

## «PEDRO PÁRAMO» O EL MECANISMO DE CODIFICACIÓN DE UN MITO\*

### INTRODUCCIÓN

La novela del escritor sayulense o de San Gabriel, se inscribe en el territorio de lo que Todorov ha denominado *lo fantástico*<sup>1</sup>; es decir, en el terreno de las vacilaciones, de las inseguridades, de aquello que en el metalenguaje de nuestros quehaceres cotidianos, es decir críticos, hemos rotulado con el nombre equívoco de *realismo mágico*. Vacilación, duda, inseguridad, que inauguran nuestro recrear la obra, mejor dicho, su lectura<sup>2</sup> y que nos reconducen a las atmósferas inaprensibles y difusas, al territorio de los espíritus redivivos; en breve, a Comala. El libro inaugura esta zona intermedia entre la realidad y la demencia mediante una serie de artificios técnicos de múltiple talante y función. El presente ensayo se ocupa de esas correlaciones especulares que articulan *Pedro Páramo* en la multiplicidad de niveles semióticos y que constituyen la artesanía de Rulfo: análisis, pues, es éste de la artesanía rulfiana.

Rulfo instaura el orden de su novelar en una estructura de orden cerrado<sup>3</sup>, donde las anfibologías topológico-tempo-

---

\* Agradezco a Enrique Lamadrid por haber sugerido el tema del presente ensayo.

<sup>1</sup> Cf. TZVETAN TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil, 1970, págs. 80-96.

<sup>2</sup> Para ilustración de este concepto de lectura como recreación, véase ROLAND BARTHES, *Essais critiques*, París, Seuil, 1964, especialmente la sección "Qu'est-ce que la Critique?", págs. 252-257. También véase la introducción al libro de SHARON SPENCER, *Space, Time and Structure in the Modern Novel*, Chicago, The Swallow Press, 1971.

<sup>3</sup> Cf. SPENCER, *op. cit.*, págs. 25-48.

rales se encuentran trastocadas. Trastrueque éste que invade el dominio de lo que en nuestro metalenguaje de *logos y praxis* se deja connotar con el índice de “personajes desdoblados”, es decir, discursos múltiples del inconsciente colectivo, de aquel que posee nuestra edad y nuestra sangre: las tradiciones del mestizaje; de otro modo: Rulfo escribe con sangre, con su propia sangre, dentro de lo más excelso de las tradiciones nietzscheanas.

El discurso del inconsciente colectivo de Rulfo se deja aprehender a tres niveles de *representación*: el mito, el lenguaje y la estructura<sup>4</sup>. El mito trisocia la unicidad de la historia de Juan Preciado a través de su peripatetismo, de su dromomanía, de su búsqueda de la *casa paterna*, de su “buscar el origen”; de la realidad mítica de Comala; de su divagar en el ultramundo; de su diálogo con los muertos, de los caballos fantasmás a la Irving, de sus pájaros y brumas a la Poe, de sus palomas a la Bergman, dando a la estructura un nivel de resonancia de lo que el lenguaje captura en su adyacencia con lo múltiple: *su estilo*<sup>5</sup>.

El lenguaje es el elemento articulador que subyace en los discursos desubicados y mediatizados de las *dramatis personae*: Eduviges Dyada, Pedro Páramo, Juan Preciado, Dorotea. El lenguaje de Rulfo cristaliza la ausencia de su espectro: su propio silencio. Ese lenguaje diáfano encunado en el discurso de los *yoes* múltiples y esquizoidizados, el lenguaje del campesino del suroeste jalisciense, recubre aquello que sus discursos eva-

<sup>4</sup> Para CARLOS FUENTES, la novela de hoy es “mito, lenguaje y estructura”. Cf. id., *La nueva novela hispanoamericana*, México, Mortiz, 1969, pág. 20 (citado por Luraschi, Ilse, *Introducción a la obra de Juan Rulfo*, en *Nueva narrativa hispanoamericana*, V (enero y sept., 1975, pág. 122)).

