

VARIANTES EN PEDRO PÁRAMO

La segunda edición de *El llano en llamas* de Juan Rulfo, publicada en 1970 por el Fondo de Cultura Económica, consigna que se trata de una versión “corregida y aumentada” de la edición príncipe que la misma editorial publicó en 1953¹. *Pedro Páramo* (1955) también ha sufrido cambios, mas en ninguna de las “ediciones” o “reimpresiones” que hemos examinado se da a conocer este hecho. Se entiende que se haya procedido así en la segunda, tercera, o cuarta “edición” de *Pedro Páramo* que el Fondo, en su colección *Letras mexicanas*, imprimió en 1959, 1961 y 1963, ya que en ellas la versión original no tiene alteraciones mayores². Pero nos preguntamos por qué no se advirtió sobre variantes substantivas en el texto, que sí las hay, cuando apareció en 1964 la quinta edición. Tampoco hay referencia sobre el particular en las ediciones posteriores, publicadas en la *Colección Popular* del Fondo, ni en las de 1964-1966, 1968-1969 y 1971, ni en las de 1973, 1975 y 1977, las más recientes que están a nuestro alcance³.

De todas las ediciones de *Pedro Páramo* habría que considerar la quinta —volumen 19 de la colección *Letras mexicanas*, 1964— como autorizada⁴. Aquí Rulfo, sin anunciarlo, confiere autenticidad a previas correcciones y, a la vez, introduce nuevas enmiendas que han de incorporarse también a reimpresiones posteriores. Nuestro cotejo de la primera (= *P*) y la quinta (= *Q*) ha comprobado unas doscientas alteraciones de diferente índole⁵.

¹ *El llano en llamas* exige un estudio aparte. Respecto a esta obra, dicho estudio debería tener en cuenta que sólo desde 1970 el Fondo de Cultura Económica distingue entre edición y reimpresión.

² La segunda (= *S*), tercera (= *T*) y cuarta (= *C*) “edición” contienen enmiendas que corrigen erratas y pormenores de puntuación. Viene al caso anotar que uno de los pocos lectores de la novela de Rulfo que, sin entrar en mayores detalles, ha llamado la atención a la presencia de variantes en las “ediciones” de *Pedro Páramo* es GEORGE RONALD FREEMAN, *Paradise and fall in Rulfo's "Pedro Páramo"*. *Archetype and structural unity*, Cuernavaca, México, 1970, pp. 8-10.

³ Lo que sí se saca en claro es que ha habido indecisión en llamar “edición” o “reimpresión” a la nueva tirada que se entrega al público. Hasta 1968, año en que se imprimió la novena edición, el Fondo publica “ediciones” de *Pedro Páramo*. Desde 1969, fecha de la décima “reimpresión”, todas las tiradas posteriores a 1955 son ahora identificadas, sin diferencia, como “reimpresiones”. En la impresión de 1968 no se reconoce una “edición” para el año 1967. En la de 1969, y en la de los años posteriores, empero, sí se menciona una octava “reimpresión”, correspondiente a 1967. Todo parece indicar que dicha reimpresión no existe. La cuestión se vuelve un poco confusa y hasta misteriosa. El hecho es que desde 1969 la segunda “edición” se convierte en la primera “reimpresión”, y así sucesivamente.

⁴ Rulfo admite las modificaciones anteriores a 1964 y los cambios introducidos en la quinta “edición”, según dice en el colofón: “la edición estuvo al cuidado del autor y de J. Reuter”.

⁵ *P* y *Q* pertenecen al Fondo de Cultura Económica, pero hay otras versiones: *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, est. prel. de A. Benítez, Casa de las Américas, La Habana, 1968; *Pe-*

Importa señalar que si las lecturas dictan que *Pedro Páramo* ha sido retocado con máximo cuidado, no se puede hablar de un método sistemático de revisión. Un buen número de variantes son accidentales, pero revelan mucho sobre las intenciones y procedimientos técnicos de Rulfo. Hay otras, más importantes aún, que proponen aclaraciones de pasajes, perfilan características de personajes y fijan nuevas relaciones. Las hay también que hacen más ambigua la narración, precisan artísticamente alguna expresión, o alientan al lector a que haga una relectura activa del texto.

Las variantes caben en cuatro categorías. Cambios accidentales que tienen que ver con cambios ortográficos, erratas de imprenta o con el empleo de recursos "mecánicos". La alteración de la puntuación —obra quizás de un esmerado corrector de pruebas— cuenta entre los más rudimentarios de éstos. La eliminación de un punto, el desplazamiento de puntos suspensivos o la introducción de una coma afectan el tono, el sentido y el plano expresivo del discurso. Afecta también la función del lector. Lecturas paralelas del "mismo" texto influyen en sus reacciones y experiencias, lo amonestan a que intervenga "artísticamente" en la exégesis de la obra literaria, a que inquiere sobre los propósitos del autor. Variaciones mínimas, como la presencia u omisión de un punto y seguido, reorganizan el significado de una oración. Así, "De pronto su corazón se detenía y parecía como si también se detuviera el tiempo. Y el aire de la vida" (*P*, p. 155) cambia a "De pronto su corazón se detenía y parecía como si también se detuviera el tiempo y el aire de la vida" (*Q*, p. 128). Habrá lectores que hallen más eficaz la versión original de esos últimos momentos de la vida de Pedro Páramo. La pre-

