



El pensar mítico como crítica social en *Pedro Páramo*

Mythical thinking as social criticism in Pedro Páramo

Rodrigo Baudagna

Universidad Nacional de Río Cuarto

(ARGENTINA)

robaudagna93@gmail.com

Recibido: 24/03/2017

Revisado: 27/03/2017

Aprobado: 10/11/2017

RESUMEN

En este trabajo, abordamos la novela *Pedro Páramo* (publicada en 1955), de Juan Rulfo, centrándonos especialmente en el discurso mítico como elemento fundamental de la novela, en orden especialmente a la crítica del caciquismo representado en la figura de Pedro Páramo. Para ello, analizamos la novela desde los procesos de transculturación, que indican las influencias prehispánicas y occidentales en la novela, y, particularmente, desde dos mitos subyacentes al texto: el mito de la búsqueda del padre y el del viaje al inframundo. Veremos, precisamente, que ambos mitos sugieren una crítica social vinculada estrechamente a la revolución mexicana. El análisis del texto literario y su vinculación con el pensar mítico partirá de la perspectiva crítica de Ángel Rama y de ciertos aportes teóricos de la hermenéutica de Gilbert Durand que nos permitirán focalizar en los esquemas míticos que subyacen a la novela.

Palabras clave: Mito. Transculturación. Juan Rulfo. Crítica social.

ABSTRACT

In this work, we approached the novel *Pedro Páramo* (published in 1955), by Juan Rulfo, focusing especially on the mythic discourse as fundamental element of the novel, in order especially to the criticism of "caciquismo" represented in the figure of Pedro Páramo. For this, we analyze the novel from the processes of transculturation, which indicate the pre-Hispanic and Western influences in the novel, and, particularly, from two myths underlying the text: the myth of the father's search and the trip to the underworld. We will see, precisely, that both myths suggest a social critique closely linked to the Mexican revolution. The analysis of the literary text and its connection with mythical thinking will start from the critical perspective of Ángel Rama and from certain theoretical contributions of Gilbert Durand's hermeneutics that will allow us to focus on the mythical schemes that underlie the novel.

Keywords: Myth. Transculturation. Juan Rulfo. Social criticism.



1. Introducción

En la narrativa latinoamericana de mitad del siglo XX, el discurso mitológico empezó a ocupar un lugar relevante tanto en los temas tratados (por ejemplo, las *Leyendas de Guatemala*, de Miguel Ángel Asturias) como en la forma de percibir la realidad latinoamericana. De hecho, la gran renovación narrativa que significó el llamado “realismo mágico” vino precisamente de la mano de la incorporación del mito y de los recursos narrativos que conlleva. Textos como *Cien años de soledad* o *El reino de este mundo* se sirvieron de las cosmovisiones prehispánicas, afroamericanas y europeas arcaicas para plantear sus complejas formas narrativas y sus representaciones literarias de la realidad latinoamericana.

Pedro Páramo, como novela fundamental en este período, no estuvo ajena a esta reapropiación del mito. Por esto mismo, en este trabajo se intentará analizar esta novela atendiendo a dicha reapropiación, o mejor, al “pensar mítico”¹, en el decir de Rama (2008), subyacente al texto. Para ello, primeramente se abordará la novela a partir de la categoría de Ángel Rama (2008) de “transculturación narrativa” y los tres niveles en los que, según este autor, opera la transculturación: lengua, estructura literaria y cosmovisión. Luego, haciendo hincapié en el último de estos tres niveles, se procederá a determinar los mitos presentes en el texto y sus posibles sentidos, teniendo en cuenta que la relevancia del discurso mítico para la interpretación de esta novela ha sido destacada por numerosos investigadores (por ejemplo: Fuentes, 1996; Ortega, 1996; Lienhard, 2003). Debido a que la obra ha sido caracterizada, entre otras cosas, como una de las últimas novelas de la revolución mexicana, se intentará vincular la presencia de estos mitos con dicha revolución y, más precisamente, con una cierta crítica social que se intuye latente tras la historia de la vida y la muerte de Pedro Páramo.

2. *Pedro Páramo*, novela transcultural

¹ Éste se opone al mero manejo de los “mitos literarios” (Cf. Rama, 2008, p. 48 y ss.), en la medida en que implica una profunda impregnación en la obra de formas de ver el mundo diferentes a la racional/occidental.



La única novela de Juan Rulfo, publicada en 1955, ha obtenido en el campo literario latinoamericano un prestigio indiscutible que la convirtió en una de las obras fundamentales de la literatura mundial. Leída muchas veces como exponente del realismo mágico, o como obra excelsa que anticipa el boom de los '60, puede ser también interpretada dentro del modelo estético que Ángel Rama (2008) denomina "transculturación narrativa"². Podemos entenderla como novela transcultural, ante todo, por la compleja estructura narrativa que, vista más en profundidad, remite a la cosmovisión de los sectores campesinos jaliscienses, en los que perviven influencias prehispánicas. La novela, al romper con la estructura narrativa realista, incorpora dentro de sí elementos discursivos provenientes de la oralidad de los sectores populares y, con ella, del discurso mítico. Como veremos, es en esta presencia subyacente del mito en donde podemos señalar con más claridad el proceso de transculturación.

