

Las huellas de oralidad en *Pedro Páramo*

Ricardo Hernández Echávarri
El Colegio de México

- ¿Así nació Pedro Páramo?
- Así.
- De su cabeza: diez años estuvo allí.
- ¿Nada que ver con alguien real?
- Nada.
- Diez años. ¿Por qué tanto?
- Porque no sabía cómo decirlo.

Juan Rulfo/ Ernesto González

1. *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, es una obra en donde es posible ver la emergencia de un clásico (entendiendo por clásico toda obra que perdura, resignificándose y recreándose gracias a los lectores de distintas épocas y culturas). El caso de Rulfo es singular puesto que con apenas un poco más de dos obras, el volumen de cuentos *El llano el llamas* y la novela *Pedro Páramo* ocupa un lugar central en el canon de la literatura mexicana y de las obras escritas en lengua española.

En la literatura mexicana Rulfo puede ser considerado como un innovador, al lado de José Revueltas y Agustín Yáñez. En muchos sentidos su novela retoma y va más allá que las propuestas narrativas de estos autores. En *El luto humano* (1943) la construcción de un mundo rural se logra otorgándole a sus personajes una dimensión existencial y trágica; la suya es como señala Dessau «una metafísica de la muerte». (1) Sin embargo, este mundo narrado de manera nihilista aún está sujeto a la visión monofónica —doctrinaria, diríamos, a veces— que separa las palabras de los personajes y la suyas propias, imponiéndoles su propia visión del mundo. En *Al filo del agua* (1947) se logra la creación de «un pueblo de ánimas», de un microcosmos rural cerrado sobre sí mismo; el relato aunque sujeto al modelo monofónico, comienza a dotar de una dimensión propia a los personajes, a enunciarlos como una entidad problemática («¿por qué ustedes no me obedecen?») que buscan independizarse del autor y a enriquecer la narración novelística; sin embargo, aún hay una separación entre las palabras del narrador y las de los personajes (el narrador toma distancia del lenguaje de la oralidad al glosar que *Al Filo del Agua* es una expresión campesina que significa el momento de iniciarse la lluvia»).

Pedro Páramo (1955) pertenece por completo a la nueva novela mexicana; en ella el autor es un mero «espectador eficaz», como dijo Ernesto Sábato, y son las voces de los personajes los que narran los núcleos del universo ficcional de la novela: Comala-el infierno, el viaje al infra mundo de Juan Preciado (escindido entre el mundo idílico de los recuerdos de su madre y la imagen del mundo de los muertos), La Media Luna-espacio de poder de Pedro Páramo. La novela de Rulfo es un un tejido de voces, una polifonía completa: Pedro Páramo, personaje, es visto con los matices de subjetividad de cada personaje. Abundio lo nombra «un rencor vivo», para Bartolomé San Juan es «la pura maldad. Eso es Pedro Páramo», para el padre Rentería un «mala sangre». Dorotea lo percibe como hombre enamorado de

Susana San Juan, encarnación de la otredad imposible. En Pedro Páramo, como observó Angel Rama, «no existe una brecha lingüística entre el narrador y los personajes populares, brecha que se hacía tan explícita en la novela regionalista y que resultaba magnificada por el uso de comillas o de glosario» (2) En los relatos rulfianos tanto narrador como personajes se acercan a esta producción de huellas de oralidad y su habla popular «se impone como código lingüístico unificado para toda su obra». (3) Esta asimilación entre el narrador y los personajes ha sido advertida por González Boixo para quien «el narrador en tercera persona en Rulfo (...) adopta el pensamiento y toma la palabra del personaje a quien se refiere», (4) de ahí que se combinan en las palabras del narrador y las directamente pronunciadas por el personaje dos modos lingüísticos: el que está acorde con la norma general español y «uno de características populares y coloquialistas, que en buena medida refleja giros de lenguaje de la región de Jalisco». (5)

Es precisamente en este aspecto de la oralidad de Pedro Páramo en donde se centra nuestro trabajo, en el cual intentaremos poner en evidencia las huellas de oralidad, considerando que el propio Rulfo se propuso escribir una novela que *no se escuchara como una novela escrita, sino que pareciera una novela hablada*. Creemos que estas marcas de oralidad forman parte de la elaboración textual de *Pedro Páramo* y que si bien no explican por sí solas la riqueza temática o simbólica de su universo narrado, si ofrecen algunas claves esenciales para la lectura de esa riqueza significativa que posee la novela.

