



ALESSANDRO SECOMANDI
alessandro.secomandi37@gmail.com

NEL LIMBO DI JUAN RULFO: SPETTRALITÀ E ALLUCINAZIONE IN *PEDRO PÁRAMO*

Riassunto

Il contributo, incentrato su *Pedro Páramo* (1955) di Juan Rulfo, consiste nell'analisi ravvicinata di uno dei passaggi più ambigui del romanzo e, in particolare, di due figure: la coppia di fratelli che accompagna Juan Preciado verso la morte. Se una lettura superficiale potrebbe consegnare l'episodio al paradigma del realismo magico o a quello contiguo della narrativa innaturale, che in buona sostanza vertono su una conciliante accettazione di qualsiasi elemento inverosimile, sarà piuttosto il ricorso a un'intervista del 1983 a sollevare delle riflessioni articolate sul rapporto fra autore, opera e lettore. In effetti, da un lato le dichiarazioni di Rulfo spiegano ed esaltano certe caratteristiche dei due personaggi che, senza le prime, tenderebbero a passare in sordina, quasi inosservate; dall'altro, invece, lo stesso intreccio di *Pedro Páramo* sembra smentire categoricamente questa *intentio auctoris*. Il cortocircuito dato dall'"inattendibilità" del medesimo Rulfo rende ancora più inestricabile la scena esaminata, alimentando l'indeterminatezza di un testo già opaco, ermetico e reticente.

Abstract

This paper, focused on Juan Rulfo's *Pedro Páramo* (1955), is a close reading of one of the most cryptic episodes of the novel. More specifically, this article deals with the two brothers who accompany Juan Preciado to death. If, at first glance, these characters may be related to magical realism or unnatural narrative, both basically consisting in the normalization of any implausible content, a 1983 interview with Rulfo encourages more articulated considerations about the interaction between the author and the reader of *Pedro Páramo*. On the one hand, the explanations given by Rulfo prove to be perfectly coherent with some traits of the brothers which, without this interview, would go unnoticed; on the other hand, it is also true that the very plot of *Pedro Páramo* seems to deny his *intentio auctoris*. Such a paradoxically unreliable –or at least dubious– interpretation makes the episode involving the brothers even more fascinating and exemplary for an already enigmatic novel.

Su *Pedro Páramo* (1955), l'unico romanzo di Juan Rulfo, si è scritto – e si continua a scrivere – moltissimo. Il realismo del linguaggio e la pacifica manifestazione dell'inverosimile, il profondo sostrato culturale precolombiano e le possibili o probabili influenze letterarie (Hamsun, Yáñez, Faulkner e tanti altri), la frammentarietà di un intreccio denso, a

tratti decisamente oscuro, la complessa storia editoriale e le interpretazioni contraddittorie che l'autore ha fornito: sono soltanto alcuni degli spunti critici indagati dalla sua uscita¹. Eppure, proprio nelle numerose zone d'ombra di *Pedro Páramo* rientra un passaggio apparentemente ignorato dai commentatori e, al contempo, quanto mai rappresentativo del particolare mondo fittizio plasmato da Rulfo. L'ipotesi è che, contestualizzato all'interno dell'opera, questo episodio non possa spiegarsi sulla base di etichette del tutto fuorvianti – o solo in certa misura pertinenti – come il fantastico, il realismo magico e l'innaturale, bensì a partire da una strategia di rarefazione del racconto e disorientamento del lettore; processo, l'ultimo, che coinvolge le stesse dichiarazioni di Rulfo. Ma, in primo luogo, per quale motivo *Pedro Páramo* impone di scartare quelle tre categorie?

