

La relación de la obra de Juan Rulfo con la oralidad¹ ha sido estudiada ya por varios críticos.² La mayoría de ellos —Ángel Rama, Martín Lienhard, Carlos Pacheco y Walter Mignolo— parten de la oposición oralidad/escritura, identificando la oralidad con las culturas iletradas, indígenas, provenientes de las prehispánicas, marginadas, del “Tercer mundo”; y la escritura con la ciudad letrada, la cultura española, las sociedades colonizadoras.

Pocos son los estudios que, privilegiando el análisis de la estructura narrativa de Rulfo, demuestran la presencia de la oralidad en la escritura misma. Pero es gracias a esta construcción a la manera de la lengua hablada que la escritura de Rulfo se relaciona íntimamente con la oralidad, construyendo las cualidades de ésta, como la entonación. La mayoría de los críticos se refiere más bien a la presencia de una cultura oral.

Ángel Rama afirma que Rulfo, igual que escritores como José María Arguedas, Augusto Roa Bastos y Guimaraes Rosa, han llevado la voz de comunidades predominantemente orales al círculo oficial de la cultura escrita; han realizado una *transculturación* literaria, convirtiendo en escritura los discursos orales.³

Martín Lienhard fundamenta la oposición oralidad/escritura en la oposición cultura prehispánica/cultura europea, que deriva en la configuración de la escritura como instrumento de dominación y la oralidad como señal de marginación (*La voz y su huella* 67). En *Pedro Páramo*, advierte Lienhard, convergen ambas concepciones: la cultura oral se expresa en la influencia de la mitología prehispánica, en las afinidades evidentes entre *Pedro Páramo* y el mito de Quetzalcóatl; y lo escrito, en la propuesta de Carlos Fuentes, quien ve en la misma novela la búsqueda de Odiseo por parte de Telémaco (*La voz y su huella* 278-288).

Por su parte, Carlos Pacheco equipara la oposición oralidad/escritura a la oposición rural/urbano; identifica la escritura con la “ciudad letrada”, y la oralidad con la trasterrada “comarca oral”. Define oralidad como “la utilización exhaustiva de las potencialidades de evocación fonética que pueden hallarse en la palabra escrita, la letra se pretende sonido, encarnación de una voz” (60). En la obra de Rulfo, Pacheco estudia la “textura oral” del discurso narrativo, el “predominio de lo fonético sobre lo visual”; el “proceso de elaboración fonética del lenguaje” y, finalmente, “los diferentes recursos para representar la mentalidad de una cultura oral”; intenta demostrar así cómo lo oral es una construcción retórica construida a partir de la repetición, como elemento estructural, como “un recurso fundamental en el proyecto rulfiano de representar una cultura oral”; esta construcción retórica, afirma Pacheco, tiene como finalidad producir una “impresión oral” (68-79).

En el mismo sentido, Walter D. Mignolo, identificando la oralidad con el “tercer mundo” y la escritura con las culturas colonizadoras, advierte el propósito de Rulfo de “ficcionalizar la oralidad mediante la escritura literaria”, de verter “en castellano escrito, relatos y decires orales supuestamente de un castellano campesino, quizá mezclado con lenguas indígenas, de la región de Jalisco” (429), con lo que transforma el idioma oficial y yuxtapone tradiciones culturales nativas y colonizadas.

Hasta aquí el enfoque ha tenido un sesgo sociológico. Si bien Pacheco advierte una voluntad de una “elaboración fonética del lenguaje” sustentada en la repetición como recurso fundamental ↓observación trascendente↓, considera el hecho como parte del “proyecto rulfiano para representar una cultural oral”. Mignolo, por su parte, observa una intención de “ficcionalizar la oralidad”, pero siempre como una manera de yuxtaponer al idioma oficial, el de culturas nativas.

Es difícil sustraerse a estas propuestas en cuanto relacionamos oralidad con sociedad iletrada, pero es necesario trascender este enfoque, pues oralidad y escritura no son excluyentes. La convivencia de la lengua hablada con la escrita no se ha interrumpido ni aun con la aparición de la imprenta. Jorge Marcone llega a negar la oposición oralidad/escritura:

Si puedo “recuperar” una oralidad en la escritura, si de alguna manera aquélla llega a manifestarse en la escritura a pesar de ésta, entonces ni en ella ni en mi lectura de tal escritura (ni en la escritura de mi lectura) ocurrirían las exclusiones presupuestas por la dicotomía entre oralidad y escritura. (27)

Mignolo advierte, por otra parte, que la manera de Rulfo de construir la escritura —*Pedro Páramo*, en particular—, “es semejante a la manera en que la habían concebido y teorizado (en el renacimiento europeo), los escritores y los tratadistas del diálogo al definirlo como un tipo discursivo escrito”, pues el diálogo no constituye sólo una forma fundamental de la comunicación oral. Efectivamente, observa Mignolo, “al eliminar prácticamente al narrador, la narración de *Pedro Páramo* queda en manos del diálogo de los personajes” (431). No hay, sin embargo, en su argumentación, un mayor acercamiento estilístico que permita una identificación efectiva de Rulfo con la literatura renacentista española, que tenía en la oralidad no sólo sus fuentes sino también su finalidad: paradójicamente, esta conclusión (Rulfo construye la escritura como la concibieron los tratadistas del diálogo) anula el principio de oposición oralidad/escritura; en todo caso, la oposición se resolvería armoniosamente en la obra de Rulfo, como se resolvió en la escritura renacentista, según la propia afirmación de Mignolo. Así pues, no es en tal oposición en la que puede explicarse completamente la escritura de Rulfo.

Es necesario insistir en el carácter oral de la escritura de Rulfo a partir de la construcción misma de tal escritura. Recordemos que Rulfo nunca quiso transcribir el lenguaje hablado, aunque reveló su intención de “escribir como se habla”.⁴ Conocedor del habla de los Altos de Jalisco, pudo, sin embargo, descubrir la estructura del lenguaje oral, gracias a un fino oído, y luego

reproducirla, recreando el lenguaje del campesino, en una obra artística que *reproduce* dichas estructuras. Es por eso que al leer *Pedro Páramo* en realidad lo escuchamos. La reelaboración de la oralidad —“construcción retórica” de la oralidad, la llama Pacheco— se teje en la estructura misma de la escritura, que sigue la del lenguaje oral.

Dominique Willems, quien advierte un desinterés de la lingüística por la lengua oral, considera que no existen fundamentos para asociar la lengua hablada con “lo oral espontáneo, popular y caótico”; y la escrita con lo “elaborado y literario”. En la lengua hablada, afirma: “No hay ausencia de reglas, sino que hay otras reglas, otro sistema” (98).