2. En la obra de Rulfo varios críticos (Rama/ Lienhard/ Rowe) han reconocido las marcas de la oralidad presentes en su obra. Walter Mignolo —en uno de los trabajos centrales sobre el tema de la oralidad rulfiana— señala la presencia de una estrecha relación entre «lo oral y lo escrito» (6) en la *novela corta Pedro Páramo*. En la novela de Rulfo descubre un aspecto intertextual, un diálogo con un material oral: «Rulfo vierte en castellano escrito, relatos y decires orales supuestamente de un

castellano campesino, quizás mezclado con lenguas indígenas de la región de Jalisco». (7) Esta presencia de un material oral podría verse comprobado en el estudio de las fuentes que Ivette Jiménez de Baez ha realizado al recopilar los valiosos manuscritos de Rulfo (*Los cuadernos de Juan Rulfo*) (8) que arrojan algunas interesantes luces en el conocimiento del proceso narrativo del escritor jalisciense. En uno de sus cuadernos Rulfo apunta «palabras, dichos, frases» como material preparatorio para escribir su novela. Algunas de sus frases allí apuntadas son proverbios («no hay pichón que no ensucie el nido»), algunas son frases eufónicas («pan de jabón», «polilla de los pueblos») o coloquiales («anda el run run»), algunas otras expresan claves del mundo indígena («María Dyada, la diosa luna entre los Tepehuanes») y muchas recuperan la tradición indígena, su sabiduría ancestral («Los nahules se esconden en los montes y en las sierras») o los conocimientos médicos tradicionales («La semilla ojo de venado libra de una mala mirada»). Esta marca intertextual con un corpus tradicional es un elemento significativo en la lectura de la novela de Rulfo, sin embargo, hay que considerar la integración de estas marcas de oralidad a un sistema ficcional –polisémico y perteneciente a un lenguaje segundo– como es la novela, para no incurrir en apreciaciones que pueden resultar demasiado generales como la del propio Mignolo que enmarca a *Pedro Páramo* en lo que Lienhard denominó etnoficción (a menos que se sea cuidadoso y se tome la relación de los relatos de Rulfo como una relación a partir de compartir una misma serie cultural, pero se distinga su función y especificidad genérica):

«culturalmente la obra de Rulfo forma parte de un contexto en el cual la antropología, literatura (novela) y relato testimonial (lo que Lienhard, 1987, ha llamado etnoficción se entrecruzan: mientras que *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* fueron publicados en en 1953 y 1955, respectivamente, Juan Pérez Jolote de Ricardo Pozas, es de 1952». (9)

Martín Lienhard, en su libro *La voz y su huella*, sostiene la idea de que la escritura de *Pedro Páramo* se encuentra «entre los dos universos, el de la escritura y el de la oralidad (...) zonas de contacto, de conflicto, de intercambio». (10) Polemizando con las lecturas «occidentalizadoras» típicas del ciudadano letrado como las de Carlos Fuentes que hace oscilar los núcleos temáticos centrales de *Pedro Páramo* en los mitos de Occidente —Juan Preciado/Telémaco; viaje a Comala/descenso dantesco al infierno— (11) señala la presencia de los intratextos otros: los relatos prehispánicos, campesinos e indígenas, así como prácticas sociales mestizas e indígenas, por ello «la ficción de la producción del texto expresa más que nada un anhelo de tipo signo utópico, el de convertir la escritura en oralidad». (12) En su lectura de *Pedro Páramo* busca descubrir una red de significaciones ajenas al mundo occidental, de ahí que por medio de un *analogon* identifique los núcleos narrativos con su intratexto mítico: Comala/Mictlán; Juan Preciado/Quetzalcóatl; Donis y la hermana/ Quetzalcoátl-Quetzapetlatl; Pedro Páramo/Tlaloc. En este sentido, en *Pedro Páramo* habría siempre un sustrato donde operan las significaciones de la oralidad y los códigos ajenos a los instaurados por la cultura letrada occidental. En esta lectura cabe también la realizada por Antony Stanton que reconoce en la novela de Rulfo «la persistencia y vitalidad de una visión del mundo colectiva que la cultura rural ha hecho suya en una mezcla sincrética de elementos occidentales, como la religión cristiana, y elementos originalmente autóctonos»; (13) entre esas marcas autóctonas se encuentran el animismo y el *nahualismo* (presentes en la identificación entre Bartolomé y el gato, o de Miguel Páramo y su caballo) y ciertas estructuras «antropológicas», como el tabú del incesto y el parricidio (ejes temáticos centrales en *Pedro Páramo*). Evodio Escalante descubre la presencia de prácticas y nociones de raíces prehispánicas, como sería la enfermedad tradicional del susto (que explica la sintomatología de la muerte de Juan Preciado). En relación a la estructura de *Pedro Páramo* —una estructura de hilos colgantes, que a primera vista «da la