dro Páramo y El llano en llamas, Novelas, Planeta, Barcelona, 1969; *Pedro Páramo*, ed. de L. Leal, Appleton-Century, Crofts, New York, 1970; *Obra completa*, Pról. y cronología de J. Ruffinelli, Biblioteca Ayacucho, 1977; *Juan Rulfo: antología personal*, Pról. de J. Ruffinelli y diseño de la portada de P. Rulfo, Nueva Imagen, México, 1978. De éstas, sólo la versión de la Biblioteca Ayacucho (= *A*), p. xxxviii, dice algo sobre el criterio de la edición: "para *Pedro Páramo* se ha seguido el texto de la edición designada como segunda por el Fondo de Cultura Económica, sin ningún tipo de modificaciones". ¿Pero cuál es esa "edición designada como segunda?" En la cronología que *A* incluye, no se identifica una segunda edición. Véanse las pp. 266, 268, 272 y 274, por ejemplo, en que se llama "reimpresiones" a aquéllas que el Fondo de Cultura Económica, hasta 1968, anunció como "ediciones". Parece evidente que tanto *A* como las otras ediciones citadas en ésta no se basan en la de 1964 del Fondo de Cultura Económica (= *Q*), o en una reimpresión posterior de la misma editorial. *A* y *Q*, por cierto, salvo una que otra corrección son idénticas. En cambio, la versión que publicó la Editorial Planeta (= *E*) sí contiene variantes significativas, de manera especial en las primeras quince páginas. Sirva un solo ejemplo que coteja los textos idénticos de *P* (p. 12) y *Q* (p. 11) del Fondo de Cultura con *E* (p. 11):

P y *Q*: Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer.

E: Ahora estaba aquí, en este pueblo apagado. Oía caer mis pasos sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en las paredes encaladas ya casi deslucidas de lux.

No sabemos si los cambios de *E* fueron aprobados por Rulfo, aunque el carácter de los mismos sugiere que sí, a pesar de que Luis Harss (*Los nuestros*, Buenos Aires, 1966, p. 336) dice que Rulfo vigila poco lo que hacen las editoriales con sus libros". Freeman, p. 9, refuta convincentemente ese juicio. En todo caso, una edición crítica de *Pedro Páramo* no puede prescindir de *E*, a pesar de las erratas que contiene. Esa posible edición debería considerar, además, dos fragmentos de la novela que Rulfo anticipó en revistas: "Un cuento, fragmento de la novela en preparación *Una estrella junto a la luna*", *Las Letras Patrias*, 1954, núm. 1, 104-108, y "Fragmento de la novela *Los murmullos*", *UMx*, 1954, núm. 10, 6-7.

sencia deliberada de una pausa después de la palabra “tiempo” infringía, sin duda, en las convenciones de la puntuación pero, enriquecía por contigüidad la imagen del aire que se detiene.

Se podría descartar el ejemplo anterior como de escaso valor estético, pero la puntuación, aun en el nivel más elemental, modifica la reacción del lector ante el texto. Compárese “—¿Qué dice Juan Preciado?” (*P*, p. 125) con “—¿Qué es lo que dice, Juan Preciado?” (*Q*, p. 103) en donde la coma, no obstante el verbo y el pronombre relativo, rehace la relación entre hablante y oyente. En *Q* desaparecen la confusión y ambigüedad respecto a si el interlocutor desea escuchar lo que dice Juan Preciado, o si es a éste a quien se le hace la pregunta.

De mayor importancia son las variantes tipográficas. Se elimina la cursiva del mexicanismo —*papalotes* (*P*, p. 18); “papalotes” (*Q*, p. 16)— o para indicar que un artículo no es parte de un apodo —“*El Tartamudo*” (*P*, p. 117); “el *Tartamudo*” (*Q*, p. 97). Revelan más esas incidencias en que se introduce la cursiva.

P cuenta tres pasajes en cursiva y entre comillas (pp. 25-27). *Q* retiene esos tres pasajes y señala cinco más que en *P* figuraban sólo entre comillas (*Q*, pp. 8, 12, 22, 23, 50, 62)⁶. Tanto en *P* como en *Q*, los fragmentos en cursiva remiten, sin equívocos, a la voz “secreta”, “apagada” y nostálgica de Dolores Preciado, voz que, a pesar de aparecer interpolada en la conciencia de Juan Preciado, llega al lector directamente, sin intermediarios. La cursiva señala, además, un cambio en tiempo, tono y perspectiva narrativa. El artificio gráfico contribuye también a resaltar asociaciones e irónicos contrastes entre las reminiscencias de Dolores Preciado, acerca de Comala y Pedro Páramo (“... *El abandono en que nos tuvo, mi hijo, cóbrasele caro*”), con la experiencia más próxima, desencantada, de Juan Preciado en el pueblo. Valga sólo un ejemplo para ilustrar lo dicho:

El camino subía y bajaba; “sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja” (*P*, p. 8).

El camino subía y bajaba; “sube o baja según se va o se viene. Para el que viene, baja” (*Q*, p. 8)⁷.

