

**LA PALABRA BIVOCAL EN ALGUNOS FRAGMENTOS
DE *PEDRO PÁRAMO****

*Eustolia Urióstegui Carlos***
El Colegio de México

PALABRAS CLAVE: JUAN RULFO, *EL LLANO EN LLAMAS*, BAJTÍN, BIVOCALIDAD, DIÁLOGO

*P*edro Páramo es una novela enigmática que se ha descifrado con el paso del tiempo. Desde 1955, la crítica literaria ha realizado lecturas con enfoques diversos que buscaron explicar temas como el tiempo, el espacio, la estructura, los personajes, etcétera. Poco a poco tanto el psicoanálisis como la sociología, la historia, la narratología e incluso la música, nos aportan análisis esclarecedores de la única novela de Juan Rulfo.

En mi opinión, es necesario proponer a la teoría bajtiniana, terreno por cierto aún poco explorado, como otro camino posible de análisis. Tarea difícil por la complejidad de esta teoría, pero que encaja perfectamente por su esencia en el molde rulfiano. Este encuentro entre dos conciencias preocupadas por la voz nos conduce a descubrimientos fascinantes, que abren paulatinamente la dimensión dialógica en que se sustenta la novela.

En el presente artículo se mostrará cómo este sustrato dialógico, precedido por la voz en *Pedro Páramo*, nos plantea una manera nueva de leer la novela. He dividido el texto en dos partes: primero se confrontará a la oralidad con la propuesta de Bajtín, para después hacer un análisis de la palabra bivocal en el discurso del padre Rentería.

* Este artículo surge de la tesis de licenciatura presentada en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, donde incluyo un análisis completo de la palabra bivocal en *Pedro Páramo*.

** mayeuc@yahoo.com.mx

La perspectiva de la oralidad y la propuesta de Mijaíl Bajtín

La intención de este apartado es dar un panorama general de los estudios de oralidad, con algunos textos paradigmáticos, para conocer a grandes rasgos el desarrollo del concepto y su aplicación a la obra rulfiana. En esta revisión no se profundizará en todos los rompimientos que genera un estudio con otro, sino sólo en los que nos dirijan a propuestas de análisis de la voz.

En Latinoamérica, la oralidad ha sido estudiada especialmente por cuatro críticos: Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), William Rowe en sus análisis acerca de Arguedas, García Márquez, Rulfo y Roa Bastos; Antonio Cornejo Polar en sus estudios sobre las literaturas heterogéneas y por último Martín Lienhard en *La voz y su huella* (1989). En este libro Lienhard retoma y retrabaja las propuestas de Rama, Rowe, Cornejo Polar y otros críticos, por lo que resume de manera sistemática lo hecho hasta ese momento en torno de la oralidad en Latinoamérica; ésta es la razón para tomarlo como primer punto de referencia.

Los otros dos estudios que utilizaré son *La comarca oral* (1992) de Carlos Pacheco y *La oralidad escrita* (1994) de Jorge Marcone, que por las fechas de su publicación nos dan una perspectiva relativamente reciente de la evolución del concepto de oralidad y de su aplicación. En el caso de Lienhard y Pacheco fue necesario confrontarlos con otros dos textos, que me parece los complementan y en cierta medida aportan otra dimensión de sus propuestas, es el caso del artículo “Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro” de Margit Frenk y del libro *El sonido en Rulfo* de Julio Estrada.

La voz indígena y la voz española

Al inicio de su artículo “Lectores y oidores”, Margit Frenk nos plantea una pregunta: “¿Por qué ese persistente uso de oír, junto a leer, en textos del siglo XV, XVI, del XVII? ¿Acaso la literatura escrita se oía? Los estudios de historia y crítica literaria generalmente nos hablan sólo de ‘lectores’, como hoy entendemos la palabra” (102). Margit Frenk nos habla en estas líneas de dos maneras de leer: la de un oidor del siglo XV, XVI, o XVII y la de un lector del siglo XX. La diferencia entre estos dos públicos reside en la manera de concebir y consumir la literatura, situación que demuestra por medio de citas extraídas principalmente del *corpus* literario del Siglo de Oro, ya que los escritores de esa época eran conscientes de la diferencia que había entre leer y oír.

De igual manera la existencia de la imprenta “no pudo haber desterrado de la noche a la mañana los ancestrales hábitos de ‘consumo’ de la literatura” (Frenk 103), hábitos que eran compartidos tanto por los hombres cultos y letrados como por el vulgo, y aunque los primeros tenían acceso directo a los documentos escritos, ello no impedía que los segundos, con un ejemplar escrito, hicieran una labor de memorización y repetición, que trajo consigo una “difusión de la literatura culta, y aún cultísima entre amplios sectores de la población” (Frenk 115). En consecuencia nuestra visión, dice Margit Frenk, como lectores del siglo XX distorsiona nuestra percepción de la dimensión oral de la literatura en el Siglo de Oro. Es importante tener en cuenta esta afirmación en relación con el origen de la oposición oral/escrito que propone Martin Lienhard.

En *La voz y su huella*, Lienhard parte de la oposición oral/escrito como un acontecimiento vital en la conformación de la literatura latinoamericana (a partir del camino trazado por Cornejo Polar en la propuesta de las literaturas heterogéneas),¹ por lo que se remonta a lo que llama la naturaleza oral de las culturas prehispánicas y al choque sufrido con la cultura occidental en su concepción del texto escrito durante la Conquista:

La cultura gráfica europea suplantará, en términos de dominación, la predominantemente oral de los indios, sin que éstos —en su inmensa mayoría— tengan acceso a la primera. La reestructuración europea de la esfera de la comunicación americana desemboca, pues, en la exclusión de la mayoría respecto a un sistema (la escritura alfabética) que se impone como único medio de comunicación oficial. (35)

El resultado de este choque es la incomunicación, aprovechada como instrumento de dominación, pues el texto escrito es utilizado como símbolo del poder occidental al imponer un nuevo orden.

