

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA IV
(Bibliografía Española y Literatura Hispanoamericana)**



TESIS DOCTORAL

**Rasgos significativos de la oralidad en la narrativa breve
hispanoamericana: Juan Rulfo**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Paulina Cierlica

DIRECTORA

Ana Valenciano López de Andújar

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



**RASGOS SIGNIFICATIVOS DE LA ORALIDAD EN LA NARRATIVA
BREVE HISPANOAMERICANA: JUAN RULFO**

Paulina Cierlica

Bajo la dirección de la doctora
Ana Valenciano López de Andújar

Madrid, 2015

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Filología

Departamento de Filología Española IV (Bibliografía Española y Literatura
Hispanoamericana)

RASGOS SIGNIFICATIVOS DE LA ORALIDAD EN LA
NARRATIVA BREVE HISPANOAMERICANA: JUAN RULFO

Paulina Cierlica

Bajo la dirección de la doctora

Ana Valenciano López de Andújar

Madrid, 2015

AGRADECIMIENTOS

A la directora de esta tesis, Ana Valenciano López de Andújar, por los consejos tan valiosos y por su paciencia infinita.

A David, por aguantar lo inaguantable.

Y a mis padres, por apoyarme siempre.

Índice

ABSTRACT.....	11
INTRODUCCIÓN	17
PRIMERA PARTE.....	25
I. LA RELACIÓN ENTRE ORALIDAD Y ESCRITURA	27
I.1. ASPECTOS GENERALES.....	27
I.2. LA INFLUENCIA DE LA ESCRITURA EN LA FORMACIÓN DE LA SOCIEDAD MODERNA.....	29
<i>I.2.1. Eric Havelock: el papel de la escritura en el desarrollo de la</i> <i>mentalidad moderna.....</i>	<i>29</i>
<i>I.2.2. Ivan Illich: la cultura escrita lega y la transformación de la estructura</i> <i>mental universal.....</i>	<i>30</i>
<i>I.2.3. David Olson: la influencia de la escritura en el surgimiento de la</i> <i>ciencia moderna.....</i>	<i>32</i>
<i>I.2.4. Walter Ong: la escritura y la actividad intelectual del hombre</i> <i>moderno.....</i>	<i>36</i>
I.3. CRÍTICAS A LA «HIPÓTESIS DE LA CULTURA ESCRITA»	39
<i>I.3.1. Carol Feldman: la capacidad de interpretación como una capacidad</i> <i>universal del lenguaje</i>	<i>39</i>
<i>I.3.2. Peter Denny: el pensamiento racional como una característica del</i> <i>pensamiento humano</i>	<i>41</i>
<i>I.3.3. Debi Pattanayak: la «maldición de la cultura escrita»</i>	<i>42</i>
<i>I.3.4. Narasimhan: la condición letrada como un continuo entre la</i> <i>oralidad primaria y la tecnología.....</i>	<i>43</i>
I.4. LA IDEALIZACIÓN DE LA ESCRITURA: LO ESCRITO Y SU VALIDEZ NORMATIVA.....	45
I.5. ORALIDAD Y ESCRITURA BAJO EL PRISMA DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS.....	49
II. EL CONCEPTO DE ORALIDAD Y SU SIMULACIÓN EN LO ESCRITO: BREVE DESCRIPCIÓN DEL CONTEXTO LINGÜÍSTICO	55

II.1. SIMULACIÓN DE LA ORALIDAD EN LOS TEXTOS LITERARIOS: LITERATURA ORAL VS. ORALIDAD FICTICIA.....	55
<i>II.1.1. Literatura oral</i>	56
<i>II.1.2. Oralidad ficticia</i>	58
II.2. DEFINIR LA ORALIDAD.....	61
<i>II.2.1. El término coloquial y sus rasgos</i>	69
II.3. SIMULACIÓN DE LA ORALIDAD COMO TRANSPOSICIÓN DE LO COLOQUIAL A LO ESCRITO	78
<i>II.3.1. Modelo de medio y concepción de Koch y Oesterreicher: continuo entre inmediatez y distancia comunicativas</i>	80
<i>II.3.2. Asociación de la inmediatez comunicativa con la oralidad y de la distancia con la escritura</i>	86
II.4. RASGOS CONSIDERADOS PROPIOS DE LO ORAL	93
<i>II.4.1. Diferencias entre lo oral y lo escrito según Dominique Willems</i>	98
<i>II.4.2. Diferencias entre el lenguaje oral y el lenguaje escrito según Jean Aitchison</i>	99
<i>II.4.3. Diferencias entre el habla y la escritura según O'Donnell y Todd</i> ...	101
<i>II.4.4. Las características fundamentales del discurso oral y del discurso escrito</i>	103
II.5. TRASCENDER EL ENFOQUE TRADICIONAL.....	107
<i>II.5.1. Algunas reflexiones metodológicas</i>	107
III. ORALIDAD EN EL ÁMBITO HISPANOAMERICANO	119
III.1. LATINOAMÉRICA: UN CONTINENTE DE CULTURA ORAL.....	119
III.2. NARRADORES DE LA TRANSCULTURACIÓN	123
III.3. SIMULACIÓN DE LA ORALIDAD: CUATRO PERSPECTIVAS.....	130
<i>III.3.1. Oralidad como «voces de la periferia»</i>	131
<i>III.3.2. Oralidad como representación de la cultura popular</i>	132
<i>III.3.3. Oralidad como «discurso del otro»</i>	134
<i>III.3.4. Oralidad como técnica narrativa</i>	136

IV. SIMULACIÓN DE LA ORALIDAD EN LA NARRATIVA BREVE DE JUAN RULFO	145
.....	
IV.1. APROXIMACIONES CRÍTICAS	145
IV.2. EL LENGUAJE RULFIANO	149
IV.2.1. <i>Simulación de un lenguaje oral popular: una elaboración</i>	
<i>consciente</i>	153
IV.3. TÉCNICAS PARA IMITAR LA ORALIDAD SEÑALADAS POR LA CRÍTICA RULFIANA	157
IV.3.1. <i>Lenguaje oral-popular: recursos estilísticos</i>	158
IV.3.2. <i>Estructura narrativa</i>	160
IV.3.3. <i>Importancia de los aspectos visuales</i>	164
IV.3.4. <i>Simulación de un tono verdadero</i>	166
IV.4. PROPUESTA DE UNA NUEVA LECTURA DE <i>EL LLANO EN LLAMAS</i>	170
SEGUNDA PARTE	173
V. EVOCACIÓN DE LA SONORIDAD EN OCHO RELATOS DE <i>EL LLANO EN</i>	
<i>LLAMAS</i>	175
V.1. ORALIDAD EN <i>EL LLANO EN LLAMAS</i>	175
V.2. LAS ARTES VISUALES Y LA NARRATIVA DE JUAN RULFO	180
V.3. BREVE DESCRIPCIÓN DEL MODELO DE ANÁLISIS.....	184
V.4. «LUVINA»	189
V.4.1. <i>El personaje narrador y su interlocutor enigmático</i>	190
V.4.2. <i>El poder visual-auditivo del lenguaje</i>	200
V.4.3. <i>Los silencios</i>	204
V.5. «EL HOMBRE»	207
V.5.1. <i>La voz del narrador, del perseguido y del perseguidor</i>	208
V.5.2. <i>La voz del borreguero</i>	230
V.6. «TALPA»	237
V.6.1. <i>Ambientación emotiva</i>	238
V.6.2. <i>Ambientación sonoro-visual</i>	242
V.7. «EL DÍA DEL DERRUMBE»	247

V.7.1. <i>Los narradores y sus interlocutores</i>	247
V.7.2. <i>De la atmósfera de luto al «derrumbe»</i>	251
V.8. «PASO DEL NORTE»	259
V.8.1. <i>Las voces que participan en el diálogo</i>	260
V.8.2. <i>La sonoridad del habla</i>	265
V.9. «NO OYES LADRAR LOS PERROS»	269
V.9.1. <i>Imágenes visuales y auditivas</i>	270
V.10. «¡DILES QUE NO ME MATEN!»	279
V.10.1. <i>Las voces del relato</i>	280
V.11. «EN LA MADRUGADA»	291
V.11.1. <i>Estructura a modo de un guion cinematográfico</i>	292
V.11.2. <i>Perspectivas de la narración</i>	295
V.11.2.1. <i>La voz del narrador en tercera persona</i>	295
V.11.2.2. <i>El discurso de Esteban</i>	299
V.12. A MODO DE RESUMEN	303
CONCLUSIONES	305
BIBLIOGRAFÍA	311
1. EDICIONES SELECCIONADAS DE <i>EL LLANO EN LLAMAS</i>	311
2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE JUAN RULFO.....	313
3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL	319

Índice de tablas

Tabla 1: Medio y concepción. Continuo entre inmediatez y distancia comunicativas	83
Tabla 2: Diferencias entre lo oral y lo escrito según Dominique Willems	99
Tabla 3: Diferencias entre el lenguaje oral y el escrito según Jean Aitchison.....	100
Tabla 4: Diferencias entre el habla y la escritura según O'Donnell y Todd.....	102
Tabla 5: Diferencias entre el discurso oral y el escrito	104

Abstract

Significant features of orality in Spanish-American short stories: Juan Rulfo

This thesis is part of a broader field of study devoted to the analysis of mock orality in literature and its main objective is to offer a possible new perspective on the study of the narrative techniques used in writing the stories from *The Burning Plain* volume by Juan Rulfo. The central proposal will attempt to show that the orality of the language used in the stories not only lies with the use of multiple strategies to translate elements of speech to written form, but that it is more universal in nature. Through a detailed analysis of the stories considered to be the most significant, the evocation of sound will be sought through the visual and auditory images present in the texts that allow the reader to recreate the voices of the characters and narrators in their imagination. It should be emphasised that this proposal does not attempt to limit the analysis to Juan Rulfo's stories, rather it is a possible model that can be applied to other narrative texts.

The theoretical section of this thesis draws from an idea that the classic distinction between primary and secondary orality according to Ong does not adapt to the reality of the twenty-first century, which is defined by advanced technologies that convey information instantly. The need to distinguish between technologies of the last century and this century boosts the development of new

theoretical propositions that postulate the emergence of a new kind of orality, called the "third orality" or the "third oral environment" which transcends the limits of primary and secondary oralities. The originality that these studies contribute lies in noting that the new developments redefine the traditional communication model and thus the concept of what is understood by orality.

In general, the term orality refers to a number of characteristics that distinguish between the means used to produce discourse (oral or written) and the conception of discourse that can be oral or written, and it is bounded by the communicative immediacy and distance. Although this conception is assumed to be independent of the means employed, communicative immediacy is usually identified with orality and communicative distance with written forms. In this thesis however, an alternative approach is proposed that combines immediacy and distance with the conception of discourse as determined by a particular communicative situation and not by the manner in which it is articulated; thus prioritising the need to understand the discourse in a particular communicative situation and to distinguish independent oral expression from the communicative act.

As noted, the main objective of this study is to analyse mock orality in writing, in particular, the mimesis of orality in the short stories by Juan Rulfo. The critique on the subject matter is basically focused on two perspectives: first, relating oral forms with the indigenous and written forms with the colonising societies, and secondly, by searching for features of orality in the written text itself. It should be stressed that although many researchers have reflected on orality being understood as a narrative technique, the works that demonstrate the presence of orality in Juan Rulfo's writing are often based on the classic model of communicative immediacy and distance.

Without denying the importance of the published and recognised critical work so far, the methodology proposed in this thesis takes *The Burning Plain* volume of short stories as a reference, thereby making the theoretical

framework the starting point for analysis and not an end one. In other words, many critical works about simulating orality in literature are based on linguistic studies that reflect the theories of orality which are based on the opposition, often incontestable in appearance, between orality and writing; theories that from the point of view of this thesis, are not reflected in Rulfo's texts. Therefore, the analysis method proposed in this study is based on an observation of the texts themselves, which implies a change of direction by starting with the text and moving towards the theory. This new reading of the stories gives greater attention to the visual and auditory images with which Rulfo simulates sound than to the techniques that allow spoken traits to be translated into literature.

The analysis covers eight of the stories that are considered to be the most paradigmatic selected from the *The Burning Plain* volume: "Luvina", "The man", "Talpa", "The Day of the Collapse," "Paso del Norte", "Can you hear the dogs barking?" "Tell them not to kill me!" and "At daybreak". The study shows that the oral nature of this prose lies in the evocation of sound that Rulfo achieves thanks to the underlying narrative structure and in the way that action is described. It is described using a technique akin to film script writing, which involves exposing the facts through auditory and visual images, transferring sufficient information to the reader so that they can visualise the scenes in their imagination. Also, the use and management of these images give the reader the impression that the characters or the narrator are speaking out loud.

As has been reiterated, this study can extend the framework of research on fictitious orality, since it goes beyond the analysis model based on the conception of communicative distance and immediacy. The analysis of the eight stories shows that when choosing the features that the author transposes to his writing he does not start from the difference between the two modes, but determines them by the requirements of a particular communicative situation. Therefore it would be inappropriate to speak of a progression between the written and oral, rather than two different ways of encoding discourse: orally or in writing.

Similarly, it is assumed that the communicative distance and immediacy are not related to any particular embodiment, but with a given communicative situation that influences the intensity of certain features. It should also be noted that what is simulated in the stories is not the orality but the sound that the author evokes through visual and auditory images that describe the dialogue in a particular communicative situation. The analysis allows a more universal approach to the study of orality in Juan Rulfo's narrative, beyond the imitation of common peasant spoken language, and relates the very visual nature of his prose with the oral dimension of the storytellers' and characters' language.

Introducción

El presente trabajo se inscribe dentro de un amplio campo de estudio dedicado al análisis de la oralidad fingida en la literatura y su principal objetivo es ofrecer una nueva perspectiva posible acerca del estudio de las técnicas narrativas utilizadas en la redacción de los cuentos del volumen de Juan Rulfo *El Llano en llamas*. La propuesta central intentará mostrar que la oralidad del lenguaje empleado en los relatos no reside exclusivamente en el uso de las múltiples estrategias que permiten trasladar elementos del habla al medio escrito, sino que es de carácter más universal. Mediante el análisis detallado de los relatos que considero más significativos se buscará la evocación de la sonoridad a través de las imágenes visuales y auditivas presentes en los textos, lo que permitiría al lector recrear en su imaginación las voces de los personajes y de los narradores. Cabe subrayar que esta propuesta de análisis no intenta limitarse exclusivamente a los cuentos de Juan Rulfo, sino que constituye un posible modelo aplicable a otros textos narrativos.

Es difícil por su complejidad y, en cierta medida, un objetivo utópico el intento de abordar la revisión de toda la bibliografía existente relacionada con la oralidad y la escritura, razón por la cual en este estudio se propondrá una selección de los trabajos más significativos y, sobre todo, los más representativos para el asunto de esta tesis. Tangencialmente se tendrán en cuenta algunos trabajos de carácter más general relacionados con el asunto de la oralidad y su relación con la escritura a lo que se añaden, por un lado, los trabajos lingüísticos

que tratan sobre la oposición o la continuidad entre lo oral y lo escrito y, por otro, seleccionados estudios críticos sobre la oralidad en la narrativa hispanoamericana y sobre las técnicas narrativas utilizadas por Rulfo para simular la oralidad en sus relatos.

Mientras que los primeros estudios sobre la oralidad y la escritura han valorado la oralidad bajo la perspectiva de dos grandes etapas —antes del nacimiento de la escritura y de la imprenta (la denominada «oralidad primaria») y tras su nacimiento acompañado por los inventos tecnológicos del siglo XX tales como la televisión, la radio y el teléfono (la «oralidad secundaria»)—, las actuales tendencias investigadoras subrayan la importancia de los avances tecnológicos más recientes que han permitido crear una red global de comunicación digital en tiempo real. A pesar de que en la oralidad secundaria los avances tecnológicos también juegan un papel importante, las teorías más tradicionales entienden la escritura en su aspecto más «rudimentario», por lo cual obvian en cierta medida estos avances que han influido y han modificado el concepto de lo que se solía entender como escritura alfabética. No obstante, los estudios más recientes dan cuenta de estos vacíos y ponen el acento en un nuevo tipo de oralidad denominada «tercera oralidad» o la «oralidad del tercer entorno» que, gracias a las tecnologías de carácter multimedia del siglo XXI, trasciende los límites de las oralidades primaria y secundaria. Los lingüistas que han impulsado estas propuestas consideran que los nuevos avances redefinen el tradicional modelo de la comunicación y con ello la concepción de lo que se entiende como oralidad.

Dada la variedad y la disparidad de enfoques desde los que es abordado el concepto de la oralidad y el hecho de que en muchas ocasiones lo oral se confunde con lo coloquial, lo conversacional o lo informal, he considerado necesario definir, primero, qué se entiende por «oralidad». En líneas generales, el término oralidad remite a una serie de características que distinguen entre el medio utilizado para producir un discurso (oral o escrito) o la concepción del

discurso que puede ser oral o escrita y está delimitada por la inmediatez y la distancia comunicativas. A pesar de que esta concepción se supone independiente del medio empleado, se suele identificar la inmediatez comunicativa con la oralidad y la distancia con la escritura. Por eso, en la presente tesis se propone un enfoque alternativo que asocia la inmediatez y la distancia a la concepción del discurso determinado por una situación comunicativa concreta y no por el modo de articulación; de ese modo, se concede prioridad a la necesidad de entender los discursos en una situación comunicativa concreta y distinguirlos de la expresión oral independiente del acto comunicativo.

Como se ha señalado, el objetivo principal de este trabajo es analizar la oralidad fingida en la escritura, en concreto, la mimesis de la oralidad en la narrativa breve de Juan Rulfo. La crítica sobre el asunto enfoca el tema básicamente desde dos perspectivas: por un lado, se relaciona lo oral con lo indígena y lo escrito con las sociedades colonizadoras, por otro, se buscan rasgos de la oralidad en la escritura misma. No obstante, cabe subrayar que a pesar de que sean muchos los investigadores que se han dedicado a reflexionar sobre la oralidad entendida como una técnica narrativa, los trabajos que demuestran la presencia de la oralidad en la escritura de Juan Rulfo suelen estar basados en el clásico modelo de la inmediatez y la distancia comunicativas. En cambio, en la presente tesis se trata de ofrecer una lectura y una interpretación novedosas, que parten de unos principios considerados innovadores ya que se desvían y, en ocasiones, se oponen a determinados conceptos ya establecidos.

Sin negar la trascendencia del conjunto de los trabajos críticos publicados y reconocidos hasta el momento, la metodología propuesta en esta tesis toma como referente los relatos breves del volumen *El Llano en llamas*, por lo que, para el análisis y para alcanzar las conclusiones, sitúa el marco teórico en un punto de partida y no de llegada. Dicho en otros términos, muchos trabajos críticos acerca de la simulación de la oralidad en la literatura parten de los

estudios lingüísticos que recogen las teorías acerca de la oralidad en cuya base se halla la oposición, a menudo de apariencia incontestable, entre oralidad y escritura que, desde el punto de vista de esta tesis, no aparece reflejada en los textos de Rulfo. Por ello, el método de análisis propuesto en este trabajo se basa en la observación de los textos mismos, lo que implica un cambio de dirección que parte del texto hacia la teoría. Esta nueva lectura de los cuentos concederá mayor atención a las imágenes visuales y auditivas con las que Rulfo simula la sonoridad que a las técnicas que permiten trasladar a la escritura los rasgos considerados propios del habla.

La estructura de la presente tesis doctoral comprende dos partes: los primeros cuatro capítulos esbozan el marco teórico y los dos restantes están dedicados al análisis de los relatos de Juan Rulfo. En el primer capítulo se comentarán brevemente los estudios más relevantes acerca de la dicotomía oralidad *vs.* escritura que ofrecen una reflexión sobre el surgimiento de la escritura y sus posibles consecuencias en una sociedad moderna. Asimismo, se aludirá a las actuales tendencias de investigación sobre la oralidad y la escritura que conceden un papel protagonista a los últimos avances tecnológicos y consideran que estos están modificando el tradicional concepto de la comunicación y los rasgos comprendidos habitualmente como propios de lo oral.

En el segundo capítulo se pondrá el acento en la necesidad de una delimitación terminológica relacionada con la oralidad, la literatura oral y la oralidad ficticia; a ello se añadirán ciertas consideraciones acerca del empleo de términos lengua hablada, lengua conversacional, lengua coloquial. Asimismo, con el fin de buscar y seleccionar una herramienta teórica que permita abordar el análisis de la simulación de la oralidad en los textos literarios, brevemente, se revisarán los rasgos considerados propios de la oralidad, formulados a partir del clásico modelo de la inmediatez y la distancia comunicativas. Por último, se ofrecerá una breve reflexión acerca de la metodología tradicionalmente utilizada

en los estudios lingüísticos en los que se analiza la relación y las diferencias entre la oralidad y la escritura.

El tercer capítulo sirve de acercamiento a los estudios dedicados a la oralidad inscrita en el ámbito hispanoamericano. A partir del concepto de la transculturación se analizará de forma esquemática el proceso de cambio en la literatura hispanoamericana impulsado por el encuentro entre el mundo indígena y el colonizador. A continuación, se describirán cuatro perspectivas que suele adoptar la crítica para abordar el asunto de la simulación de la oralidad en la narrativa hispanoamericana entendida como la presencia de voces marginadas, las reminiscencias de la cultura popular, la simulación de un discurso tradicional «del otro» propio a las culturas indígenas orales o la adaptación e inserción en el texto de los aspectos sintácticos y las características consideradas propias de la oralidad. La ilustración de estos enfoques, se centrará en cinco estudios: «Representaciones de la oralidad en algunos cuentos de Laura Antillano» de Alberto Rodríguez Carucci, «La inmediatez de lo vital: literatura y oralidad en *La guaracha del Macho Camacho*» de José Manuel López de Abiada, *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral* de Jorge Marcone, «Técnicas narrativas y el español del Perú como representación de oralidad en *Conversación en La Catedral*» de Susanne Cadera y «Sintaxis coloquial en *Conversación en la Catedral* de Mario Vargas Llosa» de Mariela Agostinho de la Torre.

En el cuarto capítulo se revisarán las principales corrientes del estudio de la simulación de la oralidad en los relatos de Juan Rulfo que abordan el carácter oral de su narrativa, principalmente, desde dos perspectivas: por un lado, relacionando la oralidad incluida en su obra con una expresión de un mundo mítico, por otro, comprendiéndola como parte de una estructura narrativa que se consigue gracias a la simulación de un lenguaje oral. Teniendo en cuenta el objetivo de la presente tesis, se concederá mayor atención al segundo enfoque que plantea que Rulfo elabora de forma consciente un lenguaje oral popular

campesino con el que simula la oralidad gracias al empleo de determinadas técnicas narrativas. Finalmente, se describirán de forma breve las técnicas narrativas que la crítica considera significativas en cuanto al carácter oral de la prosa rulfiana y que comprenden el uso de determinados recursos estilísticos, la estructura narrativa, la importancia de los rasgos visuales y la autenticidad del tono de su prosa.

En el último capítulo, se analizarán ocho relatos seleccionados del volumen *El Llano en llamas* que ilustran de forma más completa las técnicas empleadas por Rulfo para simular la sonoridad; estos relatos son: «Luvina», «El hombre», «Talpa», «El día del derrumbe», «Paso del Norte», «No oyes ladrar los perros», «¡Diles que no me maten!» y «En la madrugada». Aunque se tendrá en cuenta como trasfondo la tradición teórica comentada en la primera sección, el análisis partirá de los textos mismos y centrará la atención en el aspecto visual y auditivo del lenguaje empleado por Rulfo que permite evocar la sonoridad de lo oral gracias a la construcción narrativa de los relatos a modo de cortometrajes y guiones cinematográficos. Se aludirá al paralelismo entre los relatos rulfianos y las fotografías o las imágenes de un corto con objeto de mostrar que el lenguaje utilizado en *El Llano en llamas* evoca la sonoridad de un discurso oral gracias a numerosas comparaciones que aluden al aspecto auditivo del lenguaje, creando así una realidad imaginada en la que el lector se ve «involucrado» y es capaz de recrear la representación narrativa y las voces de los personajes y del narrador.

El análisis de los ocho relatos basado en este planteamiento permitirá transgredir el enfoque tradicional desde el que la crítica suele analizar la simulación de la oralidad en la obra de Juan Rulfo y que entiende que, para transmitir una impresión de oralidad en las obras literarias, hay que integrar en el texto elementos considerados propios de lo oral. La propuesta de la presente tesis intenta ofrecer una lectura novedosa que muestre que la oralidad del lenguaje empleado en los relatos de *El Llano en llamas* es de carácter universal y no reside exclusivamente en la imitación del habla y del entorno de los

campesinos de Jalisco, sino que Rulfo construye las imágenes auditivas y visuales seleccionando elementos del repertorio sonoro y visual común para la mayoría de los lectores. Por último, cabe incidir en que el trabajo llevado a cabo abre posibles nuevas vías de investigación ya que la propuesta de análisis presentada en esta tesis puede servir de modelo para el estudio de la presencia de oralidad en otros textos literarios.

PRIMERA PARTE

I. La relación entre oralidad y escritura

I.1. Aspectos generales

Durante siglos la oralidad, investigada desde una perspectiva etnocentrista arraigada en la cultura europea occidental, sufrió cierto desprestigio; se extendió la opinión de que las formas artísticas orales eran superficiales e indignas de un examen serio¹. Asimismo, bajo el término de oralidad se agrupaba una serie de rasgos a menudo de carácter opuesto como primitivo/civilizado, tradicional/moderno, popular/culto², reduciendo de esta manera una realidad compleja a un simplificado esquema binario de primitivas culturas ágrafas y culturas avanzadas con escritura.

Llama la atención el hecho observado por Ong de que el interés por el contraste y la relación entre la oralidad y la escritura haya surgido no en la lingüística, sino en los estudios literarios, partiendo de los trabajos de Milman Parry y Albert Lord³ cuya propuesta ha servido de pauta para el análisis de las técnicas de transmisión oral de poemas. Ambos estudiosos demostraron que los

¹ Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

² Jorge Marcone, *La oralidad escrita: sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Perú, 1997.

³ Véase los trabajos de Milman Parry y Albert Lord citados por Walter Ong, *óp. cit.*, p. 16.

poetas orales no memorizaban los textos palabra por palabra, sino que disponían de unas fórmulas fijas «hexametradas» que podían combinar como quisieran; de allí argumentaron que la *Iliada* y *Odisea*, antes de estar puestas por escrito, se compusieron oralmente⁴. Es posible decir entonces que las tesis de Parry y Lord forman un antecedente en los estudios sobre la oralidad y la escritura.

El punto de partida en los estudios sobre la oralidad (aunque de carácter antropológico) se ubica en los años sesenta con trabajos como el de Lévi-Strauss intitulado *El pensamiento salvaje*. Si bien es cierto que estos trabajos rechazan el enfoque etnocentrista implícito en los puntos de vista anteriores, también lo es que, como señala Walter Ong, los términos que se emplean para referirse a la oralidad, como «primitivo» o «salvaje», están cargados de significado, por lo general, negativo⁵. En este sentido, Ong observa que en los estudios más recientes dedicados al análisis de las diferencias entre la oralidad y la escritura «una comprensión más positiva de los estados de conciencia anteriores ha reemplazado, o está reemplazando, estos enfoques bien intencionados, pero en esencia limitados»⁶. De acuerdo con este planteamiento propone utilizar el término «oralidad».

⁴ Don Ramón Menéndez Pidal, exponente del llamado neotradicionalismo y maestro de los estudios del Romancero de Tradición Oral aceptó inicialmente las teorías oralistas de Parry y Lord que invalidaba después respecto a los mecanismos de transmisión oral del Romancero. Véase Ana Valenciano López de Andújar, «Memoria, innovación y censura colectiva en la tradición oral. Épica yugoslava *versus* romancero hispánico», en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig* (ed. de Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez), El Colegio de México, México, 1992, pp. 33-40.

⁵ Walter Ong, *óp. cit.*, p. 168.

⁶ *Ibid.*, p. 169.

I.2. La influencia de la escritura en la formación de la sociedad moderna

Cabe señalar que aunque estudiosos como Ong (pero también Goody, Havelock u Olson) han matizado la gran división entre las culturas ágrafas y letradas, relacionada con las teorías anteriores, al mismo tiempo, conceden mayor atención al surgimiento de la escritura y, sobre todo, a sus consecuencias en una sociedad moderna. Como se verá más adelante, otro grupo de estudiosos tendrá una opinión diferente en lo que respecta a la influencia directa de la escritura en el pensamiento occidental moderno y postularán una visión todavía más unitaria entre la oralidad y la escritura, considerando a ambas modalidades medios lingüísticos equivalentes.

I.2.1. Eric Havelock: el papel de la escritura en el desarrollo de la mentalidad moderna

Eric Havelock en su artículo «La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna»⁷, define las palabras «oralidad» y «oralismo» en los siguientes términos:

Estas palabras caracterizan a sociedades enteras que se han basado en la comunicación oral sin utilizar la escritura. También son empleadas para identificar un determinado tipo de lenguaje usado en la comunicación oral. Y por último, se las utiliza para identificar un determinado tipo de conciencia, que se supone que es creado por la oralidad o es expresable en la oralidad⁸.

⁷ Eric Havelock, «La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna», en David R. Olson y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, Gedisa, Barcelona, 1995, pp. 25-46.

⁸ *Ibid.*, p. 25.

Sin duda la mayoría de los investigadores ha asumido en sus estudios una de estas tres perspectivas: bien entienden lo oral como perteneciente a las sociedades ágrafas, bien como una forma de comunicación o bien como un determinado tipo de mentalidad. Igualmente, Havelock apunta que delimitar el concepto de oralidad exige ponerlo en relación con la escritura «también considerada a la vez una condición social y un estado mental, con sus propios niveles de lenguaje y cognición expresables por escrito»⁹.

En este sentido, Havelock concede mayor atención al último de estos tres enfoques, enmarcando su análisis en la reflexión acerca del papel fundamental que desempeñaron la escritura y la imprenta en la llamada mentalidad moderna. Partiendo de las tesis de Parry y Lord sobre las fórmulas fijas «hexametras» utilizadas en las composiciones orales, considera que, al principio, el alfabeto sirvió para registrar los textos compuestos oralmente. La verdadera revolución, según él, tuvo lugar cuando la memorización de los textos dejó de depender de estas fórmulas fijas y se empezó a utilizar el alfabeto para crear producciones en prosa, sustituyendo de esta manera «los mecanismos de la memoria oral por la prosa documentada»¹⁰. De allí que el invento de la escritura supuso una evolución fundamental para el desarrollo de la mentalidad moderna, la ciencia, la filosofía y la justicia.

1.2.2. Ivan Illich: la cultura escrita lega y la transformación de la estructura mental universal

El mismo planteamiento se puede observar en el artículo de Ivan Illich en el que establece una diferencia entre la cultura escrita clerical y la cultura escrita lega que define de la siguiente manera:

⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰ *Ibid.*, p. 43.

Al decir «cultura escrita lega», me refiero a un abandono simbólico del uso del alfabeto en las culturas occidentales. Me refiero a algo muy diferente de la cultura escrita clerical, que consiste en la capacidad de leer y escribir. Al hablar de la cultura escrita lega me refiero a un modo distinto de percepción, en el que el libro se ha convertido en la metáfora decisiva a través de la cual concebimos el yo y el lugar que éste ocupa¹¹.

De acuerdo con esto, Illich plantea que en la cultura alfabetizada tanto las personas que saben leer y escribir como las analfabetas comparten la misma estructura mental inscrita en un mundo que utiliza y funciona a través del registro alfabético. Asimismo, mientras que una sociedad oral se regía por unas estructuras sociales, una mentalidad y una conciencia propias, la aparición y la utilización de la escritura han estimulado un cambio irreversible concerniente no solo a las personas letradas, sino también a una estructura mental universal.

Este planteamiento apoya lo desarrollado anteriormente por Havelock sobre el cambio que ha experimentado la mentalidad occidental a través de la implantación y la utilización de la escritura por la sociedad. Illich agrega, sin embargo, que la escritura no ha cambiado al mundo por sí sola, pero su conocimiento y utilización sí han llegado a arraigarse en la sociedad hasta modificar radicalmente sus estructuras más profundas.

En la misma dirección, David Olson sostiene que:

[L]a cultura escrita no origina el cambio social, la modernización ni la industrialización. Pero la capacidad de leer y escribir posiblemente sea vital para desempeñar ciertos roles en una sociedad tradicional. La escritura es importante por lo que permite hacer a la gente: alcanzar sus objetivos o vislumbrar objetivos nuevos¹².

Resulta claro que la escritura no es un invento mágico capaz de cambiar la mentalidad humana y la organización social de un día para otro, sin embargo, considerando lo anterior, puede pensarse que solo gracias al nacimiento del

¹¹ Ivan Illich, «Un alegato a favor de la investigación de la cultura escrita lega», en David R. Olson y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, ed. cit., p. 47.

¹² David R. Olson y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, ed. cit., p. 13.

alfabeto y de su arraigamiento en la cultura, la sociedad ha podido desarrollar una estructura mental basada en el nuevo código de comunicación. Como se verá más adelante, este planteamiento será refutado por otros autores.

Dejando a un lado la influencia directa de la escritura en el desarrollo de la mentalidad moderna, conviene destacar, por último, la reflexión de Illich sobre la relevancia de los inventos tecnológicos en los futuros cambios. Según este estudioso, es muy probable que los futuros investigadores demuestren que el uso del ordenador haya cambiado el concepto de la escritura, aunque subraya que:

Así como fue un gran error sostener que la imprenta era necesaria para que la mente occidental fuera moldeada por el «pensamiento lineal», también sería erróneo creer que el ordenador, en sí mismo, constituye una amenaza para la supervivencia de la mente alfabetizada¹³.

La importancia de este planteamiento radica en la observación de que la escritura no se corresponde únicamente con el papel y el bolígrafo o con la imprenta, sino que están apareciendo nuevos inventos tecnológicos que influyen en el marco de la oralidad y la escritura y son capaces de cambiar ambos conceptos.

1.2.3. David Olson: la influencia de la escritura en el surgimiento de la ciencia moderna

Al igual que en los trabajos mencionados anteriormente, David Olson en su artículo «Cultura escrita y objetividad: el surgimiento de la ciencia moderna» reflexiona sobre los cambios sociales y psicológicos en la sociedad estimulados a través del nacimiento de la escritura alfabética.

En este artículo Olson señala que el principal cambio en la mentalidad humana relacionado con la escritura es la distinción entre lo que él denomina «lo

¹³ Ivan Illich, *óp. cit.*, p. 65.

dado y lo interpretado», es decir, entre lo que Havelock¹⁴ englobaba bajo los términos de lectura e interpretación o entre lo que McLuhan¹⁵ entendía por forma y significado. La idea central, según Olson, es que «la escritura dividió el proceso de comprensión en dos partes: la que es preservada por el texto, o sea, la que está dada, y la que aporta el lector, o sea, la interpretación»¹⁶. Esa división es posible gracias a que la escritura creó un texto original invariable y la imprenta puso ese texto en manos de miles de personas que podían interpretarlo cada uno a su manera, pero lo más importante es que el contenido del texto original se mantenía fijo convertido en punto de referencia para las posibles interpretaciones.

De acuerdo con este planteamiento, Olson apunta que se puede aplicar la misma distinción a todo tipo de fenómenos naturales, dado que el hombre, una vez capacitado para interpretar y analizar lo que lee, es capaz de analizar e interpretar todo tipo de experiencias. Como consecuencia de este cambio en el pensamiento y en la percepción del ser humano, surge el nacimiento de la ciencia moderna basada en la observación y el análisis que, a la vez, impulsa el paso de la época anterior a la modernidad.

Cabe señalar que esta idea no ha estado exenta de críticas, por ejemplo, por parte de Carol Feldman quien ha demostrado que la capacidad de fijar e interpretar los textos no es exclusiva de las culturas letradas. Respecto a esta cuestión, Olson sostiene que el estudio de Feldman no determina si «esas

¹⁴ Véase Erick Havelock, citado por David R. Olson, «Cultura escrita y objetividad: el surgimiento de la ciencia moderna», en David R. Olson y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, ed. cit., p. 218.

¹⁵ Véase Marshall McLuhan, citado por David R. Olson, «Cultura escrita y objetividad: el surgimiento de la ciencia moderna», en David R. Olson y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, ed. cit., p. 218.

¹⁶ David R. Olson, «Cultura escrita y objetividad: el surgimiento de la ciencia moderna», ed. cit., p. 218.

interpretaciones están “en el texto”, es decir, que están dadas, o en la mente del intérprete, lo cual es un punto crucial para la hipótesis (...)»¹⁷.

Sin embargo, los trabajos de autores como Feldman incitan a Olson a reformular su hipótesis. Esta reflexión es recogida en otro de sus artículos titulado «La cultura escrita como actividad metalingüística» en el que señala los siguientes puntos a tener en cuenta a la hora de analizar los efectos de la cultura escrita. En primer lugar, llama la atención sobre la necesidad de analizar la cultura escrita desde un enfoque funcional, es decir, entiende que tanto la escritura como la oralidad son medios utilizados para lograr diversos fines, pero no constituyen un fin en sí mismas. En segundo lugar, plantea que han de analizarse distintas formas de escritura pertenecientes a distintos individuos, grupos sociales y culturas. En tercer lugar, reconoce la diferencia entre las ortografías y sus usos. Y por último, señala que hay que «definir con mayor precisión las relaciones entre diversos medios de comunicación y entre estos medios y las propiedades y usos más fundamentales del lenguaje humano en general»¹⁸.

Como se puede apreciar, estas premisas generan más reflexión sobre distintas formas que puede adoptar el texto escrito y sobre distintas perspectivas desde las que es posible abordar su estudio. A partir de allí es posible ampliar el horizonte de la investigación sobre la relación entre la oralidad y la escritura y matizar las ideas más contundentes sobre el papel que ha desempeñado la escritura en la formación del pensamiento moderno. Cabe señalar que a pesar de estos apuntes las teorías al respecto no han cambiado de forma sustancial, aunque sí se ha llegado a equilibrar la relación entre ambas modalidades.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 214.

¹⁸ David R. Olson, «La cultura escrita como actividad metalingüística», en David R. Olson y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, ed. cit., p. 335.

Siguiendo el planteamiento anterior, Olson reflexiona sobre el conocimiento metalingüístico; aun reconociendo que los conceptos metalingüísticos no son exclusivos de las sociedades letradas, apunta que «la escritura en estas sociedades tiende a utilizarlos mucho más que el habla»¹⁹, lo que, finalmente, le permite sostener que «el concepto metalingüístico acerca del lenguaje es un efecto, ya sea directo o indirecto, de la cultura escrita»²⁰. Aunque se trate de una idea matizada por la relativa importancia de la oralidad, este planteamiento sigue poniendo de relieve la repercusión de la escritura en la mentalidad occidental. A pesar de ello, sus aportaciones son de interés para este estudio ya que alude al enfoque funcional de la escritura, sus distintas manifestaciones y su relación con los medios de comunicación.

Al describir las hipótesis sobre el vínculo entre la escritura y las formas de pensamiento, Olson alude a los estudios de Chafe y Danielewicz²¹ quienes señalaron que las personas escriben de manera distinta de cómo hablan; en concreto, que al escribir utilizan un vocabulario más elaborado y unas construcciones más complejas. A partir de estos estudios, determinaron que:

Estas diferencias tienden a manifestarse en el empleo de distintos «géneros», más que en el uso de una modalidad diferente per se. Es decir, las propiedades de la escritura son más visibles en los ensayos científicos que en las cartas entre amigos²².

Aunque para Olson esta idea constituya una prueba de que las diferencias de modalidad determinen, en cierta medida, las producciones lingüísticas de la gente, en lo que respecta a la propuesta de hipótesis de este trabajo, los citados estudios de Chafe y Danielewicz, quizá, ayuden a establecer la conexión entre los rasgos de un discurso y una situación comunicativa concreta. El punto crucial

¹⁹ *Ibíd.*, p. 350.

²⁰ *Ibíd.*, p. 347.

²¹ Véase Wallace Chafe y Jane Danielewicz, citado por David R. Olson, «La cultura escrita como actividad metalingüística», ed. cit., p. 337.

²² David R. Olson, «La cultura escrita como actividad metalingüística», óp. cit., p. 337.

está en la afirmación de que los rasgos de la escritura son más visibles en los ensayos científicos que en las cartas entre amigos; parece ser, por lo tanto, que los rasgos considerados propios de la escritura aparecen con más claridad en una situación comunicativa científica (más o menos «oficial») que en una situación más informal y que no están determinados por una modalidad concreta.

1.2.4. Walter Ong: la escritura y la actividad intelectual del hombre moderno

Quizá una de las aportaciones acerca de la relación entre la oralidad y la escritura más significativa haya sido el antes mencionado estudio de Walter Ong titulado *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*²³. Al igual que los autores de las obras comentadas anteriormente, Ong sostiene que la escritura es la «tecnología que ha impulsado y modelado la actividad intelectual del hombre moderno»²⁴. Asimismo añade que la escritura, al convertirse en una nueva forma de almacenar el conocimiento, ha permitido que la mente desarrolle un pensamiento más abstracto y original.

Una de sus principales aportaciones ha sido la distinción de la oralidad en primaria y secundaria, idea que posteriormente ha sido recogida por numerosos investigadores. Por oralidad primaria Ong entiende la «oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión»²⁵; mientras que emplea el término de oralidad secundaria para referirse a la «actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el

²³ Walter Ong, óp. cit.

²⁴ *Ibíd.*, p. 86.

²⁵ *Ibíd.*, p. 20.

teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión»²⁶.

A partir de este planteamiento, Ong centra su estudio en la evolución desde la oralidad a través de la escritura y desde la imprenta hasta los medios electrónicos; se refiere al conocido lema de McLuhan²⁷ «el medio es el mensaje» como la manifestación de conciencia de esa evolución. Igualmente, considera que mientras que los estudios de Malinowski²⁸ han comprobado que en las culturas ágrafas la lengua suele ser un modo de acción y no solo una codificación del pensamiento, en el discurso escrito el significado depende de la estructura lingüística y no del contexto; por ello, la escritura ha sido capaz de crear un discurso autónomo libre de contexto. Al mismo tiempo, Ong observa que las culturas orales también conocen una especie de discurso autónomo que se manifiesta en «las fórmulas fijas, así como en frases adivinatorias o profecías, en las cuales la persona misma que las enuncia se considera no la fuente sino solo el conducto»²⁹. Este planteamiento se une a la idea de Chafe³⁰ quien ha sugerido que, si se compara el lenguaje ritual con el coloquial, se advierte que el primero comparte rasgos con la escritura en el sentido de que «posee una permanencia que no tiene el lenguaje coloquial. El mismo rito oral es presentado una y otra vez: no palabra por palabra, sin duda, pero sí con un contenido, estilo y constantes de una ejecución a la siguiente»³¹.

Lo anterior evidencia cómo los rasgos de un determinado tipo de discurso dependen, en gran medida, de la situación comunicativa; en este caso están insertas en un ámbito ritual por lo que presentan más semejanzas con la escritura

²⁶ *Ibíd.*, p. 20.

²⁷ Véase Marshall McLuhan, citado por Walter Ong, *óp. cit.*, p. 36.

²⁸ Véase Bronislaw Malinowski, citado por Walter Ong, *óp. cit.*, p. 39.

²⁹ Walter Ong, *óp. cit.*, p. 81.

³⁰ Véase Wallace Chafe, citado por Walter Ong, *óp. cit.*, p. 69.

³¹ Walter Ong, *óp. cit.*, p. 69.

que con el llamado lenguaje coloquial. Asimismo, el planteamiento de Chafe por un lado, permite desvincular la oralidad de un discurso espontáneo y efímero, que es cómo tradicionalmente se ha entendido el discurso oral; por otro, revela la importancia del criterio según el cual se eligen los textos para el análisis. Esto último resulta de gran importancia para realizar un análisis objetivo puesto que la selección de los ejemplos, en gran medida, determina los resultados del estudio de la oralidad y la escritura.

Interesantes además son las consideraciones de Ong sobre el valor que inicialmente se le ha atribuido a la escritura. Observa que «la escritura (...) da una nueva estructura al pensamiento y en el proceso convierte ciertos dialectos en “grafolectos”»³². Por grafolecto Ong entiende «una lengua transdialectal formada por una profunda dedicación a la escritura»³³ y añade que es precisamente la escritura el factor que «otorga a un grafolecto un poder muy por encima del de cualquier dialecto meramente oral»³⁴. Esto es así porque «el hecho de que el grafolecto sea escrito o, *a fortiori*, impreso, hace que se le atribuya un poder normativo especial para mantener a la lengua en orden»³⁵. No sorprende por ello que en un principio los estudios dedicados al análisis de la oralidad opusieran lo oral a lo escrito, atribuyendo al discurso oral aspectos negativos de la lengua como «errores», inacabamientos, particularidades del lenguaje de los barrios bajos, coloquialismos, etc.³⁶.

Adoptando las propuestas de Ong, es posible considerar la oralidad y la escritura soportes del lenguaje y asumir que la escritura, la imprenta o el ordenador son formas de «tecnologizar» la palabra. Esta distinción entre la

³² *Ibíd.*, p. 17.

³³ *Ibíd.*, p. 17.

³⁴ *Ibíd.*, p. 17.

³⁵ *Ibíd.*, p. 108.

³⁶ Véase Claire Blanche Benveniste, *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*, Gedisa, Barcelona, 1998.

caligrafía, la imprenta y la tecnología electrónica resulta decisiva a la hora de abordar el estudio de la oralidad y la escritura dado que influye considerablemente en los resultados: un texto escrito a mano presentará distintas características que el mismo texto impreso o escrito en el ordenador.

1.3. Críticas a la «hipótesis de la cultura escrita»

Todos los autores de los trabajos mencionados hasta el momento sostienen que la escritura es necesaria para las formas de pensamiento de la sociedad moderna occidental. No obstante, si bien otros investigadores han aceptado que los efectos de la cultura escrita sobre el pensamiento sí son importantes, al mismo tiempo han señalado que a menudo se exageran o interpretan erróneamente, llegando a la conclusión de que los estudios anteriores no presentan fundamentos contundentes para afirmar que fue la escritura la causa de los cambios en la Europa occidental.