En *P* el lector, desprevenido, puede percibir las palabras entre comillas como pensamientos o reflexiones de Juan Preciado en vez de entenderlas como expresiones de su madre. La cursiva elimina esa posibilidad y nos transfiere a un nivel más profundo de conciencia, a una perspectiva temporal distinta y remota desde la cual la voz de Dolores Preciado, con todos sus peculiares atributos de entonación, énfasis y estilo, se hace presente. En buena parte de la primera mitad de la novela —en quince de los primeros treinta y cinco “capítulos”— la narración corre a cargo de Juan Preciado⁸. La cursiva disloca esa función y la transmite a Dolo-

⁶ Quizá el original nos diría si se trata de un error de imprenta. Cabe eliminar esa posibilidad por dos razones: 1) porque los cinco nuevos pasajes demarcados en cursiva no aparecen de ese modo hasta la publicación de *Q*; 2) porque en el fragmento de la novela que Rulfo anticipó en *Las Letras Patrias*, que contiene dos de los pasajes en cuestión, éstos no figuran en cursiva, y uno de ellos no aparece ni entre comillas (p. 105).

⁷ Que la perspectiva del narrador y la estilización y presentación gráfica de estos pasajes ha preocupado a Rulfo lo comprueba la primera versión del texto publicado en *Las Letras Patrias*: “El camino sube o baja según se va o se viene; para el que va, sube, para el que viene, baja” (p. 105).

⁸ En la entrevista con Joseph Sommers (1973), Rulfo sugirió que había un solo narrador en *Pedro Páramo* y que incluso éste está muerto. Véase la reimpresión de esa entrevista en *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, (Antología), introd., y notas de Joseph Sommers, México, 1974, p. 19.

res, ocasionando así que Juan Preciado-narrador se desdoble en oyente. La relación Dolores-Juan duplica interiormente, subjetivamente, la correspondencia objetiva de Juan con Dorotea, a quien va dirigida la historia de su llegada a Comala, conforme se llega a averiguar. Es claro que la proliferación de la cursiva en *Q* se funda en exigencias de composición. Por medio de ella, Rulfo consigue modular y yuxtaponer modos, tonos y sentimientos dispares. Los planos del discurso narrativo se enriquecen y expanden. Se estiliza aún más el estrato lírico⁹.

Igualmente instructivas acerca de las intenciones y medios técnicos del autor son esas variantes accidentales que advierten una meticulosa preocupación con la configuración de los párrafos y con la disposición de las secciones o "capítulos". En una de sus infrecuentes entrevistas, Rulfo ha dejado bien sentada esa preocupación. En *Pedro Páramo*, dice, "sobre todo intenté sugerir ciertos aspectos, no darlos. Quise cerrar los capítulos de una manera total"¹⁰.

Esa búsqueda de totalidad se corrobora en la ordenación de los párrafos. Las variantes de esta índole consignan dos procedimientos: o bien incorporan en un mismo párrafo elementos del discurso que antes eran un aparte o siguen el método inverso. En ambas prácticas la intención es precisar e insistir en la unidad y deslinde de cada párrafo. Lo que rige esa unidad es un principio de agrupación que radica en concebir los sucesos o pensamientos que determinan el párrafo como partes integrales de una serie de incidentes que comprenden una acción cerrada.

Ilustrativa es la escena en que en siete u ocho renglones se informa que Miguel Páramo ha muerto y que de la Media Luna vienen a pedir al padre Rentería que "lo bendiga". A primera instancia, el sacerdote rehúsa categóricamente. En *P*, la escena concluye así:

Lo decía, mientras trataba de retener sus manos para que no enseñaran su temblor.
Pero fue (p. 34).

En *Q* dice lo siguiente:

Lo decía, mientras trataba de retener sus manos para que no enseñaran su temblor. Pero fue (p. 29).

En el nuevo arreglo, el desarrollo de los acontecimientos ha sido imperceptiblemente alterado, pero, de todos modos, alterado. En *P*, el lector concede cierta credibilidad a los conflictos en la voluntad de Rentería, a causa de que el aparte introduce una censura, un espacio temporal, que verosímelmente permitía al sacerdote recapacitar y cambiar de parecer. En *Q* se insinúa lo opuesto al mostrar, sin solución de continuidad, la capitulación de Rentería. En *Q* el rechazo del cura es menos convincente, menos decisivo, más falso. La flaqueza de su carácter se acentúa.

⁹ En los pasajes entre comillas y cursivas y en los que sólo aparecen entre comillas, L. Befumo Boschi ve "un factor decisivo para la consideración de la estructura general de la obra". Aquí interesa destacar, sin embargo, los efectos artísticos de la bastardilla. Consúltese VIOLETA PERALTA y L. BEFUMO BOSCHI, *Rulfo. La soledad creadora*, Buenos Aires, 1975, p. 113.

¹⁰ En la antología citada de J. Sommers, p. 19. Sobre la cuestión del remate o clausura como elemento de la obra poética, véase B. HERRNSTEIN SMITH, *Poetic closure. A study of how poems end*, Chicago, 1968.

Vista en el contexto de las conexiones que la siguen y preceden, la escena anterior reúne todos los elementos de una microunidad narrativa con principio y fin. En ella se refleja en miniatura el sentido de organización y síntesis que caracteriza el arte de Rulfo. Es como si en el nivel de estas cortas escenas se ilustrara el método de composición de que habla el autor en la entrevista citada. Podría decirse incluso, generalizando la cuestión, que no pocos de los párrafos, o conjuntos de párrafos, son una especie de telas narrativas que, aunque ligadas a las otras, dan la impresión de ser temporal y espacialmente autónomas y de hallarse separadas del resto por intervalos alusivos¹¹.