<sup>5</sup> La creación de un estilo propio es el lugar de coincidencia de la mayoría de la crítica de Rulfo. Cf. JAMES IRBY, *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*, México, UNAM, 1956. Dice Irby: “Rulfo se salva en sus mejores cuentos valiéndose del instrumento que ha forjado con sumo cuidado y que constituye la marca más distintiva de su talento: su estilo, en el que se destacan las cualidades de la concisión y la sugerencia ... Rulfo posee una de las virtudes capitales del buen cuentista: la economía de medios ... los procedimientos reiterativos de períodos cortos ...” (pág. 149). También coinciden en este punto Brushwood, Chumacero, Castellanos, Luraschi, Miró, Pupo-Walker y Rodríguez-Alcalá.

nescentes y dislocados denotan en su simbología mítica: su referente sicótico. La estructura sintomática de estos silencios, de estas lagunas verbales es lo que constituye la base de nuestra tarea aquí.

## I. EL TEXTO

La primera articulación del silencio editorial se halla en la capacidad de Rulfo para retomar lo cotidiano en la forma, su paradigmaticidad, e incorporarla en un sintagma asociativo de múltiples transferencias: su estilo *staccatto*: este proceso de simplificación de la materia prima de la novela encuentra su isomorfismo numérico en la pluridimensionalidad<sup>6</sup>. La licencia que este mosaico cartesiano confiere al texto no sólo produce el efecto de un poema<sup>7</sup>, sino que lo reinscribe dentro del marco de la posibilidad de una continuidad transtornada — la linealidad de su lectura brota de este aspecto parentético y amorfo. De allí nace su posibilidad, para el lector, de recapturar la linealidad, de allí, la posibilidad de las múltiples lecturas: desde lo ingenuo hasta lo sintomático. Este nivel polisémico de Rulfo no puede tomarse a la ligera: la textualidad de su texto está basada en esta multiplicidad pluridimensional, es por ello esencial a la novela ya que establece un primer nivel de unicidad.

La bastardilla reiterada constituye el segundo nivel de textualidad: ya no como amparo o escudo, sino como función de la labor del lector: código de las posposiciones y no de las anticipaciones<sup>8</sup>. Esta bastardilla — no tomará largas líneas en in-

<sup>6</sup> Las 128 y media páginas de *Pedro Páramo* están distribuidas en 58 segmentos. Las líneas en blanco entre el esquema geométrico que suscribe un segmento y las líneas en negro que retoman el texto es el índice de esta segmentalización. De paso: la edición que usamos en lo precedente y en lo subsecuente es la de 1973 del Fondo de Cultura Económica de México. GEORGE FREEMAN ha visto un problema en las diferentes ediciones con respecto a la división en segmentos. Véase su estudio: *Paradise and Fall in Rulfo's Pedro Páramo: Archetype and Structural Unity*. Cuernavaca, México, Centro Intercultural de Documentación, 1970, págs. 8-10.

<sup>7</sup> Este aspecto ha sido anotado por LURASCHI, *op. cit.*, pág. 116.

<sup>8</sup> La bastardilla empieza con el "sube o baja según se va o se viene. Para el

sinuarse — es el discurso del superego de Juan Preciado; su voz motivadora y dinámica: su madre, Dolores, quien al fallecer desata el motivo de la búsqueda, de 'la búsqueda del origen'<sup>9</sup>:

Mi madre me lo dijo y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté la mano en señal de que lo haría; pues ella estaba por morirse y yo estaba en un plan de prometerlo todo (pág. 1).

## II. EL MITO

El motivo de la búsqueda entronca al nivel de lo textual con la peregrinación hacia la casa paterna *desconocida*, a la oscuridad del origen de Juan Preciado. Por allí, y a un segundo nivel, se articula con la mitología de los *hijos de la Malinche*. Esta plurivalencia universaliza el motivo, acordándole un estatus de redistribución de los papeles. A un tercer nivel, el mito se abre y se reconduce a la esfera de lo ambivalente: el super-ego queda desplazado: el padre se ha diluído en la bruma del inconsciente y ha sido imperfectamente sustituido por la madre:

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos y suspiros. Siempre vivió ella *suspirando* por Comala, por el *retorno*; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque ella me dio estos ojos para ver (pág. 2; el subrayado es mío).

