

2006

Rulfo en Donoso: Comala y el Olivo como Espacios Infernales

Iker Gonzalez-Allende

University of Nebraska-Lincoln, igonzalezallende2@unl.edu

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish>



Part of the [Modern Languages Commons](#)

Gonzalez-Allende, Iker, "Rulfo en Donoso: Comala y el Olivo como Espacios Infernales" (2006). *Spanish Language and Literature*. 75.
<http://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish/75>

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures, Department of at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in Spanish Language and Literature by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.

RULFO EN DONOSO: COMALA Y EL OLIVO COMO ESPACIOS INFERNALES

por Iker González-Allende

University of Illinois, Urbana-Champaign

EN 1965 José Donoso viaja a México para un simposio, a instancias de su amigo Carlos Fuentes. El salir de su país, Chile, y encontrarse con un nuevo espacio y con una gran diversidad de escritores supuso un cambio importante en su quehacer como narrador. Llevaba un tiempo obsesionado con lo que después sería su novela *El obsceno pájaro de la noche*, pero por entonces no era capaz de plasmar en papel las ideas que flotaban en su mente. Además, se sentía atrapado en Chile, donde no disponía de muchos momentos para dedicarse a su obra, ya que era “necesario conseguir tres o cuatro empleos distintos para poder escribir siquiera los domingos y mantenerse económicamente a flote” (*Historia* 108). Por lo tanto, este viaje a México fue primordial para que Donoso llevara a cabo uno de sus procesos de liberación como escritor. El producto de esta vivencia es la creación de *El lugar sin límites* (1966), finalizado en tres meses que vivió en la casa de Carlos Fuentes. El origen de esta novela se encuentra en un episodio “de cerca de una página de largo de una de las tantas versiones de *El obsceno pájaro de la noche*” (*Historia* 114). A pesar de que Donoso tenía como deuda la escritura de una novela para la Editora Zig-Zag, lo que en realidad le había provocado una sequía creativa, por consejo de su amigo Fuentes decidió publicar *El lugar sin límites* en México, lo que de nuevo supuso una emancipación: “Publicar en castellano fuera de Chile significaba, por lo menos simbólicamente, una liberación” (*Historia* 121).

Como vemos, el proceso de gestación de *El lugar sin límites* está completamente conectado con México y con su espacialidad. Rodeado del paisaje y

de personas mexicanas escribió esta novela en la que reflejó en cierta medida su captación del ambiente espacial de ese país.¹ El *locus* de enunciación influyó en la presentación del *topos* de *El lugar sin límites*, sobre todo porque Donoso se encontraba en un momento en el que buscaba descubrir nuevas realidades y liberarse de cargas pasadas. Jaime Concha encuentra algunas semejanzas entre *El lugar sin límites* y *La muerte de Artemio Cruz*, de Fuentes. Este crítico recoge de manera acertada la vivencia de México que el autor chileno experimenta: “El libro aparece en México, fue escrito en la misma casa del autor de *MAC*, dice en su dedicatoria ‘Para Rita y Carlos Fuentes’ y, como si fuera su destino, será llevado a la pantalla cinematográfica por un director [Arturo Ripstein] y con ambientación mexicanos” (96). La conexión entre México y *El lugar sin límites* parece, por lo tanto, bastante obvia, pero se puede concretizar aún más la intertextualidad, no respecto a Fuentes, lo que conformaría una influencia excesivamente directa, sino respecto a otro de los grandes escritores mexicanos.

En el simposio al que asistió en México en 1965, Donoso conoció a Juan Rulfo, del que ya había leído sus obras. En *Historia personal del «boom»* encontramos varias referencias a estas lecturas anteriores a su viaje a México: “En el espacio de dos años (1962-1964) leí *Rayuela*, *Sobre héroes y tumbas*, *La ciudad y los perros*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*, [. . .]” (82). Como hemos visto en la cita anterior, Donoso leyó la obra de Rulfo justo unos años antes de escribir esta novela, aunque en ningún momento reconoce su influencia. De hecho, su opinión sobre Rulfo no es excesivamente positiva, ya que parece molestarle que sea tan conocido y admirado habiendo escrito tan pocos libros: “Sólo la fama de Juan Rulfo –para decir sobre él lo que T.S. Eliot dijo sobre E.M. Forster – crece con cada libro que no escribe” (*Historia* 74). En una entrevista con Sergio Hernán Bocaz, Donoso declaró la influencia de los autores extranjeros en su literatura: “Tengo que reconocer muchas influencias. Yo creo que no existe un escritor que no tenga que reconocer la gente que le dio de mamar. Reconozco la influencia de Henry James. Dickens es otro favorito. Más tarde, Proust y otros autores importantes que voy leyendo. Cada autor que leo va influyendo en mí, va cambiando mi estilo” (296). Para Bocaz, las influencias en grado menor son William Shakespeare, Jean Paul Sartre, Christopher Marlowe, Herman Melville, Luigi Pirandello, Mark Twain y William Butler Yeats (2). En esta lista no hay cabida para autores hispanoamericanos. ¿Tenemos que concluir, entonces, que no le ha influido ningún escritor en lengua española? Sin embargo, hay que volver a la última frase de la cita anterior, en la que Donoso señala que todo lo que lee influye en su obra y modifica su estilo. Es aquí donde tenemos que situar a *Pedro Páramo* (1955). Al encontrarse en México, posiblemente Donoso reactivó en su memoria la lectura de esta obra, y de forma consciente o inconsciente configuró un espacio similar al de Rulfo en la novela que estaba escribiendo. Augusto C. Sarrochi indica la semejanza de

ambas obras, que “son la representación del infierno interior del ser humano que se encuentra prisionero de la soledad, el abandono y los sueños que se derrumban” (135).² Por lo tanto, encontramos similitudes espaciales que apuntan a una misma concepción del mundo como infierno o paraíso perdido. Selena Millares también menciona la similitud de El Olivo con Comala, al configurarse ambos como pueblos infernales, pero encuentra más semejanzas entre el espacio creado por Donoso y el que sirve como escenario a *El señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias (60-61).

En *El lugar sin límites* la vida en El Olivo, el pueblo en el que se lleva a cabo la trama, se nos presenta en completa decadencia y abatimiento; se trata de una aldea en ruinas en el Chile central que mira nostálgicamente hacia un pasado más esplendoroso. El cacique Alejandro Cruz fue el creador del pueblo, y la posesión de la mayor parte de las tierras le convierte en una figura todopoderosa que ejerce el poder sobre los individuos y el espacio. Este ambiente de desolación y de dependencia del terrateniente es semejante al que se ofrece en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, donde descubrimos que Comala, en Jalisco, es un pueblo de muertos que rememoran tiempos mejores y que viven bajo las amenazas y la omnipresencia de su cacique. De esta manera, parece existir una confluencia de ambas obras en la configuración de un espacio infernal en continuo declive dominado por la soledad y la incertidumbre presentes frente a un pasado prolífico y feliz. Asimismo, hay claras similitudes entre los dos terratenientes, Alejandro Cruz y Pedro Páramo, que ejercen su poder paternal y omnipotente sobre la población, y que de la misma forma que impulsaron el nacimiento del pueblo, logran finalmente que éste desaparezca con su muerte.

