

PEDRO PÁRAMO

Por Mariana FRENK

PARA ABARCAR el tema de la novela contemporánea en México, habría que empezar con Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán, los novelistas modernos ya clásicos, hablar en seguida de los demás cultivadores del tema de la Revolución y la post-revolución mexicana, tratar luego la novela colonialista, la indigenista, la costumbrista, la nueva picaresca, para llegar finalmente a los novelistas de la última hornada, Rosario Castellanos, Josefina Vicens, Fernando Benítez, Luisa Josefina Hernández, Sara García Iglesias, Sergio Fernández, Carlos Fuentes, Sergio Galindo, Juan Rulfo, para citar sólo algunos. Me limito en esta ocasión a Juan Rulfo no sólo por ser autor de una obra maestra, sino porque ésta reúne las principales características de lo que vamos a llamar, un poco vagamente, "la novela moderna" o "la nueva novela".

Cuando en 1955 apareció el primer libro del joven escritor jalisciense Juan Rulfo, una colección de cuentos con el título *El llano en llamas*, la crítica se mostró en seguida fuertemente impresionada. Elogió la originalidad de la técnica, el vigoroso tratamiento del tema, el poder evocador del lenguaje. Al principio no faltaron críticos que clasificaron a Rulfo como un gran exponente del nuevo realismo mexicano, de una literatura mexicana de compromiso — error que más tarde tuvieron que rectificar. Cuando dos años después salió su novela *Pedro Páramo*, el nombre de Juan Rulfo trascendió del estrecho círculo de los iniciados al gran público lector de México. A la fama nacional ha seguido la internacional. La versión alemana, hecha por mí, publicada por una importante editorial de Munich, Carl Hanser-Verlag, tuvo un eco inusitado. En un país como Alemania, en que el mercado de libros está constantemente inundado de publicaciones, es natural que una novela más no pueda causar sensación. Las reseñas —son más o menos ochenta, y casi todas ellas extensas— hablan en tono entusiasta y aun distirámico del autor y de su obra. "Obra singular", "una nueva y poderosa voz en la orquesta de la literatura universal de nuestros tiempos", "en el mundo occidental ha causado sensación el autor mexicano Juan Rulfo", "lirismo avasallador, imaginación de vigor elemental", "los jóvenes escritores alemanes deberían leer este libro una y otra vez..." He citado unas cuantas de tantas voces.

Los primeros juicios sobre la edición francesa, la norteamericana y la sueca, reflejan la misma admiración. Actualmente se están preparando una edición italiana, una noruega y una danesa, y se interesan por *Pedro Páramo* editoriales de otros países europeos. Los críticos, de diversas latitudes, coinciden en situar el breve libro de Juan Rulfo, de ciento cincuenta páginas, en el ámbito de la gran novela moderna, caracterizado por los nombres de Kafka, Falkner, Proust, Lawrence y Joyce, para no mencionar sino los más importantes.

La novela moderna o "la nueva novela" —usaremos uno de estos términos ambiguos para denominar la novela que se distingue por sus temas y su técnica y lenguaje de la novela naturalista y la novela psicológica de fines del siglo pasado y principios del presente—, la novela moderna en este sentido surge entre los años 1913 y 1930. Algunas fechas concretas: *Du côté de chez Swann* (primer tomo de la novela-ciclo de Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*) sale en 1913; el último tomo, *Le temps retrouvé*, en 1927. En 1929 aparecen la primera obra literariamente importante de Faulkner, *The sound and the fury* y —gran

disolución radical o parcial, realizada con diferentes recursos. Los principales son:

1) Se elimina al narrador o se reduce su papel a un mínimo; lo sustituyen el diálogo y el monólogo interior, procedimientos que establecen un contacto inmediato entre los hechos y personajes y el lector. Sobra mencionar que el diálogo como elemento de la novela no es de ninguna manera un recurso nuevo. Fernando de Rojas lo usa en la *Celestina*, claro que con otras miras. En la novela naturalista del siglo pasado, por ejemplo la de Galdós, en la novela post-naturalista y psicológica de principios de nuestro siglo ya se recurre a la forma dialogada como a un elemento objetivador y un medio de comunicación directa, y con el deliberado propósito de evitar la interposición del narrador. *Los Buddenbrook*, la primera novela grande de Thomas Mann, empieza sin más con una conversación.