¹ Lienhard retoma esta propuesta de Antonio Cornejo Polar que

[...] afirma la existencia de una corriente literaria ‘heterogénea’ rastreable desde los comienzos de la Colonia, cuyos textos se caracterizaban por ‘la duplicidad o pluralidad de los signos socio-culturales de su proceso productivo’; pluralidad debida al hecho de que la producción, el propio texto y su consumo pertenecen a un universo cultural europeizado, mientras que el referente remite a las sociedades marginadas de ascendencia prehispánica. Como se desprende de las observaciones del investigador peruano, esta corriente surge y se reproduce a raíz de una permanente situación de conflicto cultural, consecuencia, en última instancia, del contexto colonial creado por la conquista. (*La voz y su huella* 12)

Eustolia Urióstegui Carlos

Lienhard parte de la premisa de concebir a la escritura como baluarte cultural y social de la cultura española, por lo que lo oral es esencialmente patrimonio de las culturas prehispánicas:

Pensamos en efecto, que las literaturas “indígenas” —las de la colectividad— se desarrollan fundamentalmente en la esfera oral, y que la existencia de documentos escritos (transcripciones, reelaboración u otros procesamientos escriturales del discurso indígena) supone la aparición de prácticas literarias nuevas, no necesariamente y no siempre indígenas. Y su estudio exige, desde luego, una especial atención a las relaciones interculturales que se construyen en el seno de las sociedades globales. (17)

En consecuencia, la literatura latinoamericana nace con dos direcciones: ser producto de la concepción oficial identificada con lo escrito (español) o ser producto de la concepción marginal (indígena) identificada con lo oral. Esta división con el paso de los años se transforma, hasta llegar a la *transculturación* narrativa,² término que en el siglo XX explicará la relación intercultural entre lo oral y lo escrito. Este concepto es utilizado por primera vez en el estudio de la literatura latinoamericana por Ángel Rama, a raíz de la aparición de un grupo de narradores (Rulfo, Arguedas, Roa Bastos y Guimarães Rosa) que reflejaban en sus textos dicha problemática sociocultural. Para reafirmar la idea de Rama, Lienhard dice que “Las obras que surgen de este contexto, si bien escritas, no abandonan su vinculación con los universos orales” (169).

Ahora bien, Lienhard, al estudiar la raíz de la oposición oral/escrito en la época de la Conquista, se olvida de una parte medular de la cultura española del Siglo de Oro: su tradición oral, que, como lo demuestra Margit Frenk, existía a la par de la escrita y constituía una concepción y consumo de la literatura para amplios sectores de la población. Si partimos de tal consideración, encontramos que Lienhard estudia sólo una parte del fenómeno literario español que sería el correspondiente a los textos escritos. Por ejemplo, pone especial atención en el teatro de evangelización y en las crónicas indígenas, como manifestaciones más flexibles en las que se introdujo la voz indígena. Pero su visión de la cultura española como una cultura

² Término creado por el antropólogo Fernando Ortiz para explicar la relación multicultural en América Latina.

escrita borra todo rastro de una dimensión oral que traía consigo tanto un soldado como un hombre letrado y que seguramente chocó con la indígena de manera distinta a la escrita. En este sentido su oposición texto oral/escrito sólo sería válida como parte de un fenómeno más amplio que incluiría la historia de la interacción entre la oralidad hispánica e indígena, que, fuera de las élites escritas, tenían una vida paralela de comunicación.

A partir de lo anterior, el análisis que hace de *Pedro Páramo* tiene una visión limitada al buscar lo oral indígena en lo escrito. Lienhard hace una oposición esquemática: lo escrito es representado por Carlos Fuentes y su interpretación de la búsqueda del padre de Juan Preciado, como la que hace Telemáco en *La Odisea*; lo oral, posición asumida por Lienhard, es representada por el viaje al Mictlan de Quetzalcóatl. A lo largo de su análisis, demuestra las afinidades del mito con las imágenes de la vida y la muerte utilizadas por Rulfo. Su intención es mostrar cómo lo prehispánico, a pesar de que el texto proviene de una cultura mestiza, permea el intertexto de la novela.

Sin embargo, este análisis de *Pedro Páramo*, que parece demostrar su propuesta, es también el que la anula, pues si Lienhard encuentra afinidades con Quetzalcóatl, otro lector podría encontrarlas también con *La Divina Comedia*. Lienhard da al respecto una serie de justificaciones ambiguas para la comparación con Quetzalcóatl:

A lo largo de sus andanzas a través del México indígena, atestiguadas por muchas de sus excelentes “cien fotografías”, Rulfo pudo haberse impregnado, por otra parte, de ciertos núcleos rituales y narrativos de los “vencidos”. No se puede descartar, finalmente, el impacto hipotético que, de ser cierto, se hubiera difundido —si juzgamos a partir del resultado— con las experiencias “antiguas” concretas. (277)

Pero Rulfo también pudo haber leído *La Divina Comedia*, por ejemplo, e interactuado como cualquier habitante promedio de un pueblo mexicano con la religión católica y sus núcleos rituales, así como también haber escuchado durante la misa fragmentos de la Biblia. Su comparación es, a final de cuentas, igual de forzada que la de Carlos Fuentes. En conclusión, a partir de la propuesta de Cornejo Polar, Lienhard hace un segundo acercamiento a una dimensión ideológica de la oralidad en América Latina; por medio de una documentación exhaustiva y muy valiosa, traza un origen de la oralidad y la escritura.

La voz como estrategia retórica

En *La comarca oral*, Carlos Pacheco coincide con Lienhard en partir de la oposición entre texto oral y escrito, pero centra su análisis en la transculturación narrativa para estudiar con detenimiento los elementos que encierra este proceso de interacción multicultural. Hace resaltar dos especialmente: el criterio del ámbito geográfico, representado en lo urbano por la ciudad letrada, y el rural, por la trastierra predominantemente oral. Este punto es importante porque las consideraciones lingüísticas de diferentes modos de hablar tienen un papel determinante en esta oposición. Por otro lado, se encuentra la transculturación narrativa pensada como una posición política, en torno de la que se agruparon Rulfo, Arguedas, Roa Bastos y Guimarães Rosa, concibiéndose como un grupo que se opuso a los llamados escritores oficiales–urbanos.

Tales acotaciones al concepto de transculturación narrativa sirven para agregar otros criterios de análisis que Lienhard no contempla y que Pacheco asume como sustento de su análisis. Desde la perspectiva de Carlos Pacheco, la oralidad es “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). Su importancia reside en que es una estrategia retórica que define en su forma la oposición y la interacción con lo escrito. Es aquí donde difiere sustancialmente de Lienhard, que hace énfasis en la visión del mundo que encarna la oralidad.