Jaime Concha analiza el título de *El lugar sin límites*, y encuentra que en él hay dos figuras literarias: el oxímoron y la hipérbole, ya que por un lado todo lugar tiene que tener por necesidad límites, pero por otro, se podría hacer referencia a una zona terriblemente extensa (99). En primera instancia, el título alude al microcosmos de la novela, el pueblo en el que se desarrolla la acción y en el que el poder de don Alejo no conoce límites. Su dominio del terreno es completo: “Más allá, detrás del galpón de madera encanecida, más zarzas y un canal separaban el pueblo de las viñas de don Alejandro. [. . .] Viñas y viñas y más viñas por todos lados hasta donde alcanzaba la vista, hasta la cordillera” (20). El uso de la enumeración y del polisíndeton en esta descripción acentúa el poder divino/demoníaco del cacique, como si no tuviera fin. Ahora bien, en un segundo término, el título puede aludir al macrocosmos representado por El Olivo, que simboliza el universo infernal habitado por el hombre. Por esta razón, resulta plausible comparar el espacio de *El lugar sin límites* con el de la obra de Rulfo, por su especificidad de la realidad hispanoamericana y por la superación de la misma por medio del simbolismo y del mito. El Olivo podría ser cualquier pueblo de Hispanoamérica, pero también de cualquier otra parte del mundo. Incluso se puede decir que simboliza la humanidad de forma global, que para Donoso vive en un paraíso perdido.

En *Pedro Páramo*, la no existencia de fronteras en el espacio se relaciona también con el poder del cacique. Así, cuando Aldrete le recuerda a Pedro que es “cuestión de límites” la división de sus tierras, éste le responde: “No habrá lienzos. La tierra no tiene divisiones” (49). Gustavo Fares amplía esta concepción del espacio a la de sus habitantes, que “se encuentran con enormes dificultades para poner una frontera precisa entre ellos mismos y el mundo, entre el cuerpo y el espacio, entre el adentro y el afuera” (85). Comala adquiere las características de sus moradores, y éstos a su vez toman los rasgos de decadencia del pueblo. De esta manera, las cualidades del espacio y de los habitantes son similares: la caída y la muerte. Lo mismo ocurre en la obra de Donoso: al igual que los protagonistas, el pueblo, como si se tratara de otro personaje más, padece un continuo declive y desmoronamiento.

Al no disponer de límites, parece que El Olivo y Comala están destinados a desaparecer en soledad y que resulta muy complicado conseguir salir de ellos. Ambos pueblos se encuentran mal comunicados, perdidos en medio de la nada. La estación de tren que creó Alejandro cuando tenía grandes propósitos para el pueblo apenas funciona: “y el tren que ya ni para aquí siquiera, los lunes nomás, para que tú te subas en la mañana y te bajes en la tarde cuando vas a Talca” (55). El otro medio de conectarse con los alrededores es la carretera, pero la principal se construyó a bastante distancia de El Olivo: “el trazado del camino pasaba a dos kilómetros del pueblo [. . .]. La carretera longitudinal es plateada, recta como un cuchillo: de un tajo le cortó la vida a la Estación El Olivo, anidado en un amable meandro del camino antiguo” (45). En Comala, a pesar de que las salidas son múltiples, son a la vez confusas: “No tarda en oscurecer y todos los caminos están enmarañados de breñas. Puede usted perderse” (69). Bien por la falta de recursos, bien por la probabilidad de no llegar a ninguna parte, el resultado es que los dos pueblos están aislados, lo que representa la soledad existencial del hombre.

El epígrafe con que se abre *El lugar sin límites* resulta significativo en cuanto al espacio. Se trata de un extracto de *Doctor Fausto*, de Marlowe:

Fausto: Primero te interrogaré acerca del infierno. Dime, ¿dónde queda el lugar que los hombres llaman infierno?

Mefistófeles: Debajo del cielo.

Fausto: Sí, pero, ¿en qué lugar?

Mefistófeles: En las entrañas de estos elementos. Donde somos torturados y permanecemos siempre. El infierno no tiene límites, ni queda circunscrito a un solo lugar, porque el infierno es aquí donde estamos y aquí donde es el infierno tenemos que permanecer...

Se ha solido ver este paratexto como explicación literaria de la novela por parte del propio Donoso.³ El autor deja claro desde el principio que nos encontramos ante un espacio apocalíptico en el que no hay salida posible. Ase-

mejándose al pensamiento sartreano, el infierno no está más allá de la muerte, sino que la vida misma se configura como tal. De esta manera, la perspectiva que adopta Donoso es pesimista. Juan Rulfo expresa una idea similar desde el punto de vista del Padre Rentería: “Sintió la envoltura de la noche cubriendo la tierra. La tierra, ‘este valle de lágrimas’” (42). Por lo tanto, en ambas obras hay una concepción de la vida como sufrimiento. Aparte del epígrafe, no hay excesivas alusiones relativas al infierno en *El lugar sin límites*. Se dice de Manuela que al tener ganas de fiesta “le entró el diablo al cuerpo” (138). Al final de la obra, cuando Octavio y Pancho atacan a la Manuela, se describe al conjunto de personajes como “monstruo de tres cuerpos” (133). A los cuatro perros de don Alejo, que tienen nombres moros y que son el brazo ejecutor de los castigos que impone el cacique, se les califica con el adjetivo “endemoniados” (139). En *Pedro Páramo* los perros también están al acecho, pero son sobre todo los toros los que parecen cumplir la función de emisarios del infierno: “Lejos, perdido en la oscuridad, se oía el bramido de los toros. ‘Esos animales nunca duermen [. . .]. Son como el diablo, que siempre anda buscando almas para llevárselas al infierno’” (134).

