

ADRIANA AZUCENA RODRÍGUEZ\*

## La huella del cuento en *Pedro Páramo*

### The Imprint of the Short Story in *Pedro Páramo*

#### Resumen

Los adelantos de *Pedro Páramo* que Juan Rulfo publicó en revistas y suplementos revelan un posible principio creativo común entre los episodios que conforman la novela y el cuento. Se analizan en este artículo los rasgos comunes entre ambos géneros: economía verbal, expansión significativa de recursos, cierre contundente de cada fragmento y montaje en la estructura narrativa.

**Palabras clave:** *Pedro Páramo*, 1954, teoría, técnica, cuento

#### Abstract

*Pedro Paramo* fragments, published by Juan Rulfo in magazines and supplements reveal a possible creative principle between the episodes that conform the novel and the short story. The commonalities between both genres (verbal economy, significant expansion of resources and blunt end of each fragment and mounting narrative structure) are discussed in this article.

**Key words:** advances, *Pedro Páramo*, theory, technique, short, story

*Fuentes Humanísticas* > Año 29 > Número 55 > II Semestre > julio-diciembre 2017 > pp. 169-180  
 Fecha de recepción 10/12/15 > Fecha de aceptación 22/03/16  
 azucena\_25@hotmail.com

\* Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

A sesenta años de su aparición, tenemos oportunidad de ver reunidos los tres adelantos previos a la publicación de *Pedro Páramo*, oportunidad que pocos debieron compartir en su momento, pues habría que ser asiduo lector de *Las letras patrias*, la revista *Universidad de México* y la independiente *Dintel*. Hoy, gracias a la reunión de estos adelantos en el libro '*Pedro Páramo*' en 1954, publicación acompañada de los comentarios de Jorge Zepeda, Alberto Vital y Víctor Jiménez, podemos apreciar más de cerca aquellas dudas y decisiones que conforman esa gran novela mexicana y universal escrita por Juan Rulfo. Por ejemplo, la evidencia de que el orden de los episodios ya formaba parte del proyecto novelístico desde, por lo menos, un año antes de la publicación definitiva anula la veracidad de las anécdotas difundidas por ciertos sectores de la crítica cuya permanencia en la memoria de algunos sólo demuestra la fascinación popular rendida a la novela. En tanto que paratexto, o información marginal de la obra<sup>1</sup>, los avances representan un lugar privilegiado "de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector" (Genette, 1987, p. 12). En estas páginas, la lectura de ese paratexto apunta hacia la discusión sobre las relaciones entre el cuento y la novela en la obra de Rulfo, las diferencias y semejanzas entre ambos géneros en la formación del oficio del escritor.

Una combinación de elementos —la estructura del libro, conformada a partir

de textos encapsulados y en apariencia unitarios; la trayectoria del autor en el género del cuento breve y una inicial ingenuidad del lector, amoldada a las estructuras tradicionales— estableció la ambigüedad genérica del relato, condición aprovechada por el autor, que hace visibles en la novela algunas estrategias del cuento. La consecuente desorientación es comprensible en un lector incipiente, pero un proyecto tan experimental como *Pedro Páramo* debió ejercer un asombro similar entre otro tipo de lectores conocedores, incluso, de la anterior propuesta del autor. La innovación, sin embargo, es susceptible de ser descrita, sobre todo cuando se ponen al alcance del crítico los documentos que contribuyen a sostener sus afirmaciones. Es el caso de los adelantos de '*Pedro Páramo*' en 1954: fuera del contexto en que normalmente son leídos, estos fragmentos revelan un posible principio creativo en la obra del jalisciense: la cercanía entre el cuento breve y los fragmentos que componen la novela en su versión final.

Entre la crítica ya se ha establecido la importancia del cuento en la formación del novelista. Françoise Perus anota que "Rulfo insiste en que los cuentos de *El llano en llamas* no fueron sino aproximaciones a una novela que tenía en mente desde tiempos atrás y a la que no lograba dar forma" (Perus, 2008, p. 96), planteamiento del que se desprenden inferencias desacreditadoras para ambos géneros: el cuento —la colección de *El llano en llamas*— sería un mero ejercicio preparatorio encaminado a la realización de una empresa superior; mientras que la novela —el caso de *Pedro Páramo*— se limitaría a una colección de cuentos. Ambas valoraciones carecen de argumentos y tendrían que

<sup>1</sup> Gerard Genette define "paratexto" como el conjunto de elementos que rodean la obra literaria: título, subtítulo, prefacios, notas al margen, a pie de página o finales, etcétera; pero además incluye "el avant-texte de los borradores, esquemas y proyectos previos de la obra. (Genette, 1987, p. 12)

hacerse extensivos a proyectos similares –relatos basados en fragmentos y en una ruptura del orden cronológico lineal– de otros autores que nunca han sido cuestionados en ese sentido. Asimismo, se soslaya la posibilidad de aprovechar las revelaciones que este principio creativo proporcionaría.