Juan Rulfo

"Pienso cuando maduraban los limones. El viento bajaba de las montañas de febrero..."

acontecimiento— el *Ulises* de James Joyce. De 1926 es *The sun also rises* de Ernest Hemingway, de 1925 y 26, respectivamente, las dos grandes novelas póstumas de Franz Kafka, *El proceso* y *El castillo*. La característica sustantiva de esta nueva novela, comprobable en toda obra importante del género, es la disolución de la tradicional estructura

2) Un mismo acontecer se capta desde distintos ángulos, y con esto se relativiza.

3) Se incorpora a la trama lo documental, procedimiento en cierto modo paralelo a la práctica, inventada por los pintores cubistas, de insertar en sus cuadros recortes de periódicos, etiquetas de botellas, pedazos de madera o de tela.

4) El autor ya no guía al lector, lo deja en libertad para construir con los elementos proporcionados por él su propia novela o, expresándolo en otra forma, el autor obliga al lector a volverse activo, y hasta creador en la lectura. En la novela moderna el lector es co-autor.

5) No hay desenlace.

6) Se rompen o se suprimen los nexos lógicos, se altera o se abandona la lógica sintáctica.

7) Alusión y evocación desplazan la descripción.

8) El hilo del relato se rompe al insertarse en una trama realista elementos irreales o fantásticos.

9) Se insiste en la presentación de detalles aparentemente insignificantes, mientras que lo espectacular se desprecia, se escamotea, se expresa en forma de alusión a algo incógnito.

Este procedimiento nos hace pensar en la acusada tendencia de la pintura del barroco, de colocar a la figura principal no en el centro o en el lugar más visible del cuadro, sino de ocultarla, de casi hacerla desaparecer entre tantos personajes sin importancia. Y se me ocurre que éste no es el único punto de contacto entre la novela moderna y el barroco: el afán del estilo barroco de amalgamar todos los elementos del cuadro en una unidad a tal grado indisoluble que, viéndolos en detalle, parecen absurdos, dan ninguna idea del conjunto, mientras que cualquier detalle en un cuadro renacentista tiene su relativa independencia, es en sí mismo un todo significativo — ese afán de unificación lo encontramos asimismo en la novela moderna. Esta lista no es exhaustiva, ni pretende serlo, además es un poco esquemática, cosa inevitable. El orden de los diferentes puntos es arbitrario del todo. Y creo que huelga afirmar que junto a los casos extremos de desintegración radical de la estructura mediante todos los medios concebibles, existen formas de transición, de transformación parcial o tímida. Sólo unos cuantos de estos procedimientos son por completo nuevos. De la mayoría existen antecedentes; pero en la novela moderna pasan al primer plano y modelan decisivamente su perfil.

10) El procedimiento más audaz y revolucionario de todos los recursos aprovechados por la nueva técnica novelística es el deliberado desorden cronológico, la dislocación de las secuencias temporales, los cortes y saltos hacia adelante y atrás. La trama se emancipa de las leyes del tiempo, parece jugar con ellas, brincando del presente a diferentes planos del pasado o del futuro. El hilo del relato se destroza una y otra vez, la realidad de la novela —entendiendo por "realidad de la novela" el mundo que ésta se propone crear, por irreal que sea— se fragmenta en pequeñas parcelas de realidad. Al lector le toca volver a juntar en una unidad superior las diferentes piezas de ese rompecabezas.

El lector tiene que entrenarse para esta faena de integración, que al principio no deja de ser difícil; pero recordemos los primeros tiempos del impresionismo pictórico y el esfuerzo que significaba para el espectador realizar en su pupila la unificación óptica de los colores yuxtapuestos. Es posible que algún día la lectura del *Ulises* de Joyce sea tan fácil como hoy

en día la contemplación de uno de los paisajes del Sena de Monet.

