DOS ENFOQUES DE *PEDRO PARAMO*

POR

MARTHA L. CANFIELD

Università di Firenze

1. EL ARQUETIPO DEL PADRE TERRIBLE EN RULFO Y EN GARCÍA MÁRQUEZ

El realismo mágico era la búsqueda de una fórmula narrativa que pudiera reunir el descubrimiento progresivo de la realidad americana —geográfica, histórica, social, política— y la permanencia fascinante de lo mágico —el mito, la leyenda, las creencias populares, las estructuras universales de la imaginación que interpreta el mundo y que prepara al hombre para las vicisitudes constantes de la vida, junto con las variantes locales de esas estructuras o arquetipos colectivos.

Uno de los arquetipos más veces configurado en la literatura hispanoamericana, desde el 800 a hoy, y no sólo en la prosa sino también en la poesía, es el arquetipo del dictador, que no es otra cosa que la versión degradada de la figura heroica del padre-rey. Es decir, que aquél en quien el hijo-pueblo había puesto todas sus esperanzas ha traicionado esas esperanzas, revelándose padre despótico, héroe malvado y gobernante tirano. Es en las respectivas novelas de Augusto Roa Bastos y de Gabriel García Márquez, *Yo, el Supremo* (1974) y *El otoño del patriarca* (1975), la primera en versión trágica, la segunda en versión satírica, donde con mayor nitidez confluyen en la figura del déspota los roles contradictorios del padre protector y destructor.

En otro lugar¹ hemos explicado cómo el arquetipo del padre terrible, nutriéndose en la misma historia de los países latinoamericanos, ha generado en la

¹ La primera parte de este ensayo es el desarrollo de una idea ya esbozada en el artículo "El patriarca de García Márquez, padre, poeta y tirano", en *Revista Iberoamericana*, no. 128-129, julio-diciembre 1984, pp. 1017-1056, recogido y ampliado en nuestro libro *El "patriarca" de García Márquez, arquetipo literario del dictador hispanoamericano*, (Firenze: Opus Libri, 1984); y especialmente del último capítulo de este volumen, "Recapitulación y significado del arquetipo". Las citas en el presente ensayo corresponden a dicho volumen y sea para éste como para los demás textos citados, hemos dado entre

literatura esa familiar figura del caudillo amado que, corrompido por el poder, se vuelve déspota execrado. Hemos tratado de explicar también por qué la más alta representación de esta figura nos parece el patriarca de García Márquez y hemos señalado que la más importante fuente de la visión marqueziana está en una novela que la precede veinte años y que el mismo García Márquez considera lo mejor de la narrativa hispanoamericana: *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo.

Por supuesto, las diferencias entre ambas novelas no son pocas, en primer lugar, Pedro Páramo no es un dictador, sino un gamonal, un cacique de pueblo. En segundo lugar, el estilo de Rulfo, lírico y monodiscursivo, se opone a la pluridiscursividad —en el sentido bajtiniano— de García Márquez y la predominancia en *El otoño del Patriarca* del registro satírico-grotesco. Por otra parte, la proyección

paréntisis simplemente el apellido del autor y la(s) página(s) de la edición que más abajo especificamos.

Para las dos novelas comparadas, hemos usado las siguientes ediciones: Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955), en *Pedro Páramo y El llano en llamas*, (Barcelona: Plantea, 8 ed., 1980, pp. 5-118); Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca*, (Buenos Aires: Sudamericana, 1975). En las citas hemos adoptado respectivamente las siglas PP y OP.

Hemos consultado además: Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, (Torino: Einaudi, 1979); Guiseppe Bellini, "Realtà e irrealtà in *Pedro Páramo*", en *Il labirinto magico*, (Milano, 1973); Carlos Blanco Aguinaga, "Realidad y estilo de Juan Rulfo", en *Nueva novela latinoamericana I*, compilación de Jorge Laforgue, (Buenos Aires: Paidós, 1969, pp. 85-113); Joseph Campell, *L'eroe dai mille volati* (1953) (Milano: Feltrinelli, 1984); Carlos Domínguez Puente, "La estructura del silencio y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo", en *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, no. 2-3, Madrid, 1980, pp. 55-60; Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, (México: Joaquín Mortiz, 1969; esp. pp. 15-16); Luis Harss, "Juan Rulfo o la pena sin nombre", en *Los nuestros*, Buenos Aires: Sudamericana, 5 ed., 1973, pp. 301-337; Oreste Macrí, "Il potere della narrativa", en *Industria e sindacato*, no. 40-41, 4-11 nov. 1983, pp. 31-32; Plinio Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*, (Bogotá: La Oveja Negra, 1982); Julio Ortega, "Pedro Páramo", en *La contemplación y la fiesta*, (Caracas: Monte Avila, 1969, pp. 17-30); Augusto Ponzio, *Michail Bachtin, alle origini della semiotica sovietica*, (Bari: Dedalo, 1980); Dario Puccini, "Quattro proposte di lettura del *Pedro Páramo* di Juan Rulfo", en *Terra America*, a cargo de Angelo Morino (Torino: La Rosa, 1979, pp. 155-171); Hugo Rodríguez-Alcalá, *El arte de Juan Rulfo*, (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Dept. de Literatura, 1965); Moustapha Safouan, *Studi sull'Edipo*, (Milano: Garzanti, 1977); Joseph Sommers, "A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo", en *Yáñez, Rulfo, Fuentes*, (Caracas: Monte Avila, 1970, pp. 93-123).

Quisiéramos dejar testimonio de nuestra afectuosa deuda con Oreste Macrí que, en su caso especialismo, va más allá de lo que puedan decir las citas bibliográficas.

narcisista de los autores se localiza de manera perfectamente opuesta: la de Rulfo en la figura del hijo, la de García Márquez en la del padre-tirano. Para quien no cree en la casualidad de los fenómenos creativos, es bien sintomático que el hijo de Pedro Páramo constituya el narrador homodiegético de buena parte de la historia y que su nombre coincida con el del autor, Juan. Respecto a García Márquez, parece bastante evidente que se *complace* en narrar las proezas morales e inmorales de su personaje y, desde que él ha dicho que *El otoño del patriarca* es su novela más autobiográfica, hay que tomarlo en serio; más aún, hay que considerar que, probablemente, la proyección operada es más profunda de lo que él mismo supone.

El hecho de que Rulfo se proyecte en el hijo y no en el padre no sorprende si se tiene en cuenta, por un lado, su propia biografía; por otro, su condición de mexicano. Rulfo perdió a su padre cuando tenía ocho años y a su madre cuando tenía catorce. Tres de sus abuelos ya habían muerto y ningún pariente se hizo cargo de él; terminó en un orfanato donde pasó varios años. Le ha quedado por el resto de la vida la pasión de los orígenes: quiénes fueron sus abuelos, de dónde viene cada uno de sus apellidos, Vizcaíno, Arias ..., cómo eran, qué hacían sus antepasados. Por más de veinte años ha trabajado en el Instituto Indigenista, un organismo del estado, y su trabajo lo ha llevado a viajar por lugares recónditos de México, en pos de las últimas comunidades indias, marginadas de la civilización, pequeñas y perdidas raíces de su historia (HARSS, p. 311). El viaje en busca del padre es algo que Rulfo ha vivido íntimamente.