Se propone aquí, entonces, analizar como cuentos los adelantos de *Pedro Páramo en 1954*; para luego atender los procedimientos de montaje de episodios, entendido como la técnica para estructurar los diversos momentos narrados. Tal ejercicio puede tomarse por ingenuidad de lector incipiente que enfrenta por primera vez la historia y la fábula de esta novela. Sin embargo, ciertos sectores de la crítica han hecho notar la autonomía de los episodios y su cercanía con el relato breve, al grado de nutrir la leyenda del editor que interviene en el orden final de los episodios en la novela. Señalar la complejidad de este proceso y las razones de su descredificación son los asuntos centrales y conclusivos de estas páginas.

Yvette Jiménez destaca las características del cuento rulfiano, basada en los escritos del autor reunidos en la versión original de *Los cuadernos de Juan Rulfo*, que sería diferente a la versión final impresa:

Rulfo señala algunas características del cuento “moderno”, tales como la tendencia a eludir explicaciones y descripciones sobre los personajes, ya que busca revelar “los hechos en sí, por lo cual trata de evitar en lo posible, digresiones o elucubraciones inútiles”, y privilegia del cuento moderno la creación de la atmósfera, rasgo que puede ser extensivo a toda su obra. (Jiménez de Báez, 2008, p. 27)

Y agrega algunas estrategias comunes entre ambas obras del autor:

Como se sabe, en los cuentos de *El llano en llamas*, Rulfo ensayó estrategias de escritura (por ejemplo, manejo de los símbolos y caracterización de personajes que reaparecerán en la novela). Y logró abordarlos con la brevedad propia del género, porque su óptica deslinda y marca límites en el fragmento de realidad en que se particulariza la visión del mundo. (Jiménez de Báez, 2008, p. 27)

Sin embargo, la autora no ahonda en la forma específica que presentarían los símbolos y caracterización de personajes en el relato breve. El cuento, género breve por excelencia, con raíces en los mitos y leyendas que son creación popular –por lo que proporcionaron a Rulfo el medio para emplear el lenguaje que buscaba expresar–, contiene la posibilidad de adaptarse a la voluntad de su autor y dar sentido narrativo a cualquier tema. En este sentido, el cuento, género que carece de teoría y abunda en poéticas, parece quedar en desventaja ante la novela, género capaz de emular la estructura de la sociedad moderna, como ha señalado la teoría sociológica, con el héroe ante fuerzas desconocidas y contrarias. La condición única que se ha impuesto al cuento, además de la brevedad que suele ser relativa, es ese efecto final aún difícil de definir: Edgar Allan Poe declaró, en la composición del cuento, que cada palabra o incidente tienden a un fin preestablecido, que sería el efecto único; otros teóricos han señalado lo ambiguo de esta afirmación al contrastarla con las diversas modalidades de cierre, propuestas por autores cada vez más modernos. No obstante, su orientación

hacia el desenlace y la tendencia al giro final que llega a modificar el sentido de las acciones previas, se consolidan como rasgos determinantes del género. Estos elementos quedan de manifiesto en diversos episodios de la novela, incluso en algunos capítulos unitarios, según lo evidencian los adelantos recientemente reunidos.

El encabezado del adelanto publicado en el número de *Las letras patrias* (Rulfo, 2014, pp. 16-22) anuncia "Un cuento de Juan Rulfo" con una llamada a nota al pie que aclara: "Fragmento de la novela en preparación, *Una Estrella junto a la luna*". Si este encabezado correspondiera a los editores, la contradicción se justificaría por el efecto derivado de la estructura del relato; si correspondiera al autor, se haría evidente la conciencia del mismo de que los fragmentos de la novela están compuestos a partir de los elementos del cuento. Lo más probable, en realidad, es que se trate de una decisión del editor, pues ningún otro de los adelantos encabeza el texto con una categoría genérica similar.