Para Willems, lo indispensable del estudio de la lengua oral estriba en que:

[...] la lengua oral tiene sus leyes organizativas propias, distintas de las de la lengua escrita. La base parece ser el concepto de repetición y de simetría: repeticiones de estructuras análogas con efectos de espejo y otras formas de simetría que desarrollan una verdadera retórica de lo oral. Otra característica es la realización de la estructura a trozos: la estructura no se realiza de una vez, sino a trozos, la secuencia máxima realizándose al final o por adición de las partes anteriores. También es típica la distancia muy larga que a veces separa elementos similares del texto, prueba del papel muy importante de la memoria.

Otra característica es la gran coherencia del discurso oral, obtenida por la continuidad temática: hay una tematización continua, una necesidad de identificar de lo que se habla [...] no solamente en la narrativa oral [...] sino también en los diálogos. (100)

Asimismo, establece algunas de las diferencias fundamentales entre el lenguaje oral y el escrito.

Oral	Escrito
(1) Multi-dimensional	Uni-dimensional
(2) Pasajero	Duradero
(3) Forma discursiva: diálogo	Forma discursiva: monólogo
(4) Dependiente del contexto	Más autónomo
(5) Implícito	Explícito
(6) Estructura no lineal agregativa	Estructura lineal analítica
(7) Flexible	Fijo
(8) Partícipe-subjetivo	Distante-objetivo
(9) Espontáneo	Controlado (101)

Evidentemente, no podemos retomar esta caracterización del lenguaje oral en un análisis sobre la oralidad de la obra de Rulfo, pues en el caso del novelista hablamos de literatura, y no de discurso oral; se trata de una escritura —ciertamente, con una dimensión sonora muy fuerte, pero escritura, al fin—, no de un discurso producido de manera oral. Sin embargo, es evidente la

existencia de algunas de las características consideradas como propias del lenguaje oral, principalmente, lo que Willems identifica como “retórica de lo oral” (“repeticiones de estructuras análogas con efectos de espejo”); la “estructura a trozos” y la “gran coherencia”, como trataré de probar más adelante.

Como hemos visto, la repetición de frases y palabras en Rulfo ha sido ya observada por Carlos Pacheco y otros críticos, como Pupo Walker (162, 169-170) y Julio Estrada (29-36) que han notado la correspondencia de palabras y frases que se contestan, se complementan, se contraponen. Así, Mónica Mansour descubre una serie de tropos y de otros recursos como:

la sinestesia, simetrías y quiasmos sintácticos, repeticiones léxicas, sinónimos y antónimos, el uso de negaciones, un uso abundante y muy variado de la sonoridad (aliteración, paronomasia, similitud, ecos, etc.), el manejo de nombres propios y el juego notablemente preciso —y desconcertante— de los deícticos, todo esto envuelto con extrema prolijidad por un conjunto, aparentemente localizable, de regionalismos y coloquialismos. (660)

Respecto a las repeticiones léxicas, Mansour agrega: “Es fundamental en estos textos la repetición tanto de construcciones sintácticas, como de palabras, raíces de palabras, conjuntos de palabras y significados (en forma de sinónimos)” (662).

Julio Estrada, quien ve en la estructura de *Pedro Páramo* la de una forma clásica “como la Sonata”, por contener exposición, desarrollo y reexposición, es decir: A, B, A (96), pone en el centro de su interpretación la elaboración en la obra de Juan Rulfo de un ritmo a base de letanías, paralelismos, simetrías, variaciones de palabras e incluso palíndromas (29-30). Del cuento “¡Diles que no me maten!”, afirma: “La construcción literaria a través de la redundancia en las palabras, que en parte puede tipificar el estilo de hablar campesino, hace que los textos se conviertan en materiales de variación a partir de una rítmica reincidente” (31). Y agrega: “La tendencia reiterativa en el hablar campesino no es fortuita; detrás de ello hay una forma de *decir* las cosas que denota su origen indígena” (31; cursivas del original). Aunque relaciona la escritura rulfiana con la lengua campesina e indígena, Estrada trasciende muy pronto tal perspectiva.

Podemos agregar ahora que las repeticiones de frases, palabras y raíces de palabras, que observan Mansour y Estrada, constituyen unidades del lenguaje rulfiano, y que hallan su explicación en las unidades del lenguaje hablado; y que constituyen por tanto la correlación de la escritura literaria con el lenguaje hablado. Pacheco, Mansour, Estrada y Pupo-Walker, establecen la relación entre estos recursos y la sonoridad. Pacheco habla de “textura oral”; Mansour, de un “uso de la sonoridad”. Así, es gracias al uso sistemático de estas unidades que la obra de Rulfo, concretamente, *Pedro Páramo*, puede recoger, mantener, reproducir la dimensión sonora de la lengua, pues la lengua hablada es sonora.

Efectivamente, observamos estas unidades repitiéndose para abrir y cerrar un fragmento. No es coincidencia que eso suceda desde el primer fragmento, que comienza: “*Vine a Comala*

porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo”; y concluye: “Por eso *vine a Comala*”, (fragm. 1; 7).⁵ En el fragmento 33, una frase se repite al principio y al final, sólo que en un orden distinto: “Como si hubiera retrocedido el tiempo. Volví a ver *la estrella junto a la luna*. [...] Y *junto a la luna, la estrella* más grande de todas” (71 y 73). Y lo mismo sucede en el fragmento 51: “*Los vientos siguieron soplando* todos esos días. [...] *El viento seguía soplando*” (117 y 119; todas las cursivas son mías, a menos que se indique lo contrario).

En otros casos, una frase se repite, aunque no idéntica —pero podemos reconocerla— para abrir dos fragmentos distintos: “¿Sabe, don Pedro, que derrotaron al *Tilcate*?” (fragm. 58; 130); “Supe que te habían derrotado, Damasio” (fragm. 61; 137).

A veces, simplemente guardan una semejanza difícil de ignorar, y por situarse en principio de párrafo, no es convincente que se trate de una mera coincidencia: “*La noche*. Mucho más *allá* de la noche” (fragm. 27; 57); “Era la media *noche* y *allá* afuera [...]” (fragm. 49; 114).