Esta diferencia con Lienhard se puede apreciar claramente en su propuesta de análisis de la obra rulfiana:

Primero, la textura oral del discurso narrativo; segundo, el predominio de lo fonético sobre lo visual, y la manera como el sonido deviene protagonista en este mundo oral; tercero, el proceso de elaboración fonética del lenguaje; y cuarto, los diferentes recursos utilizados para representar la mentalidad oral de una cultura oral. (68)

Pacheco parte de la premisa de que la forma determina el contenido y de que la elaboración fonética en el texto va a formular la visión del mundo oral. La conclusión de este análisis reitera que lo oral es una construcción retórica, en donde la repetición es un elemento estructural, que, además de constituir los matices lingüísticos, hace que el sujeto de la acción sea la voz humana (Pacheco 79), pero

sólo en el sentido formal, ya que Pacheco concluirá diciendo que “la repetición constituye un recurso fundamental en el proyecto rulfiano de representar una cultura oral” (*idem*).

Carlos Pacheco señala también que la intención de Rulfo no es calcar la oralidad, sino buscar “la resonancia interior de una manera de hablar” (*idem*). Sin embargo, esta afirmación no coincide con los análisis que hace de la obra rulfiana, pues se centra en estudiar su resonancia exterior. Por ejemplo, Pacheco nos dice que los elementos ambientales de *El Llano en llamas* (el eco, el agua y el viento) son entidades protagónicas que en la elaboración de su presencia en el texto requieren de una repetición léxica, semántica y fonética, que tiene como fin dar una impresión de oralidad. Ante tal conclusión de Pacheco bien podríamos decir que su análisis sólo escucha la superficie de la oralidad utilizada por Rulfo, pues no penetra en su resonancia interior, porque desde su punto de vista en el texto escrito sólo puede haber una impresión de lo oral. Por lo que nos podríamos preguntar: ¿realmente hay y será posible escuchar y analizar la sonoridad interior? Veamos la solución que le da a este problema Julio Estrada.

En *El sonido en Rulfo* (1990), Estrada hace como músico un análisis minucioso e intuitivo del sonido en la obra rulfiana. Al igual que el de Carlos Pacheco, este análisis parte de considerar la percepción de la esfera auditiva como parte central de la obra. Pero, a pesar de que ambos parten de un mismo principio, los resultados de sus análisis son distintos. Para Pacheco la estructura sonora está destinada, como dije anteriormente, a producir una impresión de oralidad; en cambio, para Estrada es la creación de una música verbal que nos permite escuchar un modo de sonar en México. La diferencia de estos análisis reside en la manera de escuchar la obra de Rulfo.

Para Estrada, Rulfo es un músico verbal “que no se propone estilizar las voces del campo” (*El sonido* 23). Rulfo no estiliza, sino que pone en funcionamiento un modo de sonar, como si las palabras fueran un instrumento que sonara de acuerdo con un modo particular de oír; en consecuencia la importancia fundamental recaería en ese modo de sonar y no en el instrumento: “Rulfo da la impresión de estar imaginando sonoramente, o sea, reproduciendo en el interior lo espacial, para ver el lugar por medio del oído, como ocurre con los invidentes” (*El sonido* 26). En la visión del oído que Estrada propone, el sonido es exterior e interior: de qué manera Rulfo utiliza el instrumento (las palabras) y lo que este modo de sonar significa.

Julio Estrada escucha en las “sonoridades ambientales” (las que Pacheco llama elementos ambientales) la reconstrucción en el texto de un modo de sonar de un pueblo jalisciense:

Eustolia Urióstegui Carlos

Para quien conoce el país, la referencia constante a sus sonidos llega a ser casi normal. Independientemente de la invasión desordenada del ruido de motores hasta en los lugares más apartados, México parece sonar aún de manera característica: los animales en el campo —un caballo al paso que le marca su amo, el ladrar frecuente de los perros, el canto de los pájaros y el llamado casi siempre extemporáneo de los gallos—, el griterío de los niños, la música grabada o en vivo, incluso los ruidos festivos tradicionales —“estaban quemando cohetes, mientras que [...] se levantaba una gran parvada de zopilotes a cada tronido”— son parte del ambiente sonoro de los pueblos. Aún en zonas urbanas modernas, diferenciadas del México tradicional de Rulfo, el país tiende a sonar por regiones. Sus sonoridades son parte viva de la realidad circundante, como una extensión del clima o de la naturaleza y su relación con los seres humanos, que llega a convertirse en una identidad ambiental, como ocurre con el color. (*El sonido* 56)

A partir de fragmentos de la obra rulfiana, Julio Estrada incluso reconstruye un día en Jalisco; su propuesta va más allá de definir a la repetición como parte de la estructura del sonido, por lo que divide a las sonoridades rulfianas en: sonoridades literarias, “identificables como el modo de hablar y de narrar del campesino llanero jalisciense”, sonoridades ambientales, “que describen de forma característica de aquel sonar del mundo” y sonoridades inventivas, “modalidad que Rulfo desarrolla con singular originalidad en *Pedro Páramo* al referirse a los murmullos, aquella suerte de fósiles sonoros que denotan la presencia etérea y misteriosa del mundo de los muertos” (“*Pedro Páramo*” 186). La importancia de este modo de escuchar reside en que abre una dimensión del sonido que no había sido considerada en estudios anteriores, dimensión que apunta a un modo no sólo de sonar, sino también de escuchar y hablar, dirigidos por una visión del mundo (en este caso, del campesino jalisciense). Esta dimensión del sonido es más cercana a la propuesta bajtiniana de la palabra bivocal, como explicaré más adelante.

Jorge Marcone, en *La oralidad escrita*, difiere de Lienhard y de Pacheco en la oposición propuesta por la transculturación narrativa y la acepta en parte como fenómeno cultural de la modernidad, pero reivindica en cambio el análisis de los aspectos formales. En este sentido estaría más cerca de Pacheco, pero el rompimiento con Lienhard es claro, en el criterio de oposición oralidad/escritura como manifestación formativa de la literatura latinoamericana.

Entonces, al no haber una oposición, como afirma, va a definir a la oralidad de la siguiente manera:

La palabra bivocal...

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) ocurrirán las exclusiones presupuestas por la dicotomía entre oralidad y escritura. (27)

En este fragmento, Marcone apunta hacia una esencia independiente de los conceptos oral y escrito, esencia que se encuentra en su articulación como texto unitario, que delimita una función paralela al contexto; en este sentido, su representación material o física respondería a una instancia cultural.