---

que va, sube; para el que viene, baja" (pág. 8) y continúa con el "Hay allí, pasando el puerto de los Colimotes . . . desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche" (idem) y se cierra con el "Allá hallarás mi querencia, el lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo levantado por la llanura. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos *guardado nuestros recuerdos*. Sentirás que uno quisiera vivir allí *la eternidad*. El amanecer, la mañana y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire, allí donde el aire cambia de color con las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un *puro murmullo* de la vida . . ." (pág. 62; los subrayados son míos).

<sup>9</sup> Este "buscar el origen" ha sido una obsesión de Rulfo como lo manifiesta en su entrevista con Harss y Dohmann. Cf. LUIS HARSS y BÁRBARA DOHMANN, *Into the Mainstream: Conversations with Latin-American Writers*, New York, Harper & Row, 1967, págs. 246-275.

No es pues casual que el montaje teórico del discurso del inconsciente de Pedro Páramo se encuentre escindido por las líneas blancas en el texto en la primera parte de la obra. Ese lugar de lo parentético contribuye a su distancia y a su tricotomía esquizoide: Juan Preciado - Dolores (su madre) - Pedro Páramo (su padre). Al nivel del significante bachelardiano la metáfora materna se articula sobre la tierra: Comala — comal acalorado, cosa mala, comunidad mala, con mala. Elemento este último de *condensación* y referencia múltiple que apuntala y delimita el signo: lugar y por sobredeterminación — enterrar, enterrado, entierro — de las *almas que vagan en pena*. Aquí un segundo elemento connotativo aparece con sus implicaciones paradigmáticas y sintagmáticas. En lo paradigmático: se crea el espacio mítico donde la distinción entre *eros* y *thánatos* se ha borrado; en lo sintagmático: se entronca al motivo de los vivos-muertos y de los muertos-vivos, lugar, y por doble confluencia, del mito popular: “las almas errantes en pena”. Así el mito se espacializa y se cosmologiza.

### III. LOS PERSONAJES-ESPACIO

La transferencia biunívoca del discurso del inconsciente de un lugar a otro es otra de las funciones de la textualidad. Allí se articulan los personajes como formas de individualidad historizada: Eduviges Dyada — medium y ser polífono —, Pedro Páramo — niñez / adolescencia, madurez, *el cacique*, vejez —, Susana — amor del infante, matrimonios, la demencia precoz —. El lugar donde todos estos diálogos se instauran es Comala:

— Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece como si estuvieran encerrados en el *hueco* de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos, risas. Unas risas muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen (pág. 45; soy yo quien subraya).

— Hay pueblos que saben a desdicha. Se les conoce con sorber un poco de su aire viejo y entumido, pobre y flaco como todo lo viejo. Este es uno de esos pueblos, Susana (pág. 87).

La coyuntura que establece Comala como pueblo de lo fantasmagórico y lo espectral sujeta al lector en el símbolo de vida/muerte/muerte/vida y en la inseguridad que produce este oscilar. La dinámica se entroniza:

— ¿Está usted viva Damiana? ¡Dígame, Damiana!  
Y me encontré de pronto solo en aquellas calles vacías (pág. 48).

La integración de esta funcionalidad de lo fantástico nos transporta a la región de las continuidades múltiples: el caballo de Miguel, fantasma que busca despavorido a su fallecido jinete, los diálogos de ultratumba, para nombrar tan sólo dos.

El significativo referencial de lo lúgubre-tétrico y espantoso se plasma en el índice de los objetos: las paredes, las tumbas, las calles, los tiempos trastrocados, los espacios desubicados: v. gr. "las bardas *escarapeladas* que enseñaban sus adobes *revenidos*" (pág. 46).