Encontramos también frases que cierran un fragmento y se repiten para abrir el siguiente:

- [...] ¿Por qué no vas con tu *abuela a desgranar maíz*?
- Ya voy, mamá. Ya voy.
- Abuela*, vengo a ayudarle a *desgranar maíz*. (fragms. 6-7; 19)

Incluso, algunas otras cierran un fragmento para abrir otro después de varios fragmentos. El 12 termina: “Más te vale” (32); y el 18 comienza: “Más te vale, hijo, más te vale” (43). Ésos son los casos en que las frases van construyendo de manera orgánica la novela, como si hubiera una comunicación interna: un fragmento se *comunica* con otro. La primera frase, por ejemplo, “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre”, es retomada más adelante, cuando descubrimos que Juan Preciado está dialogando con Dorotea: “—Mejor no hubieras salido de tu tierra. ¿Qué viniste a hacer aquí? —Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre” (fragm. 37; 77). Es evidente que aquí Juan Preciado no repite de manera idéntica lo dicho en un principio. La transformación es importante: al principio, ha ido a Comala en busca de su padre, “un tal Pedro Páramo”; ahora dice que ha ido en busca de Pedro Páramo, “que según parece fue mi padre”. En la primera ocasión, Juan Preciado advierte que fue su madre, Dolores Preciado, quien le informó que en Comala vivía su padre, Pedro Páramo, pero lo hace revelando su desconfianza hacia la información de la madre, pues comienza diciendo “me dijeron”, y sólo después admite que fue su madre quien se lo dijo. Aquí es importante recordar lo que afirma Evodio Escalante al respecto. Por la manera en que Juan Preciado la refiere —observa Escalante—, la voz de la madre se identifica con la “voz colectiva” de Comala. La autocorrección de Juan Preciado: “me dijeron” / “mi madre me lo dijo”, advierte, no alcanza a anular la “voz común e indiferenciada” del “me dijeron”, sino que más bien sitúa la voz de la madre entre muchas, como un hilo más de la “madeja anónima de los murmullos”, como una parte de la ola de los “decires mostrencos” (152).

Si en el principio, Juan Preciado ubica el discurso de la madre en el “horizonte de *disipación de la presencia*” (Escalante 151), en la segunda ocasión, hacia la mitad de la novela, ni siquiera la menciona: “según parece fue mi padre”, dice. Podríamos suponer que la voz de Dolores Preciado se ha perdido. Sin embargo, es necesario considerar que el proceso también implica una apropiación del discurso de la madre por parte de Juan Preciado. Al inicio de la novela, el hijo la cita: “Mi madre me lo dijo”. En el fragmento 37, incorpora el discurso de ella al suyo propio. En ambos casos, el discurso de la madre es pronunciado, pero en el segundo caso, al transformarlo, Juan Preciado le proporciona su propia voz, así sea con toda reticencia: “según parece fue mi padre”. La repetición literal de la afirmación inicial — “me dijeron que acá vivía mi padre” — constituiría una simple reiteración, que el lector reconocería como tal. Pero al transformar la frase — “según parece fue mi padre” —, el lector debe *recordar* la frase inicial; y Juan Preciado invita al recuerdo de un discurso sonoro: “Ya te lo dije en un principio”. El lector entonces es impelido a escuchar la palabra de Juan Preciado, y en ella, la de su madre, Doloritas. El discurso se ha vuelto sonoro.

Martín Lienhard ha reparado también en lo sonoro de este fragmento:

El texto remite, pues (imaginariamente), las condiciones de su producción a la oralidad; lo hace además con un “truco” espectacular: el lector del inicio de la novela lee el discurso de Juan Preciado como si se tratara de un discurso narrativo tradicional que carece de interlocutor y que se supone por convención “escrito”; la irrupción de un interlocutor (Dorotea) hace aparecer retrospectivamente todo lo leído como “oral”, como si el texto dijera al lector: “te equivocaste: estabas convencido de leer, pero, en realidad, estabas escuchando”. (“El substrato” 844)

Pero, más que estas reiteraciones que podríamos llamar “coyunturales” o “goznes”, para usar un término rulfiano, abundan frases que se corresponden en el interior de cada fragmento, algunas, con una consistencia ecoica.

En el fragmento 7, podemos notar en el discurso de la abuela otra frase que al repetirse, ritma también su discurso colocándose al final de sus intervenciones:

—[...] Sería bueno que fueras a ver a doña Inés Villalpando y le pidieras que nos lo fiara [el molino] para octubre. Se lo *pagaremos en las cosechas*.
 —*Sí, abuela*.
 —[...] Dile a doña Inés que le *pagaremos en las cosechas* todo lo que le debemos.
 —*Sí, abuela*. (19)

La abuela repite la frase con la intención de que el niño Pedro la memorice y pueda repetírsela luego a doña Inés. En otro momento, hallamos una frase más, que podríamos atribuir a Pedro Páramo, y que constituye un hilo conductor:

En el hidrante las gotas caen una tras otra. Uno oye, salida de la piedra, el agua clara caer sobre el cántaro. Uno oye. Oye rumores; pies que raspan el suelo, que

caminan, que van y vienen. Las gotas siguen cayendo sin cesar. El cántaro se desborda haciendo rodar el agua sobre un suelo mojado.
[...] Se oyen las gotas de agua que caen del hidrante sobre el cántaro raso. Se oyen pasos que se arrastran... Y el llanto. (fragm. 13; 32-33)

Los elementos que se *oyen* son de tres tipos, agua, pasos y llanto. Es decir, de sonidos de origen natural/no humano: hidrante, gotas, cántaro; de ruidos producidos por humanos: rumores, pies que raspan el suelo; y de sonidos que incluyen la voz: el llanto. El párrafo inicial enumera: hidrante, gotas sobre el cántaro, rumores, pies que raspan el suelo y repite las gotas sobre el cántaro que se desborda. Y más adelante, tras repetir las gotas sobre el cántaro y los pasos que se arrastran (que sustituyen los pies que raspan el suelo), se agrega el llanto. Aquí podemos observar una estructura: al repetir una enumeración, se van modificando y agregando elementos. Aquí, a los sonidos naturales y los pasos, se agrega el llanto.

Se trata, pues, de la estructura que Willems descubre como base de las leyes organizativas de la lengua hablada: “el concepto de repetición y simetría: repeticiones de estructuras análogas con efectos de espejo [...] y] la realización de la estructura a trozos” (100).

Ahora bien, no se trata de frases idénticas que se repiten machacadamente, sino de segmentos cambiantes, pero absolutamente reconocibles, que estructuran los discursos en sí mismos, conservando siempre un mínimo de palabras idénticas (“pagaremos en las cosechas”), al tiempo que ponen en relación unos discursos con otros, producidos en temporalidades diferentes, y hasta por personajes distintos, configurando una sonorización de la escritura.

La repetición textual corresponde a la escritura, mas la repetición análoga pertenece al discurso oral. Así, Rulfo construye un discurso que se organiza de manera oral, es decir, a partir de un discurso cuyas unidades no son palabras, sino frases.

Claire Blanche-Benveniste advierte lo artificial de la palabra en tanto unidad de discurso: la palabra, afirma, responde a la escritura, pero no a la oralidad. La lengua hablada no aísla palabras, sino que produce más bien “enunciados”.