Lo oral en lo escrito radica básicamente en una estrategia retórica que produce el efecto de una enunciación o de una influencia ideológica. Su perspectiva de las definiciones anteriores del discurso oral es que “son producto del encuentro e interacción de la escritura alfabética con discursos orales concretos en condiciones de tiempo y lugar específicas; y son también nociones a través de las cuales se perpetúa la Filosofía del lenguaje con la que se constituyó en objeto” (*idem*). Marcone concibe la oralidad como un momento de la evolución lingüística.

En este sentido, la repetición como recurso retórico de un discurso oral, al ser puesta por escrito, es en realidad una “condensación” en donde

[...] los enunciados que constituyen el supuesto recurso repetido son, en relación al discurso original, una ‘muestra de expresión’ preparada para el hablante que repite, que combina las mismas unidades del sistema y hasta de la norma dialectal que el hablante primero utilizó. (83)

De acuerdo con lo dicho, la expresión original no puede ser “transcrita”, es decir, reproducida en su sentido total en un sistema distinto al original.

La “inscripción” definida por Marcone es “la inserción de un acto comunicativo en otro acto comunicativo, con su propia motivación y con consecuencias sociales que le son particulares y que no sólo trascienden a las del discurso oral citado sino que en éstas el discurso oral adquiere otra significación” (70). La oralidad a partir de la inscripción sería una herramienta que el autor utiliza y determina para resemantizar un habla local o marginal. La instancia autoral adquiere una importancia fundamental, pues en ella reside la esencia última, independiente de un entorno social, político y cultural, la obra es, ante todo, producto de un pensamiento individual. A partir de estas consideraciones, Marcone pretende hacer una revisión de las propuestas hechas sobre este tema. Menciona a varios autores; entre ellos

Eustolia Urióstegui Carlos

destaca Mijaíl Bajtín, que parece legitimar, al igual que los otros autores citados, su propuesta de inscripción:

Cuando estamos convencidos de que repetimos las palabras de otro, reproducimos los signos del hablar pero no el acto comunicativo en que estas palabras fueron necesarias. Dos o más oraciones, afirma Mijaíl Bajtín, pueden ser absolutamente idénticas y coincidir como dos figuras geométricas cuando una es sobrepuesta a la otra. Cualquier oración incluso una compleja puede ser repetida un ilimitado número de veces de manera totalmente idéntica en el fluir ilimitado del habla. Pero, en tanto enunciación (o parte de la enunciación), ninguna oración, incluso si tiene una sola palabra, puede ser repetida jamás. Siempre es una nueva enunciación aun si es cita. (83)

Teniendo en cuenta lo dicho sobre la inscripción, parecería que esto viene a reafirmarlo. Pero no es así, la concepción de enunciado a la que se refiere Marcone no es la que Bajtín propone. Al referirse a la repetición, dice Marcone, parafraseando al autor ruso (como podemos ver, nunca lo cita directamente), que todo nuevo enunciado genera un nuevo sentido. El problema de esta interpretación de la repetición desde la perspectiva de Bajtín es que Marcone ve al enunciado como un hecho aislado, es decir, no apela al diálogo interno de la palabra (eje de la teoría de Bajtín), que no se vacía y se llena cada vez que cambia de dueño, sino que ingresa su vida anterior a la nueva por medio del diálogo, pues las palabras en el dialogismo no nacen cada vez que las usamos sino que al llegar a nosotros vienen llenas de una vida interior, inseparable de su esencia.

La voz en el dialogismo bajtiniano

Marcone separa la forma del contenido, pues en su propuesta de la “inscripción” la palabra es forma que adquiere un contenido nuevo cada vez que es enunciada. La oralidad vendría a ser también una forma, una estrategia retórica a la que el escritor, al utilizarla, dota de un contenido independiente al que se le atribuyó anteriormente. Esta división entre forma y contenido es opuesta a la concepción de palabra que Bajtín articula en su teoría. En el ensayo “La palabra en la novela”, propone que “la forma y el contenido están unidos en la palabra entendida como un fenómeno social en todas las esferas de la vida y en todos sus momentos, desde la imagen sonora hasta los más abstractos estratos de sentido” (“La palabra” 83).

Desde esta perspectiva, la visión del mundo que encarna toda palabra hace que la forma y el contenido estén unidos indisolublemente, pues

Una expresión viva surgida de una manera consciente en un momento histórico específico en un medio socialmente determinado, no puede dejar de tropezar con los miles de hilos dialogales, vivos —tejidos por la conciencia socioideológica alrededor del objeto de expresión dado—, ni de convertirse en partícipe del diálogo social. (“La palabra en la novela” 87)

De acuerdo con lo anterior, toda enunciación de una palabra es partícipe activo del diálogo social; esto tiene dos consecuencias. La primera es que la palabra pertenece a un contexto histórico y social, y como tal no puede abstraerse de todas las oposiciones o filiaciones ideológicas que la crearon. La segunda consecuencia es que todos los discursos que componen esa palabra entran automáticamente en diálogo con la visión del mundo del enunciador.

Lo que Marcone ignora en su paráfrasis de Bajtín es, precisamente, el punto central que diferencia las ideas de éste de la lingüística o de la filosofía del lenguaje: el diálogo no como forma composicional sino como la vida del lenguaje. La palabra estaría, en la perspectiva bajtiniana, dotada no de un sentido sino de varios, por lo que una palabra sería consecuencia de otras. La repetición de una palabra o enunciado se tornaría un diálogo de sujetos, pues:

La lengua sólo existe en la comunicación dialógica que se da entre los hablantes. La comunicación dialógica es la auténtica esfera de la vida de la palabra. Toda vida de una lengua en cualquier área de su uso (cotidiana, oficial, científica, artística, etc.) está compenetrada de relaciones dialógicas. (“La palabra en la novela” 255)

La esencia de la repetición para Bajtín se encuentra en la relación dialógica que establece un *yo* con un *tú*, pues ésta definirá no sólo su sentido sino su existencia, es, por lo tanto, imposible que un discurso repetido se abstraiga de su diálogo anterior.

Como podemos ver, la perspectiva de Bajtín difiere de las concepciones de oralidad expuestas anteriormente; si concebimos al lenguaje como una comunicación dialógica, el objetivo sería descubrir a los interlocutores de este diálogo. La oralidad planteada desde esta perspectiva haría el énfasis en la orientación

hacia el discurso ajeno, que se encuentra por encima de sus características formales. Por ello, el estudio de los aspectos formales sería una consecuencia de la orientación al discurso ajeno.