Non è difficile capire perché Comala risulti incompatibile con il paradigma fantastico: qui, se non appena intravista e subito sospesa, non si avverte una discrepanza tra la normalità accettata dal protagonista Juan Preciado – o meglio, il coprotagonista insieme a Pedro Páramo – e l'inverosimile, nella fattispecie gli spettri. Se quindi nel fantastico *tout court* i personaggi sentono la contraddizione fra le due sfere², nel romanzo di Rulfo la possibilità che i vivi dialoghino con delle anime in pena non destabilizza né Juan, né altre figure che vi si imbattono nella linea cronologica precedente, quella dedicata al passato del *pueblo* e al medesimo Pedro Páramo. Quando incrocia il primo fantasma, Juan esita giusto qualche istante; poi prosegue il cammino con tranquillità:

Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera. Después volvieron a moverse mis pasos y mis ojos siguieron asomándose al agujero de las puertas. Hasta que nuevamente la mujer del rebozo se cruzó frente a mí. [...] Me di cuenta que su voz estaba hecha de hebras humanas, que su boca tenía dientes y una lengua que se trababa y detrababa al hablar, y que sus ojos eran como todos los ojos de la gente que vive sobre la tierra³.

¹ A titolo introduttivo, fra le tante panoramiche possibili su questo ampio *corpus* critico, cfr. G. Martin, *Vista panorámica: la obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio*, in J. Rulfo, *Toda la obra*, Madrid, Archivos, 1992.

² T. Todorov, *La letteratura fantastica* (1970, Parigi), trad. it. di K. Imberciadori, Milano, Garzanti, 1983, p. 29.

³ J. Rulfo, *Pedro Páramo* (1955, Città del Messico), Madrid, Cátedra, 2011, p. 70.

La conclusione del brano rimarca esplicitamente che a Comala gli spiriti sono tali e quali ai vivi⁴. Così, il protagonista si comporta con identica naturalezza in occasione degli incontri successivi: per esempio, appena Eduvigés gli confida di aver parlato con sua madre Dolores, ormai defunta, Juan appare perplesso e incuriosito; di lì a poco, però, si interessa piuttosto alla scomoda sistemazione che lo attende per la notte, dimenticando il contesto di un villaggio deserto, popolato solo da strani mormorii e da figure sfuggenti, nebulose. Una volta morto anche lui, più avanti, non sembra per nulla stupito di poter parlare nella tomba con Dorotea, un'abitante di Comala già deceduta da tempo, e raccontarle la sua storia. Come nota con acume Juan Villoro, in effetti, siamo agli antipodi dal mostro assoluto e indescrivibile di Lovecraft: la spettralità in *Pedro Páramo* non è che la naturale, quasi scontata prosecuzione dell'esistenza terrena⁵.

Ecco perché, malgrado una superficiale coerenza e molte letture orientate in questo senso, non convince appieno l'inclusione dell'opera nel realismo magico o nell'innaturale⁶, due concetti forse sovrapponibili o quanto meno intersecanti fra loro. È vero che il primo, assai dibattuto, consiste in un regime ibrido nel quale l'elemento inverosimile non desta scalpore, e anzi risulta perfettamente integrato alla quotidianità rappresentata; altrettanto vero che il secondo, in maniera forse più flessibile, può descriversi come un insieme di strategie eterogenee – slegate dalle convenzioni narrative di genere – che contraddicono certi presupposti del mondo reale⁷. Ma cosa può esserci, alla lettera, di 'magico' o

⁴ J. C. González Boixo, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, Leon, Colegio Universitario, 1983, p. 99.

⁵ J. Villoro, *Lección de arena*. Pedro Páramo, in F. Campbell (a cura di), *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*, Ediciones Era, Città del Messico 2003, p. 411.

⁶ Per una rassegna sulle interpretazioni magico-realiste di *Pedro Páramo* si veda nuovamente G. Martin, *op. cit.*, p. 502 sgg.; al racconto postumo di Juan come innaturale accenna per lo meno B. Richardson, *Unnatural Narrative: Theory, History, and Practice*, Columbus, The Ohio State University Press, 2015, p. 18.

⁷ Una variegata introduzione al realismo magico, dagli esordi pittorici con il 'manifesto' di Franz Roh agli impieghi, alle fortune e alle ambiguità in letteratura, viene offerta da L. Parkinson Zamora e W. B. Faris (a cura di), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, 1995. Sul più recente innaturale, altra categoria che ha incontrato qualche resistenza, cfr. almeno B. Richardson, *op. cit.* e J. Alber e B. Richardson (a cura di), *Unnatural Narratology: Extensions, Revisions, and Challenges*, Columbus, The Ohio State University Press, 2020.

appunto di 'innaturale' in quella che resta soprattutto la trasposizione artistica di una continuità, tra vita e morte, cardine nella cultura messicana⁸? Senza contare che, a prescindere dal dato antropologico, almeno per *Pedro Páramo* si tratta di etichette tanto utili per inquadrare dei caratteri sommari (sempre e comunque riconducibili, questi ultimi, alla normalizzazione dell'impossibile), quanto limitanti e approssimative nei confronti di procedimenti testuali più complessi, che troppo in fretta verrebbero ridotti proprio allo 'strano' canonizzato, all'insolito gratuito. Esattamente il caso dell'episodio che si sta per analizzare.