impresión de tener una estructura bastante desorganizada»— (14) María Inés Palleiro la pone en relación con el relato folklórico tal y como lo describió Mujarovsky: «el rasgo distintivo de la estructura de composición folklórica es la yuxtaposición paratáctica de unidades sémicas, entre las cuales no existe una relación lógica de causa y efecto, ni subordinación de detalles a un eje temático central». (15)

En las anteriores lecturas se intenta encontrar analogías entre el texto literario y los signos de la cultura no occidental —la prehispánica, o bien las culturas orales contemporáneas de raíces indígenas o mestizas— que formaría una especie de red significativa que operaría sobre el texto rulfiano. La oralidad quedaría aquí establecida a partir de signos operantes como elementos de cultura y de significación, pero aún no se lograría desentrañar la manera en que esos signos se convierten en escritura, en textualidad y comienzan a operar como elementos textuales dentro del relato novelístico.

3. Una interesante perspectiva es la abierta por Carlos Pacheco que *Pedro Páramo* reconoce «un universo de sonido» (16) y al advertir que la escritura rulfiana existe una paradoja fundamental debido a que en el texto la palabra escrita desea producir un efecto de oralidad. La letra se pretende sonido, encarnación de una voz. En este aspecto hay que destacar la propia confesión de Rulfo, cuando cuenta que después del fracaso de su primer intento de novela, *La cordillera*, busca acercar su escritura a los registros de la oralidad: «Quería no hablar como se escribe, sino escribir como se habla». (17) En una célebre entrevista con Joseph Sommers, Rulfo explicita su experiencia como hablante de una región de México Jalisco —en el bajío— y su intención de acercar a *Pedro Páramo* al lenguaje hablado, «una de las características más importantes de la novela», como advirtió Yvette Jiménez»: (19)

«J. S. ¿Podría dar una idea de cómo llegó a encontrar la manera de escribir Pedro Páramo?

J.R. Pues en primer lugar, fue una búsqueda de estilo. Tenía yo los personajes y el ambiente. Estaba familiarizado con esa región del país, donde había pasado la infancia, y tenía muy ahondadas esas situaciones. Pero no encontraba un modo de expresarlas. Entonces, simplemente lo intenté hacer con el lenguaje que yo había oído a mi gente, de la gente de mi pueblo. Había hecho otros intentos —de tipo lingüístico— que habían fracasado porque me resultaban un poco académicos y más o menos falsos en el contexto del ambiente donde yo me había desarrollado. Entonces el sistema aplicado finalmente, primero a los cuentos, después a la novela, fue utilizar el lenguaje de mi pueblo, el lenguaje hablado que yo había oído de mis mayores, y que sigue vivo hasta hoy». (19)