La palabra de enunciado o de discurso constituye un “fragmento de enunciado”, cuyo sentido y forma son los de ese enunciado en particular, el cual, siendo hablado, “se presenta como un flujo continuo, tal como se lo podría representar por escrito suprimiendo las fronteras gráficas”, y por tanto, difícil de segmentar en palabras, tal como podríamos hacerlo en un texto escrito. La palabra de discurso es la utilizada en un acto de enunciación, “bajo una forma morfológica determinada, y ‘sumergida’ en un grupo de palabras” (67-68).

La palabra de sistema o “de lengua”, en términos de Gustave Guillaume (citado en Blanche-Benveniste 68), en cambio, es la que encontramos en los diccionarios, con “múltiples sentidos y empleos”: la palabra abstracta o potencial; disponible para diversos usos, “que pueden subsumir en una sola forma diversas realizaciones morfológicas” (Blanche-Benveniste 68), como el infinitivo de los verbos y el masculino singular de los sustantivos, en español.

Así, la palabra de lengua “sería depositaria de un ‘sentido’; la palabra de discurso no tiene sino una ‘significación’ dependiente del contexto”, de manera tal que: “Los grupos formados por un sujeto, un auxiliar y un verbo, como en *yo he caminado*, formarían una sola *palabra de discurso*, cuya significación sólo puede aprehenderse en el nivel del conjunto del grupo” (Blanche-Benveniste 68; cursivas en el original).

A la pregunta de si existe correspondencia entre las palabras escritas y las habladas, Blanche-Benveniste contesta negativamente porque, afirma, en el enunciado hablado no hallamos, o hallamos raramente, palabras que se pronuncien separadamente y recuerda a Guy Cornillac: “En la cadena hablada, no hay aire entre las palabras, que el blanco sería susceptible de denunciar” (71). Incluso las pausas, el acento y los “eh” de titubeo del habla tampoco delimitan fielmente, en el habla, las palabras que sí aísla la escritura.⁶

La propuesta de “palabra de lengua” guarda cierta correspondencia con la propuesta elaborada por Mijaíl Bajtín sobre el “enunciado”, definido como la “unidad real de la comunicación discursiva” (*Estética* 255). Bajtín parte del hecho de que la esencia del lenguaje es la comunicación (*Estética* 256), lo cual presupone la existencia de sujetos discursivos que, alternativamente, emiten sus discursos, sus enunciados. Por ello, el enunciado es una unidad real y las fronteras que lo delimitan son reales también:

Las fronteras de cada enunciado como unidad de la comunicación discursiva se determinan por el *cambio de los sujetos discursivos*, es decir, por la alternación de los hablantes. Todo enunciado, desde una breve réplica del diálogo cotidiano hasta una novela grande o un tratado científico, posee, por decirlo así, un principio absoluto y un final absoluto; antes del comienzo están los enunciados de otros, después del final están los enunciados respuesta de otros [...]. El enunciado no es una unidad convencional sino real, delimitada con precisión por el cambio de los sujetos discursivos y que termina con el hecho de ceder la palabra al otro, una especie de un *dixi* que se percibe por los oyentes [como señal] de que el hablante haya concluido. (*Estética* 260-61; cursivas en el original)

Evidentemente, la propuesta bajtiniana está enfocada más al problema de la comunicación discursiva que a la estructura del lenguaje en tanto manifestación oral. Más adelante abundaré sobre la propuesta de Bajtín.

Por ahora, observemos que en *Pedro Páramo*, más que las frases que se corresponden dentro de un párrafo, son importantes aquellas que, constituyendo enunciados de cada personaje, aparecen en distintos fragmentos, muy distantes entre sí, y que proporcionan a la historia una gran congruencia; al mismo tiempo, provocan en el lector la sensación de haberlas *escuchado* y, por tanto, de volver a *escucharlas* en las subsecuentes apariciones.

En el fragmento 6, por ejemplo, Pedro Páramo niño le contesta a su madre repitiendo una sola frase, que a medida que se repite, se transforma: “Nada, mamá”, “Sí, mamá”, “Sí, mamá. Ya

voy”, “Ya voy, mamá. Ya voy” (en el siguiente fragmento, el 7, sus respuestas son similares, aunque aquí se dirige a la abuela: “Sí, abuela”, y no ocurre ninguna transformación).

Podemos observar que la frase repetida se complementa con otra, hasta que se transforma: “Nada, mamá”, se convierte al final de las repeticiones, en “Ya voy”. Nótese, además, que la frase parece volverse sobre sí misma, en una especie de palindroma:

“Nada mamá.”
 “Sí, mamá.”
 “Sí, mamá. ya voy”
 ámam. ,yov “aY
 .yov aY

Más adelante, al final de la novela, encontraremos esta misma frase, pronunciada otra vez por Pedro Páramo. Es de hecho, la última frase que pronuncia Pedro Páramo: “—Soy yo, don Pedro —dijo Damiana—. ¿No quiere que le traiga su almuerzo? Pedro Páramo respondió: —Voy para allá. Ya voy” (fragm. 70; 159). Después de esto, el cacique se apoyará en los brazos de Damiana Cisneros e intentará caminar para, tras unos cuantos pasos, caer, “pero sin decir una palabra”, y luego desmoronarse “como si fuera un montón de piedras” (fragm. 70; 159).

Así, pues la última frase que pronuncia Pedro Páramo se gesta desde el principio, pues el fragmento 6 es su primera aparición. Y en el final, lo mismo que el fragmento 6, sus palabras también semejan un palindroma:

“Ya voy para allá
 “.yov aY

Con la particularidad de que en esta última frase se repite incluso el último sonido de la última sílaba: ‘llá’: *Ya* voy para *allá*. *Ya* voy:

Ya voy para a-llá
 yov aY

No es un detalle simple. Se trata de las primeras palabras de Pedro Páramo (en la novela), y de las últimas. En primer lugar, se trata de un discurso sonoro, que dirige a otras personas. Es necesario, además, tomar en cuenta que, en el fragmento 6, encontramos distintas temporalidades. Esto es evidente porque, además del narrador heterodiegético que introduce el diálogo entre Pedro Páramo niño y su madre (“El agua que goteaba de las tejas” [18]; “Alzó la vista y miró a su madre en la puerta” [19]), encontramos también un narrador autodiegético (“Pensaba en ti, Susana” [18]), enteramente diferenciable del primero, cuyo discurso aparece entre comillas, sin subordinarse al discurso del narrador heterodiegético ni al de ninguno de los personajes, y que identificamos plenamente como Pedro Páramo, aunque esto se confirma sólo al final del siguiente

fragmento: “—¡Pedro! —le gritaron—. ¡Pedro!” (fragm. 7; 21). Veamos:

—¿Qué tanto haces en el escusado, muchacho?

—Nada, mamá.

—Si sigues allí va a salir una culebra y te va a morder.

—Sí, mamá.

“Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. ‘Ayúdame, Susana’. Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. ‘Suelta más hilo’ [...]”. (18)

No hay duda que la remembranza de Susana en el escusado, así como el diálogo entre Pedro Páramo niño y su madre, ocurre en cierto momento de la infancia de él. Asimismo, es indudable que el volar papalotes ha ocurrido en un momento anterior a este diálogo. Pero la temporalidad en la que se ubica el discurso de Pedro Páramo que aparece entrecomillado es distinta a las dos primeras; evidentemente, es posterior al momento en que Pedro niño rememora a Susana en el escusado (“pensaba”, dice, no “pienso” o “estoy pensando”), pero no es sencillo ubicarlo con mayor precisión.

Intentemos, sin embargo, un acercamiento. En otros fragmentos también encontramos a Pedro Páramo adulto recordando a Susana San Juan y en la mayoría de los casos, sus discursos aparecen entre comillas: fragmento 44: “Esperé treinta años a que regresaras, Susana [...]” (105); fragmento 67: “Hace mucho tiempo que te fuiste, Susana [...]” (151); fragmento 69: “...Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. [...]” (158).

Es en el fragmento 68 en el que aparece una ubicación temporal:

Pedro Páramo estaba sentado en un viejo equipal, junto a la puerta grande de la Media Luna, poco antes de que se fuera la última sombra de la noche. Estaba solo, quizá desde hacía tres horas. No dormía. Se había olvidado del sueño y del tiempo: “Los viejos dormimos poco, casi nunca. A veces apenas si dormitamos; pero sin dejar de pensar. Eso es lo único que me queda por hacer”. Después añadió en voz alta: “No tarda ya. No tarda”.

Y siguió: “Hace mucho tiempo que te fuiste, Susana. [...]” (fragm. 68;150). En el fragmento 43, Dorotea *La Cuarraca* le comenta a Juan Preciado:

Él la quería. Estoy por decir que nunca quiso a ninguna mujer como a ésa. Ya se la entregaron sufrida y quizá loca. Tan la quiso, que se pasó el resto de sus años aplastado en un equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto. [...] echó fuera a la gente y se sentó en su equipal, cara al camino. (103)

Podemos notar entonces que en todos estos casos las remembranzas ocurren en una temporalidad bastante extensa (“pasaron años y años y él seguía vivo, siempre allí, como un espantapájaros

frente a las tierras de la Media Luna” [fragm. 43; 104], dice Dorotea), pero precisa: Pedro Páramo viejo, sentado en un equipal, después de la muerte de Susana y poco antes de morir él mismo, la recuerda a ella y pronuncia sus recuerdos como si hablara con ella, pues todos estos discursos están en segunda persona.

Por la tipografía —las comillas— y el discurso en segunda persona, podemos ubicar también el discurso de Pedro Páramo del fragmento 6 (“Pensaba en ti, Susana”), en algún momento de esos años en que *habla* con Susana sentado en su equipal. La audaz analepsis no afecta, sin embargo, la temporalidad de la referencia: Pedro Páramo niño *está* en el escusado y ese momento es el objeto del discurso del narrador heterodiegético; Pedro Páramo adulto, al final de su vida, recuerda ese mismo momento, pero con una distancia temporal enorme, según observamos en los tiempos de los verbos: pensaba, volábamos, oíamos, estábamos... Así, un mismo momento, una misma diégesis es introducida por dos voces distintas, la de un narrador heterodiegético y la de un Pedro Páramo adulto, en distintos —y lejanos— tiempos de enunciación. Y cada voz, por su parte, refiere informaciones diferentes.

El narrador heterodiegético ofrece únicamente la ubicación, nos presenta el ambiente en el que se desarrolla el diálogo entre Pedro Páramo niño y su madre en el escusado. La pregunta de la madre “¿Qué tanto haces en el escusado, muchacho?”, podría quedar sin respuesta —la contestación del muchacho: “Nada, mamá”, no sólo es eufemística, sino falsa— si no interviniera inmediatamente, yuxtapuesto, el discurso de Pedro Páramo adulto: “Pensaba en ti, Susana”. La misma pregunta, repetida por la madre, recibe la respuesta ya enunciada: “Estoy pensando”, pero nunca confiesa *qué, en qué o en quién* está pensando. Esta información, que ocupa la parte central del fragmento, es suministrada por Pedro Páramo adulto, en un *cruce* narrativo que no deja de proveer al fragmento de simultaneidad. En el escusado, la madre pregunta: “¿Qué tanto haces en el escusado?”, y Pedro Páramo, viejo y al borde de la muerte, contesta, en voz alta: “Pensaba en ti, Susana”, con la complicación del cambio del alocutario.

Lo mismo sucede con la expresión “ya voy”: es el Pedro niño quien la pronuncia, pero llega a nosotros a través de la voz de Pedro adulto.

Podemos comparar este caso con el de Juan Preciado cuando nos enteramos que su discurso no se dirige al lector, sino a otro personaje, Dorotea. El discurso de Pedro Páramo, que aparece por primera vez en la novela en el fragmento 6, es aparentemente el de Pedro niño, introducido por un narrador heterodiegético, que supone la convención de la escritura. Hacia la mitad de la novela nos enteramos, de nuevo gracias a la aparición de Dorotea *la Cuarraca*, que en realidad se trata de un discurso hablado, que lo que *escuchamos* lo *escuchamos* a través de la voz adulta de Pedro Páramo, a punto de morir.

Viejo, Pedro recuerda que alguna vez estuvo en el escusado durante largo tiempo recordando sus juegos con Susana San Juan (“cuando volábamos papalotes en la época del aire”).

Recuerda que, en el escusado, recordaba a Susana (“Pensaba en ti, Susana”). Aquí, es fundamental observar que este “pensar” de Pedro Páramo significa “recordar”. “Estoy pensando”, le dice a la madre; quiere decir: “estoy recordando”.

Es claro: para Pedro Páramo *pensar* es *recordar*. Además, notemos que este “pensar” es también una especie de diálogo imaginario con Susana. Pedro *habla* con Susana: se trata de un diálogo en voz alta, que aparece en varios fragmentos. Los pensamientos, generalmente, se expresan en voz alta. Aún más, generalmente no accedemos a los pensamientos de los personajes, sino sólo a sus discursos hablados, aquéllos que pronuncian en voz alta.

Por supuesto, hay momentos en que accedemos a los pensamientos —y no recuerdos— no expresados de algunos personajes. Pedro Páramo: “‘Ahora me sobrará dinero para lo que se ofrezca’, pensó” (fragm. 7; 21); el Padre Rentería: “‘Iba a decirle: ‘Además, yo le he dado el perdón.’ Pero sólo lo pensó. No quiso maltratar el alma medio quebrada de aquella muchacha” (fragm. 15; 38); Fulgor Sedano: “‘Sintió que llegaba su oportunidad. ‘Ahora me toca a mí’, pensó” (fragm. 20; 47); y Miguel Páramo, tras conocer a Dorotea *La Cuarraca*: “se quedó pensando si aquella mujer no le serviría para algo” (fragm. 38; 82). Pero son escasos ante la abundancia de los discursos hablados —y la mayoría son transmitidos en primera persona y aún más, en estilo directo.

