

# Los hijos de Pedro Páramo<sup>1</sup>

## Pedro Páramo's children

Jorge Ruffinelli<sup>2</sup>  
Stanton University

### RESUMEN

Dos ideas guían el análisis de *Pedro Páramo* en este artículo: qué motivos profundos explican la liga entre los medio hermanos Juan Preciado, Miguel Páramo, Abundio Martínez y Pedro Páramo, el padre, y cuál es la consecuencia final de esa liga. Desde la textualidad, se propone tres lecturas: 1) Preciado busca al padre porque a través de él podría lograr

---

<sup>1</sup> Véase (1975, enero/junio). *Texto crítico*, I(1), pp. 89-106. Xalapa, Universidad Veracruzana. Actualizado.

<sup>2</sup> Jorge Ruffinelli (Montevideo, Uruguay, 16 de diciembre de 1943), crítico literario y cinematográfico, dirigió la sección literaria de *Marcha* y la revista *Texto Crítico*. Fue profesor en la Universidad de Buenos Aires y maestro-investigador de la Universidad Veracruzana. Actualmente, es profesor en Stanton University. Ha publicado: *Palabras en orden* (1974 y 1985), *Comprensión de la lectura* (1975 y 1982), *José Revueltas: ficción, política y verdad* (1977), *El otro México. México en la obra de B. Traven, D. H. Lawrence y Malcolm Lowry* (1978), *Crítica en Marcha* (1979), *La viuda de Montiel* (1979), *El lugar de Rulfo* (1980), *Las infamias de la inteligencia burguesa y otros ensayos* (1981), *Literatura e ideología: el primer Mariano Azuela (1896-1918)* (1982 y 1994), *John Reed en México: Villa y la Revolución Mexicana* (1983), *Poesía y descolonización. La poesía de Nicolás Guillén* (1985), *La escritura invisible* (1986), *Patricio Guzmán* (2001), *Víctor Gaviria* (2003), *La sonrisa de Gardel* (2004), *Víctor Gaviria, los márgenes al centro* (2005 y 2009), *El cine nómada de Cristián Sánchez* (2007), *Sueños de realidad. Fernando Pérez: tres décadas de cine* (2005), *El cine de Patricio Guzmán, en busca de las imágenes verdaderas* (2008), *América Latina en 130 películas* (2010), *América Latina en 130 documentales* (2012).



una plena identificación con Dolores Preciado y sus vivencias; es una búsqueda que concluye en fracaso: no encontrará al padre y, por tanto, tampoco a su madre. 2) Miguel se identifica con Pedro Páramo, pero desafía su autoridad y muere cuando aspira a afirmar su marca identitaria, es decir, como su hermano Juan, también él fracasa en la concreción de sus deseos. 3) Abundio “cumple con el mandato original y ejecuta el ‘castigo’ sobre el padre”, esto es, cobra con sangre la orfandad, la negación de identidad y el abandono de los hijos. Tales lecturas se unen a otras, psicoanalíticas o míticas, ofreciendo así una diversidad interpretativa de la novela.

*Palabras clave:* Literatura mexicana moderna; personajes; orfandad; cacique; identidad.

ABSTRACT

Two ideas guide the analysis of *Pedro Páramo*: what profound motives explain the link between the half brothers Juan Preciado, Miguel Páramo, Abundio Martínez and Pedro Páramo, the father, and what is the final consequence of this link. After the textual approach, propoisis three readings: 1) Preciado looks for his father because through him he could achieve a full identification with Dolores Preciado and her most revitalizing and dreamy experiences; it becomes a search that ends in failure because he will never find his father, no matter how much he looks for him, and therefore, neither will his mother. 2) Miguel identifies fully with Pedro Páramo but challenges his authority and passes away when he aspires to affirm his identity, that is, as his brother Juan, he too fails in trying to make his most deep and intense desires. 3) Abundio “complies with the original command and executes the ‘punishment’ on the father”, that is, he charges with blood, the orphanhood, the denial of identity and the abandonment of the children. These readings are joined with others, like psychoanalytic or mythical, thus offering an interpretative diversity of the novel.

*Key words:* Modern mexican literature; characters; orphanhood; cacique; identity.

## I. “La vida en el tiempo y la vida conforme a los valores”

El relato es el corazón de la novela y el estímulo para que la narración se ordene, se arme, se estructure en un texto determinado. Por eso, resulta el elemento más ubicuo, proteico e informe por naturaleza, en virtud de lo cual puede “ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas esas sustancias”, como señala Roland Barthes (1970):

está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Ursula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación (p. 9).

Esta teoría, de indefinidas posibilidades formales en que puede encarnar el relato, muestra claramente su naturaleza maleable y permite distinguir el momento privilegiado en que elige género y se estructura. Por ejemplo, cuando se estructura en la forma narrativa (literaria). Allí comienza a dar vida y sangre al sistema circulatorio llamado novela.

En su acepción más directa y llana, el relato se define por su función: “dar a conocer un hecho o una serie de hechos” que se desarrollan en el tiempo, mientras la narración, por su parte, ordena “el relato de acuerdo con una intencionalidad literaria”. Existencia informe y orden, tales son al parecer los dos términos del relato y de la narración, la contradicción dialéctica que nutre su conflictivo movimiento interno para dar como resultado, como síntesis, el producto literario. Pero en ese movimiento, juega papel decisivo el “tiempo” cronológico, nuestra noción de temporalidad y acaecimiento, y es por eso que el relato lleva esa noción en su propia médula. Esta es una de las tesis principales de *Aspectos de la novela* de E. M. Forster (1961) –un libro lleno de agudas sugerencias, vertidas en un lenguaje bastante envejecido. Para Forster, las rupturas narrativas del tiempo, lejos de destruirlo, lo confirman, como el pájaro que se golpea incesantemente contra las barras de su jaula

confirma la existencia de esa jaula. Emily Brönte pudo tratar de “esconder el reloj” en *Wuthering Heights*; Sterne en *Tristram Shandy* “lo puso de cabeza”, mientras Proust, “más ingenioso todavía, se la pasó moviendo las manecillas, de modo que el héroe se hallaba, al mismo tiempo cenando en compañía de su amante y jugando a la pelota con su niñera en el jardín” (Foster, 1961, p. 46). En todos estos casos, sin embargo, el reloj subsiste, el tiempo todopoderoso sobrevive.

Otros aspectos del enfoque de Forster ayudan a delinear la noción de relato en que se inserta la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, aspectos que tienen que ver con la intencionalidad del narrador, ese mediador subjetivo que toma el relato y le da forma gracias a la expresión narrativa. El relato refiere hechos y puede ordenar esos hechos para “dar a conocer una historia”. Sabemos también que toda historia es significativa desde el momento mismo en que se ha elegido relatarla. Ahí está el nivel de la intencionalidad *implícita*, que casi nunca se hace expresa en el mismo *corpus* narrativo, aunque de él cobre vida y en él encuentre sus soportes. Es lo que la novela nos dice, pero también aquello que lo justifica, aquello por lo cual es y sin lo cual no existiría. La novela relata una historia porque esa historia es significativa, así como lo son, para el sentido global de la obra, cada uno de sus elementos, llámense éstos personajes, descripción, diálogos, pasajes, frases, palabras. En su libro, Forster (1961) compara la novela y la vida y busca la equivalencia entre esos dos niveles de acuerdo con la significación de los hechos, con el “valor” que los ordena, omitiéndolos o subrayándolos. Dice:

La vida cotidiana se halla también llena del sentimiento del tiempo. Pensamos que un suceso ocurre antes o después que otro; este pensamiento se halla a menudo presente en nuestras mentes y gran parte de lo que decimos y hacemos se apoya en tal suposición. Gran parte de lo que decimos y hacemos, pero no todo; en la vida parece haber alguna otra cosa, además del tiempo, algo a lo que podemos llamar, convenientemente, “valor”, algo que no se mide en minutos o en horas, sino por su intensidad, de modo que, cuando contemplamos nuestro pasado, vemos que no se extiende uniformemente sino que se amontona en unos cuantos pináculos notables. [...]. De manera que la vida cotidiana, sea lo que fuere en reali-

dad, está compuesta de dos vidas –la vida en el tiempo y la vida conforme a los valores– y nuestra conducta revela una doble fidelidad. [...]. Lo que el relato hace es narrar la vida en el tiempo, y lo que la novela en su integridad hace –si es una buena novela– es abarcar también a la vida según los valores (pp. 44-45).