1.3.1. Carol Feldman: la capacidad de interpretación como una capacidad universal del lenguaje

Carol Feldman en su artículo «Metalenguaje oral» plantea el problema fundamental de lo que ella denomina «perspectiva general» compartida por Olson, McLuhan, Havelock, Ong, Chafe, Goody y Watt y otros³⁷: «la carencia de un mecanismo específico para explicar la manera exacta en la que la escritura

³⁷ Véase Carol Fleisher Feldman, «Metalenguaje oral», en David R. Olson y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, ed. cit. p. 71.

ejerce sus efectos sobre la mente»³⁸. De acuerdo con esto, Feldman muestra que la capacidad de interpretación y reflexión es una capacidad universal del lenguaje (presente tanto en su modalidad oral como escrita). Como prueba señala la poesía wana, la oratoria ilongot y los mitos Chinook; géneros orales altamente estructurados y artificiosos muy similares a los géneros escritos como la poesía, los informes legales o la novela por su lejanía de las actividades cotidianas y por la pericia que requieren a la hora de interpretarlos.

A partir de esta premisa y en lo que respecta a los géneros artificiosos escritos, Feldman plantea la siguiente pregunta: «¿es el hecho de que son escritos lo que invita a la reflexión y la interpretación o esto se debe a algo propio de las estructuras contenidas en los géneros mismos?»³⁹. Y si la reflexión está implícita en el género artificioso, «¿no invitarán también a la reflexión los géneros artificiosos orales?»⁴⁰. Esta pregunta es especialmente pertinente si se considera que, como apuntaba Olson, la diferencia entre «lo dado» y la interpretación impulsada por la cultura escrita ha sido fundamental para el surgimiento de la ciencia moderna.

La teoría de Feldman defiende que tanto la búsqueda de una expresión elegante como el intento de interpretar o encontrar el significado a los enunciados son dos actitudes universales de la condición humana. Por ello, sostiene entonces que:

Si estas son actitudes universales de la condición humana, el *factor desencadenante* seguramente no es la escritura, sino el cometido social y cognitivo universal del ser humano. Y el *medio* seguramente no es la escritura, sino la más universal herramienta del género artificiosos que se concreta (en gran medida) por escrito en las culturas letradas y a través del habla en las orales⁴¹.

³⁸ *Ibíd.*, p. 71.

³⁹ *Ibíd.*, p. 72.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 72.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 79.

En definitiva, la hipótesis de Feldman es que «tanto en las culturas orales como en las que tienen escritura, existen géneros en los que importan las palabras mismas, las que pueden o no formar parte de un sistema de interpretación»⁴².

Cabe recordar, no obstante, que para algunos estudiosos como Olson el problema fundamental de la interpretación de textos en las culturas ágrafas radica en la imposibilidad de demostrar si esas interpretaciones están «en el texto» o en la mente del intérprete. A pesar de estas dificultades, las tesis de Feldman ponen de relieve la necesidad de contemplar los efectos de la cultura escrita sobre el pensamiento moderno desde una perspectiva mucho más amplia.

I.3.2. Peter Denny: el pensamiento racional como una característica del pensamiento humano

Entre los muchos autores que han impulsado nuevas propuestas acerca de la relación entre la oralidad y la escritura cabe citar también a Peter Denny que en un trabajo intitulado «El pensamiento racional en la cultura oral y la descontextualización escrita» centra este asunto en las diferencias entre las sociedades ágrafas y las letradas. En su intento por determinar cuáles son las diferencias transculturales en el pensamiento, Denny afirma que, a pesar de la creencia generalizada de que el pensamiento occidental es más reflexivo, más abstracto, más complejo y más lógico que el pensamiento predominante en las sociedades ágrafas, la única diferencia entre ambos es la descontextualización⁴³. Asimismo señala que esa diferencia no depende tanto de la capacidad de pensar cuanto de los hábitos de pensamiento.

⁴² *Ibíd.*, p. 77.

⁴³ J. Peter Denny, «El pensamiento racional en la cultura oral y la descontextualización escrita», en David R. Olson y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, ed. cit., p. 95.

Analizando las causas del pensamiento descontextualizado, Denny constata que la cultura escrita no es la causa determinante, sino tan solo un factor que intensifica la descontextualización. De acuerdo con esta premisa sostiene que «la causa general de la descontextualización es el crecimiento de las sociedades humanas hasta exceder un tamaño en el que todos los miembros comparten un fondo común de información»⁴⁴. Más adelante añade:

En las situaciones formales se suele concretar la causa básica de la descontextualización, esto es, el hecho de comunicarse con personas desconocidas que pueden no compartir información contextual. (...) Cuando las circunstancias implican un contexto compartido, incluso los emisores ilustrados vuelven al hábito humano normal de la comunicación contextualizada⁴⁵.

Si esto es así, sería posible sostener que la forma de comunicación está determinada, en gran medida, por la situación comunicativa y no por una modalidad concreta, lo cual puede resultar de gran importancia para el propósito de este trabajo.

Como consecuencia de su investigación, Denny plantea que tanto la lógica como la fijación e interpretación de textos o el pensamiento abstracto (fuera de la abstracción descontextualizada) son características que pertenecen a todo pensamiento humano y no están determinadas por la escritura.

I.3.3. Debi Pattanayak: la «maldición de la cultura escrita»

Siguiendo la misma dirección, estudiosos como Debi Prasanna Pattanayak han puesto de relieve que los efectos en el pensamiento moderno que otros investigadores se inclinan a atribuir a la cultura escrita no son necesariamente ciertos. Pattanayak, en su estudio «La cultura escrita: un instrumento de opresión», sostiene que autores como Havelock u Ong al hablar del «peligro de

⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 103-104.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 115.

la cultura escrita» o la «oralidad marginal» conceden demasiada relevancia a la cultura escrita, incurriendo al mismo tiempo en cierto prejuicio⁴⁶. Asimismo, considera exageradas y creadoras de teorías opresivas atribuciones como las de Olson quien llega a afirmar que «la cultura escrita cumplió un papel decisivo en el desarrollo de lo que podríamos llamar la “mentalidad moderna”»⁴⁷. Según el mismo crítico, el menosprecio hacia la cultura oral se debe a veces a que tradicionalmente el analfabetismo solía estar ligado a la pobreza, la desnutrición, la falta de educación y de medidas sanitarias, mientras que la cultura escrita solía estar relacionada con el crecimiento de la productividad, el cuidado infantil y el avance de la civilización. Así, no es de extrañar que muchos investigadores hayan insistido en teorizar sobre las ventajas de la cultura escrita.

Pattanayak adopta otro punto de vista y afirma que «hay muy poca diferencia estructural entre el lenguaje de quienes saben leer y escribir y el de quienes no lo saben»⁴⁸. Al mismo tiempo apunta que esa diferencia atañe al procesamiento mental de los dos grupos, por lo que considera más relevante «examinar estos distintos modos de procesamiento en vez de buscar dos lenguajes diferentes»⁴⁹.

1.3.4. Narasimhan: la condición letrada como un continuo entre la oralidad primaria y la tecnología

De manera similar, R. Narasimhan en su artículo «La cultura escrita: caracterización e implicaciones» centra la atención en la «hipótesis de la cultura escrita» que ha llevado a buena parte de los investigadores a sostener que la

⁴⁶ Debi Prasanna Pattanayak, «La cultura escrita: un instrumento de opresión», en David R. Olson y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, ed. cit., p. 145.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 145.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 148.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 149.

cultura europea occidental experimentó un cambio esencial tras la invención de la escritura alfabética, puesto que la escritura y la imprenta permitieron establecer una clara distinción entre la «emisión» y el «texto»⁵⁰. Narasimhan subraya que es necesario ampliar la perspectiva desde la que se abordan las implicaciones de la cultura escrita en el pensamiento moderno. De acuerdo con este planteamiento, señala que no fue la escritura la causa directa de los cambios en la mentalidad occidental, sino que:

Las causas tuvieron como elemento fundamental los esfuerzos realizados por articular aspectos del mundo y del yo, así como las formas y modalidades específicas de representar estas articulaciones y los usos que se hicieron de ellas para crear nuevos mundos contruidos⁵¹.

En su opinión, la mayoría de la gente percibió los beneficios de la cultura escrita indirectamente, es decir, a través de las «prácticas de la cultura escrita que fueron institucionalizadas y tecnologizadas»⁵². Por consiguiente sostiene que «la condición letrada constituye un continuo que va de la oralidad primaria, en un extremo, a la conducta letrada apuntalada por las tecnologías más complejas que pueden concebirse en el otro extremo»⁵³. En consecuencia, cabe asumir su apreciación de la evolución cultural como una especie de continuo cuyos extremos están marcados no por la oralidad y la escritura, sino por la oralidad y la tecnología.

En resumen, teniendo en cuenta los estudios antes seleccionados y descritos de forma muy breve, las teorías sobre la relación entre la oralidad y la escritura se pueden dividir fundamentalmente en dos tipos: las que consideran la escritura un factor determinante en la formación del pensamiento moderno y las

⁵⁰ R. Narasimhan, «La cultura escrita: caracterización e implicaciones», en David R. Olson y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, ed. cit., p. 237.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 246.

⁵² *Ibíd.*, p. 246.

⁵³ *Ibíd.*, p. 247.

que postulan un análisis de la cultura escrita desde una perspectiva más amplia. A simple vista se puede observar la diferencia de criterio en ambos puntos de vista: mientras que unos fundamentan su hipótesis en la invención de la escritura alfabética, otros insisten en que las características del pensamiento humano como la lógica o la abstracción son universales.

Sin duda, ambas perspectivas rechazan un enfoque paternalista propio de los puntos de vista precedentes y, como señala Jeffrey Kittay, los estudios actuales «muestran que las entidades que conocemos como cultura escrita y oralidad se interpretan y dependen una de otra, y más que ser opuestas son algo así como diferentes formas de experiencia que tenemos a nuestro alcance»⁵⁴. En consecuencia con lo dicho por Kittay, los estudios comentados hasta aquí coinciden en señalar una línea entre las culturas que conocen la escritura y las que permanecen ajenas a ella y esta perspectiva se ve reflejada en ciertas valoraciones de lo oral y lo escrito.

I.4. La idealización de la escritura: lo escrito y su validez normativa

Como resultado de lo ya comentado de forma muy breve, lo oral ha sido desprestigiado en la cultura occidental durante siglos. Por ello no ha de extrañar que la escritura se haya convertido en un modelo lingüístico y que, incluso en la actualidad, sea considerada una cualidad de élites y, como apunta Juan Manuel Gutiérrez Jiménez, haya adquirido posición de norma entre lo correcto y lo

⁵⁴ Jeffrey Kittay, «El pensamiento a través de las culturas escritas», en David R. Olson y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, ed. cit., p. 224.

incorrecto en la lengua a medida que «la palabra escrita fue adquiriendo mayor peso legal, social y cultural»⁵⁵. Al mismo tiempo, se ha relacionado la producción oral con lo improvisado, descuidado o incompleto. A ello podría añadirse también el hecho de que para aprender a escribir es necesario someterse a un proceso de formación, de entrenamiento y de práctica que exige dedicación y constancia, lo que puede generar una idea equivocada que la escritura sea más importante que lo oral que se aprende de forma más «natural». Como señala Nila Vigil, esta última razón es seguramente la que justifica que se la haya atribuido a la escritura las ventajas de la escolarización⁵⁶.

Sin entrar a fondo en el asunto, no es difícil apreciar que hoy en día en buena parte del mundo saber escribir es una de las obligaciones escolares, por lo que la escritura se convierte en una habilidad común que se practica a diario durante toda la vida; un ejemplo de ello lo constituyen los textos escritos relacionados estrechamente con la vida diaria como recetas culinarias, instrucciones, manuales, prospectos médicos, etc. Tanto es así que no sería fácil determinar que se trata de textos utilizados con menor frecuencia que las producciones orales. De acuerdo con esto, sería posible sostener entonces que tanto la escritura como el habla forman parte de nuestra comunicación cotidiana por lo que difícilmente se podría atribuir más relevancia a cualquiera de las dos modalidades.

El papel relevante de la escritura en la sociedad moderna ha sido una de las cuestiones puestas de manifiesto por Jacques Derrida en «La farmacia de Platón»⁵⁷. La reflexión en torno a este asunto parte del mito sobre el origen de la escritura incluido en *Fedro* de Platón. Derrida analiza el diálogo entre el rey

⁵⁵ Juan Manuel Gutiérrez Jiménez, «Algunas características de la tradición oral», obtenido de http://www.academia.edu/5893627/Algunas_caracter%C3%ADsticas_de_la_tradici%C3%B3n_oral, p. 12.

⁵⁶ Nila Vigil Oliveros, «Un intento por aclarar las diferencias entre oralidad y lengua oral», obtenido de <http://nilavigil.com/2014/06/22/pistas-para-estudiar-la-oralidad/>.

⁵⁷ Véase Jacques Derrida, *La disseminación*, Fundamentos, Madrid, 1975.

egipcio Thamus y el inventor de la escritura Theuth quien sostiene que la escritura «hará más sabios a los egipcios y vigorizará su memoria: es el elixir de la memoria y de la sabiduría lo que con ella se ha descubierto»⁵⁸. Derrida considera que la sociedad moderna ha confirmado las palabras del «creador» de la escritura dado que asume que el conocimiento de la escritura y la habilidad de escribir la convierte en más sabia y ejercita su memoria y su mente. Una prueba de ello es que el concepto de escritura cobra un significado particular: la cultura significa la cultura de la escritura, y la civilización, la civilización de la escritura.

Esta suerte de tensión entre la oralidad y la escritura también se ve reflejada en algunas teorías lingüísticas que adoptan dos puntos de vista: el primero viene a reforzar de algún modo la hipótesis de Derrida puesto que considera la oralidad una modalidad «inferior» respecto a la escritura, el segundo, en cambio, postula un «verdadero» lenguaje oral reduciendo la función de la escritura a una simple transcripción de este.

En cuanto al primer enfoque, cabe mencionar a Klaus Zimmermann quien señala que, una vez arraigada en la sociedad, la escritura ha impulsado el desarrollo de un sistema lingüístico adaptado a las necesidades de la nueva comunicación escrita; del mismo modo, la implementación de esta innovación lingüística y comunicativa ha propulsado cambios culturales muy profundos que han originado una cultura de la escritura⁵⁹. Por todo esto, la escritura se ha convertido en un rasgo distintivo de los sectores cultos de la sociedad (cabe recordar que durante mucho tiempo «hombre culto» era el que simplemente sabía leer y escribir) y la modalidad escrita del lenguaje ha recibido validez normativa que ha influido tanto en el análisis de lo oral (considerándolo una variedad decadente de lo escrito) como en el estudio del lenguaje en general.

⁵⁸ Platón, *Fedro*, Aguilar, Buenos Aires, 1982, p. 110.

⁵⁹ Klaus Zimmermann, «Lenguaje juvenil, comunicación entre jóvenes y oralidad», en Thomas Kotschi, Wulf Oesterreicher, Klaus Zimmermann (coord.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Iberoamericana, Madrid, 1996, p. 475.

Una prueba de ello es que la teoría del cambio lingüístico desarrollada por la lingüística histórica considera que ese cambio viene «desde abajo», nace como una «disidencia», «incorrección», como una forma lingüística propia de los sectores «bajos» de la comunidad hablante⁶⁰.

Desde otra perspectiva, la lingüística descriptiva postula la primacía de acto lingüístico oral —popular, vivo y natural— oponiéndolo a lo escrito artificial, literario, academicista y normativo⁶¹. Tal enfoque tiene que ver con que, históricamente anterior al lenguaje escrito, el lenguaje oral es considerado «puro» en el sentido de no «contaminado» por la escritura. Análogamente, la escritura constituye una mera técnica de transcripción de los enunciados orales, una técnica neutra, a través de la cual se pueden estudiar los procesos orales⁶². Este hecho fue observado por Claire Blanche Benveniste quien apunta que:

El concepto de «código gráfico» ha tenido un gran éxito entre los docentes franceses durante la década de 1970-1980. Se presentaba a la lengua hablada como un «código oral» y a la escrita como un «código gráfico» y se suponía que ambas «codificaban» el mismo objeto: la «lengua». Dentro de esta perspectiva, la lengua se consideraba implícitamente como un dato previo, presuntamente homogéneo y no sujeto a la influencia de los «códigos». La escritura era un simple instrumento, desprovisto de existencia autónoma y encargado exclusivamente de hacer una transposición de la lengua, sin ejercer ninguna influencia sobre ella⁶³.

Sin duda, tal concepción de lo escrito reduce considerablemente la función de la escritura a una mera transcripción del habla; algo puesto de manifiesto por Emilia Ferreiro, quien advierte que basar tal afirmación en el hecho de que antes de inventar la escritura la humanidad se comunicara oralmente durante siglos

⁶⁰ Rafael Cano-Aguilar, «Lenguaje "espontáneo" y retórica epistolar en cartas de emigrantes españoles a Indias», en Thomas Kotschi, Wulf Oesterreicher, Klaus Zimmermann (coord.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, ed. cit., p. 375.

⁶¹ *Ibid.*, p. 376.

⁶² Ana Teberosky, «Las “filtraciones” de la escritura en los estudios psicolingüísticos», en Emilia Ferreiro (comp.), *Relaciones de (in)dependencia entre oralidad y escritura*, Gedisa, Barcelona, 2002, p. 111.

⁶³ Claire Blanche Benveniste, «La escritura, irreductible a un “código”», en Emilia Ferreiro (comp.), *Relaciones de (in)dependencia entre oralidad y escritura*, ed. cit., p. 15.

conduce a una visión reduccionista según la cual la escritura sigue teniendo las funciones de la comunicación oral⁶⁴.

I.5. Oralidad y escritura bajo el prisma de las nuevas tecnologías

Las conclusiones de los estudiosos que han destacado la relevancia del alfabeto en la creación de la sociedad moderna inducen a pensar que el invento de la escritura ha sido el mayor logro de la humanidad. La mayoría de estos investigadores se ha referido a la escritura como un motor de cambio en el desarrollo de varias disciplinas, sobre todo científicas, de educación, tecnológicas. No obstante, conviene señalar que es posible enfocar el asunto desde una perspectiva diferente. Al respecto, cabe mencionar la concepción del lingüista polaco Kordian Bakula, profesor en la Universidad de Wrocław, especializado en la metodología didáctica para la enseñanza del polaco. En su libro titulado *Mowione ≈ pisane: komunikacja, jezyk, tekst* [Hablado ≈ escrito: comunicación, lenguaje, texto] señala que aunque la escritura, sin duda, ha desempeñado un papel fundamental en el desarrollo de la tecnología, quizá el mayor logro de la humanidad hasta el momento sean los inventos capaces de grabar y transmitir la imagen y el sonido juntos (como, por ejemplo, la televisión)⁶⁵. Ciertamente, teniendo en cuenta los últimos logros tecnológicos,

⁶⁴ Emilia Ferreiro, «Escritura y oralidad: unidades, niveles de análisis y conciencia metalingüística», en Emilia Ferreiro (comp.), *Relaciones de (in)dependencia entre oralidad y escritura*, ed. cit., p. 151.

⁶⁵ Kordian Bakula, *Mowione ≈ pisane: komunikacja, jezyk, tekst*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, 2008, pp. 144-145.

cuestiona que la invención de la escritura, la producción de papel y la imprenta sean los mayores logros de la historia de la humanidad⁶⁶.

La originalidad de la contribución de Bakula reside en observar que la sociedad actual podría funcionar al margen de la cultura escrita (aquí la escritura se entiende como la tecnología dominante que define a una cultura)⁶⁷. Para este crítico el foco de interés está en la tecnología y su repercusión en la comunicación. Cabe subrayar que en la civilización moderna la escritura ya no es tan solo una herramienta, sino que se ha convertido en un objetivo. En relación con lo anterior, sería conveniente recordar las palabras de McLuhan quien apuntaba que los inventos del siglo XX han influido en el desarrollo cultural hasta tal punto que la cultura de la escritura se convirtió en la cultura de imagen y sonido. Si esto es así, se podría deducir que actualmente, debido a los inventos tecnológicos, la oralidad adquiere cada vez más importancia.

El mundo académico, no obstante, parece no advertir esta nueva situación ya que las actuales tendencias de investigación no suelen centrar la atención en los inventos tecnológicos. Los investigadores que sí parecen conceder un papel protagonista a las tecnologías han ido proponiendo nuevos enfoques atendiendo a los nuevos tipos de comunicación marcados por el uso de los aparatos productos de las nuevas tecnologías.

En este sentido, Manuel Alcántara Plá en su artículo «Las unidades discursivas en los mensajes instantáneos de wasap» observa que:

⁶⁶ En este sentido, Bakula señala que la humanidad cuenta con al menos una docena de logros e inventos igual de importantes. Como prueba señala que el arco y la jabalina fueron muy valiosos para el cazador del Paleolítico, mientras que el dominio de la siembra y el cultivo agrícola podrían llamarse la revolución del Neolítico gracias a la azada. De forma similar, en la época posterior, la posibilidad de extraer y procesar los metales fue un paso gigante hacia el desarrollo de la humanidad. Otro de los ejemplos notables es el de la rueda, la vela o el barco que han cambiado el mundo mucho antes de la invención de la imprenta. Por último, parece evidente el papel que desempeñó el dinero en la historia de la humanidad cuya fuerza ha sido mayor que la relevancia de todas las religiones y las revoluciones conocidas.

⁶⁷ Kordian Bakula, óp. cit., p. 144.

La comunicación con mensajes instantáneos a través de aplicaciones como la popular *Whatsapp* tiene unas características diferenciadoras con respecto a los demás tipos de intercambios lingüísticos y que estas nos obligan a redefinir las unidades que utilizamos para su análisis⁶⁸.

Pocos negarían la gran popularidad de este tipo de aplicaciones a la que se suma la atención teórica que ha recibido este nuevo tipo de comunicación. Para Alcántara:

Una prueba de ello es que la descripción más extendida implique la idea de «oralidad escrita», que es claramente una contradicción en sus propios términos. Un ejemplo de estas descripciones la vemos en Yus cuando habla de la conversación virtual (*chat*) como «una conversación oral en un soporte escrito», para advertir a continuación que se trata de «una nueva forma de comunicación»⁶⁹.

Como se verá más adelante, Ong tiene una opinión similar en lo que respecta, en su caso, al término «literatura oral» que considera contradictorio⁷⁰. Del mismo modo, Santiago del Rey Quesada alberga ciertas dudas de «si es lícito investigar la oralidad en textos literarios o si tal empeño es de por sí erróneo en tanto que siempre se tratará de una oralidad ficticia»⁷¹. En cualquier caso, en lo que atañe a los objetivos de este trabajo, conviene aceptar que los estudios recientes centran la atención en las nuevas formas de comunicación que parecen modificar los tradicionales conceptos de la oralidad y a escritura.

En palabras de Alcántara referidas a José Manuel Lucía:

Lucía, por su parte, nos sitúa con las tecnologías del siglo veintiuno en el desarrollo de la que denomina como *tercera oralidad* (la segunda sería la provocada por las tecnologías del siglo pasado, especialmente la televisión, la radio y el teléfono) y de una *segunda textualidad* escrita en la que el texto digital

⁶⁸ Manuel Alcántara Plá, «Las unidades discursivas en los mensajes instantáneos de wasap», *Estudios de Lingüística del Español*, núm. 35, año 2014, p. 214.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 214-215.

⁷⁰ Véase Walter Ong, *óp. cit.*

⁷¹ Santiago del Rey Quesada, «El diálogo entre enunciación y género: una perspectiva desde la hispanística», *Romanistisches Jahrbuch*, vol. 64, núm. 1 (octubre 2014), p. 227.

«comparte, a un tiempo, algunas características del texto escrito y del texto oral»⁷².

Como puede apreciarse, la clásica distinción establecida por Ong entre la oralidad primaria y la oralidad secundaria no se adecúa a la realidad del siglo XXI determinada por el espacio electrónico. Así, no es de extrañar que, dada la necesidad existente de discernir entre las tecnologías del siglo pasado y las del siglo actual, surjan nuevas propuestas teóricas.

La reflexión en torno a este nuevo tipo de oralidad se ve reflejada en el estudio de Manuel Ángel Vázquez Medel titulado «La oralidad en el tercer entorno. Oralidad, comunicación audiovisual y comunicación digital». En este estudio Vázquez plantea que actualmente vivimos en un nuevo entorno que influye en el desarrollo de un nuevo tipo de sociedad que él denomina «sociedad de la información» y que se superpone a las sociedades rurales, urbanas e industriales⁷³. De acuerdo con este planteamiento señala que:

(...) el valor de la comunicación oral se ha ido transformando en cada una de las tres grandes etapas en que ha existido: oralidad antes del nacimiento de la escritura, oralidad tras el nacimiento de la escritura y, especialmente, de la imprenta, y oralidad en este nuevo sistema tecnológico y maquinico que constituye nuestro «tercer entorno»⁷⁴.

Por la oralidad del «tercer entorno» Vázquez entiende la oralidad determinada por un entorno tecnológico, digital y de la comunicación en red que «trasciende los límites de la primera y de la segunda oralidad humana, y se transforma en transoralidad, en algo más que oralidad, pues no excluye su convivencia con otras posibilidades comunicativas»⁷⁵.

⁷² Manuel Alcántara Plá, *óp. cit.*, p. 215.

⁷³ Manuel Ángel Vázquez Medel, «La oralidad en el tercer entorno. Oralidad, comunicación audiovisual y comunicación digital», en María Elvira Rodríguez y Raquel Pinilla Vázquez (ed.), *Oralidades. Saberes y experiencias de investigación en red*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, 2014, p. 124.

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 127.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 133.

El concepto de la oralidad del tercer entorno, según Vázquez, está íntimamente relacionado con el de «oralidad líquida». Adoptando las propuestas de Zygmunt Baumann, Vázquez considera que, quizá:

(...) al haber sido siempre líquida, dinámica, fungible, la oralidad sea la mejor forma de comunicación posible en estos tiempo cambiantes. Y que tal vez, incluso en el futuro no muy lejano, gane la batalla a la cultura escrita. O, mejor, que conviva fecundamente con ella y con nuevas formas de «escritura» que están a punto de nacer⁷⁶.

Cabe notar que aquí el asunto de la oralidad se enfoca desde una perspectiva muy distinta a los puntos de vista anteriores: en este caso se cambia de dirección, concediendo así más importancia a la oralidad. Vázquez concluye:

Estamos en el inicio de un tiempo nuevo. Toda una época —la Modernidad— y, con ella, todo el proyecto racionalizador euro-occidental que la impulsaba, están tocando a su fin. (...) Hoy, con un poco más de distancia entendemos que no se trata de un proceso evolutivo lineal, en el sentido de la casualidad moderna, hay rupturas y discontinuidades⁷⁷.

Estas palabras tienen una importancia que va más allá de la relación entre la oralidad y la escritura; tal concepción implica un cambio en la metodología de la investigación según el cual no conviene adoptar una postura demasiado vinculada a las oposiciones. Las conclusiones de Vázquez parecen responder a lo que escribió Lyotard acerca de la perspectiva postmoderna:

Nosotros no seguimos esta solución dual. Planteamos que la alternativa que trata de resolver, pero que no hace sino reproducir, ha dejado de ser pertinente en lo que se refiere a las sociedades que nos interesan, y todavía pertenece a un pensamiento por oposiciones que no corresponde a los modos más vivos del saber postmoderno⁷⁸.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 132.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 132.

⁷⁸ Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna*, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1993, p. 41.

Una vez reseñados algunos estudios sobre la oralidad y la escritura, y sin negar la trascendencia de los estudios iniciales sobre el tema, para el objetivo de este trabajo se consideran valiosas y de gran utilidad las propuestas de Bakula, Alcántara y Vázquez, dado que permiten ampliar el horizonte de la investigación acerca de la oralidad y la escritura en este caso aplicadas al análisis de las marcas de oralidad en los cuentos rulfianos. La originalidad de la contribución de estos estudiosos reside, fundamentalmente, en señalar que en la actualidad los avances tecnológicos adquieren cada vez más importancia y modifican el clásico modelo de la comunicación. Sin duda, para un trabajo que busca la oralidad fingida en los textos literarios, este tipo de consideraciones suscita un interés especial puesto que permite abordar la cuestión de la simulación de la oralidad desde una perspectiva nueva, marcada por el nuevo entorno.

II. El concepto de oralidad y su simulación en lo escrito: breve descripción del contexto lingüístico

II.1. Simulación de la oralidad en los textos literarios: literatura oral vs. oralidad ficticia

Una primera consideración al tratar de encuadrar el marco de estudio relacionado con el tema del presente trabajo tiene que ver con delimitar qué se analiza cuando se trata de la oralidad en los textos literarios. Fundamentalmente, existen dos maneras de abordar el estudio de la oralidad literaria: atendiendo a la llamada literatura oral o analizando distintas formas de imitación del discurso oral en los textos. Por razones evidentes, en este trabajo se concederá mayor atención al segundo enfoque y, aunque interesen ambas perspectivas, primero se abordarán brevemente algunas cuestiones relacionadas con el término literatura oral. Con relación a lo anterior, conviene apuntar previamente que ha habido muchas discusiones acerca de si es lícito investigar la oralidad en textos literarios, si es posible lograr la mimesis con autenticidad plena o, incluso, se ha criticado el hecho de llamar «literatura» a las diversas manifestaciones de la tradición oral.

II.1.1. Literatura oral

El concepto de «literatura oral», según Ulpiano Lada, se debe a Paul Sebillot quien utilizó el término por primera vez en el año 1881¹ y, a partir de allí, numerosos investigadores de la oralidad han recogido esta idea. Uno de los mayores expertos en la poética oral, Paul Zumthor, emplea este término para hablar de

(...) toda clase de enunciados metafóricos o de ficción que sobrepasan el alcance de un diálogo entre individuos: cuentos, canciones infantiles, chistes y otros discursos tradicionales, pero también los relatos de antiguos combatientes, las jactancias eróticas y tantas narraciones muy características entrelazadas con nuestra habla cotidiana².

Como asimismo señala Lada Ferreras, este tipo de literatura suele ser calificada también como «folklórica», «tradicional» o «popular», pero estos términos se diferencian por una serie de matices, mientras que el término «oral» abarca todos ellos ya que «supone que el canal empleado en la comunicación es la lengua hablada, sin ningún otro matiz»³.

De un modo similar, Mauricio Ostria González, refiriéndose al término «literatura oral», alude a las manifestaciones propias del discurso oral como mitos, leyendas, cuentos, poemas o canciones tradicionales recogidos directamente de informantes⁴.

Como se ha señalado más arriba, el término «literatura oral» no ha sido exento de críticas por su carácter aparentemente ilógico. Tal concepción ha sido

¹ Ulpiano Lada Ferreras, *La narrativa oral literaria: estudio pragmático*, Reichenberger, Kassel, 2003, p. 65.

² *Ibid.*, p. 65.

³ Ulpiano Lada Ferreras, «La literatura oral en la era digital», comunicación presentada en el IV Congreso de la Cibersociedad 2009: *Crisis analógica, futuro digital*, octubre de 2009, obtenido de <http://hdl.handle.net/10045/13912>.

⁴ Véase Mauricio Ostria González, «Literatura oral, oralidad ficticia», *Estudios Filológicos*, núm. 36, año 2001, obtenido de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132001003600005&lng=es&tlng=es.

puesta de manifiesto por Walter Ong para quien llamar a las representaciones orales «literatura» significaba reducirlas a variantes de la escritura. En este sentido, Ong ha llegado a decir que «considerar la tradición oral o una herencia de representación, géneros y estilos orales como “literatura oral” es algo parecido a pensar en los caballos como automóviles sin ruedas»⁵.

Cabe reconocer que el estudio de Ulpiano Lada Ferreras ayuda a establecer la conexión entre la actividad artística oral y el término «literatura». Este crítico plantea que, aunque los términos «literatura oral» y «literatura escrita» puedan resultar, a primera vista, ilógico el primero y reiterativo el segundo, la actividad artística del lenguaje puede manifestarse de forma tanto escrita como oral, a pesar de que estas formas respondan a procedimientos creativos diferentes. Por ello, considera que:

(...) la materialización por medio de la escritura o de la oralidad de una creación verbal debe ser denominada por la misma expresión, puesto que en esencia se trata de una misma cosa: emplear el lenguaje con una finalidad artística⁶.

Lo mismo opina Carlos Montemayor quien sostiene que «el proceso idiomático y cultural que se ha dado en llamar “tradición oral” puede explicarse a partir del *arte de la lengua*»⁷ o, dicho de otra manera, entenderla como la transmisión de un arte de composición⁸. Montemayor nota, sin embargo, que a la hora de analizar las manifestaciones de la literatura oral, se suele reducir su naturaleza al enfocar el estudio desde la oposición oralidad vs. escritura⁹.

Dicho lo anterior cabe asumir que el término literatura oral abarca las manifestaciones artísticas orales recogidas de informantes y, dado que el

⁵ Walter Ong, óp. cit., p. 21.

⁶ Ulpiano Lada Ferreras, *La narrativa oral literaria: estudio pragmático*, ed. cit., p. 66.

⁷ Carlos Montemayor, *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 7.

⁸ *Ibíd.*, p. 7.

⁹ Carlos Montemayor, *Arte y trama en el cuento indígena*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 7.

lenguaje puede ser utilizado con fines artísticos tanto en su modalidad escrita como oral, es lícito emplear el término literatura en cuanto a la producción artística oral.

II.1.2. Oralidad ficticia

De forma similar a lo que ocurre con la discusión acerca de la denominación de las manifestaciones orales como literatura, algunos estudiosos albergan ciertas dudas sobre si es posible lograr la mimesis de la oralidad con autenticidad plena o se preguntan si siquiera cabe investigar la oralidad en textos literarios dado que se trata de una oralidad ficticia.

En cuanto al mencionado término, Mauricio Ostria González emplea la expresión *oralidad ficticia* para referirse a diversas formas de imitación de la oralidad en textos escritos literarios¹⁰. Igualmente, considera que en la literatura de imitación lingüística «el texto como totalidad simula una lengua que, naturalmente, no es real sino ficticia, aunque el texto trabaja para persuadir al lector de que está "oyendo" hablar a personajes y narradores»¹¹, pese a que la principal dificultad para conseguirlo reside en que «la sonoridad sustancial de lo oral permanece muda en los textos escritos»¹².

Cabe señalar, sin embargo, que aunque parezca evidente que es imposible reproducir la sonoridad de lo oral de forma literal en un texto escrito, se puede considerar la reproducción de un discurso en un sentido más amplio, lo que permitiría sostener que es posible reproducir con éxito una situación comunicativa e inscribir en ella un discurso adecuado. Tal concepción explicaría que persuadir al lector de que está oyendo hablar a personajes o narradores en

¹⁰ Mauricio Ostria González, óp. cit.

¹¹ *Ibíd.*

¹² *Ibíd.*

realidad significa evocar la situación comunicativa presente en la narración de tal forma que el lector pueda recrearla en su imaginación e inscribir en ella el discurso de los personajes y de los narradores.

La reflexión en torno a la simulación de la oralidad en la escritura aparece reflejada también en los estudios dedicados a la traducción. A pesar de que tal asunto exceda el ámbito de este trabajo, las aportaciones de los estudios relacionados con este campo son de interés para el objetivo de esta tesis, ya que señalan que cada lengua constituye un código diferente y emplea distintos elementos y grafías para lograr la ilusión del discurso hablado.

Al respecto, cabe mencionar el volumen de Brumme y Resinger titulado *La oralidad fingida: obras literarias. Descripción y traducción* que constituye una recopilación de siete trabajos sobre la simulación de la oralidad en los textos narrativos y los problemas que se presentan a la hora de traducir los textos que incluyen las marcas orales. En el artículo «Temas, remas, focos y tópicos en la oralidad fingida y en su traducción», incluido en este volumen, Gerda Hassler define el término *oralidad fingida* apoyándose en los estudios de Berg y explica que:

Hablar de «oralidad *fingida*» no significa necesariamente que se trate de una oralidad «inventada», «imaginada», «irreal». En el sentido lingüístico utilizamos el término oralidad fingida para oraciones escritas, pero conceptuadas oralmente. Estas pueden corresponder a un estilo generalmente oral empleado por un autor, pero también a la polifonía de voces de una obra literaria, en especial a la manera de hablar atribuida a ciertos personajes¹³.

Lo destacable de la contribución de Hassler reside en que por oralidad fingida entiende también la «manera de hablar atribuida a ciertos personajes», lo que permite suponer, entonces, que es relevante simular cómo hablan estos personajes y esto dependerá, en gran medida, de la situación comunicativa en la

¹³ Gerda Hassler, «Temas, remas, focos y tópicos en la oralidad fingida y en su traducción», en Jenny Brumme, Hildegard Resinger (eds.), *La oralidad fingida: obras literarias. Descripción y traducción*, Iberoamericana, Madrid; Vervuert, Frankfurt am Main, 2008, p. 122.

que estén ubicados, de su estado de ánimo o del objetivo que pretendan conseguir, y no solo del hecho de que se expresen oralmente y no por escrito.

Bien es cierto que el concepto de oralidad fingida no está exento de ciertas fisuras, como lo puede ser el hecho de que tal idea implique la existencia de rasgos exclusivos de cada modalidad; es decir, que ese concepto incluya que para simular el discurso oral, la escritura tenga que ser capaz de sustituir los elementos considerados propios de este tipo de discurso como las pausas, la entonación, el ritmo, etc.¹⁴. Por otro lado, aunque la forma de entender el concepto de oralidad fingida por Hassler como la imitación del modo de hablar de los personajes ayude a enfocar el asunto desde un punto de vista más amplio, esta focalización también puede limitar el estudio de lo oral al análisis del léxico coloquial utilizado en un texto.

En suma, y como se mencionó al principio de este capítulo, los estudios sobre la oralidad literaria enfocan el asunto desde dos perspectivas: o bien centran la atención en las manifestaciones de la literatura oral, o bien analizan distintas formas de imitación de la oralidad en los textos literarios. Dado el tema de esta tesis, lo que resulta relevante es el segundo enfoque relacionado con la simulación de la oralidad, lo que implica que se abordarán algunas cuestiones relacionadas con el estudio de lo oral en la investigación lingüística actual. Por ello, en el siguiente apartado se va a determinar qué se entiende por el concepto de oralidad en el ámbito de la lingüística y qué concepción se va a seguir en esta tesis.

¹⁴ *Ibíd.*

II.2. Definir la oralidad

Términos como *lengua hablada*, *lengua oral* o *lengua coloquial* se han venido utilizando de forma confusa; por ello, dada la multiplicidad de enfoques desde los que es abordado el tema de la oralidad y para poder estudiar la oralidad fingida en los textos, es esencial definir primero qué se entiende por el término *oralidad*.

Algún investigador, como María Dolores Abascal, ha llegado a decir que la definición del adjetivo *oral* se basa en gran medida en su oposición frente al adjetivo *escrito*; tal oposición quedaba reflejada, por ejemplo, en el *Diccionario de la Real Academia Española* que en una de sus versiones anteriores describía *oral* como «expresado con la boca o con la palabra, a diferencia de escrito. *Lección, tradición oral*»¹⁵. En este caso, cabe advertir que la idea de definir un término en oposición con otro no se corresponde con los objetivos de este trabajo que pretende enfocar el asunto de la oralidad desde un punto de vista basado más bien en la intensidad de los rasgos y la influencia de una determinada situación comunicativa.

Abascal se refiere a lo oral como el modo de codificar una lengua:

Cuando con la escritura se ha pensado el lenguaje, lo primero que ocurre es que la convivencia de esta con el modo oral afecta a las propias nociones de lengua y lenguaje. Puesto que cada una de las lenguas puede mostrarse materialmente como sonidos percibidos por el oído o como grafías percibidas por la vista, y en ambos casos la reconocemos como tal lengua (español hablado o escrito; francés hablado o escrito...), la materialidad de la lengua deja de ser un elemento central en la definición de esta entidad¹⁶.

¹⁵ María Dolores Abascal Vicente, *La teoría de la oralidad*, (tesis doctoral), 2002, obtenida de <http://hdl.handle.net/10045/4151>, pp. 17-18.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 26.

Tal concepción entiende que una lengua se puede manifestar de dos formas: bien oral, bien escrita, lo que permite decir que lo oral es una modalidad en la que se puede expresar una lengua. De acuerdo con esto, no conviene utilizar términos como *lengua oral* o *lengua escrita*, puesto que no se trata de lenguas diferentes: tanto lo oral como lo escrito, en realidad, codifican la misma lengua.

En una dirección paralela, José-Álvaro Porto Dapena utiliza lo que José Jesús de Bustos entiende como *escritura* o *escrituridad* y *oralidad* para hablar de «formas de construir dos tipos básicos de discurso —en los que se inscriben a su vez diferentes subcategorías—, opuestos, entre otros, por los rasgos de *vocalidad* e *inmediatez comunicativa* propios del lenguaje oral, características que, por otro lado, determinan distintas situaciones interlocutivas»¹⁷. Lo destacable de esta definición es que se considera que lo oral y lo escrito forman parte de la misma lengua y constituyen dos maneras de producir un discurso (bien de forma fónica, bien gráfica); pero cabe preguntarse si entre ambas modalidades se produce una oposición tan fuerte como para determinar los rasgos de cada una de ellas.

Cuando hablamos de los códigos *gráfico* y *oral* —afirma asimismo Porto Dapena— no nos estamos refiriendo a ninguna variedad lingüística concreta, sino exclusivamente al canal empleado en la comunicación, la cual, independientemente del registro lingüístico utilizado, se materializará, según eso, en un discurso realizado por medios gráficos (letras y otros signos de la escritura) o por medios fónicos (fonemas y otras unidades fónicas). Lo que ocurre es que, pese a la distinta naturaleza física de ambos códigos —visual y acústico, respectivamente—, el hablante establece entre ellos una interrelación, una especie de «tensión» como diría Bustos, que le lleva a utilizar a veces recursos gráficos en el discurso oral, y viceversa, produciéndose así una especie de interferencias (...) ¹⁸.

¹⁷ José-Álvaro Porto Dapena, «Apuntes sobre la presencia del código gráfico en el discurso oral», en José Luis Girón Alconchel, Silvia Iglesias Recuero, Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga, Antonio Narbona (coord.), *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, vol. 2, Editorial Complutense, Madrid, 2003, p. 1057.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 1057.

II. El concepto de oralidad y su simulación en lo escrito: breve descripción del contexto lingüístico

De acuerdo con esta definición, el canal empleado para producir un discurso constituye un rasgo diferenciador entre lo oral y lo escrito que, a su vez e igual que en la definición propuesta por Bustos, se entienden como dos formas de codificar la misma lengua. Pero, a diferencia de Bustos, Porto Dapena considera irrelevante el registro y se limita exclusivamente al modo en el que se construye la comunicación (letras o fonemas); por ello, resulta difícil aceptar sin más que entre ambos códigos puedan producirse interferencias.

No obstante, Porto Dapena asume que el lenguaje oral y el escrito no son incompatibles y como prueba señala un guion de una película y a un locutor de radio que está leyendo; aun así, a pesar de ello, difícilmente podría decirse que en esta situación interfieren las formas en las que están codificados ambos discursos¹⁹. Teniendo en cuenta que el canal utilizado para construir un discurso constituye un rasgo diferenciador entre lo oral y lo escrito, cabría deducir que las comunicaciones no interfieren entre sí, sino que suceden una detrás de otra. Así, entre el actor que está leyendo el guion o el locutor de radio que está leyendo un texto escrito se establece la comunicación escrita, mientras que entre el actor y los espectadores o el locutor y los oyentes se establece la comunicación oral. Aceptado esto, es posible afirmar entonces que el discurso oral sigue formado por fonemas y el escrito por letras.

Desde diferente perspectiva, Luis Cortés Rodríguez relaciona el término *español hablado* con un campo de estudio cuyo objetivo es analizar el español oral en producción y apunta que:

(...) es en este proceso donde tiene lugar una serie de rasgos propios que han hecho posible ese cambio de orientación y, consecuentemente, que exista una clara tendencia a considerar su estudio como un campo independiente que sigue sus propias reglas; se trata, por tanto, de una forma de aproximación al

¹⁹ *Ibíd.*, p. 1057.

conocimiento de la lengua oral que tiene como objetivo prioritario el mejor conocimiento de las técnicas de creación y desarrollo del discurso²⁰.

Según esta definición, la base para describir el término *español hablado* la constituye el estudio del proceso en el que se produce el discurso oral, pero cabe señalar que no se define el término en sí. Cortés encuentra que el análisis de este proceso revela que lo oral posee sus propias reglas, por lo que se produce un cambio de orientación en los estudios que pasan a formar un campo independiente regido por sus propias normas. Este planteamiento puede suscitar ciertas dudas debido a su circularidad que se refleja en el planteamiento según el cual el estudio de lo oral es un campo independiente que se rige por sus propias reglas puesto que la producción del discurso oral se rige por sus propias normas.

Un gran experto en materia de la oralidad, José Jesús de Bustos Tovar, observa que delimitar el concepto de oralidad exige ponerlo en relación con el término opuesto que, como se ha visto, él denomina «escrituridad»:

(...) es necesario caracterizar los dos términos *oralidad* vs. *escrituridad* en tanto que oposición discursiva, lo que equivale a decir en tanto que formas de construir dos tipos básicos del discurso en el que se inscriben las diferentes subcategorías. Dentro de la oralidad habrá que incluir el diálogo como género del discurso y, más tarde, el coloquio o conversación como subcategoría del discurso dialógico²¹.

En esta ocasión la oralidad se entiende como una forma de construir el discurso, opuesta a la escritura, que, a su vez, engloba el principal género discursivo, que es el diálogo, y otros subgéneros como el coloquio o la conversación. Aunque, efectivamente, es necesario discernir entre lo oral y lo coloquial puesto que la oralidad no siempre se inscribe dentro del coloquio, no

²⁰ Luis Cortés Rodríguez, «¿Cómo hemos de entender el término español hablado en la lingüística de la comunicación?», en José Luis Girón Alconchel, Silvia Iglesias Recuero, Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga, Antonio Narbona (coord.), *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, vol. 1, Editorial Complutense, Madrid, 2003, p. 714.

²¹ José Jesús de Bustos Tovar, «De la oralidad a la escritura», en Luis María Cortés Rodríguez (coord.), *El español coloquial: actas del I Simposio sobre Análisis del Discurso Oral, Almería, 23-25 de noviembre de 1994*, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 1995, p. 13.

todos los estudiosos coinciden en delimitar los conceptos de diálogo y conversación, pero a esta cuestión se volverá, ilustrándola, más adelante.

En cualquier caso, es necesario tomar en consideración que los adjetivos oral y coloquial no designan el mismo fenómeno: mientras que lo oral constituye una forma de construir el discurso, lo coloquial hace referencia al registro seleccionado para tal discurso. Pero cabe notar que todavía existe una fuerte tendencia a considerar lo coloquial un registro preponderadamente oral. No obstante, y como se tratará de mostrar más tarde, esta opción solo es posible si los rasgos atribuidos a lo coloquial se identifican exclusivamente con lo oral; en cambio, sería razonable concebir que existen textos escritos que presentan características del registro coloquial.