Por otro lado, Pancho Vega se ha visto como la figura del ángel caído que se rebela contra Dios, que sería el cacique Alejandro (Swanson 54). Ahora bien, realmente tanto Pancho como Alejandro poseen rasgos demoníacos, ya que ambos oprimen al pueblo: el primero a través de la violencia física contra la Manuela, y el segundo por medio del control sobre el futuro de El Olivo.⁴

Si en *El lugar sin límites* el espacio se caracteriza como infernal no tanto por su realidad física, sino por su realidad simbólica, en *Pedro Páramo*, Comala se describe externamente como un lugar del averno. Como indica Cida S. Chase, el nombre del pueblo recuerda a la palabra “comal”, “which identifies the heavy Mexican skillet where one cooks tortillas and other native Mexican foods” (90). Por la caracterización onomástica sabemos que se trata de un espacio dominado por el calor y el fuego. Al comienzo de la obra, cuando Juan Preciado se está acercando al pueblo, Abundio le advierte de la siguiente manera: “Cálmese. Ya lo sentirá más fuerte [el calor] cuando lleguemos a Comala. Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija” (10). En la obra de Rulfo la localización del pueblo, que se encuentra en una hondonada y subyugado por el calor, apunta directamente al infierno. Las alusiones al descenso corroboran asimismo esta idea. La novela se abre con numerosas referencias a la bajada: “¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?” (8); “Después de trastumbar los cerros, bajamos cada vez más” (10). Quizás uno de los descensos más significativos sea el episodio en el que Susana es obligada por su padre a bajar a una mina para buscar dinero y lo que encuentra es el esqueleto de un cadáver.

La caída no es sólo física y afecta exclusivamente al pueblo, sino que los habitantes también caen de una forma simbólica al ir perdiendo sus esperanzas: “The figures of the novel begin at a certain elevation and gradually fall into complete prostration” (Freeman 3/62). A diferencia de lo que sucede en *El lugar sin límites*, en *Pedro Páramo* hay una oposición clara entre cielo y purgatorio. Dorotea relata a Juan su llegada al cielo y cómo es expulsada posteriormente: “Tú sabes cómo hablan raro allá arriba [. . .]; 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’” (78). En esta cita hay una clara identificación entre infierno, tierra y purgatorio. En la obra de Rulfo, los personajes están muertos y vagan por el pueblo hasta purgarse de sus pecados. Para Donoso, parece que no es posible la existencia del cielo porque no se menciona en la obra. El autor chileno pudo haber tomado de *Pedro Páramo* la idea del espacio como infierno y desarrollarla más bien de forma simbólica. Así, frente a los muertos de ultratumba de Comala, creó unos muertos en vida, y frente al infierno real, se decidió por la vida cotidiana como metáfora del infierno.

En el infierno recreado por Donoso domina el frío en vez del calor. Es otra variante del averno que ya encontramos en la *Divina Commedia* de Dante, y más cercano en el tiempo, en *El señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias.⁵ En cambio, en Rulfo es el calor el rasgo principal del ambiente de Comala, y lo primero a lo que se tiene que enfrentar el viajero al llegar al pueblo. Ahora bien, en las dos obras el frío y el calor realizan una misma función: la de reflejar la angustia de los personajes y su descontento con el espacio, que les amenaza y les hiere constantemente por medio de unas temperaturas heladoras o sofocantes. Como indica Sarrochi, en *El lugar sin límites* el frío se magnifica por el deseo de calor de los habitantes (139). Conectado con el frío, encontramos toda una serie de sentimientos que caracterizan el espacio: la soledad, la desesperanza, la muerte espiritual.

La Manuela se asocia generalmente con el frío: “El agua sopeándole los calcetines, el pantalón frío pegado a sus canillas” (27). Especialmente siente frío cuando se encuentra ante alguien que ejerce poder sobre ella, como en el caso anterior don Alejo. Cuando Pancho Vega y Octavio llegan a la casa, la Manuela decide esconderse en el gallinero para no enfrentarse a ellos, y es entonces cuando de nuevo la vemos helada: “La Manuela se metió la mano debajo de la camisa para calentársela: cada uno de los pliegues de su piel añeja era como de cartón escarchado, y la retiró” (104). El frío se conecta, por tanto, con el temor y con el espacio opresor. Un poco más adelante la vemos temblar: “que no me llame así otra vez porque no tengo puños para defenderla, sólo sé bailar y tiritar aquí en el gallinero” (106). La Manuela se desentiende al principio de los gritos de su hija la Japonesa, y su reacción es la del miedo, simbolizado a través del frío. Posteriormente, decide actuar y salir a escena con su vestido flamenco, pero justo antes la sensación de su cuerpo congelado le hace recordar el calor que sintió cuando mantuvo relaciones sexuales con la madre

de la Japonesita: "...Pero una vez no tirité. El cuerpo desnudo de la Japonesa Grande, caliente, ay, si tuviera ese calor ahora, si la Japonesita lo tuviera para así no necesitar otros calores, el cuerpo desnudo y asqueroso pero caliente de la Japonesa Grande" (106). El calor se identifica con una sensación placentera, especialmente con la protección y el seno maternal. La Manuela no suele lamentarse por el frío, pero en cambio la Japonesita está constantemente anhelando el calor que no encuentra. Ese calor simboliza dos deseos: el de resguardo y cariño, y el sexual, ambos carentes en la Japonesita e imposibles de hallar en la Manuela: "ella conocía ese cuerpo [el de la Manuela]. No daba calor. No calentaba las sábanas. No era el cuerpo de su madre: ese calor casi material en que ella se metía como en una caldera, envolviéndose con él, y que secaba su ropa apercancada y sus huesos y todo..." (46). El frío y la reacción ante él dependen de la edad. La Japonesita, debido a su juventud (dieciocho años), desea la felicidad que confieren la protección y el amor simbolizados en el calor, mientras que la Manuela, con sesenta años, sabe que no puede esperar mucho del futuro, y por eso se resigna y acepta el frío.

En *Pedro Páramo* no encontramos este juego bipolar frío-calor, sino calor-aire. Mientras que el frío en *El lugar sin límites* consigue paralizar la acción y la movilidad de los habitantes, aquí el calor es lo que domina constantemente y adquiere una connotación negativa al asfixiar la vida de la gente. El calor se conecta nuevamente con el infierno y con la situación espacial de Comala: "Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire" (10). La oposición entre lo que se encuentra arriba, como lo positivo, y lo de abajo, como un espacio de opresión, se marca por la mayor o menor temperatura. El aire se presenta como la antítesis del calor: "El aire soplaba allá arriba, aunque aquí abajo se convertía en calor" (54). En la novela de Rulfo no se hace tanto énfasis en la influencia del clima en la población, ni vemos a los personajes anhelar un cambio del tiempo. Esto se debe a que ya no es posible ningún tipo de modificación, puesto que se encuentran en un infierno real, más allá de la vida. En cambio, en *El lugar sin límites*, en el mundo de los muertos en vida, la Japonesita no se resigna a su situación y sueña con un porvenir más esperanzador. Hay un momento en *Pedro Páramo*, sin embargo, en el que el calor actúa de forma activa: cuando se convierte en el ejecutor de la muerte de Juan Preciado. El entrar en el infierno tiene como castigo el perder la vida. Son el propio espacio y su temperatura los encargados de eliminar a Juan:

Salí a la calle para buscar el aire, pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí. Y es que no había aire; sólo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de agosto. No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre. (74)

En este proceso de asfixia agónica se elimina el aire, esencial para los seres vivos. El aire que expulsa Juan de sí mismo y que va disminuyendo paulatinamente es una metáfora del alma, que abandona el cuerpo. Un poco más adelante, Juan explica a Dorotea el proceso de su muerte, y es entonces cuando dice que sintió frío: “Y conforme yo andaba, el frío aumentaba más y más, hasta que se me enchinó el pellejo. Quise retroceder porque pensé que regresando podría encontrar el calor que acababa de dejar, pero me di cuenta a poco andar que el frío salía de mí, de mi propia sangre” (76). La sensación de frío que describe Juan no se debe a la temperatura exterior, sino al proceso de su muerte, pero resulta interesante que en la obra de Rulfo también se recoja el frío como precursor del fallecimiento. Tanto el frío en *El lugar sin límites* como el calor en *Pedro Páramo* constituyen fuerzas opresoras que aniquilan la voluntad de los habitantes.