Las motivaciones y los procedimientos que operan en la reorganización de los párrafos se advierte, en una escala mayor, en las secciones o "capítulos". La cuestión de cuántas secciones contiene *Pedro Páramo* provoca juicios opuestos, según la edición se maneje. La evidencia sugiere que *P* consta de 65 y que *Q* registra 68 ó 69. De lo que no cabe duda es que Rulfo estima que fijar tales divisiones es de suma importancia. En *Q*, para evitar los equívocos en que se incurrió en *P* —y peor aún en la segunda, tercera y cuarta "edición"— se adopta para los comienzos de cada sección la misma norma de presentación tipográfica: la palabra inicial siempre figura emparejada al margen. Con ese patrón, *Q* y las reimpressiones posteriores del Fondo de Cultura tienen 69 capítulos. Hay sin embargo un caso dudoso (*P*, p. 28; *Q*, p. 24) que probablemente se deba a un error de imprenta, que reduce a 68 el número definitivo de secciones¹².

Lo significativo, sin embargo, no es el número, sino la manera en que el montaje de las secciones ilustra el método e intenciones de Rulfo, su preocupación por inducir sutiles efectos emotivos en el lector. La unidad, el ritmo y el dinamismo de cada sección puede variar como resultado de la alteración en la concatenación de las partes. Guiado por un principio de organización temática y también por la importancia que adjudica a transiciones, cortes y cesuras, Rulfo, efectúa los cambios para conseguir la eficacia estética del discurso narrativo. Los diferentes elementos que integran las secciones aparecen subordinados a un sujeto único, encuadrados a menudo por motivos análogos que rítmicamente abren y rematan las secciones. Cada capítulo propone que se lo capte como una entidad independiente, como una anécdota cuyo contenido, no obstante, alude a otros que la complementan y expanden. El principio es uno en que la unidad y la fragmentación, el orden y la desintegración, colindan y se conjugan. Así, la colaboración del lector es indispensable para aprehender las conexiones entre las consecuencias de la novela.

Ha de recordarse que Fulgor Sedano informa a Pedro Páramo que Bartolomé

¹¹ Sobre el tema de la secuencia, motivación y relación de las partes en la obra literaria, elementos que han sido poco estudiados, véanse M. W. BLOOMFIELD, "Episodic motivation and marvels in epic and romance", *Essays and explanations. Studies in ideas, language, and literature*, Cambridge, Ma., 1970, pp. 97-128; ROMAN INGARDEN, "The order of sequence in a literary work", *The literary work of art*, tr., and introd., by George G. Brabowicz, Evanston, 1973, pp. 305-13; y, también del mismo, "The structure of the sequence of the parts in the work", *Cognition of the literary work of art*, tr. R. A. Crowley and K. R. Olson, Evanston, 1973, pp. 94-97.

¹² *S*, *T* y *C* contienen 57 secciones cada una. *E* registra 66. *A*, a su vez, asevera que el número es 68. Los lectores pueden coincidir o diferir en cuanto al número de "capítulos". Freeman, p. 8, dice que *T* tiene 60. HUGO RODRÍGUEZ ALCALÁ, *El arte de Juan Rulfo. Historia de vivos y difuntos*, México, 1965, p. 113, anota que *P* consta de 65. Befumo Boschi, p. 100, indica que la décima reimpresión del Fondo de Cultura Económica, 1969, tiene 63 ó 66.

San Juan ha vuelto a Comala en compañía de una mujer. En *P*, la conversación que tienen Fulgor y Pedro Páramo acerca de la identidad de la mujer y los pensamientos de éste que la siguen constituyen una sola sección (pp. 102-103). En *Q*, dichos pensamientos aparecen desmontados del resto del discurso por un espacio en blanco, por un lapso de duración indeterminada (pp. 85-86). Un intermedio interrumpe gráfica y temporalmente la marcha de los sucesos. Fulgor desaparece de la escena. El protagonista carece del público, no está hablando en voz alta como se podía deducir en *P*, a causa de la expresión "dijo Pedro Páramo", eliminada en *Q*:

Esperé treinta años a que regresaras, Susana —dijo Pedro Páramo—. Esperé a tenerlo todo (*P*, p. 103).

Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo (*Q*, p. 86).

Lo que en *P* podía ser un soliloquio, en que se advierte la voz del narrador, en *Q* se transforma en un monólogo interior directo. La tregua introducida en el desarrollo de las escenas apoya ese cambio en técnica narrativa y recalca el sentido temático de la sección: Pedro Páramo se ha quedado solo con su obsesión, su amor, su mundo íntimo y secreto, que, sin embargo, estimula asociaciones y fija aclaraciones. La alusión que en el monólogo se hace a un "mandadero", por ejemplo, revela que Pedro Páramo ha estado en constante búsqueda de Susana San Juan.