Según sostiene Ángel Rama (2008), la narrativa de transculturación surgió como reacción estética frente al regionalismo y al indigenismo, que se adjudicaban la autoridad de representar la voz de los sectores indígenas³ a través de modelos literarios heredados de Europa. Estas corrientes estéticas, aunque de gran tradición en la literatura latinoamericana, se erigieron en la disputa ciudadana de realismo crítico-vanguardismo, en la medida en que, para mantenerse como expresiones de lo auténtico americano (sea lo indígena o "lo regional"), debieron adaptar sus recursos estéticos a los nuevos tiempos y, con ello, diferenciarse de dicha disputa que, de anclarse en ella, agotaría rápidamente sus modelos estéticos. En este marco, los autores transculturadores desarrollaron estos nuevos modelos estéticos operando sobre tres niveles: lengua, estructura narrativa y cosmovisión, para poder renovar la estética del regionalismo y el indigenismo hacia

² Ángel Rama toma la categoría de transculturación de la obra antropológica de Fernando Ortiz, orientándola hacia la crítica literaria. La "transculturación narrativa" se refiere específicamente a un modelo estético, surgido durante los años 40 en la literatura latinoamericana, que busca la interacción entre las formas expresivas americanas (indígenas, especialmente) y europeas para elaborar un producto nuevo, muchas veces orientado al sincretismo y otras tantas hacia tensiones irresolubles entre elementos culturales disímiles. Dicha interacción opera a partir de la selectividad crítica tanto de elementos culturales de la tradición americana como de los de la cultura modernizadora europea. El concepto puede extenderse a múltiples obras literarias (y artísticas) de Latinoamérica, incluso de la época colonial, como lo es la *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, de Guamán Poma.

³ Rama (2008 p.29) sostiene, de hecho, que "[l]os nuevos regionalistas [de los años '30] son, ante todo, indigenistas".



nuevas posibilidades expresivas más adecuadas a su objeto. Con la creación de nuevos fenómenos culturales que incorporaran tanto las tradiciones ancestrales, indígenas o populares (recuperadas para resistir a los avances aculturadores de la modernización) como tradiciones occidentales, la narrativa de transculturación fue capaz de renovar la literatura latinoamericana hasta el punto de convertirse en un modelo superador del indigenismo e, igualmente, de los dos componentes de la mencionada disputa realismo-vanguardismo. En esta articulación de dos tradiciones culturales diferentes podremos entender, por ejemplo, a José María Arguedas (2006) (quién para Ángel Rama es uno de los principales referentes de la narrativa de transculturación) cuando señala con contundencia: “*Yo no soy un aculturado*” sino que, orgullosamente, habla “*en cristiano y en indio*” (Arguedas, 2006, p. 12). En *Pedro Páramo* encontramos esto mismo, aunque el hablar cristiano e indio se traduzca más bien en la estructura literaria o en el pensar mítico, antes que en la lengua (la cual corresponde al habla de los sectores rurales de Jalisco, sin por ello elaborar una lengua heterogénea castellano-náhuatl como, análogamente, sucede con el quechua en la obra de Arguedas).

Como dijimos anteriormente, los autores transculturadores operaron sobre tres niveles. De estos tres, abordaremos en este primer apartado los dos primeros para, posteriormente, profundizar en la cosmovisión, que constituye el foco principal del presente trabajo.

Desde el primer momento que tomamos contacto con *Pedro Páramo*, al leer aquella frase inicial que condensa en una única oración todo el viaje de Juan Preciado, y el motivo que lo trajo al lugar desde donde nos habla: “*Vine a Comála porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo*” (Rulfo, 1996, p. 179), sentimos que estamos ante una narración que retoma, de alguna forma, la oralidad. Pensamos, efectivamente, que Juan Preciado les habla a los lectores desde Comala haciendo uso del artificio literario de la narración en primera persona. Sin embargo, hacia la mitad de la novela, nos damos cuenta que se trata, en realidad, de una conversación de ultratumba entre Juan Preciado y Dorotea. Ambos personajes, entonces, estando muertos, dialogan en una conversación interminable de la que la novela *Pedro Páramo* es sólo un fragmento. Junto a