Luego, como se sabe, el complejo paterno está profundamente radicado en la estructura psicológica del mexicano, se diría que es una de las claves fundamentales de la "mexicanidad". A nivel inconsciente, el mexicano es siempre "un hijo de la chingada", es decir, de la violada, de la humillada: mucho más que el resto de los hispanoamericanos, el mexicano se siente hijo de la tierra devastada y sometida por el conquistador español. Nadie mejor que Octavio Paz ha explicado este problema en *El laberinto de la soledad* (1950). No importa que el "matrimonio" se presente como legítimo: Pedro Páramo y Dolores Preciado están casados oficialmente; pero a Juan Preciado no le toca mejor tratamiento por parte de su padre que a todos los demás Abundio Martínez cuyas madres "malparieron en un petate". La legislación de Indias, se sabe, se hizo para proteger a las nuevas tierras y a sus habitantes, pero las leyes no bastaron para impedir el pillaje, el exterminio de las culturas indígenas, cuando no de las mismas poblaciones, los abusos de poder, en fin, todos los males que derivan del sometimiento colonial. El pueblo nacido de la vejación —muy intensamente el pueblo mexicano— no rebasa el ancestral complejo de Edipo, no consigue modificar esa fatal distribución infantil de los impulsos eróticos en dirección de la madre y de los impulsos de muerte en dirección del padre. Más que nunca la literatura cumple entonces una función de

“purificación”. El autor narrador de tiranos es fundamentalmente el hijo que medita sobre el fracaso histórico de su pueblo, con el cual se identifica, y que introyecta al padre horrendo —suma del invasor de los orígenes y del gobernante fallido o traidor—, antes de expulsarlo en la escritura catártica (MACRI, pp. 31-32). La Revolución del 1910, por otra parte, con el surgimiento de los nuevos caudillos, dio la impresión de que se podría recuperar la figura paterna a través de una dignificación de la relación con la tierra y con la patria. Pero la Revolución fracasó y la reconciliación con el Padre se volvió a postergar. García Márquez, en cambio, se proyecta sobre todo en el padre, es decir en el patriarca que, a su vez, ha resuelto su complejo paterno con una vistosa eliminación de la figura del padre: el patriarca vive la plenitud del ejercicio del poder y una indiscutida relación privilegiada con la madre. Dice el narrador: “él consideraba que nadie era hijo de nadie más que de su madre y sólo de ella” (OP, p. 50), y más aún, “se sabía que era un hombre sin padre como los déspotas más ilustres de la historia” (OP, p. 51). Y dice García Márquez, hablando de los dictadores en general y de su novela en particular: “Lo que creo haber establecido es que la imagen dominante en sus vidas fue la de la madre, y que —por el contrario— eran en cierto modo, desde siempre, huérfanos de padre” (MENDOZA, p. 86).

Pero, a pesar de las diferencias señaladas, los elementos de conexión entre *Pedro Páramo* y *El otoño del patriarca* son muchos y de gran importancia. El tipo de realismo mágico tan característico de la obra de García Márquez, en el cual el narrador participa de la maravilla narrada sin separarse de ella nunca, ni para comentarla, ni para explicarla, ni mucho menos para asombrarse de lo que acontece, encuentra un precedente sólo en la obra de Rulfo y nace en buena medida de la lección del maestro mexicano. El espacio ácrono de *Pedro Páramo*, la suspensión del tiempo en un paisaje estéril donde la muerte inmoviliza la historia, halla su equivalente en esa onírica irrealidad de *El otoño*., en ese ámbito de un Caribe soñado donde el año sin estaciones, siempre igual mes a mes, aparece hiperbolizado en un tiempo secular que corre y, al mismo tiempo, restaña. El tiempo de *El otoño*, liberado de las coordenadas humanas, se parece más bien al tiempo de la mente divina, donde todo es a la vez sucesivo y simultáneo o bien a la a-cronía de los mitos cíclicos donde todo ocurrió y vuelve a ocurrir, siendo a la vez dinámico —la historia dura siglos— y estático —la historia se muerde la cola, regresando continuamente al momento del deceso del patriarca—. Tanto el patriarca como Pedro Páramo son narrados desde la muerte: y esto debe ser necesariamente así, porque ambos son padres terribles cuyo poder aumenta con la desaparición física, después de la cual, —como ha explicado Freud en *Totem y tabú*— el hijo lo introyecta y se autoimpone la ley.

Las dos novelas, por otra parte, desbordan el género narrativo, confinando a tal punto con la poesía en prosa, que García Márquez ha podido certeramente definir su obra como “un poema sobre la soledad del poder”, mientras que de *Pedro Páramo* se ha señalado su naturaleza lírica, volviéndolo a menudo objeto de análisis de tipo poético, casi más que de tipo narratológico. Carlos Domínguez, por ejemplo, ha notado que nuestra memoria de esta novela es perceptiva, como la del poema, y que en la lectura no perdemos conciencia de los espacios intersticiales a través de los cuales la narración se estructura como la música entre los espacios de silencio o pausas (DOMINGUEZ, pp. 56-57).

Hay inclusive ciertos detalles narrativos en *Pedro Páramo* que hallan eco en *El otoño del patriarca* y que, si en este último no son expresamente buscados, lo cual no parece, deben seguramente tomarse como testimonios de una lectura muy sentida que ha dejado tales huellas, además de una descontada extraordinaria afinidad entre los autores. Así, el famoso ceremonial nocturno del patriarca, según el cual él no podía ir a dormir si antes no había revisado las fallebas de las ventanas, tapado las jaulas de los pájaros, cerrado cada una de las puertas de los muchos cuartos y en fin la de su dormitorio, pasando las tres aldabas, los tres cerrojos y los tres pestillos, parece —independientemente de la formidable hipérbole típica del estilo carnavalizado de García Márquez— la maníaca repetición del gesto que el niño Pedro Páramo ha visto cumplir en las noches a las mujeres de su casa: “... rezaban el final del rosario. Se levantaban; encerraban los pájaros; atrancaban la puerta; apagaban la luz” (PP, p. 18).

Luego, el repique de campanas por la muerte de Susana San Juan, que se multiplica en las demás iglesias de la zona y dura tanto que los funerales se transforman en fiesta, si por un lado evoca el famoso *leit motiv* de *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez y los tremendos efectos producidos por el tañedor Gabriel, por otro establece el motivo del funeral-jolgorio que García Márquez renovará en aquel “carnaval de mi muerte” que desencadena las iras del patriarca. En ambos casos la paradójica fiesta popular se concluye con la venganza del tirano burlado: Pedro Páramo se cruza de brazos y Comala se muere de hambre. El patriarca escenifica su propia resurrección y vuelve al poder para distribuir, con encarnizamiento y complacencia, castigos a los desleales y premios a los leales.

Pero donde con mayor nitidez *Pedro Páramo* se nos presenta como fuente de *El otoño del patriarca* es en la estructuración de los protagonistas: contraste entre la impasibilidad exterior y la dimensión lírica interior, identificación con la tierra, dependencia de la figura femenina, extrema soledad, poligamia, paternidad múltiple, rechazo a reconocer a los hijos, salvo uno que muere prematuramente, etc.

Por lo que se refiere a Pedro Páramo, ya Carlos Blanco Aguinaga había puesto en evidencia la doble vertiente del personaje, el contraste entre “la violencia exterior y la lentitud interior del sueño” (AGUINAGA, p. 111). En realidad, la violencia de Pedro Páramo, fría y calculada, está en las órdenes que da, en la imposición de su voluntad con total indiferencia por el sentir del otro. Su gesto exterior no aparece nunca violento, mientras es bien visible en el patriarca, en sus ansiosos recorridos por todo el palacio, en el golpe de mano sobre la mesa con que aniquila un complot, su mismo gobernar “de viva voz y cuerpo presente”, su impulsividad, sus arrebatos, en fin su “barbarie”. Pedro Páramo, que ejerce la violencia pero no se deja arrastrar por ella exteriormente, se define mejor con otro adjetivo: *imperturbable*, adjetivo que, a su vez, calza muy bien al patriarca en su versión, no de caudillo, sino de tirano, según demuestra la abundancia de epítetos que le aplica el narrador, del tipo “de granito”, “insondable”, “de piedra”, “inescrutable”, etc, con los cuales se sugiere aquella configuración *pétre*a del personaje, que es idéntica en *Pedro Páramo*, aunque, en este último, se hace evidente sólo en el último renglón de la novela, pero, eso sí, con imagen indeleble y de valor retroactivo. Así se describe su agonía: “Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera de piedra” (PP, p. 118).