Por otro lado, la perspectiva bajtiniana permite poner en orden dos puntos centrales de la oralidad: su dimensión ideológica y su función retórica. Si hacemos una revisión rápida de las propuestas anteriores, vemos que Lienhard, en la formulación de la oposición oral/escrito, tiene en cuenta la influencia de un contexto socioideológico específico que determina el origen de la función de la oralidad en un texto escrito. En la misma línea, la idea de la transculturación narrativa tiene en cuenta como explicación primera el fenómeno de la interacción multicultural como postura política y social. Todo esto forma parte de una dimensión ideológica de la oralidad, en la que se propone un nacimiento ideológico de ésta, aproximándose así a la teoría bajtiniana. Por otro lado, encontramos el estudio de la función retórica de la oralidad con Pacheco, que, desde el punto de vista de la lingüística, se da a la búsqueda de estructuras léxicas y fonéticas. En la misma dirección, pero yendo más lejos, Marcone define a la oralidad como un recurso retórico sin ningún trasfondo ideológico. Estos acercamientos han aportado por separado elementos muy importantes para el estudio de la obra rulfiana; sin embargo, se puede decir que la oralidad constituida como palabra por un contenido y una forma ha sido estudiada exhaustivamente, pero de manera separada.

Es en este punto donde Bajtín se perfila como una nueva opción para el análisis literario de la voz rulfiana, al cambiar el enfoque monológico de la lingüística y la estilística por el dialógico, encarnado en la propuesta de la “palabra bivocal”. La propuesta bajtiniana de análisis, en este caso para la novela, se realiza en dos ejes: el sincrónico, en el que se analiza el texto en sí mismo (la Translingüística, que tiene como objetivo la naturaleza dialógica de la palabra), y el diacrónico, en donde se estudia el texto en el tiempo (en la Poética histórica, que se refiere a la tradición literaria transmitida por los autores).

Con base en el contexto teórico anterior, conviene aplicar, a partir del eje sincrónico, al discurso del padre Rentería, personaje de *Pedro Páramo*, la noción de palabra bivocal contenida en *Problemas de la poética de Dostoievski*. Allí se plantea la noción de palabra bivocal como un nuevo instrumento de análisis literario, necesario para estudiar profundamente fenómenos como la estilización, la parodia, el relato oral y el diálogo. En esta concepción, una palabra es bivocal cuando hay dos voces dentro de ella y cada una tiene una visión del mundo distinta, con un acento y un tono que delimita su dirección y relación con el *tú*; esta función se reproduce exterior e interiormente, es decir, dirigiéndose al otro o

insertando su voz en el discurso propio: “la autoconciencia del personaje penetra la opinión ajena de su persona, en el enunciado del personaje germina la palabra ajena sobre él; la conciencia ajena y el discurso ajeno producen [...] los fenómenos específicos que determinan el desarrollo temático” (Bajtín, *Problemas* 293). Esto quiere decir que la voz del otro crea, además del diálogo exterior, un diálogo interior o “microdiálogo” donde el personaje se ve a sí mismo a través de la mirada de los otros, por lo que la conciencia estaría enraizada en la voz, es decir, en la palabra, específicamente en la manera como se la utiliza para dirigirse al otro, para dialogar con la palabra ajena

El microdiálogo es una manifestación de la palabra bivocal: “la palabra y la contrapalabra, en vez de seguir una a otra y ser pronunciadas por diferentes personas, se superponen y se funden en *un solo* enunciado de *una sola* persona. La réplicas van en sentidos opuestos, chocando entre sí; por eso su superposición y fusión en un solo enunciado lleva a una desviación enérgica”.³ El microdiálogo es el principio estructural del discurso del Padre Rentería, como lo demostraré en el siguiente análisis.

El padre Rentería

El padre Rentería es un sacerdote que trabaja en Comala y tiene un peso significativo en el pueblo como guía espiritual, pero esto es desmentido por él mismo a lo largo de su discurso. La voz del padre Rentería se debate en la discusión de lo que es y representa para los otros y para sí mismo como sacerdote; su historia se sitúa durante el periodo del cacicazgo de Pedro Páramo. En el desarrollo de la discusión está influido principalmente por dos voces: la de dios, y la del demonio, representado por Pedro Páramo. Éstos son los dos parámetros que sirven como marco a la discusión, siendo también la base de las *direcciones dialógicas*⁴ de las demás voces que participan en el microdiálogo, que son la de Ana, sobrina de Rentería, la de Eduviges y la del padre de Contla.

³ La clasificación de palabra bivocal con ejemplos y más definiciones de microdiálogo, la encontramos en el último capítulo del libro antes referido.

⁴ Este enunciado lo retomo de Bajtín, pues indica de manera gráfica la dirección de una voz hacia la palabra ajena: “Las relaciones lógicas y temático-semánticas, para ser dialógicas, como ya hemos dicho, deben encarnarse, es decir, han de formar parte de otra esfera del ser, llegar a ser *discurso*, esto es, enunciado, y recibir un *autor*, un emisor de un enunciado determinado cuya posición este enunciado exprese” (*Problemas* 268).

Eustolia Urióstegui Carlos

El análisis del microdiálogo del padre Rentería se hará en dos partes; la primera corresponde a las dos voces que componen su voz, y la segunda es su relación con las voces de Ana, María Dyada y el padre de Contla. Explicaré en cada uno de los casos el núcleo de discusión de las voces.

Las dos voces del padre Rentería

Al inicio del primero de los cuatro fragmentos dedicados al padre Rentería, se pueden localizar dos voces:

Hay aire y sol, hay nubes. Allá arriba un cielo azul y detrás de él tal vez haya canciones; tal vez mejores voces... Hay esperanza, en suma. Hay esperanza para nosotros, contra nuestro pesar. [voz 1]

Pero no para ti, Miguel Páramo, que has muerto sin perdón y no alcanzarás ninguna gracia. [voz 2] (Rulfo, *Toda la obra* 214, fragmento 14)⁵

Las voces del padre Rentería están matizadas en este fragmento por dos tonos; la voz 1 representa la lucha del sacerdote por mantener su fe; duda (“tal vez”) pero aún cree (“Hay esperanza”). El choque de tonos conforma esta voz y reproduce el discurso religioso de la salvación a través de la misericordia. La voz 2 cambia completamente el acento pasivo y reproduce uno colérico que cambia el tono del sacerdote por el del hombre que ejecuta una venganza (“Pero no para ti”).