En esta modulación, las fisuras temporales y la selección de los hechos de una historia son indicios de una valoración que se revela, finalmente, en el énfasis significativo, en el acento puesto sobre la manera en que el relato se desarrolla con un afán o una intención de significar. Cada narración es entonces, por lo menos, dos narraciones, cada novela es dos novelas: la que relata y la que significa al relatar; la que se expande en el espacio del texto, a medida que revela –da a conocer– los hechos de la historia que narra, y la que subyace esa estructura, pero la está justificando de manera continuada. Se lee la primera novela, pero la lectura crítica no se conforma con esa y busca la novela que no aparece, la novela invisible, la novela subterránea. Dicha novela se decodifica gracias a la existencia de la otra, gracias a la facultad de cuestionar ¿por qué estos personajes y no otros? ¿Por qué esta disposición de los hechos? ¿Por qué esta ausencia o presencia de diálogos o descripciones? ¿Por qué esta elección de palabras? Hay que buscar los indicios, las señales, los símbolos, porque detrás de la narración denotativa, que sólo presenta su historia sin comprometerse, sin tomar partido, está la narración que quiere expresarse y, sobre todo, significar.

## II. “Por eso vine a Comala”

El cacique político y neofeudal que le da nombre a la novela de Juan Rulfo (1955) actúa en sus tierras de la Media Luna con la impunidad que le confiere el poder: “toda la tierra que se puede abarcar con la mirada”, dice el arriero Abundio en uno de los primeros pasajes. “Y es de él todo ese terrenal.” Y agrega: “El caso es que nuestras madres nos malparieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo” (Rulfo, 1955, p. 10). En la estructura

patriarcal de esta economía campesina,<sup>3</sup> la promiscuidad sexual del cacique engendra hijos por doquier; convierte a las niñas en madres; y se precia de una prepotencia machista tolerada por esa misma ordenación social. Pero si bien en la novela se alude a los muchos “hijos de Pedro Páramo”, sólo aparecen tres como personajes: Juan, Miguel y Abundio, y a esos tres hay que limitarse, forzosamente, cuando se habla de “los hijos de Pedro Páramo”, aun cuando sólo minifiquen una mayor totalidad. Por lo pronto, en la existencia de tres hijos –ni uno más, ni uno menos– hay una elección decisiva, la cual sirve de base para inquirir en el texto, analizando las funciones individuales de esos personajes, si en tanto “hijos de Pedro Páramo” no forman un diseño particular, no son el indicio de un tema escondido que la novela no muestra en su primera instancia.

La narración denotativa informa y afirma y vive en la necesaria pretensión de aclararlo todo a medida que sucede. Con respecto a Juan Preciado, los *motivos* de sus acciones, comprendida la principal –ir a Comala–, son aparentemente claros y el personaje –que es, a la vez, el narrador de su historia– reincide una y otra vez en explicar:

Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo (Rulfo, 1955, p. 7).

Por eso vine a Comala (Rulfo, 1955, p. 7).

Voy a ver a mi padre (Rulfo, 1955, p. 8).

Vine a buscar a mi padre (Rulfo, 1955, p. 50).

Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre (Rulfo, 1955, p. 63).

---

<sup>3</sup> Jean Franco (1974) ubica la realidad social de *Pedro Páramo* y observa con agudeza que, ideológica e históricamente, el periodo de la novela es el de la “fragmentación de un orden, la ruptura de la tribu y su reemplazo por un código individualista” (p. 134). El neofeudalismo de la hacienda mexicana del siglo xx está en plena crisis, de modo que Pedro Páramo, “señor feudal, jefe de la tribu, padre de la aldea y único propietario de las tierras de la Media Luna es, como el orden moral cristiano, un anacronismo” (p. 135).

Y sin embargo, este afán de explicación, esta reiterada voluntad de clarificar las acciones al nivel de sus motivos, está ocultando otras respuestas, que la novela guarda implícitas y sólo se connotan en los hechos, especialmente porque el resultado es negativo en la búsqueda del héroe: nunca encontrará a su padre, por más que lo busque, y la muerte acabará por clausurar su intento.

La respuesta precoz, que se adelanta a las preguntas, esconde la verdadera pregunta, la pregunta raigal. Si bien Juan Preciado insiste en explicar *por qué fue a Comala* –a ver/a buscar al padre–, lo que no se plantea, o bien se plantea ambiguamente, es *por qué fue a Comala a buscar al padre*. “Por eso vine a Comala”, señala varias veces; y esa afirmación parece querer adelantarse a satisfacer toda demanda, aunque no hace otra cosa que esconder la existencia o la posibilidad de una pregunta más esencial. De ahí que, al nivel de las motivaciones profundas y significantes, el relato no dé cuenta de esa interrogante en particular. Como veremos, lo intentará hacer, pero de modo contradictorio, creando ambigüedad. La verdadera respuesta no se da, no puede darse, en el texto que se lee “textualmente”, pues allí tampoco reside la pregunta.

Es preciso describir y analizar escuetamente las diversas etapas del proceso que cumple Juan Preciado como personaje, desde la promesa dada a su madre en el lecho de muerte de ella hasta su propia muerte. Ese proceso, que es, a la vez, su *historia* en el *corpus* novelesco, puede sintetizarse con los pasos siguientes, haciendo, por el momento, abstracción del orden narrativo en que el relato se desenvuelve.

1) Poco antes de morir, Dolores Preciado arranca de su hijo Juan la promesa de que buscará al padre. La actitud que ella intenta depositar en esa búsqueda es dúplice y ambigua; y por el momento, sólo vale la pena señalar ese carácter. Por un lado, dice “Estoy segura de que le dará gusto conocerte”, expresando así el deseo de un encuentro humano enriquecedor, positivo, pero por otro le indica a su hijo: “No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo

que estuvo obligado a darme y nunca me dio. El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro” (Rulfo, 1955, p. 7).<sup>4</sup>

2) El viaje propiamente dicho y, en ese viaje, el encuentro con el arriero Abundio. En el diálogo, ambos descubrirán, sin emoción alguna, que son hermanos, hijos del mismo Pedro Páramo, aunque de madres distintas. El arriero lo conduce hasta las puertas de Comala y continúa su camino. Antes de despedirse, le informa que Pedro Páramo ha muerto muchos años antes y también, paradójicamente, que Pedro Páramo es un “rencor vivo”. Coincide con la madre de Juan Preciado cuando dice, antes de saber que Pedro Páramo es el hombre a quien se busca, “Se pondrá contento de ver a alguien después de tantos años que nadie viene por aquí” (Rulfo, 1955, p. 8).