La oposición binaria oscuridad-luz desempeña un papel parecido al del frío-calor o calor-aire. En este caso, en las dos novelas coincide que la luz es el elemento positivo de la relación, mientras que la oscuridad encierra los significados negativos. Donoso desarrolla más claramente esta dualidad al hacer que en *El Olivo* no haya luz eléctrica. Al igual que en la búsqueda del calor, es la Japonesita la que más desea el cambio y la desaparición de las tinieblas en el pueblo. La oscuridad llega temprano al pueblo: “Eran las cinco. Faltaban tres horas para la comida. Tres horas y ya estaba oscuro” (47). La Japonesita identifica la luz con el calor, y sobre todo con la posibilidad de transformar *El Olivo* y sacarlo de su caída continua: “Quedaba un poco de luz afuera. Pero desganada, sin fuerza para vencer a las tinieblas de la cocina. La Japonesita extendió una mano para tocar una hornalla: algo de calor. Con la electricidad todo esto iba a cambiar. Esta intemperie” (42-43). La luz eléctrica se ve como la última salida posible para que el pueblo vuelva a su pasado de esplendor: “El pueblo entero reviviría con la electricidad para ser otra vez lo que fue en tiempos de la juventud de su madre” (43). La situación sería distinta con la electrificación, pero esta solución se encuentra en manos de don Alejo. El cacique había prometido en diversas ocasiones que iba a hacer los trámites necesarios para dar energía eléctrica al pueblo. Sin embargo, el propósito que él tiene para *El Olivo* es su destrucción: lo mismo que él fue el impulsor de la creación del pueblo, al final es también su aniquilador. Don Alejo se identifica con la oscuridad. Cuando comunica a la Manuela y a la Japonesita que no se puede electrificar el pueblo, les ofrece comprarles la casa para ampliar su campo de dominio. La salida de don Alejo de la casa sume en penumbras a la Japonesita:

Cuando por fin abrió la puerta y entró el aire con la bocanada de estrellas y volvió a cerrarla, el Wurlitzer se hizo añicos detrás de los ojos fruncidos de la Japonesita. Ella y el pueblo entero quedaron en tinieblas. Qué importaba que todo se viniera abajo, daba lo mismo

con tal que ella no tuviera necesidad de moverse ni de cambiar. No. Aquí se quedaría rodeada de esta oscuridad donde nada podía suceder que no fuera una muerte imperceptible, rodeada de las cosas de siempre. No. La electricidad y el Wurlitzer no fueron más que espejismos. (59)

En esta cita se aprecia la equiparación entre la vida de la muchacha y la vida del pueblo. La oscuridad que lo invade todo adquiere aspectos simbólicos: no se trata sólo de una falta física de luz, sino de la eliminación de la felicidad, de la esperanza de un futuro mejor, del resurgimiento del pueblo. Las tinieblas se relacionan con lo irracional, la barbarie, lo infernal, la muerte. La Japonesita se ve obligada a aceptar la muerte en vida, a enterrarse en su nicho, su casa-prostíbulo.

En *Pedro Páramo*, la oscuridad también se conecta con la falta de vida. Al morir Miguel Páramo, el espacio se llena de sombras: “Las luces en Comala se apagaron” (40). El Padre Rentería identifica también su angustia y sus remordimientos por apoyar al cacique con la oscuridad: “Sintió la envoltura de la noche cubriendo la tierra” (42). Las tinieblas que se ciernen sobre el universo se personifican en la figura de Pedro, ya que lo mismo que la tierra no puede librarse de la noche, Comala se encuentra atada al latifundista. La oscuridad permite la aparición de las sombras, esto es, de los fantasmas de los muertos, que se presentan tras apagar la luz. Juan es capaz de sentir la presencia de los muertos en la oscuridad: “Perdiéndose en el oscuro camino de la noche. Y las sombras. El eco de las sombras. Pensé regresar. Sentí allá arriba la huella por donde había venido, como una herida abierta entre la negrura de los cerros” (61). Asimismo, Bartolomé San Juan, una vez muerto, se presenta a su hija: “Han abierto la ventana. Una racha de aire apaga la lámpara. Ve la oscuridad y entonces deja de pensar. [. . .] –¿Eres tú, padre? –Soy tu padre, hija mía” (118). Las connotaciones positivas de la luz se aprecian en que el corazón de Bartolomé irradia luz, aunque una luz débil por el dolor que siente: “Una luz difusa, una luz en el lugar del corazón, en forma de corazón pequeño que palpita como llama parpadeante” (118). De esta manera, la luz significa el amor, como sucede con el calor en *El lugar sin límites*. Por este motivo, como señala Chase, Pedro suele identificar a Susana con la luz (95). Cuando ésta se encuentra enferma, el cacique piensa en ella como la luz de su vida: “¿Qué sucedería si ella también se apagara cuando se apagara la llama de aquella débil luz con que él la veía?” (129). Además, no hay que olvidar que Susana tiene miedo a la oscuridad y que duerme con la luz encendida.⁶

En la obra de Rulfo la oscuridad va unida a la noche de forma más obvia que en la novela de Donoso. Damiana relaciona la noche, la luna opaca, las tinieblas y los toros con lo infernal: “La luna había salido un rato y luego se había ido. [. . .] Estuvo un rato allí, desfigurada, sin dar ninguna luz, y después fue a esconderse detrás de los cerros. Lejos, perdido en la oscuridad, se oía el

bramido de los toros” (134). Todos estos elementos son símbolos de la amenaza constante que sufre el pueblo. La luna se ve como un signo negativo cuando no irradia luz, ya que cuando ilumina la noche, adquiere un valor positivo.⁷ Sólo la llegada del nuevo día parece alejar momentáneamente la oscuridad de la muerte. Así lo siente Juan: “Aclaraba el día. El día desbarata las sombras. Las deshace” (64). En *Pedro Páramo*, la oposición oscuridad-luz se desarrolla correlativamente con la de noche-día. No parece que durante el día se perciba la amenaza de las tinieblas tan claramente como en *El lugar sin límites*, donde la luz está unida a la electrificación y al progreso del pueblo. Sin embargo, en ambas obras la luz se presenta como la salvación de la oscuridad, que simboliza al cacique y a la muerte.