Ora, prima di morire, Juan Preciado (O)⁹ incontra per le strade di Comala una donna che gli offre rifugio per la notte. Lei e il fratello Donis restano turbati dal suo comportamento: l'ospite, agitatissimo, si contorcerebbe sul pavimento in un tormentato dormiveglia. Eppure, nel dialogo con Dorotea che fa da cornice all'ampio flashback, Juan (S)¹⁰ non accenna mai a un qualche stato delirante che l'avrebbe afflitto. Un intero giorno trascorre fra colloqui criptici con i due fratelli, nella loro casa diroccata, e improvvise, fugaci apparizioni; l'invitato (O) si risveglia nel cuore della notte e, come in apnea, vede la donna liquefarsi in una pozza di melma. Esce quindi dall'abitazione in rovina per cercare aria, ma rimane asfissiato:

El calor me hizo despertar al filo de la medianoche. Y el sudor. El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como si estuviera deritiéndose en un charco de lodo. Yo me sentía nadar entre el sudor que chorreaba de ella y me faltó el aire que se necesita para respirar. Entonces me levanté. La mujer dormía. De su boca borbotaba un ruido de burbujas muy parecido al del estertor. 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 caía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que

⁸ Cfr. C. Monsiváis, "Sí, tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente", in F. Campbell (a cura di), *op. cit.*, p. 197.

⁹ Per mettere in risalto la distanza temporale fra personaggio e narratore ulteriore, con la sigla (O) si vuole indicare il primo, vale a dire l'io-narrato, il Juan che diventa oggetto del suo stesso racconto retrospettivo.

¹⁰ Questa, viceversa, indica l'io-narrante, il soggetto del racconto che rievoca quanto accaduto.

se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre. Digo para siempre. Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolinos sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi¹¹.

Per il momento è preferibile lasciare da parte la 'fine' del protagonista e concentrarsi sulla coppia, sin da subito descritta in modo leggermente diverso rispetto agli altri, irrequieti abitanti del *pueblo*. Juan (S) afferma che le loro parole non avevano suono, "como las que se oyen durante los sueños"¹²: un'informazione preziosa, capace forse di far suonare qualche insperato campanello d'allarme. Donis e la sorella, difatti, sarebbero soltanto allucinazioni. A darne testimonianza è Rulfo in persona, interpellato nel 1983 da José Carlos González Boixo:

– Todo indica que los personajes con los que se encuentra Juan Preciado están muertos; sin embargo, hay una pareja de hermanos que parecen estar vivos.

– Ah, no, pero es una alucinación. No existen, es una alucinación que tiene [Juan] dentro del terror mismo. Por ejemplo, se le convierte en un montón de barro, de lodo, la mujer esa. Todo eso es absurdo, ¿no? Son alucinaciones que él tiene, de que encontró a esta pareja y que esta pareja lo quiso dar alojamiento. Son alucinaciones que preceden a la muerte. Él muere después de que se encuentra, según él, esa pareja, y quiere huir, empieza a sentir el terror y entonces empieza a tener alucinaciones y oye voces..., y esa mujer que se le convierte en lodo; eso indica que el tipo está totalmente loco¹³.

Si obietterà, sulla scia della celebre 'dichiarazione di morte' dell'autore, da parte di Roland Barthes, e più in generale dell'ermeneutica secondo-novecentesca¹⁴, che un'intervista – per giunta successiva di circa trent'anni all'uscita del romanzo – non può considerarsi un valido strumento interpretativo. Tuttavia, benché sorprendentemente e 'riduttiva-

¹¹ J. Rulfo, *Pedro Páramo*, cit., pp. 116-117.