Lo textual disociado que caracteriza a la transición de las temporalidades subyace a la estructura profunda de los eventos<sup>10</sup> y nos hace retornar a un calendario cíclico donde la adyacencia de los eventos no es la regla que domina y preside la estructura: la historia está muerta pero revive cada vez que el texto se recrea en su lectura. Todo se ha acabado en la discontinuidad del texto, sólo quedan las proyecciones segundas que el montaje de sus lecturas presuponen: la historia linealizada del caudillo Pedro Páramo — su infancia / adolescencia / la muerte de su padre / su ascenso al poder / la posesión de la Media Luna / su apogeo como caudillo / su hipogeo;

<sup>10</sup> Estamos en desacuerdo con el enunciado de Baquero, quien atribuye la fragmentación temporal y espacial al deseo de apartarse de lo tradicional por parte del novelista. Cf. MARIO BAQUERO GOYANES, *Estructura de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970, págs. 109-154. También rechazamos la opinión de Luraschi y de Coddou, quienes atribuyen esta técnica al deseo de presentar 'la realidad' en sus diversas facetas. La novela de Rulfo no pretende presentar *la realidad* desde diferentes puntos de vista. No se trata de un arte mimético. El arte de Rulfo crea una *nueva realidad*, por así decirlo, cuya reglamentación y código no encuentran su verdad en ningún isomorfismo de extrapolación múltiple de lo que se podría llamar con el equívoco término de *realidad*. Cf. MARCELO CODDOU, *Fundamentos de valoración de la obra de Juan Rulfo*, en *Nueva narrativa hispanoamericana*, 1, 2, sept., 1971. También LURASCHI, *op. cit.*, pág. 116.

las anécdotas adyacentes: su abuela, Miguel, Dolores, el padre Rentería, Susana uno, Susana dos, Abundio.

#### IV. ESTRUCTURA

Todo este material anecdótico se articula en el texto mediante el uso del diálogo primero, del diálogo narrado, de las técnicas de cámara: el *flashback* y la foto fija, el corte de las escenas en desplazamientos, las construcciones móviles, la espacialización del tiempo<sup>11</sup>. De este modo se desarrolla este material en una serie de yuxtaposiciones alambicadas, las cuales podrían desasosegar al lector ingenuo: diálogo de Juan y Eduvigés / *flashback* de Pedro Páramo a la niñez; en la segunda: diálogo entre Dorotea y Juan - Susana<sup>12</sup>. Así se organiza la estructura dialéctica del texto: diálogo primero (tesis) —narración (antítesis) —diálogo segundo (síntesis)<sup>13</sup>. Esta estructura dialéctica de subordinación jerarquizada es lo que constituye el montaje de la novela, de allí brota un segundo nivel de unicidad<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Cf. SPENCER, *op. cit.*, págs. 101-129. Rulfo usa desde el principio la técnica del desplazamiento de cámara con gran virtuosismo: camino a Comala con el arriero Abundio, llegada a Comala. En casa de Eduvigés. Los *flashbacks* de Pedro Páramo se inauguran en el quinto fragmento: la escena del excusado. (No importa aquí que Rulfo se haya ganado el pan escribiendo guiones para la televisión).

<sup>12</sup> Esta discontinuidad y complejidad estructural de los diálogos ha sido notada por muchos autores. Tal vez el intento más brillante de entenderlos se encuentra en SOMMERS, *Yáñez, Rulfo, Fuentes: la novela mexicana moderna*, Caracas, Monte Ávila, 1970, pág. 104.

<sup>13</sup> Esta estructura dialéctica básica es el fundamento de lo que se ha nominado con la pareja equívoca de *puntos de vista*. Este oscilar entre la anécdota y la *Darstellung* es uno de los aciertos más asombrosos de Rulfo: las terceras personas se diluyen gradualmente en los discursos plurivalentes del *yo* y se subordinan a éstos mediante el mecanismo de las transposiciones personales.

<sup>14</sup> Rechazamos aquí la opinión de LURASCHI en el sentido de que "básicamente, podemos decir que la estructura de la novela se sostiene por la presencia de la primera persona" (*op. cit.*, pág. 120). Para nosotros es la relación dialéctica entre el diálogo-narración-diálogo segundo en la que se apoya la dinámica de la obra. El equívoco fundamental de Luraschi consiste en no ver en el diálogo un *discurso del yo*.