Todo ello es pensado por Rentería, en el momento en que da una misa de cuerpo presente para Miguel Páramo; la voz del pueblo le pide que le dé la bendición, a lo que contesta: “— ¡No! —Dijo moviendo negativamente la cabeza—. No lo haré. Fue un mal hombre y no entrará al Reino de los cielos. Dios me tomará a mal que interceda por él” (202, fragmento 14). Estas palabras son dichas por la voz 2, en la que se refleja el conflicto interno de Rentería. Pero ante la insistencia no puede evadir su función y dice: “Ten piedad de tu siervo, Señor” (202, fragmento 14). Esta oración es dicha por la voz 1, que se encuentra en polémica interna oculta⁶ con la voz del hombre.

⁵ En adelante cito indicando página y número de fragmento.

⁶ La polémica interna oculta es una variante de la palabra bivocal; en ella confronta la palabra ajena en el discurso del personaje: “En la polémica oculta la palabra del autor (aquí se entiende al autor de

Después, cuando todos se han ido, Pedro Páramo se arrodilla al lado de él y le dice lo siguiente:

Yo sé que usted lo odiaba, padre. Y con razón. El asesinato de su hermano, que según rumores fue cometido por mi hijo; el caso de su sobrina Ana, violada por él según el juicio de usted; las ofensas y falta de respeto que le tuvo en ocasiones, son motivos que cualquiera puede admitir. Pero olvídese ahora, padre. Considérelo y perdónelo como quizá Dios lo haya perdonado. (202, fragmento 14)

Pedro Páramo se dirige al hombre que busca venganza, pero apela al sacerdote y su función con respecto a dios; de esta manera desnuda la conciencia del padre Rentería y le exige, por lo tanto, que perdone como dios. Al dirigirse a su conflicto interno, se identifica con él en el no perdonar (“son motivos que cualquiera puede admitir”), pero el padre Rentería no puede ser como Pedro Páramo, sino como dios.

En este sentido, los dominios de Pedro Páramo son los de las pasiones (odio, poder, lujuria) y los del padre Rentería, los bienes espirituales (perdón, amor, humildad). En consecuencia, si Rentería quiere ser como Pedro Páramo, su hijo no tiene ninguna posibilidad. La dirección dialógica de Pedro Páramo hacia Rentería es la siguiente: ‘si tú le das una posibilidad, entonces dios también se la dará’. Para asegurarse que Rentería lo hará le deja un montón de monedas de oro; al quedarse solo, el padre Rentería se dirige a dios y le dice:

—Son tuyas —dijo—. Él puede comprar la salvación. Tú sabes si éste es el precio. En cuanto a mí, Señor, me pongo ante tus plantas para pedirte lo justo o lo injusto, que todo nos es dado pedir... Por mí, condénalo, Señor. (203, fragmento 14)

la palabra) está orientada hacia su objeto como cualquier palabra, pero cada aserción acerca de su objeto se estructura de tal manera que permite apartarse polémicamente en contra de la palabra ajena con un mismo tema, en contra de una aserción ajena acerca de un mismo objeto” (Bajtín, *Problemas* 273). La polémica interna oculta define el estilo del discurso, pues al ir citando a la palabra ajena trata de simular un acuerdo, pero más adelante hace explícita la polémica al romper violentamente con el estilo citado y, por consiguiente, con la palabra ajena; en este caso el sacerdote que discute con el hombre para definirse frente a Dios. Esta variante refuerza la estructura del microdiálogo.

Eustolia Urióstegui Carlos

En este fragmento se cruzan dos voces: “Él puede comprar la salvación. Tú sabes si éste es el precio”, “Por mí, condénalo, Señor” (2) y “En cuanto a mí, Señor, me pongo ante tus plantas para pedirte lo justo o lo injusto” (1). Los dos *mí* nos dan la clave de las voces: una habla con ira, la otra trata de fingir humildad ante dios para pedirle algo. La primera voz cuestiona como hombre directamente a dios y a la doctrina de la salvación; la segunda, desde la función de sacerdote, está en polémica interna oculta solamente con la doctrina de la salvación, siguiendo de manera pasiva la dirección dialógica del hombre. Con ello, convierte su sacerdocio en vehículo de su venganza.

La polémica entre estas dos voces plantea dos opciones con respecto a dios: si éste es el precio de la salvación, entonces tú eres injusto; si no lo aceptas, entonces eres justo (2). Si Pedro Páramo te pide por su hijo, entonces tú lo salvas; si yo, Rentería, como sacerdote te lo pido, tú lo condenas (1). Después el padre Rentería cambia de opinión: “Entró en la sacristía, se echó en un rincón, y allí lloró de pena y de tristeza hasta agotar sus lágrimas. / —Está bien, Señor, tú ganas — dijo después” (203, fragmento 14). Ésta es la voz 1, pero ahora predomina el acento de Rentería como sacerdote y por eso acepta de manera pasiva al discurso religioso: “Está bien” (1). Pero sigue estando en polémica oculta como hombre con dios: “tú ganas” (2). El padre Rentería en su voz bivocal (1 y 2) reúne indisolublemente al sacerdote y al hombre.

La dirección de las voces se perfila a través de la oposición entre dios y el demonio, el cual tiene a Pedro Páramo como portador de la tentación. Por lo tanto, si perdona, Rentería es como dios y, si odia, es como Pedro Páramo. La interacción de ambas voces produce las siguientes dos direcciones dialógicas respecto de la palabra ajena representada por dios:

Yo, Rentería, soy malo porque tú, dios, eres bueno (Sacerdote).

Yo, Rentería, soy malo porque tú, dios, eres injusto (Hombre).

Estas combinaciones son las que se dan en el microdiálogo del padre Rentería, y están en función de la voz ajena, alterando en dos sentidos la relación de Rentería con dios. La consecuencia de su microdiálogo consiste en modificar su relación con las demás voces ajenas, las cuales lo ponen en diálogo con Pedro Páramo.