El fragmento inicial de la que entonces se titulaba *Una estrella junto a la luna*, conserva una estructura de cuento, pues, de acuerdo con la definición del género,

[...] ostenta ingredientes dramáticos por el dinamismo que se observa en el tratamiento de la trama única que asciende rauda hacia un punto álgido, a menudo inesperado, y desemboca rápidamente en el desenlace sin divagaciones (Spang, 2000, p. 109).

El relato inicia *in media res*, aún arrancaba con el verbo conjugado en pretérito perfecto "fui" que denotaba que se comunicaría una historia ya terminada y que concuerda con la tendencia a la unidad de

lugar y tiempo propia del cuento. El lugar de los acontecimientos se ubica en las orillas de Tuxcacuexco y, en efecto, cada información apunta hacia este sitio: la madre que impulsa al hijo a acudir ahí a conocer al padre, la coincidencia en el destino del narrador y el arriero, así como la descripción del lugar "a través de los recuerdos" de la madre en contraste con el deterioro en que se descubre el pueblo al final del relato: "como si estuviera abandonado. Parece que no lo habitara nadie" (Rulfo, 2014, p. 18). El número de personajes es reducido: el narrador protagonista, el arriero que revela ser su medio hermano; la madre y Pedro Páramo. A lo largo del recorrido, el narrador irá mostrando los antecedentes de los personajes, mismos que llevaron al protagonista a la situación en la que se halla durante el momento de la narración.

El relato, en relación con las características del cuento, suele concentrarse en un elemento dominante (un objeto símbolo o una palabra clave) capaz de provocar el efecto único; y este adelanto o futuro capítulo gira en torno a la búsqueda del padre, rodeada de ambigüedad, pues la madre sólo proporciona referencias contradictorias: "le dará gusto conocerte" frente a "El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro"; en tanto que el arriero le hace saber que ambos comparten un padre poderoso que ha dejado en el abandono a todos sus hijos. Como corresponde al género cuento, al final del adelanto —que sería el inicio de la novela—, el autor realiza el "punto álgido", inesperado, que modifica el sentido de las acciones previas: en Tuxcacuexco no vive nadie y Pedro Páramo ha muerto. Así se configura la revelación final o el clímax narrativo: el desenlace de un relato que no deja de

sorprender a los lectores por su fuerza surgida de las técnicas del cuento breve. También el cuento “Nos han dado la tierra” cumple un ciclo similar: la larga caminata hacia un sitio árido que implica, a pesar de todo, una esperanza; la retrospectión de los acontecimientos previos durante ese largo recorrido, que culmina con la decepción de una tierra yerma.

Al concretarse en la novela, el episodio configura un capítulo que establece conexiones con el resto de la obra: los asuntos que se perfilan de manera tangencial representan las múltiples posibilidades que pueden estructurar una novela. Como ha señalado la crítica, la sustitución de la forma verbal “fui” por “vine”, establece la relación permanente entre el narrador y el pueblo donde pasó sus últimos días de vida y permanecerá después de la muerte<sup>2</sup>. El deterioro de Tuxcacuexco—la futura Comala— será explicado a detalle. El arriero que conduce a su medio hermano a su destino resulta definitorio en el final de su padre y el del personaje narrador. Las razones de la rabia de la madre quedarán perfectamente justificadas por las referencias de diversos personajes y narradores que desfilarán por la novela.

La revista *Universidad de México*, en su número del 10 de junio de 1954, publica el segundo adelanto de *Pedro Páramo*, aunque el texto anuncia: “Fragmento de la novela *Los murmullos*”. El título, con respecto al adelanto anterior ha cambiado;

pero la estructura, al parecer, no ha sufrido modificaciones, pues el autor ha seleccionado los episodios que están justo a la mitad de la novela. El equilibrio en la distribución cronológica progresiva denota que ya está prácticamente terminada para 1954, aunque todavía requerirá modificaciones en los detalles, determinantes para la perfección de *Pedro Páramo*. La revista *Universidad de México* tiene el privilegio de alojar por primera vez la voz de Susana San Juan, pues estos episodios corresponden al monólogo del personaje femenino. El orden de ubicación es idéntico al que aparecerá en la edición final. Ambos fragmentos muestran ese rasgo unitario próximo al cuento al que me he venido refiriendo.