Los cortes realizados en el nuevo orden de las secciones no ocultan su inspiración cinematográfica. El esmero y pericia con que en *Q* Rulfo modula y precisa el dinamismo y montaje del hilo narrativo, los efectos rítmicos y acústicos, la continuación o abreviación de una secuencia, sugieren plena conciencia de técnica y efectos filmicos¹³. En *P*, esa parte de la experiencia de Juan Preciado entre las voces y ecos de la nocturna soledad de Comala, en que se le ve primero con Damiana Cisneros y luego sin ella, se presenta en una sección, sin interrupciones discernibles (pp. 53-58). Esa continuidad tiene ritmo lento a la vez que disminuye la sensación de terror que el lector advierte en el personaje, a fuerza de la familiaridad de éste con una situación que se prolonga y vuelve monótona. En *Q*, esa experiencia se descompone en tres secuencias, produciendo una aceleración del tiempo de la acción y una intensificación en el pavor que sufre Juan Preciado (pp. 47-49). Los intervalos que separan las nuevas divisiones crean engañosos instantes de sosiego y de silencio. Cuando el personaje parece haber hallado cierta calma, se vuelven a oír ecos y voces, y se reinstala la experiencia original de extravío y ansiedad. La nueva disposición contribuye a que la tensión, el sobresalto, la soledad y el suspenso que padece el personaje se ahonde y aumente. El recorrido de Juan Preciado por las calles atestadas de murmullos se manifiesta mucho más espantoso en *Q*, mucho más real.

Una segunda categoría de variantes tiene que ver con la añadidura y omisión de palabras. Las agregadas son escasas y, en general, dan más énfasis y claridad a la expresión. En el caso de las suprimidas, es evidente que Rulfo se empeña por

¹³ Se corrobora esta opinión si se tiene en cuenta que en 1960 y, cronológicamente más importante, en 1965, fecha cercana a la publicación de *Q*, Rulfo publicó dos textos para el cine: "La fórmula secreta (Poema para cine)" y "El despojo (cuento cinematográfico)". Ambos han sido recogidos en *A*, pp. 204-209.

lograr un máximo de concisión con un máximo de contenido. Rechaza la repetición inútil de vocablos y la extensión superflua de un diálogo cuando esos recursos no añaden substancia ni a la verosimilitud ni a la unidad, y ni al valor sugestivo del discurso. Una nueva organización de los sucesos es la base de algunas de las revisiones. En *Q* (p. 86), como dije arriba, la eliminación de la frase "dijo Pedro Páramo" transforma lo que era un soliloquio en un monólogo interior.

La supresión de palabras parece también motivada por el deseo de conseguir mayor efecto artístico en la expresión, de hacer más elíptica una idea o proposición. Compárese, por ejemplo, la última parte de este mismo monólogo:

... Pensé: "No regresará". Y me lo dije muchas veces: "Susana no regresará jamás; no volverá nunca" (*P*, p. 28).

... Pensé: "No regresará jamás; no volverá nunca" (*Q*, p. 24).

En *P*, una voz anónima —se infiere que es la de Pedro Páramo— nombra a Susana San Juan como el anhelo de su nostalgia y obsesión. Tal identificación carecía de verdadera motivación. En *Q* no se menciona el nombre de Susana, pero sin dificultad el lector deduce que es a ella a quien se rememora, y que es la pérdida y separación de ella la que se sufre¹⁴. En lo que respecta a esto último, las omisiones de *Q* son particularmente significativas. Al descartar la expresión "y me lo dije muchas veces", se fija con mayor vehemencia que el sentido de separación de Susana que conmueve a Pedro Páramo es tajante. En *P*, la repetición de esa locución sugería una recóndita nota de esperanza. En *Q*, el sentimiento de mutilación y desgarramiento que aflige al personaje es abismal, insuperable.

Cabe pensar que principios de estructura y unidad temática determinaron la variante que se registra en la última parte de ese "capítulo" de la novela que contiene los comentarios que emite la colectividad en torno a la muerte, ánima, vida y reputación de Miguel Páramo la noche de su entierro. Hacia el fin de esos comentarios se desarrolla una alusiva cháchara sobre la relación del difunto con la hermana de uno de los interlocutores. La versión de la edición príncipe acaba así:

—Quizá tu hermana esté nostálgica por su regreso.
 —¿A quién le hablas?
 —A ti.
 —Mejor vámonos, muchachos. Hemos trafagueado mucho y mañana hay que madrugar.
 Y se disolvieron como sombras.
 Todavía alguien gritó:
 — ¡Dile que no llore, que aquí me tiene a mí!
 —Me saludas a la tuya —le contestaron. (*P*, p. 39).

En *Q* se borran las chanzas de ese anónimo diálogo callejero que en *P* prolongaban innecesariamente la sección:

—Quizá tu hermana esté nostálgica por su regreso.
 —¿A quién le hablas?

¹⁴ Pero quizá no sea tan obvio como parece. Befumo Boschi, p. 145, cree ver aquí a Dolores Preciado, En vista de que Befumo Boschi maneja la décima reimpresión del Fondo de Cultura Económica, 1969, cabe preguntar si este error hubiera ocurrido de haber estado la autora al tanto de la historia textual de *Pedro Páramo*.

- A ti.
 —Mejor vámonos, muchachos. Hemos trafagueado mucho y mañana hay que madrugar.
 Y se disolvieron como sombras. (*Q*, p. 33).