En el fragmento 6, se trata de un discurso que ha sido pronunciado; percibimos la voz infantil a través de la voz del anciano, que monologa en su equipal “de cara al camino” (fragm. 43; 103). En cierta manera, se repite el “truco espectacular” de que habla Lienhard: no hemos estado leyendo —parafraseo—, sino *escuchando*.

La analepsis que produce la frase “ya voy”, haciendo confluír las voces del anciano y el niño, suscita también otro planteamiento de suma importancia. Si en la frase “ya voy” es posible escuchar dos voces, aun siendo de la misma persona, podemos afirmar que en ella confluyen entonces dos acentos. El procedimiento es estudiado por Bajtín en su trabajo sobre Dostoievski. Bajtín advierte que “todo enunciado posee un autor, a quien percibimos en él como tal” (percibimos al autor en su enunciado) (*Problemas* 268); de manera que la reacción que un enunciado produce *personifica* a este enunciado, dando lugar a relaciones dialógicas, que sólo pueden darse entre enunciados o entre palabras:

Las relaciones dialógicas son posibles no sólo entre enunciados (relativamente) completos, sino también con respecto a cualquier parte significativa del enunciado, incluso con respecto a una palabra aislada, si ésta no se percibe como una palabra impersonal de una lengua, sino como signo de una posición ajena de sentido completo, como representante de un enunciado ajeno, es decir, si percibimos en ella una voz extraña. Por eso las relaciones dialógicas pueden penetrar en el interior de los enunciados, incluso dentro de una palabra aislada si en ella se topan dialógicamente dos voces [...]. (*Problemas* 268; cursivas en el original)

Esta palabra proveniente de un enunciado ajeno es la “palabra bivocal”, fenómeno que no puede producirse entre “unidades sintácticas” o entre textos, entendidos como “unidades sintácticas”, sino sólo entre enunciados que poseen un autor y un punto de vista. Incluso el “discurso dialogado” como un fenómeno puramente lingüístico no necesariamente es dialógico si no se expresan posiciones diferentes en una palabra (*Problemas* 266-267):

Las relaciones dialógicas no se reducen a las relaciones lógicas y temático-semánticas que *en sí mismas* carecen de momento dialógico. Deben ser investidas por la palabra, llegar a ser enunciados, llegar a ser posiciones de diferentes sujetos, expresadas en la palabra, para que entre ellas puedan surgir dichas relaciones. (*Problemas* 267; cursivas en el original)

En este sentido, la palabra es “dialógica por naturaleza”, dado su carácter autorial. Por esto, las relaciones dialógicas pueden existir también entre estilos lingüísticos y dialectos sociales, “si se perciben como ciertas posiciones de sentido”; incluso, estas relaciones son posibles respecto al enunciado de uno mismo, en su totalidad, en sus partes aisladas o en la palabra aislada, “en el caso de que nos separemos de alguna manera de ellos, hablemos con cierta reserva interna, tomemos una distancia respecto a ellos o desdobleemos la autoría” (*Problemas* 267).

En el discurso del anciano cacique podemos encontrar la palabra del niño —ya dos personas distanciadas— que ha sido arrancado del escusado, que ha sido despojado de sus recuerdos de Susana San Juan. Al mismo tiempo, percibimos la voz del niño sólo a través de los “pensamientos” del anciano. Cada una posee la entonación de la otra. El “ya voy” del fragmento 6, así como el “ya voy” del final son palabras con doble entonación.

Lo significativo aquí, es la estrecha relación que la bivocalidad guarda con la oralidad. Tatiana Bubnova nos recuerda que en la “filosofía primera” de Bajtín el ser se perfila “como algo que nos habla: como ‘ser expresivo y hablante’ ” (102). Esta filosofía del acto ético prefigura la filosofía dialógica bajtiniana, donde el acto es la palabra, que no puede existir sino en forma de diálogo. Esta realidad del lenguaje, que es la pluralidad de lenguajes sociales —y que constituyen la heteroglosia—, remite a la oralidad:

Voz se identifica con opinión, idea, punto de vista, postura ideológica. Así, en la obra de Dostoiévski el héroe de una novela “no es una imagen sino la palabra plena, la *voz pura*; no lo vemos pero lo oímos” [...]. “Cada héroe llega a ser una voz-postura en un diálogo inconcluso” [...]. El mundo concebido así se plasma en “visiones del mundo materializadas en las voces”. (Bubnova 108)

La idea del pensamiento dialógico, agrega Bubnova, “es inherente a la cultura oral” (111), pues el bien de la palabra es ser oída y contestada:

En resumen, la palabra oral es origen y fin del diálogo existencial que Bajtín trata de explicar mediante su exégesis literaria y teoría translingüística —una lingüística que va más allá del análisis de los elementos formales de la lengua, hacia las relaciones dialógicas que es el sentido mismo de la comunicación. (112)

Los personajes en *Pedro Páramo*, carentes de rostro —están todos muertos—, constituyen entonces “voces puras” que, al tiempo que responden a otras voces —generalmente para señalar su inverosimilitud—, generan muchas más, siempre audibles y siempre en constante discusión.

Uno de los estudios más interesantes sobre la oralidad en la obra de Rulfo a partir de la teoría bajtiniana es el de Gustavo Illades sobre el cuento “No oyes ladrar los perros”. Es quizá el único hasta hoy que concilia la oposición oralidad/escritura de la que hablamos al principio y la teoría del microdiálogo con la oralidad. Illades observa que la voz del padre de Ignacio contrasta entre un tono cariñoso que se dirige a Ignacio niño, tuteándolo, y otro rencoroso dirigido a Ignacio adulto-criminal, hablándole de usted. Momentos antes de que Ignacio muera desangrado, sobre los hombros del padre, éste le recrimina: “Tu madre [...] No te tuvo más que a ti. El otro hijo que iba a tener la mató. Y tú la hubieras matado otra vez si ella estuviera viva a estas alturas” (149). Es en ese momento en que Ignacio muere, por efecto de esta maldición, la cual, dice Illades, reclama un hablar “entre dientes”. Así lo explica: “Desde el *Libro de buen amor* hasta la sátira anónima novohispana, hablar ‘entre dientes’ es sinónimo de *murmurar*, lo cual significa, según Sebastián de Covarrubias, ‘maldecir’ [...]. Tal equivalencia puede constatarse en los refraneros españoles de los siglos XVI y XVII. Articular palabras “entre dientes” fue la técnica utilizada por los juglares y los lectores profesionales para oralizar los apartes entreoídos [...]” (64). La propuesta de Gustavo Illades es particularmente valiosa por desarrollar una de las pocas concepciones estéticas que expresó el mismo Rulfo; recuerda el mismo crítico que *Los murmullos* fue el primer título que Rulfo pensó para *Pedro Páramo*. En general, debemos aceptar que la mayoría de los personajes en esta novela habla murmurando.