3) Juan Preciado llega a –ingresa en– Comala, que es un pueblo derruido, yermo, aparentemente deshabitado, con excepción de algunas figuras fantasmales, mujeres envueltas en sus rebozos, que aparecen y desaparecen en medio de casas vacías y el murmullo del viento y las voces. Se encuentra con Eduviges Dyada, una antigua amiga de su madre. Ella lo hospeda en una casa llena de tiliches y le cuenta dos historias: a) la noche de bodas de Doloritas, en que Eduviges debió sustituirla en la cama de Pedro Páramo, pues la “luna brava” le impedía aquella noche “repegarse a ningún hombre” (Rulfo, 1955, p. 21); b) la muerte de Miguel Páramo, después de la cual el caballo continúa galopando eternamente por el camino de la Media Luna en busca de su amo. Después de este encuentro con Eduviges Dyada, aparece Damiana Cisneros, quien le sugiere a Juan Preciado que Eduviges ya está muerta: “Debe de andar penando todavía” (Rulfo, 1955, p. 37).

4) Damiana Cisneros le revela totalmente a Juan Preciado la naturaleza fantasmal de Comala. Y ya en la perfecta frontera entre lo

---

<sup>4</sup> Incluyo los diálogos en la noción de *relato*, dado que cumplen una función diegética, tanto o más que las descripciones. Gérard Génette (1970) ha estudiado este aspecto, distinguiendo que el diálogo –mimesis tanto para Aristóteles como para Platón– y la descripción son “fronteras internas” y no deben separarse del relato como entidades diferentes (pp. 193-208).

vivo y lo muerto, conoce a dos hermanos, que cohabitan en incesto. Estos hermanos lo acogen en su casa, una casa en ruinas, destartalada, que el relato rinde con descripción surrealista, y cuando Juan Preciado muere, ellos son sus enterradores. Junto a Juan Preciado, los hermanos entierran a Dorotea la *Cuarraca*, originándose así el “diálogo de los muertos” en la sepultura, la continuación de la historia de Juan Preciado a medida que otros relatos se entrelazan a éste, coordinando y enriqueciendo la narración.

¿Contestan esta descripción y este análisis la interrogante sobre Juan Preciado? Tal vez podría pensarse que sí lo hacen, pero la lectura crítica del primer pasaje –la promesa a Dolores Preciado y los comentarios simultáneos del hijo– nos proporcionan, sin duda, más que una respuesta, el enigma de la ambigüedad.

Por cierto, el “tema” que abre *Pedro Páramo*, y parece constituirse en el eje de toda la acción inicial, podría definirse como la “búsqueda de Pedro Páramo por Juan Preciado”, *la búsqueda del padre por el hijo*. Tanto es así que la crítica coincide, unánimemente, en reiterar ese motivo como el tema inicial de *Pedro Páramo*. En cambio, ya no coincide con igual exactitud cuando se trata de precisar e interpretar las motivaciones de la *búsqueda*. Para Luis Leal (1964), el motor de la acción es la *venganza*, razón por la cual aquí se distancia del motivo bíblico del “hijo pródigo”:

La novela tiene un marco estructural arquetípico: el hijo en busca del padre. Difiere de la estructura del hijo pródigo en que Juan Preciado busca a su padre para vengarse de lo que hizo con su madre, y no para reconciliarse con él (p. 293).

En otra perspectiva, José de la Colina (1965), aceptando que el tema es la “búsqueda del padre”, introduce una inflexión interpretativa al motivo del viaje, considerando que, tanto como lo dicho, lo mueve a Juan Preciado un anhelo de identificación materna: va a Comala para conocer cómo era aquel pueblo en el tiempo en que allí vivió su madre:

Juan Preciado baja a los infiernos para buscar a su padre, pero esta búsqueda es también, de algún modo, la de la madre, Dolores Preciado. La

obsesión del hijo parece ser, más que ese hombre tan lejano que resulta casi abstracto, la misma madre, y se diría que el viaje a Comala, después de la muerte de ésta, responde al deseo de encontrar la imagen viva de ella y de reunirse en su pasado (p. 19).<sup>5</sup>

De este modo, Juan Preciado ilustraría y solucionaría fácilmente la ambivalencia del “complejo de Edipo”, ya se trate éste de la búsqueda materna para satisfacer oblicuamente los deseos sexuales reprimidos en la infancia o bien de la búsqueda paterna, con un impreso sentido homosexual, gracias a la “identificación” con la madre. Juan Preciado no olvida nunca, por ejemplo, que Pedro Páramo no es sólo su padre, sino el “marido de mi madre” (Rulfo, 1955, p. 7). De alguna manera, si no textualmente leída, esta doble visión del “*edipo*” auxilia en la caracterización final del personaje. La ambigüedad de la búsqueda queda ciertamente determinada por el giro del enfoque que da José de la Colina al tema –búsqueda del padre, pero también de la madre–, pero aún otro giro podría imprimirse al relato, y ya está anotado: es la búsqueda del padre a través de la búsqueda de la madre.

Ernest Jones (1973) ve en Hamlet –en la actitud del personaje– una blandura “femenina”, una disposición “femenina” con respecto al padre, “como lo muestra su exagerada adoración” (p. 38), en la obra de Shakespeare:

Según Freud, Hamlet estaba inhibido, en último análisis, por un reprimido odio a su padre. Nosotros hemos de añadir a esto el aspecto homosexual de su actitud, por lo que, como tan a menudo sucede, tanto el odio como el amor desempeñan, cada uno, su parte (p. 39).

Esta interpretación sería acaso de excesivo traslado si con ella se intentara ver el caso de Juan Preciado, puesto que el personaje no

---

<sup>5</sup> La interpretación de De la Colina (1965) se hace aún más convincente por los indicios que recoge en el texto: la identificación explícita con la madre –“Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver”–; el retrato de ella, que lleva guardado junto a su corazón, “como otros llevan al pecho la imagen de la Virgen o de la mujer amada”; el encuentro con Eduviges Dyada, quien pudo haber sido su madre y constituye, por ello, “la primera degradación de la imagen de la madre” (p. 19).

había conocido ni convivido con el padre, aunque la *imago* paterna tenga, por *ausencia*, un valor de fuerte *presencia* inconsciente. De todos modos, quiero ya señalar un aspecto “femenino” de su actitud, entendiendo el término como un elemento connotado por cierta vaguedad, blandura, delicadeza y definitiva pasividad.

Las preguntas por las motivaciones profundas para la búsqueda del padre se han tratado de satisfacer en un sentido diametralmente distinto: en un sentido mítico, en el cual hasta lo psicológico termina por devenir mito. Esta visión de la novela de Rulfo ha venido reforzándose a lo largo de dos décadas como una verdad recibida, como una interpretación definitiva, pero creo que surge antes que nada del impulso que le han dado los enfoques ensayísticos de Octavio Paz<sup>6</sup> y Carlos Fuentes,<sup>7</sup> cuya tendencia consiste en buscar los patrones estructurales básicos de la conducta, los modelos históricamente inalterables que sirven de soporte y de vehículo a

---

<sup>6</sup> Dice Paz (1967): “Si el tema de Malcolm Lowry es el de la expulsión del paraíso, el de la novela de Juan Rulfo (*Pedro Páramo*) es el del regreso. Por eso el héroe es un muerto: sólo después de morir podemos volver al edén nativo. Pero el personaje de Rulfo regresa a un jardín calcinado, a un paisaje lunar, al verdadero infierno. El tema del regreso se convierte en el de la condenación; el viaje a la casa patriarcal de Pedro Páramo es una nueva versión de la peregrinación del alma en pena. Simbolismo —¿inconsciente?— del título: Pedro, el fundador, la piedra, el origen, el padre, guardián y señor del paraíso, ha muerto; Páramo es su antiguo jardín, hoy llano seco, sed y sequía, cuchicheo de sombras y eterna incomunicación. El Jardín del Señor: el Páramo de Pedro” (, pp. 17-18).

