad —anormalidad—. Esa idea reelabora en cierta medida las tesis freudianas de *El malestar en la cultura*: la idea de la caída del ser humano en la neurosis por no poder soportar el grado de frustración que le impone la sociedad en aras de su ideal de cultura y civilización, exigiéndole «su renuncia a todo tipo de satisfacciones, no solo sexuales» e imponiendo «vías contradictorias, ingratas o irrealizables para la satisfacción de los deseos» (Lagarde, 2005: 701), esas formas inducidas de la ilusión, esos sótanos que compensan las aporías de la norma, de los que hemos venido hablando.

Si un episodio actúa como detonante de la locura de Susana San Juan, ese es su descenso a la mina. No es casual que lo preceda el recuerdo de su padre, activado por el peso de un gato sobre sus pies: «allí estaba otra vez el peso, en sus pies, caminando por la orilla de su cuerpo; tratando de encontrarle la cara» (146). Esos pies que pesan hacia abajo, que tiran de ella hacia abajo traen la memoria de un canónico descenso a los infiernos que Rulfo fusiona con el mitema de la pérdida del Paraíso o caída de la Gracia: «Y ella bajó y bajó en columpio, meciéndose en la profundidad, con sus pies bamboleando en el “no encuentro donde poner los pies”» (147). La crítica ha señalado reiteradamente cómo Rulfo diseña esta escena contrapuntísticamente: la sogá con la que la niña baja a la cueva es el envés del hilo de la cometa que vuela al cielo en su infancia feliz con Pedro Páramo; pero en ese hilo que une el paraíso con el infierno importan ahora los pies que se resisten a bajar o a posarse aunque pesen, aunque algo los empuje o tire de ellos, esos pies que se niegan a tocar tierra y se balancean esforzándose en fingir, no una caída sino un vuelo. Estamos, claro está, ante el ritual de iniciación a la adultez de Susana San Juan, su expulsión del edén/paraíso/ infancia: está literalmente bajando en un columpio —«y ella bajó y bajó en columpio meciéndose»—. Estamos ante su brutal y salvaje toma de conciencia del tiempo y la muerte, por la fuerza, a empujones, contra su voluntad, ante el trueque traumático de un cuerpo que va a dejar de ser mecido para empezar a ser embestido. Como Teseo, Hércules, Orfeo o Perséfone, la de Susana es una bajada al mundo de los muertos, un

tocar con las manos el polvo de los huesos, la conversión del azúcar —«la quijada se desprendió como si fuera de azúcar» (147)— en ceniza.

Pero en esta caída de la Gracia, más brutal, más a empellones, menos dócil que la sufrida por Pedro Páramo, hay más. La crítica ha insistido en el componente sexual del relato y es difícil rechazar esa interpretación. La niña se convierte sexualmente en mujer, pero en la mujer de su padre, contraviniendo el tabú social por excelencia: según Lévy-Strauss, al que remite Anthony Stanton en su trabajo ya citado, la prohibición del incesto funda la sociedad porque garantiza el crecimiento del grupo humano y su ordenación social, y pone en marcha la maquinaria de la historia. La violación del padre anula ya, de entrada, esa posibilidad en Susana. Si recordamos el episodio de los hermanos incestuosos que Rulfo coloca en el centro mismo de la novela, parece que el incesto constituye en la estructura de la novela «una especie de puerta de acceso al trasmundo: es el umbral que el personaje debe traspasar para alcanzar ese estado de reposo agónico que es la muerte» (Stanton, 1988: 855). Juan Preciado atraviesa ese umbral para alcanzar el reposo agónico de la muerte, pero no es eso lo que hace Susana San Juan. Lo que ella hace constituye la mayor transgresión en la novela, y da sentido y un argumento y una función —decíamos al comienzo, enunciativa— a su locura.