este diálogo, que conforma un segmento significativo de la novela, se conjugan múltiples discursos de voces muertas, de murmullos, que convierten a la novela, aunque escrita, en una fiel expresión de la oralidad de los sectores campesinos de pueblos como la ficticia Comala⁴. En relación con esto, para Walter Mignolo (1996, p. 532), la obra de Rulfo se caracteriza precisamente por la *“ficcionalización de una oralidad que identifica la yuxtaposición de tradiciones culturales nativas y colonizadas”*, es decir, la búsqueda de una escritura capaz de incorporar dentro de sí la oralidad de los sectores campesinos mexicanos en los que, como sostiene Lienhard (2003), aún perviven ciertos elementos culturales de ascendencia prehispánica. Es, en fin, una novela hecha de murmullos⁵ que remiten a la oralidad de una Comala habitada por muertos que nos cuentan fragmentos de sus vidas. De igual modo, al buscar *“escribir la oralidad”*, al decir de Mignolo (1996), se rompe la distancia lingüística que imperaba en las novelas previas a la narrativa de transculturación: el autor indigenista, buscando representar las voces de los sectores populares, marcaba una distancia que separaba la lengua culta del narrador de la de los diálogos. En *Pedro Páramo*, en cambio, asistimos a una lengua transcultural, que se corresponde a los mismos sectores campesinos cuyas voces leemos en forma de murmullos. Esta lengua transcultural, sin diferenciación entre los discursos de los personajes y los narradores, deja ver tras de sí *“las fuerzas subterráneas, sumergidas, de las lenguas nativas que pugnan por hacerse oír mezcladas con la sintaxis, la fonética y la semántica del castellano”* (Mignolo, 1996, p. 545).

Esta construcción de la novela a partir de murmullos se traduce, también, en una estructura fragmentada. La linealidad narrativa (que encontramos, por ejemplo, en las novelas indigenistas y regionalistas de la época) se rompe en *Pedro Páramo* derivando en la complejidad estructural y temporal que tan célebre ha hecho a esta novela. Con respecto a esto, Ángel Rama (2008, p. 52), sostiene que, *“como respuesta a la modernización narrativa que representaban Joyce o Dos Passos en Europa y Norteamérica, se le opuso sutilmente, en la novela latinoamericana, el monólogo*

⁴ La Comala de la novela no debe confundirse con la localidad ubicada en el estado de Colima, México.

⁵ Recordemos que el título propuesto originalmente por Rulfo para *Pedro Páramo* era *“Los murmullos”*.



discursivo” (cuyo mejor ejemplo es *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa) o el “*discurrir de las ‘comadres pueblerinas’ que entremezclan sus voces susurrantes*” de Pedro Páramo. Oposición sutil porque, efectivamente, ambas propuestas estéticas se vinculan, de una u otra forma, a los desarrollos literarios europeos y norteamericanos. Pero la diferencia está, sostiene Rama (2008, p. 52), en que las mencionadas formas narrativas transculturadas (de Guimarães Rosa y Rulfo) “proceden de una recuperación de las estructuras de la narración oral y popular”.

A pesar de este fragmentarismo, en *Pedro Páramo* pueden delimitarse dos tramas yuxtapuestas (Donahue y Antolín, 1982): una, protagonizada por Juan Preciado (es decir, su llegada a Comala buscando a su padre y su posterior muerte), a la que se le suman las diferentes voces que este personaje va escuchando como ecos en las paredes de Comala; la otra, la historia de Pedro Páramo (su niñez, juventud, su ascenso al poder y su muerte). Sin embargo, no es sencillo delimitar una de otra, ante todo porque los murmullos circundantes conforman más bien un contexto que enriquece una y otra trama al mismo tiempo. Con respecto a esta distinción señalada por Donahue y Antolín deberían tenerse en cuenta, al menos, dos aclaraciones: en primer lugar, la trama de Juan Preciado, aunque comprenda un período definido de tres días, se fragmenta y complejiza de tal manera que se diluye desde el principio en el tiempo mítico de la muerte. Dice Juan Preciado: “*Como si hubiera retrocedido el tiempo. Volví a ver la estrella junto a la luna. Las nubes deshaciéndose. Las parvadas de tordos. Y en seguida la tarde todavía llena de luz*” (Rulfo, 1996, p. 232), es decir, los días pasan pero todo se repite, lo que sugiere una circularidad temporal, percibida por Juan Preciado, que ya desde antes de haber muerto se corresponde al eterno presente en el que viven las almas en pena de Comala. Es decir, una incertidumbre sobre el paso del tiempo que contrasta significativamente con la explicitación de la sucesión de los tres días que se indica en la novela. Probablemente pueda explicarse esto si se tiene en cuenta que el día astronómico, en el pensar mítico, representa en sí el eterno retorno del tiempo, puesto que el fin y el comienzo del día coinciden como en una rueda girando infinitamente (Eliade, 2001). La otra aclaración que podría hacerse a la mencionada distinción de dos tramas es que, aunque estén diferenciadas y separadas



en el tiempo (la historia de Pedro Páramo es cronológicamente anterior a la de Juan Preciado), la primera, la de Juan Preciado, se diluye en la segunda, en la medida en que la complementa y le brinda sentido: el objeto de búsqueda es el padre, quien en cierta manera es encontrado al conocer su historia (la segunda trama) que, podría pensarse, le llega al hijo en forma de murmullos provenientes de las paredes de Comala. En sí, es probable que el verdadero personaje de la novela, aquel que unifica las dos tramas, sea el pueblo de Comala. Una Comala dual que, como veremos, se va transformando de paraíso a infierno por la propia acción de los hombres.

