

## NOTAS EN TORNO AL RESCATE CRÍTICO DE *PEDRO PÁRAMO*

Por Alberto Vital

No se puede emprender una edición crítica si no se ha cavilado a fondo en las motivaciones más profundas de un escritor, en los horizontes de expectativas de él y de su época, en las fuerzas subterráneas y las tensiones visibles en cuya intersección se ubican esa vida y esa obra que nos ocupan como humildes y tenaces estudiosos. George Steiner habla del poeta como de un “historiador de lo inconsciente”. La obra de Juan Rulfo es la poesía de un hombre que aprendió a percibir los ríos secretos de México y América Latina, frente a los cuales los hechos históricos, conocidos y registrados por los cronistas y los historiadores, son la manifestación visible, el fenómeno susceptible de aprehenderse con la conciencia. La verdadera poesía surge de una persona por cuyas arterias corren los mitos íntimos de una comunidad. Si habláramos en los términos de Immanuel Kant, diríamos que Rulfo percibió la “cosa en sí” de nuestra historia. Pero en esta categoría la narración es un aspecto fundamental, no tangencial. Rulfo jamás es exclusivamente descriptivo ni documental ni reflexivo: es hondamente narrativo, e incluso sus momentos líricos están imbuidos de un impulso hacia delante que sólo se detiene en la última línea de cada texto. Ni uno solo de sus personajes se compone sólo de digresiones, como las que Carlos Fuentes puso en boca de la madre Villa y de Abundio Martínez en el guión de *Pedro Páramo* que Carlos Velo llevó a la pantalla en 1966. Rulfo concede a sus personajes el derecho a la historia, al relato, a la relación directa (en primera persona) de su tragedia.

Todas las intervenciones de Rulfo en ambos originales mecanográficos son ricas y significativas. Quiero detenerme en una, aquella que ya desde el primer análisis se revela paradigmática: pone en evidencia lo que acabo de decir. Después de que Abundio ha apuñalado a Pedro Páramo, pero antes del final, hay un diálogo que la mano del autor suprime con rayas firmes. Gracias a la lupa y a la paleografía podemos reconstruir el pasaje. La versión publicada transita de la extraordinaria imagen “Se apoyó en los hombros de ellos, que lo llevaron a rastras, abriendo un surco en la tierra con la punta de sus pies” a la no menos estremecedora, después de un punto y aparte: “Allá atrás, Pedro Páramo, sentado en su equipal, miró el cortejo que se iba hacia el pueblo” (156). Faltan apenas 50 renglones para el final. Los originales “a” y “b” (también los podemos llamar “mecanuscrito ‘Los murmullos’” y “mecanuscrito ‘Pedro Páramo’”) incluyen lo siguiente:

- ¿Qué me van a hacer? ---les preguntó.
- Nada, Abundio. Ya era hora de que muriera Pedro Páramo.
- Este señor es mi padre ---dijo él.
- Lo has matado. Le hundiste el cuchillo en su estómago muchas veces. Entonces él soltó el llanto en hipo, como lloran los borrachos.
- Era mi padre ---dijo---. Era mi padre.

Este pasaje es tan precioso para nosotros como lo son aquellos que aparecen en *Los cuadernos de Juan Rulfo*. De la mano de todos ellos podemos hacer crítica genética y, más aún, esbozar una *Introduction á la methode de Juan Rulfo*, siguiendo el modelo de la *Introduction á la methode de Leonardo* que escribió el gran maestro Paul Valéry. (Ciertamente, los métodos de Rulfo y de Leonardo nunca se degradaron en “recetas”.)

Imaginemos a Rulfo en el instante preciso en que sopesa y calibra cuidadosamente varios aspectos antes de decidirse a eliminar el pasaje.