Volviendo a *Pedro Páramo*, hemos advertido que la repetición de ciertas frases, en tanto unidades de discurso oral, estructura los discursos de los personajes, que en su mayoría constituyen mimesis de la palabra oral. La repetición organiza también el texto en el plano de la escritura. Es decir, determina también el uso de ciertos recursos meramente escritos.

En el caso que nos ocupa, hemos identificado la unidad de los discursos del Pedro niño y del Pedro adulto gracias a un recurso tipográfico bastante simple: las comillas. Todos los discursos —sonoros— del viejo cacique recordando en segunda persona a Susana San Juan aparecen entrecomillados. Este signo, entonces tiene como función, al menos en estos casos, señalar un lenguaje sonoro.

Ya Fabienne Bradu ha atribuido una función también relacionada con el valor sonoro de otro recurso tipográfico: las cursivas, en los discursos de Dolores Preciado. Afirma Bradu:

Las cursivas son un recurso tipográfico que adelgaza la letra impresa, que aligera su presencia física en el texto y provoca a un tiempo una especie de elevación. Es

una letra más etérea, más fina, que sugiere asimismo un adelgazamiento, un canto cristalino, un aleteo de la voz. Materializada en las cursivas, la voz de Dolores Preciado aparece así elevada hacia las alturas ya inalcanzables de Comala, y como agitada por un constante movimiento oscilatorio. El recurso tipográfico cobra un doble valor espacial y sonoro: una elevación por encima de un texto cautivo en la gravedad de una atmósfera, y una agudización del tono y del canto. Es, por lo tanto, una inscripción visual y sonora. Elevación, movimiento, inflexión y tono serían los efectos sensitivos que Rulfo persigue a través de este recurso. (36-37)

La relación que establece Fabienne Bradu entre la letra y el sonido es inquietante: las cursivas estarían proveyendo al texto de un tono.

El uso de recursos tipográficos al servicio de una entonación ha sido estudiado por Margit Frenk en textos producidos en “los tiempos” de Cervantes, esto es, en la época de transición en que la imprenta comenzaba a desplazar la lectura en voz alta. Se trata de textos escritos para ser leídos en voz alta, cuya ortografía iba dirigida precisamente a un lector entrenado que a su vez dirigía su lectura a unos oyentes. Los tratados de ortografía y pronunciación de esta época, afirma Frenk, nos dicen que la lectura sonora era aún la predominante; y además, que

la escritura estaba encaminada hacia la voz, y ésta hacia quienes debían escucharla; que se escribía teniendo en mente a un lector que pronunciaba lo que leía y a unos oyentes que querían entenderlo.

El criterio ortográfico dominante era *el sic scribendum quomodo sonat* de Quintiliano, el “así tenemos de escribir como pronunciamos i pronunciar como escribimos” de Nebrija. (87)

De manera tal, concluye Frenk, que el destinatario era el oyente:

No era, ciertamente, el lector a la siglo XX; pero tampoco era aquel *lector* a la siglo XVI-XVII el lector que leía en voz alta. *Era el oyente*. Por eso los tratados de ortografía lo son a la vez de pronunciación; por eso imperó el principio del *sic scribendum quomodo sonat* sobre el criterio etimologizante, que obviamente apela a la vista, no al oído, y que puede obstaculizar la reconversión de la escritura en voz. (95-96; cursivas en el original)

Claro que *Pedro Páramo* no es un texto dirigido a un lector en voz alta que sirva de intermediario a un público oyente. Rulfo, sin embargo, parece utilizar una ortografía que tiene en cuenta el oído.

La ya citada afirmación de Rulfo sobre su estilo (“Precisamente lo que yo no quería era hablar como un libro escrito. Quería, no hablar como se escribe, sino escribir como se habla”) que con tantas reservas debe leerse, es importante no porque *Pedro Páramo* reproduzca ese habla (el del campesinado de una región de Jalisco, por ejemplo), sino porque, siendo un lenguaje literario, construye un estilo que mimetiza un *estilo hablado*.

La mayoría de los críticos coinciden en la elaboración de un lenguaje literario a partir de

aquel lenguaje hablado, que Rulfo decía imitar. Sin embargo, aun convencidos de la voluntad por construir un lenguaje oral, no reparan en la tipografía.

La declaración que recoge Harris la corroboran también otros críticos. García Terrés recuerda que en la primera charla que sostuvo con Rulfo, éste abrió el diálogo precisamente con esa afirmación: “Es que yo escribo como la gente habla”; e inmediatamente recuerda que Rulfo le hablaba siempre de “sus ejercicios de prosa narrativa; ejercicios atentos a contemporáneos modelos anglosajones”, y advierte: “La verdad es que [Rulfo] *elaboró* literaria y pacientemente, no sólo un lenguaje popular sino toda una mitología entrañablemente nacional” (491-492), influenciado por Faulkner y Joyce.

Juan José Arreola afirma:

[...] a partir de ese color local Rulfo fue capaz de crear un lenguaje que no es el del sur de Jalisco, sino una lengua literaria muy curiosa, inventada, llena de cultismos. Lo que sucede es que Rulfo es convincente. Lo convence a uno de que los personajes de los que parte hablan así en la realidad, pero no es así: en ellos aparece tanto lo numinoso como lo ominoso, porque expresan ese sentimiento que es a la vez sagrado y siniestro, y que Rulfo capta tan bien. (505)

Pupo-Walker, por su parte, habla de la creación de un lenguaje como la gran creación de Juan Rulfo. La economía, asegura, constituye una “premisa fundamental en la estética de Juan Rulfo”; y es a esta intención a la que responde el “obsesivo empeño de apretar la materia narrativa”; uno de los recursos para lograrlo es la elaboración del “lenguaje hablado”:

Rulfo se esmera a lo largo de toda su obra por llevar al texto una transposición del lenguaje hablado y por mantener en su prosa el ritmo espontáneo del habla de su región. Sus personajes nunca utilizan un léxico que no sea el que lógicamente les pertenece. Pero aunque así lo parezca, cuidémonos de tomar esta ida demasiado al pie de la letra. Porque si bien se ve, lo que Rulfo hace es elaborar ese lenguaje humilde hasta darle categoría artística. [Y concluye] En el lenguaje como tal se encuentra el plano vital de *Pedro Páramo*. Y así tenía que ser. Porque en un mundo de muertos donde sólo quedan voces la palabra es todo. El lenguaje es, en fin de cuentas, la gran creación artística de Rulfo. (167 y 171).