<sup>7</sup> Comenta Fuentes (1969): “No sé si se ha advertido el uso sutil que Rulfo hace de los grandes mitos universales en *Pedro Páramo*. Su arte es tal que la trasposición no es tal: la imaginación mítica renace en el suelo mexicano y cobra, por fortuna, un vuelo sin prestigio. Pero ese joven Telémaco que inicia la contra-odisea en busca de su padre perdido, ese arriero que lleva a Juan Preciado a la otra orilla, la muerta, de un río de polvo, esa voz de la madre y amante, Yocasta-Eurídice, que conduce al hijo y amante, Edipo-Orfeo, por los caminos del infierno, esa pareja de hermanos edénicos y adánicos que duermen juntos en el lodo de la creación para iniciar otra vez la generación humana en el desierto de Comala [...], esa Susana San Juan, Electra al revés, el propio Pedro Páramo, Ulises de piedra y barro... todo este trasfondo mítico permite a Juan Rulfo proyectar la ambigüedad humana en un cacique, sus mujeres, sus pistoleros y sus víctimas y, a través de ellos, incorporar la temática del campo y la revolución mexicana a un contexto universal” (p. 16). Más allá de la seducción intelectual provocada por el cotejo mítico, hay que dudar, sin embargo, de la verdadera connotación “mítica” de *Pedro Páramo*. O más bien de que su validación literaria, su universalidad, se conquiste por encabalgarse sus seres contingentes —cacique mexicano, mujeres, pistoleros— en los “grandes” mitos de la literatura griega o de la tradición bíblica.

los motivos contingentes. De este modo, la búsqueda de Pedro Páramo por Juan Preciado se lee como la búsqueda del Padre por el Hijo; y en lo que respecta al inquisidor, al sujeto problemático, es una búsqueda de los “*orígenes*”, de la “*identidad*”, de la “*fuerza de energía*”. Por lo habitual, la interpretación mítica permanece en la descripción del motivo necesario. El hombre busca su identidad/origen/energía; y en ese sentido, Juan Preciado no haría otra cosa que ilustrar una disposición, una inquietud y un problema *eternos*.

Sin embargo, ninguno de estos enfoques se detiene a confirmar, por lo menos, el signo de ambigüedad de la búsqueda, ambigüedad y contradicción que se encuentran juntos en la primera secuencia de la historia de Juan Preciado: en el diálogo con la madre y en la apresurada y repetida explicación –a la que nos referimos antes– de sus motivaciones. La secuencia que abre la novela dice así, con subrayados nuestros:

Vine a Comala porque *me dijeron* que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. *Mi madre me lo dijo*. Y yo *le prometí* que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos *en señal de que lo haría*: pues ella estaba por morirse y yo *en un plan de prometerlo todo*. No dejes de ir a visitarlo –me recomendó–. Se llama de este modo y de este otro. Estoy segura de que *le dará gusto conocerte*. Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decírselo se lo seguí diciendo aún después de que *a mis manos les costó trabajo zafarse* de sus manos muertas.

Todavía antes me había dicho:

–No vayas a pedirle nada. *Exígele lo nuestro*. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... *El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro*.

–Así lo haré, madre.

Pero *no pensé cumplir* mi promesa. Hasta ahora pronto que 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, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala (Rulfo, 1955, p. 7).

Habría que preguntarse si a partir de este pasaje es posible comprender las motivaciones del viaje de Juan Preciado. El texto señala dos niveles: a) la promesa dada a la madre en su lecho de muerte; b) otras referencias, menos precisas o delineadas –“*ilusiones*”, “*sueños*”,

“*esperanza*”. Parece estar muy claro que no es la *venganza* el motivo de esa búsqueda, por cuanto la promesa sellada ante la muerte implica también su no-cumplimiento consciente y deliberado: “Pero no pensé cumplir mi promesa”.

Vale la pena extraer, especialmente, un aspecto de este pasaje; y ese aspecto está en las palabras de la madre: “El olvido en que nos tuvo, mi hijo, *cóbraselo caro*.” Probablemente, el enfoque sicoanalítico tendría muchas cosas que decirnos acerca de la actitud de una madre, esta mujer, que pretende usar a su hijo como instrumento vengador contra el padre; que reitera su resentimiento y su violencia orgullosa –la frase vuelve a aparecer en la página 23; y el “odio” de Dolores por su esposo se testimonia en términos de Eduviges: “Ella siempre odió a Pedro Páramo” (Rulfo, 1955, p. 22), aunque el olvido y el abandono del que ella acusa al cacique resultará reversible: ella fue quien *abandonó* a Pedro Páramo (Rulfo, 1955, p. 23). Sin embargo, aunque el sicoanálisis tiene mucho que decirnos, puede hacerse provisoriamente hincapié en un solo término: *cóbraselo caro*, que connota deudas afectivas, afán vengativo, ira y, fundamentalmente, la noción de *castigo*. A través de las relaciones humanas que nos muestra la novela, Pedro Páramo es muchas veces *castigable*. La idea del castigo preside el relato, al punto de que el deterioro de la Media Luna y de Comala parecen también el fruto de un castigo impuesto por Pedro Páramo al *destino* que lo castigó a él, negándole la correspondencia afectiva de Susana San Juan, cerrándole el único mundo que él ansiaba abierto.

A la noción de “maldad”, de “acto” malo y reprobable, se adhiere la noción de castigo, en una cultura mestiza en que el sincretismo provee buena parte de la educación religiosa, de la ideología católica. Por un momento, olvídense, aunque ha sido nuestra pregunta instrumental, por qué el mandato materno, transformado en promesa, se disuelve en las secuencias siguientes de la novela y por qué el motor de las acciones de Juan Preciado en la búsqueda del padre se transforma en otros, de signo hasta probablemente opuesto. Lo que interesa observar es que la idea de castigo adquiere aquí una connotación precisa –hasta económica– y que esa palabra y su concepto se reiteran más adelante, en un episodio

diferente: la muerte de Miguel Páramo. Cuando Fulgor Sedano le comunica a Pedro Páramo la muerte de su hijo, éste no expresa dolor, sino, sencillamente, la comprobación subjetiva del castigo: “Estoy comenzando a *pagar*. Más vale empezar temprano para terminar pronto” (Rulfo, 1955, p. 72). Estas dos instancias resultan de elocuente relación, tanto al nivel de la noción de castigo como al nivel de las palabras empleadas y su equivalencia, *cobro/pago*, estableciendo entre dos pasajes diferentes y dos episodios aparentemente desconectados entre sí una identidad que a su vez identifica indirectamente a los dos hijos entre ellos.

Desvanecida la posibilidad de un afán vengativo en Juan Preciado, permanecen, en el texto citado, algunas referencias que el personaje se atribuye, para sugerir el verdadero origen de su acción: “Ilusiones”, “Un mundo”, “llenarme de sueños” y “la esperanza” son abstracciones basadas en sus motivaciones profundas. Lo que de todos modos resulta definido, si no estas abstracciones, es el carácter *positivo* de esa búsqueda, es decir, aquello que la tensión hace aflorar y descubre la intención de la búsqueda. Para el personaje, no hay en esa intención connotaciones míticas. No hay busca de la identidad, del origen o de la fuente de energía. Podría decirse, en cambio, que hay “enamoramiento”, esto es, el enamoramiento particular por la figura sin presencia, por el ausente, por la ausencia convertida en figura hueca.