¹² *Ibid.*, p. 107.

¹³ J. C. González Boixo, "Apéndices", in *ibid.*, p. 248.

¹⁴ "L'obiezione rivolta dall'odierna ermeneutica contro il ricorso all'intenzione dell'autore dice che questa è desumibile solo da documenti che non fanno parte dell'opera e che per ciò stesso [la] condannano all'eteronomia": P. Szondi, *Introduzione all'ermeneutica letteraria* (1975, Francoforte), trad. it. di B. Cetti Marinoni, Torino, Einaudi, 1992, p. 59. Per una trattazione più esaustiva del dibattito si veda C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore: indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.

mente' verosimile, la proposta di Rulfo è piuttosto congrua a determinate caratteristiche della coppia. Su questa strada si spiegano alcune delle dissonanze che inducono anche González Boixo a distinguerli dai fantasmi, tanto che nel dialogo il critico domanda indirettamente a Rulfo se non siano vivi: la loro rappresentazione archetipica¹⁵, per esempio, con le due figure nude e misteriose che si scopriranno essere fratelli e amanti. Prima Juan (O) vede

Carretas vacías, remoliendo el silencio de las calles. Perdiéndose en el oscuro camino de la noche. Y las sombras. El eco de las sombras. Pensé regresar. [...] Entonces alguien me tocó los hombros.

—¿Qué hace usted aquí?

—Vine a buscar [...] a mi padre.

—¿Y por qué no entra?

Entré. Era una casa con la mitad del techo caída. Las tejas en el suelo. Y en la otra mitad un hombre y una mujer. [Ella] estaba en cueros, como Dios la echó al mundo. Y él también¹⁶.

E ancora, poco oltre, l'accurato resoconto dei loro discorsi anche se l'ospite (O) versa palesemente in uno stato di dormiveglia:

Como que se van las voces. Como que se pierde su ruido. Como que se ahogan. Ya nadie dice nada. Es el sueño. Y al rato otra vez:

—Acaba de moverse. Si se ofrece, ya va a despertar. Y si nos mira aquí nos preguntará cosas.

—¿Qué preguntas puede hacernos?

—Bueno. Algo tendrá que decir, ¿no?

—Déjalo. Debe estar muy cansado.

—¿Crees tú?

—Ya cállate, mujer.

—Mira, se mueve. ¿Te fijas cómo se revuelca? Igual que si lo zangolotearan por dentro. Lo sé porque a mí me ha sucedido¹⁷.

¹⁵ Su questo cfr. almeno V. Peralta, "El hombre como signo en la narrativa de Juan Rulfo", in L. Befumo Boschi e V. Peralta (a cura di), *Rulfo: la soledad creadora*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975, p. 62.

¹⁶ J. Rulfo, *Pedro Páramo*, cit., pp. 106-107. Da osservare che, non appena entrato nell'edificio fatiscente, Juan (O) si trova subito davanti i fratelli: dettaglio inspiegabile, visto che ha seguito da vicino la donna fino all'uscio. Per González Boixo questo è l'ennesimo segno di una condizione mentale precaria: cfr. J. C. González Boixo, "Apéndices", cit., p. 200.

¹⁷ J. Rulfo, *Pedro Páramo*, cit., p. 108.

Ultimo, ma non in grado di importanza, si aggiunga proprio quel li-
quefarsi della donna che Rulfo adduce a prova inconfutabile di pazzia.