En fin, las dos tramas, unificadas en torno a Comala y Pedro Páramo, configuran una circularidad estructural de la novela que remite, también, al “pensar mítico”, asociando así este segundo nivel, en la distinción de Ángel Rama (2008) señalada más arriba, con el tercero: la cosmovisión. Empezando y finalizando con la muerte de Pedro Páramo, puesto que al inicio, cuando Abundio (quien además es el asesino de Pedro Páramo) introduce a Juan Preciado a Comala, le dice a su medio hermano que Pedro Páramo está muerto; luego, en el final de la novela, asistimos al asesinato del patriarca de Comala. Con su muerte, muere el pueblo, que se transforma en el mundo de los muertos al que llega Juan Preciado y con el que inicia la novela. Podría decirse, en definitiva, que la muerte de Pedro Páramo (el final) es necesaria para que la novela comience. Una y otra vez relatándose en un ciclo infinito, como el tiempo mítico de las cosmovisiones prehispánicas que subyacen a la novela.

3. La búsqueda fallida del padre

Pedro Páramo, a través de sus discursos y estructuras que remiten a las narraciones orales tradicionales, está atravesada por un “pensar mítico” que muchos críticos han tomado como elemento central para su interpretación. En el presente apartado y en el siguiente, atendiendo al nivel de la cosmovisión en los procesos de transculturación narrativa, abordaremos dos esquemas míticos que atraviesan toda la novela: la búsqueda del padre y el descenso al mundo de los muertos. Fundamentamos esta delimitación de “esquemas míticos”, destacando especialmente su



importancia para la interpretación de la obra, en los aportes teóricos de Gilbert Durand (1993), para quien el discurso mítico está presente en toda obra artística de manera subyacente a través de estructuras, esquemas y símbolos que trascienden las determinaciones culturales. Esta hermenéutica de Durand guarda estrecha relación con el nivel de la cosmovisión en la narrativa de transculturación, en la medida en que en ambos se destaca el “pensar mítico” como complemento necesario al análisis estructural de ciertas obras. Si bien en los abordajes críticos de Durand⁶ se hace abstracción del contexto cultural a partir de la utilización de esquemas míticos universales, se reconoce igualmente la importancia de dicho contexto a la hora de abordar la actualización de estos esquemas en las obras concretas. En el presente trabajo, la propia idea de transculturación servirá como contexto cultural y como advertencia frente a los riesgos de una excesiva abstracción en esquemas universales.

Muchos críticos han considerado a la búsqueda del padre como el tópico central de la novela⁷, principalmente porque motiva el viaje a Comala y porque mientras más va avanzando la historia, más nos vamos acercando al personaje Pedro Páramo. Sin embargo, el mito de la búsqueda del padre solo puede considerarse central en la medida en que se tiene en cuenta que jamás el hijo encuentra al padre (o, al menos, no se encuentra cara a cara con él) y que, incluso, es el hijo (o su doble, Abundio) quien mata al padre. Efectivamente, hay algo en esta inversión del mito, en esta búsqueda fallida del padre, que, como veremos, deriva en una profunda crítica social.

Carlos Fuentes (1996), en su análisis de *Pedro Páramo*, encuentra un paralelismo entre Juan Preciado y dos mitos de la antigüedad clásica: la Telemaquía⁸ y el mito de Orfeo⁹. Si bien otros

⁶ El autor utiliza el nombre “mitocrítica” para denominar a este modelo de interpretación de las obras artísticas (Cf. Durand, 1993 y 2012).

⁷ De los seleccionados en la bibliografía, Julio Ortega (1996) y Carlos Fuentes (1996) son los que focalizan principalmente en este mito.

⁸ Los cuatro primeros cantos de La Odisea, en los que Telémaco, hijo de Odiseo, emprende un viaje con el objetivo de buscar a su padre para salvar la casa paterna. En el presente trabajo, derivaremos de la Telemaquía un esquema mítico, la búsqueda del padre, que abordaremos en este apartado

⁹ En este mito, Orfeo desciende al Averno para traer de vuelta a la vida a su esposa Eurídice. Para el análisis de *Pedro Páramo*, derivamos del mito de Orfeo el esquema mítico del descenso al mundo de los muertos, que será trabajado en el apartado 4.



críticos señalan, con razón, el eurocentrismo implícito en Carlos Fuentes al inscribir a *Pedro Páramo* en la tradición literaria occidental a través de la afiliación con los mitos clásicos (Cf. Lienhard, 2003), su consideración es sumamente relevante. Sí, los esquemas míticos de la Telemaquia y el mito de Orfeo pueden ser de gran utilidad en el análisis de *Pedro Páramo*, pero únicamente a partir de abstraer una estructura general de mitemas¹⁰ y de tomar en consideración los procesos de transculturación y las influencias de los mitos prehispánicos. De hecho, la Telemaquia construye un mito heroico y patriarcal que encontramos completamente invertido en *Pedro Páramo*: Telémaco, héroe guiado por los dioses para encontrar a su padre, también héroe y patriarca, logra encontrar a Odiseo y salvar la casa paterna; Juan Preciado, en cambio, apenas guiado por los murmullos de los muertos o los recuerdos de su madre, falla en encontrar a su padre, de quien, además, debía vengarse: “*El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro*” (Rulfo 1996, p. 179) le pide su madre y consigue, en su lugar, la muerte. La búsqueda del padre, pensada como retorno al paraíso, a la tierra prometida, a la casa paterna, concluye, más bien, en una antiheroica, casi resignada muerte de Juan Preciado y en la llegada a un páramo en lugar de a un paraíso. Como sostiene Julio Ortega:

Si el tema de la búsqueda del padre está aquí planteado al revés, desde que el padre ha muerto, también el paraíso ha muerto, o sea que también está tratado al revés. Y el revés del paraíso es, por cierto, el infierno (Ortega, 1996, p. 826)

Este regreso frustrado al paraíso indica, como veremos en el próximo apartado, la sustitución del motivo de la búsqueda del padre por el del viaje al Averno (Cf. Vilanova, 1990), es decir, el mito de Orfeo. Opuesta a la Comala-Páramo a la cual llega Juan Preciado, se construye, en los recuerdos de su madre o en los fragmentos en que se relata la historia de Pedro Páramo, la imagen de una

¹⁰ Partimos, para esto, de la perspectiva de Gilbert Durand (1993), para quien el mito debe ser abordado como una estructura de mitemas subyacente a los textos concretos. Esta estructura de mitemas puede ser compartida por diversas culturas y múltiples relatos, lo que permitiría una lectura transversal e intercultural. En un momento posterior del análisis de textos artísticos, sostiene Durand, debe procederse a vincular estas estructuras de mitemas con el contexto cultural concreto en el que el texto fue producido.



Comala-Paraíso que, por alguna razón, fue destruida y convertida en un infierno¹¹. Dolores, la madre de Juan Preciado, le sigue diciendo en sus recuerdos:

Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada (Rulfo, 1996, p. 195).

Se complementa a este paraíso rural, descrito por Dolores Preciado, con la lluvia siempre presente, fecundando la tierra, en los episodios de la historia de Pedro Páramo: *“Fulgor Sedano sintió el olor de la tierra y se asomó a ver cómo la lluvia desfloraba los surcos”* (p. 239). ¿Cómo es, entonces, que Comala y las tierras circundantes se transformaron en un yermo? La explicación estaría en que los recuerdos de Dolores se corresponden a los inicios del dominio de Pedro Páramo sobre la Media Luna y Comala. Es decir, se va presentando poco a poco, en la novela, la degradación de este paraíso rural, mucho antes incluso de que Pedro Páramo se cruce de brazos al ver que Comala no comparte su tristeza por la muerte de Susana San Juan. Por ejemplo, al momento de regresar a Comala, Bartolomé San Juan, padre de Susana, nos dice: *“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 Comala es uno de esos pueblos, Susana”* (p. 260). Agotado poco a poco por los abusos de poder por parte del cacique¹², que va dominando las tierras circundantes y controlando todo lo que sucede en Comala, el pueblo se va transformando en el páramo con el que inicia la novela. Como un Tláloc caprichoso (cf. Lienhard, 2003, quien compara la figura de Pedro Páramo con la del dios de la lluvia azteca), Pedro Páramo se convierte en el dador de vida y muerte del pueblo, y con ello va destruyendo poco a poco todo lo que él domina, acabando, en el final de la novela, desmoronándose, también él, como un montón de piedras.

¹¹ Como sostiene acertadamente Vilanova (1990), Comala no es del todo el infierno de la religión cristiana, pero al menos por ahora este término sigue siendo útil, en este trabajo, para oponerlo a “paraíso”.

¹² Y recordemos, también, que el caciquismo, y sus abusos contra los sectores empobrecidos de México, fue una de las causas de la revolución de 1910.



En este marco: *la inversión del mito de la búsqueda del padre*, que vimos en la imposibilidad del encuentro y en la degradación de la casa paterna (la Comala-Paraíso) por la acción despótica del propio padre, podremos interpretar la negación del padre, en el caso de Susana San Juan, y la negación del hijo, en el caso de Abundio, Juan Preciado y tantos otros hijos de Pedro Páramo sin su apellido. De hecho, al mismo tiempo que Susana San Juan niega a su padre Bartolomé se sugiere, también, la posibilidad del incesto (Fulgor Sedano los ve como marido y mujer “*por el modo como Bartolomé la trata*” (Rulfo, 1996, p. 259). Quizá como una exacerbación de la figura de la negación del padre puede interpretarse también el acto ritual con el que cierra la novela: el parricidio. Abundio, hijo ilegítimo de Pedro Páramo, quien va a pedirle caridad a su padre pero que se encuentra únicamente con la ya mencionada “*negación del hijo*”, asesina a su padre en un acto cuasi revolucionario y, ante todo, espontáneo, más bien un complemento necesario al despotismo del padre. Precisamente, encontramos en el parricidio el fundamento principal de la inversión del mito de la búsqueda del padre. Inversión que causa el desmantelamiento de la estructura patriarcal del caciquismo, en la medida en que el patriarca, asesinado por su propio hijo, causa, incluso antes de su muerte, la destrucción de Comala. Por eso, la búsqueda de Juan Preciado jamás podrá completarse: el padre, en esta inversión del mito, se destruye a sí mismo por el despotismo y por la debilidad insuperable de anhelar algo que nunca podrá tener: el amor de Susana San Juan. El padre muerto, ya no más héroe, no podrá tampoco ser encontrado por su hijo que busca regresar al paraíso que ha dejado de existir. Por esto, el parricidio, quizá, pueda interpretarse de manera análoga a la revolución mexicana, un deseo de cambiar un mundo que estaba llevando inevitablemente a su propia destrucción. Ni la revolución ni el parricidio logran, de todas formas, evitarla, y de hecho la acentúan, pero sí quedan como signo indeleble de las contradicciones de una organización social despótica.