Esa oralidad está sometida a una reelaboración. El habla popular no puede ser producida de manera directa, sino mediante una reelaboración lingüística en donde media el estilo, «la forma escrita individual de intención literaria», como lo llama Riffaterre, (20) y que implica una cierta separación de la norma. La propuesta de Rulfo de *escribir como se habla* no debe entenderse como una especie de mera transcripción del habla real, sino que esa habla popular está sometida a un trabajo de reelaboración lingüística que permite «ficcionalizar» la oralidad. El rechazo de Rulfo a la función de mero transcriptor del lenguaje oral (¿el etnoescritor?) es evidente en una de las declaraciones que recoge en la biografía que compuso Reina Roffé: «Mi obra no es de periodista ni de etnógrafo, ni de sociólogo. Lo que hago es una transposición literaria de los hechos de mi conciencia. La transposición no es una deformación sino el descubrimiento de formas especiales de sensibilidad». (21) Aceptar, por otra parte, que la intención de Rulfo al escribir

sus cuentos y, en especial, *Pedro Páramo*, es escribir la oralidad nos permite entender que la suya es una escritura que funciona como representación de una voz y que su narrador (una voz más en el conjunto de voces) y los personajes no escriben, sino que hablan. Pedro Páramo se asemeja a la idea bartheana de la novela como «multitud de voces» o polifonía, donde las voces se entrecruzan, entablan diálogos, contrapuntos para crear finalmente el mundo ficticio —el mundo no como es, sino como podría haber sido, según el precepto aristotélico de lo ficticio.

4. Si aceptamos que en *Pedro Páramo* (22) la huella de la voz (23) es una de sus claves textuales, queda aún por resolver la cuestión de *cómo escribir la oralidad*, la manera en que el texto adopta los modos de la voz y se fijan mediante escritura esas marcas no escritas que están en la base de la oralidad. A nivel hipotético, el escritor podría convertirse en un transcriptor fonético y reproducir tal cual las palabras del hablante. Pero dicho camino sería de nuevo el camino del etnólogo en su variedad de lingüista, función que rechazaba Rulfo debido a que, en su opinión, en el tratamiento del habla y la oralidad en la palabra de la novela «no se trata de un retrato de ese lenguaje»; debido a que aquél «está traspuesto, inventado, más bien habría que decir: recuperado». (24) Es entonces que Rulfo fija mediante una serie de recursos estilísticos esas marcas o signos de oralidad y gracias a ellos su escritura ficcionaliza la elaboración de un lenguaje de oralidad.

Rodríguez Luis ha destacado la «oralidad básica de *Pedro Páramo*» (25) identificándola con la función de la voz popular. En la narrativa de Rulfo hay una voluntad de estilo y depuración expresiva, buscando acercarse a los registros del habla popular. Hay testimonios donde Rulfo aclara esto: «ejercitándome, para liberarme de ese lenguaje retórico, un poco ampuloso, hasta garrafal se puede decir, escribí en forma más simple, con personajes más sencillos. Claro que fui a dar al otro lado, hasta la simpleza total. Pero es que usé personajes como el campesino

de Jalisco, que habla un lenguaje castellano del siglo XVI. Su vocabulario es muy escueto. Casi no habla, más bien». (26) En un ensayo sobre el vocablo de Juan Rulfo, González de Alba ha reconocido la presencia en la novela de una abundancia de voces como indigenismos (*chincual, equipal, jiote, maguey, molcate, molote, nixtenco, petaca, petaca, pochote, pulque, tilcuatazo, tiliche, turicata, zopilote*), arcaísmos (*ansí, afusilar, contimás, díceres, indino, jerrar*) y «vocablos que sólo tienen vitalidad en una pequeña zona del estado mexicano de Jalisco» como *encampanar, conchavar, zahorinos, villista, ajuarear, nublazón, trasijadera, terrenal, chuparrosa, móndrigos, collón, desbalagado, trastumbar* y muchos otros que recuperan el registro oral de la región alteña de Jalisco. Esta recuperación del habla Popular confirma la afirmación de William Rowe, para quien «Rulfo writes not only about an oral culture but from one». (27)

Ese castellano oralizado se logra transcribir en la novela de Rulfo a partir de varios usos de la palabra, como serían a) el uso referencial (proverbios, frases lexicalizadas, códigos culturales), b) el uso rítmico (aliteraciones, redundancias, reiteraciones, etc), c) el uso imitativo. Estos usos de la palabra y algunos otros (la metáfora, los símiles, etc.), le permiten fijar en la escritura los elementos de oralidad que reconoce en el habla de campesinos de Jalisco. Esto lo logra Rulfo no como mera calca de ese lenguaje popular, sino a partir de una cuidada reelaboración, y construyendo en un alejamiento de la «retórica» de la escritura una nueva retórica: la de la oralidad.