En una ponencia presentada en el año 2012, Nila Vigil, refiriéndose al concepto de oralidad, adopta otro punto de vista y alude a la necesidad de discernir entre los términos *oralidad* y *expresión oral*²². En este sentido, observa que:

La oralidad es una cuestión de tecnología comunicativa, con todas las implicancias que ello trae. Es decir, cuando estudiamos la oralidad, estudiamos las maneras de producir y entender los discursos en una comunidad dada. La expresión oral, en cambio, estudia el «decir de alguien» de manera independiente al acto comunicativo²³.

La originalidad de esta contribución reside en poner de relieve la importancia del acto comunicativo y vincularlo con la oralidad, dado que esto determina los resultados del análisis de un discurso oral; parece evidente que no se obtendrán los mismos resultados si se estudia solamente el «decir de alguien» que si estas mismas palabras se inscriben en una situación comunicativa concreta. Vigil observa que el término oralidad siempre ha sido contrapuesto a lo que ella denomina «literacidad», de tal forma que el verdadero objeto de

²² Nila Vigil, óp. cit., sección La expresión oral, párr. 5.

²³ *Ibíd.*, sección La expresión oral, párr. 5.

estudio lo constituiría la literacidad y no la expresión oral²⁴. Por ello, considera necesario estudiar la oralidad independientemente de la escritura; concebirla como una tecnología comunicativa, sin enmarcarla en diferentes etapas del desarrollo marcadas por el paso de la oralidad a la escritura.

Igualmente, y lo que es de especial interés para este estudio, señala que la escritura es simplemente otro código, por lo que rechaza los términos *lengua oral* y *lengua escrita*. Asimismo añade que asumir que las capacidades lingüísticas son, por un lado, hablar y escribir y, por otro, escuchar y leer ha llevado a buena parte de los lingüistas a sostener que las lenguas ágrafas son incompletas y que deben desarrollarse²⁵. De acuerdo con este planteamiento, señala:

Las lenguas se estudian independientemente de su escritura, independientemente de que tengan o no escritura. Ahora bien, eso no quiere decir que no podamos estudiar, la escritura, pero no es un estudio de la lengua, es un estudio de la escritura²⁶.

Teniendo en cuenta estas premisas, se puede afirmar que existen el habla y la escritura, pero no constituyen dos lenguas diferentes —oral y escrita—, sino que se trata de distintas realizaciones de la misma lengua. En este sentido, Vigil sostiene que «no existen lenguas con escritura y lenguas sin escritura. Así como no existen lenguas con audiovisuales y lenguas sin audiovisuales. Existen culturas que tienen escritura y culturas que no la tienen»²⁷. La concepción de lo oral y lo escrito como distintas codificaciones de la misma lengua revela dos observaciones cruciales: por un lado, permite discernir entre los rasgos propios de los textos y los rasgos pertenecientes a la lengua, y por otro, y lo que resulta fundamental, determina la existencia o la ausencia del objeto de estudio.

²⁴ *Ibíd.*, sección Debemos estudiar la oralidad independientemente de la literacidad, párr. 1.

²⁵ *Ibíd.*, sección Debemos desterrar las ideas de «Lengua Oral» y «Lengua Escrita», párr. 3.

²⁶ *Ibíd.*, sección Debemos desterrar las ideas de «Lengua Oral» y «Lengua Escrita», párr. 2.

²⁷ *Ibíd.*, sección Debemos desterrar las ideas de «Lengua Oral» y «Lengua Escrita», párr. 9.

En definitiva, a partir de estas observaciones, Vigil entiende la oralidad como una tecnología comunicativa en el mismo sentido en el que lo son la imprenta, el internet, el teléfono o la televisión. Asimismo, argumenta que:

(...) se entiende la tecnología como el conjunto de saberes, destrezas y medios necesarios para llegar a un fin mediante el uso de herramientas. En la comunicación oral, la herramienta es el aparato fonador y las destrezas son las que se van aprendiendo en la socialización de la persona²⁸.

Cabe señalar que tal concepción de la oralidad postula una visión más unitaria de la lengua, a diferencia de los términos lengua oral, lengua escrita que, en cierta medida, inducen a la oposición. En este sentido, la postura de Vigil se encuentra más cercana al planteamiento de esta tesis.

Pero la más cercana a este trabajo en cuanto a sus objetivos es la concepción de la oralidad presentada por Josep Lluís Gómez Mompart (catedrático de Periodismo en la Universidad de Valencia) en un artículo aparecido en el diario *La Vanguardia* en noviembre del año 2011. Allí plantea que teniendo en cuenta el actual sistema comunicativo habría que hablar de una oralidad múltiple que convive con distintas formas de escritura; de acuerdo con este planteamiento, distingue tres tipos de oralidad:

Está la oralidad directa del cara a cara, con su complemento tecnológico o lenguaje corporal no verbal, relativamente espontáneo al estar fuertemente influenciado por el entorno sociocultural. Esta coexiste junto con la oralidad indirecta tecnologizada sin imagen (teléfono, radio, e-mail, SMS, chat, WhatsApp) y la oralidad intermediada audiovisual (cine, televisión, videoteléfono, videoblogs, Skype y las redes sociales digitales)²⁹.

Como se verá más adelante, el hecho de discernir entre una oralidad cara a cara y otra que depende de las tecnologías resulta de vital importancia si se pretende determinar cuáles son las características propias de esta modalidad. Pero Gómez Mompart enfoca el asunto aún con más profundidad y dentro de la

²⁸ *Ibíd.*, sección Debemos entender la oralidad como una tecnología comunicativa, párr. 1.

²⁹ Josep Lluís Gómez Mompart, «La oralidad en la era digital», *La Vanguardia*, 6 de noviembre de 2011, obtenido de <http://www.lavanguardia.com/opinion/temas-de-debate/20111106/54237853942/la-explosion-de-la-cultura-oral.html?page=1>, párr. 4.

oralidad «tecnologizada» distingue entre la oralidad con imagen y la audiovisual, lo que ayuda a definir el término con más precisión. No obstante, cabe preguntarse si SMS, chat y WhatsApp son tecnologías que modifican la oralidad o, más bien, la escritura. En este sentido, Gómez Mompert agrega:

Con los nuevos dispositivos y las redes sociales digitales asistimos a una multiplicación de oralidades junto con la oralidad presencial, que parece irse reconfigurándose. Pensemos, por ejemplo, en las escrituras y emoticonos de los SMS, de Twitter o WhatsApp; en las conversaciones vía chat; en la construcción de identidades en Tuenti o Facebook, o en la gestualidad aprehendida de los videoclips o de ciertas series audiovisuales³⁰.

Una propuesta alternativa sería considerar que los emoticonos, las conversaciones vía chat y WhatsApp, el Facebook y el Tuenti en mayor medida reconfiguran la escritura. Aun así, las propuestas de Gómez Mompert son sumamente valiosas, sobre todo por insistir en que la oralidad presencial difiere de la telefónica y, a su vez, esta última es bastante distinta de la oralidad presente en internet.

Resumiendo lo planteado hasta ahora sobre las definiciones de lo oral, se puede señalar que se ha enfocado el fenómeno de cuatro formas distintas. En primer lugar, se alude al canal empleado en la comunicación que constituye la base para definir la oralidad y la escritura como distintas maneras de construir dos tipos de discurso. En segundo lugar, se inscribe la oralidad en el proceso en el que surge el discurso hablado cuyo análisis revela que esta modalidad posee sus propios rasgos, por lo que su estudio se convierte en un campo independiente regido por sus propias reglas. En tercer lugar, se define la oralidad poniéndola en relación con su término opuesto de «escrituridad» y, a la vez, se insiste en discernir entre lo oral y lo oral coloquial. Finalmente, la oralidad es entendida como una tecnología comunicativa determinada por las tecnologías de la última generación.

³⁰ *Ibíd.*, párr. 7.

A efectos de esta tesis, adaptando las propuestas de Nila Vigil y Josep Lluís Gómez Mompart, se entenderá la oralidad como una modalidad de la lengua, una técnica comunicativa que puede desarrollarse cara a cara o a través de los inventos tecnológicos.

II.2.1. El término coloquial y sus rasgos

Por lo que respecta a la delimitación del término oralidad, tal vez uno de los problemas fundamentales resida en que en muchas ocasiones se ha confundido lo oral con lo coloquial, lo conversacional o lo informal. Este hecho ha sido observado, entre otros, por Luis Cortés Rodríguez quien señala que los primeros estudios dedicados al análisis del español hablado en realidad analizaban el español coloquial, lo que ha dado lugar a considerar que ambos términos son equivalentes³¹. Sin embargo, tal equidad entre ambos términos no es necesariamente cierta, por lo que cabría preguntarse si los dos significan lo mismo, si describen el mismo fenómeno y, por tanto, si podrían utilizarse indistintamente.

En este sentido, José Jesús de Bustos Tovar señala que con frecuencia se ha confundido el término *lengua hablada* con el de *lengua popular*, *lengua familiar*, *lengua conversacional* y *lengua coloquial*, cuando no se trata de denominaciones equivalentes. Considera que «lengua coloquial no es término homólogo de lengua escrita respecto del cual pueda oponerse, sino un subconcepto de lengua hablada o, si se quiere, una modalidad de uso de la lengua caracterizada por un determinado *registro* de formas»³² y define la llamada *lengua coloquial* como «un tipo de registro del discurso dialógico condicionado por la espontaneidad de su uso y por otros factores como la existencia de una

³¹ Luis Cortés Rodríguez, óp. cit., p. 717.

³² José Jesús de Bustos Tovar, óp. cit., p. 11.

situación comunicativa informal, la ausencia de planificación comunicativa, etc.»³³.

Según esta descripción, la lengua coloquial constituye un registro del discurso dialógico caracterizado principalmente por la espontaneidad, informalidad y falta de planificación. Si bien es cierto que el coloquio es un registro que posee sus propios rasgos impuestos por la situación en la que se elabora el discurso, difícilmente podría asociarse lo coloquial únicamente al discurso hablado puesto que no se trata de un registro exclusivo de la modalidad oral. Más bien convendría considerar el coloquio un registro del que dispone el emisor a la hora de elaborar su discurso independientemente de la modalidad que elija.

De Bustos, por su parte, plantea que para definir la lengua hablada no basta analizar los rasgos antinormativos (antinormativos respecto a la lengua estándar) que presenta el habla espontánea, ni basta identificar lo coloquial con el habla espontánea puesto que «todo hablar es espontáneo y por sí misma esta cualidad no provoca la oposición de formas lingüísticas distintivas»³⁴. Su propuesta consiste en replantear el estudio de la lengua hablada coloquial que considera «una subcategoría discursiva, cuyo marco más amplio es lo que llamamos *oralidad*»³⁵, donde *oralidad* abarca «un primer sentido general en cuanto concepto opuesto a *escritura* o *escrituridad*, y otro segundo en cuanto que se actualiza en una forma de transmisión vocal frente a la transmisión gráfica que es propia de la escrituridad»³⁶.

Estas observaciones parecen sugerir que solo los discursos orales son espontáneos, mientras que conviene recordar que existen textos escritos

³³ *Ibíd.*, p. 12.

³⁴ *Ibíd.*, p. 19.

³⁵ *Ibíd.*, p. 13.

³⁶ *Ibíd.*, p. 13.

espontáneos (por poner un ejemplo, los grafitis, algunos comentarios en los foros, etc.) y textos orales planificados y estructurados (un ejemplo representativo serían las mentiras, los tratados verbales, cuando se pretende convencer o seducir a alguien etc.). Por ello, es posible considerar que algunos rasgos tradicionalmente atribuidos a lo escrito (como la planificación del discurso) surgen del ámbito de lo oficial y no están estrechamente relacionados ni con la lengua, ni con ninguna modalidad determinada. De ahí, precisamente, que los textos orales también puedan ser planificados y bien estructurados cuando sean emitidos en una situación oficial puesto que estos rasgos están determinados por la situación comunicativa y se vinculan con ella, no con la escritura³⁷. Además, hay que recordar que la intensidad de estos rasgos dependerá, por un lado, del género que utilice la persona que habla o escribe y, por otro, del objetivo que quiera lograr.

Como se ha mencionado anteriormente, De Bustos considera la oralidad una forma de construir el discurso dentro de la cual incluye «el diálogo como género del discurso y, más tarde, el coloquio o conversación como subcategoría del discurso dialógico»³⁸. Por lo que respecta a estos términos, cabe destacar que a veces el diálogo y la conversación se suelen emplear de forma sinónima, no obstante, muchos estudiosos ponen de relieve la necesidad de definir ambos conceptos a pesar de que no resulte fácil delimitarlos con nitidez.

Este asunto ha sido señalado por Santiago del Rey Quesada en el artículo «El diálogo entre enunciación y género: una perspectiva desde la hispanística» en el que, apoyándose en una serie de estudiosos, resume las principales concepciones de los términos diálogo y conversación³⁹. El diálogo, según este investigador, tradicionalmente ha sido asociado con lo literario, pero las

³⁷ Véase Kordian Bakula, *óp. cit.*

³⁸ José Jesús de Bustos Tovar, *óp. cit.*, p. 13.

³⁹ Santiago del Rey Quesada, *óp. cit.*

recientes investigaciones lingüísticas han insistido en desvincular la actividad literaria del concepto del diálogo, por un lado y, por otro, han concedido mayor atención al estudio de la conversación. Señala que «Bobes reivindica que *diálogo* y *conversación* no se opongan en virtud de la dicotomía “literario” / “no literario”»⁴⁰ y sugiere delimitar ambos términos basándose en otros conceptos. Relacionada con esto, se ha elaborado la distinción entre el diálogo y la conversación a partir de lo que Koch y Oesterreicher han denominado «inmediatez comunicativa» y «distancia comunicativa», asociando el diálogo con la distancia y la conversación con la inmediatez. Así, como apunta Del Rey Quesada, para Mignolo «la conversación presupone la oralidad, aunque no toda transmisión o intercambio de información por medio de la palabra hablada es necesariamente una conversación»⁴¹ y para Wyss «el diálogo se orienta a conseguir un objetivo determinado, mientras que la conversación opera por asociación de ideas»⁴². Finalmente, el crítico se sirve de van Dijk para el que:

[...] *coloquio*, *conversación* y *diálogo* siguen una escala de abstracción de menor a mayor (siendo el *coloquio* la interacción efectiva entre dos hablantes, la *conversación* una unidad textual que supone una serie de enunciados en forma de coloquio y el *diálogo* un concepto más general que engloba varias formas de interacción lingüística)⁴³.

Del Rey Quesada aplica el término *coloquial* a las manifestaciones tanto orales como escritas pertenecientes al polo de la inmediatez comunicativa, matizando que «no todo lo conversacional es coloquial (aunque [...] esto es poco habitual) y que lo dialógico también puede ser coloquial (aunque, sin duda, se trata de algo sumamente esporádico, al menos en lo que a textos del pasado se refiere»⁴⁴.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 222.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 222.

⁴² *Ibíd.*, p. 223.

⁴³ *Ibíd.*, p. 224.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 224.

Analizando estas definiciones se puede constatar que delimitan los conceptos de diálogo y conversación poniéndolos en relación con la distancia e inmediatez comunicativas; mientras que por coloquio se entienden las manifestaciones preponderantemente orales pertenecientes a la inmediatez. Sin embargo, en lo que respecta al término *coloquial*, cabe recordar que otra posibilidad es que sea entendido como un registro que cualquier emisor elige en función de la situación comunicativa en la que está inserto su discurso, independientemente de que sea escrito u oral.

Araceli López Serena en su estudio *Oralidad y escrituralidad en la recreación literaria del español coloquial* aborda el concepto de lo coloquial atendiendo a su simulación en los textos literarios. De acuerdo con esto, considera que lo coloquial puede presentarse a través de dos medios: oral/hablado/fónico o escrito/gráfico; de lo que podría deducirse que no relaciona el coloquio exclusivamente con el medio oral. Sin embargo, este planteamiento se relaciona con la observación según la cual el coloquio oral es entendido como una producción espontánea, mientras que el discurso coloquial escrito se ve como una producción elaborada, una imitación consciente del coloquio oral⁴⁵. Estas consideraciones vuelven a asociar lo coloquial con la oralidad, dado que aluden al medio oral como más natural para este tipo de registro que en la modalidad escrita solo parece encajar como mera imitación.

Asimismo, alude al trabajo de Michael Gregory y Susanne Carroll titulado *Lenguaje y situación: variedades del lenguaje y sus contextos sociales* que para numerosos investigadores ha servido de pauta a la hora de definir el coloquio. Cabe subrayar que la gran relevancia del trabajo de Gregory y Carroll reside en que atienden al concepto de registro que definen como una adecuación de la

⁴⁵ Araceli López Serena, *Oralidad y escrituralidad en la recreación literaria del español coloquial*, Gredos, Madrid, 2007.

lengua a la situación comunicativa en la que se emplea, y que describen a partir de los siguientes criterios:

1. *campos del discurso*: hechos cotidianos, periodístico, científico, legal, etc.
2. *modos del discurso*: hablado espontáneo, hablado preparado, hablado memorizado, escrito literario, etc.
3. *tono funcional*: didáctico, descriptivo, argumentativo, etc.
4. *tono personal*: extremadamente formal, muy formal, formal, poco formal, informal, etc.⁴⁶.

Como se puede observar, Gregory y Carroll se centran en cuatro aspectos del discurso: el tema del que trata, el canal que utiliza el emisor en su producción, el objetivo que se pretende lograr y el tono que emplea. Teniendo en cuenta que la situación comunicativa es el factor que determina el tipo de discurso, se puede decir entonces que también es la que decidirá sobre su carácter coloquial o formal tanto en su modalidad escrita como oral.

Visto lo anterior, cabe destacar que López Serena considera que los estudios del español coloquial han enfocado su mirada sobre todo en el léxico marginando la sintaxis, por lo que su análisis de la recreación del lenguaje hablado está centrado principalmente en el estudio sintáctico⁴⁷.

En el ámbito español, el investigador que ha dedicado un gran interés al estudio del español coloquial es Antonio Briz y su grupo de investigación Val.Es.Co. (Valencia, Español Coloquial) iniciado en el año 1990 en el Departamento de Filología Española de la Universidad de Valencia.

Antonio Briz parte de la necesidad de discernir entre los términos *conversación coloquial* y *español coloquial* donde este último significa:

⁴⁶ Véase Gregory y Carroll, citado por Araceli López Serena, óp. cit., p. 142.

⁴⁷ López Serena considera propias de la sintaxis coloquial las figuras de simetría, enumeración, factor común, paréntesis y las escaleras.

II. El concepto de oralidad y su simulación en lo escrito: breve descripción del contexto lingüístico

Un registro de uso de la lengua en situaciones comunicativas en las que existe, de forma más precisa, una relación de igualdad entre los interlocutores, una relación vivencial de proximidad, un marco de interacción familiar y se habla de temas no especializados; un nivel de habla caracterizado a su vez por la ausencia de planificación, finalidad comunicativa socializadora y su tono informal⁴⁸.

De acuerdo con esta definición, el coloquio se entiende como un registro de la lengua donde el papel fundamental lo desempeñan, por un lado, el grado de proximidad entre los interlocutores y, por otro, las características relacionadas con la elaboración y el contenido del discurso.

En cuanto a la *conversación coloquial*, Briz emplea este término para referirse a:

Un tipo de discurso oral —ciertamente, el más auténtico— caracterizado por su inmediatez o carácter actual, por la toma de turno no predeterminada, por su dinamismo, por su interlocución en presencia (rasgo este último que define un subtipo de conversaciones, frente a otro como es, por ejemplo, el de las conversaciones telefónicas)⁴⁹.

Atendiendo a las características destacadas en ambas definiciones, se podría entender el término *español coloquial* como un registro de la lengua, mientras que la *conversación coloquial* significaría un tipo de discurso oral; sin olvidar que mientras que el primer término no parece del todo desvinculado de la modalidad oral, esta se convierte en una de las características principales para definir el segundo. Asimismo, resulta significativo que Briz distinga entre una conversación donde ambos interlocutores están presentes en el mismo lugar «cara a cara» y una conversación a través de los medios electrónicos con una especie de presencia «virtual». Se trata de una observación fundamental desde el punto de vista metodológico, puesto que permite advertir que, aunque las dos

⁴⁸ Antonio Briz Gómez, «La atenuación en la conversación coloquial. Una categoría pragmática», en Luis María Cortés Rodríguez (coord.), *El español coloquial: actas del I Simposio sobre Análisis del Discurso Oral, Almería, 23-25 de noviembre de 1994*, ed. cit., p. 104.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 104.

formas de comunicación oral poseen rasgos comunes, también presentan sus propias particularidades que permiten ampliar el estudio de lo oral⁵⁰.

Teniendo en cuenta los parámetros antes mencionados de Gregory y Carroll, Briz propone los siguientes «rasgos situacionales o *coloquializadores*»:

1. la *relación de igualdad* entre los interlocutores, ya sea social (determinada por el estrato sociocultural, la profesión, etc.) o funcional (el papel que poseen en una situación);
2. la *relación vivencial de proximidad*: saber y experiencia compartidos;
3. el *marco discursivo familiar*: determinado por la relación concreta de los participantes con el espacio o lugar;
4. la *temática no especializada*: cotidianidad⁵¹.

Cabe destacar que tres de estos rasgos describen la situación en la que se desarrolla el discurso y en especial la relación que existe entre los interlocutores (de igualdad, de proximidad y familiar), mientras que solo uno alude a la temática del discurso (hechos cotidianos), lo que parece sugerir que es posible emplear un registro coloquial mientras se tratan temas no tan cotidianos, como por ejemplo comentarios en algunos foros especializados.

A partir de estos rasgos situacionales, Briz describe el registro coloquial de acuerdo con las siguientes características:

1. la *ausencia de planificación* o, más exactamente, planificación sobre la marcha;
2. la finalidad *interpersonal*: la comunicación por la comunicación, el fin comunicativo socializador;

⁵⁰ De la misma manera cabría considerar la comunicación escrita no solo como escrita, sino como una técnica comunicativa que se puede llevar a cabo utilizando distintos instrumentos que determinan el carácter de la comunicación (parece evidente que un texto impreso comparado con otro escrito con el dedo en la arena no presentaría los mismos rasgos, a pesar de que en ambos casos se trata de una comunicación escrita).

⁵¹ Véase Antonio Briz Gómez, citado por Araceli López Serena, *óp. cit.*, p. 142.

3. y el tono *informal*, que es, en suma, el resultado de todos los rasgos mencionados y que, a la postre, sirve para nombrar también el registro coloquial⁵².

Si las características anteriores aludían, en gran medida, a la situación del discurso, en esta ocasión se hace referencia al discurso en sí: planificación, finalidad y tono que emplea el emisor. Cabe notar que si tradicionalmente se ha identificado la espontaneidad con la oralidad, no conviene aceptar sin más la ausencia de planificación como un rasgo diferenciador del registro coloquial puesto que tal aceptación, analógicamente, inducirá a relacionar el coloquio solo con lo oral. Si a esto se añaden varios ejemplos de textos orales planificados (a los que se ha aludido anteriormente) que demuestran que la falta de planificación no debería estar relacionada con ninguna modalidad en concreto, es posible afirmar que este rasgo tampoco debería ser clave en la definición de lo coloquial. Por estos motivos, sería razonable concebir que las características que determinan el carácter coloquial de un discurso están dictadas más bien por la situación en la que se desarrolla este discurso y por el tono que emplea el emisor.

De manera similar, cabe preguntarse si el único fin de una comunicación coloquial es «la comunicación por la comunicación», ya que existen numerosos textos sobre un tema especializado elaborados con un registro informal (muchos textos para niños, por ejemplo, se caracterizan por un tono jocoso e informal y, sin embargo, tienen una definida y preestablecida función educativa, no trivial).

Por lo que respecta al tono informal, parece ser la característica que mejor describe el registro coloquial puesto que relaciona el coloquio con un registro informal que elige el emisor a la hora de construir su discurso, registro, en gran medida, dictado por la situación comunicativa que se establece entre los interlocutores.

⁵² *Ibíd.*, p. 142.

En suma, casi todas las definiciones de lo coloquial resumidas hasta aquí lo relacionan con la modalidad oral, pero a pesar de ello, en este trabajo se va a preferir abordar el término partiendo de la situación comunicativa que es la que influye en la forma final del discurso. Por consiguiente, se entenderá por coloquial un tipo de registro informal que emplea el emisor a la hora de construir su discurso, tanto por escrito como de forma oral.

II.3. Simulación de la oralidad como transposición de lo coloquial a lo escrito

Como ya se ha señalado de forma muy breve en los apartados anteriores, algunos estudiosos sostienen que no es posible lograr la mimesis de la oralidad en un texto escrito con autenticidad plena. De acuerdo con esto, cabe preguntarse, sin embargo, qué significa exactamente simular la oralidad, qué rasgos o qué aspectos de la oralidad hay que plasmar en un texto escrito para que este se haga «escuchar».

Buena parte de los especialistas en el ámbito de la oralidad coinciden en señalar que para transmitir una impresión de oralidad en las obras literarias hay que integrar en el texto algunos elementos considerados prototípicamente de lo oral. Muchos estudiosos atienden sobre todo a los aspectos relacionados con lo coloquial y, por consiguiente, con la inmediatez comunicativa. Como apunta Ana Mancera Rueda:

En realidad, se trata de una transposición de un nivel de habla como es el coloquial a otro en el que las circunstancias comunicativas son muy diferentes.

II. El concepto de oralidad y su simulación en lo escrito: breve descripción del contexto lingüístico

El autor lleva a cabo una manipulación, una adaptación en la que prescinde del contexto propio del registro coloquial⁵³.

De acuerdo con esta premisa, simular la oralidad significaría simular solo su variante coloquial, pero también es interesante observar que de la misma manera se puede simular un discurso oral formal.

Otros autores, entre los que se encuentra Jesús de Bustos, relacionan la oralidad ficticia con la simulación de los rasgos que pertenecen a la inmediatez comunicativa, pero es posible situarse en otra perspectiva que admitiera que un discurso oral, como se verá a continuación, también puede pertenecer al ámbito del polo opuesto de la distancia comunicativa. Desde una perspectiva similar, Santiago del Rey Quesada advierte que no todo intento de mimesis conversacional ha de representar el ámbito de la inmediatez comunicativa, ya que es posible conseguir la verosimilitud conversacional recreando tanto una conversación coloquial como una formal⁵⁴. Del Rey Quesada reivindica que:

Una novela que introduzca el diálogo entre un aspirante a un puesto de trabajo y el jefe de la empresa no tiene por qué aspirar a recrear la coloquialidad conversacional. Por tanto, la presencia de rasgos coloquiales en un diálogo no depende solo de la pericia del autor para plasmarlos elaboradamente, sino que también depende de la situación comunicativa que se recree⁵⁵.

En efecto, parece necesario ampliar el marco de estudio de la simulación de lo oral mediante la vinculación de los rasgos de un determinado discurso con la situación comunicativa en la que esté inscrito. Pero antes conviene explicar brevemente por qué la mayoría de los investigadores relaciona la oralidad con la inmediatez comunicativa y, en consecuencia, entiende por simulación de oralidad la mimesis de lo coloquial.

⁵³ Ana Mancera Rueda, «La oralidad *simulada* en la narrativa contemporánea», *Verba. Anuario Galego de Filoloxia*, núm. 36, año 2009, obtenido de <http://hdl.handle.net/10347/3522>, p. 421.

⁵⁴ Santiago del Rey Quesada, *op. cit.*, p. 230.

⁵⁵ *Ibíd.*, pp. 230-231.

II.3.1. Modelo de medio y concepción de Koch y Oesterreicher: continuo entre inmediatez y distancia comunicativas

Como ya se ha indicado, la mayoría de los estudiosos coincide en señalar que imitar la oralidad en los textos literarios es trasladar a la escritura los rasgos que pertenecen al ámbito de la inmediatez comunicativa. Por lo que respecta a este asunto, conviene apuntar que los términos de inmediatez y distancia comunicativas se deben a dos romanistas alemanes: Peter Koch y Wulf Oesterreicher quienes elaboran el ya clásico modelo que permite distinguir entre el medio de construir el discurso y su concepción. Teniendo en cuenta el objetivo de la presente tesis, la clave de esta contribución reside en lo que señala Araceli López Serena:

[...] en contra de la consideración del medio o canal de la comunicación (oral o escrita) como un parámetro más para la definición de las distintas modalidades de empleo de la lengua se alza la evidencia de que no todas las comunidades lingüísticas disponen de escritura y, sin embargo, todas las lenguas presentan variación concepcional. [...] En este sentido, Koch y Oesterreicher proponen el modelo en el que se muestra la incidencia conjunta del medio y la concepción en las estrategias de verbalización de los discursos⁵⁶.

En efecto, en cuanto a la variación entre lengua hablada y lengua escrita, Koch y Oesterreicher prefieren hablar de la inmediatez y la distancia comunicativas, respectivamente, que marcan dos polos extremos entre los cuales es posible situar de forma gradual cualquier tipo de discurso en función de si se trata de un texto concepcionalmente oral o escrito. Para definir las realizaciones lingüísticas en el marco del continuo concepcional hablado/escrito, estos investigadores centran la atención en los siguientes aspectos:

- a) Grado de publicidad, es decir, el carácter más o menos público de la comunicación, para el que son relevantes el número de interlocutores (desde el diálogo entre dos hasta la comunicación de masas), así como la existencia de público y sus dimensiones.

⁵⁶ Araceli López Serena, *óp. cit.*, pp. 147-148.

II. El concepto de oralidad y su simulación en lo escrito: breve descripción del contexto lingüístico

- b) Grado de familiaridad entre los interlocutores, que depende de la experiencia comunicativa conjunta previa, del conocimiento compartido, del grado de institucionalización de la comunicación, etc.
- c) Grado de implicación emocional, que puede estar regida por el interlocutor (afectividad) y/o por el objeto de la comunicación (expresividad).
- d) Grado de anclaje de los actos comunicativos en la situación o en la acción.
- e) Campo referencial, para el que es decisiva la distancia de los objetos y personas referidas con respecto al *origo* (*ego-hic-nunc*) del hablante.
- f) Inmediatez física de los interlocutores (comunicación *cara a cara*) frente a la distancia física en sentido espacial y temporal.
- g) Grado de cooperación, medido según las posibilidades de intervención de los receptores en la producción del discurso.
- h) Grado de dialogicidad, para el que, en primera instancia, son determinantes la posibilidad y la frecuencia de la asunción espontánea del papel de emisor (en sentido amplio, se pueden adscribir a la dialogicidad fenómenos como las apelaciones al interlocutor; cf. también *c* y *e*).
- i) Grado de espontaneidad de la comunicación.
- j) Grado de fijación temática⁵⁷.

Como puede apreciarse, se trata de una lista bastante amplia de rasgos presentados de forma gradual que permiten definir varios aspectos del discurso tales como la situación en la que se inscribe la comunicación, el tipo de relación que se establece entre los interlocutores o las características de la comunicación en sí. Acerca de lo anterior algunos autores, como López Serena, subrayan que no se trata de una lista cerrada ni definitiva, puesto que cada discurso es diferente y su correcta descripción puede requerir bien la supresión de algunos parámetros menos relevantes, bien la adición de otros más pertinentes que no hayan sido incluidos.

⁵⁷ Peter Koch, Wulf Oesterreicher, *Lengua hablada en la Rumania: español, francés, italiano*, Gredos, Madrid, 2007, pp. 26-27.

El indiscutible acierto de Koch y Oesterreicher consiste en elaborar un modelo bastante complejo que incluye distintos rasgos presentados de forma gradual, agrupados en bloques de contenido concreto, y que permite describir cualquier tipo de discurso independientemente del medio en el que está producido (oral o escrito). López Serena ha destacado que este modelo permite discernir de forma gradual entre

(...) las distintas maneras posibles en que son *concebidos* —y, en consecuencia, contruidos— los discursos característicos de la comunicación oral y la escrita, de acuerdo con los tipos de situación comunicativa diferentes que subyacen a las manifestaciones prototípicas de ambas modalidades⁵⁸.

La propuesta de Koch y Oesterreicher se resume en la siguiente tabla:

Inmediatez	Distancia
Condiciones comunicativas	
<ul style="list-style-type: none"> • Comunicación privada 	<ul style="list-style-type: none"> • Comunicación pública
<ul style="list-style-type: none"> • Familiaridad 	<ul style="list-style-type: none"> • Desconocimiento
<ul style="list-style-type: none"> • Emocionalidad 	<ul style="list-style-type: none"> • Ninguna emocionalidad
<ul style="list-style-type: none"> • Anclaje en situación y acción comunicativas 	<ul style="list-style-type: none"> • Independencia de la situación y acción comunicativas
<ul style="list-style-type: none"> • Posible referencialización desde el aquí y ahora del hablante 	<ul style="list-style-type: none"> • Imposible referencialización desde el aquí y ahora del hablante
<ul style="list-style-type: none"> • Inmediatez física 	<ul style="list-style-type: none"> • Distancia física
<ul style="list-style-type: none"> • Fuerte cooperación 	<ul style="list-style-type: none"> • Débil cooperación
<ul style="list-style-type: none"> • Carácter dialógico 	<ul style="list-style-type: none"> • Carácter monológico
<ul style="list-style-type: none"> • Espontaneidad 	<ul style="list-style-type: none"> • Reflexión
<ul style="list-style-type: none"> • Libertad temática 	<ul style="list-style-type: none"> • Fijación temática
Estrategias de verbalización	

⁵⁸ Araceli López Serena, «Los marcadores del discurso y la variación lengua hablada vs. lengua escrita», en Óscar Loureda Lamas, Esperanza Acín Villa (coords.), *Los estudios sobre marcadores del discurso en español, hoy*, Arco Libros, Madrid, 2010, p. 428.

II. El concepto de oralidad y su simulación en lo escrito: breve descripción del contexto lingüístico

<ul style="list-style-type: none">• Contextualización extralingüística, gestual, mímica, etc.	<ul style="list-style-type: none">• Contextualización lingüística
<ul style="list-style-type: none">• Escasa planificación	<ul style="list-style-type: none">• Alta planificación
<ul style="list-style-type: none">• Carácter efímero	<ul style="list-style-type: none">• Carácter definitivo
<ul style="list-style-type: none">• Estructuración agregativa	<ul style="list-style-type: none">• Estructuración integrativa

Tabla 1: Medio y concepción. Continuo entre inmediatez y distancia comunicativas⁵⁹.

Cabe resaltar la vital importancia de que el modelo propuesto no aluda de forma directa al canal a través del cual está articulado el discurso, por lo que es razonable concebir que es aplicable tanto a textos orales como escritos. El hecho de que el modo de articulación del discurso no esté explícitamente asociado ni a la distancia ni a la inmediatez comunicativas tiene su trascendencia. Como se va a mostrar a continuación, muchos lingüistas (e incluso los propios autores del esquema) han relacionado la inmediatez con lo oral y la distancia con lo escrito, razón por la cual han atribuido a cada una de las modalidades las correspondientes condiciones comunicativas y estrategias de verbalización. Tal concepción explica, quizá, que el coloquio, vinculado con la inmediatez comunicativa, automáticamente haya sido relacionado con lo oral; hecho que, en cierta medida, esquematiza y condiciona el estudio de lo coloquial.

Sin entrar a fondo en el asunto, no es difícil apreciar que el hecho de relacionar la inmediatez comunicativa, exclusivamente, con el medio oral altera sustancialmente la pretendida continuidad del modelo, dado que la gradación de los rasgos se convertiría en un aparente continuo cuyos extremos designarían discursos en su forma más pura existentes en una sola modalidad. De acuerdo con esto, se tendería a atribuir las características que describen un determinado tipo de discurso a una modalidad en concreto, lo que determinaría la perspectiva desde la que se estudia lo oral, lo escrito y lo coloquial.

⁵⁹ Fuente: Peter Koch, Wulf Oesterreicher, *Lengua hablada en la Rumania: español, francés italiano*, ed. cit., p. 34.

A pesar de la innegable trascendencia del modelo propuesto por Koch y Oesterreicher en el estudio de la oralidad, su concepción no ha estado exenta de ciertas modificaciones por parte de otros estudiosos. En este sentido, Yvette Bürki apunta que «el problema del modelo de Koch y Oesterreicher radica en la difusa distinción entre condiciones comunicativas y estrategias de verbalización»⁶⁰. Apoyándose en las propuestas realizadas por Vilmos Ágel y Mathilde Hennig⁶¹, considera que la escasa planificación o el carácter provisional propias de la inmediatez comunicativa «no son estrategias de verbalización, sino más bien indefectibles resultados de los papeles comunicativos y de los parámetros temporales que la determinan»⁶². Asimismo, señala que «como indican Ágel y Hennig, si la dialogicidad parece condicionar prácticamente todas las estrategias, no queda claro cuáles son las que se asignan a la libre elección del tema o a su carácter privado»⁶³. La aportación de las observaciones de Bürki reside en el hecho de que centra la atención en la situación contextual que acompaña a cada comunicación; en este caso en los papeles comunicativos de los participantes o en los parámetros temporales que, sin duda, influyen en la forma del discurso.

A efectos de la presente tesis, resultan de vital importancia las observaciones de Ágel y Hennig que de alguna manera confirman la hipótesis propuesta en este trabajo y que se pueden resumir en la siguiente cita:

(...) la comunicación es dialogal o monologal y no lo son sus condiciones comunicativas, que remiten más bien a la presencia o ausencia de interacción; la confianza caracteriza a la relación existente entre los participantes del acto comunicativo y no a la comunicación en sí; el hecho de que la comunicación no

⁶⁰ Yvette Bürki, «Rasgos de la inmediatez comunicativa en “Notas de viaje” de *La Época*», en Victoria Béguelin-Arguimón, Gabriela Cordone y Mriela de la Torre (eds.), *En pos de la palabra viva: huellas de la oralidad en textos antiguos. Estudios en honor al profesor Rolf Eberenz*, Peter Lang, Bern, etc., 2012, p. 427.

⁶¹ Véase Ágel y Hennig, citado por Yvette Bürki, «Rasgos de la inmediatez comunicativa en “Notas de viaje” de *La Época*», ed. cit., p. 427.

⁶² *Ibíd.*, p. 427.

⁶³ *Ibíd.*, p. 427.

II. El concepto de oralidad y su simulación en lo escrito: breve descripción del contexto lingüístico

sea pública no implica una relación de familiaridad entre los participantes (pensemos en la consulta médica, por ejemplo), resultado más bien de otras condiciones comunicativas como la existencia o la ausencia de institucionalidad; la espontaneidad, la expresividad y la afectividad son actitudes comunicativas que pueden asumir (o no) los participantes y no una condición comunicativa⁶⁴.

Estas observaciones ponen de relieve la importancia de parámetros que van más allá del ámbito que atañe a la comunicación en sí. Según Bürki, el problema del modelo propuesto por Koch y Oesterreicher radica en que sus autores no solo distinguen entre la distancia y la inmediatez comunicativas, sino que también distinguen entre la *inmediatez concepcional* frente a *distancia concepcional* a las que asignan unas estrategias de verbalización concretas y que no toman en cuenta que es posible recrear rasgos propios de la inmediatez comunicativa en textos cuyas estrategias de verbalización están altamente planificadas⁶⁵. Por ello, Bürki, adaptando las propuestas de Ágel y Hennig, propone «eliminar la perspectiva *concepción vs. medio* y quedarnos únicamente con el *continuum* entre la inmediatez y la distancia comunicativas»⁶⁶.

Tal vez uno de los inconvenientes de la propuesta de Bürki sea el hecho de que tal concepción no impide a que la inmediatez comunicativa sea concebida como propia de lo oral. A pesar de ello, sus aportaciones resultan de gran interés para este trabajo.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 427.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 428.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 429.

II.3.2. Asociación de la inmediatez comunicativa con la oralidad y de la distancia con la escritura

En lo que atañe específicamente al continuo entre la distancia y la inmediatez comunicativas, cabe citar las palabras de Oesterreicher quien sostiene que:

Este continuo discursivo va de la ‘conversación familiar’, que sería un ejemplo del extremo de la concepción hablada o inmediatez comunicativa, pasando por formas como ‘conversación telefónica’, ‘carta privada’, ‘consulta médica’, ‘mesa redonda’, ‘presentación personal’, ‘entrevista con un político’, ‘entrevista publicada’, ‘sermón’, ‘conferencia universitaria’, ‘artículo de fondo’, ‘manuscrito de una conferencia’, ‘artículo científico’, hasta el ‘código jurídico’ que sería el extremo de la distancia comunicativa o de la concepción escrita⁶⁷.

Aquí está el punto crucial: Oesterreicher asocia la inmediatez comunicativa con lo oral y la distancia con lo escrito, por lo que sitúa la conversación familiar en el extremo oral del continuo y el código jurídico en el escrito. Como ya se ha dicho anteriormente, tal supuesto puede distorsionar en cierto modo el concepto sobre ambas modalidades ya que induce a asociar características de un tipo de discurso a una modalidad determinada. Prueba de ello son las palabras de Oesterreicher quien, en el mismo artículo, señala que «lo hablado, o la inmediatez comunicativa, presenta una *afinidad* con la realización fónica pasajera y lo escrito, o la distancia comunicativa, a su vez con la realización gráfica perdurable»⁶⁸.

Ahora bien, teniendo en cuenta aspectos como los avances tecnológicos o la memoria del ser humano, cabe preguntarse si la fugacidad es un rasgo característico de lo oral y la perdurabilidad un rasgo distintivo de lo escrito. Parece que la permanencia otorga a los textos escritos cierto prestigio social y

⁶⁷ Wulf Oesterreicher, «Lo hablado en lo escrito. Reflexiones metodológicas y aproximación a una tipología», en Thomas Kotschi, Wulf Oesterreicher, Klaus Zimmermann (coord.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, ed. cit., p. 319.

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 319.

credibilidad puesto que la inscripción material representa un registro inalterable y adquiere el valor de testimonio (de allí que en el extremo escrito se sitúe el código jurídico, por ejemplo), pero conviene recordar que la voz grabada en un disco fonográfico, una cinta o un CD tienen el mismo estatus, la misma posición y el mismo papel que un texto escrito. Además, es importante tener presente que un texto impreso también puede dañarse y, por tanto, desaparecer (es posible romperlo, quemarlo, etc.)⁶⁹; lo mismo sucede con un texto escrito en la pizarra que poco después de ser escrito suele ser borrado e igual de efímero es escribir sobre la arena o los mensajes de teléfono móvil.

Por lo que respecta a la memoria del ser humano hay que apuntar que la tradición oral ha nacido y se ha mantenido viva durante siglos gracias a la memoria colectiva. Uno de los ejemplos más notables lo ofrece el romancero tradicional cuyo aspecto más importante es constituir un patrimonio cultural colectivo. Por ello, los transmisores de los romances no pretenden crear versiones nuevas, sino que intentan reproducir el «texto» de la manera más fiel posible a la versión que aprendieron en el pasado para, de esta manera, mantener un texto oral vivo en la memoria colectiva.

Generalizando estas conclusiones, se puede afirmar que los avances tecnológicos borran la clara línea que parece separar lo oral de lo escrito y redefinen la posición de cada una de las modalidades, por lo que es necesario tenerlos en cuenta en el análisis del discurso.

Oesterreicher sostiene, sin embargo, que la comunicación escrita «implica, *per definitionem*, la existencia de unos valores paramétricos de las condiciones

⁶⁹ Una muestra de ello se puede observar en el siguiente fragmento de la novela *Tristram Shandy*: «No hace ni media hora que (en medio del apresuramiento y la precipitación del pobre diablo que escribe para ganarse el pan de cada día) tiré al fuego, sin darme cuenta, una página en limpio que acababa de terminar y había escrito con sumo cuidado —en vez de la que estaba en sucio— [...]» (Laurence Sterne, *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*, Alfaguara, Madrid, 1997, p. 256).

comunicativas que definen la ‘distancia comunicativa’»⁷⁰. Para demostrarlo toma como rasgos de lo escrito, primero la distancia en el tiempo y el lugar entre la producción y la recepción del mensaje, segundo, la falta de contexto paralingüístico y planificación y, por último, la posibilidad de corrección. En efecto, la comunicación escrita puede presentar todos los rasgos mencionados, pero habría que insistir en que estas características no están implícitamente relacionadas con ella ni la caracterizan de forma exclusiva, puesto que todas ellas pueden aparecer con la misma frecuencia también en la comunicación oral.

En cuanto al primer rasgo, es importante observar que, desde que se inventaron los aparatos capaces de grabar el sonido, no sería adecuado considerar la separación del enunciado en el tiempo y el espacio que se produce entre su emisión y su recepción un rasgo exclusivo de lo escrito. En vez de ello, sería conveniente estimar que la emisión de un texto oral es simultánea a su recepción solo en una comunicación que se produce cara a cara, pero los inventos tales como la radio o la televisión pueden retransmitir sucesos desde otro extremo del mundo. De manera similar, una persona que habla por teléfono no está en el mismo lugar que otra que la escucha, luego el tiempo y el lugar de la comunicación no siempre coinciden con el tiempo o el lugar geográficos (el ejemplo más notable es una persona de Madrid que habla con otra de Canarias, Estados Unidos o Australia)⁷¹.

Esta cuestión ha sido observada en detalle por el lingüista polaco, Kordian Bakula, quien ha señalado que la creación (planificar), emisión (hablar) y

⁷⁰ Wulf Oesterreicher, «Lo hablado en lo escrito. Reflexiones metodológicas y aproximación a una tipología», ed. cit., 323.

⁷¹ Otro ejemplo al alcance de todos lo constituye el buzón de voz que permite a los usuarios recibir, almacenar y gestionar los mensajes de voz. El buzón de voz está relacionado con la comunicación oral, pero permite al emisor grabar su mensaje, por lo que fija la comunicación y, por tanto, la conserva a través del tiempo y del espacio. De ahí que el tiempo y el lugar de la emisión del mensaje no solo difieren del tiempo y el lugar de su envío, sino que tampoco coinciden con su recepción (puede suceder que el destinatario escuche el mensaje una semana después de su emisión/grabación).

recepción (escuchar y entender) de un texto oral no siempre se producen en el mismo tiempo y lugar⁷². Partiendo de esta premisa, Bakula contempla tres posibilidades: en primer lugar, la creación de un discurso puede ser anterior a su emisión y recepción (alguien que planifica en la mente una mentira), en segundo lugar, la recepción de un discurso puede suceder después de su creación o emisión (un mensaje grabado en el buzón de voz); finalmente, gracias a los inventos tecnológicos, estas tres acciones se pueden producir en tiempos y hasta épocas distintos.

Con respecto a la ausencia del contexto paralingüístico en una comunicación escrita, conviene señalar que los códigos extralingüísticos como la entonación, la intensidad o el volumen de la voz, la velocidad de emisión de los enunciados, los gestos, el llanto, la risa, etc. también pueden acompañar la información lingüística contenida en la comunicación escrita⁷³. Quizá el ejemplo más notable y al alcance de todos sea el de los mensajes de WhatsApp: una comunicación escrita en la que la recepción del enunciado es casi simultánea a su emisión.