No en vano la imagen que guarda Juan Preciado de Comala, la imagen transmitida por la madre, es la de un *paraíso*: clara significación sexual, como en general conlleva la noción/imagen de “jardín” o de “paraíso”.<sup>8</sup> Las imágenes de Comala *–in illo tempore–* están llenas de sensualidad natural: “Una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro” (Rulfo, 1955, p. 8), que en ciertos pasajes refiere aún más cercanamente a la sensibilidad humana: “No sentir otro sabor sino el del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo”

---

<sup>8</sup> En el mismo ensayo de Ernest Jones (1973), antes citado, dice, refiriéndose al lugar donde muere envenenado el padre de Hamlet: “Mucho habría que decir respecto a ese *jardín*, pero podemos suponer que simboliza a la mujer en cuyos brazos fue asesinado el rey” (p. 35).

(Rulfo, 1955, p. 23), y hasta llegan a simbolizar el propio acto sexual:<sup>9</sup>

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 el pan. Un pueblo que huele a miel derramada... (Rulfo, 1955, p. 22).<sup>10</sup>

Juan Preciado busca al padre y viaja a Comala, pues ambos, Comala y Pedro Páramo, están connotados en una felicidad sensual, alimentada por los recuerdos maternos y por la ensoñación del hijo. Esa verdadera razón de los actos es la que finalmente obstaculiza y elimina la posibilidad de venganza que en el hijo intentó la madre. De ahí que desde este punto de vista, desde las referencias al motivo del castigo, la función de Juan Preciado resulte frustrante y frustrada y que su *tarea* se desvanezca en las contradicciones entre el deber y el deseo, entre la orden objetiva y los impulsos interiores. La *tarea del héroe* –como concepto retórico– entra en conflicto con su voluntad y se quiebra finalmente en pedazos. Dolores Preciado fracasa en su aspiración: el hijo no le hace “pagar” al padre el pecado de haber puesto al afecto en el olvido.

Podría preguntarse cómo se frustra la tarea, cómo fracasa la empresa dirigida. Una lectura crítica de la historia de Juan Preciado propone acaso esa historia no sólo como un “descenso al mundo de los muertos”, sino como la descripción del morir mismo, porque el “viaje” y el ingreso de Juan Preciado en Comala es un ingreso en la muerte, un morir y un dejar morir. Dos aspectos que hay que tener en cuenta en esa lectura son el carácter pasivo y femenino de

---

<sup>9</sup> La connotación sexual de la descripción paisajística está aún menos mediatizada –confirmando, creo así, esta interpretación– cuando habla de la sensualidad de Susana San Juan frente al mar: “El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos, rodea mi cintura con su brazo suave, da vueltas sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte bati, en su suave poseer, sin dejar pedazo” (Rulfo, 1955, p. 100).

<sup>10</sup> En el *Cantar de los Cantares* de Salomón, ciertos elementos –miel, leche, trigo– poseen una connotación sensual, que igualmente habría que entender aquí: “Tu nombre es como ungüento derramado” (1:3); “miel y leche” (4:11, 5:1), “Tu vientre como montón de trigo” (7:2).

Juan Preciado y el modo de morir que propone y encarna Comala. Sobre el elemento imaginativo, lírico casi, de esa posibilidad, encontramos los indicios dados por el propio personaje al comienzo de su relato: “sueños”, “ilusiones”,<sup>11</sup> “esperanzas” son los términos que emplea, como ya vimos, para referir con seudodeterminación qué lo mueve a buscar a su padre. Ya muerto, y dialogando en su tumba con Dorotea, vuelve a decir, como una reafirmación, que ha venido a Comala buscando la luz, el color, la sensualidad de la vida recordada por la madre e, incluso, que llegó para *encontrar la muerte*:

Mi madre me decía que, en cuanto comenzaba a llover, todo se llenaba de luces y del olor verde de los retoños. Me contaba cómo llegaba la marea de las nubes, cómo se echaban sobre la tierra y la descomponían cambiándose los colores... Mi madre, que vivió su infancia y sus mejores años en este pueblo y que ni siquiera pudo venir a morir aquí. *Hasta para eso me mandó a mí en su lugar* (Rulfo, 1955, p. 61).

En cuanto a la muerte, al modo de morir, narrado no una, sino tres veces, éste es oblicuo e indeterminado; y en la perspectiva del narrador-personaje, es una muerte sin violencia, cuyo horror, podría decirse, se acrecienta precisamente por su delicadeza. A Juan Preciado lo matan el *abogo* y los *murmulleros* y su morir es –como ha sido para Miguel Páramo, su hermano– un extravío en la niebla:

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.

Digo para siempre.

---

<sup>11</sup> En el diálogo con Dorotea, después de morir, Juan Preciado contesta a la pregunta ¿qué viniste a hacer aquí?: “Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. *Me trajo la ilusión*” (Rulfo, 1955, p. 63). Dorotea contesta: “La ilusión? Eso cuesta caro” (Rulfo, 1955, p. 64). Y narra cómo para ella la *ilusión* fue “encontrar a mi hijo”. Véase la simetría: encontrar al padre/encontrar al hijo. Y también la idea básica de que los seres son movidos por *ilusiones*. En este caso, de búsquedas. También resulta significativo que el desinterés o la indiferencia de Pedro Páramo ante la noticia de la muerte de su hijo se interprete como “desilusión”: “Unos dicen que porque ya estaba cansado, otros que porque lo agarró la desilusión” (Rulfo, 1955, p. 84).

Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi (Rulfo, 1955, p. 61).

La muerte de Juan tiene la misma connotación gaseiforme, ambigua, de su propia vida y de su búsqueda. Si la empresa personal del héroe –no la del mandato materno– era *encontrar* a su padre, el resultado, opuesto, implica la pérdida en la “niebla”. La búsqueda acaba en *extravía*.

### III. “Sólo brinqué el lienzo de piedra que últimamente mandó poner mi padre”

Miguel Páramo es todo lo que no es Juan Preciado. En Miguel, los rasgos se invierten hasta crear una antítesis; y está relacionado con Juan Preciado no sólo por esta polaridad –si la polaridad es tan significativa como la convergencia–, sino por un hecho elocuente: Juan Preciado descansa en la tumba acompañado de otro muerto, Dorotea, Dorotea la *Cuarraca*, la infértil, la no-madre, que se dedicaba a buscar muchachitas para Miguel Páramo.

La empresa o tarea del héroe era, en Juan Preciado, la búsqueda del padre. En Miguel Páramo, esa empresa será identificarse con él y, muy indirectamente, destruirlo, destruyéndose. Precisamente, la muerte de Miguel está narrada en diversas instancias, creando estilísticamente la perspectiva múltiple: su padre, Dorotea, Fulgor, seres anónimos del pueblo, el Padre Rentería, Ana, etc. Muchos son los personajes sobre los cuales esa muerte tiene un efecto particular, aunque variado. Podría decirse que, como Pedro Páramo, Miguel es un “rencor vivo”.

La identificación se establece a todo lo largo del relato, casi cada vez que se lo menciona, y esa identificación parte de un hecho aparentemente casual: que Pedro Páramo lo “reconozca” como suyo, entre tantos otros hijos para los que sólo ha tenido indiferencia y *olvido*. La actitud de Pedro Páramo hacia Miguel es clara: va del consentimiento por todas las acciones –desde que “se retorció, pequeño como era, como una víbora” (Rulfo, 1955, p. 73), hasta que

es un muchacho— y llega a la aparentemente dura indiferencia que expresa cuando le comunican que su hijo ha muerto. El reconocimiento de la paternidad es recordado y reseñado por el sacerdote de Comala, el padre Rentería, y se utiliza para introducir en el mundo ético de la novela la noción naturalista de la “*mala sangre*” y de la “*herencia*”:

El asunto comenzó —pensó— cuando Pedro Páramo, de cosa baja que era, se alzó a mayor. Fue creciendo como una mala yerba. Lo malo de esto es que todo lo obtuvo de mí. “Me acuso padre que ayer dormí con Pedro Páramo.” “Me acuso padre que tuve un hijo de Pedro Páramo.” “De que le presté mi hija a Pedro Páramo.” Siempre esperé que él viniera a acusarse de algo; pero nunca lo hizo. Y después estiró los brazos de su maldad con ese hijo que tuvo. Al que reconoció, sólo Dios sabe por qué (Rulfo, 1955, p. 78).