El uso de palabras con una fuerte carga referencial (portadoras de un *saber* en este caso no perteneciente a la cultura letrada sino a la comarca de la oralidad) es un elemento clave de la escritura rulfiana cruzada por la voz *gnómica*: «no le daría agua ni al gallo de la pasión» (275); la voz *del relato*: «¡Ay vida, no me mereces» (209), la voz *de la tradición*: «hojas de toronjil, flores de Castilla, ramas de ruda» (182), «agua de

azahar» (231); *la voz hermenética*: «esa noche no debía repegarse a ningún hombre porque estaba brava la luna»(194), «el mal de ojo y los fríos y la rescoldera y no sé cuántos males tenía su mujer»(301). En este uso referencial de la palabra se pueden reconocer los elementos que nombran a una «cultura oral autóctona» que incorpora elementos heterogéneos que contrastan con los enunciados desde la cultura letrada.

Destaca el uso de lo que Boixo denominó el «lenguaje pleonástico», es decir, el efecto recurrente logrado mediante la repetición de una misma idea: «*Sube o baja* según se va o se viene. Para el que va, *sube*; para el que viene, *baja*» (180). «Esto prueba lo que te demuestra»(238). La repetición a menudo se logra repitiendo la misma palabra o expresión en la cláusula: «Me mandaste al *¿dónde* es esto y *dónde* es aquello?» (181), «*Ya voy mamá, ya voy*» (189), «Y más allá, una línea de montañas. Y todavía más allá, la más remota lejanía» (181), «¡Que no se me olvide decirle a don Pedro –vaya muchacho listo ese Pedro–, *decirle* que no se le olvide *decirle* al juez que los bienes son mancomunados»(216), «Tengo la *boca* llena de ti, de tu *boca*» (292). En ocasiones la repetición logra el efecto de una rima interna: «y cada vez que respiraba *suspiraba*, y cada vez que pensaba, *pensaba* en ti, Susana»(191), y en otras es mediante la repetición del gerundio como se logra el efecto de recurrencia: «Entonces, *andando*, Fulgor, *andando*»(263).

La repetición en la prosa de Rulfo se acerca en una gran cantidad de casos a un procedimiento textual muy cercano al de la poesía, me refiero a la reduplicación o repetición sucesiva de palabras en el sintagma: «El reloj de la iglesia dio las horas, una tras otra, una tras otra, una tras otra»(192)», «de noche gemía, gemía largamente»(269). «De aquí para allá y de más allá para más allá» (288).

En ocasiones el efecto repetitivo —que a nivel de significación enfatiza el elemento cíclico del tiempo y espacio en

el relato— se apoya en las aliteraciones o repetición regular de un fonema, como se observa en el propio nombre del personaje de novela: «Pedro Páramo» (179), o en la descripción que Doloritas hace de su paraíso personal, Comala: «una llanura verde, amarilla por el maíz maduro»(180). El mismo fonema se repite en la descripción del susto de Juan Preciado: «acalambrado, como mueren los que mueren muertos de miedo»(235).

El *polisíndeton* con su repetición de conjunciones y nexos es un elemento configurador de la prosa rulfiana, así tenemos numerosos ejemplos como «ni palomas, ni tejados azules»(184), «Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo»(197), «no había más que humo y humo y humo»(199), «Ningún sonido; ni el del resuello, ni el del latir del corazón» (209). Hay otra modalidad de repetición conocida como derivación. Rulfo lo utiliza cuando agrega a los vocablos algún sufijo y crea un nuevo vocablo relacionado: «Dicen por ahí los diceres» (220), o en vocablos como *trastazo*, *nublazón*.