En una conversación mantenida a través de esta aplicación el emisor del mensaje puede controlar la velocidad de la emisión del mismo: hay quien escribe muy lento o muy deprisa. A esto se une, además, que, dejando de lado las habilidades de cada participante, un ritmo muy lento o demasiado elevado puede entorpecer la comunicación, puede estar determinado por el estado emocional del emisor o denotar escaso conocimiento sobre el manejo de la aplicación. A

⁷² Kordian Bakula, óp. cit., pp. 134-135.

⁷³ El que escribe se sirve de los recursos no verbales mientras elabora su texto, pero estos códigos no quedan reflejados en él; a su vez, el receptor/lector de un texto escrito emplea los gestos y la mímica mientras lee. Este planteamiento se ve reflejado en el siguiente fragmento de *Bartelby y compañía* de Enrique Vila-Matas: «Le pedí a Hölderlin algunas líneas sobre cualquier tema [...]. [...] se acomodó en el pupitre, tomó una gran hoja, una pluma nueva y escribió, escandiendo el ritmo con los dedos de la mano izquierda sobre el pupitre y exclamando un *hum* de satisfacción al terminar cada línea al tiempo que movía la cabeza en signo de aprobación...» (Enrique Vila-Matas, *Bartelby y compañía*, Anagrama, Barcelona, 2007, p. 30).

los factores anteriores habría que añadir las pausas o los «silencios» que también influyen en la interpretación del mensaje. En lo que respecta a la expresión de las emociones, es posible que resultara provechoso un estudio detallado sobre el papel que desempeñan en este tipo de comunicación los emoticonos.

Por lo que respecta a esta cuestión, hay que recordar que en un artículo del año 2014, publicado en la revista *Estudios de Lingüística del Español*, Manuel Alcántara Plá analiza las conversaciones de la aplicación WhatsApp y alude también a la función que tienen en ella los emoticonos y que, fundamentalmente, es la de transmitir emociones o estados de ánimo de sus participantes⁷⁴. Alcántara, sin embargo, centra la atención en su función como unidad discursiva y, como observa, «los emoticonos pueden formar intervenciones ellos solos sin necesidad de que estén acompañados por palabras. De hecho, podemos considerarlos turnos completos en algunos casos (...)»⁷⁵. Podría deducirse de ello, entonces, que se trata de un recurso no verbal que, en cierto sentido, influye en el análisis de la comunicación escrita.

Finalmente, en lo que atañe a la posibilidad de corrección de un texto escrito, ya se ha dicho que no todos los textos escritos son planificados y que también es posible corregir un texto oral. Una prueba de esto último es que un enunciado oral, una vez grabado, puede ser borrado, revisado, corregido o modificado antes de que llegue al receptor y si, finalmente, resulta ser modificado, el receptor no se va a percatar de los cambios realizados en el contenido del mensaje. En cuanto a una comunicación cara a cara, esta también dispone de expresiones que sirven para modificar el mensaje: «es decir», «eso es», «quería decir», «dicho sea de paso». Además, el oyente puede hacer preguntas al hablante con el fin de resolver sus dudas, puede pedirle que repita lo que acaba de decir, que proporcione un ejemplo, que precise, etc. y todo ello

⁷⁴ Manuel Alcántara Plá, óp. cit., p. 229.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 230.

sirve para modificar el mensaje que se está escuchando. Otra muestra de este uso se puede ver en las expresiones como: «no sé qué quieres decir», «¿a qué te refieres?», «no te entiendo», «¿qué quieres decir con eso?», y que es posible encontrarlas tanto en lo escrito como en lo hablado.

Volviendo a las declaraciones de Oesterreicher, se puede señalar que visto que un texto oral puede ser incluso más perdurable que un texto escrito, que existe la distancia en el tiempo y el lugar entre la producción y la recepción del mensaje oral, que también en lo escrito el contexto paralingüístico puede desempeñar un papel relativamente importante y que es posible corregir un texto oral, no parece adecuado relacionar la distancia comunicativa con la escritura y la inmediatez con la oralidad. Sería conveniente, más bien, considerar estos parámetros como los que permiten identificar y describir un registro coloquial, independientemente de si está producido de forma oral o escrita. Tal concepción evitaría la asociación de los rasgos del discurso a una modalidad en concreto.

A pesar de que muchos estudiosos han puesto de relieve el hecho de que las actuales tendencias de investigación de la oralidad ya no oponen sistemáticamente lo oral a lo escrito y entiendan los textos orales como parte de un continuo, buena parte de los especialistas sigue enfrentando ambas modalidades considerando lo prototípicamente oral como informal y lo prototípicamente escrito como formal. Una prueba de ello es que, por ejemplo, los autores del trabajo titulado «El ámbito de la oralidad en la investigación lingüística anglosajona reciente» sitúan los textos orales dentro de un continuo cuyos extremos están marcados, por un lado, por las conversaciones informales y por otro, por la prosa académica formal⁷⁶. Lo mismo opina José Jesús de Bustos Tovar quien entiende la relación que existe entre ambas modalidades no como una oposición dicotómica, sino como una gradación de rasgos entre la

⁷⁶ Pascual Pérez-Paredes, Purificación Sánchez, Pilar Aguado, Raquel Criado, «El ámbito de la oralidad en la investigación lingüística anglosajona reciente», *Revista Española de Lingüística Aplicada*, núm. 19, año 2006, p. 171.

inmediatez y la distancia comunicativas, donde la inmediatez más completa se produce en el diálogo cara a cara y la distancia comunicativa plena se manifiesta en la escriturad⁷⁷. Igualmente, Antonio Narbona Jiménez sitúa el registro coloquial en la inmediatez comunicativa (puesto que esta implica el carácter privado de la comunicación, afectividad, espontaneidad, complicidad, familiaridad y experiencias compartidas por los interlocutores), en cambio, el polo opuesto de la distancia comunicativa está marcado por las «modalidades cultas o escritas»⁷⁸. Por último, María Dolores Abascal señala que:

[...] la observación de las distintas formas de proceder en la oralidad y la escritura chocan con la evidencia de que es frecuente descubrir procedimientos característicos de una de las dos modalidades en textos pertenecientes a la otra, circunstancia que ha obligado a subrayar que la oposición no puede concebirse como una dicotomía sino como un continuo⁷⁹.

Según su visión, ambas modalidades comparten ciertas características por lo que es posible encontrar textos escritos que presenten rasgos de lo oral y viceversa, y este carácter, en apariencia, gradual de las características de ambas modalidades está enmarcado dentro de la oposición entre las formas «puras» de cada una de ellas. No es difícil apreciar que aunque se siga hablando de un continuo entre lo escrito y lo oral, parece que solo un texto oral puede ilustrar el extremo asignado a la inmediatez comunicativa y solo un texto escrito puede ocupar el sitio opuesto de la distancia comunicativa. En vez de ello, como se ha mencionado más arriba, sería adecuado considerar que la inmediatez y la distancia comunicativas están relacionadas más bien con el registro utilizado por cada hablante y no con una modalidad en concreto.

⁷⁷ José Jesús de Bustos Tovar, óp. cit., p. 14.

⁷⁸ Antonio Narbona Jiménez, «Español coloquial y la variación lingüística», en Luis María Cortés Rodríguez (coord.), *El español coloquial: actas del I Simposio sobre Análisis del Discurso Oral, Almería, 23-25 de noviembre de 1994*, ed. cit., p. 38.

⁷⁹ María Dolores Abascal Vicente, óp. cit., pp. 36-37.

II.4. Rasgos considerados propios de lo oral

Aunque en esta tesis se considere que ni la distancia ni la inmediatez comunicativas designan ninguna modalidad determinada, muchos estudiosos han destacado en sus trabajos que una forma de imitar la oralidad en los textos literarios consiste en trasladar a la escritura los rasgos que pertenecen al ámbito de la inmediatez comunicativa, es decir, a lo oral coloquial. En este caso, cabe preguntarse qué rasgos en concreto habría que tener en cuenta para simular la oralidad con cierta verosimilitud.

Teniendo en cuenta que desde hace relativamente poco dentro del ámbito de la lingüística actual lo oral ha adquirido una posición relevante (ya no se trata de una mera desviación de la corrección escrita), los investigadores han tratado de describir sus características desde un punto de vista más amplio. Generalizando sus conclusiones, se puede observar que los rasgos considerados propios de lo oral son, en su mayoría, de signo polar, otros de carácter complementario, pero casi todos están analizados en oposición a las características de lo escrito. Como se verá más adelante, muchos lingüistas señalan la escasa planificación del discurso oral, su carácter informal e interactivo y su vinculación con la inmediatez comunicativa, para oponerlos al planificado discurso escrito, su carácter formal e informativo y su vinculación con la distancia comunicativa.

Como ya se ha repetido, el conjunto de regularidades del discurso oral postulado por los lingüistas nace de la desafortunada comparación de dos registros muy diferentes —formal frente a espontáneo—, de la identificación de lo escrito con lo impreso y lo coloquial con lo oral, y de la convicción de que solamente el discurso oral constituye la única forma de interacción social. Así, no es de extrañar que para muchos simular la oralidad signifique simular un

discurso coloquial. Es necesario entonces resumir brevemente las características que estos investigadores adjudican al coloquio.

Algunos, como Ana María Vígara Tauste, consideran que el origen de las peculiaridades más significativas del lenguaje coloquial (como la inmediatez o la fugacidad) se halla en la dependencia de este de un contexto situacional de aquí-ahora⁸⁰. Asimismo subraya que lo que importa en el coloquio es la fluidez de la información, no lo que dice el hablante ni cómo lo dice; de ahí que los posibles errores de la lengua pasan desapercibidos tanto para el emisor como para el destinatario mientras que el mensaje es perfectamente entendido (a diferencia del discurso escrito donde tales irregularidades entorpecerían la comunicación)⁸¹. Según Vígara, dado que el emisor no dispone del tiempo suficiente para formalizar el mensaje ni el receptor para analizar el lenguaje empleado, el primero no percibe con nitidez qué es lo que se quiere decir y ambos están más pendientes del «sentido global del mensaje» que de la forma de construirlo⁸².

Vígara Tauste insiste en que:

En el registro coloquial, las circunstancias de actualización imponen sus propias leyes al hablante. La *inmediatez, fugacidad e imprevisibilidad* proporcionan un uso del lenguaje fundamentalmente irreflexivo, donde lo que importa es, más que la pura transmisión de información (es decir, más que los contenidos «objetivos» transmitidos), la *participación (subjetiva) en la comunicación y la fluidez*⁸³.

De acuerdo con esto, todo indica que casi todas las conversaciones que la gente mantiene a diario son insustanciales y apenas transmiten información

⁸⁰ Ana María Vígara Tauste, «Español coloquial: expresión del sentido por aproximación», en Thomas Kotschi, Wulf Oesterreicher, Klaus Zimmermann (coord.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, ed. cit., p. 19.

⁸¹ *Ibíd.*, pp. 19-20.

⁸² *Ibíd.*, pp. 23-24.

⁸³ Ana María Vígara Tauste, «Comodidad y recurrencia en la organización del discurso coloquial», en Luis María Cortés Rodríguez (coord.), *El español coloquial: actas del I Simposio sobre Análisis del Discurso Oral, Almería, 23-25 de noviembre de 1994*, ed. cit., p. 176.

alguna; se trata de «hablar por hablar». Pero esto no es necesariamente cierto, ya que es muy poco probable que la principal forma de comunicación del ser humano —y así se podría considerar la conversación coloquial— sea insustancial y no aporte ninguna información valiosa. Vigara Tauste sostiene que la primacía de la fluidez comunicativa frente a la transmisión de la información, por un lado, y la falta de planificación del discurso oral, por otro, explican la peculiar dinámica del coloquio que se traduce en dos características principales:

1. La *improvisación formal*: organización y formalización del mensaje al ritmo de pensamiento-sentimiento subjetivo del hablante; y
2. La *actualización del sentido por aproximación* (en el doble plano interlocutivo: emisión-recepción) durante la interacción comunicativa⁸⁴.

Pese a que ya se han comentado ambos rasgos líneas arriba, habría que insistir en que tanto la improvisación como la posibilidad de modificación del mensaje en el momento de su emisión pueden ser utilizadas en ambas modalidades y por sí mismas no constituyen un rasgo diferenciador de ninguna de ellas.

Unos estudiosos han destacado que la distinción entre la oralidad y la escritura viene marcada por la oposición entre la inmediatez y la distancia comunicativas, mientras que para otros tal diferencia radica en aspectos como discurso planificado (la mayor parte de los textos escritos) frente a discurso no planificado (la conversación). Así, para Carmen Silva Corvalán la comunicación oral constituye un acto esencialmente social puesto que se realiza cara a cara y «muchos de los rasgos característicos del español conversacional común son resultado del hecho de que en la comunicación oral espontánea, a diferencia de la escrita, [...] hay poco tiempo para planificar el contenido y la forma de lo que

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 176.

se dice»⁸⁵. Ya se han enumerado varios ejemplos de un discurso oral planificado, por lo que fácilmente puede argumentarse que los rasgos característicos de la oralidad no radican en su supuesta falta de planificación.

En una dirección paralela, Miller y Weinert definen la lengua hablada espontánea como «la lengua que se produce sin planificación, de preferencia en circunstancias informales y sobre temas relativamente simples y no necesariamente emitida por personas de alto nivel educativo»⁸⁶. Es interesante observar que en esta ocasión la propia definición encierra en sí casi todas las características consideradas propias del coloquio. El punto a hacer notar es que a continuación estos estudiosos advierten que los aspectos centrales de la lengua hablada consisten en que «la lengua hablada presenta construcciones que no aparecen en la lengua escrita (formal)»⁸⁷ mientras que «la lengua escrita (formal) presenta construcciones que normalmente no aparecen en la lengua hablada informal»⁸⁸. Obviando la argumentación de carácter circular, la base para describir las particularidades de lo oral está fundada en la comparación entre dos registros completamente distintos: formal (asociado a lo escrito) e informal (asociado a lo oral). No obstante, es importante tener presente que tales registros no pertenecen a ninguna modalidad en concreto, razón por la cual un discurso escrito puede compartir las mismas características con un discurso oral si ambos están inscritos en el mismo registro de (in)formalidad.

Desde diferente perspectiva, Cortés y Camacho recuerdan que se suele considerar que «el discurso muy planificado es generalmente escrito, pero se

⁸⁵ Carmen Silva Corvalán, «Estrategias sintácticas del español hablado», en Thomas Kotschi, Wulf Oesterreicher, Klaus Zimmermann (coord.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, ed. cit., p. 261.

⁸⁶ J. Miller, R. Weinert, «Lengua hablada, teoría lingüística y adquisición del lenguaje», en Emilia Ferreiro (comp.), *Relaciones de (in)dependencia entre oralidad y escritura*, ed. cit., p. 84.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 106.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 106 (el énfasis tipográfico es mío).

olvida que la gran mayoría de los textos escritos se publican solo al final de un proceso de ilimitadas (...) transformaciones»⁸⁹. Cabe notar que a pesar de que esta reflexión intenta romper con la óptica basada en oposiciones, alude a una determinada forma del discurso escrito: los textos impresos (pero conviene recordar que un texto escrito no siempre significa un texto impreso).

Por último, hay lingüistas quienes consideran que la principal diferencia entre el discurso hablado y el discurso escrito reside en la sintaxis, puesto que los conceptos de análisis propios de lo escrito no se adaptan a las particularidades de lo oral. Así, para Antonio Narbona Jiménez:

La sintaxis propia del coloquio se considera menos elaborada, más simple, sencilla y reducida (por lo que a menudo es calificada de «pobre» o «primitiva») que la correspondiente a los registros formales y cultos, especialmente la que ofrecen los textos escritos y literarios de superior trabazón sintáctica (más «madura» y «rica», se dice)⁹⁰.

A este respecto tal vez no esté de más recordar que las diferencias entre lo oral y lo escrito a menudo surgen a causa de comparar dos registros completamente distintos: el registro coloquial y el registro formal y culto atribuido exclusivamente a los textos escritos literarios. Por esta «desigualdad de condiciones» empleadas en el análisis, es posible conjeturar sobre la precisión de las conclusiones. Es necesario señalar que el incuestionable hecho de que la sintaxis de lo oral difiera de la sintaxis de un texto escrito no es suficiente para situar a ambas modalidades en polos opuestos.

Lo planteado hasta ahora sobre las características propias de lo coloquial podrá resumirse en tres preceptos: la dependencia del discurso oral de los códigos extralingüísticos, su vinculación con la inmediatez comunicativa y, por

⁸⁹ Luis Cortés Rodríguez, María Matilde Camacho Adarve, *¿Qué es el análisis del discurso?*, Octaedro-EUB, Barcelona, 2003, p. 73.

⁹⁰ Antonio Narbona Jiménez, «Sintaxis y pragmática en el español coloquial», en Thomas Kotschi, Wulf Oesterreicher, Klaus Zimmermann (coord.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, ed. cit., pp. 227-228.

último, su falta de planificación. A todo ello se une, además, que a pesar de que la gran mayoría afirme que lo oral y lo escrito no forman parte de una oposición, el intento de definir los rasgos considerados propios de lo oral crea una discontinuidad entre ambas modalidades.

II.4.1. Diferencias entre lo oral y lo escrito según Dominique Willems

Parece ser un hecho reconocido que, aparentemente, el estudio de la oralidad ha cambiado de rumbo: ya no se analiza lo oral desde la perspectiva de lo escrito considerado normativo, sino que lo oral forma parte de un campo independiente regido por sus propias reglas. No obstante, en lo que atañe específicamente a las características propias de lo oral, se puede observar que se estiman necesariamente distintas de las de lo escrito, y tal concepción induce a analizar ambas modalidades de forma oponente. Al respecto, cabe mencionar a Dominique Willems quien sostiene que no existen fundamentos para oponer lo hablado a lo escrito, ya que lo oral posee sus propias reglas y su propio sistema⁹¹. A pesar de ello, enumera nueve características de signo bipolar que considera que distinguen lo oral de lo escrito:

Oral	Escrito
Multidimensional	Unidimensional
Pasajero	Duradero
Forma discursiva: diálogo	Forma discursiva: monólogo
Dependiente del contexto	Más autónomo
Implícito	Explícito
Estructura no lineal agregativa	Estructura lineal analítica
Flexible	Fijo
Partícipe-subjetivo	Distante-objetivo

⁹¹ Dominique Willems, «Lenguaje escrito y lenguaje oral», *Historia y Fuente Oral*, núm. 1 ¿Historia oral?, año 1989, obtenido de <http://www.jstor.org/stable/27753231>, p. 100.

II. El concepto de oralidad y su simulación en lo escrito: breve descripción del contexto lingüístico

Oral	Escrito
Espontáneo	Controlado

Tabla 2: Diferencias entre lo oral y lo escrito según Dominique Willems⁹².

Parece evidente que se trata de características opuestas, pero sería imprudente asociarlas solo con una modalidad. Es decir existen, por ejemplo, textos escritos en forma de diálogo: las conversaciones a través de WhatsApp, los chats, las cartas, los comentarios en un blog o en un foro a los que se responde, etc. Asimismo, si se compara un texto escrito sobre la arena con un archivo de audio grabado en el ordenador (es decir, un texto oral), resulta evidente que el archivo de audio es más permanente que las palabras escritas con el dedo sobre la arena. De manera similar, lo escrito sobre el papel es menos permanente que un texto grabado en piedra o una conversación en la calle es menos permanente que un discurso grabado en una antigua cinta magnética que, a la vez, en cuanto a material, es más frágil que un CD.

Todos estos ejemplos demuestran que no parece acertado afirmar sin más que lo oral es pasajero y lo escrito duradero. Hay fundamentos para considerar que tanto lo escrito como lo oral poseen los mismos rasgos que pueden aparecer con la misma intensidad; por ello no conviene considerar las características enumeradas por Willems como formas más «puras» de cada modalidad.

II.4.2. Diferencias entre el lenguaje oral y el lenguaje escrito según Jean Aitchison

En el caso de Jean Aitchison, las diferencias entre el lenguaje oral y el lenguaje escrito se centran en la relación entre el emisor y la estructura del mensaje:

⁹² Fuente: Dominique Willems, *óp. cit.*, p. 101.

Spoken	Written
More than one participant	Single writer
Inexplicit	Explicit
Repetitive	Non-repetitive
Fragments	Full sentences
Simple structure	Elaborate structure
Concrete, common vocabulary	Abstract, less common vocabulary

Tabla 3: Diferencias entre el lenguaje oral y el escrito según Jean Aitchison⁹³.

Al igual que en el caso de las características propuestas por Willems, cabe preguntarse si estos rasgos deben ser considerados propios de alguna modalidad en concreto. Por poner un ejemplo, Aitchison considera que el que escribe un texto es a la vez su autor, no obstante en la comunicación escrita el que escribe el texto no siempre es su autor.

En este sentido, el lingüista polaco, Kordian Bakula, toma en consideración al intermediario, que es la persona que escribe (o dice) un texto, pero no es su autor (es el caso de un copista, un secretario, un intérprete, etc.)⁹⁴. Definir el papel del emisor, según Bakula, no siempre resulta fácil porque ¿quién es el emisor en los siguientes casos: el rey que dicta un decreto o su secretario quien redacta este decreto, el jefe de una multinacional o su secretaria quien prepara todos los escritos en su nombre, el presidente del gobierno o un intérprete que traduce su discurso? Además, hay que recordar que tanto el secretario como la secretaria o el intérprete pueden (aunque no quieran) cambiar el contenido de estos escritos. La propuesta de Bakula es que se trata de intermediarios que, a su vez, realizan dos papeles:

⁹³ Fuente: Jean Aitchison, *Linguistics*, Hadder & Stoughton, London, 1993, p. 107.

⁹⁴ Kordian Bakula, *óp. cit.*, p. 124.

1. El del receptor del texto emitido por el rey, el jefe o el presidente del gobierno;
2. El del emisor del texto que producen ellos por su parte⁹⁵.

Por otro lado, parece evidente que un texto escrito no siempre es claro, preciso, construido con oraciones complejas y falta de repeticiones, como no todo discurso oral es incoherente y simple. De manera similar, cabe considerar que antes de construir su mensaje tanto el que habla como el que escribe cuentan con unas etapas previas de planificación y ambos tienen la posibilidad de preparar su discurso y escoger los recursos del lenguaje (lo que no significa que siempre escojan la mejor opción). De acuerdo con esta premisa, parece razonable considerar que cuanto menos tiempo tenga el emisor para preparar su discurso y cuanto más alterado esté, producirá un mensaje menos coherente y peor estructurado. Una prueba de ellos es que en un texto escrito de forma espontánea y de prisa a menudo aparecen incoherencias sintácticas, anacolutos, vacíos, repeticiones, cambios repentinos en el nivel semántico, pausas, etc. Estas observaciones permiten afirmar que no sería conveniente relacionar estos fenómenos solo con los textos orales; de ahí que su aparición en ambas modalidades deba ser estudiada a través del nivel de su intensidad y no como rasgo característico de una de ellas.

II.4.3. Diferencias entre el habla y la escritura según O'Donnell y Todd

El contraste entre el habla y la escritura, según William Robert O'Donnell y Loreto Todd, está principalmente relacionado con el canal, las herramientas y los órganos empleados en la producción del mensaje:

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 124.

	Speech	Writing
Substance	disturbance of the air	marks on e.g. paper
produced by	lungs and 'vocal organs'	Hands
perceived by	Ear	Eye
organised in	Time	space
Production	quick, easy	(relatively) slow, laborious
tools?	no*	Yes
permanent?	no*	Yes
transportable?	no*	Yes

* Excluding tape-recorders and such.

Tabla 4: Diferencias entre el habla y la escritura según O'Donell y Todd⁹⁶.

En esta ocasión es de notar que al describir ambas modalidades O'Donell y Todd no tienen en cuenta los avances técnicos (parece que los consideran como una excepción), por lo que consideran que lo oral se manifiesta por medio de sonidos articulados por el aparato fonador en un contacto cara a cara. Sin embargo, se puede apreciar que hoy en día los aparatos tecnológicos se utilizan a diario e influyen de forma directa en la posición y la definición de ambas modalidades. Por ello, con el fin de describir las características propias de la comunicación oral, habría que distinguir entre una comunicación cara a cara y una comunicación a través de los aparatos, entre el habla y el habla grabada en algún material tecnológico. De la misma manera, no parece acertado analizar la comunicación escrita solo como escrita, sino que convendría discernir entre un manuscrito y un texto impreso o escrito en el ordenador, por ejemplo. En

⁹⁶ Fuente: William Robert O'Donell, Loreto Todd, *Variety in Contemporary English*, Routledge, New York, 1991, p. 5.

consecuencia, los rasgos considerados característicos de cada modalidad no dependen de esta, sino de una determinada situación comunicativa.

II.4.4. Las características fundamentales del discurso oral y del discurso escrito

Finalmente, Luis Cortés Rodríguez y María Matilde Adarve resumen en una tabla los rasgos dispares que existen entre ambas modalidades, pero al mismo tiempo advierten que rechazan la idea de una bipolaridad extrema y consideran que el estudio de lo oral ha de abarcar un campo independiente influido por sus propias reglas y regularidades⁹⁷. A pesar de que se trate de proponer una visión más amplia y enriquecedora respecto a la defendida por los lingüistas que describían lo oral desde la perspectiva de lo escrito, cabe notar que los extremos del continuo entre la distancia y la inmediatez comunicativas siguen asociados a lo escrito y a lo oral, respectivamente, lo que determina el análisis de ambas modalidades. Las características fundamentales que proponen abarcan los siguientes términos:

Discurso oral	Discurso escrito
Discurso primario	Discurso secundario
Comunicación natural	Comunicación artificial
Inmediatez comunicativa (contigüidad en la emisión)	Distancia comunicativa
Sujeto a tiempo y espacio (aquí y ahora)	No sujeto a tiempo y espacio (posibilidad de pasado y futuro)
Informalidad, espontaneidad, inconsciencia	Formalidad, planificación, conciencia reestructuradora del conocimiento
Anclaje en el contexto	Autonomía textual

⁹⁷ Luis Cortés Rodríguez, María Matilde Camacho Adarve, óp. cit., p. 71.

Discurso oral	Discurso escrito
Elipsis	Explicitud en el texto
Cohesión mediante entradas paralingüísticas	Cohesión mediante entradas léxicas
Repetición	Ausencia de repetición
Estructura lineal sencilla	Estructura jerárquica compleja
Patrones paratáticos	Patrones hipotáticos
Ramificaciones a la derecha con subordinaciones limitadas	Ramificaciones a la izquierda con multitud de niveles de subordinación
Fugacidad	Permanencia
Narración	Exposición
Sistema de señales acústico-fonológico (vocalidad)	Sistema de señales gráfico (grafismo)
Diálogo	Monólogo
Ligereza conceptual	Densidad conceptual
Privacidad	Publicidad
Código restringido	Código elaborado
Abertura	Cerrazón
El emisor suele tardar menos tiempo en emitir el mensaje	El emisor suele tardar más tiempo en emitir el mensaje
Orientación hacia la acción, hacia el acontecimiento	Orientación hacia la idea, hacia el argumento

Tabla 5: Diferencias entre el discurso oral y el escrito⁹⁸.

Es importante observar que en este caso la inmediatez comunicativa está relacionada de forma explícita con el discurso oral y es entendida como una sucesión consecutiva de los enunciados, pero cabe notar que la misma

⁹⁸ Fuente: Luis Cortés Rodríguez, María Matilde Camacho Adarve, óp. cit., pp. 70-71.

II. El concepto de oralidad y su simulación en lo escrito: breve descripción del contexto lingüístico

contigüidad en la emisión se puede observar en una conversación escrita a través de WhatsApp o los chats, por lo cual no debería ser considerada un rasgo distintivo de lo oral.

Interesante además es el hecho de que muchos de los rasgos expuestos en esta tabla se relacionan directamente con las características propuestas por Koch y Oesterreicher en el modelo de inmediatez y distancia comunicativas (como, por ejemplo, privacidad, anclaje en el contexto, sujeción a tiempo y espacio, diálogo, informalidad, ligereza conceptual, cohesión mediante entradas paralingüísticas, fugacidad, patrones paratácticos, subordinaciones limitadas). En este sentido parece razonable considerar que estos rasgos de carácter bipolar estén relacionados con la inmediatez y la distancia comunicativas y no con una determinada modalidad.

En definitiva, todos los rasgos expuestos hasta aquí permiten concluir que aunque el discurso oral ya no sea analizado desde la perspectiva de lo escrito y sea considerado un campo independiente, se le suele atribuir los rasgos relacionados con la inmediatez comunicativa. En cambio el discurso escrito viene a ser representativo para la distancia comunicativa. Sin embargo, y como se ha dicho reiteradamente, una propuesta alternativa sería asumir que la distancia y la inmediatez comunicativas están relacionadas con la situación en la que se desarrolla cualquier tipo del discurso y no con una modalidad concreta. Los ejemplos anteriores y muchos al alcance de todos indican que tanto un texto oral puede poseer todas las características correspondientes a la distancia comunicativa como un texto escrito puede ilustrar la inmediatez comunicativa. Así, cabría considerar que la simulación de la oralidad en un texto escrito no reside en trasladar a la escritura rasgos considerados propios de lo oral, sino más bien en emplear ciertas técnicas que consigan evocar la sonoridad en la mente del lector.

El mundo académico, no obstante, se inclina a enfocar el asunto desde otra perspectiva y considera que recrear la oralidad en las obras literarias consiste en

recrear los rasgos característicos de la inmediatez comunicativa a través de determinadas estrategias narrativas. Así, Ana Mancera Rueda alude a la sintaxis específica del coloquio como una estrategia posible para simular el discurso hablado que requiere trascender el enfoque oracional para adoptar una óptica discursiva⁹⁹. Considera que los rasgos más característicos del coloquio son, entre otros, la sintaxis «centrífuga», la frecuente ausencia de nexos específicos, la presencia de neutros de carácter anafórico, las expresiones aditivas, los «digresores» o los marcadores discursivos de reformulación. Igualmente, señala que «el carácter en apariencia agregativo de los intercambios orales ha llevado a menudo a hablar de predominio de la parataxis en el coloquio»¹⁰⁰, pero considera que no se trata de un rasgo privativo del coloquio, sino que «simplemente se da en situaciones en las que la relación de proximidad entre los interlocutores y el saber compartido hacen que el mensaje lingüístico presente una considerable dependencia contextual»¹⁰¹.

Esta última observación de algún modo viene a reforzar la hipótesis de este trabajo ya que en ella se concede prioridad a la situación comunicativa que es la que determina este rasgo. Aunque en este caso Mancera se refiera solo a la parataxis, el presente trabajo se aventura a afirmar que tal punto de vista es aplicable a la gran mayoría de los rasgos considerados propios de cada una de las dos modalidades.

⁹⁹ Ana Mancera Rueda, *óp. cit.*

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 429.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 430.

II.5. Trascender el enfoque tradicional

Sin negar la trascendencia de todos los trabajos anteriores en lo que se refiere al estudio de la oralidad, en la presente tesis se insiste en que en lugar de concebir la mimesis de la oralidad como la simulación del discurso coloquial, es posible entender cada discurso en situación comunicativa concreta y suponer que simular la oralidad debería entenderse como simulación de la sonoridad. Las propuestas de Nila Vigil, ya resumidas anteriormente, se encuentran en la línea que se está siguiendo en este estudio, puesto que insisten en la necesidad de estudiar la comunicación oral dentro de un aspecto más amplio determinado por el acto comunicativo.

Si a esto se suma que la inmediatez comunicativa, tradicionalmente relacionada con la oralidad, también puede vincularse con los textos escritos, sería posible afirmar que los rasgos entendidos como propios de lo oral en realidad están determinados por una situación comunicativa concreta. Tal concepción, no obstante, obliga a revisar el marco metodológico abordar el asunto de la simulación de la oralidad más allá de las técnicas que permiten trasladar las características propias de lo oral y de la inmediatez comunicativa al medio escrito.

II.5.1. Algunas reflexiones metodológicas

Una primera consideración que se desprende de la aproximación al estudio de la oralidad es insistir en el hecho de que no existe unanimidad en cuanto a la denominación de lo que se entiende por oralidad. Las definiciones citadas anteriormente muestran que Porto Dapena habla de *lenguaje oral*¹⁰², Bustos

¹⁰² José-Álvaro Porto Dapena, óp. cit.

Tovar de *lengua hablada y lengua coloquial*¹⁰³ y Cortés Rodríguez de *lengua oral*¹⁰⁴. Desde el punto de vista de esta tesis, que pretende un relectura de la oralidad en los cuentos de Rulfo, se asume que una lengua se puede manifestar de forma oral o escrita, lo que permite entender a ambas modalidades como una manifestación de la misma lengua y no como dos lenguas o dos lenguajes diferentes (oral y escrito). Al mismo tiempo, y por las mismas razones, se entiende el término *lengua coloquial* más bien como una determina variedad estilística de una lengua que se puede manifestar de forma oral o escrita.

Teniendo en cuenta que un estudio lingüístico de la lengua excede el ámbito de este trabajo y no se corresponde con su objetivo que consiste en el análisis de la oralidad manifestada en los textos de Juan Rulfo, se entenderán la oralidad y la escritura como dos formas de realizar el lenguaje estrechamente vinculadas con unas propiedades determinadas en cuanto a la formación del discurso y su estructura; es decir, como dos modalidades de realizar la misma lengua. De manera similar, se considera que la diferencia entre lo oral y lo escrito es de carácter sustancial y no estructural, puesto que ambas modalidades se rigen por las mismas reglas gramaticales y las posibles diferencias sintácticas no atañen al sentido sino a la sustancia. En esto radica que lo oral y lo escrito constituyen dos formas de la misma lengua por lo que cabría denominarlos *modalidades* y es el término que se utilizará en este trabajo.

Al mismo tiempo cabe reconocer que tal concepción no está exenta de cierta crítica. En este sentido, María Dolores Abascal señala que si el lenguaje admite dos modalidades paralelas (oral y escrita), «su realidad deja de ofrecerse por principio en esa corporalidad de la palabra y parece residir en algún sistema abstracto, incorpóreo, que la lingüística ha querido descubrir»¹⁰⁵. Sin duda, el

¹⁰³ José Jesús de Bustos Tovar, óp. cit.

¹⁰⁴ Luis Cortés Rodríguez, «¿Cómo hemos de entender el término español hablado en la lingüística de la comunicación?», ed. cit.

¹⁰⁵ María Dolores Abascal Vicente, óp. cit., p. 5.

concepto de modalidad puede reducir la lengua a un término abstracto, difícil de definir, pero, a pesar de ello se ha considerado que es el que mejor se adecúa para revisar e intentar «rehacer» el análisis de la oralidad en los cuentos de Juan Rulfo. La principal razón de esta elección es que la idea de la modalidad ofrece una perspectiva más homogénea de la lengua, dado que considerar lo oral y lo escrito como dos lenguajes diferentes podría conducir hacia el principio del contraste. Otro aspecto importante y significativo a tener en cuenta es que el hecho de asumir que se trata de distintas realizaciones de la misma lengua permitirá, por un lado, discernir entre la realización (el habla y la escritura) y el producto (el texto oral y el texto escrito) y, por otro, considerar lo coloquial un registro del que dispone el emisor a la hora de emitir su mensaje que, a su vez, puede ser producido de forma oral o escrita.

La elección del término *modalidad* también se fundamenta en que la metodología utilizada para el análisis de la oralidad en la escritura en algunos casos se basa en oposiciones a causa de esa división del lenguaje en oral y escrito. Aun transgrediendo la idea de lo oral como un discurso marginado e incorrecto, en algunos trabajos se advierte que lo oral y lo escrito se enfocan como parte de un aparente continuo cuyos extremos están evidentemente enfrentados. Así es cómo se explica que cada uno de estos lenguajes, considerados diferentes e independientes uno del otro, posea sus características propias y se rija por sus propias normas. Semejante enfoque desfigura la percepción de la lengua ya que parece establecer dos normas diferentes y de carácter oponente: una oral y otra escrita.

Tal vez no esté de más recordar que el método fundamentado en oposiciones, tradicionalmente adoptado en el estudio lingüístico influyó, sin lugar a dudas, en numerosos trabajos de suma importancia, pero al mismo tiempo parece haber perjudicado el estudio del lenguaje en cuanto a que la metodología no es neutral. Esto es especialmente cierto en lo que respecta al análisis estructuralista ya que esa teoría define el valor de cada elemento del lenguaje

por oposición con los demás elementos. En este sentido, es muy interesante la apreciación de Walter Ong que puede resumirse con la siguiente cita:

[E]l análisis estructuralista [...] a menudo se acusa de ser demasiado abstracto y tendencioso: todas las estructuras observadas resultan ser binarias (vivimos en la época de la computadora), y lo binario se logra omitiendo los elementos, con frecuencia importantes, que no se ajustan a las pautas binarias¹⁰⁶.

En efecto, en algunos de los trabajos citados en este capítulo todas las características que se desvíen de lo establecido se consideran excepciones o se les concede poca importancia.

Nótese, por último, que de lo anterior cabe deducir que el objeto de estudio (los extremos del continuo puestos en oposición) está directamente relacionado con la metodología (la oposición); de tal forma que existe el riesgo de que el análisis acabe influenciado por unas ideas previas y no se base en una observación objetiva. Por ello, en este trabajo se abordará el aspecto de la oralidad reproducida en la narrativa breve de Juan Rulfo desde una perspectiva diferente.

Por lo que concierne al marco metodológico adoptado para el análisis, parece crucial presentar ciertas matizaciones con respecto al enfoque tradicional. Tal vez uno de los problemas fundamentales a la hora de analizar la oralidad en los textos escritos resida en que la mayoría de los estudiosos no concede importancia a las nuevas tecnologías. Este hecho fue observado por Manuel Alcántara Plá quien, en el ya mencionado artículo, se refiere a la necesidad de revisar la definición de las unidades del discurso en las conversaciones mantenidas mediante mensajes instantáneos. En este sentido, observa que «los estudios sobre la comunicación a través de las nuevas tecnologías coinciden en

¹⁰⁶ Walter Ong, *óp. cit.*, p. 159.

señalar que el cambio de medio ha provocado “un cambio de paradigma” en el modo en que nos expresamos»¹⁰⁷.

Teniendo en cuenta que ahora la comunicación también se puede producir en línea, Alcántara señala dos rasgos fundamentales que influyen en la comunicación:

1. El uso de aparatos electrónicos con sistemas informáticos (un sistema operativo y un programa) como intermediarios en nuestra comunicación.
2. El uso de la escritura como modo preferente en lugar del habla. Esta nueva popularidad de lo escrito ha provocado una ruptura del «monopolio que tenía hasta ahora la escritura normativa (...)»¹⁰⁸.

Todo indica que las nuevas tecnologías alteran sustancialmente, al menos desde un punto de vista teórico, tanto la concepción de lo oral y lo escrito como el carácter de los rasgos que se les atribuye. El estudio de Alcántara revela que, la descripción de las unidades discursivas en la comunicación a través de los mensajes instantáneos «no puede realizarse de forma exclusiva a partir de rasgos *prestados* de los tipos de interacciones tradicionales»¹⁰⁹. Asimismo agrega que:

Por lo tanto, no sería adecuado hablar de una *comunicación oral escrita* ni de una *escritura oralizada*, sino de una comunicación con características propias distintivas incluso a la hora de compararla con otras formas de expresión nuevas desarrolladas con tecnologías coetáneas como son los blogs o los foros de internet¹¹⁰.

Estas observaciones ponen de relieve la importancia de tener en cuenta la influencia de las nuevas tecnologías en la comunicación y, aunque en este trabajo se opta por una visión algo más unitaria en cuanto a las características propias de cada tipo de comunicación, en cierto modo ayudan a reforzar la hipótesis presentada.

¹⁰⁷ Manuel Alcántara Plá, óp. cit., p. 217.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 216.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 230.

¹¹⁰ *Ibíd.*, pp. 230-231.

Antes de finalizar este capítulo, conviene subrayar que para determinar cuáles con los rasgos propios de lo oral, resulta de vital importancia el criterio según el cual se seleccionan los materiales y los ejemplos, dado que estos determinan el resultado del estudio de la oralidad y la escritura. Los ejemplos sirven para plantear la relación que se establece entre ambas modalidades, pero hay que tener presente que la elección de las muestras del discurso oral o el escrito a menudo depende de la profesión, las aficiones y la formación de los propios autores de los estudios lingüísticos. Cabe suponer que la elección de los ejemplos se ve determinada por su profesión, por lo que, quizás, se reduzca el contexto y la situación comunicativa en los que puede surgir un discurso oral o escrito. Es posible que por ello en el caso de un texto escrito casi siempre se alude a un texto científico impreso y el discurso oral suele ser representado por una conversación coloquial. Así, fácilmente puede argumentarse que ambas modalidades presentan características muy diferentes y aunque los estudios sobre la oralidad consideren que se trata de un campo independiente regido por sus propias reglas y que ambas modalidades forman parte de un continuo, enfocan su análisis en los extremos de este continuo, lo que puede conducir a elaborar conclusiones algo livianas.

Quizás así es como se explica que Jim Miller y Regina Weinert señalen que «la lengua hablada presenta construcciones que no aparecen en la lengua escrita (formal). A la inversa, la lengua escrita (formal) presenta construcciones que normalmente no aparecen en la lengua hablada informal»¹¹¹. Es de subrayar que Miller y Weinert comparan lo escrito formal con lo oral informal, de allí que su análisis, evidentemente, engloba construcciones muy diferentes; no obstante, cabe preguntarse si sucedería lo mismo si compararan textos idénticos en la misma situación discursiva.

¹¹¹ J. Miller, R. Weinert, óp. cit., p. 106.

Al respecto, cabe mencionar a Niyi Akinnaso quien, en el artículo titulado «On the differences between spoken and written language», presentaba una breve revisión de los estudios (publicados entre los años 1920 y 1982) sobre las diferencias léxicas y sintáctico-semánticas entre el inglés hablado y el escrito enfocados desde la sociolingüística, el análisis del discurso y la alfabetización¹¹². En lo que se refiere a las diferencias léxicas que se producen entre un discurso hablado y un texto escrito, Akinnaso señala que la modalidad elegida por el emisor del mensaje es solo uno de varios factores que pueden influir en la elección del vocabulario, ya que incluso en la misma modalidad la elección del vocabulario suele estar determinada por el contexto, el objetivo del mensaje, la situación comunicativa, el registro utilizado por los interlocutores y sus destrezas lingüísticas¹¹³. Asimismo, considera que el registro, formal o informal, constituye un elemento significativo en cuanto a la sintaxis y el léxico del discurso:

(...) differences in setting, context, and purpose between formal (published) academic papers and informal (dinner-table) conversations are in themselves significant variables that may affect lexical and syntactic choices¹¹⁴.

Tras ofrecer una breve revisión de los estudios acerca de las diferencias sintáctico-semánticas entre los textos escritos y orales, subraya la importancia del registro utilizado en los textos elegidos para el estudio de ambas modalidades:

(...) when data were based on the formal speeches and published writings of the same individuals, there was no significant difference in sentence length or in comprehensibility. Similarly, when informal spoken narratives were compared with their informal written version, it was difficult to differentiate the two modes. However, when the informal and formal poles were kept distinctively apart (e.g., informal dinnertable conversations vs. formal academic papers), significant structural differences emerged between spoken and written language. The

¹¹² Niyi Akinnaso, «On the differences between spoken and written language», *Language and Speech*, vol. 25, part 2, 1982.

¹¹³ *Ibid.*, p. 103.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 108.

question thus arises as to whether comparison is between spokenness and writtleness or between informality and formality in discourse¹¹⁵.

De acuerdo con este planteamiento, la comparación de un texto formal con otro informal (independientemente de si es escrito u oral) es metodológicamente incorrecta; por lo cual para determinar si lo oral informal presenta construcciones diferentes habría que compararlo con lo escrito informal, ya que seguramente un texto oral informal difiere incluso de un texto de la misma modalidad pero producido en una situación formal. Se puede afirmar, entonces, que no se obtendrán datos fiables si se compara una charla entre amigos con un escrito académico dado que los emisores de estos textos actúan en situaciones comunicativas completamente distintas (lo mismo sucederá si se compara un ensayo académico con una nota escrita en un pósito).

La originalidad de la contribución de Akinnaso reside en observar que tanto lo oral como lo escrito comparten el mismo componente semántico y el mismo sistema léxico-semántico, y que las diferencias entre ambas modalidades derivan de las particularidades de la situación comunicativa en la que se inscribe cada discurso:

A review of the evidence supports the view that spoken and written language derive from the same semantic base, making use of the same lexico-syntactic system, and varying mainly in the choice and distribution of vocabulary and syntactic patterns in response to modality-specific pragmatic constraints. (...) What this implies is that differences between spoken and written language should be investigated within the broader framework of discourse management rather than within the narrower framework of quantitative differentiation of lexical and syntactic tokens¹¹⁶.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, cabría matizar la tesis de Weinert y Miller, según la cual «la lengua hablada (espontánea) tiene sus propias reglas y modelos y existe una discontinuidad muy importante entre la gramática de la

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 110.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 119.

lengua hablada y la de la lengua escrita [...]»¹¹⁷, puesto que compara textos muy diferentes en todos los aspectos y situados en los extremos opuestos del continuo entre lo oral y lo escrito.

Para muchos una de las principales diferencias entre ambas modalidades radica en la elaborada planificación de un texto escrito y la espontaneidad de un texto oral. Por su parte, Weinert y Miller definen la lengua hablada espontánea como «la lengua que se produce sin planificación, de preferencia en circunstancias informales y sobre temas relativamente simples y no necesariamente emitida por personas de alto nivel educativo»¹¹⁸. Resulta claro que si se compara esta clase de lengua hablada (necesariamente espontánea) con un texto escrito estructurado y trabajado, se advertirá falta de planificación en el primero y alta elaboración en el segundo. Pero si se contrastara la lengua hablada espontánea definida en términos de Meinert y Miller con un texto escrito espontáneo (como pueden serlo los apuntes tomados en clase, textos escritos en las fachadas o los baños públicos), es muy probable que las diferencias entre ambos no fueran tan intensas¹¹⁹.

Cabe notar que, por lo general, no se tienen en cuenta manifestaciones de lo escrito espontáneo; quizás sea porque, como ha señalado van Dijk, el carácter interactivo y práctico del lenguaje suele estar relacionado principalmente con lo oral y el discurso como acción a menudo está representado por la conversación y el diálogo, es decir, el habla¹²⁰. Si a esto se añade que la oralidad, en cuanto

¹¹⁷ J. Miller, R. Weinert, *óp. cit.*, p. 110.

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 84.