Se l'intero episodio trovasse risposta in una proiezione onirica antecedente alla morte, Juan (S) andrebbe considerato inattendibile: infatti, nemmeno a posteriori e in qualità di narratore – ovvero nella cornice – sembra comprendere che si tratta di fantasie¹⁸. Sorge spontaneo, però, un dubbio che rimanda non soltanto alle parole di Rulfo, ma pure al dittico del realismo magico e dell'innaturale. Bastano gli elementi riportati sopra, da soli e a maggior ragione attenendosi al 'diktat' di queste due categorie (che, di nuovo, si può riassumere in una continua, conciliante accettazione del sovrumano), per dimostrare che Donis e la sorella sono spettri della mente e non 'veri' fantasmi? Ragionevolmente no, perché *Pedro Páramo* abitua fin dalle prime pagine a una linea di demarcazione sottilissima fra reale e irreale, da intendersi quest'ultimo in senso duplice: le anime in pena, che nel mondo fittizio di Comala esistono, e i sogni a occhi aperti dei personaggi. Al di là degli spiriti con cui interagisce Juan e della coppia di fratelli, ecco apparizioni più fugaci che subito si dissolvono nel nulla, un soggetto evidentemente folle – o forse no? – quale Susana San Juan, l'epilogo con Pedro Páramo che sembra sgretolarsi in pietra: per lo meno in superficie, tutto lascia pensare che Comala sia una corte di miracoli o di deliri dove, a causa della notevole ambiguità di fondo, distinguere con precisione gli uni dagli altri risulta pretenzioso¹⁹.

Ad esempio, per tornare sul dato forse più solido tra i due segnalati, e cioè la singolare capacità di riprendere nei dettagli una conversazione – per giunta molto enigmatica – origliata quasi durante il sonno, si noti che in precedenza Juan (S) racconta del bizzarro colloquio con Eduviges senza vacillamenti o falle nitide; e questo malgrado le sue rivelazioni

¹⁸ Inattendibile è, in buona e intuitiva sostanza, la voce narrante che non vuole o non può fornire una versione genuina dei fatti all'atto del racconto. Sull'argomento esiste, a partire dalla definizione originale di Wayne Booth, una bibliografia sterminata: qui, a titolo introduttivo, vale la pena rinviare a un contributo variegato, ampio e piuttosto recente come: V. Nünning (a cura di), *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*, Berlino, De Gruyter, 2015.

¹⁹ Più schematica ma comunque complementare, a tal proposito, la riflessione di J. Cuvellier, "Las interpolaciones como juegos discursivos del sentido en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo", in C. Eudave (a cura di), *Ensayos sobre literatura mexicana*, vol. III, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2014, p. 65.

sulla madre Dolores l'avessero già lasciato (O) ben confuso. Al termine del primo frammento incentrato su Eduvigés, il narratore dice di sé:

Yo creía que aquella mujer estaba loca. Luego ya no creí nada. Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar. Mi cuerpo, que parecía aflojarse, se doblaba ante todo, había soltado sus amarras y cualquiera podía jugar con él como si fuera de trapo.

–Estoy cansado– le dije²⁰.

Pure qui si potrebbero riconoscere le premesse di un'instabilità mentale: la sensazione di straniamento fisico dal contesto, il corpo inerte, la profonda stanchezza. Ma tutto ciò che segue è implausibile tanto quanto la prima ombra incrociata da Juan, scomparsa e ricomparsa all'improvviso, o come l'incontro in apertura, dalle battute degne del teatro dell'assurdo, con Abundio (altro figlio illegittimo di Pedro Páramo).

Insomma, mancando indizi concreti di un'autentica distanza dal contesto, per quale motivo non si dovrebbe credere proprio a Donis e alla sua compagna? In assenza dell'intervista di González Boixo, difficilmente il lettore arriverà alla conclusione suggerita da Rulfo, a meno che per indole non sia sospettosissimo, circospetto sino a rasentare la paranoia. Inevitabile allora che il messicano suoni beffardo e ironico²¹, in quella sede, quando rimarca l'assurdità di una donna che si scioglie in fango e descrive la visione quale chiaro sintomo della follia di Juan. Rulfo parla come se *Pedro Páramo* fosse un romanzo pienamente realistico, che certo non può ammettere scene del genere (se non appunto sotto forma di allucinazione o di incubo).

Ancora più clamoroso, tuttavia, è che questa *intentio auctoris* – seppur coerente per alcuni versi al profilo della coppia, occorre ripeterlo, e anzi quasi necessaria per poter apprezzare una teoria altrimenti proibitiva – solleva un'ulteriore criticità: in termini di verosimiglianza non è possibile che il fratello-amante, Donis, sia un abbaglio, perché Juan viene sotterrato esattamente da lui e da Dorotea. Nelle parole della seconda:

–¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado? Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también

²⁰ J. Rulfo, *Pedro Páramo*, cit., p. 73.