Vislumbro y enumero cuatro factores, y éstos se revelan o se confirman esenciales en la escritura rulfiana: 1) ritmo narrativo, 2) ritmo poético, 3) estilo y 4) autoconciencia de los personajes:

- 1) Rulfo, melómano y lector de crónicas, de épica y poesía, tuvo una conciencia muy desarrollada del ritmo que debe tener una narración, y a lo largo de todo el texto suprimió frases en sí impecables, básicamente descriptivas, frases de “ambientación”, las cuales empero alargaban un poco el texto. Un autor de la exactitud narrativa de Rulfo no iba a permitir que el crescendo previo al final se estropeará bruscamente con parlamentos anticlimáticos como “Nada, Abundio. Ya era hora de que muriera Pedro Páramo”.
- 2) El pasaje, como otros de *Los cuadernos...*, es y está crudo. Le falta el cocimiento poético preciso que tiene toda la obra. El largo proceso de escritura de la obra, que se prolonga por lo menos (según los documentos a la mano) entre 1947 y 1955, es un cuidadoso trabajo para dar al texto el sabor, el aroma, la temperatura, la constancia que seducen a los lectores.
- 3) El estilo es hartó frontal. A Rulfo le repugnaba la gratuidad. Hay un no sé qué de ligeramente innecesario en la cláusula “Le hundiste el cuchillo en su estómago muchas veces”. Suena a naturalismo tardío. Recuérdese que Rulfo comentó una vez que se negaba a agregar una sola gota de sangre a las muchas que ya había en la literatura mexicana. Esta declaración puede leerse como una crítica contra la violencia gratuita, tan común hoy tanto en la vida como en las representaciones simbólicas (las estéticas y las falsamente estéticas).
- 4) Abundio está demasiado consciente de su papel dentro de la trama. Y Rulfo tuvo especial cuidado en que los personajes actuaran como seres trágicos y míticos: sin una conciencia permanente y homogénea de que son trágicos y míticos. Rulfo desplegó una aguda percepción de lo que significaba cada una de sus criaturas, pero no creó un personaje que vagara por los textos con la

tarea de hacer explícita esa percepción: con Rulfo, antes sentimos la tragedia y luego meditamos en ella.

El final suprimido (“Y junto a la Media Luna quedó siempre aquel desparramadero de piedras que fue Pedro Páramo”) tiene las mismas características. Y es, como el anterior, reiterativo. Rulfo supo también calibrar hasta en milímetros la finísima diferencia entre las repeticiones eficaces y las meras redundancias narrativas.

A partir de los dos finales de la novela, el definitivo y el suprimido, me permito proponer un deslinde aristotélico o alfonsino o genettiano: existen 1) “finales narrativos” y 2) “finales discursivos o finales epílogo”. El “final epílogo” es típico de una novela decimonónica como *La guerra y la paz* y de todas aquellas en las que por lo común una voz superior sobrevuela y domina la ficción; Rulfo fue fiel a la raíz misma de su texto y suprimió el “final epílogo” (aquel que extrae el balance) y destacó el final narrativo: el remate de un torrente a la vez épico y emotivo. Su decisión fortalece el carácter de Pedro Páramo como uno de los tres mayores personajes trágicos de la literatura mexicana. Y los tres son trágicos porque al fin se les escapa el epos del héroe. Los otros dos son Demetrio Macías, de *Los de abajo*, e Ignacio Aguirre, de *La sombra del Caudillo*. El héroe debe tener tres conciencias o certidumbres: 1) la de la búsqueda (el ethos y el pathos del Santo Grial), 2) la de la amada fiel (la Dulcinea encantada) y 3) la de la fidelidad y el entusiasmo de su pueblo. Pedro Páramo funde la primera y la segunda, y por eso, al asistir al desencantamiento y extinción de su Dulcinea, queda muerto en vida. El alcohólico es, por lo demás, el héroe que ha perdido su objeto; Abundio Martínez encarna la zona trágica de la conciencia paterna, y por eso es él, ebrio, inconsciente de su papel, quien facilita el tránsito del protagonista.