¹¹⁹ Cabría recordar que no todo discurso oral es espontáneo. Existen numerosos textos orales planificados como, por ejemplo, las mentiras, las reuniones, las declaraciones ante un juez, todos los tratados verbales, las negociaciones, las excusas, los intentos de convencer a alguien, seducir, persuadir, chantajear, etc.

¹²⁰ Véase van Dijk, citado por Luis Cortés Rodríguez, María Matilde Camacho Adarve, *óp. cit.*, p. 65.

una forma de interacción social, adquiere más importancia, se olvida que la escritura también (y sobre todo hoy en día) cumple esta función.

Por último, cabe citar las palabras de Marina Sanfilippo que vienen a reforzar lo planteado hasta el momento:

(...) hay que recordar que por lo general se establecen comparaciones entre producciones orales no planificadas ni elaboradas, como puede ser una charla informal, y textos escritos en los que, en cambio, el grado de organización es elevado. Es verdad que la mayoría de las producciones orales se caracterizan por ser poco formales, pero no hay que olvidar que existe una oralidad artística y que ella es el término de comparación adecuado frente a textos escritos con una finalidad estética¹²¹.

La idea central de este tipo de consideraciones es la necesidad de comparar textos idénticos en todos los aspectos. De acuerdo con ello, el análisis de la oralidad desde la perspectiva de la obra de Juan Rulfo requiere una mirada más amplia hacia lo oral y lo escrito y diferente en cuanto a la metodología utilizada para su estudio que trata de no oponer ambas modalidades, sino vincular sus características con el registro utilizado y con la situación comunicativa. Por ello, cabría considerar que la oralidad simulada en los relatos rulfianos no se manifiesta a través de las técnicas que trasladan los rasgos propios del habla a la escritura, sino que se percibe gracias a la evocación de la sonoridad.

Como ha llegado a sostener Lyotard: «la alternativa que trata de resolver, pero que no hace sino reproducir, ha dejado de ser pertinente (...) y todavía pertenece a un pensamiento por oposiciones que no corresponde a los modos más vivos del saber postmoderno»¹²². Siguiendo la idea de Lyotard y teniendo en cuenta que la base del análisis la constituye la obra breve de Juan Rulfo, la

¹²¹ Marina Sanfilippo, «De lo oral a lo escrito: cuentos y narraciones entre dos mundos», en Antonio Domínguez Rey (ed.), *Presença do poema. Textos da VI edição do Seminário Internacional de Tradução e poética de Rianxo*, Espiral Maior Auliga, Culleredo (A Coruña), 2005, obtenido de http://www.academia.edu/6989528/De_lo_escrito_a_lo_oral_cuentos_y_narraciones_entre_dos_mundos, p. 5.

¹²² Jean-François Lyotard, óp. cit., p. 41.

propuesta de esta tesis es considerar las principales teorías sobre la oralidad como un punto de partida y no como un pilar inamovible en el cual se construye el estudio. Gracias a esta reflexión sobre la relación entre lo oral y lo escrito, es posible plantear preguntas diferentes, aportar nuevos ejemplos y proporcionar nuevas respuestas que aunque no resulten del todo satisfactorias, pueden ampliar el horizonte de la investigación, sobre todo por su carácter, en cierto sentido, polémico. Este planteamiento inicial implica la posibilidad de obtener resultados distintos a los presentados por los críticos hasta el momento.

III. Oralidad en el ámbito hispanoamericano

III.1. Latinoamérica: un continente de cultura oral

Los estudiosos con frecuencia se han referido a la oralidad presente en la obra de Juan Rulfo como reminiscente de las culturas iletradas, indígenas, provenientes de las civilizaciones prehispánicas. Aunque en la presente tesis interesará un enfoque más bien relacionado con la simulación de lo oral entendido como una técnica comunicativa, conviene recordar que la concepción de Latinoamérica ha sido vinculada con la cultura oral. Como apunta Gabriel Cocimano: «Si Europa tiene una fuerte tradición literaria, Latinoamérica es un continente de cultura oral: toda su tradición ha sido difundida por la oralidad desde los aztecas, los mayas, los incas, los esclavos brasileños y centroamericanos»¹.

Cabe matizar que esta fuerte influencia de las culturas indígenas orales en la producción artística latinoamericana no constituye una característica única y exclusiva de América del Sur. En este sentido, Leticia Reyes advierte ante una

¹ Gabriel Cocimano, «La tradición oral latinoamericana. Las voces anónimas del continente caliente», *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, núm. 16, diciembre de 2006, obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28281602>, p. 32.

oposición tan general de lo occidental escrito a lo oral hispanoamericano puesto que, como señala, «en todo el mundo, lo oral sería un denominador común; por eso sería peligroso usarlo como una particularidad de lo hispanoamericano»².

Estudiosos como Ángel Rama³, Carlos Pacheco⁴ o Walter Mignolo atienden a la identificación de la oralidad con las culturas iletradas indígenas y de la escritura con las sociedades colonizadoras, aunque no de forma oponente. Mignolo plantea que «la oposición entre oralidad y escritura, que presupone la escritura alfabética (...), jugó un papel fundamental en la conceptualización de los *bárbaros* sin escritura que habitaban los espacios a colonizar»⁵. Así es cómo se explica la concepción según la cual la escritura es concebida como un instrumento de dominación y la oralidad como una señal de marginación; planteamiento que se une a la vinculación de la escritura con las sociedades europeas y de la oralidad con las indígenas.

Cassany, por su parte, apunta hacia la necesidad de trascender el enfoque oponente entre la cultura oral prehispánica y la cultura escrita europea dado que semejante fracción es demasiado esquemática y por ello:

Reduce una realidad compleja a esquemas binarios de oposiciones, e incluso puede inducir a concepciones falsas y peligrosas por ser claramente eurocéntrica y discriminatoria. Sería absurdo asociar los términos civilización o ciudadano

² Beatriz Pastor, George Yudice, Carlos Pacheco, Hugo Achugar, Antonio Cornejo Polar, Arcadio Díaz Quiñones, John Beverley, Eduardo Mitre, Paul Bergson, Nelson Osorio, Juan Orbe y Leticia Reyes, «Debate», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 15, núm. 29, Actas del simposio: «Latinoamérica: nuevas direcciones en teoría y crítica literarias» (Dartmouth, abril de 1988), 1989, obtenido de <http://www.jstor.org/stable/4530420>, p. 58.

³ Véase Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, El Andariego, Buenos Aires, 2008.

⁴ Véase Carlos Pacheco, *La comarca oral*, La Casa de Bello, Caracas, 1992.

⁵ Walter D. Mignolo, «Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del “tercer mundo”», en Claude Fell (coord.), *Juan Rulfo: toda la obra*, ALLCA XX, Madrid, 1996, p. 534.

unilateralmente a la denominada cultura escrita y negarlos, por defecto, a las comunidades orales⁶.

La propuesta de Cassany que pretende traspasar este esquema fundamentado en oposiciones consiste en adoptar una visión basada en «un continuum donde los fenómenos se perciben en un espectro, sin más diferencias que los matices o grados de pertenecer a la oralidad o a la escrituralidad»⁷.

Asimismo, en lo que respecta a la concepción de Latinoamérica como un territorio fundamentalmente oral, conviene recordar la apreciación de Julio Cortázar. En una de las clases impartida en el año 1980 en Berkeley, Cortázar señalaba que si bien es cierto que el escritor hispanoamericano está muy cerca de las grandes culturas orales precolombinas, como la inca o incaica de Perú o de Ecuador o las culturas mayas y aztecas de México, no es conveniente generalizar esta apreciación a todos los países de Hispanoamérica, ya que, por ejemplo, los países del Cono Sur, como Chile, Uruguay o Argentina, carecen de estas raíces indígenas⁸. Según plantea:

A diferencia de lo que pasa en el Perú o en México, nuestras culturas indígenas —que eran de un nivel que podemos llamar insuficiente en relación a [sic] las otras— quedaron eliminadas y destruidas muy rápidamente, durante y muy poco después de la Conquista; por lo tanto ese predominio de lo oral que podría venir de raigambres indígenas, no creo que se aplique de ninguna manera muy válida al Cono Sur (...)⁹.

Teniendo en cuenta las palabras de Cortázar, es posible considerar que las reminiscencias indígenas no siempre influyen en la producción artística hispanoamericana ya que en cada país han jugado un papel diferente, aunque

⁶ Véase Daniel Cassany, citado por Rudy Mostacero, «Oralidad, escritura, escrituralidad», *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, vol. 5, núm. 1, junio de 2004, obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=41050105>, p. 67.

⁷ *Ibíd.*, p. 67.

⁸ Julio Cortázar, *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Alfaguara, Madrid, 2013.

⁹ *Ibíd.*, p. 47.

cabe reconocer que el contacto entre las culturas indígenas y las europeas, en términos generales, ha marcado al continente americano.

Nótese que una primera consideración al tratar un tema tan amplio como la literatura hispanoamericana tiene que ver con este encuentro que se produjo entre los dos mundos: el indígena y el colonizador. Aunque, como se ha dicho, la influencia de las culturas indígenas no ha tenido la misma fuerza en todos los países de Hispanoamérica, no cabe duda de que se trata de un componente de lo que podría llamarse «tradición» hispanoamericana que, a su vez, interviene en la formación de la identidad nacional, en las distintas maneras de ver al hombre y el universo o en el entorno lingüístico. Por ejemplo, en lo que se refiere a la manera de entender y de explicar el mundo por las comunidades orales, Elsy Rosas Crespo señala que:

Para los miembros de las comunidades orales la escritura expresa mensajes directos y unívocos en los que ni la reflexión ni la interpretación juegan un papel fundamental, para ellos el cosmos es un suceso progresivo con el hombre en el centro y los textos escritos no les dicen más de los que pueden expresar los sonidos y las transformaciones de la naturaleza; en este mundo fundamentalmente oral, comunitario, cíclico y predeterminado, opuesto al impreso, individual, lineal y mediado por la voluntad, la narración y el diálogo juegan un papel fundamental como en su opuesto lo juega la lectura, la escritura y la interpretación de textos¹⁰.

A pesar de que estas observaciones puedan resultar algo esquemáticas, en este caso, sirven para dar cuenta de las diferencias que existen entre ambas culturas y que a menudo se reflejan en la producción literaria. Como apunta Mercedes López-Baralt, «(...) las letras coloniales nacen del entrevero entre escritura y oralidad: la burocracia estatal con las respuestas que suscita (...) y el contexto oral de la tradición indígena, con sus rituales y mitos»¹¹.

¹⁰ Elsy Rosas Crespo, «Ficcionalización de la oralidad y fetichización de la escritura: dos constantes en la narrativa colombiana actual», *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 29, marzo-junio de 2005, obtenido de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero29/litcolom.html>, sección 1. Oralidad y escritura, párr. 3.

¹¹ Mercedes López-Baralt, *Para decir al otro. Literatura y antropología en nuestra América*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2005, p. 207.

III.2. Narradores de la transculturación

En lo que atañe específicamente a la producción literaria de Hispanoamérica, por un lado, la literatura oral constituye un testimonio de la visión del mundo y del ser humano en la tradición indígena y, por otro, algunos escritores copian los modelos literarios de Europa y directamente los insertan en sus obras, pero con el tiempo intentan elaborar una voz propia, independiente de los cánones occidentales. Este paso de la dependencia a la autonomía cultural ha sido denominado por Fernando Ortiz como proceso de «transculturación»¹². Ortiz emplea el término *transculturación* para referirse a

(...) las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*¹³.

Según Ángel Rama, el término de Ortiz implica tres fases: primero la cultura originaria sufre una especie de desculturación parcial para, en consecuencia, incorporar elementos seleccionados procedentes de la cultura nueva y, finalmente, recompone los elementos de la cultura originaria con los que vienen de fuera¹⁴. No obstante, tal concepción, según el mismo crítico, «no atiende suficientemente a los criterios de selectividad y a los de invención, que deben ser obligadamente postulados en todos los casos de “plasticidad cultural”, dado que ese estado certifica la energía y la creatividad de una comunidad cultural»¹⁵. Rama considera que la selección atañe no solo a los elementos

¹² Véase Fernando Ortiz, citado por Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, ed. cit., p. 39.

¹³ *Ibíd.*, p. 39.

¹⁴ Ángel Rama, *óp. cit.*, p. 45.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 45.

procedentes de la cultura extranjera, sino también a la propia, por lo que el proceso de transculturación abarcaría cuatro operaciones llevadas a cabo simultáneamente con las dos fuentes culturales y que comprenderían pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones¹⁶.

Este proceso de transculturación también se ve reflejado en las manifestaciones literarias hispanoamericanas que se liberan de la influencia de los modelos europeos para adquirir la autonomía cultural. Dentro de las creaciones producidas con una voz propia, la literatura regionalista que se ocupa de los temas autóctonos entra en conflicto con una literatura más cosmopolita y vanguardista de temática universal. Como señala Carmen de Mora Valcárcel:

(...) el debate entre literaturas centrales o más cosmopolitas y literaturas marginales —aquellas que se ocupaban de regiones con una cultura de minorías— fue objeto de encendidas polémicas individuales entre los mismos escritores, aunque de amplia repercusión social, como la que sostuvieron Julio Cortázar, considerado en aquellos momentos como prototipo del escritor cosmopolita, seguidor de las tendencias más actuales del arte europeo, y José María Arguedas, investigador insaciable, en su calidad de etnólogo, del mundo andino¹⁷.

El grupo más cosmopolita está formado por autores como Carlos Fuentes, Julio Cortázar o Mario Vargas Llosa, mientras que los herederos y transformadores del regionalismo son escritores como César Vallejo, João Guimarães Rosa, Gabriel García Márquez o Juan Rulfo. Ángel Rama se refiere a este segundo grupo de autores como «narradores de la transculturación» y por transculturación narrativa entiende el proceso por el cual las manifestaciones literarias se expresan con una voz propia de Latinoamérica y adquieren la autonomía cultural¹⁸. Sus aportaciones son de interés para este trabajo dado que analiza la transculturación literaria y considera que uno de sus representantes es

¹⁶ *Ibíd.*, p. 47.

¹⁷ Carmen de Mora Valcárcel, *En breve: estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000, p. 161.

¹⁸ Ángel Rama, *óp. cit.*

Juan Rulfo, por lo que aporta valiosas observaciones acerca de su narrativa. Como se verá en el siguiente capítulo, muchos de los rasgos de la escritura rulfiana que la crítica describe en sus trabajos ya han sido explicados por Ángel Rama a través del concepto de la transculturación.

Rama aborda el estudio desde tres niveles: lengua, estructura literaria y cosmovisión. En cuanto a la lengua, señala que los regionalistas crearon «un sistema dual, alternando la lengua literaria culta del modernismo con el registro del dialecto de los personajes, preferentemente rurales, con fines de ambientación realista»¹⁹. Pero, como agrega:

No se trata de un registro fonético, sino de una reconstrucción sugerida por el manejo de un léxico regional, deformaciones fonéticas dialectales y, en menor grado, construcciones sintácticas locales. Esa lengua (...) está colocada en un segundo nivel, separada de la lengua culta y «modernista» que aún usan los narradores, e incluso es condenada dentro de las mismas obras²⁰.

En cambio, toda la producción literaria posterior al año 1940, según el mencionado estudioso, limita el uso de los dialectalismos y de los términos autóctonos, y abandona la fonografía del habla popular. La originalidad de estos cambios reside en que

(...) se prescinde del uso de glosarios, estimando que las palabras regionales transmiten su significado dentro del contexto lingüístico aun para quienes no las conocen, y además se acorta la distancia entre la lengua del narrador-escritor y la de los personajes, por estimar que el uso de esa dualidad lingüística rompe el criterio de unidad artística de la obra²¹.

Así, para los personajes que hablen una lengua autóctona americana se crea una lengua artificial y literaria similar al español para no quebrar esa unidad artística de la obra pero, al mismo tiempo, dar cuenta de la diferencia en el idioma. Rama observa que tal procedimiento se advierte tanto en la vertiente

¹⁹ *Ibíd.*, p. 48.

²⁰ *Ibíd.*, p. 48.

²¹ *Ibíd.*, p. 49.

literaria cosmopolita, como en la creación de los transculturadores provenientes del regionalismo, pero en el caso de los transculturadores:

La que antes era la lengua de los personajes populares y dentro del mismo texto, se oponía a la lengua del escritor o del narrador, invierte su posición jerárquica: en vez de ser la excepción y de singularizar al personaje sometido al escudriñamiento del escritor, pasa a ser la voz que narra, abarca así la totalidad del texto y ocupa el puesto del narrador manifestando su visión del mundo²².

En su opinión, la obra que mejor, en este sentido, ilustra el proceso de la transculturación narrativa es el cuento «Luvina» de Juan Rulfo, donde el autor habla desde una comunidad lingüística y «no procura imitar desde fuera un habla regional, sino elaborarla desde dentro con una finalidad artística»²³. De tal forma, esta creación de una lengua literaria específica constituye un ejemplo de lo que Ortiz llamaba la «neoculturación».

En este sentido, Walter Mignolo apunta que:

No es la ficcionalización de la oralidad lo que caracteriza la obra de autores como Rulfo y Tutuola (...). Es, más bien, la ficcionalización de una oralidad que identifica la yuxtaposición de las situaciones coloniales (valores, modos de pensamiento, forma de ser y de vida) hechos literatura a través de la escritura de la oralidad²⁴.

Los transculturadores no imitarían la oralidad en general, sino la oralidad indígena, tribal, que a la vez determina una cierta forma de vida y modo de pensamiento. Además reproducen esa oralidad a través de ciertas técnicas narrativas tales como el diálogo o las metáforas y vocabulario específicos de lenguas amerindias.

Atendiendo a las palabras de Rama sobre la finalidad artística de la lengua literaria inventada por Juan Rulfo, es posible asumir que no parece acertado vincular la oralidad simulada en la narrativa rulfiana exclusivamente con la

²² *Ibíd.*, p. 50.

²³ *Ibíd.*, p. 51.

²⁴ Walter D. Mignolo, *óp. cit.*, p. 532.

representación de las lenguas indígenas, sino que sería más conveniente considerarla a partir de la construcción narrativa.

Otra muestra de la transculturación a nivel lingüístico se puede observar en la narrativa de José María Arguedas donde un español modificado no sirve para dar «color local», sino que describe el universo indígena²⁵. Como apunta Ángela Bianchini, «(...) Arguedas ha logrado el difícil *tour de force* de una lengua que une la mentalidad, la musicalidad y el ritmo del quechua hablado por los indios, con estructuras del español»²⁶. El lenguaje que hablan los personajes y los narradores de Arguedas es una mezcla del quechua y del español a través de la cual manifiestan su específica forma de ver el mundo.

Con respecto a la estructura literaria, Rama asume que los recursos vanguardistas fueron un modelo del cual se nutrió la narrativa cosmopolita, sobre todo su vertiente fantástica, mientras que los transculturadores buscaron mecanismos literarios propios, opuestos a las propuestas modernizadoras. Como señala:

(...) al fragmentarismo de la narración mediante el «stream of conscioussnes» (...) se le opuso la reconstrucción de un género tan antiguo como el monólogo discursivo (...) cuyas fuentes no solo pueden rastrearse en las literaturas clásicas sino asimismo, vivamente, en las fuentes orales de la narración popular; al relato compartimentado, mediante yuxtaposición de pedazos sueltos de una narración (...) se le opuso el discurrir dispersivo de las «comadres pueblerinas» que entremezclan sus voces susurrantes (tal como lo aplica Rulfo en *Pedro Páramo*). Ambas soluciones proceden de una recuperación de las estructuras de la narración oral y popular²⁷.

²⁵ William Rowe, «Mito, lenguaje e ideología como estructuras literarias», en Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, La Habana, 1976, pp. 264-266. Véase también Juana Martínez Gómez, *José María Arguedas, un narrador peruano* (tesis doctoral), 1974.

²⁶ Véase Ángela Bianchini, en Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, ed. cit., pp. 330-331.

²⁷ Ángel Rama, óp. cit., p. 52.

Asimismo, añade que en la narrativa de los transculturadores las voces de los personajes y del narrador se unifican por lo que el discurso hablado se extiende a todo el relato.

Finalmente, en lo que atañe a la cosmovisión, Rama observa que en la narrativa de la transculturación el «pensar mítico» surge como oposición al uso de los mitos literarios. Igualmente, considera que el vanguardismo puso en tela de juicio el discurso lógico-racional y «la quiebra de este sistema lógico deja en libertad la materia real perteneciente a las culturas internas de América Latina y permite apreciarla en otras dimensiones»²⁸. De acuerdo con esto, plantea que mientras que la narrativa cosmopolita revisa y reinventa los mitos desde una perspectiva más universal, los transculturadores sacan los relatos míticos de su forma tradicional. Como prueba, señala la narrativa de Rulfo en la que sería desacertado «el intento de ajustar las historias de Comala a los modelos fijados en las mitologías grecolatinas»²⁹.

De manera similar, para entender el pensamiento mítico inserto en la escritura de Arguedas hace falta modificar los patrones occidentales, es decir, «(...) ingresar a nuevos ámbitos de cultura, respirar otros aires o, quizá mejor (...), transformar nuestra manera de ver el mundo y descubrir nuevos ángulos del universo»³⁰.

Las observaciones mencionadas parecen sugerir que el fenómeno de la transculturación es exclusivo de los autores llamados transculturadores, por lo que conviene recordar que el mismo Ángel Rama subraya que:

Si la transculturación es la norma de todo el continente, tanto en la que llamamos línea cosmopolita como en la que específicamente designamos como transculturada, es en esta última donde entendemos que se ha cumplido una hazaña aun superior a la de los cosmopolitas, que ha consistido en la continuidad

²⁸ *Ibíd.*, p. 62.

²⁹ *Ibíd.*, pp. 63-64.

³⁰ Petra Iraides Cruz Leal, *Dualidad cultural y creación mítica en José María Arguedas*, Secretariado de Publicaciones Universidad de La Laguna, La Laguna, 1990, p. 80.

histórica de formas culturales profundamente elaboradas por la masa social, ajustándola con la menor pérdida de identidad, a las nuevas condiciones fijadas por el marco internacional de la hora³¹.

Volviendo al crítico Walter Mignolo, de manera similar al anterior distingue entre:

La ficcionalización escrita de registros orales que pueden ser leídos por las clases y grupos sociales que emplean esos registros (como en el caso de Puig o Cortázar) y la ficcionalización de registros orales de clases y grupos sociales que no tiene acceso a la lectura, sea por analfabetismo o por falta de acceso a la educación superior (como en el caso de Rulfo)³².

Este planteamiento se relaciona con lo que Martín Lienhard ha denominado manifestaciones «inmediatas» y «mediatas» de la memoria popular³³. Tanto en las manifestaciones inmediatas como mediatas la memoria popular constituiría un mensaje que un emisor (individual o colectivo) transmite a un receptor (individual o colectivo), con la diferencia de que, en el primer caso, el emisor y el receptor pertenecen a la misma comunidad, mientras que, en el segundo, «el emisor suele ser una especie de intermediario entre la comunidad popular que creó el “mensaje” primitivo y el destinatario nuevo (...) a quien desea transmitirlo»³⁴. La misma relación se podría observar entre la oralidad ficcionalizada y la llamada literatura oral: en la primera, el emisor y el receptor comparten el mismo entorno y, en la segunda, el autor transmite un mensaje creado por una comunidad a la que no pertenece el lector.

Generalizando estas conclusiones, cabría considerar las obras de la línea transculturada una especie de puente entre las culturas indígenas y las occidentales. Carlos Huamán López alude, por ejemplo, a obras-puente entre las culturas subordinantes (es decir, con escritura) y las subordinadas (orales) que

³¹ Ángel Rama, op. cit., pp. 87-88.

³² Walter Mignolo, óp. cit., p. 438.

³³ Martín Lienhard (coord.), *La memoria popular y sus transformaciones*, Iberoamericana, Madrid, 2000.

³⁴ *Ibíd.*, p. 13.

ficcionalizan tanto la realidad a través de la oralidad como lo oral por inscribirlo en el campo de la escritura³⁵. Este último caso abarcaría también las obras de la línea cosmopolita dado que muchos de sus autores simulan el discurso hablado en sus textos.

III.3. Simulación de la oralidad: cuatro perspectivas

Como ya se ha señalado, la simulación de la oralidad en la narrativa hispanoamericana ha recibido mucha atención por parte de la crítica que, en apariencia, aborda el asunto fundamentalmente desde cuatro perspectivas. En primer lugar, la simulación del discurso hablado se identifica con la presencia en el texto de voces marginadas que establecen un diálogo con la otredad entendida como las voces tradicionalmente excluidas del canon literario y que cobran importancia a partir de los llamados estudios culturales³⁶. En segundo lugar, la oralidad está estrechamente relacionada con la cultura popular y su representación en los textos aparece en forma de refranes, eslóganes publicitarios, fragmentos de canciones populares o lenguaje popular y coloquial opuesto a su variante culta. En tercer lugar, imitar el discurso hablado significa imitar un discurso tradicional «del otro» propio a las culturas indígenas orales. Finalmente, el análisis se centra en los aspectos sintácticos y las características internas de la oralidad y su adaptación e inserción en el texto escrito.

Para ilustrar este planteamiento se aludirá brevemente a cinco estudios que analizan la simulación de la oralidad en determinadas obras de algunos autores

³⁵ Carlos Huamán López (ed.), *Literatura, memoria e imaginación en América Latina*, Ediciones Altazor, Lima, 2006, p. 12.

³⁶ Véase Mauricio Ostria González, *óp. cit.*

hispanoamericanos. Así, en «Representaciones de la oralidad en algunos cuentos de Laura Antillano» de Alberto Rodríguez Carucci, la simulación de la oralidad está asociada a la inclusión en el texto de voces marginadas. En cambio, en «La inmediatez de lo vital: literatura y oralidad en *La guaracha del Macho Camacho*» de José Manuel López de Abiada, el discurso oral se asocia a las marcas culturales pertenecientes a la cultura popular; mientras que, en *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*, Jorge Marcone entiende el discurso oral como discurso indígena «del otro». Finalmente, «Técnicas narrativas y el español del Perú como representación de oralidad en *Conversación en La Catedral*» de Susanne Cadera y «Sintaxis coloquial en *Conversación en la Catedral* de Mario Vargas Llosa» de Mariela Agostinho de la Torre centran el análisis de la simulación del discurso hablado en la estructura sintáctica y en algunos aspectos lingüísticos.

III.3.1. Oralidad como «voces de la periferia»

Alberto Rodríguez Carucci entiende las manifestaciones del discurso oral incluidas en los cuentos de la escritora venezolana Laura Antillano como habla coloquial de los sujetos «propios de la periferia», por lo que denomina la narración del texto «poética de lo coloquial»³⁷. Aludiendo a las palabras de la autora, entiende que simular la oralidad significa ser capaz de hablar como otros a través de «un proceso de profesionalización: construir un personaje implica un conocimiento del otro y eso significa salirte de ti y olvidar tu egocentrismo»³⁸. Establece una distinción entre la oralidad y la escritura, y señala que la oralidad «—transpuesta en simulacro a la escritura— marca constantemente sus

³⁷ Alberto Rodríguez Carucci, «Representaciones de la oralidad en algunos cuentos de Laura Antillano», *Revista Virtual Contexto*, vol. 7, núm. 9, año 2003, obtenido de http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/18878/1/alberto_rodriguez.pdf.

³⁸ Véase Laura Antillano, citado por Alberto Rodríguez Carucci, óp. cit., p. 31.

diferencias con respecto a la cultura letrada o ilustrada, de la cual forma parte la literatura en su concepción convencional, canónica y hegemónica»³⁹, por lo que concibe el discurso oral como representación de lo privado, lo íntimo, asociado con la llamada voz femenina y con las voces marginadas.

Un inconveniente de lo anterior sería que semejante postura obligaría a reducir la oralidad al habla de los personajes marginados lo que, por un lado, reduciría lo oral a un grupo cerrado y bastante reducido y por otro, obligaría al autor a conocer profundamente el tipo de habla de estos grupos para recrear su discurso con verosimilitud.

III.3.2. Oralidad como representación de la cultura popular

Otros investigadores han abordado el asunto de la simulación de oralidad desde la perspectiva del habla coloquial, pero semejante enfoque puede reducir lo oral a lo conversacional y, en consecuencia, limitar el análisis a la descripción del habla de los personajes manifestado fundamentalmente en los diálogos y vinculado con las formas léxicas coloquiales, el argot o los regionalismos. Asumiendo esta perspectiva, José Manuel López de Abiada analiza la oralidad simulada en la novela de Luis Rafael Sánchez *La guaracha del Macho Camacho* a partir de los elementos que considera manifestaciones de lo oral tales como los aforismos, los refranes, el ritmo oral, las cuñas publicitarias o los eslóganes⁴⁰. En su estudio parte del concepto de la oralidad basado en las ideas de Jorge Marcone quien se ha referido a la oralidad como parte de la conciencia cultural:

Aquello que llamamos «oralidad» son prácticas culturales o productos discursivos que no son equivalentes a los enunciados orales a partir de los cuales tomamos conocimiento de esas prácticas y discursos. Es decir, la «oralidad» es

³⁹ Alberto Rodríguez Carucci, óp. cit., p. 34.

⁴⁰ José Manuel López de Abiada, «La inmediatez de lo vital: literatura y oralidad en *La guaracha del Macho Camacho*», en Rolf Eberenz (ed.), *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna: perspectivas literarias y lingüísticas*, Verbum, D. L., Madrid, 2001.

algo que no necesita ser efectivamente oral sino que se puede encontrar también, por ejemplo, en la inscripción del discurso oral⁴¹.

Estas observaciones le permiten a López de Abiada vincular la oralidad con el aspecto cultural y relacionar su presencia en la novela con las marcas culturales:

En la novela se narra (...) «según la información ofrecida por disqueros, locutores y microfónicos», con lo que se subraya que el texto tiene una procedencia oral. Abundan los elementos de la lengua hablada, los aforismos, los refranes populares, el ritmo oral y las cuñas publicitarias. El habla (o mejor: los varios tipos de habla) puede ser considerada como uno más de los protagonistas de la obra⁴².

Sin duda, la atención se centra en los elementos de cultura popular que abarcan, en su mayor parte, aforismos, refranes, lenguaje publicitario y mediático, sin profundizar en un análisis de la estructura narrativa de la novela. En la misma línea, el propio Luis Rafael Sánchez, el autor, identifica la oralidad con un «lenguaje plebeyo o atorrante, inmerecedor de ser incrustado en el lenguaje culto»⁴³, lo que explica que se compare lo hablado con lo escrito de forma oponente popular/culto. Pero «*La Guaracha del Macho Camacho*, en opinión de López de Abiada, presenta una nutrida gama de características compositivas propias de la oralidad y de la cultura popular, alejándose así —aposta y, a la vez, supuestamente— de las normas establecidas para la escritura»⁴⁴. Se deduce, entonces, que el habla posee aspectos considerados negativos en comparación con lo escrito, por lo que lo oral presente en la novela se reduce a la presencia de un lenguaje apegado al habla coloquial y a rasgos como:

El acentuado fragmentarismo, la confusión deliberada de tiempos y espacios, el estilo agregativo que refleja las fórmulas corrientes del habla de cada día (los refranes, los eslóganes, etc. serían los ejemplos más visibles) y los mensajes

⁴¹ *Ibíd.*, p. 233.

⁴² *Ibíd.*, pp. 234-235.

⁴³ *Ibíd.*, p. 239.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 245.

publicitarios como textos tipificados por la cultura de los medios de comunicación y con forma y textura inmediatamente reconocible⁴⁵.

Tal concepción de la oralidad limita, en cierta medida, el análisis, puesto que no atiende a las estrategias narrativas utilizadas para crear la impresión de oralidad en el lector, sino que centra el análisis en la tipología del diálogo, en el examen del habla coloquial y del registro conversacional. Es posible sostener entonces que vincular la simulación de oralidad con los usos lingüísticos de la cultura popular puede restringir el corpus del estudio a un conjunto de novelas del llamado *boom* y posteriores. Cabe reconocer que, aunque este planteamiento resulte provechoso para determinados textos, convendría ampliarlo hacia las estrategias que vayan más allá del uso de los diálogos, del español hablado en una determinada zona geográfica o del lenguaje coloquial.

III.3.3. Oralidad como «discurso del otro»

Jorge Marcone, en su libro *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*, señala que es difícil reproducir por escrito el discurso oral sin que se pierda buena parte de la información adicional implícita en la oralidad, puesto que el lenguaje escrito y el oral constituyen dos códigos con elementos distintos, algunos intransferibles de un código a otro. Sería imposible, en consecuencia, transcribir literalmente el discurso hablado y reproducir tanto el contexto que lo rodea en cada realización como los elementos pragmáticos fundamentales para la comunicación sin que el lector pierda la coherencia de la información. Por ello, considera la comunicación oral como un modelo y agrega que «la mejor cita del discurso oral ajeno sería la que respete el contenido proposicional de los enunciados y cree un efecto o ilusión de oralidad»⁴⁶. Esa posibilidad de mimetizar el discurso oral en la escritura permite

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 239.

⁴⁶ Jorge Marcone, *óp. cit.*, p. 20.

recrear la experiencia de la comunicación oral y demuestra que «“leer” puede hacerse “escuchar” aunque la transcripción de un discurso oral no sea “transparente” a este»⁴⁷.

Marcone apoya su planteamiento en la interpretación del mito explicada por Malinowski según la cual es imposible analizar e interpretar correctamente un mito sin tener en cuenta su función y su conceptualización en la sociedad, puesto que las palabras no solo describen el mundo sino que también «hacen cosas». De manera similar, el discurso hablado estaría estrechamente vinculado con el contexto y con ciertos elementos extralingüísticos que no se pueden trasladar al medio escrito; así, en un texto escrito, solo sería posible crear una ilusión de oralidad. Pero precisamente ese concepto de ilusión es el que determina la forma de inscribir el discurso oral en el texto escrito y el que sitúa al lector en la posición que Malinowski llamaba «observación participante».

Con arreglo a todo esto, Marcone analiza la oralidad incluida en la novela de Mario Vargas Llosa *El hablador* desde el concepto de lo oral «primitivo» y la inscripción verosímil del discurso oral del otro⁴⁸. Con ello pretende demostrar que la voluntad etnográfica de la novela no se corresponde con la voluntad de hablar por el otro, sino que apunta hacia una añoranza por un mundo «primitivo». En la novela ese mundo «primitivo» es la tribu machiguenga y el hablador es quien representa su código de comunicación y la cosmovisión a través de un discurso que se construye a partir de tres procedimientos narrativos:

1. acumulación de diversos mitos y narraciones en un solo hablador ficcional; 2. dotar a este discurso ficcional de las características asociadas con el discurso oral, es decir, de los rasgos de una lengua «hablada», de características de la escritura de la narración oral ritual y de una situación comunicativa en la que este discurso oral puede ser percibido como el hablar de un sujeto con otros; 3. la utilización

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 21.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 165.

del estilo directo libre que suscita la ilusión de presencia de la «voz», física y culturalmente⁴⁹.

Encuentra que el discurso del hablador presenta las características generales de la lengua hablada (como el abundante uso de coordinación y yuxtaposición, un léxico especial que no se corresponde con el vocabulario machiguenga, la utilización del gerundio, etc.) enriquecida con el léxico machiguenga, por lo que se convierte en una «suerte de español “indígena” artificial»⁵⁰ que, gracias a las características que lo inscriben dentro de la narración oral ritual, se convierte en una representación ficcional verosímil de una narración oral tradicional. Por ello entiende que las técnicas narrativas utilizadas para construir el discurso del hablador no pretenden reproducir de una manera fiel el habla de la tribu machiguenga, sino que simulan un discurso tradicional general. Trata la relación que existe entre el discurso hablado general y el discurso tradicional para demostrar que Vargas Llosa utiliza técnicas de composición oral para reproducir la voz de un hablador popular. Cabe subrayar que no limita su estudio de la ilusión de la oralidad al análisis del vocabulario regional.

III.3.4. Oralidad como técnica narrativa

Por último, se resumirán brevemente dos estudios acerca de la oralidad simulada en otra novela de Mario Vargas Llosa, *Conversación en la Catedral*, hechos por Mariela Agonstinho y Susanne Cadera. Ambas estudiosas enmarcan sus análisis en la estructura de la novela, pero mientras que Agonstinho alude a la composición dialógica, Cadera centra su análisis en el aspecto sintáctico. Aunque ambas parten del concepto de simulación de oralidad entendido como

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 173.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 176.

una técnica narrativa, Cadera describe con más profundidad las técnicas utilizadas por el autor.

Mariela Agostinho aborda la simulación de la oralidad en la novela desde el análisis del habla coloquial, apoyándose en la estructura dialógica que, según ella, constituye una base en la que están representados los rasgos de la lengua conversacional. A partir del estudio del esquema dialógico sobre el que está estructurada la novela, describe los fenómenos sintácticos propios del discurso hablado que Vargas Llosa imita en su novela. Entiende que «en lo escrito no se puede encontrar lo hablado en estado auténtico»⁵¹, con lo cual la oralidad presente en los textos es una «oralidad simulada» y para simular el discurso hablado con verosimilitud el escritor debe reproducir construcciones y elementos propios de la lengua conversacional. Claro que, asimismo apunta que:

Dichas imitaciones nunca son completas, sino que más bien reflejan la voluntad y conciencia del autor, que al fin y al cabo es quien selecciona ciertos rasgos como característicos de la lengua hablada, con resultados más o menos logrados según los casos. De cualquier manera, la impresión de fidelidad no resulta de la espontaneidad, sino por el contrario de una cuidadosa elaboración⁵².

Cabe señalar, sin embargo, que este planteamiento implica cierta ambigüedad. Por un lado, sostiene que simular la oralidad es un trabajo cuidadoso y estructurado y, por otro, que la elección de los elementos considerados propios de la lengua conversacional es un criterio que depende de la voluntad del autor. Así, de la habilidad de cada autor de seleccionar los elementos adecuados depende que la impresión de lo oral se logre con más o menos verosimilitud. De acuerdo con esta premisa, basta elaborar un amplio catálogo de características internas de lo oral y escoger las que mejor se adecúen al propósito que se quiere lograr. En este caso, los rasgos sintácticos propios del

⁵¹ Mariela Agostinho-de la Torre, «Sintaxis coloquial en *Conversación en la Catedral* de Mario Vargas Llosa», en Rolf Eberenz (ed.), *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna: perspectivas literarias y lingüísticas*, ed. cit., p. 131.

⁵² *Ibíd.*, p. 131.

lenguaje conversacional «elegidos» por Vargas Llosa se reducen fundamentalmente a algunos marcadores discursivos, la organización de las secuencias «incompletas», las frases truncadas o las repeticiones.

Por su parte, Susanne Cadera considera que muchos autores abordan el asunto de la oralidad desde el análisis de onomatopeyas, palabras malsonantes, expresiones del habla coloquial o «dimensión realista de oralidad», pero no definen el término de oralidad en sí⁵³. Por ello, los estudios sobre la oralidad simulada en *Conversación en la Catedral* fundamentalmente aluden al predominio del diálogo y a la utilización del español hablado en el Perú, mientras que convendría elaborar un análisis más profundo:

El análisis más profundo de la simulación de oralidad pone de relieve cómo el escritor usa ciertas estrategias del medio escrito para proporcionar a su discurso literario la *impresión* de oralidad; una oralidad que en el campo del análisis literario acuña el término de oralidad *fingida*. En el caso de la novela *Conversación en la Catedral* estos recursos van mucho más allá del simple diálogo y del uso del español hablado en el Perú⁵⁴.

De acuerdo con este planteamiento, Cadera analiza la simulación de la oralidad presente en la novela teniendo en cuenta tanto los aspectos lingüísticos como los relacionados con la técnica narrativa. Su estudio parte del ya mencionado esquema de Peter Koch y Wulf Oesterreicher⁵⁵ que define la relación entre la «concepción “escrito” y “hablado” como una escala continua entre dos polos extremos con numerosas graduaciones”⁵⁶ delimitados por la distancia y la inmediatez comunicativas. Por ello, Cadera entiende que «un texto

⁵³ Susanne M. Cadera, «Técnicas narrativas y el español del Perú como representación de oralidad en *Conversación en La Catedral*, de Mario Vargas Llosa», *Miscelánea Comillas. Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, vol. 61, núm. 119, año 2003, p. 679.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 679.

⁵⁵ Véase Peter Koch, Wulf Oesterreicher, *Lengua hablada en la Rumania: español, francés italiano*, ed. cit., p. 34.

⁵⁶ Susanne M. Cadera, *óp. cit.*, p. 683.

escrito puede tener características de la lengua hablada y situarse más cerca del polo “hablado”»⁵⁷.

Su análisis de la simulación de oralidad se fundamenta en la inserción de los elementos característicos del discurso oral, difíciles de clasificar por su variedad y diversidad entre los que estarían:

- El uso de un vocabulario general y simple o de regionalismos y/o coloquialismos y el mayor número de palabras *passe-partout* o de partículas.
- La simplicidad expresiva, con frases incompletas o interrumpidas, o la menor ocurrencia de frases subordinadas.
- El mayor número de redundancias, como la repetición de palabras, oraciones o partes de oraciones.
- La libre alternancia para tomar la palabra (*free turn-taking*) y la ausencia de temas fijos, así como la presencia de preguntas confirmativas o aclarativas, de elementos no verbales o de vacilaciones (*hesitation phenomena*)⁵⁸.

El problema reside en que la oralidad simulada pertenece al medio escrito y por lo tanto se estructura de forma distinta, por lo que el análisis del uso del lenguaje oral en una obra narrativa tendría que estar basado en varios aspectos:

a) aspectos relacionados con la técnica narrativa:

- para adoptar las condiciones pragmáticas de las conversaciones representadas y/o
- para la creación de una o varias situaciones comunicativas y/o
- para mantener el diálogo y el habla de los personajes dentro del discurso literario y/o

b) aspectos lingüísticos:

- para adaptar rasgos universales del lenguaje hablado y/o

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 684.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 685.

- para adaptar rasgos específicos del lenguaje hablado⁵⁹.

En consecuencia, sostiene que esta diversidad de perspectivas permite evitar las conclusiones confusas, ambiguas o demasiado generales; de ahí, precisamente, que su estudio englobe tanto las técnicas narrativas de las que se sirve el autor para simular la oralidad, como el examen del español del Perú.

En cuanto a las técnicas narrativas, Cadera encuentra que la novela «se caracteriza por la invisibilidad del narrador y la preponderancia de situaciones comunicativas. El discurso literario se construye a través de las conversaciones o las narraciones de sus protagonistas»⁶⁰. Estas conversaciones no están introducidas previamente, sino que se unen mediante un nexo determinado y tanto los hablantes como los temas de la conversación se alternan constantemente. Al mismo tiempo, el autor intenta recrear una imagen completa de un acto de habla que implica casi todos los aspectos simultáneos de este. Los pensamientos, los sentimientos y las reacciones de los personajes están representados desde la perspectiva interior. En ocasiones, los enunciados pasan de forma ininterrumpida de un emisor a otro; en cambio las dudas o indecisiones están representadas con interrupciones de la locución o con tres puntos.

En lo que respecta al uso del español del Perú, señala que su principal función sirve «para que el mundo recreado sea verosímil para el lector, tal como el autor lo exige para una novela realista»⁶¹. Además, añade que el uso de distintas variedades lingüísticas «permite la ubicación de los personajes en su esfera social, y ofrece al lector la posibilidad de reconocer ciertas facetas del carácter de los personajes a través del lenguaje»⁶².

Concluyendo el análisis destaca que:

⁵⁹ *Ibíd.*, pp. 686-687.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 687.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 694.

⁶² *Ibíd.*, p. 697.

No se trata solamente de la concepción de la novela como conversación en la que los diferentes niveles dialógicos evocan una similitud de voces. El efecto oral tampoco se logra solamente por la utilización de la lengua hablada en el Perú. Podemos constatar que los diferentes tipos de presentación de situaciones comunicativas y, dentro de éstos, las diferentes estrategias que permiten trasladar elementos de la lengua hablada al medio escrito, también desempeñan un papel muy importante en la simulación de espontaneidad, expresividad y viveza de la lengua hablada⁶³.

Como consecuencia de su estudio, Cadera postula que a la hora de analizar los aspectos de oralidad presentes en la escritura no conviene mostrar simplemente que los diálogos se asemejan al habla conversacional, ni enumerar abundantes regionalismos o coloquialismos, sino que lo importante es estudiar cada situación comunicativa y las estrategias gracias a las que el lector tiene la impresión de «escuchar» las voces de los personajes de la novela.

En suma, los trabajos de ambas estudiosas enfocan la simulación del discurso hablado en un texto literario fundamentalmente desde la oposición entre la oralidad y la escritura a pesar de que establezcan como base el ya conocido modelo de Koch y Oesterreicher. Este carácter tal vez se deba a la oposición entre los polos de máxima inmediatez y máxima distancia comunicativas posible asociada con lo oral y lo escrito respectivamente. Por ello, se asume que el discurso hablado se rige por sus propias normas, lo que implica que sus características difieran de los rasgos considerados propios de lo escrito. De semejante planteamiento deriva que existan rasgos exclusivos de lo oral y que sea posible elaborar un catálogo con sus características internas. Estas observaciones parecen sugerir que cuanto más completo sea este catálogo, más verosímil resultará el discurso oral reproducido en lo escrito. Así es cómo se explica que para imitar la oralidad en un texto escrito basta reproducir los rasgos considerados propios del discurso hablado. Por todo esto, la destreza del autor

⁶³ *Ibíd.*, p. 697.

se mide a través de su habilidad para elegir los rasgos más adecuados y de plasmarlos en su obra.

Cabe señalar, sin embargo, que este planteamiento no resulta del todo satisfactorio ya que muchos análisis revelan que los autores, para recrear el discurso oral, suelen incluir los mismos rasgos. Este hecho fue observado por Rolf Eberenz cuando apuntó que:

Lo que más llama la atención es que, al transponer las secuencias habladas a la escritura, los escritores/escribientes ofrecen una representación muy selectiva de la realidad del habla. A la luz de lo que sabemos sobre la lengua coloquial moderna, la incorporación de la palabra hablada al texto escrito supone un severo filtraje, que reduce la oralidad a un número limitado de fenómenos⁶⁴.

Por lo que las características propias de lo oral que se transponen a los textos son aquellas que no resultan del todo desconocidas en el discurso escrito; como ejemplo señala la repetición de algunas secuencias o la reformulación de los enunciados dentro del mismo turno de habla. Igualmente, considera que «cuanto mejor conozcamos la comunicación oral de nuestros días, más fácil será repertoriar todos los fenómenos que nunca se reproducen en los textos»⁶⁵.