Puesto que por el trastorno operado en la sucesión de los tiempos éstos pierden su normal interrelación y con ello todo valor autónomo, se produce una especie de simultaneidad de los hechos. La consecuencia trascendental de la dislocación de los planos temporales y de la simultaneidad a que da lugar, es la espacialización de la novela. Para explicar este concepto me atendré a un ensayo extraordinariamente interesante de Joseph Frank. Frank empieza recordando el deslinde establecido en el siglo XVIII por Lessing, en su *Laocoonte*, entre las artes plásticas y la literatura: la forma en artes plásticas es necesariamente espacial pues para captar el aspecto visible de los objetos, la mejor manera es representarlos yuxtapuestos en un instante de tiempo. La literatura, por el contrario, hace uso del lenguaje, compuesto de una sucesión de palabras, que avanzan en el tiempo.

Para abordar su tema, la forma espacial en la literatura moderna, Frank parte de la poesía moderna. Cita una definición de Ezra Pound. "La imagen es unificación de ideas y emociones dispares en un complejo presentado espacialmente en un instante." De aceptarse esta concepción de la poesía, que está en contradicción con la teoría de Lessing, surgen varios problemas. Si el valor de una imagen es su capacidad para presentar un complejo intelectual y emocional, se deduce de ello que el poema debe ser en sí una amplia imagen, cuyos componentes individuales han de aprehenderse como una unidad. Hay que destruir la consecutividad inherente al lenguaje y forzar al lector a percibir los elementos del poema no como elementos desarrollados en el tiempo, sino como yuxtapuestos en el espacio.

La forma estética en la poesía moderna se basa, pues, en una lógica espacial que pide al lector una reorientación de su actitud ante el lenguaje. La única manera de obtener el sentido es captar simultáneamente, en el espacio, los grupos de palabras, entre los cuales, no hay relación comprensible alguna, cuando se leen consecutivamente, es decir, en el tiempo.

Frank, pasando de la poesía a la novelística moderna, se ocupa en seguida del *Ulises* de James Joyce y de la novela-ciclo de Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*.

El *Ulises* es un mosaico de innumerables piedritas. Cada una de ellas es un hecho aislado. Todos los hechos aislados están vinculados entre sí, uno con el otro, uno con todos, formando una densa red de relaciones. El lector no puede captar estas relaciones a medida que va avanzando en la lectura, es decir, a medida que lee palabra por palabra, frase por frase, en el tiempo. Dice Frank: "Joyce no debe leerse, debe releerse. El conocimiento del todo es necesario para el conocimiento de una parte." Según él, hasta cuando conoce el lector toda la obra, está en condiciones de poner cada piedrita en su lugar, de ordenar los hechos aislados en un conjunto y de captar este conjunto espacialmente. Acerca de la novela de Marcel Proust dice Frank: "Proust nos da lo que podríamos llamar vistas puras de sus caracteres —vistas inmóviles en un momento de visión— en varias fases de sus

vidas, y cede a la sensibilidad del lector la fusión de estas vistas en una unidad y la fusión de estas unidades de significado en un momento de tiempo, es decir: espacialmente."

¿Acaso se está operando en la pintura un cambio en sentido inverso? ¿Corresponde a la espacialización de la literatura una temporalización de la pintura moderna? Hay que contestar con un NO rotundo. La pintura moderna no ha dejado de ser espacial, sino que al contrario acentúa cada vez más su espacialidad. Contribuyen a esto varios factores, entre ellos la renuncia a la perspectiva en profundidad —con la cual desaparece del cuadro un elemento temporal—, la renuncia a la ilusión de la tridimensionalidad, y el *simultané*. Este término, *simultané*, un poco absurdo, dado el carácter de simultaneidad que acusan normalmente las representaciones plásticas, significa que determinado aspecto del objeto representado, no existente en la realidad óptica del espectador, fuera de su momentáneo campo visual, es decir, perteneciente a otro momento en el tiempo, se sustrae al tiempo, pierde su temporalidad, para incorporarse al espacio. Por un lado tenemos, pues, la espacialización de la literatura, por el otro la intensificación del carácter espacial de la pintura.

Y otra pregunta al margen: ¿Acaso aquel escamotear el tiempo tendrá, más allá y por debajo de las intenciones estéticas, una raíz de orden psicológico...: el anhelo del hombre de quitarse de encima una de sus más tremendas pesadillas, el tiempo...?