La presencia en *P* del referido diálogo no sólo desvirtuaba el tono de la sección, sino que, además, distraía la atención del lector del motivo central y la transfería a la vulgaridad intrascendente de una baladí y chabacana conversación entre dos.

Hay otros fines que operan en la economía de palabras. De valor semántico son aquellas revisiones que proponen cambios en la manera en que el lector percibe las acciones de los personajes, que aclaran una posible confusión o infunden más sutileza a una situación o relación. En *Q*, póngase por caso, deviene incondicional el veredicto de Anita Rentería en cuanto a la suerte que debe tocar a Miguel Páramo por haber asesinado a su padre y por haberla “violado”: “Sé que ahora, si él fue, debe estar en lo mero hondo del infierno” (*P*, p. 37); “Sé que ahora debe estar en lo mero hondo del infierno” (*Q*, p. 32). En *Q* desaparecen las dudas. El rencor y la venganza se vuelven más palpables. A su vez, en el siguiente ejemplo, la eliminación de la preposición “con” elimina la posibilidad de otra presencia:

- ¡Ey, tú! —llamé.
 — ¡Ey, tú! —me respondió con mi propia voz (*P*, p. 55).
 — ¡Ey, tú! —llamé.
 — ¡Ey, tú! —me respondió mi propia voz (*Q*, p. 47).

Se subraya de esa manera, una vez más, que Juan Preciado marcha solo entre los espejismos de las vías solitarias de Comala.

El propósito de infundir más sutileza al discurso sostiene, al parecer, los cambios en la presentación de uno de los incidentes que ocurren en casa de Donis. Cuando Juan Preciado se halla solo, aterrado, entra una mujer de quien él nos dice en *P* que “Entró y paseó sus ojos redondos por el cuarto. Tal vez hasta me vio. Tal vez creyó que yo dormía. Se fue derecho adonde estaba la cama y sacó de debajo una petaca” (pp. 68-69), y en *Q* que “Entró y paseó sus ojos redondos por el cuarto. Se fue derecho adonde estaba la cama y sacó de debajo una petaca” (pp. 57-58). En la última versión, el punto de vista se circunscribe. Todo está enfocado ahora desde la perspectiva estacionaria de Juan Preciado. Se desvanece la posibilidad que existía en *P* de que la mujer hubiera visto e ignorado a Juan Preciado. El resultado es que en *Q* se puntualiza la sensación de extrañeza y distancia, recursos indispensables para comunicar la atmósfera fantasmal y el estado de espanto y soledad que mantienen al personaje tieso de miedo.

Entre las variantes que tienen ramificaciones semánticas, ejemplar es la contenida en la locución “Todo comenzó con Miguel Páramo mi ahijado” (*P*, p. 29) que cambia a “Todo comenzó con Miguel Páramo” (*Q*, p. 25). Las implicaciones de esa afinidad son amplias. Si se tiene en cuenta la presencia en *P* y la ausencia en *Q* de esa relación, las siguientes observaciones que hace Eduviges acerca de Miguel Páramo provocarían menor o mayor ambigüedad y exigirían distintas lecturas: “No me extrañó verlo, pues hubo un tiempo que pasaba las noches en mi casa durmiendo conmigo” (*P*, p. 30; *Q*, p. 26).

Los cambios de vocabulario, las transposiciones en sintaxis y el retoque de imágenes comprende una tercera categoría de variantes. La mayoría remite a modificaciones de redacción que ambicionan aprehender hasta el límite el tono

auténtico y sugestivo de la expresión. Rulfo pretende nombrar las cosas evocando el lenguaje más natural “de [su] gente”. En sustituciones típicas como “nixtenco” por “comal”, “destiladora” por “hidrante”, “bestias” por “mulas”, “con” por “en”, “sustento” por “cobijo”, “habitado” por “viviente”, “enfriar” por “derretir”, “agria” por “malorea”, “almuerzo” por “comida” y otras de la misma índole. Se advierte un esfuerzo por conferir una cualidad oral al discurso, por penetrar hasta la plenitud los vericuetos acústicos y fónicos del idioma, por remplazar lo genuino por lo falso, la manera por la descripción, lo genérico y lo alusivo por lo concreto. Quien se tome el tiempo de, al menos, examinar unas cuantas de las variantes aducidas, hallará que no pocas son significativas.

El cambio de “comal” (*P*, p. 26) a “nixtenco” (*Q*, p. 22), por ejemplo, encubre aún más la etimología y las implicaciones del nombre del pueblo, Comala¹⁵. A su vez, la mudanza de “derretir” (*P*, p. 150) a “enfriar” (*Q*, p. 124) puntualiza el rastreo de un lenguaje natural. Cuando se habla del cuerpo de un muerto, como es aquí el caso, es más convencional, pero no menos eficaz y efectivo, emplear el verbo “enfriar” en vez de “derretir”. Más expresiva todavía es la variante que transforma “comida” (*P*, p. 156) en “almuerzo” (*Q*, p. 129) ya que enturbia nuestra percepción temporal de toda la última secuencia de la novela y pone en tela de juicio el pormenor de quién mata a quién y cuándo. Se ofuscan los hechos. ¿Sobrevive Pedro Páramo desde el amanecer, hora en que Abundio llega a la Media Luna —con “ese sol recién salido, casi frío”— a pedir ayuda para enterrar a su mujer, hasta el almuerzo (*P*, 152; *Q*, p. 126)? ¿Qué acepción ha de dar el lector a esta última palabra? ¿Se puede acaso decir, de manera terminante, que Pedro Páramo muere a manos de Abundio? ¿Se deduce, como ha observado bien Mariana Frenk, o se constata ese suceso? De cualquier manera, lo esencial en cuanto a los cambios de vocabulario es que llaman la atención a una labor artística que, detrás de su engañosa sencillez, oculta una tenaz “búsqueda de estilo”¹⁶.