Fernando Veas Mercado ha señalado la presencia de los deícticos, o indicadores de lo espacial y temporal de la situación presente del discurso. (28) La deixis demostrativa es una de las claves de la oralidad en la novela de Rulfo y sus ejemplos abundan. El deíctico puede ser sólo un signo vacío (un signo de grado cero que se recubre de sentido en el contexto de la enunciación): «Ahora», «acá», «allí», «allá», «aquello» «Afuera»; o bien un signo que remite a la decodificación del interlocutor: «Allá me oirás mejor», «Ahí por allí», «Estoy aquí», «Se perdían más allá» (233) «De allá para acá» (258). Como marcas de oralidad se ha identificado a los deícticos como equivalentes a los usos de las «fórmulas» que Parry identifica como caracterizadoras de la poesía épica transmitida de manera oral.

En *Pedro Páramo*, Rulfo utiliza elementos miméticos de la palabra, como serían las *onomatopeyas* (signos que por cierto

Saussure situaba en el margen de la lengua porque pensaba erróneamente que eran signos motivados, aunque sabemos que no están del todo fuera de la arbitrariedad signíca: nuestro *quiquiriqui*, en francés suena *cocoricó* y en inglés *cock-a-doodle-do* (29) que buscan reproducir los sonidos naturales, como el graznido de los cuervos en «*cuar cuar cuar*» (181) o en esta imagen acústica donde se imita el sonido del agua al gotear de las tejas a un agujero en la arena del patio: «*plas, plas, plas, y luego otra vez plas*» (188). En otro modo mimético Rulfo utiliza el efecto de eco, imitando con una gran creatividad ese efecto de refracción natural del sonido: «¡Damiana –grité– ¡Damiana Cisneros! Me contestó el eco: *jana...neros! °ana...neros!*» (220).

La relevancia de los efectos sonoros o fónicos del lenguaje son elementos esenciales en la modulación de la palabra rulfiana. De esta manera, sus personajes asumen su caracterización a partir de los rasgos singulares de su expresión. Como el *Tartamudo*, que funciona como un apelativo del nombre que no se conoce, y que logra ser caracterizar no por sus rasgos prosopopéyicos como hace el relato tradicional (en realidad no sabemos cómo es físicamente el personaje y apenas sí nos enteramos de sus acciones), sino esencialmente a partir de su habla particular: «–¿Qué quieres? –Pues, *nanada* más esto. Mataron a don Fulgor Sesedano» (...) Entonces yo ni me *moví*. Esperé que fuera de *nonoche* y aquí estoy para anunciarle lo que *papasó*». La simple repetición de la sílaba inicial y su inclusión paragógica en la palabra le permite a Rulfo transcribir el habla de esta peculiar patología del lenguaje.

El habla del personaje es reproducido de manera mimética mediante la adición paragógica («Dígale que espere unos *diyitas*») o la acronimia (*retemuchas*) o bien la reproducción fonética de la palabra caracterizadora del personaje como el uso de una gran abundancia de modismos por parte de Abundio: «*Pa emboracharme*» (298), «con *usté... pos* por esos andurriales... *Usté* sabe...*pos* ahí es cosa de *usté*» (elemento significativo

de las marcas de oralidad, una relación familiar de Rulfo con Arguedas, Asturias y Roa Bastos. En el plano estilístico Rulfo en *Pedro Páramo* emprende la aventura de escribir una novela en donde la riqueza de la huella de la voz le devolviera su sentido «profundo y oscuro» a la palabra. Pedro Páramo, como dijo Roa Bastos en su curso de Toulouse, «ya no es una cuestión de palabras, siempre sobran», sino una transposición de voces. Esa polifonía de voces –silencios y murmullos– llamado Pedro Páramo los lectores la han convertido en la obra más breve y densa y acaso la más imperecedera de la literatura hispanoamericana.

Febrero de 1988.

NOTAS

1. A. Dessau, *La novela de la Revolución Mexicana*, FCE, México, 1972, p. 279.
2. Angel Rama, «Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana», *Revista de Literatura Latinoamericana*, 3 (1974), p.215.
3. Carlos Pacheco, *La comarca oral*, La Casa de Bello, Caracas, 1992 (Zona Tórrida, 43), p.90.
4. J.C. Carlos González Boixo, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, Universidad de León, España, 1983, p. 254.
5. *Ibidem*, p. 253.
6. Walter Mignolo, «Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del Tercer Mundo», en Juan Rulfo, *Toda la obra*, ALLCA/FCE, México, 1996 (Colección Archivos, 17), p. 531.
7. Walter Mignolo, *loc., cit.*
8. Juan Rulfo, *Los cuadernos de Juan Rulfo*, ERA, México, 1994, pp. 23-30.
9. Walter Mignolo, *op., cit.*, p. 539.
10. Martín Lienhard, *La voz y su huella*, Casa de Las Américas, La Habana, 1987, p. 58.
11. Carlos Fuentes, «Rulfo el tiempo del mito», en *Toda la obra*, *op. cit.*, pp. 927-933.