Aparte del frío o el calor, El Olivo y Comala sufren otra serie de fenómenos meteorológicos que sirven para anticipar su desaparición cercana. El viento, la lluvia y el barro azotan los dos pueblos y configuran el espacio como una realidad apocalíptica. El viento adquiere rasgos del Realismo Mágico en la obra de Donoso: “Si el viento arreciaba, el pueblo entero quedaría invadido por las hojas amarillas durante una semana por lo menos, y las mujeres se pasarían el día barriéndolas de todas partes, de los caminos, los corredores, las puertas y hasta debajo de las camas, para juntarlas en montones y quemarlas...” (19). Este curioso suceso, aparte de por su carácter mágico, resulta interesante porque indica el deterioro del pueblo. Las hojas se caerían de forma tan abundante que posiblemente pronto serían las casas las afectadas por el viento. Como en el caso de la oscuridad, el viento se personifica en Alejandro, que amenaza con derruir el pueblo. Así lo expresa don Céspedes cuando va al prostíbulo: “Y a ustedes los van a borrar todos, así fzzzzz... soplándolos, ustedes saben quién [. . .]; don Alejo los va a borrar a todos estos huevones porque le dio la real gana...” (125).

En *Pedro Páramo*, el viento se relaciona con la lluvia, y ambos suponen un peligro para los habitantes y sus casas:

Los vientos siguieron soplando todos esos días. Esos vientos que habían traído las lluvias. [. . .] Allá en los campos la milpa oreó sus hojas y se acostó sobre los surcos para defenderse del viento. De día era pasadero; retorció las yedras y hacía crujir las tejas de los tejados; pero de noche gemía, gemía largamente. Pabellones de nubes pasaban en silencio por el cielo como si caminaran rozando la tierra. (117)

En este pasaje domina la personificación: la milpa, el viento y las nubes adquieren cualidades de seres humanos. Esto explica la importancia del paisaje y del espacio en la novela de Rulfo. Como en *El lugar sin límites*, el viento ataca el pueblo, y sobre todo su acción de ataque se percibe por la noche, aliado con la oscuridad. Por otro lado, el verbo “gemía” alude a un estado de

sufrimiento, atmósfera general en la que se encuentra Comala por los muertos que están purgando sus penas. Las nubes dominando el espacio, tapizándolo, crean un ambiente de asfixia y de encierro.

La lluvia está presente en El Olivo durante el invierno. La Manuela se lamenta de ello: “Hasta los chonchones iluminaban más, no como ahora que comenzaban las lluvias y ay, mi alma, cuatro meses de sentirme fea y vieja, una que podía haber sido reina” (61). La Manuela conecta la lluvia con su decadencia física, y es que en realidad el agua amenaza con inundar el pueblo. El agua permanece en las calles, volviéndose sucia, y convirtiéndose en barro, símbolo de estancamiento, de podredumbre y muerte: “El agua invadía la cocina a través de las chilcas formando un barro que se pegaba a todo. [. . .] Tal vez no fuera creciendo esta humedad de mayo a junio, de junio a julio, hasta que en agosto ya le parecía que el verdín la cubría entera, su cuerpo, su cara, su ropa, su comida, todo” (43). Como vemos, el agua no afecta sólo a las casas, sino también a las personas. La Manuela se cosifica como si se tratara de un objeto, y con la enumeración de distintos aspectos referidos a ella, el autor consigue enfatizar el efecto devastador que la humedad le provoca. El barro no sólo se encuentra en la calle, sino que también ha entrado ya en la casa: “Ni suelo en la cocina: barro”, dice la Manuela (50). El hogar resulta así una prolongación del espacio exterior. Se menciona también el barro cuando al final de la novela la Manuela es atacada: “Parada en el barro de la calzada mientras Octavio la paralizaba retorciéndole el brazo, la Manuela despertó” (130). Aquí el barro significa la parálisis de movimiento, la imposibilidad de una salida del pueblo, de la opresión y de la violencia que conducen a la muerte.

En *Pedro Páramo*, en opinión de Chase, la lluvia trae consigo recuerdos felices: “rather than being an oppressive factor, the frequent allusions to water seem to point out happier memories of the more remote past” (93). Yo no creo que el agua o la lluvia adquieran un significado positivo en la novela de Rulfo. Es cierto que Pedro recuerda la lluvia de su infancia, pero hay que separar claramente la vida pasada y la vida que se desarrolla en el presente de Comala. Al igual que en *El lugar sin límites*, en este pueblo, la lluvia es un reflejo del espacio opresor. Como apunta Chase, el relato de la muerte violenta del padre de Pedro comienza con una referencia a la lluvia (94). El agua y las lágrimas van unidos: “Se oyen las gotas de agua que caen del hidrante sobre el cántaro raso. Se oyen pasos que se arrastran... Y el llanto” (33). La lluvia en Comala causa problemas a la población, sobre todo en las cosechas: “Los hombres no han venido hoy al mercado, ocupados en romper los surcos para que el agua busque nuevos cauces y no arrastre la milpa tierna. Andan en grupos, navegando en la tierra anegada” (110). Similar a lo que sucede en El Olivo con el barro, la contrariedad surge cuando el agua se estanca, cuando no fluye libremente. El agua se convierte entonces en el origen de la podredumbre: “No veía nada, aunque le pareció que la tierra estaba llena de hervores, como cuando ha llovido y se enchina de gusanos” (136).

El resultado de todas estas fuerzas opresoras es el derrumbe continuo de ambos pueblos. Ante la situación actual de desolación, los habitantes tienen como salida la ensoñación y el recuerdo de un pasado mejor, del paraíso que se ha perdido. Fernando Moreno Turner, en un estudio sobre la inversión en *El lugar sin límites*, considera que “no hay un paraíso perdido porque nunca hubo paraíso” (97). En su opinión, las raíces del mal ya se encuentran en el pasado. Evidentemente, todo mal tiene un origen anterior, pero lo que interesa aquí es la oposición clara entre los dos momentos que vive el pueblo, y la perspectiva que adoptan los personajes respecto al pasado. Para la Manuela y la Japonesita, el pasado era un paraíso, habiendo o no en él gérmenes del mal que se intensifican posteriormente. Por lo tanto, creo que se puede hablar de un paraíso perdido, de un momento de esplendor en el pueblo, cuando había gente en las calles, el tren llegaba a menudo y todos tenían grandes expectativas de futuro. Una señal de la prosperidad del pueblo era la cantidad de personas que iban al prostíbulo a divertirse:

en otra época la misa de doce en el verano atraía a los *breaks* y a los victorias más encopetados de la región, y la juventud elegante de los fundos cercanos se reunía al atardecer, en caballos escogidos, a la puerta del correo para reclamar la correspondencia que traía el tren. Los muchachos, tan comedidos de día [. . .] de noche se soltaban el pelo en la casa de la Japonesa, que no cerraba nunca. (45)

En esta descripción del pasado feliz destaca el bullicio y la cantidad de personas, síntomas de que el pueblo estaba vivo y que incluso atraía gente de zonas colindantes. Además, la comunicación, indicada por medio de las cartas, significa que había movimiento y noticias. Finalmente, la riqueza se sugiere en el éxito del negocio de la Japonesa.