A esta imperturbabilidad exterior corresponde un mundo interior de ensoñación y de transporte, constante en Pedro Páramo y muy frecuente en el patriarca, ambos resueltos narrativamente por medio del monólogo interior con centro en la mujer amada y perdida. En la novela de Rulfo, el estilo lírico y monodiscursivo mantiene sobre un mismo registro lingüístico las secretas cavilaciones del personaje:

... A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras. (PP, p. 16)

Y así siempre, hasta poco antes de morir:

... 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. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan. (PP, p. 117)

A la intensidad del pensamiento, como la otra cara de una moneda, corresponde el laconismo verbal. “¿Qué haces aquí?”, le pregunta su madre, cuando sale, después

de largo rato, del excusado, y él responde: "Estoy pensando" (PP, p. 15). "¿Y qué estabas haciendo?", le pregunta su abuela, que lo ha buscado ansiosamente durante una tormenta; y él responde: "Solamente estaba viendo llover" (PP, p. 16).

El altísimo grado de representación del principio dialógico en la novela de García Márquez, en cambio, esa notable "pluridiscursividad" o "polifonía" (BACHTIN, pp. 112-120; PONZIO, p. 122), característica de *El otoño del patriarca* (CANFIELD, pp. 47-61), produce naturalmente monólogos o discursos en primera persona, que pasan de un tono a otro y de un registro a otro. Manuela Sánchez, por ejemplo, en los soliloquios del anciano gobernante, es alternativamente objeto de lánguidas evocaciones y objeto de imprecaciones terribles: ¿dónde estarás Manuela Sánchez de mi desventura que te busco y no te encuentro en la noche desventurada de tu eclipse, dónde estará tu mano inclemente, dónde tu rosa [...] y el aliento de regaliz de tu respiración?", se pregunta el patriarca, sintiéndose "mas sólo que nunca en la soledad eterna de este mundo sin ti, mi reina" (OP, p. 86). Y poco después: "¿dónde estarás Manuela Sánchez de mi mala saliva, carajo, dónde te habrás metido que no te alcance este desastre de mi venganza" (OP, p. 103). Asimismo, por lo que se refiere al fenómeno de *hibridación* en la novela, ya estudiado por nosotros en otro lugar, los melancólicos *ubi sunt* del patriarca, con evidente referencia a una literatura de alta estirpe, se transforman insensiblemente en alocuciones calcadas sobre modelos de la literatura popular o de la paraliteratura, o incluso de las canciones de moda, adoptando vocablos y sintagmas de la jerga familiar, local barranquillera y caribeña e incluso obscena:

dónde estará el olor de regaliz de tu respiración en este trueno continuo de altavoces de hija de puta serás tu tormento de mi vida de los borrachos sacados a patadas del matadero de las cantinas, dónde te habrás perdido en la parranda sin término del maranguango y la buñundanga y el gordolobo y la manta de bandera y el tremendo salchichón de hoyito y el centavo negro de napa en el delirio perpetuo del paraíso mítico del Negro Adán y Juancito Trucupey (OP, pp. 75-76).

Sin embargo, más allá de esta notable diferencia de estilos, los dos tiranos dejan en el lector la misma impresión de una apariencia insondable, *pétreo*, que esconde un constante tormento de amor y de abandono, jamás confesado a nadie. Como Susana San Juan para Pedro Páramo, el centro de los monólogos del patriarca está siempre en las mujeres amadas que ha perdido: Manuela Sánchez, Bendición Alvarado, Leticia Nazareno. Esta doble naturaleza contrastante en el patriarca aparece ejemplarmente ilustrada en el bellísimo relato homodiegético (en este caso no es exactamente un monólogo) ante la urna de su madre, seguido por la descripción que hace el narrador heterodiegético de su aspecto externo. Aunque la cita es larga, merece ser reproducida:

con mis propias manos, madre, destapé la urna de cristal cuyos emblemas funerarios se desbarataban con el aliento, te quité la corona de azahares del cráneo enmohecido cuyos duros cabellos de crines de potranca habían sido arrancados de raíz hebra por hebra para venderlos como reliquias, te saqué de entre los filamentos de revenidas piltrafas de novia y los residuos áridos y los atardeceres difíciles del salitre de la muerte y apenas si pesabas más que un calabazo en el sol y tenías un olor antiguo de fondo de baúl y se sentía dentro de ti un desasosiego febril que parecía el rumor de tu alma y era el tijeiteo de las polillas que te carcomieron por dentro, tus miembros se desbarataban solos cuando quise sostenerte en mis brazos porque te habían desocupado las entrañas de todo lo que sostuvo tu cuerpo vivo de madre feliz dormida con la mano en el corazón y te habían vuelto a rellenar con estropajo de modo que no quedaba de cuanto fue tuyo nada más que un cascarón de hojaldres polvorientas que se desmigajó con sólo levantarlo en el aire fosforescente de las luciérnagas de tus huesos y *apenas se oyó el ruido de saltos de pulga de los ojos de vidrio en las losas de la iglesia crepuscular, se volvió nada, era un reguero de escombros de madre demolida que los alguaciles recogieron del suelo con una pala para echarlo otra vez de cualquier modo dentro del cajón ante la impavidez monolítica del sátrapa indescifrable cuyos ojos de iguana no dejaron traslucir la menor emoción* (OP, pp. 157-158, con la cursiva hemos querido señalar el pasaje, en realidad paulatino y no abrupto, del narrador homodiegético al narrador heterodiegético).

El secreto de sus cavilaciones Pedro Páramo se lo lleva a la tumba. El patriarca también. Sus respectivos autores han ido, en verdad, a destapar esa tumba. Y la tarea no podía ser fácil. Relatar a los tiranos desde la muerte significa también desentrañarlos de una visión esclerotizada común, propagada por la historia y por la literatura. Ya dijo Carlos Fuentes que con esta novela Rulfo cerró con llave de oro y para siempre la temática documental de la Revolución. En realidad, a esa "llave de oro" le faltaba una pieza: *La muerte de Artemio Cruz*, que el mismo Fuentes publicó en 1962. Pero, en otro sentido, es cierto que, después de Rulfo, la novela *documental* sobre la Revolución no es más concebible, porque ya había dejado de serlo con *Pedro Páramo*.

A su vez, *El otoño del patriarca* ha cerrado, también con llave de oro y de manera absolutamente extraordinaria a nuestro modo de ver, la *novela del dictador*, sea éste histórico o emblemático (respectivamente línea de Asturias, Roa Bastos, etc., y línea de Carpentier, García Márquez). En efecto, en los últimos diez años, a pesar de la producción de una abundante literatura testimonial y de la existencia real de personajes que han vuelto a materializar el arquetipo del caudillo y del tirano —Perón, Pinochet, Videla, por ejemplo— la narrativa encara el tema de la *dictadura*, no del *dictador*, y a través de excelentes novelas como *No habrá más penas ni olvido* (1978) y *Cuarteles de invierno* (1980) de Osvaldo Soriano,

Mascaró, el cazador americano (1981) de Haroldo Conti, *Conversación al sur* (1981) y *En cualquier lugar* (1984) de Marta Traba, *Ultimos días de William Shakespeare* (1984) de Vlady Kociancich, entre otros, lo que tenemos es el clima opresivo de los gobiernos de fuerza visto desde la perspectiva, no de quien lo impone, sino de quien lo padece y busca desesperadamente alguna vía de salida.

La *novela del dictador* se había iniciado más de cien años atrás con un conjunto narrativo que tenía como centro o como blanco al argentino Rosas. Se trataba de un cuento, "El matadero" de Esteban Echeverría, escrito entre 1838 y 1840 pero no publicado hasta 1871, de una biografía novelada, *Facundo* (1845) de Domingo F. Sarmiento (a través de Facundo también Sarmiento enjuiciaba a Rosas), y de una novela, *Amalia* (1851) de José Mármol. Aunque Sarmiento había dado el ejemplo de lo que podía ser "ver" al tirano desde adentro, ninguno de los escritores sucesivos recogió la lección, o la recogió muy parcialmente, siguiendo más bien el modelo imprecatorio de Echeverría—Mármol.

Para desamordazar al tirano de la visión maniqueísta predominante —y que increíblemente perdura hasta en el mismo Carpentier— era necesario, en cambio, repetir esa forma de identificación, al menos parcial, que Sarmiento, el Doctor Montonero, había realizado con Facundo y que luego García Márquez realizará con su patriarca. O, en todo caso, era indispensable dar esa "vertiente interior", a través de la cual el déspota se realiza más verosímilmente: tal la operación llevada a cabo por Rulfo en *Pedro Páramo*.