Podría relacionarse con lo anterior la afirmación de Anthony Stanton (1996) de que el incesto (en el centro de la novela, con el episodio de la pareja incestuosa) y el parricidio (al final) indican en la novela el origen del caos, la indiferenciación de los límites. Vinculando esto con las



consideraciones anteriores podremos comprender que la búsqueda fallida del padre, en tanto inversión del esquema mítico, se orienta hacia esa “*oscura rebeldía*” que encuentra Julio Ortega (1996, p. 224) en los personajes de *Pedro Páramo*. Rebeldía, precisamente, frente a los límites impuestos por el orden social: por ello mismo, ocupan un lugar tan destacado en la novela la indeterminación de los roles familiares, la sumisión al orden del patriarca hasta que un hijo suyo decide matarlo, la zona intermedia paraíso-infierno que es Comala, la pareja incestuosa señores del Averno y, a la vez, Adán y Eva desnudos “*como Dios los echó al mundo*” y pecadores. En este sentido, el símbolo de la casa como centro del mundo con el techo en suelo, en el episodio de la pareja incestuosa, podría ser el que mejor exprese esta indiferenciación de los límites y desmantelamiento de la estructura social.

4. De redundancias sobre viajes al inframundo

Juan Preciado, al momento de llegar a Comala, descubre que su padre, a quien había venido a buscar por mandato de su madre, había muerto muchos años antes. Se queda igualmente en Comala, y al momento es asediado por murmullos como ecos del pueblo muerto y visitado por personas también muertas y que lo van guiando cada vez más abajo hasta entrar, él también, en la tierra de los muertos. Descenso que, por cierto, podemos vincular al mito de Orfeo, tal como hace Carlos Fuentes (1996). Este descenso al inframundo, contrario al esquema heroico de Telémaco encontrando a su padre y recuperando su casa paterna, sustituye a la búsqueda del padre como mito central de la novela. La zona intermedia a la que llega Juan Preciado, en la que los muertos toman forma de vivos, apareciéndose ante un Juan Preciado que todavía no ha muerto, funciona como un umbral del inframundo al que desciende una vez es cooptado por las voces de Comala “*Me mataron los murmullos*” (Rulfo, 1996, p. 235), le dirá luego a Dorotea. Por ello, este personaje empieza a percibir a las personas que encuentra en Comala como si estuvieran situadas en una zona difusa entre la vida y la muerte. Dice, describiendo a Eduviges Dyada: “*Su cara se transparentaba*



como si no tuviera sangre, y sus manos estaban marchitas, marchitas y apretadas de arrugas. No se le veían los ojos” (p. 193). Casi como una calavera, sin ojos y sin sangre.

La búsqueda del padre, igualmente, continúa en este casi infierno de Comala. Las voces de los muertos empiezan a llegar a oídos de Juan Preciado y con ellas va reconstruyendo la historia del pueblo y de Pedro Páramo. Sin embargo, como vimos, Juan Preciado fallará, tanto por no poder encontrarse cara a cara con su padre como, igualmente, por morir asesinado por los mismos murmullos con los que intentaba reconstruir la historia de Pedro Páramo. Esta conjunción del descenso al inframundo y la búsqueda del padre puede vincularse, sostiene Martin Lienhard (2003), con el viaje que realiza Quetzalcóatl, en la mitología náhuatl, hacia el reino de los muertos (*Mictlan*) para recuperar los huesos de su padre. El esquema mítico, entonces, vincula la novela *Pedro Páramo* con las cosmovisiones indígenas que aún sobreviven en las culturas rurales de la sociedad mexicana. Las figuras de Juan Preciado-Quetzalcóatl y Comala-Mictlan permiten trazar paralelismos y focalizar en las diferencias: si Quetzalcóatl restituye la vida a partir de los huesos que trae desde Mictlan (crea con ellos a la humanidad, sacrificándose a sí mismo en dicho acto), Juan Preciado crea una imagen degradada de la vida: un texto de voces muertas. Porque, efectivamente, no se puede traer nada del mundo de los muertos, a menos que se sea un dios como Quetzalcoatl. Juan Preciado, más limitado, humano al fin y al cabo, sólo trae consigo los murmullos. Fracasa en su búsqueda al igual que Orfeo con Eurídice.