En *Pedro Páramo*, también encontramos dos momentos distintos de la vida del pueblo: “un pueblo bello, hermoso, visto a través del recuerdo de diversos personajes, y un pueblo calcinado, semejante a un infierno, que es el que conoce Juan Preciado” (González Boixo 41). José Carlos González Boixo considera que el paso del uno al otro (“de paraíso a infierno”) se produce en la época de Pedro Páramo (42). Así como la Japonesita relaciona los tiempos mejores del pueblo con el recuerdo de su madre, la descripción del Comala paradisíaco se ofrece a través de la voz de la madre de Juan Preciado. Veamos un ejemplo: “Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. [. . .] Allí, donde el aire cambia el color de las cosas, donde se ventila la vida como si fuera un murmullo, como si fuera un puro murmullo de vida...” (75). La palabra “alcancía” parece hacer referencia a la riqueza del pueblo. Asimismo, la plétora de vida se deduce de

la presencia de los árboles y del aire fresco, distinto al calor asfixiante que hemos visto antes. Al final de la cita hay incluso una referencia concreta a que se sentía cómo el pueblo estaba lleno de vida.

Sin embargo, El Olivo y Comala se enfrentan en el presente a una situación desoladora. En ambos casos, la gente ha huido, abandonando sus casas. Los de El Olivo partieron hacia Talca: “Quedaban pocas [casas] habitadas porque hacía mucho tiempo que todos los toneleros trasladaron sus negocios a Talca” (19). En el caso de Comala no se especifica el destino. Dorotea describe las despedidas: “Recuerdo días en que Comala se llenó de adioses y hasta nos parecía cosa alegre ir a despedir a los que se iban. Y es que se iban con intenciones de volver. [. . .] Luego algunos mandaban por la familia aunque no por sus cosas, y después parecieron olvidarse del pueblo y de nosotros, y hasta de sus cosas” (103-4). El proceso de abandono del pueblo es paulatino, y en un primer momento con visos de vuelta. Ahora bien, la soledad se va adueñando de los dos espacios, y esto se refleja en las casas. En la obra de Donoso, se expresa que la ruina está propiciada por las tierras del cacique: “El Olivo no es más que un desorden de casas ruinosas sitiado por la geometría de las viñas que parece que van a tragárselo” (46). La descripción de una de las viviendas en *Pedro Páramo* refleja el mismo estado: “Era una casa con la mitad del techo caída. Las tejas en el suelo. El techo en el suelo” (61). El hogar-prostíbulo de la Manuela y la Japonesita es el paradigma de la decadencia: la casa se hunde, el suelo de la cocina es barro, y las yerbas van tomando territorio: “La casa se estaba sumiendo. Un día se dieron cuenta de que la tierra de la vereda ya no estaba al mismo nivel que el piso del salón sino que más alto, y la contuvieron con una tabla de canto sostenida por dos cuñas. [. . .] Alrededor de las cuñas a veces brotaba pasto” (18). En la obra de Rulfo, la Naturaleza también quiere adueñarse de las casas y sus habitantes con un ímpetu devorador: “Fui andando por la calle real en esa hora. Miré las casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas de yerba. ¿Cómo me dijo aquel fulano que se llamaba esta yerba? ‘La capitana, señor. Una plaga que nomás espera que se vaya la gente para invadir las casas. Así las verá usted’” (12-13).

Los causantes de esta ruina en ambas novelas son los caciques, Alejo y Pedro respectivamente. Los dos fundaron el pueblo y además perpetuaron la continuación a través de múltiples hijos que tuvieron con distintas mujeres. Ambos se presentan como una figura paterna, lo que sirve para enfatizar más aún su dominio sobre el pueblo. Se insinúa que la Japonesita es en realidad hija de don Alejo, lo mismo que Pancho Vega. La relación que el cacique mantiene con Pancho es ambigua, ya que casi se puede decir que le crió, pero al final terminan enfrentados. Pancho es consciente de que el cacique es quizás su padre: “Hijo, decían, de don Alejo. Pero lo decían de todos, de la señorita Lila y de la Japonesita y de qué sé yo quién más, tanto peón de ojo azul por estos lados, pero yo no” (37-38). Pedro Páramo es el padre de Juan Preciado, de Abundio y de Miguel, pero también de otros habitantes de Comala.⁸ Esto se

expresa a través de las confesiones del padre Rentería: “‘Me acuso, padre, que ayer dormí con Pedro Páramo.’ ‘Me acuso, padre, que tuve un hijo de Pedro Páramo’. ‘De que le presté mi hija a Pedro Páramo’” (89).

A pesar de, o debido a que el espacio es una prolongación de su yo genético, los caciques quieren que desaparezca: Alejo porque tiene otros proyectos económicos, mientras que Pedro por cuestión de venganza al morir Susana ante la indiferencia de los habitantes. Es sobre todo en la obra de Donoso donde se enfatiza más el carácter destructor del cacique: “don Alejo, tal como había creado este pueblo, tenía ahora otros designios y para llevarlos a cabo necesitaba eliminar la Estación El Olivo. Echaría abajo todas las casas, borraría las calles ásperas de barro y boñigas, volvería a unir los adobes de los paredones a la tierra de donde surgieron y araría esa tierra, todo para algún propósito incomprensible” (59-60). El poder sobrenatural de Alejandro queda patente en esta cita: él sería capaz de dominar todo el espacio del pueblo, y para ello quiere comprar las pocas casas que no le pertenecen, entre ellas la de la Manuela y la Japonesita. El objetivo parece ser ampliar sus viñedos. El cultivar el vino, junto con otros múltiples aspectos como sus ojos azules, su apellido Cruz, el dominio sobre Pancho y su presencia inesperada en algunos momentos han hecho que los críticos vean en Alejandro el símbolo de Dios.⁹ Vicente Urbistondo considera la figura de don Alejo como exclusivamente positiva, como un Dios cristiano que ayuda. Para él, la caída del pueblo se explica por el “ocaso de sus divinos poderes” (282). Lo mismo opina Ricardo Gutiérrez Mouat, que indica que “el pueblo es un infierno pero es posesión de un personaje cuyos atributos divinos se subrayan desde el principio” (131). Esta idea del infierno regido por un Dios constituye en sí misma una contradicción. Como hemos visto antes, El Olivo decae porque el cacique lo busca deliberadamente. Mario Rodríguez Fernández indica que el deseo de poder del latifundista “lo lleva a crucificar (económicamente) a El Olivo” (100). De esta manera, creo que más que hablar de Dios, se podría hablar de Lucifer, o bien de una parodia de la figura de Cristo. Es cierto que don Alejo protege a la Manuela, pero al final ésta muere mientras los perros infernales de Alejandro andan sueltos como fuerzas apocalípticas.