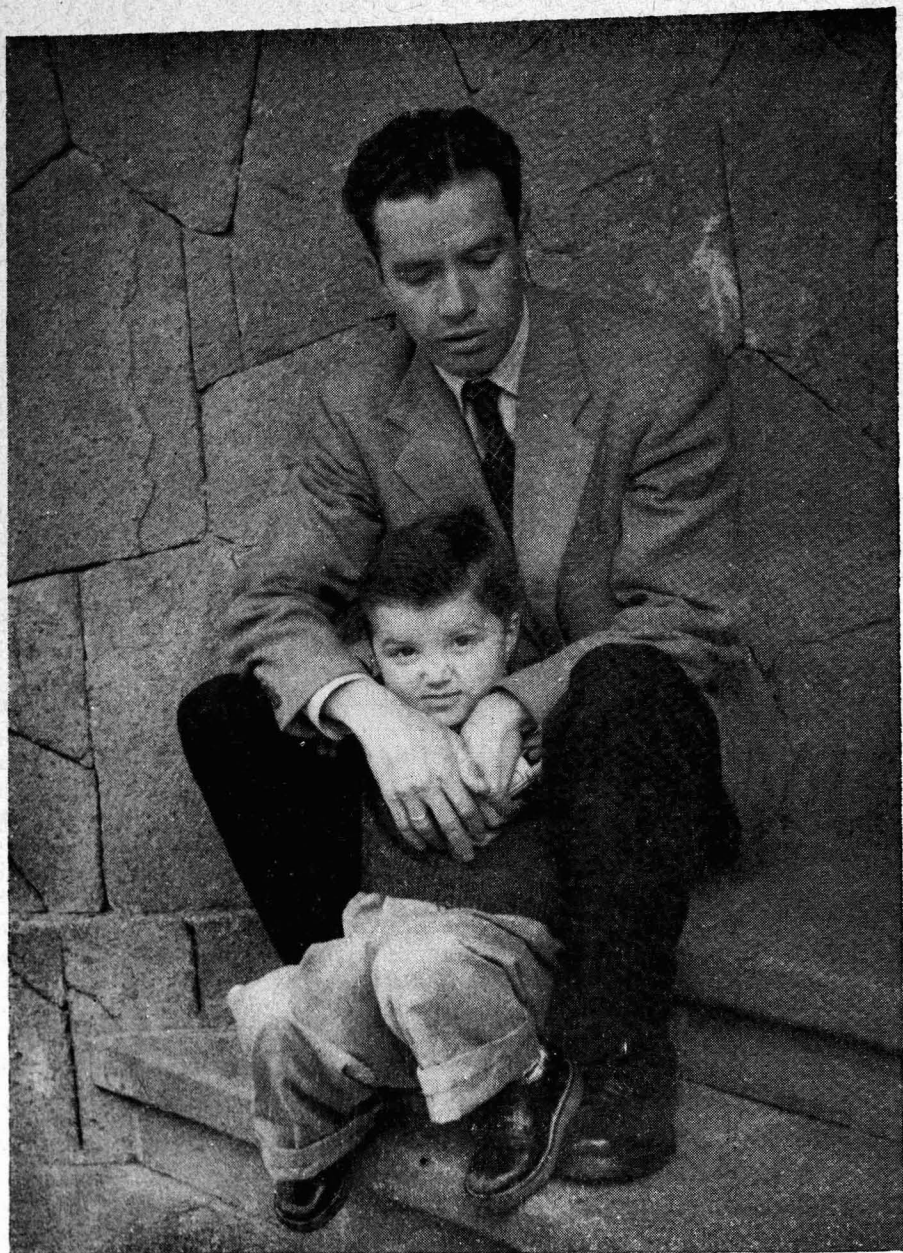
Creo que ahora ya tenemos una base para estudiar la novela de Rulfo, *Pedro Páramo*. Dejaré a un lado sus cuentos reunidos en el tomo *El llano en llamas*, pero mucho de lo que habrá que decir acerca de su novela puede referirse también a ellos.

LOS PERSONAJES. *Pedro Páramo* es una historia de la vida, agonía y muerte de un pueblo, el pueblo de Comala, que en realidad es su personaje central. Las indicaciones geográficas son vagas, sólo sabemos que es un pueblo de tierra caliente. Los personajes están agrupados en torno a Pedro Páramo, un cacique cruel y astuto, que mata, engaña, viola y roba. De Pedro Páramo vive el pueblo, de él muere cuando le place hacerlo morir, dejarlo morir. Pero este hombre, que por sus actos parece magnífico ejemplar de macho, una especie de superhombre criminal, es en realidad un personaje de doble fondo.