En otras palabras, era necesario vencer la distancia abismal desde cuyas opuestas orillas pueblo y tirano se miraban sin reconocerse. En *Hora 0* (1960), Ernesto Cardenal hace que Somoza hable siempre en inglés, porque para él Somoza no tiene nada que compartir con el pueblo de Nicaragua, ni siquiera la lengua. La guerra, en efecto, es sin cuartel. Nicaragua es Sandino; Somoza, jamás. La alternativa es una sola y la conciliación, naturalmente, imposible: con Sandino y con Nicaragua o con Somoza contra Nicaragua. Independientemente de que en la estrategia histórica y en determinadas circunstancias tal alternativa resulte inmodificable, entre pueblo y tirano hay una relación de hecho y por tanto los vasos comunicantes entre ellos tienen que existir. Negarlos significa, desde el punto de vista analítico, negar la parte del yo que la misma víctima ha proyectado en su agresor. Significa desconocer una parte de la propia identidad que el pueblo, en este caso, no acepta de sí mismo y combate en el tirano. No sabemos, y por cierto no interesa dilucidar aquí cuánto había de nicaragüense en Somoza. Importa, en cambio, dejar sentado que la intuición de algunos escritores ha encontrado esta escondida identidad entre el tirano y su pueblo. ¿Qué lector no siente que Pedro Páramo es tan de Comala —tan mexicano— como Juan Preciado y que, con otra fortuna, Juan Preciado, como Miguel Páramo, pudo haber sido él también un Pedro

Páramo? ¿Quién duda que el patriarca de García Márquez es generado por el mismo pueblo que oprime y que él, a su vez, siente haber *generado*? Lo que el patriarca dice de sus militares podría decirlo de los habitantes de la aldea que conoce uno por uno, con nombre, apellido, oficio y familia: "yo que los parí a todos, carajo, me los saqué de las costillas" (OP, p. 116).

El tirano es generado por el pueblo, como él y su pueblo son generados por la tierra. Facundo no podía surgir sino en la pampa argentina, había teorizado Sarmiento: la pampa lo *produce*. En la metáfora poética de *El otoño del Patriarca* el cuerpo enorme y secular del anciano gobernante es un condensado de la tierra marina del Caribe: en su piel viven líquenes y animales parasitarios del fondo de mar (OP, pp. 10, 89, 169). De manera que el tirano odiado (padre) y la tierra amada (madre) constituyen una unidad; en la versión mexicana, el "Violador" y la "chingada". La conclusión puede resultar tan desconcertante y angustiosa que ante ella el pueblo (el hijo) puede retroceder horrorizado. Si no se está preparado para ella, la revelación puede incluso fulminarlo: Juan Preciado no lo estaba y su viaje se concluye en la tumba irreversible.

Una novela como *El recurso del método* dice exactamente lo que el pueblo atormentado quiere oír; se mueve a nivel de la conciencia y a este nivel concede y complace. No desentraña, no es catártica. El elemento satírico presente en ella favorece el desahogo, eso sí, pero no va más allá. El yo-hijo-pueblo, que ha execrado y exorcizado al padre-dictador rechazando aquel material desechado en el inconsciente y que, visto desde otra perspectiva, constituiría un tesoro, se desahoga en lo satírico para justificar la separación. También en *El otoño del patriarca* lo satírico cumple esta función; pero aquí hay algo más. Entre los muchos elementos sorprendentes de esta novela, uno de los más inesperados es el cambio de perspectiva narrativa que ocupa las últimas páginas, después de la muerte del protagonista. El lector siente a la vez desconcierto y regocijo: la voz narrante es la del pueblo, pero por primera vez no se trata de una conciencia sometida, confundida o insegura, sino de una conciencia lúcida que ve al dictador como un enemigo vencido y comprende por qué ha podido vencerlo. La separación entre sujeto y objeto es total. El pueblo ya no se proyecta en el tirano y puede enjuiciarlo libremente. Compárese la actitud del narrador en estas citas representativas del macrotexto:

que [...] fuera el mismo hombre mesiánico que en los orígenes de su régimen aparecía en los pueblos a la hora menos pensada (OP, p. 90),

se quedaba [...] pendiente del curso de nuestras vidas, pues lo único que nos daba seguridad sobre la tierra era la certidumbre de que él estaba ahí, invulnerable (p. 106),

una patria que entonces era como todo antes de él, vasta e incierta (p. 173),

con la actitud final, desde “se aprende demasiado tarde que hasta las vidas más dilatadas y útiles no alcanzan para nada más que para aprender a vivir”, hasta el renglón final, donde se declara que “el tiempo incontable de la eternidad había por fin terminado”, formulación esotérica del paso del no-tiempo del mito y de la fantasía infantil al tiempo mensurable de la historia y de la conciencia adulta.

La toma de distancia objetiva respecto del patriarca es más que evidente en frases como:

la [vida] que nosotros veíamos de este lado que no era el suyo mi general

un anciano sin destino que nunca supimos quien fue un tirano de burlas que nunca supo dónde estaba el revés y dónde estaba el derecho de esta vida que amábamos

porque nosotros sabíamos quiénes éramos mientras él se quedó sin saberlo (pp. 270-271).

No es casual que sólo al final de la novela el lector venga a leer un juicio semejante. El autor lo ha inducido sutilmente, a lo largo de la narración, a reconocer lo que de sí mismo había en el padre-tirano y, por tanto, a reconciliarse con la parte oscura de sí, hasta ahora proyectada en el otro; después de lo cual se puede separar al tirano de su valor simbólico de padre y se puede enjuiciarlo, con firmeza y sin odio, para abrir desde ahora el camino a la reconstrucción o, dicho sea en término mítico-analítico, al “renacimiento”. En este sentido, la lectura, aún más que la escritura de *El otoño del patriarca* es verdaderamente catártica. Piedad y terror por la “bestia solitaria”, y al fin el juicio sereno de quien, volviendo la tremenda página, puede empezar de nuevo.

También *Pedro Páramo* ejerce una función catártica sobre el lector, aunque cuente la historia de un complejo paterno no superado y aunque el enfrentamiento entre padre e hijo se concluya negativamente con la aniquilación del hijo. Porque *Pedro Páramo* deja latentes en el lector los elementos necesarios para la superación: piedad y terror por el viejo gamonal, y sobre todo identificación del gamonal con la misma tierra de la que se ha enseñoreado. La “chingada” y el macho prepotente que la ha reducido no son más que dos aspectos de una sola unidad.

Después de la lectura de la novela de Rulfo, pocas cosas quedan tan claras como la estrecha relación que une a Pedro Páramo con Comala: ésta vive y muere según su voluntad, y todos los habitantes, que de él dependen en vida, siguen después de muertos rotando alrededor de su memoria, ya sea en los murmullos que

han quedado como huellas indelebles en el aire del pueblo desierto, ya sea en los diálogos de ultratumba en los cuales el viejo gamonal sigue constituyendo el hilo conductor.

La reconciliación con el padre implica, efectivamente, la sorprendente revelación que habíamos enunciado antes: que el padre y la madre, el dictador y la tierra, los aspectos negados y aceptados del yo, no son otra cosa que el reflejo uno del otro y constituyen, esencialmente, una unidad. Cuando el hijo *ve* y *comprende*, acepta la muerte de lo que él ha sido hasta ahora y está pronto para renacer en su nuevo carácter. Según la mitografía, el héroe que ha descendido a los Infiernos vuelve a salir a la superficie llevando consigo el don —objeto o mensaje— recibido, con el cual renovará y mejorará la vida suya y de los suyos (Prometeo con el fuego, Jasón con el vellocino de oro, Cristo para siempre resucitado). Si, en cambio, el héroe no obtiene lo que ha ido a buscar o lo obtiene pero no quiere regresar o simplemente no regresa, la renovación —o renacimiento o palingénesis— es imposible. Porque quien no regresa es aquél que no se resigna a perder aquella parte de sí que debe ser perdida: es Orfeo volviendo la mirada para asegurarse de que Eurídice lo sigue. Quien no se somete al continuo ciclo de muerte y resurrección que es la vida, lejos de salvarse de la muerte, pierde la vida misma.