El modelo de abordaje de textos literarios y artísticos elaborado por Gilbert Durand (1993), la mitocrítica, propone como criterio fundamental atender a los motivos obsesivos, redundantes, del autor o la obra. Es decir, delimitar y focalizar aquellas estructuras míticas que se repitan en el texto. Aunque no sigamos al pie de la letra esta propuesta crítica, cuya aplicación sobre *Pedro Páramo* dejaremos pendiente para un próximo artículo, nos será muy útil esta idea a la hora de profundizar en el mito del viaje a la tierra de los muertos. De hecho, en la novela, el esquema mítico de dicho viaje se repite en el episodio en el que Susana San Juan recuerda el descenso a la mina para buscar el oro. Como dice Anthony Stanton: “[e]l episodio de la mina sirve como espejo



estructural y simbólico de los temas paradigmáticos del libro” (1996, p. 971). Esta redundancia nos marca, precisamente, la pauta para el análisis mítico de la obra: el descenso al inframundo, como motivo redundante, es el núcleo temático de la obra.

El episodio del descenso a la mina nos retrotrae a la infancia de Susana, quien, obligada por su padre, baja a un lugar tenebroso que la enmudece de miedo, primero, y luego le hace quedar inconsciente. Baja a la mina buscando oro, sostenida únicamente por una cuerda que *“era como el único hilo que la sostenía al mundo de afuera”* (Rulfo, 1996, p. 268). Esta búsqueda del tesoro en el inframundo es, quizá, un poco como el mito de Quetzalcóatl de la búsqueda de los huesos de su padre. Aquí, ciertamente, Susana San Juan busca oro, pero no sería descabellado interpretarlo como metáfora del propio padre: sea Pedro Páramo, buscado por Juan Preciado, sea los valiosos huesos que pide Quetzalcóatl a los señores de Mictlan. Pero Susana San Juan, en lugar de hallar el oro, encuentra un esqueleto que, pedazo a pedazo, le va entregando a su padre que la espera en la superficie. Teniendo en cuenta el contexto en el que el episodio está contado: acaba de morir el padre de Susana, Bartolomé San Juan, y este se le aparece a Susana mientras duerme para despedirse ella *“—Supe que eras tú, Bartolomé”* (p. 269) dice Susana luego de recordar el descenso a la mina), quizá pueda interpretarse a dicho esqueleto como un presagio de la futura muerte del padre. En cierta forma, el episodio del descenso a la mina desdobra al padre en dos figuras: el guía autoritario que anhela el oro y cuyas órdenes no se pueden cumplir, y el esqueleto, cuyos pedazos, inasibles como los murmullos recogidos por Juan Preciado, se disuelven apenas se los alcanza a tocar *“aquella bola redonda [la calavera] que se deshizo entre sus manos”* (p. 269). De nuevo estamos ante una inversión del mito, de la figura simbólica del padre omnipotente, puesto que el padre anhelado es inalcanzable y el padre real, como el esqueleto de la mina o las voces que hablan de Pedro Páramo, se desmorona como un montón de piedras, como huesos sobre huesos. En cierta forma, y retornando a lo trabajado en el apartado anterior, estamos ante otro motivo redundante: la búsqueda inconclusa: ya sea Susana con el oro, o Juan con su padre, o Dorotea con su hijo inexistente, o Pedro Páramo con el amor de Susana, o hasta Abundio con un poco de caridad por



parte de Pedro Páramo. Búsquedas inconclusas que nos señalan ciertas contradicciones inherentes a la estructura social que representa Pedro Páramo. El padre despótico, el cacique, destruye, con su propio poder absoluto, a la casa paterna y a los hijos (como Miguel Páramo, o los sume en la locura, como Susana San Juan).

Para finalizar, nos queda ver una última problemática que permitirá comprender mejor la inversión del mito en esta novela: la contraposición entre el tiempo mítico del mundo de los muertos y el tiempo histórico de la vida de Pedro Páramo. La que anteriormente denominamos segunda trama (es decir, la historia de Pedro Páramo), al estar presentada, si bien fragmentariamente, de manera sucesiva: niñez, muerte de su padre, matrimonio con Dolores Preciado, control de la Media Luna, etc., puede entenderse como construida sobre un tiempo histórico, lineal. El devenir del tiempo histórico en el pasado de Comala contrasta claramente con el presente en el que sucede la primera trama (la de Juan Preciado), que se acerca al tiempo mítico. Para Carlos Fuentes (1996), al construirse a Pedro Páramo como un *“príncipe maquiavélico”*, es decir, como el patriarca que poco a poco va tomando el poder en Comala hasta dominarla por completo, este personaje ingresa en el terreno de la épica, o sea, del tiempo histórico. Sin embargo, hay en Pedro Páramo, sostiene Carlos Fuentes, una fisura en este carácter épico, que lo deriva a la tragedia y al tiempo mítico: el amor no correspondido de Susana San Juan. Dice, con respecto a esto:

Sin saberlo, [Pedro Páramo] ingresó desde niño al mito, a la simultaneidad de tiempos que rige el mundo de su novela. Ese tiempo simultáneo será su derrota porque, para ser el cacique total, Pedro Páramo no podía admitir heridas en el tiempo lineal, sucesivo, lógico (Rulfo, 1996, p. 929).