Susana comienza su narración con su situación de inicio y desde la cual comunica su relato: “Estoy acostada en la misma cama donde murió mi madre [...] Creo sentir todavía el golpe pausado de su respiración”<sup>3</sup>, para revelar, al final del cuarto párrafo que en realidad se encuentra “dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta”. La narradora, cuyo nombre se desconoce, ya que comunica su propio relato, refiere la muerte de su madre, ocurrida durante su adolescencia, como se infiere a partir de los indicios: “En mis piernas comenzaba a crecer el vello entre las venas, y mis manos temblaban tibias al

<sup>2</sup> A propósito de la publicación de *Juan Rulfo en 1954*, Jorge Zepeda señala: “la primera frase habla de un sitio en el que ya no se está; en cambio el segundo demuestra que el narrador sigue ahí, y ya si se le pone una más atención se da cuenta que no se está dirigiendo al lector, en realidad uno atestigua un diálogo entre personajes”. (Zepeda, 2010)

<sup>3</sup> La reproducción facsimilar se encuentra en la página 26 de *Pedro Páramo en 1954*, el texto procede de las páginas 6 y 7 de *Universidad de México*, volumen VIII, núm. 10, junio de 1954, ilustrado por una viñeta de Julio Vidrio que representa una figura humana recostada. La reproducción al tamaño original viene incluida en una separata que acompaña al libro.

tocar mis senos.” La descripción del ambiente de febrero corresponde con la edad de la adolescente y se dirige a su hermana Justina, ocupada en el velorio de la madre. El texto, leído sin la información del resto de la novela, es capaz de constituir, por sí mismo, un relato de iniciación: la adolescente descubre la orfandad y la soledad, junto con el ritual mortuario, justo cuando se hace consciente de su vitalidad femenina. Y el efecto unitario queda aún más fijo, pues el relato fue “comunicado” desde la muerte, en el sitio de la tumba, que la narradora había relacionado con el colchón y la cobija con que se envolvían madre e hija. La brevedad del texto se aproxima a la estructura del cuento por centrarse en el proceso de subjetivación del personaje, como lo describe Charles May:

Las formas breves se basan en unas vivencias o experiencias espirituales, que nacen del mundo interior y pertenecen a la zona sagrada del ser humano, mientras las formas más extensas se valen más bien de materias conceptuales, elementos del mundo exterior y de los ámbitos públicos. (Scholz, 2000, p. 62)

El narrador personaje, la primera persona que comunica su mundo interior y su posición de vulnerabilidad, ya había sido empleada en cuentos como “Es que somos muy pobres” o “Macario”: personajes que comunican experiencias desde la imposibilidad de intervenir en los acontecimientos determinantes para ellos mismos. La maestría de Rulfo para relacionar historias con efecto unitario queda plasmada en la continuidad del siguiente episodio, también incluido en la revista *Universidad de México*. Inicia con un diálogo entre dos

personajes que para el lector de esta publicación serían desconocidos: Dorotea y un interlocutor desconocido –en ese contexto de lectura–, quienes comparten sepulcro. El segundo escuchó el monólogo de Susana, a quien no conoce; Dorotea, en cambio, no escuchó a Susana: el episodio, de ser leído fuera de contexto, informará al lector sobre la infancia y destino de la mujer de Pedro Páramo, con acotaciones de Dorotea, lo que incrementará la ambigüedad en torno al personaje. se desarrolla de forma tal que el lector descubrirá, sin intervención del narrador, que todos los integrantes de la historia están muertos. Los dialogantes, sin embargo, no son los protagonistas, sino Susana con su probable locura. Es decir, el episodio proporciona otra época de la adolescente presentada en el anterior.

Mediante el recurso de la confusión de voces del cementerio, interviene un testimonio de otro hombre que menciona por primera vez a Pedro Páramo, quien, a pesar de su crueldad, amó profundamente a Susana, al grado de abandonarse y dejar morir a la tierra de Comala sólo para ocuparse, exclusivamente, de mirar el camino por el que se la llevaron al cementerio.<sup>4</sup> Queda así plasmada, a grandes rasgos, la historia de la pareja. Muertos ambos, el episodio vuelve a asumir esa