Ana

El padre Rentería tiene una plática con su sobrina sobre Miguel Páramo y la violación sufrida; al recordar lo que pasó tiene lugar un microdiálogo de Ana:

Me dijo que precisamente a eso venía: a pedirme disculpas y a que yo lo perdonara. Sin moverme de la cama le avisé: “La ventana está abierta”. Y él entró. Llegó abrazándome, como si ésa fuera la forma de disculparse por lo que había hecho. Y yo le sonreí. Pensé en lo que usted me había enseñado: que nunca hay que odiar a nadie. Le sonreí para decírselo; pero después pensé que él no pudo ver mi sonrisa, porque yo no lo veía a él, por lo negra que estaba la noche. Solamente lo sentí encima de mí y que comenzaba a hacer cosas malas conmigo. (204, fragmento 15)

La voz de Ana se puede dividir en dos: la Ana que se dirige al tío y la Ana que se dirige a Miguel Páramo. Ambas voces se encuentran en discusión, y tienen su culminación en la siguiente parte:

No lo conocía por nada. Sólo sabía que había matado a mi padre. Nunca lo había visto y después no lo llegué a ver. No hubiera podido, tío.
—Pero sabías quién era
—Sí. Y qué cosa era. Sé qué ahora debe estar en lo mero hondo del infierno; porque así se lo he pedido a todos los santos con todo mi fervor. (204, fragmento 15)

A través de estas palabras Ana identifica a Miguel Páramo como un diablo; de esta manera, utiliza el discurso religioso como vehículo de su venganza. Al identificar al tío con dios, se genera este esquema de voces de Ana:

- (A1) Yo víctima (Ana), tú (Miguel Páramo) victimario (diablo).
- (A2) Yo víctima (Ana), tú (Rentería) salvador (dios).

Eustolia Urióstegui Carlos

El cruce de estas voces es: ‘dios me hará justicia’. Así, el padre Rentería se vuelve el vehículo de la venganza de Ana. Pero el padre Rentería desmiente esta afirmación y le dice: “No estés tan convencida de eso, hija. ¡Quién sabe cuántos estén rezando ahora por él! Tú estás sola. Un ruego contra miles de ruegos. Y entre ellos, algunos mucho más hondos que el tuyo, como es el de su padre”(204, fragmento 15). Por medio de esta respuesta el padre Rentería utiliza su voz 1: “¡Quién sabe cuántos están rezando ahora por él! Tú estás sola”, y la 2: “No estés tan convencida de eso”. El sentido es el siguiente, de acuerdo con las posibilidades de combinación de estas voces: (1) ‘yo, Rentería (sacerdote), soy bueno, perdoné a Miguel Páramo porque tú, dios, me lo pediste’; (2) ‘yo, Rentería (hombre), soy malo, traicioné a Ana porque tú, dios, eres injusto (no la vengaste)’. Este conflicto llega a una conclusión aparente cuando Rentería le dice más adelante a su sobrina: “Démosle gracias a Dios Nuestro Señor porque se lo ha llevado de esta tierra donde causó tanto mal, no importa que ahora lo tenga en el Cielo” (205, fragmento 15). El cruce entre la voz 1 y 2 motiva la siguiente dirección dialógica, que se perfila como una aceptación de la injusticia: ‘te doy gracias (dios) porque eres injusto’.

Eduviges y María Dyada

El padre Rentería se rinde cuentas a sí mismo y dice:

Todo esto que sucede es por mi culpa —se dijo—. El temor de ofender a quienes me sostienen. Porque ésta es la verdad; ellos me dan mi mantenimiento. De los pobres no consigo nada; las oraciones no llenan el estómago. Así ha sido hasta ahora. Y éstas son las consecuencias. Mi culpa. He traicionado a aquellos que me quieren y que me han dado su fe y me buscan para que yo interceda por ellos para con Dios. ¿Pero qué han logrado con su fe? ¿La ganancia del cielo? ¿O la purificación de sus almas? Y para qué purifican su alma, si en el último momento... Todavía tengo frente a mis ojos la mirada de María Dyada, que vino a pedirme salvara a su hermana Eduviges. (207, fragmento 17)

Encontramos en este pasaje un cambio de interlocutor de la voz 1: en vez de dirigirse a dios se dirige a sí mismo, como sacerdote juzga su función por medio de la autoconfesión. Al mismo tiempo la voz 2 defiende la “culpa” del padre Rentería, al cuestionarla: “las oraciones no llenan el estómago” y “He traicionado a aquellos que me quieren” (Ana y su hermano). En consecuencia, no hay tal

culpa del padre Rentería, según esta voz, pues es sometido por necesidad al poder terrenal de Pedro Páramo; sin embargo, ello ha traído como resultado que como sacerdote traicione a sus feligreses. La voz 1 de Rentería dice: ‘soy culpable, traicioné la fe ante ti, dios bueno’. En oposición, dice la voz del hombre: ‘no soy culpable, traicioné a Ana y a mi hermano por ti’. Por ello pone en duda la fe, en el cruce de estas dos voces, con la interrogación: “¿Qué han logrado con su fe?” María Dyada reafirma esta discusión interior del padre Rentería, al comentar el suicidio de Eduviges:

—Falló a última hora —eso es lo que dije—. En el último momento. ¡Tantos bienes acumulados para su salvación, y perderlos así de pronto!

—Pero si no los perdió. Murió con muchos dolores. Y el dolor... Usted nos ha dicho algo acerca del dolor que ya no recuerdo. Ella se fue por ese dolor [...] (207, fragmento 17)

La voz de María Dyada sigue la dirección de la voz 1 de Rentería, que reproduce de manera pasiva el discurso de la misericordia, pero además le dice que lo que ella pide no está en contra de su discurso religioso; ‘si el dolor es uno solo, dice María, entonces eres tú Rentería el que se opone, no dios’. En este sentido habría que cuestionar la procedencia de la caridad de Eduviges “Ella sirvió siempre a sus semejantes. Les dio todo lo que tuvo. Hasta les dio un hijo, a todos”, pues podría ser sólo un engaño maquinado por la voz 2 para justificar a Rentería. Éste ve frente a él los ojos de María Dyada: “una pobre mujer llena de hijos”, es decir, cuestiona su supuesto compromiso con la fe colectiva, a lo que él contesta: “¿Qué sabía él del cielo y del infierno?” (208, fragmento 17). Esto lo lleva al extremo de entender que él en realidad no sabe nada y que enuncia un discurso que poco a poco ha perdido su significado.⁷ En este sentido, María Dyada lo denuncia, pues, aunque pide como Pedro Páramo, no le concede Rentería lo mismo, ya que ella no tiene dinero. El padre Rentería ha traicionado a dios y a su pueblo por beneficios

⁷ Alberto Vital analiza con profundidad las consecuencias de este discurso vacío en otro diálogo de confesión con unas mujeres desconocidas parecido al que analizo en esta parte: “Las circunstancias conducen al sacerdote a ese vértigo donde el discurso del dogma católico se vuelve contra él como un remolino. Él es el pecador, y los ‘siglos’ (palabra cinco veces repetida) lo abruman por la condenación que su mismo dogma le impone, también como réplica fiel de la negación que él ha derramado sobre Comala por culpa de su rencor contra el cacique. El remolino verbal equivale a la fusión momentánea del texto y su contexto: las palabras se confunden y se mezclan con todo lo demás en

económicos. Esta es la culpa que trata de encubrir, la de servir a cambio de algo a Pedro Páramo.