El mito que cifra esa transgresión es el de la Bella durmiente, un relato reescrito hasta la saciedad del que Vladimir Propp rastrea orígenes milenarios en su *Morfología del cuento* y del que me interesa ahora su sustrato mítico o arquetípico. La bella durmiente es una fábula sobre la pubertad, sobre el fin de la infancia y el inicio de la adultez; el núcleo de la historia tiene lugar cuando la protagonista cumple quince simbólicos años y se ve obligada a afrontar la «maldición» inherente a la especie humana: el florecimiento sexual con la herida menstrual y la toma de conciencia de la muerte —si podemos engendrar es porque tenemos que morir—: es decir, el cuerpo imperfecto, condenado y herido que descubren Adán y Eva. El día del cumpleaños la niña baja las escaleras que la conducen al sótano del palacio como Susana San Juan baja a la mina, y en el sótano hasta entonces desconocido la esperan una vieja y una rueca, una Parca y un hilo simbolizando el tiempo. La sangre que derrama cuando toca el huso es una doble herida: remite a la menstruación y a saberse mortal, herida de muerte, fuera ya del Edén que era la no conciencia de la infancia, el no saber. Es la «apertura de los ojos» metafísica del Génesis al que hacía referencia Giorgio Agamben, es el crepúsculo ensangrentado que marcó la despedida de Pedro Páramo de su infancia. El letargo que sigue, el sueño de la bella adolescente durmiente, remite a un periodo de aceptación, normalización y preparación del nuevo estado tras el cual asumirá su rol social: será el príncipe quien la saque de un letargo durante el cual su función ha sido no hacer nada; él le entrega su función social de madre esposa, su

mitad del andrógino, él le pone el cuerpo mítico para que cumpla su destino biológico y el contrato social (cfr. Fernández Rodríguez, 1998, págs. 67-68).

Pueden identificarse los símbolos centrales del mito de la Bella durmiente en el descenso a la mina de Susana San Juan: la rueda y la anciana están en la sogá y el padre que la sostiene; el pinchazo del huso en las manos que le sangran: «Estaba colgada de aquella sogá que le lastimaba la cintura, que le sangraba sus manos; pero que no quería soltar: era como el único hilo que la sostenía al mundo de fuera» (147). Cuando el horror de las revelaciones termina, Susana se desmaya pero —y esto es lo importante— para no despertar jamás: «Entonces ella no supo de ella, sino muchos días después entre el hielo, entre las miradas llenas de hielo de su padre» (148). Esa es su transgresión: negarse a despertar, perder literalmente la conciencia para siempre, renunciar a la conciencia, a la «apertura de los ojos» del relato bíblico del *Génesis*, a la adultez y al mundo construido por los hombres fuera del paraíso. A partir de ese momento negará la dicotomía cuerpo/alma con su erotismo místico panteísta; negará la estigmatización y culpabilización de su cuerpo purificándolo y adorándolo; negará su domesticación desnudándose; negará la moral, la política, la metafísica que justifica esa domesticación; negará el orden social patriarcal, judeo-cristiano y patrimonial al que está condenada; negará la muerte y el tiempo (sigue viviendo con la nodriza Justina como si fuera una niña, habla con su padre muerto, habla con los muertos); se negará a despertar. A partir de esta escena solo veremos a Susana en la cama, desnuda, con las ventanas cerradas, no tolerando un resquicio de luz, de vigilia que interrumpa su sueño; la veremos apagar la vela con la que se le aproxima el padre Rentería con su carne inmortal y omnipotente, resistente al fuego aniquilador y al dolor: «El padre Rentería la dejó acercarse a él; la miró cercar con sus manos la vela encendida y luego juntar su cara al pabito inflamado hasta que el olor a carne chamuscada lo obligó a sacudirla, apagándola de un soplo» (149).

La impugnación de Susana contra Comala se cifra en su actitud con Bartolomé San Juan, Pedro Páramo y el Padre Rentería, «tres variantes de la ley paterna», como dicen María Luisa Bastos y Sylvia Molloy (1978: 21), las tres figuras masculinas que representan, sostienen, legitiman e imponen la ley de Comala. Susana los mezcla y fusiona conscientemente porque son la misma voz de autoridad contra la que erige su locura: a los tres los niega, de los tres se ríe, a los tres desenmascara. Al padre que no es padre, al enamorado que no está enamorado, al sacerdote que no es sacerdote. Frente a los tres exhibe su cuerpo desnudo y reconquistado, a los tres les niega el beso que en el mito de la Bella durmiente funciona de puerta de ingreso a la vigilia, a la razón, al orden social.