Sin negar la trascendencia del modelo de análisis de la simulación de oralidad basado en la concepción de la distancia y la inmediatez comunicativas, una propuesta alternativa sería considerar que la elección de los rasgos que un autor transpone a su escrito no parte de la diferencia entre ambas modalidades, sino que está determinada por las exigencias de una situación comunicativa concreta. Tal planteamiento comprende que no es que haya una gradación entre lo escrito y lo oral, sino que más bien concibe ambas modalidades como dos formas posibles de codificar un discurso: bien de forma oral bien escrita. De manera similar, se asume que la distancia y la inmediatez comunicativas no se

⁶⁴ Rolf Eberenz, «Huellas de la oralidad en textos de los siglos XV y XVI», en José Jesús de Bustos Tovar (coord.), *Textualización y oralidad*, Instituto Universitario Menéndez Pidal, Visor Libros, Madrid, 2003, pp. 80-81.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 81.

III. Oralidad en el ámbito hispanoamericano

relacionan con ninguna modalidad en concreto, sino con una determinada situación comunicativa que influye en la intensidad de ciertos rasgos. Asimismo, coherentemente con esta propuesta, se comprende que lo que se simula en los textos no es la oralidad sino una situación comunicativa concreta.

IV. Simulación de la oralidad en la narrativa breve de Juan Rulfo

IV.1. Aproximaciones críticas

La obra de Juan Rulfo se reduce, principalmente, a dos títulos: el conjunto de relatos *El Llano en llamas* y la novela *Pedro Páramo*. Aunque la base de este trabajo lo constituyen los cuentos seleccionados del volumen *El Llano en llamas*, cabe señalar que los críticos subrayan la oralidad como un rasgo particular de la escritura de este autor en ambos títulos y reiteradamente aluden a sus palabras con las cuales declaraba que no quería hablar como se escribe, sino «escribir como se habla». A partir de allí se ha insistido en el carácter oral de su narrativa que ha sido abordado fundamentalmente desde dos perspectivas: por un lado, se considera que la oralidad incluida en su obra es una expresión de un mundo mítico, por otro, quizás más completo, se refiere a la oralidad como parte de una estructura narrativa que se consigue gracias a la simulación del lenguaje oral moderno¹.

¹ Jörg Dünne, «Entre *compositio loci* y fotografía: Juan Rulfo y las imágenes», en Wolfram Nitsch, Matei Chihaiia, Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, Köln, 2008 (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1), obtenido de http://kups.ub.uni-koeln.de/2585/11/08_Joerg_Duenne.pdf.

Noé Blancas observa que la mayoría de los críticos entienden la oralidad de la narrativa rulfiana más bien como la presencia de una cultura oral y no buscan la presencia de la oralidad en la escritura misma². Tanto es así, dice Blancas, que para Ángel Rama la oralidad de Rulfo significa la inclusión de las voces de las comunidades orales en el ámbito oficial de la escritura (una de las labores comunes para los narradores de la transculturación); Lienhard entiende la oralidad como una marca de las culturas prehispánicas; Carlos Pacheco la identifica con la «trasterrada comarca oral»; y para Walter Mignolo el carácter oral de los relatos rulfianos se manifiesta en «verter en castellano escrito relatos y decires orales supuestamente de un castellano campesino, quizá mezclado con lenguas indígenas de la región de Jalisco»³.

Por su parte, Noé Blancas afirma que:

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». 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 estructuras⁴.

Asimismo, cabe recordar aquí que actualmente existen numerosos estudios que ponen de manifiesto que la simulación de oralidad en la obra de Rulfo es fruto de la estructura y las técnicas narrativas utilizadas por el autor.

Desde diferente perspectiva, estudiosos como Cristina Valeria Bril unen ambos enfoques relacionando la mimesis de oralidad con el lenguaje del autor que, a su vez, está estrechamente relacionado y depende de su visión del mundo. Así, Bril considera que la oralidad, entendida como «la ilusión de lo real»,

² Noé Blancas, «Voz y estructura en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo», *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, vol. 7, año 2011, obtenido de <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/lusohispanic/article/view/3276/1505>, párr. 2.

³ *Ibid.*, párr. 3-6.

⁴ *Ibid.*, párr. 11.

funciona como «el “intertexto” que interviene tanto en la creación de los personajes, como en la construcción del ambiente y la adecuación que el autor hace del lenguaje a partir de su visión del mundo»⁵; señala que Rulfo ficcionaliza la oralidad en sus cuentos mediante la yuxtaposición de las tradiciones culturales nativas y colonizadas, con lo que establece una relación entre la tradición escrita occidental y las maneras de pensar y de decir de un pueblo analfabeto⁶.

Hay quien invierte esta relación entre ambas culturas, como Waldemar Verdugo Fuentes quien considera que:

(...) es importante señalar que un gran acercamiento de los indígenas a la propia cultura mexicana moderna se ha logrado a través de la obra literaria de Rulfo, posiblemente la primera en ser traducida a las lenguas autóctonas con mayor número de hablantes en América: las náhuatl, naya, purépecha y mixteca. Al fin que los indios no están mucho más distantes del México de hoy que los campesinos paupérrimos de los polvorientos poblados que inspiraron los cuentos de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*⁷.

Se entiende que, según este planteamiento, con su obra Rulfo acerca la cultura mexicana a los indígenas y no, como se piensa generalmente, la cultura oral indígena al mundo occidental.

Dado que el planteamiento de la presente tesis está íntimamente relacionado con la estructura del lenguaje rulfiano, se aludirá a los trabajos más relevantes acerca de las estrategias con las que el autor mexicano crea la impresión de lo oral. Lo que se advierte en estos trabajos, al igual que las obras comentadas en el capítulo anterior, es una tendencia a analizar la simulación de lo oral a partir de las diferencias entre oralidad y escritura. Por ello, se asume que lo oral presenta características propias que pueden ser incluidas en una

⁵ Cristina Valeria Bril, «La ficción de oralidad como “intertexto” en los cuentos rulfianos», *Questión. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, vol. 1, núm. 21, año 2009, obtenido de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/711>, sección 3. Conclusión, párr. 1.

⁶ *Ibid.*, sección 3. Conclusión, párr. 2.

⁷ Waldemar Verdugo Fuentes, «Juan Rulfo, el tiempo detenido», obtenido de http://juan-rulfo.com/Juan%20Rulfo_El%20tiempo_detenido.pdf, p. 4.

especie de «catálogo» de rasgos internos de lo oral, presentados en forma de un continuo cuyos extremos están marcados por la inmediatez comunicativa relacionada con lo oral y la distancia comunicativa relacionada con lo escrito. Este planteamiento parece indicar que el autor que quiera simular el discurso hablado en su obra debería trasladar estos rasgos internos de lo oral a su texto y de la habilidad con la que escoja y traslade esos rasgos a su escrito depende la verosimilitud del discurso imitado.

Aunque no se pretenda obviar toda una tradición teórica relacionada con el carácter oral de la narrativa de Juan Rulfo, en lugar de concebir su lenguaje como muestra de una «retórica de lo oral», se concederá mayor atención a la adecuación de su discurso a una situación comunicativa determinada. El aspecto innovador reside en considerar que las técnicas narrativas que elige el autor no surgen solamente de su deseo de imitar un discurso oral, sino de la habilidad de adecuar el lenguaje a una situación comunicativa determinada; así los rasgos escogidos por el autor con el fin de construir el discurso no son particulares de lo oral, sino características comunes a ambas modalidades cuya intensidad depende de la situación comunicativa en la que se inscriben y del registro que utilice cada personaje.

Coherentemente con esta propuesta, se comprenderá que lo oral y lo escrito son dos formas posibles de construir el discurso y las posibles diferencias entre ambas modalidades no están determinadas por el tipo de canal empleado en su elaboración (es decir, oral o escrito), sino por una determinada situación comunicativa en la que se inscribe cada discurso. Así, el análisis propuesto en este trabajo parte de la elección de rasgos a partir de una situación comunicativa concreta, por lo que no concibe que haya gradación ente lo oral y lo escrito, sino que, asumiendo que cada modalidad utiliza un código concreto, ambas comparten las mismas características cuya intensidad cambia determinada por la situación comunicativa en la que se inscribe el discurso. Asimismo, se asume que la distancia y la inmediatez comunicativas no están relacionadas con ninguna

modalidad en concreto, sino, sobre todo, con el registro que utilicen los interlocutores y con la proximidad y el grado de confianza que exista entre ellos.

IV.2. El lenguaje rulfiano

Como ya se ha dicho en varias ocasiones, el carácter oral de la narrativa de Rulfo ha sido estudiado ampliamente por la crítica y las impresiones de los estudiosos quienes han entendido la oralidad como una técnica narrativa subrayan, fundamentalmente, la relevancia de la imitación de un lenguaje oral popular campesino. Como llegó a sostener Antonio Benítez Rojo, «lo sorprendente es la revolución que hace Rulfo en el lenguaje al recrear el habla del campesino para que sea escuchado desde las páginas de un libro»⁸. Sin negar la importancia de estas palabras, sería imprudente decir que se trata de un rasgo exclusivo de la escritura de Rulfo, puesto que la ficcionalización de la oralidad popular fue observada ya por Ángel Rama quien señalaba que los transculturadores incorporaban el habla rural al texto escrito para dar voz a los que habitualmente se las había negado y para igualarla con la voz del narrador-escritor.

Refiriéndose al aspecto oral presente en la narrativa rulfiana, Françoise Perus adopta otro punto de vista al afirmar que:

La asunción de la voz de «los de abajo» en la configuración del mundo ficticio difícilmente puede consistir en contar «lo mismo» desde el punto de vista contrario. Lo que algunos autores han caracterizado como «ficcionalización de la oralidad» (...) parece entrañar más bien otras posibilidades de abordar y conferir

⁸ Antonio Benítez Rojo, «Rulfo: duerme y vela», en Antonio Benítez Rojo, *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, Casa de las Américas, La Habana, 1969, pp. 67-68.

forma y sentido a las relaciones de los personajes con su propio mundo, a la vez que otras propuestas de relación del lector con el mundo de la ficción⁹.

Si bien es posible conjeturar sobre el origen de la oralidad simulada en la obra rulfiana, no se puede cuestionar el hecho de que el discurso oral en general está presente en su obra. El propio escritor aludió a este aspecto en las pocas entrevistas que concedió a lo largo de su vida, subrayando dos aspectos de su lenguaje. En primer lugar, Rulfo insiste en que el lenguaje que utiliza en su obra es un lenguaje que hablaba la gente de su pueblo y que él había oído desde pequeño:

No es un lenguaje captado, no es que uno vaya allá con una grabadora a captar lo que dice esa gente, es decir, a observar: «A ver cómo hablan, voy a aprehender su forma de hablar». Aquí no hay eso. Así oí hablar desde que nací en mi casa, y así hablan las gentes de esos lugares¹⁰.

Cabe notar que Rulfo sostiene que imita un lenguaje que conoce muy bien, imita la forma de hablar de «las gentes de esos lugares» donde él se crio y ese lenguaje es la característica que ha sido señalada y destacada por la crítica en numerosas ocasiones como la prueba del carácter oral de su escritura.

Por otro lado, en la entrevista concedida a Waldemar Verdugo Fuentes se puede leer:

¿De dónde sacó Rulfo el lenguaje para tal prodigio? Le pregunté, y él dijo: «tal vez lo oí cuando era chico pero después lo olvidé, y tuve que imaginar cómo era por mera intuición. Di con un realismo que no existe, con un hecho que nunca ocurrió y con gentes que nunca existieron»¹¹.

Cabe suponer que esta contradicción acerca del lenguaje que Rulfo imita en su obra se debe, en parte, a su peculiar forma de hablar con las personas que lo entrevistaban que consistía en proporcionar a la misma pregunta una serie de

⁹ Françoise Perus, *Juan Rulfo, el arte de narrar*, Editorial RM, México, 2012, p. 23.

¹⁰ Luis Harss, «Juan Rulfo, o la pena sin nombre», en Antonio Benítez Rojo, *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, ed. cit., p. 35.

¹¹ Waldemar Verdugo Fuentes, óp. cit., p. 10.

repuestas diferentes con un específico sentido de humor¹². Como observa Françoise Perus:

(...) Rulfo proporcionó claves, en esas y otras entrevistas, y en su manera de relacionarse a ratos burlescamente con los «académicos» y los periodistas, inventando cosas y diciendo mentiras con verdad; pareciera que tanto en sus entrevistas como en su narrativa estuviera diciendo a su interlocutor-lector: «te estoy mintiendo o te estoy llevando por caminos equivocados, pero entiende tú el sentido verdadero de esta mentira o esta pista falsa, reflexiona tú»¹³.

No obstante, en la entrevista de Joseph Sommers, a la pregunta sobre cómo llegó a encontrar la manera de escribir *Pedro Páramo*, Rulfo responde:

(...) simplemente lo intenté hacer con el lenguaje que yo había oído de mi gente, de la gente de mi pueblo. Había hecho otros intentos – de tipo lingüístico – que habían fracasado porque me resultaban poco académicos y más o menos falsos. Eran incomprensibles en el contexto del ambiente donde yo me había desarrollado. Entonces el sistema aplicado finalmente, primero en los cuentos, después en la novela, fue utilizar el lenguaje del pueblo, el lenguaje hablado que yo había oído de mis mayores, y que sigue vivo hasta hoy¹⁴.

A pesar de esta diversidad de perspectivas, es posible argumentar que los cuentos de Rulfo no están basados solamente en los relatos orales oídos de la gente del pueblo, no incluyen ni mitos, ni leyendas, sino que, como en varias ocasiones corrobora el propio autor, se trata de una ficción novelesca.

¹² En el mismo texto, Waldemar Verdugo señala: «Para cuando le preguntan la inefable cuestión de por qué no ha producido más tiene una serie de respuestas ya clásicas:

“—No escribo más porque prefiero andar de vago.

“—Porque no quiero. Por eso.

“—Porque un escritor es un hombre como cualquier otro. Cuando cree que tiene algo que decir, lo dice. Si puede, lo escribe. Yo tenía algo que decir y lo dije; ahora no creo tener más que decir, entonces, sencillamente, no escribo.

“—Porque se me fueron las ganas.

“—La verdad es que me ha dado flojera.

“—Se me secó el manantial.

“—¿Cómo que no he escrito más? Si me tiene usted paciencia, ¡ahorita le leo mi nueva novela!”», pp. 11-12.

¹³ «La narrativa de Rulfo pone en juego problemas estéticos y éticos», entrevista a Françoise Perus por Mario Casasús, obtenido de http://juan-rulfo.com/Entrevista_a_FP_14Ene13.pdf, p. 4.

¹⁴ Joseph Sommers, «Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)», obtenido de <http://juan-rulfo.com/entrevista2.htm>, sección Segunda parte, párr. 1.

En segundo lugar, Rulfo señala que se trata de un lenguaje inventado, creado por él aunque basado en la forma de hablar que conocía de su región. Así lo afirma en un ensayo publicado en la *Revista de la Universidad de México* y reproducido en el volumen de Claude Fell:

Desgraciadamente yo no tuve quien me contara cuentos; en nuestro pueblo la gente es cerrada, sí, completamente; uno es un extranjero ahí. Están ellos platicando, se sientan en sus equipajes en las tardes a contarse historias y esas cosas; pero en cuanto uno llega, se quedan callados o empiezan a hablar del tiempo: «Hoy parece que por ahí vienen las nubes...». En fin, yo no tuve esa fortuna de oír a los mayores contar historias: por ello me vi obligado a inventarlas y creo que, precisamente, uno de los principios de la creación literaria es la invención, la imaginación. Somos mentirosos; todo escritor que crea es un mentiroso, la literatura es mentira; pero de esa mentira sale una recreación de la realidad; recrear la realidad es, pues, uno de los principios fundamentales de la creación¹⁵.

Estas palabras revelan un hecho crucial (al que se volverá más adelante): confirman que el lenguaje oral que recrea Rulfo en su obra es fruto de una elaboración consciente. Asimismo, apunta en esta dirección su declaración expuesta en la entrevista de Waldemar Verdugo Fuentes:

Cuando llegué a la ciudad de México desde Jalisco, los escritores contemporáneos a mí tenían una cultura muy extensa, yo apenas me iniciaba y ni siquiera intenté captar sus estilos; algunos tenían un estilo maravilloso; jamás pensé en superarlos siquiera, porque sabía que era imposible, entonces, yo seguí una línea contraria: busqué la simplicidad¹⁶.

A pesar de este comentario, cabe señalar que detrás de esta «simplicidad» se puede encontrar un complejo proceso de elaboración que convierte el discurso narrativo de la obra rulfiana en una suerte de poética de lo oral. En este sentido, Nila Gutiérrez Marrone observa que:

El estudio de la obra de Rulfo revela que su aparente sencillez ha sido forjada a base de meticuloso cuidado por la forma, de laboriosa consideración de cada término utilizado, con el fin de lograrse aprisionar una compleja realidad campesina en un lenguaje auténticamente popular. Detrás de los personajes

¹⁵ Juan Rulfo, «El desafío de la creación», en Claude Fell (coord.), *Juan Rulfo: toda la obra*, ed. cit., p. 388.

¹⁶ Waldemar Verdugo Fuentes, óp. cit., p. 16.

campesinos de habla sencilla, se oculta el poeta Rulfo, que, conociendo profundamente el alma de su gente, sabe interpretarlos acertadamente y puede hacer, en forma verosímil, que éstos compartan su alta sensibilidad artística, su rica imaginación, sus dotes de poeta. Rulfo prueba que el lenguaje del pueblo puede ser, en manos del poeta, un instrumento tan dúctil para la expresión poética como lo es el lenguaje culto¹⁷.

A pesar de que existan varias formas de enfocar el asunto, parece evidente que el lenguaje es un elemento señalado y destacado por la crítica rulfiana. Como se ha mencionado repetitivamente, en este trabajo se adoptará la óptica que sitúa la técnica narrativa en el centro de la investigación y considera la imitación de lo oral un procedimiento artístico consciente.

IV.2.1. Simulación de un lenguaje oral popular: una elaboración consciente

Buena parte de los especialistas en la obra de Rulfo coincide en que en su narrativa prima un lenguaje rural-oral característico tanto para los personajes como para el narrador. Se considera que esta inclinación del autor por un lenguaje hablado, coloquial y regional se manifiesta a través de determinadas técnicas narrativas que crean en el lector la impresión de que los personajes o el narrador hablan en voz alta. No obstante, según algunos estudiosos como Françoise Perus, no todos prestan suficiente atención a las dificultades que pueda presentar la transposición de los rasgos propios de este tipo de lenguaje a la escritura¹⁸. Como apunta la misma crítica, los estudios suelen partir de la primacía de la oralidad en la escritura, pero, desde diferente perspectiva. Perus propone conceder mayor importancia a la escritura y bajo esta óptica describir

¹⁷ Nila Gutiérrez Marrone, *El estilo de Juan Rulfo: estudio lingüístico*, Bilingual Press/Editorial Bilingüe, Nueva York, 1978, p. 117.

¹⁸ Françoise Perus, «En busca de la poética narrativa de Juan Rulfo (oralidad y escritura en un cuento de *El Llano en llamas*)», *Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, núm. 2, año 1997, obtenido de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31297>.

las técnicas narrativas utilizadas por Rulfo para imitar la oralidad. Así, señala que Rulfo no construye a sus personajes a partir de la oralidad, sino a partir de la escritura con la que busca una técnica adecuada para representar de forma verosímil su manera de hablar. Por ello entiende que en la escritura de Rulfo las formas canonizadas del lenguaje literario «luchan» con sus formas vivas y populares¹⁹.

Este planteamiento se corresponde con la idea de que la simulación de oralidad en los textos rulfianos es fruto de una elaboración consciente, idea que comparte la gran mayoría de los críticos. Como señala Carlos Pacheco, la escritura de Rulfo se nutre de fuentes cultas de la escritura europea (sobre todo escandinava), pero también de fuentes rurales, populares, orales y tradicionales. De allí que la ficcionalización de oralidad en sus textos sea entendida como un «intento de producir, a través de recursos de la escritura más elaborada, la impresión de la oralidad, de la regionalidad, de la otredad de esa cultura que está allí»²⁰.

Estudiosos como José González Boixo atienden sobre todo al aspecto popular del lenguaje de Rulfo y su utilización como un recurso literario para acercar al lector la dimensión realista de este tipo de lenguaje. Así, considera que tanto el lenguaje poético como el popular son fruto de una elaboración literaria, pero mientras que el lenguaje poético se aleja de un «lenguaje norma» por sus imágenes y metáforas, la elaboración del lenguaje popular tiene como objetivo la máxima verosimilitud con el «lenguaje norma»²¹.

¹⁹ Françoise Perus, «Los silencios de Juan Rulfo», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 22, núm. 2, «Juan Rulfo entre lo tradicional y lo moderno», invierno 1998, pp. 325-341.

²⁰ Beatriz Pastor, George Yudice, Carlos Pacheco, Hugo Achugar, Antonio Cornejo Polar, Arcadio Díaz Quiñones, John Beverley, Eduardo Mitre, Paul Bergson, Nelson Osorio, Juan Orbe y Leticia Reyes, «Debate», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 15, núm. 29, Actas del simposio: «Latinoamérica: nuevas direcciones en teoría y crítica literarias» (Dartmouth, abril de 1988), 1989, obtenido de <http://www.jstor.org/stable/4530420>, p. 51.

²¹ José González Boixo, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, Universidad de León, León, 1983, p. 252.

Las observaciones de González Boixo parecen sugerir que el lenguaje se divide en dos tipos: el que se utiliza en las obras literarias, que a su vez puede ser poético o popular, y el que él denomina «lenguaje norma», que se corresponde con el lenguaje «real» extraliterario. Asimismo, sostiene que el objetivo del lenguaje popular literario es imitar el «lenguaje norma» que carece de metáforas e imágenes propias del lenguaje poético. Cabría preguntarse si es lícito dividir el lenguaje en literario y «norma». Como se ha mostrado en los capítulos anteriores, tal división no parece acertada; es más, parece que hay fundamentos que permiten afirmar que el lenguaje no se divide en diferentes tipos (como popular o poético), sino que se trata de estilos o registros que utiliza el emisor de acuerdo con una determinada situación comunicativa.

González Boixo añade que en el volumen de cuentos *El Llano en llamas* el lenguaje utilizado por el narrador en la primera persona es el mismo que utilizan los personajes en los diálogos²². Según el estudioso, se trata de un lenguaje con características populares de la región de Jalisco, distinto del lenguaje normativo. El hecho de que el narrador en primera persona y los personajes utilicen el mismo registro lingüístico, podría tener su explicación en las consideraciones de Rama sobre el lenguaje utilizado por los transculturadores; es decir, que gracias a esta unidad lingüística el narrador y los personajes se sitúan en el mismo lenguaje.

En una dirección paralela, aunque desde una óptica diferente, las observaciones de Donald Gordon se centran en los rasgos populares del lenguaje rulfiano. Gordon considera que:

Su arte [de Rulfo] se distingue por el hecho de que armoniza rasgos populares y literarios. Agustín Yáñez, en su discurso para la presentación del Premio Nacional de Letras otorgado a Rulfo en 1970, describió bien el arte del jalisciense: «Rulfo transfigura el idioma coloquial para conferirle categoría estética; retrata la realidad rabona de gentes, paisajes y ambientes para exaltarlos a planos de validez ecuménica». No obstante que da la impresión de una narración

²² *Ibíd.*, p. 252.

simple y directa, hay importantes recursos estilísticos. Utiliza los que más adecuadamente reflejan las circunstancias. Las metáforas y los símiles provienen de acontecimientos estrechamente relacionados con el mundo del campesino (...)²³.

El planteamiento de Gordon es más cercano a este trabajo en cuanto a sus objetivos, ya que alude a las circunstancias que acompañan cada acto comunicativo y señala que Rulfo elige los recursos estilísticos en función de esas circunstancias. No obstante, cabe señalar que Gordon limita estas circunstancias al mundo del campesino, mientras que es posible vincularlas con un aspecto más amplio relacionado fundamentalmente con el acto comunicativo y la perspectiva adoptada en este.

En este sentido, puede resultar trascendente la reflexión en torno a la simulación de lo oral entendida como una técnica narrativa reflejada en los estudios de Françoise Perus, quizás una de los investigadores que más interés ha concedido a este asunto. En lo que respecta a la elaboración artística rulfiana, Perus insiste en que:

Contrariamente a lo dicho por una parte de la crítica respecto de Rulfo —que fue un escritor improvisado, que escribió más o menos a tientas, que tomó de la narración oral y puso eso más o menos en literatura—, (...) su arte narrativo es absolutamente pensado en todas sus dimensiones e implicaciones²⁴.

Conviene apuntar que —como prueban las observaciones citadas más arriba— los estudiosos que analizan la obra de Rulfo suelen estar de acuerdo en que se trata de una elaboración artística consciente y estudiada en detalle. No obstante, la originalidad de la contribución de Perus reside en enfocar esta particular «poética» elaborada por el mexicano desde el acto de narrar. Considera que:

Su obra es como una puesta en escena. No es narrar, sino poner en escena el arte de narrar y cuestionarlo como acto cultural. Y eso implica una reflexión de cuál

²³ Donald Gordon, *Los cuentos de Juan Rulfo*, Playor, Madrid, 1976, p. 185.

²⁴ Entrevista a Françoise Perus por Arturo Jiménez publicada en *La Jornada*, 27 de diciembre de 2012, obtenido de <http://www.jornada.unam.mx/2012/12/27/cultura/a02n1cul>, párr. 15.

es el papel de la literatura y del arte en la cultura. Rulfo no hace una reflexión abstracta sino una exploración práctica, muy reflexionada, de ese problema literario-cultural²⁵.

Según Perus, en *El Llano en llamas* la representación artística se organiza en torno al personaje y su narración y en esta puesta en escena del acto narrativo intervienen las perspectivas del narrador personaje, del auditorio «real» o figurado al que se dirige, del narrador testigo y del lector²⁶. Como subraya: «Pese al ritmo y las resonancias habladas de la prosa rulfiana, no hay nada más escrito que los cuentos y la novela de Rulfo, si por escrito entendemos las marcas de un intenso trabajo de elaboración artística (...)»²⁷. Por elaboración artística entiende el ritmo, la prosodia y la composición narrativa propiamente dicha; y en este último elemento parece estar el punto crucial del carácter oral de la prosa rulfiana: el cambio de perspectiva y de ritmo de la voz narrativa que ha de seguir el lector; en otras palabras, el lector se ve obligado a seguir la narración de «otro» puesta en escena²⁸.

IV.3. Técnicas para imitar la oralidad señaladas por la crítica rulfiana

Los apartados precedentes muestran que el lenguaje, y sobre todo su carácter oral, es un aspecto importante y significativo de la prosa de Juan Rulfo. Es de subrayar que los estudiosos coinciden en que se trata de una elaboración

²⁵ *Ibíd.*, párr. 16.

²⁶ Françoise Perus, *Juan Rulfo, el arte de narrar*, ed. cit., p. 25.

²⁷ *Ibíd.*, p. 26.

²⁸ *Ibíd.*, p. 26.

consciente lograda a través de unas determinadas técnicas narrativas. Ahora bien, cabe preguntarse cuáles, según la crítica, son las técnicas que utiliza Rulfo para simular la oralidad en su narrativa. En lo que atañe específicamente a este tema, los estudiosos se han referido con frecuencia al uso de determinados recursos estilísticos, a la estructura narrativa, a la importancia de los rasgos visuales y a la autenticidad del tono de la prosa rulfiana.

IV.3.1. Lenguaje oral-popular: recursos estilísticos

Por lo que respecta a los rasgos gracias a los cuales Rulfo consigue este efecto de oralidad, los estudiosos destacan fundamentalmente el frecuente uso de mexicanismos, regionalismos, coloquialismos, diminutivos, pleonasmos y elipsis.

Así, según José González Boixo, en la prosa rulfiana se pueden encontrar expresiones que reflejan el habla y provocan la sensación de un lenguaje popular como mexicanismos, americanismos, expresiones de tipo popular y diminutivos²⁹. Igualmente considera que, aunque desde el punto de vista normativo constituyan repeticiones innecesarias, los pleonasmos permiten crear expresividad³⁰.

Lo mismo se puede observar en las declaraciones de Nila Gutiérrez Marrone quien considera que el lenguaje de los personajes que utiliza Rulfo tiene como objetivo caracterizarlos como campesinos incultos y consigue tal efecto gracias a la repetición de la conjunción «y» y frecuente uso del sustantivo «cosa», entre otros³¹.

²⁹ Véase José González Boixo, *óp. cit.*

³⁰ *Ibíd.*, p. 261.

³¹ Véase Nila Gutiérrez Marrone, *óp. cit.*

Por su parte, Cristina Valeria Bril destaca el uso de los deícticos, las aliteraciones, los recursos sonoros y el manejo de los silencios como rasgos característicos de la prosa rulfiana³². Mientras que, a propósito del cuento «Nos han dado la tierra», Jaime Concha sostiene que el abundante uso de los deícticos casi siempre ha sido interpretado «a favor de una omnipresente oralidad», pero él los considera «fundamentalmente vinculados a la implantación en lo local»³³. Cabe señalar que las observaciones de Concha son especialmente ciertas si se asume que los deícticos determinan la perspectiva que adopta el personaje o el narrador, el punto de vista delimitado por las «coordenadas» espacio-temporales desde el cual observa el mundo.

Para ilustrar los rasgos característicos de la oralidad simulada presente en la narrativa de Rulfo los estudiosos se han referido con frecuencia a cuentos como «¡Diles que no me maten!», «Anacleto Morones» o «La Cuesta de las Comadres». En cuanto al primero, Donald Gordon resalta que se trata de un cuento con un fuerte sabor popular cuyo reflejo se encuentra en el habla de Juvencio: pleonástica y elíptica al mismo tiempo³⁴. De un modo más general, refiriéndose al cuento «Anacleto Morones», habla de una gran fuerza emocional representada a través del diálogo, las oraciones cortas y la repetición³⁵.

Por su parte, Eduardo Huarag Álvarez señala que tanto el discurso de «¡Diles que no me maten!» como el lenguaje hablado del pueblo característico de «La Cuesta de las Comadres» los definen las repeticiones y las reiteraciones que considera rasgos propios de la oralidad trasladados a la escritura³⁶.

³² Véase Cristina Valeria Bril, óp. cit.

³³ Jaime Concha, «Lo local en los cuentos de Rulfo», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 22, núm. 2, «Juan Rulfo entre lo tradicional y lo moderno», invierno 1998, obtenido de <http://www.jstor.org/stable/27763458>, p. 206.

³⁴ Donald Gordon, óp. cit., p. 153.

³⁵ *Ibíd.*, p. 105.

³⁶ Véase Eduardo Huarag Álvarez, «Relaciones entre oralidad expresiva y el discurso escrito en la narrativa de Juan Rulfo», *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, núm. 47,

Por último, Lucas Damián Bertone destaca la simpleza del lenguaje y el predominio de oraciones cortas en «¡Diles que no me maten!»³⁷.

En suma, los estudiosos citados en este apartado enfocan el asunto de la simulación de lo oral a partir del uso de un vocabulario local-popular o de determinadas figuras estilísticas como la repetición, el pleonismo o la elipsis. Sin negar la trascendencia de estas observaciones, en la presente tesis se insiste en la necesidad de ampliar este enfoque por medio de un cambio de perspectiva que implica relacionar los rasgos considerados propios de la narrativa de Rulfo no con la modalidad sino con una determinada situación comunicativa.

IV.3.2. Estructura narrativa

Un modo de centrar la atención en la oralidad de la prosa rulfiana es mediante la estructura narrativa; en concreto, atendiendo a los diferentes modos de narrar que se pueden advertir en su obra. Por lo que concierne al volumen de cuentos *El Llano en llamas*, la mayoría de los investigadores han destacado fundamentalmente tres estructuras narrativas típicas: monólogo, «monodialogo» y diálogo.

Para Donald Gordon:

En los cuentos (...) encontramos rasgos básicos del arte de Rulfo que están representados en tres diferentes maneras de narrar: monólogo ininterrumpido, completo (por ejemplo, en «Macario»); monólogo con diálogos ocasionales recordados por el monologuista mismo (por ejemplo, en «Nos han dado la

julio-diciembre de 2008, obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64011421003>, pp. 37-36.

³⁷ Véase Lucas Damián Bertone, «El montaje de las voces en *El Llano en llamas*», ponencia en el II Congreso Internacional Celehis de Literatura (Argentina/Latinoamericana/Española), Mar del Plata, 25-27 de noviembre de 2004, obtenido de http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2004/actas/ponencias/77/1_Bertone.doc.

tierra)), y el cuento que se desarrolla a través del diálogo, con intervenciones descriptivas por el autor mismo (por ejemplo, en «No oyes ladrar los perros»)³⁸.

Estas observaciones parecen sugerir que Rulfo construye el discurso a través del monólogo o el diálogo, mientras que, en realidad, la mayoría de la crítica coincide en que el modo de narrar más característico de Rulfo es una especie de monólogo interior, diálogo en el que el interlocutor permanece mudo o monodiálogo.

En una dirección paralela, Emmanuel Carballo observa:

Hay cuentos que son un solo monólogo, por ejemplo «Macario», «Es que somos muy pobres», «Talpa», «Acuérdate». Otros que siendo monólogos admiten esporádicamente el diálogo, sostenido por la misma persona que cuenta alternando con su memoria que reconstruye escenas y situaciones, como sucede en «Luvina», en «Anacleto Morones», en «Nos han dado la tierra». Cuentos como «El hombre», «En la madrugada», en que la acción, que discurre intencionalmente morosa, está situada en dos planos diferentes pero simultáneos³⁹.

Igual que Gordon, Carballo distingue entre el monólogo y el diálogo como dos formas principales que utiliza Rulfo en la narración. Asimismo, destaca que en toda la colección de *El Llano en llamas* predomina un ritmo lento de narración y destacan los personajes sobre la trama.

José González Boixo señala que una de las típicas estructuras narrativas utilizadas por Rulfo es el monólogo o el diálogo donde uno de los participantes permanece en silencio; asimismo interpreta esta técnica narrativa como un signo de incomunicación⁴⁰.

Carlos Blanco Aguinaga emplea el término «monólogo ensimismado» para definir el diálogo que Rulfo construye habitualmente y que recuerda una

³⁸ Donald Gordon, «El arte narrativo en tres cuentos de Rulfo», en Helmy F. Giacoman (ed.), *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Editorial Anaya-Las Américas, Madrid, 1974, p. 350.

³⁹ Emmanuel Carballo, «Arreola y Rulfo», en Antonio Benítez Rojo, *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, ed. cit., p. 142.

⁴⁰ José González Boixo, óp. cit., p. 59.

especie de monólogo interior puesto que no determina de una manera clara quién habla con quién⁴¹. Como observa, «todo diálogo, en vez de ir de un *yo* a un *tú*, va siempre, en realidad, de un *yo* hacia sí mismo, convirtiéndose en un meditar hacia dentro ajeno a las formas del cambio»⁴².

Por su parte, Carlos Pacheco habla de «monodialogo» que considera una estrategia de la composición narrativa para simular el discurso hablado⁴³. Este mismo término lo emplea Françoise Perus en el sentido de «narración “oral” y viva» que crea Rulfo en sus cuentos gracias a que coloca al lector en posición de interlocutor activo que ha de seguir a los personajes⁴⁴.

En lo que respecta al peculiar modo de narrar empleado por Rulfo, Perus destaca la figura del narrador testigo y considera que, pese al uso de la tercera persona, no se debe igualar este tipo de narrador con la voz narrativa de la novela realista, puesto que el narrador testigo de Rulfo se sitúa dentro del espacio de la narración del personaje pero al mismo tiempo mantiene la distancia⁴⁵. Como señala:

(...) la percepción distanciada (...) del narrador testigo suele ser tan móvil como una cámara cinematográfica, al ubicarse detrás, al lado o frente al personaje, rehusando siempre la adopción del punto de vista «desde arriba» y «desde fuera» propio del llamado narrador omnisciente⁴⁶.

Perus observa que el narrador testigo va acompañando y siguiendo al personaje y este vínculo especial entre el personaje narrador y el narrador testigo es lo que caracteriza y explica la obra de Rulfo. Claro que, como apunta, no

⁴¹ Carlos Blanco Aguinaga, «Realidad y estilo de Juan Rulfo», en Federico Campbell, *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, Ediciones Era, México D. F., 2003, pp. 22-23.

⁴² *Ibíd.*, p. 26.

⁴³ Véase Carlos Pacheco, «Trastierra y oralidad en la ficción de los transculturadores», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XV, núm. 29, actas del simposio: «Latinoamérica: nuevas direcciones en teoría y crítica literarias», Dartmouth, abril de 1988, 1989, pp. 26-38.

⁴⁴ Françoise Perus, *Juan Rulfo, el arte de narrar*, ed. cit., p. 29.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 25.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 28.

conviene identificar el punto de vista del narrador testigo con el punto de vista del autor. Según su opinión:

Rulfo escritor (...) es quien se halla detrás de la composición y la argumentación del texto: es quien selecciona y organiza la materia textual, y quien cuida de la debida ubicación del lector respecto tanto de esta organización compositiva como de las aperturas hacia el «extratexto» que dicha organización habrá de propiciar⁴⁷.

Efectivamente, Rulfo escritor es quien realiza la labor de creación artística y utiliza determinadas formas de narración para así crear en el lector el efecto deseado; y una de estas formas es el empleo de la voz del narrador testigo.

Con todo, es posible sostener que el intento de elaborar una clasificación de los modos de narrar presentes en *El Llano en llamas* se fundamenta en estos tres tipos de construcción: el diálogo cuya forma más «pura» se encuentra en el cuento «Paso del Norte», el monólogo característico en «Macario» y el monodialogo tan específico de «Luvina» o «El hombre».

Según Eduardo Huarag, el diálogo realista presente en «Paso del Norte» refleja el habla y el tono de la comunicación oral por el ritmo ágil y las frases interrogativas que apelan al interlocutor; asimismo destaca el uso del sociolecto mexicano que se aparta del castellano estándar⁴⁸.

En lo que respecta al monólogo de «Macario», Rodney Williamson asume que:

El discurso de «Macario» sí tiene características orales, ya que representa el habla del protagonista, pero definitivamente no se puede considerar como espontáneo y no planeado. Las repeticiones señaladas serán una manera de reproducir el flujo verbal de la plática del protagonista o, en el plano semántico, un flujo psíquico entre una imagen y otra, el flujo de su conciencia. [...] A fin de cuentas, la

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 29.

⁴⁸ Eduardo Huarag Álvarez, *óp. cit.*, p. 50.

oralidad en este cuento es una poesía de invocación que funciona a través de microtextos que alternan entre la repetición y la narración propiamente dicha⁴⁹.

Finalmente, Françoise Perus explica el carácter oral de «El hombre» a través de la alternancia de voces propia de los monodialogos relativamente cortos con los que Rulfo construye el cuento⁵⁰. Asimismo, señala que el monodialogo de «Luvina» se fundamenta en un lenguaje entre culto y letrado y oral y pueblerino⁵¹, mientras que Carmen Sosa Gil al describir el lenguaje de este cuento como hablado, coloquial y regional, plantea que más que palabras se trata de voces que crean una atmósfera sombría y un ambiente desolador⁵².

Es posible resumir lo planteado sobre los diferentes modos de narrar presentes en *El Llano en llamas* destacando que Rulfo no maneja el diálogo ni el monólogo en su forma «pura», sino que la forma más característica de su narrativa es una suerte de monodialogo. Asimismo, a esta forma de narrar se suma la voz de un narrador testigo que actúa como un foco que ilumina determinados puntos de vista que se van adoptando a lo largo de la narración.

IV.3.3. Importancia de los aspectos visuales

De forma similar a lo que ocurre con la habilidad del narrador testigo de actuar como una cámara cinematográfica, los estudiosos se han referido con frecuencia a la soltura con la que Rulfo recrea el ambiente de su prosa. Algunos investigadores como Hugo Rodríguez Alcalá, Emmanuel Carballo o Donald

⁴⁹ Rodney Williamson, «Ritmo del habla y ritmo narrativo en *El Llano en llamas*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 22, núm. 2, «Juan Rulfo entre lo tradicional y lo moderno», invierno 1998, obtenido de <http://www.jstor.org/stable/27763472>, pp. 375-376.

⁵⁰ Véase Françoise Perus «En busca de la poética narrativa de Juan Rulfo (oralidad y escritura en un cuento de *El Llano en llamas*)», ed. cit.

⁵¹ Véase Françoise Perus, «Los silencios de Juan Rulfo», ed. cit.

⁵² Véase Carmen Sosa Gil, «Juan Rulfo. Memoria y oralidad constantes de su ficción», *Actual Investigación*, núm. 53 (35), mayo-diciembre de 2003, obtenido de <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/view/3084>, pp. 165-169.

Gordon consideran a Rulfo un gran fotógrafo y subrayan su habilidad para recrear visualmente los escenarios; se trata de unas técnicas que han permitido recrear una presencia visual y, gracias a las cuales, algunas de sus obras han sido adaptadas a otras artes, por ejemplo al cine.

A propósito del cuento «No oyes ladrar los perros» Hugo Rodríguez señala: «Se diría que Rulfo, gran fotógrafo, hubiese obtenido los máximos efectos de representación con una cámara para cuyo funcionamiento la luz de la luna bastara para cuanto se propuso presentar»⁵³. Según el estudioso, en este cuento la luna es el único elemento del paisaje descrito por Rulfo ya que la narración se centra en los personajes. La luna actúa como un foco que ilumina a las dos figuras: la del padre y su hijo herido que este lleva a hombros, y el camino que recorren para buscar ayuda. Tal y como resalta Rodríguez:

Rulfo hace que la luna, primero como una llamarada redonda y luego como un disco casi azul, preste una luz constitutiva a la atmósfera física misma del cuento: las figuras avanzan por la claridad lunar hacia el lugar de la tierra de donde la luna «venía saliendo». Sí, esa luna está allí, «enfrente de ellos», del padre y del hijo. Con una luna así enfocada, tan «dominadora», digamos, ya tenemos la mitad de todo el paisaje⁵⁴.

Emmanuel Carballo, por su parte, considera que a Rulfo «lo estimula preferentemente la vista» lo que lo convierte en un escritor de *tipo visual* entre los que se incluía Paul Morand y se definía a sí mismo diciendo: «me cuesta menos trabajo ver que pensar»⁵⁵. De la misma manera, Carballo sostiene que a Rulfo lo impulsa la naturaleza y «sus ocupantes», y con ello «logra ofrecer una acabada galería de caracteres, una atmósfera inconfundible de mexicanidad»⁵⁶.

⁵³ Hugo Rodríguez Alcalá, «Bajo el peso de la cruz (“No oyes ladrar los perros”）」, en Antonio Benítez Rojo, *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, ed. cit., p. 82.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 80.

⁵⁵ Emmanuel Carballo, *óp. cit.*, p. 136.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 137.

Lo mismo opina Donald Gordon, quien sostiene que «el resultado de las varias técnicas de Rulfo es que, al leer sus escritos, se experimenta el mismo tipo de presencia visual que en la cinematografía»⁵⁷.

Analizando todas estas conclusiones se puede deducir que el aspecto visual es un elemento relevante en la narrativa de Rulfo que influye en la construcción del ambiente de su prosa.

IV.3.4. Simulación de un tono verdadero

A esta presencia visual que determina la construcción del ambiente en *El Llano en llamas*, que ya se ha apuntado en la sección anterior, debe añadirse la adecuación del lenguaje. Al respecto, cabe mencionar las palabras de Mariana Frenk quien sostiene que la prosa de Juan Rulfo «no describe, evoca»⁵⁸. Este modo de enfocar la forma de narrar empleada por Rulfo tiene gran interés para este trabajo ya que concede mayor atención a la adecuación del lenguaje a una situación comunicativa concreta; en lugar de concebir la oralidad como el uso del léxico dialectal, se subraya la importancia del ambiente en la construcción del lenguaje.

Un ejemplo de este enfoque se ve en José de la Colina cuando habla de la prosa rulfiana:

No había para nada en esa prosa una transcripción fonográfica del habla de las aparatadas rancheras jaliscienses, y no era necesario el fatigoso *léxico* que suele finalizar las novelas costumbristas. Mas uno sentía que esa prosa tenía un *tono* verdadero, que no partía de las apariencias, que no era un lenguaje externo y curioso, sino quizá el idioma mismo en que piensan hombres silenciosos y

⁵⁷ Donald Gordon, *Los cuentos de Juan Rulfo*, ed. cit., p. 17.

⁵⁸ Mariana Frenk, «Pedro Páramo», en Federico Campbell, *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, ed. cit., p. 52.

necesitados, que viven apartados en el llano o el monte, donde se puede caminar y caminar sin encontrar un alma (...)»⁵⁹.

Cabe notar que José de la Colina concede prioridad al tono de la prosa de Rulfo que califica como verdadero y, tal vez, esa veracidad se deba al hecho de que el lenguaje de los personajes se ajusta al entorno en el que viven.

La influencia del ambiente en la forma de hablar de los personajes rulfianos puede resumirse en esta cita del propio autor, quien en la entrevista con Elena Poniatowska señalaba: «Viví siempre con los hombres de campo, que cuando ya se puso el sol y prenden un cigarro de hoja, de pronto le dicen al que está con ellos: “¿Te acuerdas?”. Y aunque el otro no conteste, ellos comienzan a acordarse...»⁶⁰. Estas palabras revelan cómo es la peculiar atmosfera de *El Llano en llamas* y, sobre todo, resultan especialmente esclarecedoras en lo que respecta al cuento «Acuérdate».

Las observaciones citadas vuelven a poner de relieve la importancia de la situación comunicativa en la creación o la recreación del discurso; a esto mismo cabe atribuir la exitosa simulación de la oralidad, como apunta Cristina Valeria Bril:

En nuestra opinión, la ficción de oralidad en los cuentos rulfianos se construye desde la creación de los personajes, la construcción del ambiente y la adecuación del lenguaje. (...) los personajes no solo se comunican con palabras, sino también con gestos, miradas y silencios, propios de las prácticas orales⁶¹.

En este caso, cabe subrayar que Bril señala tres factores que influyen en que el discurso oral simulado por Rulfo sea verosímil: los personajes, el ambiente y el lenguaje. Resulta obvio que primero se han de elegir los personajes, luego hay que ubicarlos en algún tiempo y lugar, y finalmente, hay

⁵⁹ José de la Colina, «Notas sobre Juan Rulfo», en Antonio Benítez Rojo, *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, ed. cit., p. 50.

⁶⁰ «Charlando con Rulfo» entrevista de Elena Poniatowska, citado por Donald Gordon, *Los cuentos de Juan Rulfo*, ed. cit., pp. 39-40.