En *Pedro Páramo*, el protagonista adquiere también rasgos demoníacos al decidir vengarse del pueblo:

Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala:
 –Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre.
 Y así lo hizo. (149)

Tanto Alejandro Cruz como Pedro Páramo mueren al final de la trama. Hay diversas referencias desde el principio de la obra a que Alejandro se encuentra enfermo.¹⁰ Pancho intuye en el ambiente la muerte cercana del cacique: “Porque don Alejo se va a morir. La certidumbre de la muerte de don Ale-

jo vació la noche” (101). También Pedro aparece mayor y cansado: “Pedro Páramo volvió a encerrarse en su despacho. Se sentía viejo y abrumado” (121). Al morir ellos, deciden que los pueblos también se hundan; es como si quisieran que no quedara nada tras su muerte. La desaparición del pueblo se materializa más en la obra de Donoso al ser asesinada la Manuela y al ser soltados los perros de don Alejo. La falta de cementerio en El Olivo provoca que el espacio se configure como una tumba para los habitantes. Al final, la Japonesita decide encerrarse en su casa y esperar sin más a que todo desaparezca. Por su parte, la muerte de Pedro Páramo simboliza que Comala desaparecerá de la faz de la tierra: “Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras” (159). Al caer el cacique, que sustentaba el pueblo, éste también se va a derribar, cerrándose así el ciclo de la caída del paraíso perdido.

José Donoso desarrolla en *El lugar sin límites* una concepción del espacio semejante a la de *Pedro Páramo*. Tanto para él como para Rulfo, el pueblo adquiere un significado simbólico: la vida como sufrimiento, como padecimiento de continuas amenazas externas que ejercen poder sobre uno. Donoso pudo haber partido de la obra de Rulfo por las múltiples semejanzas que encontramos. Comala y El Olivo son dos pueblos aislados y con escasas posibilidades de comunicación con otras localidades. En ambos domina la soledad, ya que la mayoría de los habitantes se han ido a otros lugares para prosperar económicamente. Los aspectos ambientales adquieren gran relevancia en la descripción del espacio. La lluvia, el barro y el viento amenazan con destruir los pueblos y atacar a los habitantes. La oposición luz-oscuridad resulta similar en las dos obras, aunque Donoso decide incluir la electricidad como representación de la luz. A partir de la obra de Rulfo, Donoso es capaz de elaborar un mundo literario con sus propias peculiaridades. Una de ellas es la introducción de rasgos de modernidad como la electrificación en conexión con la luz, o el tren en cuanto a las posibilidades que tiene el pueblo de estar en contacto con una ciudad más grande y avanzada como Talca. Respecto al espacio, Donoso opta por la otra modalidad de la climatología infernal: el frío, que resulta ser tan paralizante como el calor que se describe en Comala. Asimismo, frente al infierno real de Rulfo, Donoso crea un infierno simbólico, un mundo de seres vivos que se sienten atrapados como si estuvieran muertos.

Los caciques en las dos obras se presentan como figuras esenciales. Donoso pudo tomar de Rulfo el poder del que Pedro dispone sobre toda la población a través de las múltiples paternidades y el control sobre la tierra, pero exagera las cualidades de autoridad al convertir a don Alejo en una figura omnipresente y todopoderosa, que más se asemeja a Lucifer que a Dios. También incluye símbolos que apenas aparecían apuntados en *Pedro Páramo*, como el de los perros demoníacos de don Alejo.

En lo que se refiere a la relación entre el espacio y los habitantes, en ambas novelas la decadencia del pueblo se conecta con la caída de sus moradores. Donoso desarrolla esta idea de forma más específica a través del perso-

naje de la Manuela, cuya vejez y decaimiento físico representan la ruina de El Olivo. Por otro lado, frente a un espacio globalizador como el de Rulfo, crea un *locus* concreto, el prostíbulo donde viven los personajes principales, y que simboliza al pueblo en general. Sin embargo, la principal diferencia radica en la inclusión de personajes marginados por la sociedad. Donoso, además de tratar sobre la soledad existencial del ser humano, la búsqueda y la desesperanza, y la opresión en los latifundios, incluye un análisis específico de la humillación a la que se ve sometida un travesti homosexual y de la violencia inhumana que tiene que sufrir. La trasgresión es castigada: al no seguir las normas de su género sexual biológico, la Manuela tiene que pagar con su vida (González Mandri 59). Por lo tanto, sin dejar a un lado la temática existencial, la adapta a una historia muy diferente en la que entran en juego aspectos como la homosexualidad, el travestismo y la represión sexual.

El Olivo y Comala tienen como destino la desaparición. Tras la muerte de don Alejo y don Pedro, se apunta a que las fuerzas apocalípticas van a dominar ambos pueblos. Los perros sueltos del cacique representan las potencias del mal sobre la tierra. Con la Manuela asesinada y la esperanza de la electrificación para siempre truncada, a la Japonesita y a El Olivo no les queda más que esperar que la yerba se haga dueña de todo. Mientras, Comala parece que se va a caer en pedazos o que la tierra lo va a engullir. Los espacios infernales no tienen salida posible.

NOTAS

¹ La conexión entre el espacio en el que se encuentra el escritor y su obra literaria la indica el propio Donoso en *Historia personal del «boom»*: “Me quedé con mi mujer en México, a escribir lo que fuera, durante los tres meses que nos faltaban para ir a Nueva York al lanzamiento de *Coronación*. Nos instalamos en el pabellón que Carlos Fuentes nos alquiló en el fondo de su jardín de la calle Galeana. A las pocas semanas yo ya estaba escribiendo *El lugar sin límites*” (114). Es como si al vivir en México, Donoso se sintiera impelido a producir *El lugar sin límites* como respuesta.

² Nelson Marra encuentra también rasgos parecidos entre Donoso y Rulfo, incluyendo asimismo a Onetti: “los tres respiran una obsesiva atmósfera común, [. . .] y los tres apuntan al mismo blanco desolador y tan antiguo como la propia historia de la literatura, y que Rubén Darío definió como ‘el horror de estar vivo’” (Marco 65).