“*Estiró los brazos de su maldad*”: tal es la imagen de Miguel Páramo, una figura, una encarnación menor del padre, como se postula a diversos niveles —las mismas costumbres violentas y feudales, la misma afición indiscriminada y machista por las mujeres. De ahí que Fulgor Sedano llegue a sintetizar esta identificación: “Igualito a su padre” (Rulfo, 1955, p. 68), o que se lo represente en acciones que podrían corresponder similarmente a Pedro Páramo. Pero la significación narrativa de Miguel gira en torno a dos sucesos, dos anécdotas aglutinadoras, que se vinculan indirectamente —a través del Padre Rentería— con la religión: el asesinato del hermano del sacerdote y la violación de la sobrina Ana. Dos agresiones simbólicas al poder clerical y al dogma.

En la suma de violencias vividas por Miguel Páramo, y en el efecto de distensión y hasta alegría que ocasiona su muerte, acaba diseñándose el personaje y cumpliendo su función de transmitir, oblicuamente, una *imagen del Padre*. La identificación llega a ser tal que recuerda el motivo gótico del individuo *poseído* que, para destruir a su demonio, debe destruirse a sí mismo, pero no es claro ni inequívoco que Miguel Páramo alentase esa agresividad contra el padre ni que su muerte “accidental” sea un suicidio figurado. Esta inferencia peligra convertirse en una metáfora seductora, pero me-

táfora nada más. Lo cierto es que la narración da especial énfasis a la muerte de Rentería –el hermano– y a la violación de Ana, dos hechos paradigmáticos en los cuales busca encerrarse la significación de un carácter violento, temerario, que *merece el castigo*. Nuevamente aquí la noción de *culpa*, la culpa de Pedro Páramo heredada por el hijo en su identificación. Y esta noción aparece doblemente explícita: por una parte, cuando el padre, ante la muerte de Miguel, dice: “Estoy comenzando a pagar. Más vale empezar temprano, para terminar pronto” (Rulfo, 1955, p. 72); por otra parte, las tribulaciones del Padre Rentería giran en torno al *perdón* –el cual integra el tríptico culpa-castigo-perdón– que no quiere dar al muerto –“has muerto sin perdón y no alcanzarás ninguna gracia” (Rulfo, 1955, p. 29)– en su ruego a Dios –“Por mí, condénalo, Señor” (Rulfo, 1955, p. 30)– y en su final concesión y derrota –“Está bien, Señor, tú ganas” (Rulfo, 1955, p. 30)–, que es el campo de batalla donde se libra la lucha del sacerdote entre el deber cristiano y sus sentimientos seculares.

A la vez, la actitud condescendiente de Pedro Páramo ante su hijo es, también, la actitud del *perdón* a sí mismo, por todos los “pecados” y excesos, la actitud de negar la posibilidad del error “villano”, la de actuar como un verdadero sustituto de Dios. O, como se justificaría en la economía feudal que registra la novela, la de vivir como un dios terrible sobre la tierra. Ese dios, entonces, puede permitirse la justificación constante del hijo, que es su propia justificación, con bases tan débiles y, a la vez, todopoderosas como este juicio:

Hazte a la idea de que yo fui, Fulgor [quien cometió los crímenes imputados a Miguel]; él es incapaz de hacer eso: no tiene todavía fuerza para matar a nadie. [...]. La *culpa* de todo lo que él haga échamela a mí.

Déjalo moverse. Es apenas un niño. ¿Cuántos años cumplió? Tendrá diecisiete. ¿No, Fulgor? (Rulfo, 1955, p. 68).

Esta visión *distorsionada* y subjetivizada de la realidad lleva a Pedro Páramo al extremo de negar todo aquello que la contradiga. No importa la muerte o la “pretendida” muerte de los otros, simple-

mente porque “Esa gente no existe” (Rulfo, 1955, p. 69). Y sin embargo, la resistencia de lo real es ávidamente testimoniada por el relato, que muestra no sólo la *distorsión*, sino también los motivos, los intermediarios, los forjadores y los instrumentos de esa distorsión. Un ejemplo claro es el abogado Gerardo: la ley protege al poderoso, la ley es otro elemento para convencer a la gente de que la realidad es la realidad de la ideología dominante.<sup>12</sup>

Para Miguel Páramo, la primera connotación de su ser hijo (=padre) se estrecha tanto que llega, como señalamos, a la identificación. Creo que en su caso la *tarea del héroe* consiste en enfatizar esa identidad, en llegar al fondo de ella –la identidad que le faltaba a Juan Preciado, mucho más *cerca* de la madre–, pero de todos modos la *búsqueda del padre* se da como búsqueda afirmativa de sí mismo a través de la violencia, de la permisibilidad absoluta, y, finalmente, como intento de sortear esa identidad maldita. Resulta curioso, y elocuente, que el relato de la vida de Miguel Páramo, amplio, ricamente citado, visto desde varias perspectivas, reitere tantas veces el momento de su muerte. En esa muerte, podría decirse, sin temor a equivocarse, reside la clave de su vida y de su función como personaje novelesco: “¿Qué es lo que pasa, doña Eduviges?”, pregunta Juan Preciado:

Ella sacudió la cabeza como si despertara de un sueño.

–Es el caballo de Miguel Páramo, que galopa por el camino de la Media Luna.

[...].

–Solamente es el caballo que va y viene. Ellos eran inseparables. Corre por todas partes buscándolo y siempre regresa a estas horas. Quizá el pobre no puede con su remordimiento (Rulfo, 1955, p. 25).

---

<sup>12</sup> “De Miguel su hijo: ¡cuántos bochornos le había dado ese muchacho. Lo libró de la cárcel cuando menos unas quince veces, cuando no hayan sido más...” (Rulfo, 1955, p. 108). Este ejemplo es útil para advertir cómo Rulfo plantea lúcidamente la instrumentalización que la clase dominante hace de la estructura social. Otro ejemplo es el apoyo de la iglesia, más claramente anotado porque ese apoyo se establece *a pesar* de la voluntad contraria, por motivos personales, del padre Rentería.

Eduviges recuerda y narra: Miguel Páramo había tocado a su ventana. Iba siempre a un pueblo lejano, Contla, a visitar a su novia, pero “aquella noche no regresó” (Rulfo, 1955, p. 25) o, mejor dicho, regresó sólo su ánimo y el caballo:<sup>13</sup>

—¿Qué pasó? —le dije a Miguel Páramo—. ¿Te dieron calabazas?

—No. Ella me sigue queriendo —me dijo—. Lo que sucede es que yo no pude dar con ella. Se me perdió el pueblo. Había mucha neblina o humo o no sé qué; pero sí sé que Contla no existe. Fui más allá, según mis cálculos, y no encontré nada. Vengo a contártelo a ti, porque tú me comprendes. Si se lo dijera a los demás de Comala dirían que estoy loco, como siempre han dicho que lo estoy.