Ese déspota malvado, sin escrúpulos, esconde en su interior el alma destrozada del niño imaginativo y rebosante de energías vitales que fue alguna vez, y las múltiples posibilidades —destrozadas con ella— de una existencia digna y fecunda.

Ese señor feudal, que desprecia a las mujeres, las toma y las deja, permanece fiel durante toda su vida a un amor jamás correspondido, un amor puro, místico y exaltado. Y las mismas malas mañas que le sirven para satisfacer su hambre de poder, las pone al servicio de su aventura sentimental. Sueño de poder, sueño de amor, y el crimen sin castigo para realizarlos: ésta es la vida de Pedro Páramo.

Cuando muere Susana, Pedro renuncia a la riqueza y a la acción, al poder y al



"Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír; y voces desgastadas por el uso. Todo eso oyes"

ataque. Se pasa los días acurrucado en un viejo equipal, esperando de la vida ya sólo la muerte. Pero no renuncia a su amor. Es lo único que le ha quedado y le servirá, como él mismo lo dice, "para irse de la vida alumbrándose con aquella imagen que borrará todos los demás recuerdos". Y la cuchillada mortal que, en la persona de uno de sus hijos ilegítimos, le asesta el pueblo de Comala, lo sorprende en mística unión con Susana.

A Susana la conocemos por un monólogo interior. Susana muerta está evocando en la tumba el pequeño universo de la niña Susana, hecho de sueños y alegría de vivir. "Pienso cuando maduraban los limones. El viento bajaba de las montañas en las mañanas de febrero. Y los gorriones reían: picoteaban las hojas que el aire hacía caer, y reían; dejaban sus plumas entre las espinas de las ramas y perseguían a las mariposas y reían. En mis piernas comenzaba a crecer el vello entre las venas, y mis manos temblaban tibias al tocar mis senos. Los gorriones jugaban."

Así era Susana. Pero su alma sensitiva, cargada de tensiones extáticas, no resiste las horribles experiencias que la vida le tiene reservadas. Cuando se casa con Pedro, "ya no es de este mundo". Inaccesible, refugiada en la locura, se consu-

me lentamente, reviviendo en sus sueños dicha y miseria de su vida pasada.

Junto a los dos personajes principales, los demás parecen opacos. Su debilidad y apatía, su vida apagada, son contraparte de la violencia de Pedro, de su impetuosa vitalidad. Son sus criaturas y sus víctimas. Son sombras.

Comala es, toda ella, una feria de sombras. Los que allí viven son muertos, sombras de vivos y de muertos, sombras de sombras. Envueltos todos en una densa atmósfera de angustia, culpa y desolación, no siempre puede asegurarse quiénes esperan aún la muerte de sombra que han de morir, y quiénes ya dieron el pequeño paso, ayer o hace cien años, y contemplan la vida en la perspectiva de la muerte. Porque unos habitan cerca de los otros. Mundo de fantasmas, de cuerpos en descomposición, de ánimas en pena. Y entre muertos y vivos y sombras se cuentan el mito de Pedro Páramo. El aire se llena de murmullos y ecos.

LA ESTRUCTURA. Es obvia la división de la obra en dos partes. La primera es un relato de Juan Preciado, en que narra el motivo de su viaje, su encuentro en el camino con Abundio, el arriero, sus extrañas y espantosas experiencias en Comala. Su narración, en forma casi totalmente dialogada, es interrumpida una y

otra vez por el monólogo interior de Pedro Páramo, por la voz, evocada, de la madre de Juan, por saltos al pasado de varios personajes. Elementos que debilitan el carácter temporal de la obra y que exigen al lector un constante reacomodo ante las cambiantes perspectivas. De pronto, cuando ya hemos leído casi la mitad del libro, descubrimos que el relato de Juan Preciado no iba dirigido a nosotros, sino que ha sido un monólogo y parte de la conversación que Juan, un hombre muerto, está sosteniendo en la tumba con Dorotea, una mujer muerta. A partir de la página 76, en que otro salto retrotrae al lector a la adolescencia de Miguel Páramo, hijo de Pedro, el autor se encarga de la narración, que, con algunas interrupciones por la plática de los dos muertos, por los cortes hacia atrás, a la infancia y juventud de Susana, sigue en curso lineal y directo hasta el final. En la última escena —que ocurre muchos años antes del principio— Pedro Páramo es asesinado por el mismo arriero que en las primeras páginas conduce a Juan Preciado al pueblo de Comala. El ciclo se cierra.