Si Susana decide no despertar, permanecer en el Edén, sorprende la precisión voluntariosa y esforzada con que elabora su Paraíso, la lógica y la razón con la que

lo diseña como el reverso de Comala y la calculada impugnación que hace de cada uno de sus valores. Si no pueden valerle los simulacros de «ilusión» que la norma judeocristiana y patriarcal proporciona a sus fieles como señuelo, la cantera de su Paraíso tendrá que ser la memoria de su infancia, su Edad de Oro: el arrullo limpio y cálido de la madre en la cama, «las mañanas llenas de viento, y de gorriones y de luz azul» (133), el amigo Pedro cómplice con el que aspiraba al cielo compartiendo el vuelo de las cometas, el placer del agua del río en el cuerpo desnudo, el goce del cuerpo libre de culpa y de pecado. Los delirios en los que el Paraíso se hace palabra mezclan el recuerdo con el ensueño, y el sueño buscado y elegido contra la vigilia apunta siempre en la misma dirección: el placer, la plenitud, la libertad:

Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena. Tenía los ojos cerrados, los brazos abiertos, desdobladas las piernas a la brisa del mar. Y el mar allí enfrente, lejano, dejando apenas restos de espuma en mis pies al subir de su marea...

[...]

... Era temprano. El mar corría y bajaba en olas. Se desprendía de su espuma y se iba, limpio, con su agua verde, en ondas calladas.

—En el mar sólo me sé bañar desnuda —le dije. Y él me siguió el primer día, desnudo también, fosforescente al salir del mar. No había gaviotas; sólo esos pájaros que les dicen «picos feos», que gruñen como si roncaran y después de que sale el sol desaparecen. Él me siguió el primer día y se sintió solo, a pesar de estar yo allí.

—Es como si fueras un «pico feo», uno más entre todos —me dijo—. Me gustas más en las noches, cuando estamos los dos en la misma almohada, bajo las sábanas, en la oscuridad.

Y se fue.

Volví yo. Volvería siempre. El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo con él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo.

—Me gusta bañarme en el mar —le dije.

Pero él no lo comprende.

Y al otro día estaba otra vez en el mar, purificándome. Entregándome en sus olas (151-152)

En el Paraíso de la durmiente no hay ni tiempo ni vergüenza, sino la desnudez; y frente a la tierra y la ceniza de la mina, la eternidad del mar. Cabe dudar de la existencia real de Florencio, un resto en la memoria tal vez del niño Pedro, el único habitante de Comala que alguna vez la acompañó al Edén pero que la abandonó después dejándola allí sola, que no pudo o no supo quedarse y acompañarla, que «no com-

prende»: alguna vez Pedro y Susana se bañaron desnudos y libres en el río («dice que jugabas con él cuando eran niños», le dice a Susana su padre, «que llegaron a bañarse juntos en el río cuando eran niños. Yo no lo supe; de haberlo sabido te habría matado a cintarazos», 140), pero a diferencia de ella que seguirá volviendo y volviendo a esa misma orilla, el cacique abandonó ese paraíso para ingresar rotundamente en Comala. Las referencias bíblicas también están ahí. Si Adán acompañó una vez a Eva en su transgresión para renegar de la mujer después, Susana San Juan persiste en lo que Adán, ya cautivo del otro lado, estigmatiza: un panteísmo del cuerpo y el placer sacrílego e impugnador hasta del mito mismo del andrógino y su teoría del amor que esta Venus soberana contraataca encontrando en las aguas del mar su líquido amniótico, el regreso al vientre materno, el momento anterior a la caída que es nacer.

En el centro mismo de Comala, en su cautiverio en la Media Luna, el lenguaje del cuerpo que habla Susana San Juan, como dice Anthony Stanton, «se vuelve blasfemia, herejía diabólica», «el instrumento idóneo para hacer una crítica despiadada de los valores institucionalizados de la religión cristiana» (Stanton. 1998: 869 y 871) pero también del patriarcado. Susana habla el lenguaje del cuerpo, pero más exactamente el del cuerpo desnudo que renuncia al «vestido» moral, político y religioso de la «leyenda mujer». Frente al cuerpo mítico, esa estratagema para su disciplinamiento social, esa coartada moral para el hombre, Susana se pone el cuerpo carnal afirmando soberanamente el principio del placer frente al sufrimiento a que condena la expulsión del Paraíso, frente al principio del deseo —o «ilusión»— platónico origen del ideal de civilización occidental. En la Comala en la que el cacique afirma su autoridad a través de la posesión, el de Susana es el único cuerpo que se le resiste, el único que no puede más que contemplar perplejo, empequeñecido y paralizado como si asistiera a un misterio insondable que deja su mundo entero en suspensión: «el más profundo de los secretos es el que se desarrolla en el interior del cuerpo» dice Elías Canetti, y sigue: «el secreto ocupa la misma médula del poder» (citado por Lagarde, 2005, 199).