⁶¹ Cristina Valeria Bril, óp. cit., párr. 9.

que proporcionarles una voz que sintonice con los factores anteriores. De ahí, precisamente, que para el propio Rulfo estos tres elementos fueran las piezas clave en la construcción de sus relatos, como llegó a sostener:

Considero que hay tres pasos: el primero de ellos es crear el personaje, el segundo crear el ambiente donde ese personaje se va a mover y el tercero es cómo va a hablar ese personaje, cómo se va a expresar. Esos tres puntos de apoyo son todo lo que se requiere para contar una historia (...) Creo yo, que en esta cuestión de la creación es fundamental pensar en qué sabe uno, qué mentiras va a decir; pensar en si uno entra en la verdad, en la realidad de las cosas conocidas, en lo que ha visto o ha oído, está haciendo historia, reportaje⁶².

El hecho de que el entorno influya de manera significativa en la forma de hablar de los personajes rulfianos fue observado por Miguel Díez:

Los personajes de *El Llano en llamas*, los indios y campesinos desheredados, deambulan por este paisaje hostil, por esta tierra inhóspita del México más profundo en busca de una tierra prometida, pero sólo encuentran fatídicamente la miseria, la soledad y la muerte. Son como sombras marcadas por un paisaje y un clima de calor y polvo que, sin estar dibujados al completo, presentan, más bien, contornos y formas borrosas, sin que por eso pierdan viveza y veracidad (...). Como bien señala Carlos Blanco Aguinaga, «una sorda quietud, un laconismo monótono y casi onírico, impregna de sabor a tragedia inminente el fatalismo primitivo de estos cuentos en los cuales parece haberse detenido el tiempo».

Y sin embargo, hay en este mundo rulfiano, tan trágico y desnudo y tan lacónicamente expresado, un halo poético que aparece en las mínimas intervenciones del narrador, en el lirismo de las descripciones tan bien integradas en la trama de voces que interactúan constantemente, mediante diálogos lacónicos y secos como el mismo ambiente que impregna la acción y la hace progresar lentamente sin la clásica fórmula de presentación, núcleo y desenlace⁶³.

En esta cita se advierte cómo el ambiente en el que se desenvuelven los personajes está íntimamente relacionado con su lenguaje; así, el seco paisaje

⁶² Juan Rulfo, «El desafío de la creación», en Claude Fell (coord.), *Juan Rulfo: toda la obra*, ed. cit., p. 388.

⁶³ Miguel Díez R., «“Luvina” de Juan Rulfo: la imagen de la desolación», *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 38, Universidad Complutense de Madrid, 2008, obtenido de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/luvina.html>, sección 2. *El Llano en llamas*, párr. 9-10.

marcado por el calor y el polvo que predomina en *El Llano en llamas* se traduce en un discurso lacónico y seco de sus personajes.

Por último, cabe mencionar al respecto a Emmanuel Carballo quien, al igual que los estudiosos anteriores, destaca la conexión entre el ambiente en el que actúan los personajes rulfianos y su lenguaje. En el artículo en el que compara la obra de Juan Rulfo y Juan José Arreola, considera que, en el caso del primer autor, «el lenguaje y su construcción sintáctica varían de acuerdo con la intención y el tema. Rulfo no alcanzaría los efectos que logra con otro léxico; éste responde al organismo de sus personajes, a la atmósfera en que actúan»⁶⁴.

En suma, todos estos investigadores enfocan el lenguaje utilizado por Rulfo desde la perspectiva de la atmósfera de su prosa, en concreto, relacionándolo con el paisaje en el que actúan sus personajes. Semejante punto de vista resulta de vital importancia para este trabajo puesto que apoya la hipótesis, formulada anteriormente, según la cual lo que la gran parte de la crítica denomina «oralidad», y que constituye un elemento significativo de la narrativa rulfiana, está estrechamente relacionado con la situación comunicativa. Dicho en otros términos, la premisa que se propone permite situarse en otra perspectiva y analizar lo que comúnmente se llama «simulación de oralidad» no a partir de una serie de características propias de lo oral, y por consiguiente opuestas a lo escrito, sino situando el lenguaje en una situación comunicativa concreta que a su vez determina la forma de este.

Sin negar la trascendencia de los estudios publicados hasta el momento, cabe notar que estos fundamentalmente abordan el asunto de oralidad en la narrativa de Rulfo desde la misma perspectiva. Como señala Felipe Garrido, «una vez que un autor ha sido catalogado, lo que suele hacerse es sustituir la

⁶⁴ Emmanuel Carballo, óp. cit., p. 140.

lectura de la obra con la lectura de la etiqueta que lo califica y lo clasifica»⁶⁵. En el caso de la crítica rulfiana, se advierte una tendencia a identificar lo oral con el lenguaje popular de Jalisco que se manifiesta, como se ha dicho, a través de unos rasgos característicos como mexicanismos, regionalismos, coloquialismos, diminutivos, pleonasmos y elipsis. En cuanto a la estructura narrativa, se alude a las técnicas como el monólogo interior, el diálogo «ensimismado» y el monodialogo.

IV.4. Propuesta de una nueva lectura de *El Llano en llamas*

La idea central de esta nuevo tipo de propuesta es ampliar el marco de análisis de la oralidad en los textos escritos, en particular, en la narrativa de Juan Rulfo. No obstante, como se ha insistido reiteradamente, no se trata de obviar toda una tradición teórica sobre el asunto y viene al caso citar las palabras de Françoise Perus quien en la entrevista de Arturo Jiménez subraya:

No se trata de descalificar las lecturas anteriores que se han hecho de la obra de Rulfo. Cada época histórica tiene sus horizontes e instrumentos de reflexión de la literatura o de cualquier otra cosa. Y con los clásicos, porque Rulfo es un clásico de la literatura mexicana y universal, las preguntas de hoy están marcadas por una época en la que hay un quiebre en la historia y en la cultura. Las lecturas anteriores muestran una especie de inmovilismo, no es que agotaron la obra de Rulfo, se agotaron ellas. Y aparece la necesidad de releer de otro modo porque nuestros horizontes de reflexión son otros⁶⁶.

⁶⁵ Felipe Garrido, «La sonrisa de Juan Rulfo», en Federico Campbell, *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, ed. cit., p. 243.

⁶⁶ Entrevista a Françoise Perus por Arturo Jiménez, ed. cit., párr. 5.

Asimismo, en este trabajo se pretende abordar el asunto de la simulación de la oralidad en los textos rulfianos partiendo de las reflexiones sobre la oralidad más recientes. Analizando brevemente los estudios citados en los capítulos anteriores, se puede constatar que las actuales tendencias de investigación en cuanto a las características de lo oral difieren de las propuestas anteriores, por lo que cabe asumir que la lectura de los textos de *El Llano en llamas* puede ser diferente que las lecturas «tradicionales».

El análisis de los relatos más paradigmáticos, elegidos del volumen, consistirá en el estudio de la oralidad simulada en la narración, teniendo en cuenta las imágenes visuales y auditivas, que remiten a ciertas estrategias cinematográficas, y que le permiten al lector recrear en su imaginación las voces de los personajes y de los narradores. Con ello se pretende ampliar la perspectiva más habitual, relacionada con el uso de las múltiples estrategias que permiten trasladar elementos del habla al medio escrito.

SEGUNDA PARTE

V. Evocación de la sonoridad en ocho relatos de *El Llano en llamas*

V.1. Oralidad en *El Llano en llamas*

El conjunto de relatos *El Llano en llamas* se publicó por primera vez en el año 1953 en México D. F. por el Fondo de Cultura Económica (número 11 de la colección Letras Mexicanas). La primera edición constaba de quince cuentos: «Macario», «Nos han dado la tierra», «La Cuesta de las Comadres», «Es que somos muy pobres», «El hombre», «En la madrugada», «Talpa», «El Llano en llamas», «¡Diles que no me maten!», «Luvina», «La noche que lo dejaron solo», «Acuérdate», «No oyes ladrar los perros», «Paso del Norte» y «Anacleto Morones». Posteriormente, a partir de la novena reimpresión de la edición de la colección Popular del Fondo de Cultura Económica del año 1970, se agregaron dos cuentos más: «El día del derrumbe» y «La herencia de Matilde Arcángel», pero se suprimió «Paso del Norte». Este cuento se incluyó de nuevo en la edición especial Tezontle del Fondo de Cultura Económica, en el año 1980. Los críticos señalan que aunque cada cuento sea distinto e independiente del resto del volumen, es posible constatar que todos construyen un total; como apunta Thomas Lyon, «aunque los cuentos no muestran la misma unidad que se encuentra en la novela, en conjunto presentan una visión total del mundo y del

hombre jaliscienses»¹. Lo mismo opina Miguel Díez, quien, aludiendo a las palabras de Manuel Durán, señala que:

(...) cada cuento de Rulfo es distinto a los demás, tiene su ambiente y su ritmo peculiares. Cada uno de ellos es como una habitación de una casa. Pero esta casa tiene dos puertas, y por ambas salimos hacia otra mansión que es *Pedro Páramo*. La puerta principal es, probablemente, el cuento «Luvina», y esta puerta se abre directamente hacia el reino oscuro de la Comala de *Pedro Páramo*².

Al mismo tiempo, la crítica destaca la falta de dinamismo, la oralidad del lenguaje, el carácter dialógico de los relatos y las distintas maneras de narrar y de ambientar los hechos. Según Miguel Díez, «los personajes se desenvuelven como marcados por un paisaje y un clima de calor y polvo, los diálogos son lacónicos y secos como el mismo ambiente que impregna la acción y la hace progresar lentamente sin la clásica fórmula de presentación, núcleo y desenlace»³. De la misma manera, Carlos Blanco Aguinaga observa que «una sorda quietud, un laconismo monótono y casi onírico, impregnan de sabor a tragedia inminente el fatalismo total de estos cuentos en los que parece haberse detenido el tiempo»⁴.

Otros críticos insisten en el carácter oral de la prosa de *El Llano en llamas* relacionándolo con la presencia de voces pertenecientes a una cultura oral o entendiéndolo como una técnica narrativa que consiste en simular un lenguaje popular oral campesino. En numerosas ocasiones se ha destacado el ambiente rural en el que están ubicados los relatos y la oralidad relacionada con las formas populares propias de este tipo de ambiente, manifestada a través de la proveniencia rural del lenguaje de los narradores y de los personajes. José Pascual Buxó, en el prólogo al estudio de François Perus titulado *Juan Rulfo, el*

¹ Thomas E. Lyon, «Motivos ontológicos en los cuentos de Juan Rulfo», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 4, año 1975, p. 306.

² Miguel Díez R., óp. cit., sección 3. «Luvina», párr. 9.

³ *Ibid.*, sección 2. *El llano en llamas*, párr. 10.

⁴ Carlos Blanco Aguinaga, introducción a Juan Rulfo, *El Llano en llamas*, Cátedra, Madrid, 2006, p. 18.

arte de narrar, destaca que según los primeros críticos, las peculiaridades del habla rural de los personajes de *El Llano en llamas* remiten a las regiones de Jalisco y su contextura psíquica y la condición social permiten ubicarlos en el período de las guerras cristeras; no obstante, Pascual Buxó sostiene asimismo que el mundo creado por Rulfo va más allá de una época histórica concreta y una región geográfica determinada y es posible entenderlo de una forma más universal⁵. Esto es especialmente cierto en lo que respecta al lenguaje de los personajes, dado que el discurso narrativo de Rulfo se hace escuchar no porque se inscriba dentro de las convenciones de la «verosimilitud realista», sino porque resulta verosímil dentro de la ficción artística. Igualmente, Jorge Souza, escritor y coordinador de la Maestría en Letras de Jalisco, de la Secretaría de Cultura, considera *El Llano en llamas* un libro fundamental no solo para la narrativa de México, sino también para la latinoamericana, ya que «en él, Rulfo manifiesta un estilo sólido. El lenguaje que crea refleja fielmente el alma del jalisciense pero, por un milagro, esos mismos esquemas mentales, la misma propuesta, refleja también al alma del hombre universal»⁶.

Por su parte, François Perus asume que:

[E]n los relatos de Rulfo la «oralidad» no se reduce a una mera cuestión de estilo, de ritmo o de entonación. (...) En su obra, la asunción de la «oralidad» atañe a la configuración misma del objeto de la representación artística y al valor ético-cognitivo de ésta; y como tal, redefine también sus propias relaciones con la tradición letrada hasta entonces existente⁷.

Estas observaciones revelan un aspecto importante y significativo en cuanto a la presencia de una cultura oral indígena y la simulación de la oralidad en la prosa rufiana que es cierta disonancia que se produce entre lo escrito y lo oral, y que ha generado reflexión por parte de la crítica. Si bien es cierto que en

⁵ Véase José Pascual Buxó, prólogo a François Perus, *Juan Rulfo, el arte de narrar*, ed. cit.

⁶ Enrique Vázquez, «Expertos y cercanos reflexionan sobre el Rulfo que perdura», *Milenio Jalisco*, 30 de septiembre de 2013, obtenido de http://www.milenio.com/jalisco/Expertos-cercanos-reflexionan-Rulfo-perdura_0_163183906.html, párr. 4.

⁷ François Perus, *Juan Rulfo, el arte de narrar*, ed. cit., p. 68.

la prosa rulfiana se nota la presencia de una cultura oral, por otro lado, parece indiscutible que Rulfo se ha nutrido de las fuentes letradas. Asimismo, parece evidente que el lector de la prosa de Rulfo suele ser un lector urbano, letrado, acostumbrado a leer textos impresos en solitario. Por último, esta suerte de tensión entre lo oral y lo escrito se ve reflejada en el lenguaje de los personajes de *El Llano en llamas* que, según la crítica, por un lado, simula lo oral, pero por otro, evidentemente se trata de un lenguaje elaborado por escrito.

Teniendo en cuenta todo lo dicho en los capítulos anteriores de este trabajo, conviene recordar que a la hora de estudiar la oralidad simulada resulta fundamental definir qué se entiende por término oralidad, ya que de esta concepción dependerá la legitimidad de investigar lo oral en los textos escritos. Tal hecho fue observado por Santiago del Rey Quesada quien preguntaba si era lícito investigar la oralidad en textos literarios o, en cambio, cabría considerar tal empeño erróneo dado que la oralidad simulada en lo escrito siempre significa oralidad ficticia⁸. Para autores como Mauricio Ostria González, simular la oralidad significa persuadir al lector de que está oyendo hablar a personajes y narradores, sin embargo, como asimismo señala, la principal dificultad reside en que la sonoridad de lo oral permanece muda en los textos escritos⁹. Lo que se advierte en estas observaciones es que por oralidad se entiende el canal empleado en la comunicación, es decir, se asume que el discurso oral es aquel que se realiza por medios fónicos, a diferencia del discurso escrito realizado por medios gráficos. A pesar de esta dificultad que supone la imposibilidad de reproducir el valor sonoro en un texto escrito, es posible sostener que se puede crear en el lector la impresión de que los personajes o el narrador hablan en voz alta, evocando la sonoridad del discurso oral por reproducir una situación comunicativa determinada y enmarcar en ella el discurso sirviéndose de los

⁸ Véase Santiago del Rey Quesada, óp. cit.

⁹ Véase Mauricio Ostria González óp. cit.

aspectos sonoros y visuales del lenguaje. Con ello es posible crear una realidad imaginada con el fin de evocar en el lector distintas sensaciones predeterminadas.

No obstante, buena parte de los especialistas en el ámbito de la oralidad coinciden en señalar que para transmitir una impresión de oralidad en las obras literarias hay que integrar en el texto elementos considerados propios de lo oral. Tal concepción deriva del planteamiento según el cual lo oral difiere de lo escrito puesto que posee sus propias características y se rige por sus propias reglas. De forma similar, en lo que atañe específicamente al carácter oral de la prosa rulfiana, los estudiosos abordan el asunto a partir de la oposición entre lo oral y lo escrito, señalando que Rulfo consigue este carácter oral gracias a que imita el lenguaje oral popular de los campesinos de Jalisco, aunque subrayan que no se trata de una imitación fiel, sino de una elaboración artística consciente. Asimismo, destacan que la simulación de esta oralidad se traduce en el uso de tales recursos estilísticos como mexicanismos, pleonasmos, regionalismos, diminutivos o elipsis; o se consigue gracias a la estructura narrativa en forma de diálogo y monodialogo.

En este trabajo en lugar de concebir la oralidad en oposición a lo escrito, se asume que lo oral y lo escrito son dos modalidades de la misma lengua que poseen los mismos rasgos, pero cuya intensidad difiere según el registro elegido para cada situación comunicativa; así es cómo se explica que tanto lo formal como lo coloquial son registros que dependen de la distancia o inmediatez comunicativas y no de la modalidad escrita u oral. Dicho en otros términos, la diferencia entre ambas modalidades reside en el canal empleado en la comunicación: oral o escrito. Por ello, en lo respecta a la simulación de lo oral en los relatos rulfianos, la atención se centra en la posibilidad de evocar la sonoridad de lo oral gracias a los recursos sonoros del lenguaje y a la construcción narrativa de los relatos a modo de cortometrajes cinematográficos; efecto que Rulfo consigue gracias al poder visual del lenguaje. En este sentido

se encuentran especialmente valiosas, por un lado, las aportaciones (comentadas en el capítulo anterior) de Hugo Rodríguez Alcalá, Emmanuel Carballo o Donald Gordon acerca de la importancia de los aspectos visuales en la narrativa rulfiana y, por otro, las de Mariana Frenk, José de la Colina, Elena Poniatowska o Françoise Perús sobre el tono verdadero de su prosa. La idea central es demostrar que Rulfo consigue, de forma muy visual, evocar las situaciones comunicativas presentes en los relatos e inscribir en ellas el discurso del narrador y de los personajes; con este procedimiento crea en el lector la impresión de que estos hablan en voz alta. La esencia de la simulación de la oralidad en la narrativa rulfiana estriba en la evocación de la sonoridad de lo oral, no en el uso de lo que la crítica ha llamado «estilo oral». Tal evocación se consigue gracias al empleo de los recursos sonoros del lenguaje y la capacidad de crear imágenes a través de la adaptación en la estructura narrativa de las técnicas generalmente utilizada en la producción cinematográfica.

V.2. Las artes visuales y la narrativa de Juan Rulfo

Una primera consideración al tratar el aspecto visual de la prosa de Rulfo tiene que ver con su afición por la fotografía y el cine. Conviene señalar que Rulfo realizó una gran obra fotográfica a la par de la escrita y esta cuestión ha sido estudiada por la crítica. Existen numerosas publicaciones sobre el arte fotográfico de Juan Rulfo que reproducen las fotografías del autor mexicano; entre ellas cabe mencionar *Noticias sobre Juan Rulfo* de Alberto Vidal, *Juan Rulfo fotógrafo* de Andrew Dempsey, o la más reciente elaborada también por Andrew Dempsey y Daniele de Luigi y publicada por la Editorial RM en el año 2010 bajo el título *100 fotografías de Juan Rulfo*.

Asimismo cabe recordar *El gallo de oro* de Juan Rulfo y la película con el mismo título dirigida por Roberto Gavaldón. Aunque no exista unanimidad por parte de la crítica en cuanto a que si la obra fue concebida por el propio Rulfo como un texto cinematográfico o si se trata de una novela corta con todas las características propias del género, puede resultar de trascendencia el hecho de que la obra fue llevada al cine antes de que estuviera publicada. Al respecto, cabe mencionar también las palabras de Eric Nepomuceno quien, en su artículo sobre la figura de Juan Rulfo publicado en el diario *El País*, señala que en el año 1955 (es decir, ya después de la publicación de *El Llano en llamas*) Rulfo se mudó a Ciudad Alemán, en el Estado de Veracruz, como promotor de la comisión del Papaloapan, una obra estatal sobre la organización del sistema de riego en la región, y allí durante tres años trabajó como guionista de cine¹⁰. Añade también que «“Talpa” había sido transformado en cortometraje por el cineasta Alfredo Gravenna [sic¹¹]»¹². Parece ser, por lo tanto, que existe una estrecha relación entre la obra rulfiana y las artes visuales como la fotografía y el cine; relación que permite asumir que la cultura oral popular presente en los textos de Rulfo no tiene que ver tanto con las sociedades indígenas, sino más bien con la oralidad secundaria presente a través del cine. Nótese, que así es cómo se podría explicar la ambivalencia entre la oralidad y la escritura que tanto preocupa a la crítica.

Pero aún resta explicar cuál es la relación entre las artes visuales y la oralidad de la narrativa de Rulfo. Analizando los relatos del volumen *El Llano en llamas* se puede constatar que este aspecto visual, en cierta medida, viene a reforzar el carácter oral de la escritura rulfiana dado que permite visualizar los discursos de los personajes y el narrador y por ello ubicarlos en una situación comunicativa concreta. Conviene recordar aquí la comparación que estableció

¹⁰ Véase Eric Nepomuceno, «Juan Rulfo: breve perfil de un gigante silencioso», *El País*, 27 abril 1983, obtenido de http://elpais.com/diario/1983/04/27/cultura/420242403_850215.html.

¹¹ El apellido correcto del director es Crevenna.

¹² Eric Nepomuceno, óp. cit.

Julio Cortázar entre el cuento y la fotografía y la novela y el cine. Una novela, según el autor, está íntimamente relacionada con una película por el orden abierto, «un juego donde la acción y la trama podrían o no prolongarse»¹³. El cuento, en cambio, es para Cortázar como la fotografía, donde un extraño orden cerrado «está lanzando indicaciones que nuestra imaginación de espectadores o de lectores puede recoger y convertir en un enriquecimiento de la foto»¹⁴. Aceptando la comparación que hace Cortázar, sería posible concebir *El Llano en llamas* como un conjunto de fotografías, documentales o cortometrajes, mientras que *Pedro Páramo* se asemejaría a una película.

La idea central de este paralelismo entre los relatos rulfianos y las fotografías o las imágenes de un corto es mostrar que el lenguaje utilizado en *El Llano en llamas* evoca la sonoridad de un discurso oral gracias a numerosas comparaciones que aluden a este aspecto auditivo del lenguaje, creando así una realidad imaginada en la que el lector se ve «involucrado» y es capaz de recrear la representación narrativa. En este sentido, cabe mencionar una vez más a François Perus quien, al analizar el cuento «Luvina», señala que:

En él, la «oralidad» no consiste en la imitación, o la transcripción de lo hablado o dicho por un ser real (...). La «oralidad» es por ello un *efecto deliberado de la escritura*, no para «representarla», sino para tomar apoyo en ella para desmontar e interrogar reflexivamente las implicaciones del acto narrativo en cuanto tal. La *lectura* que esta misma *escritura* prescribe se halla de tal modo imbricada con ésta que el *lector concreto*, activo y vivo, no puede dejar de interrogarse acerca de su propio modo de involucrarse en lo que *escucha, observa y lee*¹⁵.

Conviene subrayar que este planteamiento es aplicable no solo a «Luvina», sino a todos los relatos de *El Llano en llamas*; podría decirse que se trata de una estrategia narrativa que a través del lenguaje implica al lector en el acto narrativo y enfoca la realidad del relato de la misma manera que el objetivo de una cámara

¹³ Julio Cortázar, óp. cit., p. 30.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 31.

¹⁵ François Perus, *Juan Rulfo, el arte de narrar*, ed. cit., p. 163.

cinematográfica selecciona la realidad que quiere mostrar al espectador. De tal forma, el lector, en cierta medida, se siente como un espectador frente a la realidad que le muestra el relato y «escucha» las voces que emergen de allí. La situación comunicativa es semejante a la que se crea a través de las obras de cine; las voces que componen los relatos de *El Llano en llamas* no hablan como campesinos de Jalisco, sino que ofrecen al lector múltiples perspectivas, múltiples puntos de vista, enfocando la realidad de manera diferente, funcionando a modo del objetivo de una cámara cinematográfica para que el lector, además de recrear las imágenes, recree las voces como si hablaran en voz alta. Así, y de acuerdo con el planteamiento de esta tesis, no se entiende la oralidad simulada como una modalidad opuesta a lo escrito que presenta sus propios rasgos, sino como un efecto sonoro de una determinada situación comunicativa recreada en el texto. Es decir, aunque parezca contradictorio, las voces de los relatos rulfiano se hacen escuchar no porque imitan lo que tradicionalmente se ha entendido como oral, empleando coloquialismos, diminutivos, regionalismos o diálogos, sino porque a través del poder de la imagen —visual o sonora— funcionan en una situación comunicativa concreta que evoca la sonoridad de lo oral. Podría decirse que las múltiples voces resuenan en los relatos gracias al aspecto visual del lenguaje que construye la historia a modo de una producción cinematográfica.

Dentro de esta especie de polifonía de voces, la voz del narrador es la que ha recibido una atención especial por parte de la crítica, dado que aunque se trate de una voz expresada en tercera persona no se corresponde con la figura de un narrador omnisciente. En su estudio, cuyo eje principal constituyen la poética narrativa y el papel del lector, Perus ofrece una explicación del papel de esta voz narrativa enmarcándola, junto con las demás voces, en la composición del relato. Según la estudiosa, Rulfo concibió a los personajes de sus relatos

(...) como *sujetos* de su propia percepción del mundo, y procuró hacer descansar la configuración del objeto de la representación artística (...) en la orquestación jerarquizada de las voces implicadas en la composición del relato. En ésta, el

narrador no aparece como portador de un saber superior al de los personajes: su papel consiste más bien en ir en pos de la «verdad» que ellos mismos habrán de expresar, y en guiar al lector —desconcertándolo— hacia el desentrañamiento de esta «verdad»¹⁶.

Perus considera a este narrador en tercera persona un narrador testigo que, como señala, no se sitúa por encima o por delante de los personajes, sino que se coloca a una distancia que le permite evitar juicios de valor. Teniendo en cuenta la idea presentada anteriormente, que compara los relatos de *El Llano en llamas* con documentales o cortometrajes, en la presente tesis se concibe la figura de este narrador en tercera persona como una suerte de objetivo que selecciona y enfoca la parte de la realidad que se quiere mostrar al lector y por ello determina la perspectiva.

V.3. Breve descripción del modelo de análisis

Sin negar la trascendencia de los estudios críticos anteriores y con el fin de ampliar el horizonte de la investigación acerca del carácter oral de la narrativa rulfiana, en este trabajo se ofrecerá una lectura alternativa que tratará de demostrar que lo que buena parte de la crítica llama «oralidad ficticia» en realidad está estrechamente relacionada con el aspecto visual que determina las circunstancias de la enunciación del relato. Coherentemente con esta propuesta y para demostrar en qué medida la situación de la enunciación determina el carácter y los rasgos del discurso, se analizarán aquellos cuentos del volumen *El Llano en llamas* que reflejen de la manera más transparente la construcción del relato a modo de producción cinematográfica y que evoquen en el lector

¹⁶ *Ibíd.*, p. 68.

determinados efectos sonoros, ilustrando así la relación que se produce entre lo visual y lo sonoro.

Asimismo, se tratará de demostrar que la mimesis de la oralidad no se corresponde con la simulación del discurso coloquial, que en sí mismo constituye un registro del lenguaje que puede ser empleado tanto en su modalidad oral como escrita. La presente tesis plantea que las circunstancias que acompañan al hablante, tales como su estado emocional, el objetivo que pretende lograr o el punto de vista adoptado que determina su perspectiva, influyen en la caracterización de su discurso. Comparando la construcción de los relatos rulfianos con la del cortometraje, se mostrará que, de la misma manera que un director de cine a través del objetivo de la cámara selecciona la parte de la realidad que quiere mostrar, así Rulfo a través de la voz del narrador en tercera persona crea una realidad imaginada, un entorno en el que se desarrollan los hechos y en el que actúan los personajes, y con ello evoca determinadas sensaciones en el lector.

Es importante subrayar que Rulfo no visualiza unos paisajes o unos rostros concretos; es más bien una visualización verosímil dentro de la ficción narrativa. Lo que realmente importa es la verosimilitud de la situación comunicativa que acompaña a los personajes. Al respecto, cabe mencionar la anécdota contada por Rulfo en la entrevista de Joaquín Soler Serrano en el programa *A fondo* del 17 de abril del año 1977. En ella, Rulfo cuenta que una revista literaria a propósito de la conmemoración de uno de los aniversarios de *El Llano en llamas* quiso publicar fotos de los paisajes y los rostros de los personajes descritos en los relatos. Para ello, buscaron los lugares descritos en el libro, pero no los encontraron, como tampoco encontraron rostros adecuados para las fotos. Claro que, como dice Rulfo, no se dieron cuenta de que, en realidad, los personajes de *El Llano en llamas* no tienen rostro y los lugares que habitan no existen, es decir, las características que Rulfo utiliza para caracterizarlos no se corresponden con los sitios reales. Es posible sostener entonces que los relatos rulfianos son

verosímiles no en el sentido de reproducción fiel de la realidad, sino dentro de la ficción literaria; sin embargo, gracias a las técnicas narrativas empleadas por el autor, funcionan como si documentara la realidad tal como es.

Para demostrar que la oralidad de los relatos de *El Llano en llamas* se fundamenta en la evocación de la sonoridad que crea en el lector la impresión de que los personajes y el narrador hablan en voz alta, se analizarán los efectos sonoros y visuales que construyen una imagen del espacio o circunstancia en la que se desarrolla la acción principal. A partir de estos efectos que establecen un entorno visual y sonoro para tal acción y el discurso de los personajes, el lector recrea esta realidad imaginada junto con las sensaciones que suscita cada entorno.

Por último, cabe señalar que el presente análisis no alude a la biografía de Juan Rulfo ni a su contexto personal, dado que se fundamenta en los textos que, como se ha indicado líneas arriba, se interpretan de forma más universal que arraigada en la región de Jalisco de la época de las guerras cristeras. Como apunta José González Boixo, toda la comunicación consta de tres elementos: emisor, mensaje y receptor, que en el caso de una obra literaria se traducen en: autor, obra de creación y lector, de tal forma que:

Tanto el lector como el autor son dos elementos externos y su importancia radica en que el autor es el creador de ese mensaje literario y que el lector, como destinatario de ese mensaje, debe estar en condiciones de captarlo. Por eso, cualquier análisis que se haga de la obra literaria debe estar centrado en el mensaje y únicamente en los otros dos elementos en la medida en que se integran en dicho mensaje¹⁷.

Teniendo en cuenta estas premisas, el análisis de los relatos elegidos entre los que componen el volumen *El Llano en llamas* presentado en esta tesis concederá mayor atención al mensaje y tomará en cuenta las figuras del autor y del lector como seres externos al relato cuyas funciones se limitan, en primer

¹⁷ José González Boixo, óp. cit., p. 125.

caso, al creador del mensaje y, en el segundo, al receptor. No obstante, sería incorrecto desestimar la influencia que es capaz de ejercer el autor a través del lenguaje en la forma de enfocar la atención del lector.

Aunque el carácter oral del lenguaje constituya un rasgo presente en todos los relatos del volumen, para el análisis se han seleccionado ocho cuentos más paradigmáticos y en los que la evocación de la sonoridad se refleja de forma más clara: «Luvina», «El hombre», «Talpa», «El día del derrumbe», «Paso del Norte», «No oyes ladrar los perros», «¡Diles que no me maten!» y «En la madrugada». Los relatos seleccionados para este estudio están recogidos en el volumen *El Llano en llamas* editado por Cátedra en Madrid en el año 2006 (edición de Carlos Blanco Aguinaga, colección Letras Hispánicas, 218, 16.^a edición); los números de páginas se mostrarán entre paréntesis al final de cada cita.

V.4. «Luvina»

«Luvina» es uno de los relatos de *El Llano en llamas* ampliamente comentado por la crítica, no solo por la presencia de lo oral en la narración, sino también porque se considera que constituye la «semilla» de la que surgirá *Pedro Páramo*; como llegó a sostener Miguel Díez, «Luvina» es la puerta principal de *El Llano en llamas* que «se abre directamente hacia el reino oscuro de la Comala de *Pedro Páramo*»¹. Así lo manifestó también el propio autor, señalando que se trata del vínculo cuya atmósfera le proporcionó, «poco a poco, casi con exactitud, el ambiente en que se iba a desarrollar la novela»².

Por lo que concierne al peculiar estilo de este relato, Miguel Díez señala que:

El estilo de desnuda sobriedad del autor mexicano se basa en el lenguaje popular de los campesinos de Jalisco; lenguaje parco y preciso, exacto y expresivo, hecho con frases cortas y pocos adjetivos, conocido y aprendido por Rulfo desde su infancia. (...) Pero fue mucho más allá de una calcada y exacta reproducción literal, porque, entendida la esencia del habla popular (...) el narrador jalisciense le añadió o mejor la envolvió con su propia sensibilidad hasta conseguir el característico ritmo poético de su prosa, la plasticidad y el acercamiento sensorial a lo narrado: un lenguaje sugerente, recreado y elevado al más alto nivel literario, que no se corresponde con el realmente hablado, pero sin que nunca se pueda perder de vista su origen, su procedencia³.

Según el estudioso, el estilo de «Luvina» está relacionado con el lenguaje popular de los campesinos jaliscienses; sin embargo, como asimismo subraya, Rulfo no lo reproduce de forma exacta, sino que lo recrea para transformarlo en

¹ Miguel Díez R., óp. cit., sección 3. «Luvina», párr. 9.

² Véase Juan E. González, «Entrevista con Juan Rulfo», citado por Yvette Jiménez de Báez, *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1990, p. 55.

³ Miguel Díez R., «Juan Rulfo y “Luvina”». *Letralia Tierra de Letras. La Revista de los Escritores Hispanoamericanos en Internet*, núm. 143, año 2006, obtenido de <http://www.letralia.com/143/ensayo01.htm>, sección La obra, párr. 6.

un lenguaje con un gran valor literario. Como ya se ha mencionado reiteradamente en este trabajo, tal concepción surge de la idea que supone la existencia de un supuesto continuum marcado en sus extremos por dos modalidades: oral y escrita, y cuya diferencia atañe no tanto al modo de articulación, como a las características particulares de cada una de ellas. Tal planteamiento asume que los textos más próximos al polo oral presentan mayor número de rasgos propios de tal modalidad, a diferencia de los textos cercanos al otro extremo. Como se trata de demostrar, el método de análisis de los relatos de *El Llano en llamas* establecido en este trabajo se fundamenta en una propuesta alternativa que considera que ambas modalidades presentan las mismas características cuya intensidad está determinada por una situación comunicativa concreta. De acuerdo con esta concepción, el lenguaje que utiliza Rulfo en «Luvina» crea en el lector la impresión de oralidad no porque reproduzca el habla de los campesinos de Jalisco, sino porque emplea el lenguaje de tal modo que consigue persuadir al lector de que está oyendo hablar al personaje narrador, situándolo (al lector) en posición de observador gracias al uso de las técnicas cinematográficas y de los aspectos sonoros del lenguaje.

V.4.1. El personaje narrador y su interlocutor enigmático

«Luvina» se compone de tres partes diferenciadas por el blanco tipográfico en las que un antiguo maestro de escuela cuenta a un interlocutor, que permanece mudo a lo largo de todo el relato, sus vivencias en el pueblo de San Juan de Luvina. La crítica ha señalado que el discurso narrativo es un monólogo de un narrador protagonista interrumpido en pocas ocasiones por la voz de un narrador en tercera persona. Cabe señalar que no existe unanimidad por parte de los estudiosos (ni siquiera, como se verá más adelante, por parte del propio Rulfo), en cuanto a la identidad del interlocutor de este personaje narrador. Así, por ejemplo, Miguel Díez compara al personaje narrador con el «personaje típico de

muchas mitologías que regresa del infierno y, a la entrada de este, cuenta, a los incrédulos viajeros que se disponen a emprender el mismo recorrido, las dificultades y los horrores que encontrarán en su destino»⁴. En este sentido, se ha identificado al interlocutor con un sucesor del antiguo maestro que está a punto de emprender su viaje a Luvina. En cambio, para Luis Leal, más que un personaje es una sombra, un ser irreal, «un desdoblamiento del mismo maestro narrador, quien, en vez de pensar, habla a solas en voz alta, en un monólogo ensimismado»⁵. Según esta concepción, el interlocutor en realidad no existe.

En cualquier caso, conviene tomar en consideración las palabras de Rulfo quien identifica al interlocutor mudo bien con un recaudador de rentas, bien con un profesor sustituto. En el informe del 15 de enero de 1953 dirigido a Margaret Shedd, fundadora y entonces directora del Centro Mexicano de Escritores, Rulfo escribe:

Terminé de escribir el cuento titulado «Loobina» del cual ya estaba usted en antecedentes, habiendo alcanzado una extensión de veinte cuartillas.

Como antes había indicado, trata de la descripción de un pueblo de la Sierra de Juárez, hecha por un profesor rural a un recaudador de rentas del estado. Aunque aparentemente se desarrolla por medio de una conversación entre las dos personas, es en general un monólogo, ya que el profesor, como se verá al final, no existe. El recaudador se concreta a oír, mientras el profesor relata sus experiencias en el pueblo de Loobina, así como algunos rasgos de su vida personal, todo enmarcado en un cuadro de desilusión, interrumpidos de vez en cuando para beber, pues el profesor ha terminado por ser un borracho característico de los pueblos olvidados⁶.

Según la concepción de Rulfo, el personaje principal es un profesor rural quien cuenta su historia a un recaudador de rentas y, en realidad, el personaje fantasma resulta ser el profesor, no su interlocutor. En cambio, posteriormente,

⁴ Miguel Díez R., «“Luvina” de Juan Rulfo: la imagen de la desolación», ed. cit., sección «Luvina», párr. 17.

⁵ Luis Leal, «El cuento de ambiente: “Luvina”», en Helmy F. Giacomani (ed.), *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, ed. cit., p. 94.

⁶ Juan Manuel Galaviz, «De *Los murmullos* a *Pedro Páramo*», en Federico Campbell, *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, ed. cit., p. 158.

en el año 1979, en la entrevista con Ernesto González, Rulfo ofrece una explicación sobre el proceso creativo de *Pedro Páramo* y habla de «Luvina» en estos términos:

Yo, como le decía, andaba con *Pedro Páramo* en mi cabeza buscando darle una forma, ajeno por completo a ese contexto urbano. Escribiendo mis cuentos. Hasta que aquel profesor se va a un pueblo desértico, abandonado y le cuenta a otro profesor que va a sustituirlo lo que es aquello y toma cerveza —el otro no toma nada— hasta caerse borracho. Aquella era la atmósfera. «Luvina» me dio la clave para *Pedro Páramo*⁷.

En esta ocasión, ya después de la publicación de *El Llano en llamas*, señala que se trata de un profesor que le cuenta su historia a otro profesor sustituto. No obstante, es importante señalar que en el texto no aparece información explícita acerca del empleo de este interlocutor. Varias veces el maestro indica que es alguien a quien envían a Luvina, pero en realidad no se explica para qué, no queda claro que se trate de un sustituto del antiguo profesor:

»...Pero mire las maromas que da el mundo. Usted va para allá ahora, dentro de pocas horas. Tal vez ya se cumplieron quince años que me dijeron a mí lo mismo: “Usted va a ir a San Juan de Luvina”. (p. 120)

Lo que se advierte en este fragmento es que, aunque tanto al profesor como a su interlocutor les ordenen ir a Luvina, no queda claro quién dicta esa orden. En cuanto al cometido del maestro en Luvina, esta información aparece reflejada explícitamente una sola vez en el texto, cuando este intenta convencer a los habitantes del pueblo de que se marchen a otro lugar:

»Ellos me oyeron, sin parpadear, mirándome desde el fondo de sus ojos de los que sólo se asomaba una lucecita allá muy adentro.

»—¿Dices que el gobierno nos ayudará, **profesor**? ¿Tú no conoces al gobierno? (p. 119)

⁷ Ernesto González Bermejo, «La literatura es una mentira que dice la verdad. (Una conversación con Juan Rulfo)», *Revista de la Universidad de México*, vol. XXIV, núm. 1, septiembre de 1979, obtenido de http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/10920/public/10920-16318-1-PB.pdf, p. 8.

Es la única vez en la que los demás personajes se dirigen al hombre por su profesión, en el resto del relato el narrador en tercera persona lo llama simplemente «el hombre»:

El hombre aquel que hablaba se quedó callado un rato, mirando hacia afuera. (p. 113)

—¡Oye, Camilo, mándanos otras dos cervezas más! —volvió a decir **el hombre**. [...] (p. 113)

Los gritos de los niños se acercaron hasta meterse dentro de la tienda. Eso hizo que **el hombre** se levantara [...] (p. 114)

El hombre se había ido a asomar una vez más a la puerta y había vuelto. (p. 115)

El hombre que miraba a los comejenes se recostó sobre la mesa y se quedó dormido. (p. 121)

A pesar de que la identidad del interlocutor entre en el terreno de las conjeturas, es un hecho indiscutible que a lo largo de todo el relato no interviene directamente en la conversación. Cabe observar que —como se demostrará, ilustrándolo, a continuación— en lugar de concebirlo como un personaje más, visto desde la perspectiva del narrador en tercera persona, se puede identificarlo con la figura de este narrador. Es decir, la persona que escucha la historia del maestro está situada detrás de la cámara, de hecho es la que maneja el objetivo y por ello se identifica con la voz del narrador en tercera persona.

El relato empieza con una voz en tercera persona que evoca la imagen del horizonte en el cual se puede ver el cerro de Luvina:

De los cerros altos del sur, el de Luvina es el más alto y el más pedregoso. Está plagado de esa piedra gris con la que hacen la cal, pero en Luvina no hacen cal con ella ni le sacan ningún provecho. Allí la llaman piedra cruda, y la loma que sube hacia Luvina la nombran Cuesta de la Piedra Cruda. El aire y el sol se han encargado de desmenuzarla, de modo que la tierra de por allí es blanca y brillante como si estuviera rociada siempre por el rocío del amanecer; aunque esto es un puro decir, porque en Luvina los días son tan fríos como las noches y el rocío se cuaja en el cielo antes que llegue a caer sobre la tierra. (p. 112)

El lector todavía no sabe a quién pertenece esta voz; en este primer segmento narrativo se describe todo en tercera persona, empezando con una

perspectiva distante (el cerro) para ir acercándose cada vez más (la Cuesta de la Piedra Cruda) hasta describir la tierra. Aunque el objetivo de este análisis no es determinar la frecuencia del uso de los adjetivos ni la longitud de las frases, es interesante observar que en esta primera unidad narrativa que describe Luvina aparecen bastantes adjetivos (altos, alto, pedregoso, gris, cruda, blanca, brillante, fríos) y la última frase es larga. A pesar de la opinión de la crítica que destaca la parquedad del lenguaje hecho con frases cortas, no conviene adoptar una postura demasiado tajante al respecto, dado que a lo largo del relato frases cortas alternan con otras verdaderamente largas.

A partir del segundo segmento narrativo la voz que describe Luvina se identifica con un yo:

[...] Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños; pero **yo lo único que vi** subir fue el viento, en tremolina, como si allá abajo lo tuvieran encañonado en tubos de carrizo. [...] (p. 112)

Se advierte aquí que se trata de un yo que estuvo en Luvina hace algún tiempo, ya que utiliza pretérito perfecto simple, por lo que su presente y lugar de enunciación son otros, explícitos en el segmento siguiente en el que el personaje se dirige a su interlocutor:

—Ya mirará usted ese viento que sopla sobre Luvina. Es pardo. Dicen que porque arrastra arena de volcán; pero lo cierto es que es un aire negro. Ya lo verá usted. Se planta en Luvina prendiéndose de las cosas como si las mordiera. Y sobran días en que se lleva el techo de las casas como si se llevara un sombrero de petate, dejando los paredones lisos, descobijados. [...] Ya lo verá usted. (p. 113)

Esta apelación directa cambia al destinatario del discurso; el hombre no se dirige al lector, sino que crea la impresión de que está hablando con alguien que está de camino a Luvina y que nunca ha estado allí. Se trata de alguien cuya perspectiva se hace visible con las intervenciones del narrador en tercera persona; como si se tratara de una persona que está situada detrás de un objetivo. La voz del narrador en tercera persona interviene en la narración en cinco ocasiones: cuatro en la primera parte y una en la tercera que conforma la totalidad

de esta. Nótese que en todos los fragmentos que se citan a continuación el punto de vista siempre se mueve siguiendo la mirada o la silueta del personaje narrador:

El hombre aquel que hablaba se quedó callado un rato, mirando hacia afuera.

Hasta ellos llegaban el sonido del río pasando sus crecidas aguas por las ramas de los camichines; el rumor del aire moviendo suavemente las hojas de los almendros, y los gritos de los niños jugando en el pequeño espacio iluminado por la luz que salía de la tienda. Los comejenes entraban y rebotaban contra la lámpara de petróleo, cayendo al suelo con las alas chamuscadas.

Y afuera seguía avanzando la noche. (p. 113)

En la primera frase de este fragmento citado, la imagen creada enfoca al hombre; la acción se desarrolla en el tiempo de su enunciación. El discurso del narrador describe el ambiente y el lugar en el que se desarrolla la acción principal, es decir, el discurso del antiguo maestro. Cuando el hombre mira hacia afuera y el narrador-interlocutor sigue su mirada, se enfoca el lugar que se ve por la puerta de la cantina y por el que llegan los sonidos de afuera; se ven los niños que están jugando y cómo los mosquitos nocturnos se queman las alas volando hacia la lámpara de petróleo que está encendida porque afuera cae la noche. Así es como se describe el lugar de la enunciación. La imagen en la que el hombre gira la cabeza, deja de mirar la puerta y vuelve a dirigirse a su interlocutor crea en el lector la sensación de ver su cara frente a la del interlocutor:

—¡Oye, Camilo, mándanos otras dos cervezas más! —volvió a decir el hombre. Después añadió:

—Otra cosa, señor. Nunca verá usted un cielo azul en Luvina. [...] (p. 113)

Cuando el personaje narrador se levanta de la mesa, el narrador-interlocutor lo sigue con la mirada hasta que este vuelve a sentarse y continúa su historia:

Los gritos de los niños se acercaron hasta meterse dentro de la tienda. Eso hizo que el hombre se levantara, fuera hacia la puerta y les dijera: «¡Váyanse más lejos! ¡No interrumpen! Sigán jugando, pero sin armar alboroto».

Luego, dirigiéndose otra vez a la mesa, se sentó y dijo:

—Pues sí, como le estaba diciendo. Allá llueve poco. [...] (p. 114)

La descripción parece indicar que la escena se contempla desde la mesa en la que están sentados el maestro y su interlocutor; concretamente, desde la perspectiva del interlocutor.

La siguiente intervención del narrador en tercera persona tiene lugar cuando el maestro se calla para beber su cerveza:

Bebió la cerveza hasta dejar sólo burbujas de espuma en la botella y siguió diciendo:

—Por cualquier lado que se le mire, Luvina es un lugar muy triste. [...] (p. 114)

La voz del narrador funciona a modo del objetivo colocado en frente del maestro que registra sus movimientos mientras que el interlocutor espera a que continúe su discurso.