Puesta la tipografía al servicio de una mimesis del lenguaje hablado, estableciendo signos para determinados personajes, podemos hablar de una escritura que se dirige al oído. Asimismo, la repetición de frases —unidades de discurso— pronunciadas en temporalidades distintas y con dos voces distintas pero simultáneas, proporciona a la escritura una característica oral y, por tanto, una fuerza sonora que no es ajena al eco, por su cualidad palindrómica; con lo que tal escritura deviene murmullo.

- Arreola, Juan José. "Memoria y olvido." *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. Selección y prólogo Federico Campbell. México: UNAM-Ediciones Era, 2003. 503-505.
- Bajtín, Mijaíl M. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1995.
- . *Problemas de la poética de Dostoiévski*. Trad. Tatiana Bubnova. 2.^a ed. México: Siglo XXI, 2003 [1.^a ed. en español, 1986; 1.^a ed. en ruso, 1979].
- Blanche-Benveniste, Claire. *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Trad. Lía Varela. Colección Lea. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Bolinger, Dwight. *Aspects of Language*. 2.^a ed. Nueva York: Harcourt, 1975.
- Bradú, Fabienne. *Ecos de Páramo*. 1989. México: Ediciones sin nombre-Conaculta, 2003.
- Bubnova, Tatiana. "Voz, sentido y diálogo en Bajtín." *Acta poética* 27.1 (2006): 97-114.
- Escalante, Evodio. "La voz colectiva y el problema de la enunciación en Juan Rulfo." *Las metáforas de la crítica*. México: Joaquín Mortiz, 1998. 146-161.
- Estrada, Julio. *El sonido en Rulfo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- Frenk, Margit. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- García Terrés, Jaime. "Proemio a las Obras de Rulfo." *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. Selección y prólogo Federico Campbell. México: UNAM-Ediciones Era, 2003. 490-493.
- Garde, Paul. *L'accent*. París: Presses Universitaires de France, 1968.
- Harris, Luis. "Juan Rulfo o la pena sin nombre." *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. Selección y prólogo Federico Campbell. México: UNAM-Ediciones Era, 2003. 61-88.
- Illades, Gustavo. "Morir de oídas: voz y entonación en *No oyes ladrar los perros*." *Memoria y Literatura. Homenaje a José Amezúa*. Eds. María José Rodilla y Alma Mejía. México: UAM-Iztapalapa, 2005. 57-66.
- Lienhard, Martín. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.
- . "El substrato arcaico en *Pedro Páramo*: Quetzalcóatl y Tláloc." *Juan Rulfo. Toda la obra*. Ed. y coord. Claude Fell. Colección Archivos. París: ALLCA XXe, 1992. 842-850.
- Mansour, Mónica. "El discurso de la memoria." *Juan Rulfo. Toda la obra*. Ed. y coord. Claude Fell. Colección Archivos. París: ALLCA XXe, 1992. 651-670.
- Marcone, Jorge. *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994.
- Mignolo, Walter D. "Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del

- ‘tercer mundo’.” *Juan Rulfo. Toda la obra*. Ed. y coord. Claude Fell. Colección Archivo. París: ALLCA XXe, 1992. 429-446.
- Nunberg, Geoffrey. *The Linguistics of Punctuation*. Stanford, California: Center for the Study of Language and Information, 1990.
- Pacheco, Carlos. *La comarca oral*. Caracas: La casa de Bello, 1992.
- Pupo-Walker, Enrique. “Tonalidad, estructuras y rasgos del lenguaje en *Pedro Páramo*.” *Homenaje a Juan Rulfo*. Ed. Helmy F. Giacomann. Madrid: Anaya-Las Américas, 1974. 159-171.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- Rulfo, Juan. “No oyes ladrar los perros.” *El llano en llamas*. 2.^a ed. Colección Popular. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. 147-153.
- . *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Urióstegui Carlos, Eustolia. “La voz y la imagen en *Pedro Páramo*. La poética del recuerdo.” Tesis de Licenciatura en Letras Hispánicas. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2004.
- Willems, Dominique. “Lenguaje escrito y lenguaje oral.” *Historia y fuente oral* 1 (1989): 97-105.
- Zumthor, Paul. *La letra y la voz. De la “literatura” medieval*. Trad. Julián Presa, Madrid: Cátedra, 1989.

Notas

¹ Remito al lector a los conceptos de “literatura oral” de Frenk y de Zumthor (véase la bibliografía).

² Un resumen completo y sucinto de los estudios sobre la oralidad en Rulfo en Illades (64-66) y Eustolia Urióstegui (8-23).

³ Sostiene Rama: “En el caso de los escritores procedentes del regionalismo, colocados en trance de transculturación, el léxico, la prosodia y la morfosintaxis de la lengua regional, apareció como el campo predilecto para prolongar los conceptos de originalidad y representatividad, solucionando al mismo tiempo unitariamente, tal como recomienda la norma modernizadora, la composición literaria”. En el caso concreto de Rulfo, considera que su cuento “Luvina”, es “ya representación de esta transculturación narrativa en curso”. Sobre la construcción del lenguaje, agrega que el escritor “no procura imitar desde fuera un habla regional, sino elaborarla desde dentro con una finalidad artística. Desde el momento que no se percibe a sí mismo fuera de ella, sino que la reconoce sin rubor ni disminución como propia, abandona la copia, con cuidada caligrafía, de sus irregularidades, sus variantes respecto a una norma académica externa y en cambio investiga las posibilidades que le proporciona para construir una específica lengua literaria dentro de su marco” (42-43).

⁴ “Precisamente lo que yo no quería era hablar como un libro escrito. Quería, no hablar como se escribe, sino escribir como se habla”, afirmó alguna vez Rulfo (citado en Hars 87).

⁵ Por ser la edición del Fondo de Cultura Económica la última que Rulfo revisó, cito de ésta. Aquí y en adelante, anoto entre paréntesis y a renglón seguido, número de fragmento y página.

⁶ Para las pausas, acentos y los “eh” de titubeo, remito a los trabajos de Geoffrey Nunberg, Paul Garde y Dwight Bolinger. (véase bibliografía). Respecto a la novela de Rulfo, podemos observar que en la primera edición de *Pedro Páramo*, los fragmentos están divididos simplemente por espacios en blanco, que en ediciones posteriores fueron sustituidos por “cuadritos” —y lo mismo sucedió con el libro de cuentos— porque, a decir de Rulfo y los críticos, los espacios en blanco volvían ambiguas las divisiones. Sin embargo, sí ofrecían una representación más fiel del “silencio” entre distintos “tiempos” del discurso.