«En un mundo cristiano-occidental regido por la disyuntiva entre cuerpo y espíritu y por la condena del primero», escribe Malva E. Filer, «el principio del placer», como dice Octavio Paz, «es subversivo» (Filer, 1981: 68). Onfray denomina «libertino» a quien lo ejerce quitando a la palabra sus connotaciones frívolas y negativas: libertino es quien «no pone nada por encima de su libertad. Nunca reconoce ninguna autoridad susceptible de guiarle, ni en el terreno de la religión ni en el de las costumbres» (2002: 38). Si en *Pedro Páramo* el cacique encarna el principio del deseo, la perseverancia en la «ilusión», la búsqueda de la esfera, el hambre de estrellas, la pulsión vertical, la nostalgia del Edén y la trascendencia que nos dice nuestra culpa, nuestra carencia y nuestra imperfección, Susana San Juan es el principio del placer, la inmanencia y «el entusiasmo horizontal» en palabras de Onfray (2002: 63), aunque esa opción le cuesta cara. Frente a Platón, en los orígenes de la cultura

occidental, Onfray reivindica al perdedor Demócrito para definir y explicar, frente al principio del deseo que rige nuestra civilización, el principio del placer: un hedonismo materialista que reconquista y recupera el cuerpo y lo saca del cautiverio, que renuncia al deseo (la ilusión), a la carencia, a la falta, a ser una mitad en busca de la otra. «La resolución del deseo en placer coincide con el momento en el que la soledad triunfa absolutamente» (Onfray, 2002: 95), en el momento en el que Susana San Juan no necesita que Florencio la acompañe, en que convierte sola las sábanas en abrazos de mar y divisa a lo lejos al niño Pedro que no pudo o no supo seguirla y la observa perplejo en el otro lado como separado por un cristal.