—No. Loco no, Miguel. Debes estar muerto. Acuérdate que te dijeron que ese caballo te iba a matar algún día. Acuérdate, Miguel Páramo. Tal vez te pusiste a hacer locuras y eso es ya otra cosa.

—*Sólo brinqué el lienzo de piedra que últimamente mandó poner mi padre. Hice que el Colorado lo brincara para no ir a dar ese rodeo tan largo que hay que hacer ahora para encontrar el camino. Sé que lo brinqué y después seguí corriendo; pero, como te digo, no había más que humo y humo y humo* (Rulfo, 1955, p. 26).

La lectura crítica encontraría en este pasaje una serie de connotaciones narrativas bien ocultas tras la expresión común, que comenzarían a revelarse desde el momento en que se preguntara ¿cuáles son las motivaciones de los actos de Miguel Páramo que lo conducen a la muerte? No creo, en principio, que sea solicitarle demasiado al texto leer *camino* con una significación secundaria, oblicua —lo que se llama, comúnmente, acepción figurada—, por lo cual sea también *vida, destino*. En toda la novela, hay una voluntad connotativa alrededor de este término; y para advertir el fenómeno, probablemente es suficiente extraer diversos momentos en que se lo emplea: “Me había topado con él en «Los Encuentros», donde se cruzaban varios caminos” (Rulfo, 1955, p. 9), dice Juan Preciado, refiriéndose a su encuentro con Abundio, el medio hermano. “Hay multitud de caminos. Hay uno que va para Contla; otro que viene de allá. Otro más que enfila derecho a la sierra. Ese que se mira desde aquí, que

---

<sup>13</sup> Cfr. Addenda: Rulfo y Syngé.

no sé para adónde irá –y me señaló con sus dedos el hueco del tejado, allí donde el techo estaba roto...” (Rulfo, 1955, p. 54), recuerda Juan Preciado de su diálogo con la mujer-hermana de Donis. “Cuando me senté a morir, [...]. ‘Aquí se acaba el camino –me dije–. Ya no me quedan fuerzas para más’” (Rulfo, 1955, p. 70), narra su propia muerte Dorotea. Léido el episodio de Miguel Páramo en este sentido, no es difícil abstraer una significación nueva, connotada al relato. Según ésta, Miguel buscó el *camino* propio, su propia individualidad, pero ese *camino* estaba cerrado para él, debido al padre, a la identificación, al calco etopéyico que es su existencia en relación con la de Pedro Páramo. De ahí que su *tarea* consista en saltar el *lienzo de piedra*, el *obstáculo* puesto en su *camino* por el *padre*. También puede leerse: ese salto temerario que da para evitar el “rodeo tan largo que hay que hacer ahora para encontrar el camino” supone el riesgo asumido de enfrentar a la muerte. Pero el héroe que carga con una tarea debe cumplirla a toda costa, pues la tarea no le es impuesta; es una tarea desesperadamente personal e intransferible: la de encontrarse a sí mismo, la de “encontrar el camino”.

#### IV. “Vendrá Abundio con sus manos ensangrentadas”

Abundio clausura el ciclo de *Pedro Páramo* y es el único en quien la tarea del héroe llega al desenlace, sin frustrarse, como en los casos de Juan Preciado y Miguel Páramo. De manera muy indirecta, es, asimismo, el único que cumple con el mandato original y ejecuta el “castigo” sobre el padre. Su función en el relato es, precisamente, servicial e instrumental; es un medio, un intermediario, un emisario y un arma: tanto el que conduce a Juan Preciado hasta los límites de Comala como el que le lleva a Pedro Páramo la muerte que éste parece estar esperando. Abundio ingresa en la novela al comienzo de la narración y se reinstala en ella al final: abre y cierra el ciclo de Comala; y aunque es un personaje sencillo, socialmente un humilde arriero y psicológicamente casi un simple mental, sobre él descansa una parte fundamental de la significación de la novela.

En los pasajes iniciales de la narración, Abundio guía a Juan Preciado hasta Comala. Es el habitante privilegiado, ya que conoce aquel pueblo y puede transmitirle a su medio-hermano, con un lenguaje paradójico e indirecto, la verdad fantasmal del pueblo. La paradoja –cuya función inmediata consiste aquí en crear una atmósfera inquietante– se da, por ejemplo, al anunciar el contento con que recibirán a Juan Preciado, “después de tantos años que nadie viene por aquí” (Rulfo, 1955, p. 8), y luego afirmar, con igual parsimonia: “Aquí no vive nadie”. Paradoja es también llamar a Pedro Páramo un “rencor vivo” (Rulfo, 1955, p. 10) y luego decir: “Pedro Páramo murió hace muchos años” (Rulfo, 1955, p. 11).

La segunda inserción de Abundio es en un recuerdo de Eduviges Dyada. En ese recuerdo, Abundio reviste cumplidamente la función antes señalada: es el hombre al servicio de los otros; y con mucha claridad, es el representante de un estrato social humilde en la estructura rural:

Yo le daba sus propinas por cada pasajero que encaminara a mi casa [...]. Fue buen hombre y muy cumplido. Era quien nos acarrea el correo, y lo siguió haciendo todavía después que se quedó sordo. Me acuerdo del desventurado día que le sucedió su desgracia. Todos nos conmovimos, porque todos lo queríamos. Nos llevaba y traía cartas. Nos contaba cómo andaban las cosas del otro lado del mundo, y seguramente a ellos les contaba cómo andábamos nosotros. Era un gran platicador. Después ya no. Dejó de hablar. Decía que no tenía sentido ponerse a decir cosas que él no oía, que no le sonaban a nada, a las que no les encontraba ningún sabor. Todo sucedió a raíz de que le tronó muy cerca de la cabeza uno de esos cohetones que usamos aquí para espantar las culebras de agua. Desde entonces *enmudeció, aunque no era mudo* (Rulfo, 1955, pp. 19-20).

De este pasaje, me interesa destacar no sólo el diseño de la función del personaje, sino también el ejemplo “lógico” de las actitudes que la anécdota expresa a través de las decisiones de Abundio. Si enmudeció, aunque no era mudo; si decidió no hablar más, aunque era un gran platicador, porque sería absurdo decir cosas que él no podía oír, esa actitud supone una decisión que podría traducirse por “*La muerte de la palabra*”. Y en rigor, concomitantemente, hay que observar que Abundio es el único personaje que *obra* sobre Pedro Páramo.

Oponiéndose al “mundo de sueños” que impulsaba a Juan Preciado en la búsqueda del padre; oponiéndose también a la destrucción negativa e indirecta de Miguel Páramo, Abundio *actúa* positivamente y su acción tiene, finalmente, la forma del parricidio. La muerte de la palabra es para el personaje la resurrección de una rebeldía *muda*, aparentemente inconsciente y bárbara. Con deliberación o no, *Pedro Páramo* muestra cómo la clase más despojada puede matar a su opresor sin necesidad de justificación alguna. Sin palabras.

Los últimos pasajes de la novela recuperan a este personaje después de haberlo abandonado muy atrás y narran su visita a la tienda de Inés Villalpando, a donde va en busca de alcohol para ahogar la pena por la muerte de su mujer. En este episodio, se recupera también la paradoja, escondida detrás de la inocencia supersticiosa y animista de los personajes, pues Inés Villalpando solicita a Abundio le diga a la “difunta que yo siempre la aprecié y que me tome en cuenta cuando llegue a la gloria” (Rulfo, 1955, p. 124). La extrema pobreza y el extremo desamparo<sup>14</sup> de estos seres se consuman en la muerte misma; la soledad es total, la indiferencia completa; y la mujer de Abundio debe así morir, como él testimonia: “compungida porque no hubo ni quien la auxiliara” (Rulfo, 1955, p. 124).