Las transposiciones en la sintaxis se apoyan en el mismo empeño por aprehender las más sutiles cadencias del idioma. Así, en el cambio de “Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños” (*P*, p. 7) a “hasta ahora pronto que comencé a llenarme de sueños” (*Q*, p. 7) —ajeno a cualquier propósito semántico— destacan las consideraciones acústicas y fónicas de la nueva redacción. Además de señalar la importancia del estrato fónico de la estructura narrativa, la reorganización de las palabras obedece también a otras intenciones¹⁷. Por ejemplo, las aserciones y sentimientos de Anita Rentería sobre si Miguel Páramo iba a matarla o no, la noche en que éste entró a su alcoba, cobran mayor o menor duda y vacilación según la ubicación del adverbio: “Pero no se atrevió a hacerlo, seguramente” (*P*, p. 37); “Pero seguramente no se atrevió a hacerlo” (*Q*, p. 31). De igual modo, se observa un desplazamiento de énfasis cuando el padre Rentería, agradecido a Dios por haberse llevado a Miguel Páramo de “esta tierra”, exhorta en *P* que “no importa que lo tenga ahora en su cielo” (p. 37); mientras en *Q* dice

¹⁵ Rulfo ha dicho que el nombre Comala deriva de “comal” que “es un recipiente de barro, que se pone sobre las brasas, donde se calientan las tortillas, y el calor que hay en ese pueblo es lo que me dio la idea del nombre. Comala: lugar sobre las brasas”. Véase REINA ROFFÉ, *Juan Rulfo. Autobiografía armada*, Buenos Aires, 1973, p. 61.

¹⁶ Para los juicios de Frenk, consúltese su artículo “*Pedro Páramo*”, reimpresso en La narrativa de *Juan Rulfo*, p. 43. También en esta recopilación véase las observaciones de Rulfo sobre su “búsqueda de estilo” y sobre cómo acabó por “utilizar el lenguaje del pueblo, el lenguaje hablado que... había oído de (sus) mayores”, p. 18.

¹⁷ Sobre la importancia del elemento fónico en la obra literaria, véase R. INGARDEN, “The structure of linguistic sound formation”, *The literary work of art*, p. 18.

que “no importa que ahora lo tenga en su cielo” (p. 32). En la última versión se subraya el “ahora” y, como consecuencia, se modifica el “no importar” en vez de “tener”.

El retoque de las imágenes parece derivar de un anhelo de precisarlas y, a la vez, paradójicamente, de infundirle mayor insinuación, de provocar reacciones más agudas, de enriquecer su significado. La más leve dislocación de un detalle obliga a ver e intervenir en las cosas de un modo diferente. Se reajustan las impresiones y la perspectiva del lector. La sensación del paisaje de Comala, póngase por caso, resulta distinta en una y otra de las siguientes versiones: “En la reverberación del sol, la llanura parecía una laguna transparente, deshecha en vapores trasluciendo un horizonte gris” (*P*, p. 9); “En la reverberación del sol, la llanura parecía una laguna transparente, deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris” (*Q*, p. 9)¹⁸. La nueva redacción ocasiona que, sin ninguna ambigüedad, el objetivo de la atención pase de la llanura a los reverberantes vahos que la cubren. El resultado es que el paisaje por donde transitan Abundio y Juan Preciado se torna más sofocante en *Q*, adquiere las cualidades de una visión.

Estos reajustes de enfoque se constatan, hasta lo mínimo, en la escena en que, al morir su padre, Pedro Páramo ve aparecer a su madre en el umbral de su cuarto, “con una vela en la mano”. Él se fija en la sombra de ella. En *P* esa sombra se muestra “descorrida hacia el techo” (pp. 21-22); en *Q* desaparece el prefijo y se lee “corrida” (p. 19). Esta pequeña alteración pone de manifiesto el singular cuidado con que Rulfo ha revisado cada pormenor de su novela. Una sombra que aparece “descorrida”, por definición, debería volcarse hacia atrás y no hacia arriba. Pedro Páramo, desde cuyo punto de vista se percibe la sombra, no podía haberla observado en esos términos. Las razones para la rectificación son obvias. Sin embargo, al analizar el pasaje en su contexto, habría que tener presente también que el vocablo “corrida” añade un atributo emotivo, de desconcierto y turbación, que no figuraba en la descripción de *P*.