³ La crítica unánimemente ha aceptado que el espacio de *El lugar sin límites* es infernal. Tanto es así que la traducción del título para la obra en inglés incluye la palabra “infierno”: *Hell Has No Limits*.

⁴ Andrea Ostrov indica la necesidad de reanalizar las relaciones de oposición que los críticos han marcado tradicionalmente entre Pancho Vega y Alejandro Cruz. Las semejanzas entre ambos personajes se materializan en la conexión que realiza la Manuela de los perros de Alejandro y las bocinas del camión de Pancho, y en

que es Pancho quien al final, a través de la violencia física contra la Manuela, materializa la amenaza representada por los perros de don Alejo. Ostrov considera que hay una vinculación estrecha entre el poder latifundista y patriarcal de Alejandro y la concepción machista y homófoba de Pancho (346-48).

⁵ Los cantos XXXII, XXXIII y XXXIV del Infierno en la *Divina Commedia* representan la descripción del noveno y último círculo, el del hielo. Los pecadores son castigados por medio del frío: “Blue pinched and shrined in ice the spirits stood, / Moving their teeth in shrill note like the stork. / His face each downward held; their mouth the cold, / Their eyes expressed the dolor of their heart” (171).

⁶ La Japonesita también se relaciona con la luz. Cuando Pancho la toca, puede ver el interior de la joven: “Pero los ojos. [. . .] Dos redomas iluminadas por dentro. Cada ojo brillaba entero tragado por el iris traslúcido y Pancho sintió que si se inclinaba sobre ellos podría ver, como en un acuario, los jardines submarinos del interior de la Japonesita” (117). Como Susana, la Japonesita es un ser extraño, difícil de alcanzar. Su singularidad y sus deseos de amor se representan a través de la luz de sus ojos.

⁷ Un momento en que la luna aparece como símbolo positivo cuando irradia luz se encuentra al final de la obra, cuando Pedro la identifica con Susana: “...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” (158). La luz de la luna y las estrellas son, por tanto, reflejo del ser amado.

⁸ Marilú Pando analiza de forma esquemática y no excesivamente profunda las relaciones que Pedro Páramo mantiene con sus respectivos hijos.

⁹ Encontramos también comparaciones directas entre el cacique y Dios. La Japonesa así se lo dice a la Manuela: “No, no hay nadie como don Alejo, es único. Aquí en el pueblo es como Dios. Hace lo que quiere. Todos le tienen miedo” (74). El poder y la capacidad de generar respeto se consideran rasgos divinos. También al principio se habla de su bondad y de su apariencia física como cualidades semejantes a las de Dios: “Habían comenzado a molestar a la Japonesita cuando llegó don Alejo, como por milagro, como si lo hubieran invocado. Tan bueno él. Si hasta cara de Tatita Dios tenía, con sus ojos como de loza azulina y sus bigotes y cejas de nieve” (11).

¹⁰ La Manuela es quizás el personaje del que más se anticipa la muerte, especialmente a través de sus palabras. Por ejemplo, se imagina su propio entierro: “Su propio velorio tendría así de luz en el mismo salón [. . .]. Morir aquí, mucho, mucho antes de que muriera esa hija suya” (53). Le preocupa que con la muerte recuperará la identidad que se le asignó por su sexo: “la enterrarán en un nicho en el cementerio de San Alfonso bajo una piedra que dijera ‘Manuel González Astica’” (61). Estos momentos sirven para preparar al lector para el desenlace final de la obra.

OBRAS CITADAS

Alighieri, Dante. *The Divine Comedy*. Ed. Oscar Kuhns. NY: Thomas Y. Crowell, 1897.

Bocaz, Sergio Hernán. *La novelística de José Donoso y su cosmogonía estética a través de dos influencias principales: Marcel Proust y Henry James*. Diss. U of Colorado, 1972. Ann Arbor: UMI, 1974.

- Chase, Cida S. "Heat, Water, and Stars in *Pedro Páramo*." *Climate and Literature: Reflections of Environment*. Ed. Janet Pérez y Wendell Aycock. Lubbock: Texas Tech UP, 1995. 89-97.
- Concha, Jaime. "Cruces hispanoamericanos: Fuentes, Donoso y *El lugar sin límites*." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 27.53 (2001): 95-113.
- Donoso, José. *Historia personal del «boom»*. Santiago de Chile: Alfaguara, 1998.
- . *El lugar sin límites*. México: Joaquín Mortiz, 1966.
- Fares, Gustavo. *Juan Rulfo: La lengua, el tiempo y el espacio*. Buenos Aires: Almages-to, 1994.
- Freeman, George Ronald. *Paradise and Fall in Rulfo's Pedro Páramo: Archetype and Structural Unity*. Cuernavaca: CIDOC, 1970.
- González Boixo, José Carlos. Introducción. *Pedro Páramo*. Por Juan Rulfo. Madrid: Cátedra, 1999. 11-47.
- González Mandri, Flora. "Setting the Scene: From *Coronación* to *El obsceno pájaro de la noche*." *José Donoso's House of Fiction: A Dramatic Construction of Time and Place*. Detroit: Wayne State UP, 1995. 23-66.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "La modelización lúdica en *El lugar sin límites*." *José Donoso: impostura e impostación. La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*. Gaithersburg: Hispamérica, s.a. 119-43.
- Marco, Joaquín, ed. *José Donoso*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1997.
- Millares, Selena. Introducción. *El lugar sin límites*. Por José Donoso. Madrid: Cátedra, 1999. 11-91.
- Moreno Turner, Fernando. "La inversión como norma. A propósito de *El lugar sin límites*." *José Donoso: La destrucción de un mundo*. Ed. Fernando García Cambeiro. Buenos Aires: F. García Cambeiro, 1975. 73-100.
- Ostrov, Andrea. "Espacio y sexualidad en *El lugar sin límites* de José Donoso." *Revista Iberoamericana* 187 (1999): 341-48.
- Pando, Marilú. *Análisis psicológico de la figura paterna en Pedro Páramo, padre de Comala*. México DF: Instituto de Investigación en Psicología Clínica y Social, 1994.
- Rodríguez Fernández, Mario. "*El lugar sin límites*: historia de un cronotopo y la crucifixión de un Dios." *Revista Chilena de Literatura* 48 (1996): 97-100.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Sarrochi, Augusto C. *El simbolismo en la obra de José Donoso*. Chile: La Noria, 1992.
- Swanson, Philip. "*El lugar sin límites*: A Metaphor of Malaise." *José Donoso: The "Boom" and Beyond*. New Hampshire: Francis Cairns, 1988. 48-66.
- Urbistondo, Vicente. "La metáfora don Alejo/Dios en *El lugar sin límites*." *Texto Crítico* 7 (1981): 280-91.