Como encarnación de la disidencia, como denuncia a través de la locura y la afirmación del cuerpo y el placer, Susana San Juan trasciende la condición de personaje y va más allá afectando, como dicen María Luisa Bastos y Silvia Molloy, «a la enunciación misma de la novela» (1978: 3). Es ahí donde el hombre Juan Rulfo se deja entrever. Susana San Juan renuncia a este mundo y esa es su tímida luz, su escuálida amenaza luminosa en el universo alienado que es Comala, esa ventana elevada que todo el pueblo vigila, el altar donde sueña esta mujer —así se dice en la novela— «que no era de este mundo». «Yo tuve una infancia muy dura, muy difícil», le dijo Rulfo a Joseph Sommer: «Una familia que se desintegró muy fácilmente en un lugar que fue totalmente destruido. Desde mi padre y mi madre, inclusive todos los hermanos de mi padre fueron asesinados. Entonces viví en una zona de devastación. No solo devastación humana, sino devastación geográfica. Nunca encontré, ni he encontrado hasta la fecha la lógica de todo eso. No se puede atribuir a la Revolución. Fue más bien una cosa atávica, una cosa de destino, una cosa ilógica. Hasta hoy no he encontrado el punto de apoyo que me muestre por qué en esta familia mía sucedieron en esa forma, y tan sistemáticamente, esa serie de asesinatos y de crueldades» (Sommer, 2003: 519). Rulfo atisba la luz de Susana San Juan, se acerca a ella aunque no va más allá, pero sin ese vislumbre de locura que pone en evidencia la sinrazón y la enfermedad de la norma la novela *Pedro Páramo* no habría sido la que es. «La resistencia de la loca Susana San Juan es el núcleo de la resistencia en la novela», dice Steven Boldy, «la prosa de Rulfo de alguna manera se contagia de su locura. Pero si la locura es el sitio de la resistencia, sigue quizá que la resistencia es una locura. El relativo silencio de Juan Rulfo tras la publicación de *Pedro Páramo* sugiere que esta loca resistencia no se pudo sostener más allá de uno de los libros más radicales y significativos de su época» (2007: 48). En el camino que recorre junto a Susana, escribí al comienzo de estas páginas, Rulfo se detiene en su nihilismo radical y llega a reconocerle a Sommer que su libro «pone en tela de juicio estas tradiciones nefastas, estas tendencias inhumanas que tienen como únicas consecuencias la crueldad y el sufrimiento» (Sommer, 2003: 521); pero si llega hasta ahí es porque ha visto bañarse a Susana en el mar, es porque la ha visto llegar ahí tan lejos.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *Desnudez*, Barcelona, Anagrama, 2011.
- Banville, John, *La guitarra azul*, Madrid, Alfaguara, 2016.
- Bastos, María Luisa y Sylvia Molloy, «El personaje de Susana San Juan: Clave de enunciación y de enunciados en *Pedro Páramo*», *Hispanérica*, n° 20, Maryland 1978, págs. 3-24.
- Blanco Aguinaga, Carlos, «Realidad y estilo de Juan Rulfo», *Revista mexicana de literatura*, t.1, n°1, México 1955, págs. 59-86.
- Bodei, Remo, *Las lógicas del delirio. Razón, afecto, locura*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Boldy, Steven, «Pedro Páramo. Y no más se vuelve un puro corretear», en Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez, eds., *Juan Rulfo. Perspectivas críticas*, Montevideo, ITESM-Siglo XXI, 2007, págs. 33-48.
- Campbell, Federico «La ficción de la memoria», en Federico Campbell, (comp.) *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, Era, 2003, págs.431-439.
- Cervera Salinas, Vicente, *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*, Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- Fernández Rodríguez, Carolina, *La Bella durmiente a través de la historia*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1998.
- Filer, Malva E., «Sumisión y rebeldía en los personajes de Pedro Páramo», *INTI. Revista de literatura hispánica*, n° 13-14, Storrs, Connecticut 1981, págs. 63-72.
- Foucault, Michel, «Topologías», *Fractal*, n° 48, año XII, vol. XIII, Ciudad de México 2008, págs. 39-62.
- Freeman, George Ronald, «La caída de la Gracia: clave arquetípica de *Pedro Páramo*», en Claude Fell, coord. *Juan Rulfo. Toda la obra*, Madrid, Colección Archivos, 1992, págs. 741-744.
- Fuentes, Carlos, «Rulfo, el tiempo del mito». *Inframundo*, México, Ed. del Norte, 1983, págs. 11-21.
- Glanz, Margo, «Juan Rulfo: la forma de la muerte», en Federico Campbell, (comp.) *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, Era, 2003, págs. 370-378.
- Gutiérrez Ramírez, Diana Carolina, *La locura femenina en tres novelas latinoamericanas: Pedro Páramo de Juan Rulfo, Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza y Delirio de Laura Restrepo*. Informe de Investigación. Universidad Andina Simón Bolívar. Repositorio institucional UASB-DIGITAL. Disponible en <http://re->

positorio.uasb.edu.ec/browse?type=author&value=Guti%C3%A9rrez+Ram%C3%ADrez%2C+Diana+Carolina, 2015.

Jiménez de Báez, Ivette, «Escisión y unidad. Pedro Páramo, Susana San Juan y Lord Dunseny», *Caravelle*, n° 53, Toulouse 1989, págs. 81-92.

Lagarde, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres*, México, UNAM, 2005.

Lorente-Murphy, Silvia, «¿Cuál era el mundo de Susana San Juan?». *Confluencia*, vol. 7, n° 2, Colorado 1992, págs. 147-155..

Monsiváis, Carlos, «Sí, tampoco los muertos retoñan, desgraciadamente», en Claude Fell, coord. *Juan Rulfo. Toda la obra*, Madrid, Colección Archivos, 1992, págs. 833-842.

Onfray, Michel, *Teoría del cuerpo enamorado*, Valencia, Pretextos, 2002.

Ruffinelli, Jorge, «La leyenda de Rulfo. Cómo se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo», en Claude Fell, coord. *Juan Rulfo. Toda la obra*, Madrid, Colección Archivos, 1992, págs. 447-470.

Sommers, Joseph, «Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)», en Federico Campbell, comp. *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, Era, 2003, págs. 517-521.

Stanton, Anthony, «Estructuras antropológicas en *Pedro Páramo*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n° 1, México, 1988, págs. 567-606.

Trabulse, Elías, «Juan Rulfo y las crónicas coloniales», En *Juan Rulfo. Un mosaico crítico*, México, UNAM-Universidad de Guadalajara-INBA, 1988, págs. 85-89.

Villoro, Juan, «Lección de arena. *Pedro Páramo*», en Federico Campbell, comp. *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, Era, 2003, págs. 409-420.