²¹ Un atteggiamento consueto in tali occasioni, a onor del vero: cfr. F. Campbell, *Post scriptum triste*, Rochester Hills, Ediciones del Equilibrista, 1994, pp. 16-22 e M. Glantz, "La forma de la muerte", in F. Campbell, *op. cit.*, p. 370.

estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado como mueren los que mueren muertos de miedo. De no haber habido aire para respirar esa noche de que hablas, nos hubieran faltado las fuerzas para llevarte y contimás para enterrarte. Y ya ves, te enterramos²².

Forse anche questo dialogo sepolcrale deve ritenersi un miraggio del protagonista? Oppure, ampliando la portata dell'ipotesi, l'intera Comala non è che il frutto della sua immaginazione? Nessuno snodo avalla percorsi ermeneutici tanto azzardati, e lungo un'altra intervista, del 1973, Rulfo afferma perentoriamente che

[Comala es] un pueblo muerto donde no viven más que ánimas, donde todos los personajes están muertos, y aun quien narra está muerto. [...] Y dentro de este confuso mundo, se supone que los únicos que regresan a la tierra (es una creencia muy popular) son las ánimas, las ánimas de aquellos muertos que murieron en pecado²³.

Benché qui l'autore sorvoli sulla coppia, e quindi ometta l'eventualità che almeno Donis e la donna siano allucinazioni, qualsiasi dubbio estremo sul mondo di *Pedro Páramo* sembrerebbe fugato: i fantasmi esistono, tutt'al più rimane incertezza sulle due figure che accompagnano Juan verso la morte.

Ora, i pochi contributi raccolti che prendono in esame quel passaggio così problematico dell'intervista di González Boixo non rilevano, nell'opera, l'incongruenza con la rivelazione di Dorotea, e viceversa nessuno dei saggi consultati su questo personaggio fa notare che il suo resoconto della sepoltura di Juan smentisce – o comunque rende assai ambigue – le spiegazioni del medesimo Rulfo²⁴. Non è da escludere che la lacuna, specie fra i primi, debba imputarsi anche all'inclusione di *Pe-*

²² J. Rulfo, *Pedro Páramo*, cit., p. 117.

²³ J. Sommers, *Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)*, in F. Campbell, op. cit., p. 518.

²⁴ In quanto ai primi cfr. L. L. García Peña, *No de agua, de polvo el río: la simbolización del inconsciente en Pedro Páramo*, in "Hipertexto", XIII, 2011, p. 15; J. Cuvelier, op. cit., p. 65; R. Bárcenas Deanda, *El encuentro enigmático de Juan Preciado con la pareja de hermanos en Pedro Páramo*, in "Sincronía", LXXVI, 2019. Su Dorotea, tra i tanti possibili, si veda V. Cervera Salinas, *La Dorotea de Juan Rulfo: un capítulo del género de los sueños*, in "Época", XXII, 2017.

dro Páramo nel realismo magico o nell'innaturale, con il relativo mantra del 'tutto può accadere' che finisce per appiattire, per semplificare una strategia complessa e duplice. In effetti, se da un lato l'opacità di Donis e della sorella dipende dalla generale rarefazione del testo, contratto e ridotto da Rulfo proprio in prospettiva di una reticenza più marcata²⁵, da un altro lato sono le sue dichiarazioni extratestuali ad addensare ulteriormente lo scenario. E, mentre su quest'ultimo fattore si è insistito a lungo, sull'oscurità intrinseca dei due fratelli valga l'estratto:

—¿A dónde fue su marido?

—No es mi marido. Es mi hermano; aunque él no quiere que se sepa. ¿Que adónde fue? De seguro a buscar un becerro cimarrón que anda por ahí desbalagado. Al menos eso me dijo.

—¿Cuánto hace que están ustedes aquí?

—Desde siempre. Aquí nacimos.

—Debieron conocer a Dolores Preciado.

—Tal vez él, Donis. Yo sé tan poco de la gente. Nunca salgo. Aquí donde me ve, aquí he estado sempiternamente... Bueno, ni tan siempre. Sólo desde que él me hizo mujer. Desde entonces me la paso encerrada, porque tengo miedo de que me vean. [...] ¡Mírame la cara! ¿No me ve el pecado? ¿No ve esas manchas moradas como de jiote que me llenan de arriba a abajo²⁶?