<sup>4</sup> “Él la quería. Yo creo que nunca quiso a ninguna mujer como a ésa. Ya se la entregaron sufrida y quizá loca. Tan la quería, que se pasó el resto de sus días aplastado en un equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto. Perdió todo interés en todo. Desalojó las tierras y mandó quemar los enseres. Unos dicen que porque se sintió cansado, otros que por desilusión, lo cierto es que echó fuera a la gente y se sentó en su equipal, cara al camino, y la tierra se quedó baldía y como en ruinas”. (Rulfo, 2014, p. 27)

tonalidad de relato breve con principio y desenlace (infancia de Susana, su obtención y pérdida para Pedro Páramo). Para subrayar lo trágico de esta historia de separación, el ambiente, por acción del amante entristecido, cae en un paralelo proceso de deterioro y paulatino abandono, con lo que el desenlace de los personajes es similar al del lugar que funcionó como marco.

El tercer adelanto, en el número de *Dintel* de septiembre del 54, incluye lo que serán los fragmentos finales de la novela que aparecería al año siguiente, en idéntico orden. Ambos episodios fueron publicados bajo un mismo título, "Comala": ¿decisión del autor o de los editores? Es inevitable recordar que, para elegir los títulos de sus cuentos, Juan Rulfo recurre con frecuencia a los nombres de las regiones donde ocurrirán los acontecimientos: "Talpa" y "Luvina" señalan los lugares más específicos, en tanto que "La cuesta de las comadres", "Paso del norte" y "El llano en llamas", aluden a los acontecimientos que ocurrirán en los sitios apuntados. Si, como es de suponer –pues el fragmento incluye pocas menciones de la palabra "Comala"–, Rulfo eligió el título con que aparecería este adelanto, la elección resulta un recurso ya empleado por el autor para establecer el espacio geográfico como punto de partida para el drama individual que se desarrolla en el relato.

El primer fragmento presenta a Pedro Páramo insomne, en contemplación del amanecer. El personaje se describe a sí mismo viejo, concentrado exclusivamente en sus pensamientos. Desde esta voz narrativa focalizada en la primera persona, el personaje se dirige a una ausente, Susana, que, según informa el narrador,

se marchó bajo una luz similar, mientras él la miraba:

La luz era igual entonces que ahora, no tan bermeja; pero era la misma pobre luz sin lumbre, empañada, como envuelta en el paño blanco de la neblina que hay ahora. Era el mismo momento. Yo aquí, junto a la puerta mirando el amanecer y mirándote a ti, que seguías el camino del cielo; por donde el cielo comenzaba a abrirse en luces, alejándote, cada vez más desteñida entre las sombras de la tierra. (Rulfo, 2014, p. 31)

La descripción de la imagen culmina con la desaparición de la mujer y la llamada: "Te dije: «¡Regresa, Susana!»", que queda en suspenso, pues el narrador retoma la voz y lo muestra "moviendo los labios, balbuciendo palabras sin sonido..." para cerrar el fragmento lacónicamente con un "Amanecía". Desde una perspectiva de análisis del cuento, para el lector que aún no conociera los antecedentes de la novela –y es necesario insistir en que éstas eran justamente las condiciones de lectura–, el adelanto cumple con el principio del relato breve: "un principio de síntesis y condensación compositiva que estimula, mediante el juego dialéctico de la elisión/alusión, la plurisignificación y la ambigüedad textual así como la actividad lectoral a la hora de rellenar esos aún mayores *vacíos textuales* generados como consecuencia de los mayores silencios autorales" (Valles, 2008, p. 49). Si se tienen en cuenta las reflexiones de Rulfo sobre el género<sup>5</sup>,

<sup>5</sup> El adelanto responde a los principios rulfianos de construcción del cuento: "Considero que hay tres pasos: el primero de ellos es crear al personaje, el

éstas coinciden con el texto teórico y, a su vez, con el adelanto: un solo personaje, en un punto avanzado de su vejez, en un ambiente determinado por la soledad, un acontecimiento: la rememoración de una partida que cierra con la súplica inútil y una vuelta al punto inicial que sirve como desenlace, la imposibilidad de recuperar al ser añorado.