Quien no es capaz de humillarse y reconocer en el odiado-otro la parte odiada de sí mismo, no se conoce a sí mismo; y no puede vencerse ni crecer. Juan Preciado, que no se reconoce en su padre, que permanece oscuro a sí mismo y en su misma confusión perece, es el mismo México que no se reconoce en su propia historia y por eso mismo no puede avanzar. “En México estamos estabilizados en un punto muerto”, ha dicho Rulfo (HARSS, p. 312). Olvidar el pasado —en la historia de una nación lo mismo que en la historia de un individuo—, borrar parte de lo que somos o de lo que fuimos, no cumplir el proceso de integración de los contrarios, puede dar un equilibrio sólo provisorio. Matar al padre-ogro no libera si se permanece *separado* del aspecto-ogro del padre. Pero identificarse sólo con este último significa dar preminencia a la parte oscura de la personalidad y ser sofocados por ella.

En la novela de Rulfo hay, en realidad, tres hijos, cada uno de los cuales sigue una vía de comportamiento distinta con respecto al padre. Juan Preciado, renunciando al enfrentamiento, intenta la fuga, es decir, el olvido, la evasión: las desastrosas consecuencias constituyen una de las claves de la novela. Abundio Martínez mata al padre, pero no lúcidamente: su borrachera tiene también un valor simbólico. El no reconoce la parte de sí que vive en el padre y así su acto no es liberatorio: su alma seguirá vagando por los alrededores de Comala, masticando ese “rencor vivo” que, siendo sobre todo suyo, él parece reconocer sólo en Pedro Páramo (PP, p. 9). Miguel Páramo se identifica con la parte negativa de su padre,

adopta exclusivamente esta parte que lo subyuga y al fin lo destruye. El apetito sexual, el autoritarismo y la falta de escrúpulos de Pedro Páramo se reproducen en su hijo Miguel, sin ser contrabalanceados por la fría capacidad calculadora que hace de Pedro Páramo un gran jefe y no un simple *viveur*. El caballo desbocado que conduce Miguel a su muerte prematura es una clara representación del desenfreno y, en particular, del desenfreno sexual.

En la novela de García Márquez el hijo *mata* al padre realmente porque reconoce la parte de sí que hay en el padre, se la asume, la reintegra a su personalidad, de la cual la había separado, y luego renuncia a ella. La *deja morir* para que pueda nacer la parte nueva: como se deja morir la infancia para entrar en la pubertad, como se deja morir la pubertad para entrar en la edad adulta, etc. En la novela de Rulfo nadie logra matar al padre realmente, pero con ello mismo el autor nos enseña cómo el crecimiento del hijo queda así interrumpido y el tiempo histórico en suspenso. En esta intuición de los autores —relación castrante con el padre terrible— ambas novelas aparecen estrechamente ligadas; pero también, a partir de ese punto, se separan. Una lectura que enfoque particularmente la realización del monomito del héroe en la aventura de Juan Preciado aclara estas últimas consideraciones.

2. JUAN PRECIADO Y EL VIAJE MITICO FALLIDO

Pedro Páramo es, indudablemente, no sólo una obra maestra de la narrativa contemporánea, sino, además, una novela fascinante que ha atraído como pocas la atención de los críticos, muchos de los cuales, dejando de lado la perspectiva histórica que la ve, sobre todo, como una pintura de la situación de las provincias mexicanas al tiempo de las guerras cristeras, han tratado de descifrar en ella la clave escondida de algunos mitos universales. Pero la verdad es que no coincide completamente con ninguno. Para darle verosimilitud a sus ecuaciones, Carlos Fuentes había recurrido a la estratagema de invertir y combinar los mitos: Juan Preciado sería, así, un joven Telémaco que inicia la “contra-Odisca” en busca de su padre —“contra”, tal vez, porque el hijo no se mueve por amor sino por odio—, sería un “Edipo-Orfeo” que desciende a los infiernos conducido por la “madre-amante Yocasta-Eurídice”; Susana San Juan sería una “Electra al revés”; y el propio Pedro Páramo, un “Ulises de piedra y barro” (FUENTES, p. 16).

Más justificadamente, Julio Ortega se refería al viaje de Moisés en busca de la tierra prometida; pero, sobre todo, abría el camino a una interpretación más precisa cuando individualizaba en la novela, no un mito en particular, sino un *rasgo mítico* o *mitema*, es decir, la búsqueda del padre; y cuando, certeramente, veía esta

búsqueda como metáfora del proceso de maduración del joven: “buscando al padre, el héroe persigue y encuentra, o pierde, su puesto en esa realidad” (ORTEGA, p. 18).

Creemos, en efecto, que aproximando la novela de Rulfo a un mito u otro no se logrará dilucidar ese “trasfondo mítico” que “incorpora la temática del campo y la revolución mexicanas a un contexto universal” (FUENTES, p. 16); sino reconociendo en la aventura de Juan Preciado la estructura única común a una serie de mitos. Su viaje, efectivamente, corresponde a la parábola convencional del héroe, base de un único tema mitológico del descenso (kathodos) y del ascenso (anodos), reproducción a su vez de la fórmula de los ritos de paso. Desde Jung sabemos que muchos de los símbolos y de las imágenes de los ritos y de los mitos se presentan también en los sueños de los pacientes analizados y en las peripecias de los héroes literarios. *Pedro Páramo* es otra versión de lo que el estudioso junguiano Joseph Campbell llamó el “monomito” (CAMPBELL, p. 33).

Recordemos que los “ritos de paso”, infaltables en las sociedades primitivas y apenas reconocibles en algunas manifestaciones de nuestra civilización, tenían como finalidad la de asistir a las personas en momentos claves de la vida, es decir, cada vez que ocurre una “transformación” o “pasaje”: nacimiento, imposición del nombre, pubertad, matrimonio, muerte, etc. Las ceremonias rituales eran verdaderas *pruebas* para el interesado, a menudo difíciles de llevar a cabo, y a través de ellas se buscaba eliminar de la mente las tendencias, los afectos, las costumbres del estado anterior. Seguía luego un período más o menos largo de retiro en soledad, durante el cual se cumplían otras ceremonias que presentaban al iniciado las formas y sentimientos propios de su nueva condición, de manera que su regreso al mundo normal constituyera para él algo así como un segundo nacimiento (CAMPBELL, p. 17).

En los mitos, leyendas, etc., la parábola convencional de la aventura del héroe reproduce la fórmula básica de los ritos de paso: separación - iniciación - regreso. Reproduce lo que Campbell llama “la unidad nuclear del monomito”. *“El héroe abandona el mundo normal para aventurarse en un reino maravilloso y sobrenatural; aquí encuentra fuerzas fabulosas y obtiene una victoria decisiva: luego regresa de su misteriosa aventura, dotado del poder de difundir la felicidad entre los hombres”* (CAMPBELL, p. 34).

Así, por ejemplo, Prometeo sube al Olimpo, roba el fuego a los dioses y regresa a la tierra con este don fundamental para los hombres. Jasón viaja a Cólquide, adormece al dragón que custodia al vellocino de oro, se apodera de éste y regresa a su patria, donde recupera el trono que había sido usurpado a su padre. Eneas; desciende al Hades, cruza el terrible Aqueronte, arroja una hogaza al can Cerbero y habla con su padre; regresa con el tesoro de las revelaciones que éste le hace. Tesco llega a Creta, entra en el laberinto, mata al Minotauro y regresa, salvador de los griegos.

Juan Preciado deja la casa de su madre, baja al infierno de Comala y encuentra la *sombra* (huellas, ecos, testimonios) de su padre. Pero en vez de una victoria obtiene su propia muerte y el regreso no se cumple. El ciclo, por lo tanto, queda incompleto. Ahora bien, cuando en una determinada fábula, leyenda, historia o mito, falta un elemento de base del modelo arquetípico —dice Campbell—, éste se encuentra inevitablemente celado bajo una u otra forma y su aparente falta ilumina la historia (o la patología, si se trata de los sueños de un paciente).