Volvamos a las primeras líneas de nuestro texto. A Rulfo le pasó lo que a Borges: ambos decidieron ser narradores aunque hubieran podido ser únicamente poetas o ensayistas o, en el caso del jalisciense, sólo fotógrafo o magnífico historiador (tenía todos los dones para serlo) o antropólogo. ¿Por qué Rulfo y Borges y Onetti resuelven finalmente ser narradores y no más bien cualquier otra cosa? ¿Por qué no se resignan a callarse, atacados por aquel nihilismo que en distintas épocas y circunstancias los acechó?

La narración literaria es un cauce por donde pueden fluir tanto los relatos míticos como esa poesía tan peculiar que se desprende, no sólo de los sentimientos, sino de las experiencias, las situaciones y los actos. Borges deslizó la insinuación de que sólo quería escribir las cinco o seis metáforas esenciales. “Metáforas” vale aquí tanto como “parábolas”. Y “parábolas” vale como “relatos fundadores”. La convergencia del pulso narrativo y el ritmo poético es crucial en esto. Ni el ensayo ni la reseña ni la poesía descriptiva conocen esa confluencia. Tampoco la entienden la crónica y el reportaje periodísticos. A estos últimos géneros los vence la inmediatez: se imponen, reclaman atención y luego se esfuman y son rápidamente sustituidos.

La verdadera narración literaria sobrevive y además no sólo explica un momento o una región: “universaliza el incidente”, como dijo José Juan Tablada en uno de sus versos.

No nos hagamos ilusiones. Libros como los de Juan Rulfo, los de Jorge Luis Borges, los de Juan Carlos Onetti, no necesitan ni de la crítica académica ni de la periodística para abrirse paso por el mundo. Son autosuficientes. Los estudios de recepción no nacieron para averiguar qué presunto pontífice del sistema literario o qué cofradía de tertulianos dio el espaldarazo definitivo a una obra maestra. Dichos estudios surgieron para puntualizar cómo los lectores más inteligentes fueron avizorando el riquísimo poder, el arsenal estético, político, incluso antropológico de cada gran texto. Nacieron para ver, eso sí, las resistencias de un horizonte estrecho y apoltronado frente a toda literatura que viene a cambiar una época.

Lo que la crítica académica sí puede hacer, y ésta es su tarea esencial, y muy digna, es

- 1) fijar el texto hasta donde es posible, conforme a las intenciones explícitas, documentadas del autor, o bien cuidadosamente reconstruidas;
- 2) anotarlo con humildad y aguda pertinencia;
- 3) establecer las coordenadas espaciales, temporales, espirituales en las que surgió;
- 4) disfrutarlo y prolongar el barthesiano “placer del texto” con asedios, comparaciones, ubicaciones histórico-literarias, para evitar que la desidia y el exceso de novedades baladíes sepulten, “desaparezcan” a los autores grandes;
- 5) reconocer sin descanso la ausencia de “interpretaciones últimas” que trasladen al crítico o al periodista los “derechos estéticos” del artífice; también éstos son “derechos del autor”.

Que doña Clara Aparicio de Rulfo y la Fundación Juan Rulfo me pidieran elaborar la biografía de nuestro escritor es para mí uno de esos dones de los que hablaba Jorge Luis Borges. Hace justos 30 años, en los salones desvencijados de una secundaria oficial (cuyo inmueble era una casona apenas remodelada de la colonia Narvarte), decidió mi destino el descubrimiento de los cuentos y la novela de Juan Rulfo, por mediación taumatúrgica de una voz femenina, lópezvelardiana. Elegir las letras equivalió a prepararme para una orfandad espiritual: soy hijo y nieto de modestos agricultores y comerciantes de Puebla y de Aguascalientes. Desde entonces por muchos sitios he buscado figuras tutelares vivas o literarias, que compensen esa orfandad. Al final vuelvo una y otra vez a la voz única y a la imagen estremecedora del maestro.

Leído en el Centro de Estudios Literarios  
Instituto de Investigaciones Filológicas  
Universidad Nacional Autónoma de México, el  
18 de octubre de 2001.