El padre de Contla

Rentería dialoga sobre la confesión con el padre de Contla. Ambos se encuentran en la misma situación, se han vendido por la supuesta *necesidad* y, en consecuencia, han perdido su autoridad espiritual; al respecto, dice el padre de Contla:

Ese hombre de quien no quieres mencionar su nombre ha despedazado tu Iglesia y tú se lo has consentido. ¿Qué se puede esperar ya de ti, padre? ¿Qué has hecho de la fuerza de Dios? Quiero convencerme de que eres bueno y de que allí recibes la estimación de todos; pero no basta ser bueno. El pecado no es bueno. Y para acabar con él, hay que ser duro y despiadado. Quiero creer que todos siguen siendo creyentes; pero no eres tú quien mantiene su fe; lo hacen por superstición y por miedo. Quiero aún más estar contigo en la pobreza en que vives y en el trabajo y cuidados que libras todos los días en tu cumplimiento. Sé lo difícil que es nuestra tarea en estos pobres pueblos donde nos tienen relegados; pero eso mismo me da el derecho a decirte que no hay que entregar nuestro servicio a unos cuantos, que te darán un poco a cambio de tu alma, y con tu alma en manos de ellos ¿qué podrás hacer para ser mejor que aquellos que son mejores que tú? No, padre, mis manos no son lo suficientemente limpias para darte la absolución. (248, fragmento 40)

En el siguiente diálogo, hablan acerca de las uvas, pues se sientan junto a una enramada en donde maduran; el padre de Contla le comenta que en vez de dulces son ácidas; a partir de ese comentario inicia un discurso en el que dice: “vivimos en una tierra en que todo se da, gracias a la Providencia, pero todo se da con acidez. Estamos condenados a eso” (249, fragmento 40). Esta voz se encuentra en polémica interna oculta con dios en el tema de la condenación. A lo que el padre Rentería responde: “Tiene usted razón, señor cura. Allá en Comala he intentado sembrar uvas. No se dan. Sólo crecen arrayanes y naranjos; naranjos agrios y arrayanes agrios” (249, fragmento 40). Para Rentería, Comala es un in-

la mente de un hombre vencido” (108). Es importante señalar como Rentería es anulado como ser humano por la imposición de dos expresiones de poder en el discurso; la religiosa y la político-social representada en el cacique.

La palabra bivocal...

fierno terrenal y el dueño es Pedro Páramo, lo cual acepta de manera pasiva como otra decisión de la Providencia, con la que no está en polémica oculta. Al final del diálogo, el padre de Contla evidencia la injusticia que comete Rentería al creer que es un designio de dios que Pedro Páramo sea el dueño de Comala:

—Y sin embargo, padre, dicen que las tierras de Comala son buenas. Es lástima que estén en manos de un solo hombre. ¿Es Pedro Páramo aún el dueño, no?

—Así es la voluntad de Dios.

—No creo que en este caso intervenga la voluntad de Dios. ¿No lo crees tú así, padre?

—A veces lo he dudado; pero allí lo reconocen.

—¿Y entre éstos estás tú?

—Yo soy un pobre hombre dispuesto a humillarse, mientras sienta el impulso de hacerlo. (250, fragmento 40)

En este diálogo, la voz 2 del padre Rentería es la que contesta al de Contla, por la siguiente razón: el hombre responde de manera irónica, fingiendo ser el sacerdote, diciendo que es la voluntad de dios que reine la maldad. El padre de Contla le contesta con una objeción: “No creo que en este caso intervenga la voluntad de Dios”, a lo que parece responder irónicamente Rentería con la voz 2: ‘he dudado de que dios sea bueno’. Al respecto, el padre de Contla le pregunta: “¿Y entre éstos estás tú?”. La respuesta que da Rentería a esta pregunta elige creer en la injusticia de dios; en consecuencia, no hay arrepentimiento. En esta respuesta el hombre justifica al sacerdote que se ha humillado por necesidad, porque es precisamente “un pobre hombre”, por lo que la dirección dialógica hacia dios es: ‘yo soy malo porque tú eres injusto (le das poder a los malos)’. Éste es el momento final, no la palabra final de Rentería; después irá a confesar sin sentido a unas mujeres, entre las que está Dorotea. Se podría extender de manera indefinida este diálogo atravesado por el microdiálogo, combinando todas las voces, sin encontrar una solución final y concluyente.

La voz de Rentería es una reafirmación constante de su identidad como sacerdote y como hombre. El resultado de este análisis abre una ventana hacia la dimensión dialógica de la novela, pues los demás personajes están también inmersos en esta dinámica. La lectura completa de *Pedro Páramo* desde la palabra bivocal nos plantearía otra manera de leer que aportaría una nueva ruta de análisis.

Obras citadas

- Bajtín, Mijaíl. “La palabra en la novela.” *Problemas literarios y estéticos*. Trad. Alberto Caballero. La Habana: Arte y Literatura, 1986. 82-268.
- _____. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Estrada, Julio. *El sonido en Rulfo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- _____. “Pedro Páramo esa mirada tierna del pasado.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 22. 2 (1998): 185-201.
- Frenk, Margit. “‘Lectores y odores’. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro.” *Actas del Séptimo Congreso de Hispanistas*. Roma, 1982. 101-123.
- Lienhard, Martin. *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.
- Rulfo, Juan. *Toda la obra*. Colección Archivos. Coord. Claude Fell. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/UNESCO, 1992.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 1982.
- Marcone, Jorge. *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y reinscripción del discurso oral*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994.
- Lienhard, Martin. *La voz y su huella*, Casa de las Américas, La Habana, 1990.
- Pacheco, Carlos. *La comarca oral*. Caracas: La Casa de lo Bello, 1992.
- Vital, Alberto. *Lenguaje y poder en “Pedro Páramo”*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

D. R. © Eustolia Urióstegui Carlos, D. F., julio–diciembre, 2005.

RECEPCIÓN: Octubre de 2004

ACEPTACIÓN: Noviembre de 2005