Si el viaje a Comala representa el descenso en lo profundo de la psiquis, el hecho de no regresar indica una patología irreversible. El rito de paso de la pubertad a la madurez queda trunco: el muchacho *no crece* y muere. Si el viaje a Comala es una parábola del destino histórico de México, la visión de Rulfo se revela manifiestamente pesimista. Esto se comprende mejor a la luz de la estructura misma de la novela, en la que, siguiendo una opinión consolidada, distinguimos dos partes: la primera termina con la muerte de Juan Preciado, la segunda empieza con el diálogo de los sepultados, Juan Preciado y Dorotea.

Aunque la novela se presenta como una serie de 68 unidades narrativas separadas por espacios en blanco, sin otro tipo de señales tipográficas, la bipartición parece indiscutible. En primer lugar está confirmada por una doble simetría: *espacial*, la primera parte comprende las unidades 1-34 y la segunda las unidades 35-68; y *temática*, ambas partes se concluyen con la muerte del principal agonista, la primera con la de Juan Preciado y la segunda con la de Pedro Páramo. En segundo lugar, la segunda parte implica un cambio neto de la visión o punto de vista narrativo: en la primera el lector está convencido de que Juan Preciado vive, de modo que éste se presenta como un narrador homodiegético, a cuya voz se alterna un narrador heterodiegético focalizado sucesivamente en Pedro Páramo niño, en el Padre Rentería obsesionado por el joven Miguel Páramo, y en Fulgor Sedano; en la segunda parte descubrimos que el narrador homodiegético no era tal, sino que su relato tenía un destinatario preciso *dentro* de la novela, es decir en el personaje de Dorotea. De modo que todo lo que sabemos, porque los enterrados lo refieren, debemos considerarlo en el nivel mimético, como narración intradiegética, incluidas las voces que llegan de otras tumbas (Susana San Juan en

las unidades 40, 51 y 54; una de las víctimas de Pedro Páramo en la unidad 41); mientras que en otras unidades narrativas —que en esta segunda parte constituyen la mayoría— el mismo narrador heterodiegético de la primera parte sigue completando la historia de Comala, focalizándose ahora en los personajes que rodean a Pedro Páramo adulto, o sea en su hijo Miguel, en Susana San Juan, en los revolucionarios, en Gerardo Trujillo, en Damiana Cisneros, en Abundio Martínez y finalmente en el propio Pedro Páramo agonizante. (En el diagrama que proponemos, los nombres de los personajes aparecen indicados con sus iniciales, los números corresponden a las unidades narrativas, las divisiones en barras a las secuencias, la flecha zigzagante corresponde a la línea de lectura un orden espacial.)

PRIMERA PARTE

SEGUNDA PARTE

La visualización de la estructura sirve también para poner en evidencia los dos tiempos narrativos que corresponden a los dos narradores: el tiempo ácrono del hijo, narrador homodiegético, en el cual los pocos acontecimientos de su historia se eclipsan rápidamente para dejar lugar, en la segunda parte, a la invasión de voces que vienen a integrarse en el tiempo del narrador heterodiegético, es decir, en ese tiempo pasado que no es otra cosa sino la memoria del padre. La alternancia de los dos tiempos, con principio en el movimiento horizontal implícito en *Vine a Comala* y con final en el movimiento vertical implícito en la caída a tierra de Pedro Páramo muerto,

sugiere que el tiempo del padre, desde que empieza nombrando el agua en la unidad 6, asalta el tiempo del hijo, lo arrolla como una marca incontenible, lo confunde y finalmente lo detiene en la muralla de piedra de su propia caída. Sugiere, por lo mismo, que el hijo ha de llegar siempre tarde a matar al padre; antes, es el padre quien, con la fuerza de su memoria viva, da muerte al hijo. El mito de Cronos, que devora a sus infantes, se asoma inesperadamente aquí para dar a la historia un resultado paradójico y, por cierto, indescable: el tiempo del padre aniquila y devora el tiempo del hijo. En la segunda parte, en efecto, Juan Preciado deja de hablar de sí mismo y se transforma en mero receptor de las voces que reconstruyen la historia de su padre. Así, la superación del Edipo no se podrá dar y la evolución, *el paso*, quedará detenido, irresuelto. En la *Weltanschauung* rulfiana, la historia de México aparece estancada en un punto y de allí no avanza (“En México estamos estabilizados en un punto muerto”). La aventura de Juan Preciado se inicia como un viaje a la conquista de la fortuna que le es debida. Lo mueve la “ilusión”: “comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo” (PP, p. 7). Al punto que proyecta esa esperanza en el paisaje: “Todo parecía estar como en espera de algo” (PP, p. 9).

El viaje implica, como en el ciclo cosmogónico, un descenso y un ascenso: "El camino subía y bajaba: sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja" (PP, p. 7). Pero la indicación está dada desde Comala, a pesar de que la madre ya no está allí: sutilmente se niega la posibilidad del regreso.

El lugar de nacimiento del héroe, o bien la tierra lejana del exilio, de la que regresa para cumplir sus proezas, en nuestro caso Comala, se suele presentar con las características de lo que en el ciclo cosmogónico se conoce como "ombligo del mundo" y es el centro del simbólico círculo del universo. De hecho, en Comala estamos sobre el eje de rotación de la tierra: "En el comienzo del amanecer, el día va dándose vuelta, a pausas; casi se oyen los goznes de la tierra que giran enmohecidos [...] ¿No oyes cómo rechina la tierra?" (PP, p. 103).

El "ombligo del mundo", que asimismo es ubicuo, porque el Todo está en todas partes y cualquier lugar puede volverse la sede del poder, es la fuente de toda la existencia y, por tanto, produce todo el bien y todo el mal. Ni Dolores ni Juan Preciado se equivocan, aunque perciban de manera radicalmente opuesta el panorama de Comala: ella ve el color amarillo de las espigas y siente la frescura de la lluvia, el olor a miel derramada del pueblo, el sabor de los naranjos; él no ve sino el desierto, siente el calor soporífero de la canícula y el olor a podrido de las saponarias (PP, pp. 7-21). Es que cada uno de ellos ve una parte de la verdad. Si Juan Preciado venciera las pruebas que se le van a poner en el camino, vería Comala también con los ojos de su madre y descubriría, a través de una nueva madurez y una antigua sabiduría, qué significa la unidad en la multiplicidad. En cambio, no logra ver más que el aspecto demoníaco de Comala: sobre la cima de la montaña no hay una ciudad de los dioses, como generalmente cuentan los mitos, sino una tierra árida, de clima sofocante, con un pueblo de pecadores muertos a sus pies. En vez de la arquetípica fuente inagotable de agua pura, Juan Preciado ve un desierto que parece una laguna en la reverberación del sol (PP, p. 8): imágenes de estancamiento y de agotamiento. En lo alto no se divisa el dorado pájaro del sol, promesa de triunfos, sino —sinistro anuncio— una bandada de cuervos que cruzan el cielo vacío (PP, p. 9).

Como en la parábola convencional, caminando hacia su destino, Juan Preciado encuentra un guía, Abundio Martínez, pero este es un guía degradado que no tiene para dar a nuestro héroe consejos válidos que lo ayuden a superar las pruebas que se le presentarán. Antes bien, Abundio se fastidia con el ("¡Váyase mucho al carajo!", p. 10) y luego lo encamina hacia doña Eduvigis que, como él, no es más que una ilusión, un fantasma. Abundio, que representa el aspecto peligroso de la figura *mercurial* es, por otra parte, quien ha matado a Pedro Páramo, aunque esto no se sepa sino hasta el final de la novela; y en este *dato escondido* está otra de las claves del fracaso de Juan Preciado. El hijo no podrá enfrentarse con el padre real;

faltándole éste, se agigantará la dimensión del padre ideal y ya no habrá posibilidad de subsistencia para el hijo (SAFOUAN, pp. 42-49).

Cuando Juan Preciado entra en Comala, se encuentra con un pueblo de muertos, donde los ecos de pasadas conversaciones aún voltean en los recodos de las calles y entre las paredes de las habitaciones vacías, como si la falta de aire les permitiera flotar en el desorden ácrono. Porque en Comala, efectivamente, no hay aire: al estancamiento del tiempo parece corresponder un estancamiento de la atmósfera. "Después de trastumbar los cerros, bajamos cada vez más. Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire" (PP, p. 9). Según Juan Preciado, lo que a él lo mata es eso, más que el miedo: "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" (PP, p. 56).