En esta publicación se eligió una marca gráfica para separar los episodios. El segundo de ellos presentaba el final de la novela próxima a publicarse, con excepción de los últimos dos párrafos, determinantes por su contundencia. No es de extrañar que sea uno de los capítulos que más modificaciones presenta, ya sea por el momento de revisión o por la búsqueda de los efectos más certeros. Nuevamente, esta versión presenta una estructura que acerca el episodio al cuento, por incluir datos que permiten cerrar el acontecimiento como si se tratara de uno solo. El personaje que se llamará Abundio en la novela, aquí es nombrado como Bonifacio Páramo: el autor anota su apellido en varias ocasiones, lo que explica la razón por la que acudirá a Pedro Páramo solicitando su ayuda. Se infiere que Bonifacio es su hijo; lo que no resultará necesario en la novela, pues en ella este dato crucial quedará establecido desde los primeros episodios.

El relato comienza con una situación nueva, una mujer barre la calle. Atenderá a Bonifacio, quien le cuenta que su esposa acaba de morir. Bonifacio paga un poco de alcohol y, ebrio, se presenta ante el cacique. La confusa pero violenta escena siguiente culmina con la muerte de don Pedro. La historia cierra con la destrucción de casi todos los personajes. El vínculo con el episodio anterior está determinado con la información de que "A esa misma hora, la madre de Gamaliel Villa, doña Inés, barría la calle" (Rulfo, 2014, p. 32), es decir, al amanecer que contemplaba Pedro Páramo. El adelanto de *Dintel* no consigna una separación entre episodios, sino que, aquí, el relato vuelve al personaje de Pedro Páramo, en la misma situación del inicio: sentado dirigiéndose anhelante a Susana San Juan. La conciencia de su muerte se entrelaza con los temores y remordimientos que se interrumpen por la llamada de Damiana. El cierre sugiere la muerte del personaje: "Pedro Páramo no respondió", con lo que el relato resuelve los aspectos que se habían dispuesto a lo largo del episodio: la añoranza del protagonista por su amada muerta, su incapacidad para mostrar cualquier emoción ajena a esa mujer, incluso algún tipo de empatía por su propio hijo, o el drama de éste ante el abandono del padre o de su esposa, también muerta.

El contraste entre los adelantos recopilados en *Pedro Páramo en 1954* permite establecer el proceso de transición entre el cuento y la novela, el funcionamiento de los elementos del cuento en la construcción narrativa fragmentaria. Esta transición radica en la elección de palabras y expresiones cuya brevedad incrementa las posibilidades de significado. El estudio del relato estableció tempranamente la

---

segundo crear el ambiente donde ese personaje se va a mover y el tercero es cómo va a hablar ese personaje, cómo se va a expresar. [...] En la medida en que el personaje adquiere vida, uno puede, entonces, ver hacia dónde va; siguiéndolo lo lleva a uno por caminos que uno desconoce pero que, estando vivo, lo conducen a uno a una realidad, o a una irrealidad, si se quiere [...]; sabemos perfectamente que no existen más que tres temas básicos: el amor, la vida y la muerte". (Rulfo, en Zavala, 2008, pp. 167-169)

clasificación de ciertos datos de acuerdo con su repercusión en las acciones sucesivas que conforman la fábula —el sistema de hechos derivados uno del otro y recíprocamente relacionados—, y que se encuentran distribuidos a lo largo de la obra con una intención estética, capaz de propiciar la intervención del lector, quien deberá relacionar esos datos. En un episodio unitario de *Pedro Páramo*, como los adelantos de 1954, la información es suficiente para una comprensión satisfactoria del desenlace: por ejemplo, las indicaciones de la madre de Juan Preciado acerca de su padre se resuelven con las afirmaciones del medio hermano. Sin embargo, al mismo tiempo, esas indicaciones implican información faltante: ¿por qué la madre no permaneció en su lugar de origen, al que recordaba con una constante nostalgia? Esa información faltante establece relaciones con otros episodios de la novela, ya concebida como una construcción de diversas tramas, que, además, explicarán las razones del matrimonio y el posterior abandono. Juan Rulfo, entonces, construye una serie de capítulos que funcionan como episodios unitarios que contienen elementos cuyo sentido se extiende a otros episodios, enriqueciéndolos e incrementando sus posibilidades de significación.