Una cuarta y última categoría de variantes recoge modificaciones substantivas que proponen nuevos significados. Algunas ilustran la función metafórica de formas verbales en la gramática narrativa. Así, el punto de referencia desde el cual se capta una situación es influido radicalmente por el mero desplazamiento de la tercera por la primera persona. En *P*, por ejemplo, Damiana Cisneros dice a Juan Preciado: “ahora que venía encontré un velorio. Me detuve a rezar” (p. 54); en *Q* se lee: “ahora que venía encontré un velorio. Me detuvo a rezar” (p. 46). A menos que se trate de un error de imprenta, en la última versión ya no es Damiana Cisneros quien se detiene sino es el velorio, y todo lo que éste representa, que controla la acción de la mujer. De tal modo, la presencia y efecto de difuntos y ánimas en pena en el ambiente de Comala resalta más en *Q* que en *P*.

De mayor importancia son las variantes en los tiempos verbales: “creía” por “creí”, “eran” por “son”, “puede” por “pueda”, “quedara” por “quede”, “enmudeció” por “enmudecía”. En *Q* (p. 25), Eduviges Dyada ya no dice a Juan Preciado que Miguel Páramo y su caballo “son inseparables”, según reza en *P* (p. 29), sino que “eran inseparables”. Miguel Páramo es pasado. El caballo, a su vez, que en *P* parecía estar muerto como su dueño, en *Q* se sugiere que está vivo.

¹⁸ La versión de este paisaje, según reza en el capítulo publicado en *Las Letras Patrias*, p. 106, ilustra la conciencia estilística de Rulfo, su búsqueda de la frase exacta, del ritmo más expresivo y del punto de vista y perspectiva temporal precisos: “En la reverberación del sol, bajo un cielo sin nubes, la llanura parece una laguna transparente deshecha en vapores por donde se trasluce un horizonte gris”.

Eduviges comenta que las andanzas del animal se deban a que “Quizá el pobre no pueda con su remordimiento” (*P*, p. 29) y en *Q* a que “Quizá el pobre no puede con su remordimiento” (p. 25). Los cambios de presente a imperfecto y de subjuntivo a indicativo, respectivamente, alteran también el punto de mira y el contexto en que Juan Preciado y el lector se sitúan para interpretar los hechos referidos. En *Q* queda abierta la posibilidad de que Eduviges esté todavía viva, aunque después se deduzca lo contrario. De esta manera, el relato se impregna de más ambigüedad.

Hay otros ejemplos de esta índole, pero carecen del significado e importancia de los anteriores y sería prolijo comentarlos. Sí importa insistir, empero, que los cambios de persona y la inmensa variabilidad en la función de los modos verbales no sólo instruyen acerca del arte de Rulfo, sino que, a la larga, también llaman la atención a “a general aesthetic problem. . . , that of the nature of the fictional experience altogether”¹⁹. Experiencia compleja en que los cambios en los tiempos del verbo afectan el sentido del contexto a la par que los matices que regulan la reacción del lector.

Por último, se dan variantes que rectifican o aclaran el significado de algún pasaje; por ejemplo la diferencia que causa el siguiente cambio en la apreciación del carácter de Pedro Páramo: “Quería averiguar si yo había estado en Vilmayo dos meses antes” (*P*, pp. 99-100); “Quería averiguar si yo había estado en Vilmayo doce años antes” (*Q*, p. 83). En *Q* se profundiza aún más la noción de que Pedro Páramo es “un rencor vivo”. Después de “doce años” y no sólo “dos meses”, como en *P*, su odio y su venganza hacia los que estima o presume culpables de la muerte de su padre, siguen en pie, inapelables. De tanta o mayor importancia son esos cambios que remiten a los sueños “bendito” y “maldito” de Dorotea, la *Cuarraca*: “He tenido dos: a uno de ellos lo llamo el ‘maldito’ y al otro el ‘bendito’” (*P*, p. 76); “He tenido dos: a uno de ellos lo llamo el ‘bendito’ y al otro el ‘maldito’” (*Q*, p. 64). En *P*, el sueño que figura como “maldito” no coincide con la descripción del mismo. La falta de concordancia impide una lectura lógica. En *Q* se corrige este importante detalle y se elimina la confusión. El sueño “bendito” es el haber tenido un hijo. El “maldito” es cuando Dorotea va al cielo y le informan de que ese sueño jamás existió. Toda esta cuestión es de interés también por estar relacionada con el mítico tema de la ilusión no realizada, del paraíso perdido, tema que corre profusamente por la novela.

El cotejo entre *P* y *Q* —más allá de reiterar lo sabido, que Rulfo es un artífice de la palabra y un escritor en suma disciplinado y entregado a su vocación— pone de relieve el hecho de que en la revisión de *Pedro Páramo* es clave la importancia y cuidado que su autor confiere a los efectos de la presentación tipográfica y a la cuestión de la secuencia de las partes en el discurso. Ese cuidado se manifiesta en la perspectiva temporal y narrativa, en la sintaxis, en el párrafo y en las secciones. Las variantes advierten, además, la preocupación de Rulfo con los estratos fónicos del lenguaje y con el deseo de adjudicar a los giros e imágenes máxima sutileza y sugerencia. Cambios todos que remiten a la relación texto-lector y que, en un sentido general y abstracto de teoría literaria, revelan el proceso creativo. La confrontación de los textos remite, asimismo, a la necesidad, dentro de la literatura hispanoamericana, de fijar textos críticos definitivos.

HUMBERTO E. ROBLES

Northwestern University, Evanston, Ill.

¹⁹ ROY PASCAL, “Tense and novel”, *MLR*, 57 (1962), 1-11.