Aquello que lo incorpora al mito es, precisamente, el anhelo por Susana San Juan, idealizada y deseada desde su niñez. Como vemos, nuevamente la figura del patriarca (y del orden social que implica) es deconstruida por la presencia o la inversión del mito. Por ello, también, el tiempo histórico del cacique Pedro Páramo es subsumido en el tiempo mítico del mundo de los muertos, en



el que rige la simultaneidad de voces de almas en pena y en el que el eterno presente desplaza al devenir de los días. Volvemos, nuevamente, a aquella estructura circular de la que se habló en el primer apartado: mientras que el orden lógico de los sucesos podría pensarse de manera lineal, el orden narrativo de la novela es simultáneo (en la medida en que, distribuidos en la página, los discursos parecen sonar todos al mismo tiempo) y circular (la historia de Pedro Páramo, paradójicamente, inicia y termina con su propia muerte). Por esto, como dice Carlos Fuentes (1996, p.929), la novela *“es un mito que despoja al personaje [P. Páramo] de su carácter épico”*. Podría agregarse, también, de su carácter heroico. No existen ni el héroe Pedro Páramo ni el héroe Juan Preciado; más bien, antihéroes que invierten la estructura del mito de la búsqueda del padre. Por esto, mediante el “pensar mítico”, en la novela se abre el espacio a la crítica social.

5. Conclusión

Hemos realizado, en el presente artículo, algunas aproximaciones a la novela de Rulfo a partir de los tres niveles de análisis que propone Ángel Rama. De estos tres, hemos priorizado el de la cosmovisión, especialmente en lo que respecta al pensar mítico, en torno a la presencia de dos mitos fundamentales: la búsqueda del padre y el descenso al inframundo. Ambos mitos configuran una suerte de inversión del mito que está orientado en la novela a la crítica social. El caciquismo, representado en la figura de Pedro Páramo, es criticado en el momento en que cuestionan los elementos simbólicos del padre y del héroe.

Queda, para futuras investigaciones, profundizar en torno a las contraposiciones entre la cosmovisión occidental cristiana y la prehispánica, latente en la mencionada inversión del mito y, especialmente, en los cuestionamientos a la religión cristiana y a las nociones de culpa y pecado, que parecen impregnar toda la novela. De igual modo, es posible que la crítica social al sistema patriarcal del caciquismo, elaborada desde el pensar mítico, esté fundada en las estructuras simbólicas que conforman el imaginario de las sociedades prehispánicas. Para indagar en ello será necesario un análisis más profundo de toda la obra de Juan Rulfo a partir de propuestas críticas



rigurosas como, por ejemplo, la mitocrítica de Gilbert Durand. Éstas y muchas cuestiones más pueden derivarse de la lectura de esta extraordinaria novela.

Referencias

- Arguedas, J. M. (2006). "No soy un aculturado". En: *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (pp. 11-13). Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana.
- Donahue, J. y Antolín, F. (1982). "Las dos tramas de *Pedro Páramo*". En *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 373-382). Roma: Bulzoni Editore.
- Durand, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos.
- _____. (2012). La mitocrítica paso a paso. *Acta Sociológica*, 53, 105-118. Recuperado de: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ras/article/view/29762/27667>
- Eliade, M. (2001). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Buenos Aires: Emecé.
- Fuentes, C. (1996). Rulfo, el tiempo del mito. En Fell, C. [ed.] *Juan Rulfo: Toda la obra* (pp. 927-935). Madrid: Allca XX / Ediciones UNESCO.
- Lienhard, M. (2003). "Rulfo". En: *La voz su huella* (pp. 252-263). México: Ediciones Casa Juan Pablos / UNICACH.
- Mignolo, W. (1996). "Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del 'Tercer Mundo'". En: Fell, C. [ed.] *Juan Rulfo: Toda la obra* (pp. 531-547). Madrid: Allca XX / Ediciones UNESCO.
- Ortega, J. (1996). "La novela de Juan Rulfo, *summa* de arquetipos". En: Fell, C. [ed.] *Juan Rulfo: Toda la obra* (pp. 825-830). Madrid: Allca XX / Ediciones UNESCO.
- Rama, Á. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.
- Rulfo, J. (1996). "Pedro Páramo". En: Fell, C. [ed.] *Juan Rulfo: Toda la obra* (pp. 177-307). Madrid: Allca XX / Ediciones UNESCO.
- Stanton, A. (1996). "Estructuras antropológicas en *Pedro Páramo*". En: Fell, C. [ed.] *Juan Rulfo: Toda la obra* (pp. 953-975). Madrid: Allca XX / Ediciones UNESCO.
- Vilanova, A. (1990). *Pedro Páramo* y el motivo del Viaje al Averno. *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*, 2-3, 47-64.