El autor reconocía con frecuencia la importancia del cuento en su formación poética, tanto en la habilidad de síntesis como en la creación de vacíos de información. De tal forma que el autor partió de una estructura de relato breve —y logra incorporarla en los adelantos publicados un año antes—, en la que ya había alcanzado una maestría que aún es visible en los fragmentos de la novela:

*Pedro Páramo* es un ejercicio de eliminación. Escribí 250 páginas donde otra vez el autor metía su cuchara. La práctica del cuento me disciplinó, me hizo ver la necesidad de que el autor desapareciera y dejara a sus personajes hablar libremente, lo que provocó, en apariencia, una falta de estructura. Sí hay en *Pedro Páramo* una estructura, pero es una estructura construida de silencios, de hilos colgantes de escenas cortadas, donde todo ocurre en un tiempo simultáneo que es un no tiempo. (Rulfo, en Campbell, 2010, p. 546)

Incluso, la publicación de documentos que dan cuenta de ciertos pasajes de la biografía del autor durante el proceso de escritura de su obra ya confirman que, en un principio, la novela fue un proyecto cuentístico. Juan Rulfo escribiría una carta a Clara Aparicio fechada el 1 de junio de 1947, en la Ciudad de México; le cuenta que ha querido escribir *algo*, que “no se ha podido, y que si lo llego a escribir se llamará *Una estrella junto a la luna*” (Rulfo, 2012, p. 92). En una carta posterior, del 28 de agosto del mismo año, el autor se refiere a *Una estrella junto a la luna* como un cuento:

No creas que te estoy contando un cuento por no mandártelo, pero la verdad es que he estado fallando en eso de escribir. No me sale lo que yo quiero. Además, se me van por otro lado las ideas. Y todo, al final, se echa a perder. Si logro hacer *ese* de “Una estrella junto a la luna”, de que te platiqué en cierta ocasión, te lo mandaré a la carrera antes de publicarlo para que le des el visto bueno. Eso lo haré cualquier día de estos. (Rulfo, 2012, p. 144).

Esta comunicación revela la idea precisa de lo que deseaba el autor sobre su obra en el momento en que está enfrentando ese momento de duda entre escribir un cuento y un “algo” que ya prefigura la novela<sup>6</sup> y que se concretará, en cierta medida, gracias al dominio de la escritura del cuento. Tal habilidad del autor propició, sin embargo y como él mismo refutaba, la creencia de que la novela carecía de estructura o que surgió como un puñado de ejercicios narrativos que podrían intercambiarse de manera arbitraria. Este tipo de observaciones quedan ejemplificadas en el texto de Anaya-Sarmiento, uno de los críticos que valoraron negativamente la novela durante el primer año de publicación:

“Pedro Páramo” sufre del mismo mal común a la mayoría de nuestros novelistas. Está hecha con pequeños cuentos, con relatos unidos para hacer un grueso volumen. El primer relato, por ejemplo, aquél que termina con un “el pueblo que Ud. busca no existe”, es un cuento clásico de Rulfo; el final inesperado, la desesperación y el truncamiento idéntico a otros

finales, aunque con variantes. Sin embargo, la obra está honestamente escrita, dignamente pensada, y esto, en el ambiente actual merece un elogio. Pero, de todos modos, bueno sería que Rulfo superara en una futura obra, aquella colección del “Llano en Llamas”, porque además de todo, está comprometido a hacerlo para no defraudarse a sí mismo. (Anaya-Sarmiento, en Zapeda, 2005, p. 108)

Jorge Zapeda añade otro testimonio de esas entrevistas:

En ‘Pedro Páramo’ encontré al mismo escritor de ‘El Llano en Llamas’, plástico, poderoso, dueño de una gran capacidad expresiva; pero no encontré al novelista. Algunos críticos parecen haberse deslumbrado con lo ‘novedoso’ del desarrollo del relato en diversos planos, que en Europa y en los Estados Unidos es un recurso casi manoseado. (2005, p. 109)

Es frecuente que la crítica considere un defecto lo que se evidencia como una innovación: por los moldes establecidos al momento, resulta imposible reconocer los complejos mecanismos de relación que vinculan la novela y exigen la participación constante del lector. No obstante, tales observaciones, a su vez, favorecieron el surgimiento de falacias y leyendas que no hacen sino confirmar la fortuna literaria de la obra de Rulfo entre lectores de diversos campos, e incluso entre ciertos especialistas. Víctor Jiménez, en su estudio incluido en “*Pedro Páramo en 1954*”, no deja lugar a dudas acerca de la falsedad del supuesto editor que unos días antes de la entrega o de la impresión organiza los fragmentos de la novela en el orden final,