Il risultato, aporetico, è che alcuni brani dell'episodio tendono a confermare l'*intentio auctoris* della follia, del delirio: come già segnalato, l'affresco archetipico-onirico della coppia e la rievocazione dei loro discorsi nonostante Juan (O) si trovasse in uno stato di dormiveglia. Un altro frammento, invece, ed è il caso della battuta di Dorotea, la scredita.

L'enigma dei due fratelli, se siano ancora in vita oppure si tratti di spiriti o illusioni, non ha una risposta definitiva, complice appunto l'e-lusività di un intreccio che non dipana mai, non illumina, e che piuttosto adombra, accumulando misteri su misteri (soprattutto nella parte dedicata a Juan). Di conseguenza, per quanto suoni paradossale, Rulfo non può ritenersi certamente e inequivocabilmente attendibile, nel

²⁵ M. H. Ascanio, *Juan Rulfo examina su narrativa*, in J. Rulfo, *Toda la obra*, cit., p. 875 e soprattutto J. M. Galaviz, *De Los murmullos a Pedro Páramo*, in F. Campbell, *op. cit.*, pp. 156-186.

²⁶ J. Rulfo, *Pedro Páramo*, cit., pp. 110-111.

colloquio del 1983, sul suo romanzo²⁷. Al lettore, che Rulfo in persona invitava a collaborare per riempire gli spazi bianchi di *Pedro Páramo*²⁸, restano due alternative. Seguirlo sulla strada della fantasia costringe a un circolo vizioso sollevato dal dualismo testo-extratesto: l'interpretazione, abbastanza peregrina senza l'ausilio del materiale esterno, viene legittimata e successivamente sconfessata dagli eventi. Ignorare questo *cul de sac*, invece, pare una scelta limitante nei confronti dell'oscurità di *Pedro Páramo*, del suo costruito e intenzionale ermetismo.

A proposito di inattendibilità, per concludere, il racconto postumo del protagonista suscita un'ultima questione specifica. In precedenza si è accennato al Juan narratore, presuntamente incapace nella cornice di distinguere i suoi incubi dalle autentiche anime in pena: delirante dunque, non affidabile. Ma come giudicarlo, adesso, dopo aver mostrato l'indeterminabilità di un'opera il cui autore ne intorbidisce e confonde le acque o, nell'altra ottica, il cui mondo fittizio si scopre davvero impossibile? A conti fatti, uno degli spettri mentali di Juan – ammesso e non concesso che lo sia – finisce addirittura per sotterrarlo.

Pedro Páramo conferma la felice intuizione degli studi che correlano l'inattendibilità al piano ontologico di riferimento: se in un romanzo accadono eventi che, incredibili per la nostra realtà, ne confutano la logica e le esperienze quotidiane, allora perde di significato qualsiasi parametro teoricamente utile a misurare la fiducia che merita un narratore²⁹. Qui, dove alcune presenze sono concrete e altre – forse – no, ma senza una chiara discriminante reciproca, tutto potrebbe dirsi inattendibile: Juan, Comala, lo stesso Rulfo. Ed è uno dei principali motivi di fascino di un testo che continua a sorprendere.

²⁷ Non è l'unico elemento del quale il messicano propone un'esegesi poco coerente. Per citarne un altro, ancora più curiosi sono i suoi commenti contraddittori sul decesso di Juan: nel 1962, conversando con Luis Leal, lo indica già defunto quando arriva a Comala; a González Boixo, nel 1983, riferisce l'esatto contrario, e cioè che il suo trapasso segue l'incontro con Donis e la sorella. Cfr. rispettivamente L. Leal, *Juan Rulfo*, in J. Roy (a cura di), *Narrativa y crítica de nuestra América*, Barcelona, Castalia Ediciones, 1978, p. 279 e J. C. González Boixo, "Apéndices", cit., p. 248.

²⁸ M. H. Ascanio, *op. cit.*, p. 875.

²⁹ Si veda, per esempio, B. Zerweck, *Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction*, in "Style", XXXV, 2001, pp. 164-167.