En este clima irracional y desamparado, Abundio llega a la casa de Pedro Páramo. Podría preguntarse por la intencionalidad profunda de esa acción, como lo hicimos antes con Juan Preciado y Miguel Páramo, si es que hay una intencionalidad, o bien preguntarse si el texto la implica. En efecto, ¿por qué Abundio se dirige a su casa y sorpresivamente, sin total conciencia, tuerce “el camino [...], saliéndose del pueblo por donde lo llevó la vereda”. ¿Por qué se sobresalta Pedro Páramo al verlo llegar y llama a Damiana? ¿Por qué Damiana reza al verlo: “De las acechanzas del enemigo malo, líbranos, Señor?” (Rulfo, 1955, p. 125). El episodio está construido con un cierto énfasis significativo, preparatorio, augural, aun antes de narrar la acción misma, aun antes de que los hombres separen

---

<sup>14</sup> Desamparo y pobreza que tienen su connotación negativa, paradójica, en el propio nombre del personaje: Abundio (abundante).

a Abundio, con su cuchillo ensangrentado, del cuerpo de Pedro Páramo. Y ese énfasis nos permite inferir, finalmente, que más allá de la narración directa –en la que ni siquiera se habla de la *muerte* de Pedro Páramo– está el relato oculto, es decir, el lugar donde reside la tarea del héroe.

Desde el momento en que Abundio manifiesta la motivación de su aproximación a Pedro Páramo –“Vengo por una ayudita para enterrar a mi muerta” (Rulfo, 1955, p. 126)– hasta su acción –inferida por los gritos de Damiana: “¡Están matando a Don Pedro!” (Rulfo, 1955, p. 126)– no hay casi tiempo ni espacio. La inmediatez determinada por la narración establece una elipsis, que aparenta guardar la causa directa de ese parricidio. Sólo se dice, como respuesta al pedido de Abundio: “La cara de Pedro Páramo se escondió debajo de las cobijas como si se escondiera de la luz, mientras que los gritos de Damiana...” (Rulfo, 1955, p. 126). Podemos –y debemos– hacernos una pregunta positivista y lógica: ¿por qué hiirió Abundio a Pedro Páramo?, ya que la narración omite incluso la referencia de los hechos más inmediatos. Las circunstancias de la respuesta a esa pregunta no están en el pasaje, sino algo después, en uno de los pocos monólogos del agonizante Pedro Páramo, en el cual lo pasado, lo histórico, se transforma en futuro, en vaticinio, e inaugura un ciclo de eterno retorno:

Sé que dentro de pocas horas vendrá Abundio con sus manos ensangrentadas a pedirme la ayuda que le negué. Y yo no tendré manos para taparme los ojos y no verlo. Tendré que oírlo: hasta que su voz se apague con el día, hasta que se le muera su voz (Rulfo, 1955, pp. 128-129).

De esta manera, Abundio Martínez se identifica con sus hermanos y cumple la tarea interrumpida y frustrada en ellos. Como Juan Preciado, tiene una razón explícita para llegar hasta el padre: Juan Preciado decía: “Vine a Comala” a buscar a mi padre; Abundio dice: “Vengo por una ayudita para enterrar a mi muerta” (Rulfo, 1955, p. 126). ¿Acaso no puede leerse la negación de Pedro Páramo como un nuevo abandono de sus hijos? ¿Acaso ese acto definitivo de Abundio no cumple con la promesa de castigo con que se abre la novela? ¿No se encierran los tres hijos en un solo proceso que,

fuera de la cronología del relato, pero dentro de la ordenación narrativa, parte de la inaccesibilidad del padre y culmina con el acceso parricida a su mortalidad?

## Addenda: Rulfo y Synge

En un artículo aparecido en 1968, asocié la imagen del caballo errante de *Pedro Páramo* con el motivo gótico del romanticismo poeano, “Metzengerstein”, ubicándolo tanto en este terreno de tradición literaria como en el del folklore. En efecto, la raíz folklórica de Rulfo es tan innegable como la raíz folklórica en el irlandés John Millington Synge (1871-1909), en cuya obra teatral *Riders to the Sea* (1904) aparece el motivo del hijo muerto y el caballo:

Precisamente en esta pieza (traducida por Juan Ramón Jiménez en 1920) hay también un episodio del caballo y el aparecido. En este caso el muerto, cuyo nombre es también Miguel (*Michael*), se le aparece a su madre en una imagen de propuesta surrealista por su ritmo lento, onírico, salmodiado. En esta obra existe una atmósfera semifantástica, como la del comienzo de *Pedro Páramo*, pero es una atmósfera que le debe más a la propia naturaleza de esos pueblos costeros del oeste de Irlanda que viven del comercio equino, y en los cuales el motivo y la imagen del caballo, como en el medio rural de Rulfo, se dan de modo natural y pleno (Ruffinelli, 1968, p. 88).

A esto hoy agregaría, haciendo una distinción, que el caballo en *Pedro Páramo* añade una connotación social: no en vano es el caballo de Miguel Páramo, un *señor*, mientras los humildes arrieros, como Abundio, utilizan la mula como elemento de trabajo y desplazamiento.

Me interesa también recortar una cita de Synge (1936), reproducida por Price en *The Complete Works of John M. Synge*:

Durante mucho tiempo sentí que la poesía es de dos especies, a grosso modo, la poesía de la vida real —la de Burns y Shakespeare y Villon— y la poesía de los ámbitos de la fantasía —la de Spencer, Keats y Ronsard—. Esto es bastante obvio, pero lo más alto en poesía siempre se alcanza cuando el soñador penetra en la realidad o cuando el realista se evade a

ella. De todos los poetas, los mayores poseen ambos elementos, es decir que están totalmente comprometidos con la realidad y sin embargo, en la amplitud de su fantasía, constantemente superan lo que es simple y vulgar (p. 82).

Aunque estas frases solamente merodean el problema de la imbricación realidad-fantasía, sirven para caracterizar una intención que bien puede encontrarse en la obra de Rulfo. ➤

## Bibliografía

- BARTHES, R. (1970). Introducción al análisis estructural de los relatos. En Roland Barthes y otros. *Análisis estructural del relato*, pp. 9-43. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo.
- DE LA COLINA, J. (1965, marzo). Susana San Juan. El mito femenino en *Pedro Páramo*. *Revista de la Universidad de México*, (8), pp. 19-21. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- FRANCO, J. (1974). El viaje al país de los muertos. En Joseph Sommers (Comp.), *La narrativa de Juan Rulfo*, pp. 117-140. México. SepSetentas.
- FORSTER, E. M. (1961). *Aspectos de la novela*. Xalapa. Universidad Veracruzana.
- FUENTES, C. (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. México. Joaquín Mortiz.
- GENETTE, G. (1970), Fronteras del relato. En Roland Barthes y otros. *Análisis estructural del relato*, pp. 193-208. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo.
- JONES, E. (1973). *Psicoanálisis y literatura*. México. Fondo de Cultura Económica.
- LEAL, L. (1964). La estructura de *Pedro Páramo*. *Anuario de Letras*, IV, pp. 287-294. México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- PAZ, O. (1967). *Corriente alterna*. México. Siglo XXI.
- RUFFINELLI, J. (1968, noviembre-diciembre). Juan Rulfo entre lo real y lo fantástico. *Prólogo*, 1(1), pp. 81-88. Montevideo.

RULFO, J. (1955). *Pedro Páramo*. México. Fondo de Cultura Económica.

SYNGE, J. M. (1936). *The Complete Works of John M. Synge*. New York. Random House.