12. Martín Lienhard, «El sustrato arcaico en *Pedro Páramo*: Quetzalcóatl y Tlaloc», en Juan Rulfo, *Toda la obra, op. cit.*, p. 944.
13. Antony Stanton, «Estructuras antropológicas en Pedro Páramo», en Juan Rulfo, *Toda la obra, Op., cit.*, p. 960.
14. Luis Leal, «La estructura de Pedro Páramo», en Joseph Sommers, *La narrativa de Juan Rulfo; interpretaciones críticas*, SEP, 1974 (Sep-setentas, 164), p. 164), p. 44.
15. Ma. Inés Palleiro, «La oralidad y el folklore en Yo el supremo de Augusto Roa Bastos», en *III Simposio Internacional de Literatura. Crítica literaria de la literatura latinoamericana del siglo XX*, Instituto Literario y Cultural Hispánico, Buenos Aires, 1986, p. 208.
16. Carlos Pacheco, *La comarca oral*, La Casa de Bello, Caracas, 1992 (Zona Tórrida, 43), p. 65
17. Reina Roffé, *Juan Rulfo: «Autobiografía armada», Latinoamericana*, (1972), núm. 1, p. 80.
18. Yvette Jiménez de Báez, *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza*, Colegio de México/FCE, 1990 (Lingüística y Literatura, 20), p.55.
19. Joseph Sommers, «Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)», en *La narrativa de Juan Rulfo, Op. cit.*, p. 18.
20. Michael Rifaterre, *Ensayos de estilística estructural*, Seix Barral, Barcelona, 1976, p.38.
21. Reina Roffé, *op. cit.*, p. 82.
22. Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (establecimiento del texto y notas de Sergio López Mena), en *Toda la obra, op. cit.* Citaré por esta edición el número de página.
23. Carlos Pacheco incluso percibe la presencia de una «mente oral» en la narrativa Rulfiana, nosotros pensamos que es mejor hablar de una oralidad que necesariamente se traduce en escritura. Carlos Pacheco, «Comala revisitada: oralidad y efecto de ajenidad en la obra de Juan Rulfo», en *Primer Congreso Internacional de Literatura. Medio siglo de Literatura Latinoamericana (1945-1995)*, ed. Ana Rosa Domenella, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1997 (Cultura Universitaria, 67), pp. 551-563.
24. Ernesto Gómez Bermejo, «Juan Rulfo: la literatura es una

- mentira que dice la verdad. Una conversación con Ernesto González Bermejo». *Revista de la Universidad de México*, 1879, núm. 34, p. 2.
25. Julio Rodríguez Luis, «La función de la voz popular en la obra de Rulfo», *Cuadernos hispanoamericanos*, 1985, núm. 421, p. 150.
 26. Reina Roffé, *Autobiografía armada*, Op., cit., pp.53-54.
 27. William Rowe, «Juan Rulfo: *El llano en llamas*», Tamesis Books, Londres 1888, p. 79.
 28. Veas Mercado, Luis Fernando, *Los modos narrativos en los cuentos en primera persona de Juan Rulfo; los relatos considerados como una metáfora de una visión del mundo*, UNAM, México, 1984, pp. 37-41.
 29. J. A. Martínez, *Propiedades del lenguaje poético*, Universidad de Oviedo, San Vicente, 1975, p. 484.
 30. Sergio López Mena, «Nota filológica preliminar», en Juan Rulfo, *Toda la obra*, p. XLIV.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- De Alba, Moreno José G., «Notas al léxico de Juan Rulfo», en *Homenaje a Jorge A. Suárez. Lingüística indoamericana e hispánica*, ed. Beatriz García Cuarón y Paulette Levy, El Colegio de México, México, 1990, pp. 521.
- Bary, David, «Poesía y narración en cuatro novelas mexicanas», *Revista Iberoamericana*, 55 (1989), pp. 903-914.
- Dessau, A. *La novela de la Revolución Mexicana*, FCE, México, 1972
- Domenella, Ana Rosa, *Primer Congreso Internacional de Literatura. Medio Siglo de Literatura latinoamericana (1945-1995)*, 2 Vols., Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1997 (Cultura Universitaria, 67).
- Garza Cuarón, Beatriz, *Homenaje a Jorge A. Suárez. Lingüística indoamericana e hispánica*, El Colegio de México, México, 1990 (Estudios de Lingüística y Literatura, 18).