## V. WELTANSCHAUUNG

La estructura del significante asociativo y *condensado* soporta las estructuras subordinadas de las delimitaciones de los nombres simbólicos, perdiéndose así la arbitrariedad del signo lingüístico: la Media Luna, es media *luna de miel*, es la dote de Dolores que Pedro Páramo reposee al casarse con ella; Pedro es páramo y es piedra insensible; Dolores apuntala a su historia; Comala es cosa mala, comunidad mala, pueblo fantasmagórico; los Confines, Dorotea, Damiana<sup>15</sup>. El proceso de sobredeterminación del nombre es lo que resalta como su estructura más golpeante. Tomemos uno: la Media Luna. Este se entronca a cuatro niveles semánticos: a un nivel, se deja inscribir en el tablero de las simbologías jungianas bajo el estatuto de arquetipo maternal: Dolores. A otro nivel, hace referencia a su noche de bodas en que fue sustituida por Eduviges Dyada porque tenía su período —período, luna, fases de la luna . . . lugar de la mitología popular femenina—. A un tercer nivel es *media* por la salida de Dolores de Comala, su deseo de *retornar* —uno de los *leitmotifs* de la obra—, su matrimonio con Pedro Páramo. A un cuarto nivel, asocia el poseer de Pedro Páramo con la dialéctica de su personalidad —es el *caudillo* que todo lo posee *a medias* porque la historia de su fracaso se patentiza en la mediatez de los objetos y las personas, en la enajenación que le posee a él como caudillo, en su ser-cosa para la muerte.

Esta arquitectura de lo textualizado nos reconduce reiteradamente a ese discurso del inconsciente de Pedro Páramo,

“Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a *tenerlo* todo. No *solamente* algo sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara *ningún deseo*, sólo el tuyo, el deseo de ti. ¿Cuántas

<sup>15</sup> Naturalmente que este desligar el signo lingüístico de su arbitrariedad no es privativo del escritor de Jalisco, sino que es una de las leyes que presiden lo poético. Tal vez el antecedente más inmediato se encuentre en la novela del siglo XIX, aunque permea [*sic*] gran parte de la novela de la revolución mexicana.



veces invité a tu padre a que viniera a vivir aquí, *diciéndole* que yo lo necesitaba? Lo hice *hasta con engaños*.

“Le ofrecí nombrarlo administrador, con tal de volverte a ver ¿Y qué me contestó? ‘No hay respuesta — me decía siempre el mandadero —. El señor Bartolomé rompe las cartas cuando yo se las entrego’. Por el muchacho supe que te habías casado y pronto me enteré de que te habías quedado viuda y le *hacías otra vez compañía* a tu padre” (pág. 86; el subrayado es mío),

en donde se entrevé ya desde la vejez, la dinámica de su *personalidad*.

La descentralización del personaje principal, Pedro Páramo, a través del perspectivismo oscilante de las otras formas individualizadas produce una visión fragmentarizada e impresionista de su individualización con lo cual se desemantiza el contenido heroico del mito, creándose así el anti-héroe rulfiano. En esta coyuntura es donde se inscribe la novelística de Rulfo dentro del marco del quehacer contemporáneo que se ha llamado *novela moderna*<sup>16</sup>. En otra coyuntura: el uso de la técnica escénica, la foto fija, las técnicas de cámara constituyen el marco en el cual el nombre de Rulfo se deja inscribir en la *poesis* contemporánea, la novela.

La proximidad mítica entre seres y cosas es el código en que se transcribe la materia novelística de Rulfo: los augurios, las posesiones, las paredes, las calles vacías, las apariciones, los pájaros, las aguas lluvias. Rulfo recaptura lo mítico provincial jalisciense-mexicano y lo eleva al rango de una visión universalizada.

El valor trágico de Pedro Páramo no reside en la amargura que brota de las revoluciones de los *cristeros*, de su valor testimonial, su ironía y desencanto por los resultados de la revolución, sino en la fuerza del significante mítico que se patentiza en la obra: su cosmología trágica y su formulación novelística a través del mecanismo innovador de su *mise-en-scène*.

GUILLERMO ANTONIO VILLEGAS POSADA.

Instituto Caro y Cuervo.

<sup>16</sup> Cf. LURASCHI, *op. cit.*, pág. 124.