Pero también es verdad lo que dice Dorotea, que Juan Preciado murió de miedo: "Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalabrado como mueren los que mueren muertos de miedo" (PP, p. 56). La aventura del héroe constituye siempre un pasaje de lo conocido a lo desconocido. Alejarse de la casa y de la aldea (la *separación*) implica internarse en lo ignoto donde acechan los peligros. La aventura es siempre un riesgo, pero para quien tiene capacidad y coraje, los peligros se desvanecen (CAMPBELL, p. 79). El héroe que ha respondido al llamado y tiene confianza, encuentra como por milagro a los "guardianes eternos" que lo ayudarán. En la versión analítica, el llamado abre paso a un misterio de transfiguración, a lo que los místicos llaman "el despertar del yo", a un pasaje espiritual que, cuando es completo, asume el valor de una muerte o de un nacimiento (CAMPBELL, p. 53) y si la persona tiene fe encontrará de su lado todas las fuerzas del inconsciente que lo sostendrán.

La aventura de Juan Preciado se presenta mal, ya desde el principio. Para él, el *llamado* está en el pedido de su madre agonizante, al que responde con una negativa interior: "'Así lo haré, madre'. Pero no pensé cumplir mi promesa'" (PP, p. 7). Hay, por tanto, una desobediencia inicial. Y luego, ¿qué sueños, qué secretas fantasías lo empujan *realmente* a buscar a "aquel señor llamado Pedro Páramo"? No se sabe. Pero la pulsión de rechazo sigue obrando en él, quitándole esa confianza en la palabra de su madre, que le permitiría ver Comala con sus ojos. Al don de su madre Juan Preciado lo echa en saco roto: "me dio sus ojos para ver" (PP, p. 8) dice, y a pesar de ello, el contraste entre lo que describe y las palabras que evoca no puede ser mayor.

Como Ariadna en el mito de Tesco, la Virgen en las leyendas de los santos cristianos, o la viejecita de las fábulas europeas, Beatriz en la *Divina Comedia*, o Elena en el *Fausto* de Goethe, la madre de Juan Preciado personifica el rol de la

Madre Cósmica, que interviene en el monomito. Al héroe que se pone bajo su protección no puede sucederle nada malo (CAMPBELL, p. 70). Pero Juan Preciado, como vimos, no entiende la verdadera entidad del *llamado*; responde mal, y aunque parte, lo hace con prejuicio, miedo y desconfianza. La proyección de su falta de fe aparece clara en el dramático diálogo de la unidad 32, no casualmente poco antes de su muerte. “¿No me oyes?”, le pregunta Juan Preciado, y todavía “¿No me ves?”, y ella: “No, hijo, no te veo”.

A la negación de la madre (aunque en realidad *es el hijo que niega a la madre*), sigue la última prueba, y la más difícil, de las que debe pasar Juan Preciado. También aquí resultará vencido y no vencedor, después de lo cual morirá. La prueba consiste en el encuentro con *la mujer viva que se le ofrece*; la alternativa, naturalmente, es aceptarla o rechazarla. El episodio ocupa un lugar central en la novela (unidades 31 y 33), y aunque en general la crítica ha puesto en evidencia su importancia, hasta ahora no se ha dilucidado de manera convincente su significado.

La escenografía de la secuencia caracteriza un momento mítico particular, en el que se conjugan el tiempo inmediatamente sucesivo a la expulsión del paraíso y el tiempo apocalíptico. Las señales de destrucción casi total son muchas. El sitio —ex-paraíso de Dolores— es siempre Comala —infierno o paraíso, según cómo se lo mire— y es siempre el ombligo del mundo, el centro de la tierra. Allí confluyen “multitud de caminos” y sobre todo, hay uno “que atraviesa toda la tierra” (PP, p. 50). Está poblado de ánimas en pena, “de gente que murió sin perdón” (PP, p. 51). Quedan vivos, casi exclusivamente, un hermano y una hermana que *no tienen noción de los confines* (“Acuérdate cuando cayeron por aquí aquellos que dijeron andar perdidos. Buscaban un lugar llamado Los Confines y tú les dijiste que no sabías dónde quedaba eso”, PP, p. 47) y que viven en una casa con la mitad del techo caída en medio del suelo. Además, “ella estaba en cueros, como Dios la echó al mundo. Él también” (pp, p. 47). Mantienen una relación incestuosa.

Resultan, así, la posible pareja primordial, de un futuro posible, si lo habrá. Ellos constituyen la única chance. “Estábamos tan solos aquí”, dice ella, “que los únicos éramos nosotros” (PP, p. 51). Pero ellos son también una pareja minada por la culpa, de la cual nadie, por otra parte, está libre. Ni los muertos, según se verá en la segunda parte a través de las voces de los enterrados, toda “gente que murió sin perdón”; ni los vivos: “Ninguno de los que todavía vivimos está en gracia de Dios. Nadie podrá alzar sus ojos al cielo sin sentirlos sucios de vergüenza” (PP, p. 51).

La culpa es el incesto, menos evidente en otros personajes y declarada en la pareja: “No hablaría si no me acordara al ver a ése, rebulléndose, de lo que me sucedió a mí la primera vez que lo hiciste. Y de cómo me dolió y de lo mucho que

me arrepentí de eso [...] De cómo me sentía apenas me hiciste aquello, que aunque tú no quieras yo supe que estaba mal hecho" (PP, p. 48). Si bien al sentimiento de culpa se alterne la necesidad de justificarse: "Y de algún modo había que poblar el pueblo" (PP, p. 51).

La mujer es probablemente vieja, como la misteriosa hermana de las sábanas, y desagradable a los ojos de Juan Preciado, así como todo lo que la rodea:

Luego un cuarto a oscuras. Una mujer roncando a mi lado. Noté que su respiración era dispareja como si estuviera entre sueños, más bien como si no durmiera y sólo imitara los ruidos que produce el sueño. La cama era de otate cubierta con costales que olían a orines, como si nunca los hubieran oreado al sol; y la almohada era una jerga que envolvía pochote o una lana tan dura o tan sudada que se había endurecido como leño [...] El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como si estuviera deritiéndose en un charco de lodo.[...] De su boca borbataba un ruido de burbujas muy parecido al del estertor " (PP, pp. 54-56).

La mujer, que tiene piedad de él y se las ingenia para conseguirle algo de comer y de beber, se ofrece a él, primero en forma velada, más tarde de modo muy evidente. Cuando se quedan solos le asegura a Juan Preciado que su marido-hermano no va a volver, que seguramente aprovechará que haya llegado otro hombre para abandonarla. Parece no dudar de que Juan Preciado pudiera hacerse cargo de ella: "Quizá sin yo saberlo me dejó con usted para que me cuidara" (PP, p. 54). Luego, visto que su huésped no capta el mensaje o no se da por aludido, pasa del "usted" al "tú" y directamente le propone: "Ahora tú te encargarás de cuidarme. ¿O qué, no quieres cuidarme? Vente a dormir aquí conmigo" (PP, p. 55). Juan Preciado rehúsa: "Aquí estoy bien". Entonces ella encuentra el modo de convencerlo: "Es mejor que te subas a la cama. Allí te comerán las turicatas" (PP, p. 56). Pero Juan Preciado no puede superar la repulsión que ella le produce, y poco después de haberse acostado a su lado, se levanta y sale a la calle, donde encontrará la muerte.

Ahora bien, en el lenguaje figurado de la mitología, la mujer representa la totalidad de lo que se puede conocer y héroe es aquél que viene a conocer. El debe solamente *conocer y tener fe*, y los obstáculos se irán superando como con la ayuda de seres sobrenaturales. Pero, según hemos visto, Juan Preciado ni tiene fe ni conoce. Para empezar él *no re-conoce* la Comala descrita por su madre. Luego él *no entiende*. "¿Qué entiende usted?", le preguntan sucesivamente el hombre y la mujer. Y el responde: "Nada. Cada vez entiendo menos" (PP, p. 52). Entonces piensa en volver. Pero el regreso en este momento significa la admisión del fracaso de su empresa.