- Eyzaguirre, Luis, «Los silencios como principio poético estructurador en la prosa de Juan Rulfo», *Literatura Mexicana*, 2 (1991), pp. 111-120.
- González Boixo, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, Universidad de León, España, 1983
- Gutiérrez Vega, Hugo, «Las palabras, los murmullos y el silencio», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1985, núm. 421, pp. 75-82.
- Jiménez de Báez, Yvette, *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, El Colegio de México/ FCE, México, 1990.
- Joseph Sommers, *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, Secretaría de Educación Pública, México, 1974 (Sep-setentas, 164).
- Lienhard, Martín, «Las huellas de las culturas indígenas o mestizas-arcaicas en la literatura escrita de Hispanoamérica», *Revista Hispanoamericana*, 1984, núm. 37, pp. 3-13.
- «El substrato arcaico en *Pedro Páramo*: Quetzálcoatl y Tláloc», en Juan Rulfo, *Toda la obra*, op., cit., pp. 944-951.
- Martín Lienhard, *La voz y su huella*, Casa de Las Américas, La Habana, 1987.
- Medina, Dante, *Homenaje a Juan Rulfo*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1989, pp. 361.
- Mignolo, Walter D., «Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del Tercer Mundo», en Juan Rulfo, *Toda la obra*, pp. 531-547.
- Pacheco, Carlos, *La comarca oral*, La Casa de Bello, Caracas, 1992 (Zona Tórrida, 43).
- Palleiro, Ma. Inés, «La oralidad y el folklore en *Yo el supremo*, de Augusto Roa Bastos, III Simposio internacional de literatura. Crítica literaria de la literatura latinoamericana del siglo XX, Universidad Nacional de Salta, Buenos Aires, 1986.

- Peavler, Terry, J., *El texto en llamas: el arte narrativo de Juan Rulfo*, Peter Lang, New York, 1988.
- Rama, Angel, «Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana», *Revista de Literatura Latinoamericana*, 3 (1974), p.p. 203-234.
- Riffaterre, Michael, *Ensayos de Lingüística estructural*, Seix Barral, Barcelona, 1976.
- Roa Bastos, Augusto, «La lección de Rulfo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1985, núm. 421, pp. 12-18.
- Rodríguez Luis, Julio, «La función de la voz popular en la obra de Rulfo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 421, 1985, pp. 135-150.
- Rowe, William, *Rulfo: El llano en llamas*, Thames Books, Londres 1888, p. 79.
- Rulfo, Juan, *Toda la obra*. Edición crítica, ed. Claude Fell, ALLCA XX/Fondo de Cultura Económica, México, 1996 (Colección Archivos, 17).
-
- *Los cuadernos de Juan Rulfo*, ed. Yvette Jiménez de Báez, Era, México, 1994, pp. 183.
- Sommers, Joseph, *La narrativa de Juan Rulfo; interpretaciones críticas*, SEP, 1974 (Sep-setentas, 164).
- Stanton, Antony, «Estructuras antropológicas», en Juan Rulfo, *Toda la obra, op., cit.*, pp. 953-975.
- Veas Mercado, Luis Fernando, *Los modos dos modos narrativos en los cuentos en primera persona de Juan Rulfo; los relatos considerados como una metáfora en una visión del mundo*, UNAM, 1984.
- Vogth, Wolfgang, *Juan Rulfo y el sur de Jalisco; aspectos de su vida y su obra*. El Colegio de Jalisco, México, 1992.