A la diferente organización estructural de las dos partes corresponde un colorido algo diferente. En la primera mitad del libro se apodera de nosotros, desde el párrafo primero, una angustiosa tensión, que va aumentando paulatinamente. Hechos y personajes aparecen envueltos en un clima de misterio, en una luz inexacta. Pronto estamos sumergidos en la atmósfera densamente poética de la novela, en un mundo extraño e inquietante, en que la inserción de pasajes más acercados a la realidad aumenta aún el temple irreal del conjunto. En la segunda parte la narración cobra perfiles más nítidos; aumenta el número de escenas realistas. No nos abandona la angustia, pero el suelo que pisamos ya no es un pantano en que nos hundimos a cada paso. Sobra decir que ese cambio en la estructura y el clima de la obra obedece a una intención estética del autor. Carlos Blanco lo explica en su excelente ensayo titulado *Realidad y estilo de Juan Rulfo*, diciendo que en la primera parte se da la atmósfera del pueblo y se crea a Pedro Páramo, a quien veremos actuar en la segunda parte. Podría discutirse la posibilidad —y la discutí alguna vez con Rulfo— de que la estructura del libro, rica, redonda, magistral, hubiera ganado aún en equilibrio y ritmo si la última parte fuera, como la primera, un mosaico de fragmentos.

De ninguna manera quiero insinuar con esto que la segunda parte sea en algún sentido inferior a la primera. Incluso creo que encierra varias de las más extraordinarias páginas de la obra, como aquéllas en que se describe cómo después de la muerte de Susana el incesante repique de las campanas hace que "la cosa se convierta en fiesta". En cuanto al interés de la novela, a lo que ahora se llama "suspense", hay que decir que éste es tan fuerte en una parte como en la otra. Rara vez sucede que un libro de lectura nada fácil ejerza tan intensa fascinación sobre el lector. Es punto menos que imposible interrumpir la lectura de *Pedro Páramo*. Hay que leerlo de un golpe y de cabo a rabo.

Leída la novela hasta la última letra y aún releída, porque, como el *Ulises* de

Joyce, también *Pedro Páramo* es un libro que hay que releer; integrados los fragmentos en una unidad superior, desaparece totalmente la impresión de oscuridad o confusión que puede haberse producido en el lector. Entonces el mundo creado por Rulfo está ante nosotros como un organismo vivo y denso, con todos sus elementos plásticamente, expresivamente, perfilados; como un universo ordenado, en que el orden temporal —cronológico— se ha sustituido por un orden espiritual. Y hasta entonces nos damos cuenta de que este universo está al margen del tiempo. Cuando Juan Preciado sale de su tierra para buscar en Comala a Pedro Páramo, su padre muerto desde hace muchos años, se lanza a una aventura que lo arrastrará al centro de un acontecer absurdo a la vez que cargado de sentido, para dejarlo finalmente más allá de su vida, más allá de vida y muerte, de ayer y mañana, en el ámbito del mito.

Dice Octavio Paz en su espléndida investigación sobre la poesía, *El arco y la lira*: "El mito es un pasado que también es un futuro... un futuro dispuesto a realizarse en un presente eterno... Pasado susceptible siempre de ser hoy, el mito es una realidad flotante, siempre dispuesta a encarnar y volver a ser." Gracias a la sustitución del orden cronológico por otro orden distinto, espiritual y poético; gracias al recóndito ritmo que gobierna la sucesión de los fragmentos, *Pedro Páramo* adquiere condición de mito. El tiempo en que se desarrolla es el eterno presente del mito.

EL LENGUAJE. El modo de hablar de los personajes de *Pedro Páramo*, aunque basado en el lenguaje de la gente del campo de Jalisco, nunca deja de ser creación. Está muy lejos de la reproducción literal, interesante desde un punto de vista filológico, pero que como recurso literario no deja de ser peligroso.