<sup>6</sup> “En la medida (eminente variable, y a menudo bastante débil, aun en nuestra época) en que se refiere a su obra, una carta de escritor ejerce una función paratextual sobre su primer destinatario, y, de manera más lejana, un simple efecto paratextual sobre el público último: el autor tiene una idea precisa (singular) de lo que quiere decir de su obra a un destinatario particular determinado, mensaje que puede, al límite, tener valor y sentido sólo para él; tiene una idea mucho más difusa de la pertinencia de este mensaje para el público futuro; y recíprocamente el lector de una correspondencia es conducido a «tener en cuenta las cosas» [...] El efecto paratextual, para nosotros, procede de una percepción «corregida de las variaciones individuales» de la función paratextual inicial.” (Genette, 2001, p. 322).

pues reconstruye el orden de aparición de las afirmaciones de colaboración para desacreditarlas una a una.

Jorge Zepeda, en "Itinerarios de un texto", señala las implicaciones de la elección final de ciertos detalles: el caso de la eufonía del topónimo Comala en comparación con el de Tuxcacuexco, el acierto rulfiano al seleccionar cada palabra, la complejidad que marca distancia con respecto a los estilos predominantes en los primeros años de la década de los cincuenta. Esta precisión en la elección de palabras deriva en la economía verbal a la que me he referido, característica del cuento posmoderno. Pues, como se verá en la versión mecanuscrita incluida en este volumen, la mayor parte de las decisiones del autor reducen la extensión de los enunciados y, en consecuencia, de la novela.

Finalmente, la novela logró fusionar su universo a partir de formas compactas y expansivas entre sí que deben su perfección a la maestría de su autor en la labor del cuentista<sup>7</sup>; y trascendió a una forma narrativa que desafía nuestras suposiciones acerca del cuento y la novela, aún sesenta años después de su publicación.

<sup>7</sup> "La novela muestra, en el mundo de ficción, la complejidad de las relaciones del quehacer de los hombres. Buscar su sentido implica partir de la fragmentación y, al mismo tiempo, encontrar los hilos colgantes que llevan al tejido textual. Estrategias como el paralelismo, la yuxtaposición de planos, el contrapunto, lo que se dice y lo que y lo que se omite cobran una especial significación para captar la tensión de los diversos estratos y la pluralidad matizada del sentido." (Jiménez, 2008, p. 27).

## Bibliografía

- Genette, Gerard (1987). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_. (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- Jiménez de Báez, Yvette (2008). "Génesis y escritura en *Pedro Páramo*". En Yvette Jiménez de Báez y Luzelena Gutiérrez de Velasco (eds.), '*Pedro Páramo*'. *Diálogos en contrapunto (1955-2005)* (pp. 25-45). México: El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas.
- Perus, Françoise (2008). "Del cuento a la novela, o de cómo ir de Luvina a Comala y no morir en el intento". En Yvette Jiménez de Báez y Luzelena Gutiérrez de Velasco (eds.), '*Pedro Páramo*'. *Diálogos en contrapunto (1955-2005)* (pp. 93-107). México: El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas.
- Rulfo, Juan (2005). *Pedro Páramo*. México: Editorial RM-Fundación Juan Rulfo.
- \_\_\_\_\_. (2008). "El desafío de la creación". En Lauro Zavala, *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad* (pp. 167-172). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- \_\_\_\_\_. (2010). "Conversaciones (entrevistas de Fernando Benítez)". En Federico Campbell (sel.), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. México: Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México-ERA.
- \_\_\_\_\_. (2012). *Cartas a Clara*. México: RM-Fundación Juan Rulfo.
- \_\_\_\_\_. (2014). *Pedro Páramo en 1954*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General

- de Publicaciones y Fomento Editorial-Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro Cultural Universitario Tlatelolco-Fundación Juan Rulfo-RM.
- Scholz, László (2000). *Ensayos sobre la modernidad literaria*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Spang, Kurt (2000). *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis.
- Valles Calatrava, José (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid: Vervuert.
- Zepeda, Jorge (2005). *La recepción inicial de 'Pedro Páramo' (1955-1963)*. México: Fundación Juan Rulfo-Editorial RM.

## Cibergrafía

- Zepeda, Jorge (2010). "Buscan corregir leyendas alrededor de Juan Rulfo", *Milenio* (28 de octubre), [http://www.milenio.com/cultura/Juan\\_Rulfo-leyendas\\_Juan\\_Rulfo\\_o\\_398960107.html](http://www.milenio.com/cultura/Juan_Rulfo-leyendas_Juan_Rulfo_o_398960107.html)