Es frecuente encontrar en las leyendas y en los cuentos populares personajes horribles que, por obra del amor o simplemente del beso, se transforman en príncipes o princesas espléndidas. En la historia de los cinco hijos de Eochaid, rey de Irlanda (recogida por Chaucer en *Canterbury Tales*, "The Tale of the Wyf of Bathe"), la vieja horrenda y repugnante que custodia el agua de una fuente, se transforma en una joven de extraordinaria belleza cuando el hijo menor la besa. Los otros no logran verla sino en su aspecto repelente, la rechazan y pierden, así, no sólo el agua que iban a buscar, sino el don precioso de la revelación que acompaña a esta metamorfosis. El quinto hijo, aceptando besarla, de niño y último heredero al trono que era, se vuelve al mismo tiempo hombre y primer heredero y su futuro de rey queda señalado.

La mujer es la guía en la aventura sensual vivida como sublime. "Quien es incapaz de ver, la ve bajo formas mezquinas; quien es ignorante y maligno, la ve fea y banal. Pero ella es redimida por *aquel que comprende*. El héroe capaz de tomarla por lo que ella es [...] es potencialmente el rey, el dios encarnado, de su mundo creado" (CAMPBELL, p. 306). En el momento en que él la posee, es decir, la conoce y la domina, él reconoce en ella a la madre y descubre que él y el padre son uno sólo: él ha tomado el lugar del padre. Ha asimilado su propio contrario, su yo insospechado. Y en esta identidad de los contrarios en una sola carne, en este descubrimiento de la unidad en la multiplicidad, radica la nueva sabiduría y la madurez del héroe que, habiendo llegado niño al lugar de la iniciación, una vez superadas las pruebas, regresa a su mundo siendo hombre.

La mujer que da hospitalidad a Juan Preciado, la única que le ofrezca real alimento y calor, naturalmente no puede dejar de ser lo que es y lo que ha causado el asco de Juan Preciado. No estamos aquí en el ámbito de la leyenda. Pero puede ser *también* lo que él no es capaz de ver: su único refugio posible, el único lazo a través del cual él pueda volver a la vida, de la que se ha separado cayendo en el pozo mortífero de Comala. Pero Juan Preciado, como vimos, no entiende, "cada vez entiendo menos", y así rechaza a la mujer, cometiendo con ello una grave falta.

Esta falta, que todavía puede parecer casual, es la consecuencia de una culpa que Juan Preciado arrastra consigo y que decidirá su destino. A este punto no puede resultar paradójico afirmar que la culpa que él lleva dentro es la culpa de su padre, porque él *es* su padre. Para la espontánea y hasta un poco rústica intuición de la mujer, esto es bien claro: "Se restriega contra el suelo, retorciéndose. Babea. Ha de ser alguien que debe muchas muertes" (PP, p. 49). Pero él no llega nunca a *entender* ni a *reconocer* la parte horrenda de sí. El espanto le quita literalmente el aliento y muere.

Todavía, en la simetría del universo en la cual Rulfo, como Borges, cree, la muerte, o mejor dicho, el eterno reposo, de Juan Preciado habría de corresponderse

con su vida como un espejo con aquello que refleja. Y así, la mujer horrenda, de barro, deshaciéndose, volviendo a ser lo que era antes de la creación, cuyo abrazo Juan Preciado ha rechazado con disgusto, encontrará una perfecta sustituta, igualmente patética y acaso un poco más ridícula, en esa Dorotea vieja y loca que le entierran entre los brazos, para que por la eternidad se le deshaga encima, barro sobre barro, hasta la consunción última de los cuerpos.

Dorotea, que no ha podido ser madre, encuentra finalmente al hijo que buscaba, que ha buscado toda la vida, en la forma de Juan Preciado; pero por una inversión de orden, lo encuentra, no para acogerlo entre sus brazos, sino para ser acogida por él. Él, a su vez, que no ha encontrado al padre que venía a buscar y ha perdido a la madre sin haber conocido mujer, por una inquietante simetría, o por rigurosa geometría que encierra un riguroso sentido de la justicia trascendente, como si a los personajes de Rulfo se les aplicara la dantesca ley del *contrappasso*, abraza en la tumba la mujer que no ha abrazado en la vida, y esa mujer resulta de él madre e hijo, como él lo es de ella, doblemente y recíprocamente. Este intercambio y esta reduplicación de roles, a través de los cuales se recupera un equilibrio inicialmente quebrado, mucho más común en el complejo ajedrez de las relaciones humanas de lo que su paradójica formulación pueda sugerir, aparece drásticamente expresado en el cuadro que entre 1936 y 1937 Magritte intituló, precisamente, "L'esprit de la géométrie": en él, el cuerpo de la madre tiene una gran cabeza de niño y el cuerpecito del niño, que sostiene en brazos, está coronado por una pequeña cabeza de madre.

Viaje de iniciación fracasado, el viaje de Juan Preciado a Comala es el símbolo de un crecimiento interrumpido; y su protagonista puede leerse, no sólo a nivel individual, sino también como la encarnación de un pueblo en *vías de un desarrollo* que no llega a completarse. O más aún: que parece que no habrá de completarse nunca.

La madre humillada, el padre terrible, el odio del hijo y en consecuencia el parricidio y el incesto —es decir, la violación de la ley represiva impuesta por el padre—, cumplidos o soñados, efectivos o simbólicos, estos son los puntos sobre los que se dibuja el ancestral complejo de Edipo o complejo paterno. El conflicto se da, en términos de Lacan-Safouan, entre la ley represiva, identificada con el padre ideal que *todo* lo prohíbe, y el deseo transgresivo, experimentado por el hijo; entre ambos, corresponde al padre real actuar como mediador. Sobre el arquetipo universal, Rulfo construye el tipo mexicano. Y a través del arquetipo, su mundo de sombras se ilumina.

Todos son culpables. Y la culpa por excelencia es la debilidad de la carne. Visto que la vida no es concebible separadamente del cuerpo, ella *no es otra cosa que pecado*.. Lapidariamente lo declara el personaje más sensual de la novela,

Susana San Juan (PP, p. 103). El cuerpo deseado es siempre un cuerpo prohibido o imposible: de ahí el sufrimiento. Florencio ha muerto, y desearlo es ya una condena. A Susana y a Pedro niños no les es permitido verse; y de hecho lo hacen a escondidas. El incesto, directo o indirecto, manifiesto o latente, es un tema constante en la novela. Incestuosa es la relación entre Susana San Juan y su padre, como la crítica ha puesto en evidencia y el mismo Rulfo ha admitido. Pero también es incestuosa la relación de Eduviges con Miguel Páramo, a quien primero cría y luego inicia sexualmente. Y es constante el tema del parricidio, manifiesto sólo en la escena final de la novela, pero reiterado a través de varias historias, en las que el asesinato del padre tiene como finalidad obtener a la mujer prohibida. Recuérdese que no sólo Pedro Páramo mata a Bartolomé San Juan para que Susana quede exclusivamente a su merced, sino que Miguel Páramo, seductor de la sobrina del Padre Rentería, es también el asesino del padre de la muchacha; y que el motivo regresa en el diálogo fantasma entre Chona y su enamorado (unidad 27).

En este universo obsesivamente manchado por el pecado, no podía faltar el motivo del agua lustral. Y en efecto la lluvia marca repetidamente las escenas del pasado evocado y subraya el diálogo entre los enterrados: "Allá afuera está lloviendo" (PP, p. 60).

Sobre esta humanidad atormentada, que no vislumbra redención posible, ni histórica ni metafísica, se cierne la inflexible ley de un catolicismo que parece olvidado de la misericordia. Una de las figuras más trágicas de la novela es el cura Rentería. ¿Y qué padre terrible se divisa detrás de esta ley si no el padre español? Otra vez el despiadado, el violador, el déspota, el represor. El complejo de la chingada, que aflora constantemente en la cultura mexicana, ha movido también los hilos secretos de la gran novela de Rulfo.