La prosa de Juan Rulfo es de frases breves. Es lacónica y expresiva. No describe, evoca. O, como Machado dice del verso: "Presenta, no representa."

Su voz es voz con sordina, lenta y baja, casi un murmullo, como la voz de sus personajes, voces de un universo posterior a la catástrofe. ¿Catástrofe subjetiva? ¿Trauma psíquico, trauma histórico? ¿O quizá la angustia ante la catástrofe venidera, anticipada en la torturada imaginación del poeta? No lo sabemos. Angustia de un hombre de nuestro tiempo.

EL TEMA. El mundo creado por Rulfo es una parcela de la realidad mexicana, de cierta realidad social de México. El campo, el cacique y sus víctimas; hambre y miseria de los pueblos de México. Sin embargo no se trata de una "novela de compromiso". En *Pedro Páramo* no hay mensaje. No hay recetas. No hay optimismo progresista.

Imagen de una realidad mexicana. Más que imagen, visión de una realidad mexicana. Visión trágica y lírica, subjetiva y parcial.

Pero el verdadero tema del libro no es el cacique y sus víctimas. *Pedro Páramo* es la visión de un poeta de lo que es el hombre, su vida, su sufrimiento y su morir; visión del hombre sobre esta tierra, bajo este cielo, en México y dondequiera, hoy y siempre.

Y es una gran confesión en voz baja del hombre anonadado por la culpa, una culpa sin culpa, fatal. Todos sus personajes son culpables, y todos saben de su culpa. Hasta Pedro Páramo, tan soberbio, mismo, exclama ante su hijo muerto: "Estoy comenzando a pagar."

Pero en el sombrío paisaje de esta novela hay también zonas luminosas. No sólo es un canto de la angustia y la desdicha del hombre, no sólo un libro de la muerte. Como *Wuthering Heights* de Emily Brontë, otra novela del martirio y la culpa, es un libro del amor más allá de la muerte.

Para terminar, cabe preguntar si *Pedro Páramo* es una novela. Hemos visto que el género es increíblemente elástico y que desde sus comienzos no ha dejado de ensanchar sus fronteras. Y la segunda pregunta: ¿Es *Pedro Páramo* "una nueva novela", una "novela moderna", en el sentido en que hemos usado este término?

Pedro Páramo usa como recursos: la dislocación de los planos temporales, la

"¿Sabías, Fulgor, que ésa es la mujer más hermosa que se ha dado sobre la tierra?", sólo sabemos cómo la ve Pedro, no cómo es ella.) Mezcla de elementos reales e irreales. Insistencia en detalles relativamente insignificantes, observados con minuciosidad. La omisión de hechos espectaculares. (No se narra que Abundio da muerte a Pedro, lo adivinamos porque aluden a ello los gritos de Damiana y el cuchillo sangriento en la mano de Abundio).

Dice Octavio Paz: "Desde principios del siglo la novela tiende a ser poema. La lucha entre prosa y poesía... canto y crítica se resuelve por un triunfo de la poesía." Este triunfo de la poesía es obvio en la obra de Rulfo.

Digamos, pues, resumiendo, que *Pedro Páramo* es una novela, una novela de fuerte y auténtica originalidad. Una novela que acusa una nueva sensibilidad y, para expresarla, echa mano de los más audaces recursos de la novela moderna.



"Eran voces de gentes; pero no voces claras, sino secretas, como si me murmuraran algo al pasar..."

eliminación del narrador, la forma dialogada, la sustitución de lo descriptivo por la evocación y la alusión. (La única descripción que, por ejemplo, se hace de Pedro es esta breve frase: "Allí estaba él, enorme", y, en otro lugar: "el cuerpo enorme de Pedro Páramo". Ni un solo adjetivo describe el aspecto o la personalidad de Susana. Por las palabras de Pedro:

Agreguemos que gracias a la estructura de la obra, gracias a su enfoque subjetivo y su concepción poética, el tema que trata —que es un tema tomado de la realidad humana en lo general, mexicana en lo particular— cobra un aspecto fantástico, de alucinante irrealidad. Una novela hecha de la materia de que están hechos los sueños.