La cuarta intervención del narrador (la última en la primera parte del relato) evoca la imagen del hueco de la puerta al que se fue a asomar el maestro y sigue su figura hasta que vuelve a sentarse en la mesa:

Allá afuera seguía oyéndose el batallar del río. El rumor del aire. Los niños jugando. Parecía ser aún temprano, en la noche.

El hombre se había ido a asomar una vez más a la puerta y había vuelto.

Ahora venía diciendo:

—Resulta fácil ver las cosas desde aquí, meramente traídas por el recuerdo, donde no tienen parecido ninguno. [...] (p. 115)

Las palabras del maestro precisan el momento de su enunciación, diferente del de la historia que cuenta; el «aquí» es más cercano en el tiempo que sus vivencias en Luvina y él cuenta su historia desde «aquí», desde la cantina, sentado frente a su interlocutor, bebiendo cerveza.

La última intervención constituye en su totalidad la tercera y última parte del relato. En ella el narrador-interlocutor contempla al maestro quien, callado,

se queda mirando la mesa. El discurso describe el entorno en el que se desarrolla la acción, la imagen enseña lo que se ve por la puerta entreabierta y cuando vuelve a enfocar al hombre, este está dormido:

Pero no dijo nada. Se quedó mirando un punto fijo sobre la mesa donde los comejenes ya sin sus alas rondaban como gusanitos desnudos.

Afuera seguía oyéndose cómo avanzaba la noche. El chapoteo del río contra los troncos de los camichines. El griterío ya muy lejano de los niños. Por el pequeño cielo de la puerta se asomaban las estrellas.

El hombre que miraba a los comejenes se recostó sobre la mesa y se quedó dormido. (p. 121)

Cabe señalar que esta descripción es muy parecida a la primera intervención del narrador: como si el objetivo enfocara al hombre que se queda callado y mientras que en la primera intervención miraba hacia fuera de la cantina, ahora se queda mirando la mesa. Además, las imágenes evocadas enseñan lo que pasa fuera, cómo sigue avanzando la noche y que se ven las estrellas. Ambas intervenciones describen el marco de la enunciación y el tiempo en la que esta transcurre. Gracias a esta técnica Rulfo consigue mostrar cómo el tiempo se ralentiza; aunque el maestro haya contado fragmentos de su estancia en Luvina que duró quince años, en el lugar de la acción principal, la enunciación del maestro, han pasado unas horas escasas, se sigue oyendo las voces de los niños, ahora lejanas, y la noche sigue avanzando. Este lento paso del tiempo se puede apreciar en las intervenciones del narrador en tercera persona; el maestro empieza su discurso mientras «afuera seguía avanzando la noche», sigue mientras «parecía ser aún temprano, en la noche» y lo termina cuando «por el pequeño cielo de la puerta se asomaban las estrellas».

Si la principal razón de las intervenciones del narrador en tercera persona al parecer se encuentra en enmarcar el discurso en un tiempo y lugar de enunciación a modo de cámara que enfoca el entorno desde un punto fijo (y que en este caso sería la mesa en la que están sentados el maestro y su interlocutor), las veces en las que el maestro se dirige directamente a su interlocutor enlazan

la historia contada con el aquí y ahora de su discurso y proporcionan cierta información sobre el interlocutor:

—Ya mirará usted ese viento que sopla sobre Luvina. [...] Ya lo verá usted. (p. 113)

—Otra cosa, señor. Nunca verá usted un cielo azul en Luvina. [...] Usted verá eso: aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos y a Luvina en el más alto, coronándolo con su blanco caserío como si fuera una corona de muerto... (p. 113)

—Pues sí, como le estaba diciendo. (p. 114)

—[...] Usted que va para allá se dará cuenta. [...] Y usted, si quiere, puede ver esa tristeza a la hora que quiera. (p. 114)

»Pero tómese su cerveza. Veo que no le ha dado ni siquiera una probadita. Tómesela. O tal vez no lo guste así tibia como está. [...] Cuando vaya a Luvina la extrañará. Allá no podrá probar sino un mezcal que ellos hacen con una yerba llamada hojase, y que a los primeros tragos estará usted dando de volteretas como si lo chacamotearan. Mejor tómese su cerveza. [...] (p. 115)

—[...] Pero a mí no me cuesta ningún trabajo seguir hablándole de lo que sé, tratándose de Luvina. [...] Y ahora usted va para allá. [...] Me pongo en su lugar y pienso... Mire usted, cuando yo llegué por primera vez a Luvina... ¿Pero me permite antes que me tome su cerveza? Veo que usted no le hace caso. [...] Bueno, le contaba que cuando llegué por primera vez a Luvina [...] (p. 115)

Todos estos ejemplos sugieren que el interlocutor se dirige a Luvina, pero mientras tanto está sentado en la mesa con el antiguo maestro y escucha a quien le ha pedido que le cuente su experiencia en Luvina; ambos están tomando cerveza aunque el interlocutor no la prueba. Cuando el maestro termina de describir su primera noche en Luvina, la acción vuelve a la cantina:

»...¿No cree usted que esto se merece otro trago? Aunque sea nomás para que se me quite el mal sabor del recuerdo». (p. 118)

La segunda parte empieza con la intervención del maestro quien responde a la pregunta de su interlocutor:

—Me parece que usted me preguntó cuántos años estuve en Luvina, ¿verdad...? [...] (p. 118)

Esto hace que el lector intuya que entre esta intervención y la última de la primera parte hubo una pausa, como si la cámara se apagara mientras que el maestro y su interlocutor pedían otra cerveza. No obstante, en esta escena que no se muestra al lector hubo retroalimentación por parte del interlocutor que estimuló nuevo mensaje del maestro. Ahora la cámara está encendida otra vez y el maestro continúa su historia, dirigiéndose de vez en cuando al hombre que está sentado frente a él:

»**Usted** ha de pensar que le estoy dando vueltas a una misma idea. Y así es, sí señor... [...] (p. 118)

»Y tienen razón, ¿sabe **usted**? [...] (p. 119)

»Y allá siguen. **Usted** los verá ahora que vaya. [...] Los mirará pasar como sombras, repegados al muro de las casas, casi arrastrados por el viento. (p. 120)

»... Pero mire las maromas que da el mundo. **Usted** va para allá ahora, dentro de pocas horas. [...] (p. 120)

»[...] **Usted** sabe que a todos nosotros nos infunden ideas. [...] (p. 120)

»[...] Míreme a mí. Conmigo acabó. **Usted** que va para allá comprenderá pronto lo que le digo... (p. 121)

Gracias a que el maestro se dirige explícitamente a su interlocutor la imagen de este interlocutor se hace más real; el lector tiene la impresión de que, aunque no lo «escuche», el interlocutor interviene en el discurso del maestro y estimula que este produzca mensajes nuevos.

La segunda parte del relato termina igual que la primera, dentro de la cantina y con la petición de bebida:

»¿Qué opina usted si le pedimos a este señor que nos matice unos mezcalitos? Con la cerveza se levanta uno a cada rato y eso interrumpe mucho la plática. ¡Oye, Camilo, mándanos ahora unos mezcales!

»Pues sí, como le estaba yo diciendo...». (p. 121)

Con estas palabras finaliza el discurso del maestro quien se queda dormido; la última imagen muestra su cuerpo recostado sobre la mesa. El maestro interrumpe su discurso, queda en silencio.

V.4.2. El poder visual-auditivo del lenguaje

Al igual que en todos los relatos de *El Llano en llamas*, en «Luvina» Rulfo con gran soltura recrea de forma muy visual y auditiva los escenarios y el ambiente. De tal forma, el lector con facilidad construye una imagen de la realidad creada a partir del paisaje sonoro y visual que percibe, es decir, visualiza esta realidad a través de los sonidos e imágenes que recrea en su cabeza. Uno de los ejemplos más notables de un efecto sonoro, que describe el entorno donde se desarrolla la acción con intención dramática, que provoca una respuesta emotiva por parte del lector lo ofrece la descripción del viento que sopla sobre Luvina:

[...] Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños; pero yo lo único que vi subir fue el viento, en tremolina, como si allá abajo lo tuvieran encañonado en tubos de carrizo. Un viento que no deja crecer ni a las dulcamaras [...]. (p. 112)

—Ya mirará usted ese viento que sopla sobre Luvina. Es pardo. [...] Ya lo verá usted. Se planta en Luvina prendiéndose de las cosas como si las mordiera. [...] Luego rasca como si tuviera uñas: uno lo oye a mañana y tarde, hora tras hora, sin descanso, raspando las paredes [...] (p. 113)

»...Dicen los de allí que cuando llena la luna, ven de bulto la figura del viento recorriendo las calles de Luvina, llevando a rastras una cobija negra [...] (p. 114)

»[...] Hasta allí llegaba el viento, aunque un poco menos fuerte. Lo estuvimos oyendo pasar por encima de nosotros, con sus largos aullidos; lo estuvimos oyendo entrar y salir por los huecos socavones de las puertas; golpeando con sus manos de aire las cruces del viacrucis [...] (p. 117)

Se advierte fácilmente que para describir el viento se utilizan términos negativos; hasta todos los sonidos que produce el aire son desagradables. Incluso es irritante el ruido de los objetos o las plantas movidos por el viento:

[...] Pero el chicalote pronto se marchita. Entonces uno lo oye rasguñando el aire con sus ramas espinosas, haciendo un ruido como el de un cuchillo sobre una piedra de afilar. (pp. 112-113)

»[...] unas cruces grandes y duras hechas con palo de mezquite que colgaban de las paredes a todo lo largo de la iglesia, amarradas con alambres que rechinaban a cada sacudida del viento como si fuera un rechinar de dientes. (p. 117)

Se puede observar que en estas descripciones destaca el uso de la comparación con la cual se potencia el efecto visual y auditivo. Así, el viento sube «como si allá abajo lo tuvieran encañonado en tubos de carrizo», agarra las cosas «como si las mordiera», «rasca como si tuviera uñas»; el chicalote movido por el viento hace un ruido «como el de un cuchillo sobre una piedra de afilar» y las cruces de la iglesia rechinan «como si fuera un rechinar de dientes».

Otra muestra de esta ambientación sonora se puede ver en el fragmento que describe las mujeres de Luvina:

»[...] Era como un aletear de murciélagos en la oscuridad, muy cerca de nosotros. De murciélagos de grandes alas que rozaban el suelo. Me levanté y se oyó el aletear más fuerte, como si la parvada de murciélagos se hubiera espantado y volara hacia los agujeros de las puertas. Entonces caminé de puntitas hacia allá, sintiendo delante de mí aquel murmullo sordo. Me detuve en la puerta y las vi. Vi a todas las mujeres de Luvina con su cántaro al hombro, con el rebozo colgado de su cabeza y sus figuras negras sobre el negro fondo de la noche. (pp. 117-118)

Se entiende que, en esta descripción, la escena está contemplada desde el punto de vista del personaje narrador; como si el objetivo de la cámara estuviese colocado en sus ojos. Todas las sensaciones se transmiten a través de él: primero las auditivas, siguiendo el sonido, y, al final, las visuales cuando se descubre la «fuente» de aquel ruido que recordaba «un aletear de murciélagos» y la descripción termina con la imagen de todas las mujeres de Luvina con el rostro tapado, cuyas «figuras negras sobre el negro fondo de la noche» parecen sombras (de hecho, más adelante se puede leer: «Luego, como si fueran sombras, echaron a caminar calle abajo con sus negros cántaros»). La imagen de las mujeres de Luvina que están observando de cerca al personaje narrador, mientras que este duerme junto a su mujer evoca en el lector una sensación de inquietud.

Asimismo, cabe señalar que, igual que en las descripciones anteriores, llama la atención el uso de las comparaciones. Aunque no es objetivo de este análisis estudiar detalladamente esta figura, algunos ejemplos resultan provechosos para ilustrar cómo las imágenes que evocan estas comparaciones crean un entorno donde se desarrolla la acción con el fin de provocar distintas sensaciones en el lector:

[...] la tierra de por allí es blanca y brillante **como si estuviera rociada siempre por el rocío del amanecer** [...] (p. 112)

[...] se lleva [el viento] el techo de las casas **como si se llevara un sombrero de petate** [...] (p. 113)

[...] hasta sentirlo [el viento] bullir dentro de uno **como si se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos.** (p. 113)

[...] aquellos cerros apagados **como si estuvieran muertos** y a Luvina en el más alto, coronándolo con su blanco caserío **como si fuera una corona de muerto...** (p. 113)

[...] se arrastran las nubes [...] dando tumbos **como si fueran vejigas infladas;** rebotando y pegando de truenos igual que si se quebraran en el filo de las barrancas. (p. 114)

[...] la tierra, además de estar reseca y achicada **como cuero viejo,** se ha llenado de rajaduras y de esa cosa que allí llaman «pasojos de agua», que no son sino terrones endurecidos **como piedras filosas,** que se clavan en los pies de uno al caminar, **como si allí hasta la tierra le hubieran crecido espinas.** (p. 114)

Donde [Luvina] no se conoce la sonrisa, **como si a toda la gente le hubieran entablado la cara.** (p. 114)

[...] está [la tristeza] siempre encima de uno, apretada contra de uno, y porque es oprimente **como una gran cataplasma sobre la viva carne del corazón.** (p. 114)

Yo sé que así sabe mal [la cerveza]; que agarra un sabor **como a meados de burro.** (p. 115)

Me alivia [la cerveza]. Siento **como si me enjuagaran la cabeza con aceite alcanforado...** (p. 115)

Era un jacalón vacío, sin puertas, nada más con unos socavones abiertos y un techo resquebrajado por donde se colaba el aire **como por un cedazo.** (p. 116)

Pero hubo un momento en esa madrugada en que todo se quedó tranquilo, **como si el cielo se hubiera juntado con la tierra**, aplastando los ruidos con su peso... (p. 117)

Vienen [los maridos de las mujeres de Luvina] de vez en cuando **como las tormentas** de que le hablaba; se oye un murmullo en todo el pueblo cuando regresan y uno como gruñido cuando se van... (p. 119)

Pese a que tradicionalmente se ha considerado que los símiles y las comparaciones utilizadas por Rulfo hacen referencia a la realidad que rodea a los personajes, es decir, al mundo rural, cabe reconocer que forman parte del ámbito familiar y conocido para la gran mayoría de los lectores. Asimismo, cabe subrayar que crean una realidad ficticia a partir de determinadas imágenes que el lector puede recrear en su cabeza. El carácter universal de este «repertorio» imaginativo que manejan las comparaciones se traduce en el hecho de que la gran mayoría de los lectores es capaz de relacionar las imágenes que evocan con un referente conocido.

Por último, el discurso del maestro persuade al lector de que lo está oyendo hablar en voz alta también gracias a que el personaje narrador alude directamente al acto de hablar con verbos *dicendi*:

—Pues sí, **como le estaba diciendo**. (...) [p. 114]

—(...) Bueno, **le contaba** que cuando llegué por primera vez a Luvina (...) [p. 115]

—Pues sí, **como le estaba yo diciendo**... (p. 121)

Cabe preguntarse, sin embargo, si contribuyen a crear esa sensación recursos como los diminutivos, dado que a lo largo del relato este recurso estilístico aparece una sola vez:

(...) Un viento que no deja crecer ni a las dulcamaras: esas **plantitas** tristes que apenas si pueden vivir un poco untadas a la tierra, agarradas con todas sus manos al despeñadero de los montes. (...) [p. 112]

Como puede apreciarse, el diminutivo «plantitas» está utilizado con un valor emotivo —más que con intención de evocar el carácter oral del discurso—

que denota ternura, valoración de la planta como endeble, indefensa contra el viento.

V.4.3. Los silencios

De forma similar a lo que ocurre con los efectos sonoros, los silencios, si están bien utilizados, pueden cargar de dramatismo o suspense a ciertas escenas. En «Luvina» los silencios influyen en la creación del ambiente y evocan determinadas sensaciones en el lector con la misma intensidad que las imágenes sonoras. Se entiende que, en este relato, el silencio, por un lado, suspende el discurso del maestro y, por otro, invade el entorno de Luvina. El discurso del maestro se ve interrumpido por las intervenciones de la voz del narrador en tercera persona y también, como ya se ha apuntado, está señalado en el texto con los blancos tipográficos. Como ya se ha indicado líneas arriba, el discurso del narrador-interlocutor describe el entorno en el que se desarrolla el discurso del maestro, pero irrumpe en el texto mientras que este se queda callado:

El hombre aquel que hablaba se quedó callado un rato, mirando hacia afuera. (p. 113)

Los gritos de los niños se acercaron hasta meterse dentro de la tienda. Eso hizo que el hombre se levantara, fuera hacia la puerta (...) [p. 114]

Bebió la cerveza hasta dejar sólo burbujas de espuma en la botella y siguió diciendo (...) [p. 114]

El hombre se había ido a asomar una vez más a la puerta y había vuelto. (p. 115)

Pero no dijo nada. Se quedó mirando un punto fijo sobre la mesa (...) [p. 121]

Es de notar que, menos en estas cinco ocasiones, la voz del maestro resuena a lo largo de todo el relato; de la misma manera que sopla el viento en Luvina, su zumbido también está presente durante todo el relato:

(...) uno lo oye a mañana y tarde, hora tras hora, sin descanso (...) [p. 113]

—¿No oyen ese viento? —les acabé por decir—. Él acabará con ustedes. (p. 120)

No obstante, al final del cuento el viento de Luvina se calma, el maestro se calla, como se calla la voz del narrador; el relato termina y todo se queda en silencio:

San Juan de Luvina. (...) Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros y ya **no hay ni quien le ladre al silencio**; pues en cuanto uno se acostumbra al vendaval que allí sopla, **no se oye sino el silencio** que hay en todas las soledades. [p. 120]

»Pues sí, como le estaba diciendo...»

Pero no dijo nada. (...)

El hombre que miraba a los comejenes se recostó sobre la mesa y se quedó dormido. [p. 121]

Por último, por lo que respecta a la ambientación sonora del lugar donde se desarrolla la acción principal, cabe destacar que al principio del relato los ruidos de afuera de la cantina se acercan, se meten dentro, pero luego se alejan; al final del relato no se oye nada:

Hasta ellos llegaban el sonido del río (...); el rumor del aire (...), y los gritos de los niños jugando (...) [p. 113]

Los gritos de los niños **se acercaron hasta meterse dentro de la tienda**. (...) [p. 114]

Allá afuera seguía oyéndose el batallar del río. El rumor del aire. Los niños jugando. (...) [p. 115]

Afuera seguía oyéndose cómo avanzaba la noche. El chapoteo del río (...). El griterío **ya muy lejano** de los niños. (...) [p. 121]

Como se puede observar, los silencios simulan la gradación de la sonoridad en el relato; así, al comienzo del cuento la ambientación sonora, que acompaña tanto al discurso del maestro en la cantina como la historia de Luvina, es más intensa y va disminuyendo al mismo tiempo que el maestro acaba su discurso.

Cabe resumir lo planteado sobre «Luvina» destacando que el carácter oral del relato se traduce en el alto aporte de imágenes sonoras a través de las cuales el lector construye una realidad imaginada en la que se desarrolla la acción principal. La voz del narrador en tercera persona funciona a modo del objetivo de una cámara cinematográfica que describe la perspectiva desde la que habla el personaje narrador y sitúa al lector en posición de espectador de la escena. Asimismo, los efectos sonoros ayudan al lector a definir el contexto en el que se desarrolla la acción y evocan en él determinadas sensaciones, como inquietud, suspense o desasosiego. Se entiende que las imágenes sonoras junto con las visuales —y no recursos estilísticos como diminutivos o mexicanismos— son los recursos principales que crean en el lector la impresión de que el maestro y los demás personajes hablan en voz alta.

V.5. «El hombre»

El relato titulado «El hombre» es el que ofrece la mayor riqueza de perspectivas entre todos los cuentos del volumen puesto que presenta los mismos sucesos desde distintos puntos de vista. En él se cuenta la persecución correspondiente al último eslabón de una cadena de venganzas. El padre de la familia de los Urquidi, llamado en el cuento «el perseguidor», persigue a José Alcancía porque este mató a su familia. Alcancía, descrito a lo largo del relato como «el hombre», mata a los familiares de los Urquidi en venganza por la muerte de su hermano a manos del perseguidor; Alcancía en realidad quiere matar solo al asesino de su hermano, pero al final degüella a todos los habitantes de la casa, pensando que también acaba con la vida del que lo «merecía». Como apunta Sergio López Mena, en el original que entregó Rulfo al Fondo de Cultura Económica se ve que este cuento «tenía el título “Donde el río da de vueltas”, que fue tachado, y en su lugar, con pluma, se escribió “El hombre”»¹. El relato consta de dos partes diferenciadas por un espacio en blanco; la primera parte describe cómo el perseguidor sigue el rastro de Alcancía y en la segunda, un pastor de borregos cuenta a un agente de la autoridad cómo ha encontrado el cadáver «del hombre».

En lo que atañe específicamente a la estructura del relato, a efectos de este análisis se toman en cuenta unidades narrativas más pequeñas señaladas en el texto con el punto y aparte y la sangría; de acuerdo con esta distinción se observa que la primera parte se compone de 35 unidades narrativas y la segunda de 32. Cabe destacar que cada parte cuenta con una voz narrativa diferente. Según la clasificación que establece François Perus, en la primera se distinguen tres

¹ Sergio López Mena, «Nota filológica preliminar», en Claude Fell (coord.), *Juan Rulfo: toda la obra*, ed. cit., p. XXXVII.

voces: la del narrador en tercera persona, que aparece en el texto sin ninguna marca tipográfica; la del perseguido, reflejada entre comillas y en cursiva; y la del perseguidor, entre comillas y en letra redonda². Cabe señalar que la voz del perseguido cuando, en tres únicas ocasiones, se dirige a sus víctimas, se reproduce entre comillas y en redonda («Discúlpenme», «Ustedes me han de perdonar», «Discúlpenme la apuración»). La segunda parte, en cambio, está constituida por una única voz narrativa en primera persona que pertenece al pastor de borregos.

V.5.1. La voz del narrador, del perseguido y del perseguidor

Aunque muchos estudiosos coincidan en señalar que la voz del narrador en tercera persona fundamentalmente describe los paisajes y el ambiente, en esta tesis se demostrará que, en realidad, esta voz, gracias al lenguaje empleado, funciona igual que el objetivo de una cámara de cine que selecciona detalles y enfoca partes de la realidad que quiera mostrar al espectador; además, hace referencia al lugar o tiempo de enunciación de los demás personajes, es decir, sitúa y ubica la acción y los discursos. Se trata de una perspectiva estrechamente relacionada con las dos voces de los protagonistas; por ello, se analizarán las unidades narrativas de la primera parte, en el mismo orden en el que aparecen en el relato.

En «El hombre» el poder visual del lenguaje se aprecia de forma más intensa en las primeras cuatro unidades narrativas del relato. El cuento empieza con la imagen de los pies del hombre, enfocando en detalle la huella que dejan en la arena para, a continuación, seguirlos sin revelar la cara de su «propietario»:

Los pies del hombre se hundieron en la arena dejando una huella sin forma, como si fuera la pezuña de algún animal. Treparon sobre las piedras, engarruñándose al

² François Perus, *Juan Rulfo, el arte de narrar*, ed. cit., p. 87.

sentir la inclinación de la subida, luego caminaron hacia arriba, buscando el horizonte. (p. 57)

No cabe duda de que el primer plano de esta imagen la constituyen los pies; se puede apreciar la huella que dejan y hasta la forma en la que se contraen por la subida. De momento al lector no se le muestra nada más, el foco está inclinado hacia abajo, hacia los pies y el camino que estos siguen. Rulfo no describe la figura del hombre, sino que evoca la imagen de los pies que siguen un camino; este será el escenario en el que el perseguidor produzca su discurso en la segunda unidad narrativa.

En el segundo segmento el objetivo enfoca la huella, no obstante, ahora la voz narrativa pertenece al perseguidor quien contempla el entorno desde su punto de vista subjetivo, es como si la cámara estuviese situada en sus ojos:

«Pies planos —dijo el que lo seguía—. Y un dedo menos. Le falta el dedo gordo en el pie izquierdo. No abundan fulanos con estas señas. Así que será fácil». (p. 57)

La palabra «pies» evoca la misma perspectiva desde la cual hablan las voces en ambos segmentos, ubica el discurso del perseguidor en el mismo entorno. A continuación el perseguidor contempla la huella y, describiéndola, construye una imagen del primer plano de la señal en la arena; con ello evoca en el lector una sensación de que se trata de un detalle importante que no debería pasar desapercibido. Cabe notar que, aunque la voz narrativa no pertenezca al mismo sujeto que el de la unidad anterior, ni que el tiempo de la enunciación sea el mismo, la acción se desarrolla en el mismo entorno: el lector recrea una imagen del suelo sin conocer los rostros de los personajes. La voz de la primera unidad narrativa muestra un elemento en movimiento, mientras que la voz del perseguidor presente en el segundo fragmento ofrece una imagen estática.

La voz del narrador-objetivo de la tercera unidad narrativa construye una imagen del espacio en el que se desarrolla la acción del relato o, dicho en otros términos, ofrece una ambientación visual:

La vereda subía, entre yerbas, llena de espinas y de malasmujeres. Parecía un camino de hormigas de tan angosto. Subía sin rodeos hacia el cielo. Se perdía allá y luego volvía a aparecer más lejos, bajo un cielo más lejano. (p. 57)

Como se verá más adelante, la misma función de ambientación visual la ejercerán las unidades narrativas quince y treinta y dos, pero mientras tanto el lector construye una imagen de un camino que sube. Se trata del mismo camino al que seguían los pies del primer segmento narrativo del cuento, pero ahora la vereda se muestra desde la distancia, como un camino sin fin («Se perdía allá y luego volvía a aparecer más lejos [...]»). Esta descripción justificará el estado de ánimo del hombre en el segmento siete, cuando tiene la sensación de que el camino no termina nunca.

El cuarto segmento provoca en el lector un efecto más dramático ya que al final revela el rostro del perseguido:

Los pies siguieron la vereda, sin desviarse. El hombre caminó apoyándose en los callos de sus talones, raspando las piedras con las uñas de sus pies, rasguñándose los brazos, deteniéndose en cada horizonte para medir su fin: «*No el mío, sino el de él*», dijo. Y volvió la cabeza para ver quién había hablado. (p. 57)

El principio de este segmento se enfocan los pies del hombre, se muestra cómo al caminar se apoya en sus talones, lo que permite suponer que la imagen se ve desde atrás. Gracias al uso de gerundios, se consigue un efecto de movimiento, como si la cámara siguiera al personaje, enfocando su silueta por detrás. Después de mostrar los pies, se ven los brazos y luego la silueta entera, parada, mirando hacia el horizonte; se escucha la frase: «No el mío, sino el de él», pero el hombre está de espaldas y no se ve su rostro. Al final del segmento la figura se da la vuelta; se enfoca la cabeza que gira y en primer plano aparece la cara del perseguido. Nótese, sin embargo, que Rulfo no describe el rostro del hombre; el lector sabe que el personaje se da la vuelta, pero no se retrata su cara. A pesar de ello, al situar esta acción al final del segmento se consigue un efecto dramático.

En el quinto segmento la voz del narrador-objetivo construye una imagen visual y auditiva del espacio en el que se desarrolla la acción:

Ni una gota de aire, sólo el eco de su ruido entre las ramas rotas. Desvanecido a fuerza de ir a tientas, calculando sus pasos, aguantando hasta la respiración: «*Voy a lo que voy*», volvió a decir. Y supo que era él el que hablaba. (p. 57)

No hace viento, no se mueve nada, solo se escucha el eco del ruido del perseguido entre las ramas rotas, el hombre parece desesperado por ir a tientas; todos estos recursos provocan en el lector una sensación de quietud, cansancio y cierta tensión en el ambiente. Llama la atención el efecto sonoro muy sutil que produce la expresión «el eco de su ruido», puesto que la palabra «eco» evoca la repetición de un sonido o un sonido lejano que se percibe de forma muy débil. La imagen del hombre parado entre las ramas rotas y el eco de algún ruido que ha hecho sugieren que el segmento séptimo es cronológicamente anterior a este. El cuadro se vuelve a avivar cuando el hombre habla y en voz alta se reafirma en su propósito; si el eco del sonido anterior podía ser confuso, ahora sus palabras suenan con claridad.

La perspectiva cambia en el segmento número seis, ahora la voz narrativa pertenece al perseguidor y de nuevo la cámara se ubica en sus ojos:

«Subió por aquí, rastrillando el monte —dijo el que lo perseguía—. Cortó las ramas con un machete. Se conoce que lo arrastraba el ansia. Y el ansia deja huellas siempre. Eso lo perderá». (p. 57)

El discurso del perseguidor está ubicado el mismo lugar descrito en el fragmento anterior, que el lector puede identificar gracias a la mención de las ramas destrozadas con un machete. A partir de ahora el machete se convertirá en otro motivo significativo que le permitirá al lector identificar la situación comunicativa.

La voz del narrador-objetivo de la unidad siete explica qué pasó antes de lo descrito en el segmento cinco; aclara la fuente del ruido que resonaba en aquella unidad narrativa y construye la imagen del personaje del hombre:

Comenzó a perder el ánimo cuando las horas se alargaron y detrás de un horizonte estaba otro y el cerro por donde subía no terminaba. Sacó el machete y cortó las ramas duras como raíces y tronchó la yerba desde la raíz. Mascó un gargajo mugroso y lo arrojó a la tierra con coraje. Se chupó los dientes y volvió a escupir. El cielo estaba tranquilo allá arriba (...). Golpeaba con ansia los matojos con el machete: «*Se amellará con este trabajito, más te vale dejar en paz las cosas*». (p. 58)

Este segmento explica el agotamiento del hombre y su ansia, ya que no ve el final de su camino (el lector ya conoce el escenario, es decir, la situación comunicativa, gracias a la descripción del segmento tres). Al final libera la tensión cortando las ramas con el machete. El efecto sonoro que produce el hombre al chuparse los dientes y arrojar un salivazo da realidad y veracidad a la escena que el lector recrea en su cabeza. El escenario es el mismo que en el fragmento quinto y sexto, pero el quinto muestra la imagen estática, el hombre se ve agotado, todavía resuena el ruido de los golpes del machete. En cambio en el sexto, el escenario se construye con la voz del perseguidor que, por las huellas que ha dejado el hombre al destrozar las ramas, reconstruye los hechos. La presente unidad narrativa revela lo que realmente pasó. Las palabras que pronuncia el hombre al final sugieren que se detiene en su acción y esta imagen es la que se ve en el fragmento número cinco.

En el segmento octavo la acción retorna al momento de la imagen descrita en la unidad cinco:

Oyó allá atrás su propia voz. (p. 58)

El hombre oye «allá atrás» su propia voz porque le suena como un recuerdo, como un eco, como si todo lo descrito en el segmento anterior fueran imágenes que pasan por su cabeza mientras está parado (la unidad número cinco) todavía con el machete en la mano. Por ello, aunque se trate de una sola frase, esta constituye una unidad narrativa independiente, porque cambia la perspectiva, cambia el momento de la enunciación que enlaza con la quinta unidad donde el tiempo se detuvo. Así, mientras que allí el tiempo se detiene, en

la unidad seis se da un salto adelante, en la siete un salto hacia atrás y en la ocho la acción vuelve al punto de partida.

El discurso del perseguidor del siguiente fragmento narrativo crea una imagen de los acontecimientos que este se imagina que van a suceder en el futuro:

«Lo señaló su propio coraje —dijo el perseguidor—. Él ha dicho quién es, ahora sólo falta saber dónde está. Terminaré de subir por donde subió, después bajaré por donde bajó, rastreándolo hasta cansarlo. Y donde yo me detenga, allí estará. Se arrodillará y me pedirá perdón. Y yo le dejaré ir un balazo en la nuca... Eso sucederá cuando yo te encuentre». (p. 58)

El entorno en que el perseguidor produce su discurso es el mismo escenario de las ramas rotas, puesto que dice que al hombre lo traicionó la ira, por la que dejó huellas. Sus palabras trasladan la acción a un futuro imaginario; las imágenes que el lector recrea en su cabeza muestran al hombre que sube por el camino, luego baja (se anticipa la acción de la unidad trece), el perseguidor va detrás fijándose en las huellas, al final se detiene y se encuentra con el hombre que le pide clemencia, pero él dispara. Aquí las imágenes se paralizan, los puntos suspensivos detienen la imagen de una bala que sale disparada pero no se ve qué sucede después. La frase «Eso sucederá cuando yo te encuentre» ubica la acción de nuevo en el presente narrativo del perseguidor.

La unidad narrativa número diez revela el propósito del hombre, el final de su viaje:

Llegó al final. Sólo el puro cielo, cenizo, medio quemado por la nublazón de la noche. La tierra se había caído para el otro lado. Miró la casa enfrente de él, de la que salía el último humo del rescoldo. Se enterró en la tierra blanda, recién removida. Tocó la puerta sin querer, con el mango del machete. Un perro llegó y le lamió las rodillas, otro más corrió a su alrededor moviendo la cola. Entonces empujó la puerta sólo cerrada a la noche. (p. 58)

Durante todos los fragmentos anteriores se mostraba al hombre cómo subía la vereda, ahora se muestra el final de su viaje, el punto más alto de la subida. Solo se ve el cielo; la tierra caída al otro lado significa camino de bajada que hay que seguir si no se quiere volver por donde se ha venido (teniendo en cuenta las

palabras del perseguidor de la unidad anterior, el lector intuye que este va a ser el camino que elija el hombre). La voz del narrador-objetivo describe la escena desde la perspectiva del hombre que contempla el entorno, mira la casa que está enfrente de él, detiene la mirada en el mango del machete con el que toca la puerta, baja la vista para mirar a los perros; al final empuja la puerta y una vez más la acción se interrumpe. El lector puede sentir la tensión, la descripción crea una atmósfera de terror.

La ambientación visual del siguiente fragmento narrativo crea el escenario a través del discurso del perseguidor quien se imagina la escena de este modo:

El que lo perseguía dijo: «Hizo un buen trabajo. Ni siquiera los despertó. Debió llegar a eso de la una, cuando el sueño es más pesado; cuando comienzan los sueños; después del “Descansen en paz”, cuando se suelta la vida en manos de la noche y cuando el cansancio del cuerpo raspa las cuerdas de la desconfianza y las rompe». (p. 58)

El discurso del perseguidor ubica la acción en el interior de la casa, evoca las imágenes de cómo todos se dicen las buenas noches, se acuestan y se quedan dormidos después del cansancio de todo el día. Nadie sospecha que afuera hay alguien con malas intenciones. Estas imágenes evocan en el lector una sensación de inquietud que se intensifica a medida que avanza el discurso. Rulfo no se limita a indicar que el hombre llegó a la una de la madrugada, sino que, a través de la voz del perseguidor, dibuja la escena con cuatro imágenes introducidas por la conjunción «cuando». Aunque los críticos con frecuencia señalan que las repeticiones presentes en la narrativa rulfiana son muestras de la oralidad de su lenguaje, cabe notar que, en este caso, la repetición de la conjunción «cuando» utilizada en el discurso del perseguidor no produce un efecto oral, sino más bien visual o expresivo. Es decir, el hecho de repetirla no provoca en el lector la impresión de oralidad, sino que este efecto se consigue a través de la expresividad que producen las imágenes que esta conjunción introduce.

En la unidad narrativa número doce el breve discurso del hombre explica qué ha pasado en el interior de la casa y denota su estado emocional:

«No debí matarlos a todos —dijo el hombre—. Al menos no a todos». Eso fue lo que dijo. (p. 58)

Gracias a este breve discurso el lector sabe por qué al hombre le persigue el otro, pero todavía no sabe el motivo por el que mató a todos, aunque parece que su objetivo no era matarlos a todos ya que se arrepiente de haberlo hecho. La frase del fragmento cuatro en la que habla sobre el fin «*No el mío, sino el de él*» permite suponer que el objetivo era un hombre, pero todavía no se sabe si entre todos los que mató estaba también su verdadero enemigo, tampoco se sabe quién es el hombre que lo persigue ni la relación que lo une con la familia de la casa. No obstante, el lector encontrará todas las respuestas en los fragmentos siguientes.

La descripción que ofrece la voz del narrador-objetivo en la unidad número trece refleja el estado emocional del hombre. Si antes estaba actuando como en trance empujado por la ira y las ansias de cumplir con su objetivo, ahora lo serena el frío de la madrugada y, como lo indicaba en el fragmento anterior, empieza a arrepentirse de lo que ha hecho:

La madrugada estaba gris, llena de aire frío. Bajó hacia el otro lado, resbalándose en el zacatal. Soltó el machete que llevaba todavía apretado en la mano cuando el frío le entumeció las manos. Lo dejó allí. Lo vio brillar como un pedazo de culebra sin vida, entre las espigas secas. (pp. 58-59)

El hombre no vuelve por el mismo camino por el que ha ido, sigue la bajada por el otro lado del cerro (tal y como lo imaginó el perseguidor). La voz del narrador evoca la imagen del machete, de la mano del hombre quien lo sigue agarrando fuerte para soltarlo quizás horrorizado por lo que hizo. La última frase del segmento describe el machete tirado entre las espigas. La comparación con «un pedazo de culebra» que brilla proporciona un efecto visual que muestra cómo la hoja del machete refleja la luz de la madrugada. Esta imagen del machete «sin vida» está creada con una intención dramática para indicarle al lector el cambio de ánimo del hombre que después de haber cumplido su objetivo

se da cuenta de que acaba de matar gente inocente, por lo que tira el arma del crimen que le recuerda lo que acaba de hacer.

En la siguiente unidad narrativa la voz del narrador-objetivo describe al hombre cómo baja para buscar el río. En la unidad número quince la misma voz construye una imagen del espacio en el que se desarrollará la acción a partir de que el hombre haya abandonado la casa y haya bajado por el otro lado del cerro. Ahora la acción se ubica en un espacio diferente:

Muy abajo el río corre mullendo sus aguas entre sabinos florecidos; meciendo su espesa corriente en silencio. Camina y da vueltas sobre sí mismo. Va y viene como una serpentina enroscada sobre la tierra verde. No hace ruido. Uno podría dormir allí, junto a él, y alguien oiría la respiración de uno, pero no la del río. La yedra baja desde los altos sabinos y se hunde en el agua, junta sus manos y forma telarañas que el río no deshace en ningún tiempo. (p. 59)

El uso de los verbos «mullir» o «mecer» en relación con el agua y del adjetivo «espeso» que describe la corriente suscitan la imagen de un río magno y aterrador al mismo tiempo. Esta descripción permite extraer dos conclusiones: la primera, que el hombre todavía está arriba y necesita bajar para encontrar el río, y la segunda, que es un río grande, peligroso y que no será fácil cruzarlo. Así, la descripción además de ubicar la acción en un espacio determinado, causa en el lector una sensación de amenaza e inquietud.

En el fragmento siguiente el perseguido encuentra la línea del río, pero no oye sus aguas, lo ve «retorcerse bajo las sombras». La imagen de las chachalacas le hace recordar el crimen cometido:

(...) Vio venir las chachalacas. La tarde anterior se habían ido siguiendo el sol, volando en parvadas detrás de la luz. Ahora el sol estaba por salir y ellas regresaban de nuevo. (p. 59)

La voz del narrador-objetivo contempla la imagen desde la perspectiva del hombre; como si el objetivo estuviese ubicado en los ojos de este personaje, se ve cómo levanta la cabeza y mira las aves que llaman su atención quizá por el ruido que hacen al pasar. Viendo las chachalacas se acuerda de la misma imagen vista la tarde anterior, cuando todavía lo impulsaba la ira y las ansias de alcanzar

su objetivo. Esto hace que en el siguiente fragmento narrativo la voz del narrador describa el crimen también desde el punto de vista del hombre:

Se persignó hasta tres veces. «Discúlpennme», les dijo. Y comenzó su tarea. Cuando llegó al tercero, le salían chorretes de lágrimas. O tal vez era sudor. Cuesta trabajo matar. El cuero es correoso. Se defiende aunque se haga a la resignación. Y el machete estaba mellado: «Ustedes me han de perdonar», volvió a decirles. (p. 59)

La descripción ubica la acción en el interior de la casa; se informa al lector de qué es lo que pasó allí, pero el narrador-objetivo describe la escena adoptando la perspectiva del hombre. Antes de empezar a matar el hombre se persigna, como si quisiera encomendarse a Dios para hacer bien su trabajo, y se disculpa, porque para cumplir su objetivo decide matar a gente inocente. Se ve su cara mojada bien por lágrimas, bien por sudor y a partir de este momento se describe lo que siente al degollar a los habitantes de la casa. No queda claro si se siente culpable por matar a todos (de allí lágrimas en su cara) o simplemente se fatiga porque matar supone un esfuerzo físico (sudor). Como se verá en la unidad veinte, el hombre tampoco es capaz de aclarar estos sentimientos.

En la unidad número dieciocho el discurso pertenece al perseguidor, por lo que describe las imágenes desde su perspectiva; el fragmento termina con un recuerdo que explica la relación que existe entre el perseguidor y las personas asesinadas:

«Se sentó en la arena de la playa —eso dijo el que lo perseguía—. Se sentó aquí y no se movió por un largo rato. Esperó a que despejaran las nubes. Pero el sol no salió ese día, ni al día siguiente. Me acuerdo. Fue el domingo aquel en que se me murió el recién nacido y fuimos a enterrarlo. No teníamos tristeza, sólo tengo memoria de que el cielo estaba gris y de que las flores que llevamos estaban desteñidas y marchitas como si sintieran la falta del sol. (p. 59)

El perseguidor llega a la orilla del río, ya está abajo, y ve la huella que dejó el hombre al sentarse en la arena; se imagina que fue porque estaba nublado (así se indica en los fragmentos siete: «El cielo estaba tranquilo allá arriba, quieto, trasluciendo sus nubes [...]») y trece: «La madrugada estaba gris [...]»), porque intuye que se trata de los mismos días en los que se ausentó de su casa para

enterrar a su hijo recién nacido. Con ello se indica que el perseguidor pronuncia su discurso desde la orilla del río. Esa imagen desencadena otra que ubica la acción en el pasado y en otro lugar (respecto al presente y lugar narrativos del perseguidor); este recuerdo explica al lector por qué la persecución no fue inmediata.

Aunque pertenezca a la misma voz narrativa del perseguidor, el siguiente segmento narrativo forma una unidad independiente puesto que, como el segmento octavo, vuelve a ubicar la acción en el presente narrativo del hablante:

»El hombre ese se quedó aquí, esperando. Allí estaban sus huellas: el nido que hizo junto a los matorrales; el calor de su cuerpo abriendo un pozo en la tierra húmeda». (p. 59)

La acción vuelve «aquí», es decir, a la orilla del río donde el perseguidor (el objetivo de la cámara) contempla la huella que dejó el hombre al sentarse en la arena junto a los matorrales. El discurso del perseguidor es muy visual; la descripción de la huella como un pozo que se abre en la tierra húmeda por el calor del cuerpo provoca que el lector reproduzca la imagen en su cabeza.

La unidad número veinte se compone entera de la voz (los pensamientos) del hombre; quizá esté caminando siguiendo la línea del río, intentando bajar hacia la orilla:

«No debí haberme salido de la vereda —pensó el hombre—. Por allá ya hubiera llegado. Pero es peligroso caminar por donde todos caminan, sobre todo llevando este peso que yo llevo. Este peso se ha de ver por cualquier ojo que me mire; se ha de ver como si fuera una hinchazón rara. Yo así lo siento. Cuando sentí que me había cortado un dedo, la gente lo vio y yo no, hasta después. Así ahora, aunque no quiera, tengo que tener alguna señal. Así lo siento, por el peso, o tal vez el esfuerzo que me cansó». Luego añadió: «No debí matarlos a todos; me hubiera conformado con el que tenía que matar; pero estaba oscuro y los bultos eran iguales... Después de todo, así de a muchos les costará menos el entierro». (pp. 59-60)

El hombre se arrepiente de sus actos («No debí haberme salido de la vereda», «No debí matarlos a todos») y a la vez los justifica («Pero es peligroso caminar por donde todos caminan [...]», «[...] pero estaba oscuro y los bultos

eran iguales»), no se siente cómodo con lo que hizo e intenta justificar sus actos, tampoco se siente seguro del camino que ha elegido, pero intenta justificar su decisión de haber abandonado la vereda. Se siente marcado por lo que ha hecho, piensa que todo el mundo lo nota («Este peso se ha de ver por cualquier ojo que me mire [...]. Yo así lo siento»), le pesan los hechos que, movido por el fervor del ansia de matar, no supo prever que le abrumarían; de la misma manera que «en caliente» no sintió el dolor al haberse cortado el dedo. Intenta pensar que está abatido por el esfuerzo físico, no porque se sienta arrepentido («Así lo siento, por el peso, o tal vez el esfuerzo que me cansó»). Pero el sentimiento de culpa vuelve una y otra vez, le hace dudar de la decisión que tomó en la casa de matar a gente inocente («[...] me hubiera conformado con el que tenía que matar [...]»). Se justifica pensando que en la oscuridad de la noche no pudo distinguir al que tenía que matar; es más, hizo bien, así «les costará menos el entierro». Nótese que las palabras del hombre parecen indicar que piensa que, aunque con «daños colaterales», ha cumplido su objetivo, ha matado al que quería matar. Cabe insistir en que las repeticiones presentes en su discurso no se deben a que se trate de un discurso oral, sino que reflejan el estado emocional del hablante quien se arrepiente de sus hechos, pero intenta convencerse de que tomó una decisión correcta.

Mientras que el hombre se siente cansado por el esfuerzo de matar y por los remordimientos de conciencia, el perseguidor se mueve impulsado por el ansia de venganza; así lo expresa su discurso en la unidad veintiuno:

«Te cansarás primero que yo. Llegaré a donde quieres llegar antes que tú estés allí —dijo el que iba detrás de él—. Me sé de memoria tus intenciones, quién eres y de dónde eres y adónde vas. Llegaré antes que tú llegues». (p. 60)

Las palabras del perseguidor revelan al lector que sabe quién es el que ha matado a la familia de la casa, lo conoce tan bien que es capaz de adivinar sus intenciones. El discurso del perseguidor ubica la acción en la orilla del río, el perseguidor está caminando, ha pasado esa especie de playa, abajo del todo (el mismo escenario que el de las unidades dieciocho y diecinueve). El anterior

discurso del hombre, en cambio, situaba su acción en el camino de arriba, ya que todavía no había bajado al río. Esta técnica de ubicar al perseguidor aparentemente «por delante» del hombre, aunque en realidad vaya detrás de él, produce en el lector una sensación de fatalidad. Al principio del relato el lector quería conocer la intención del hombre, ahora que ya lo sabe, le queda por descubrir el motivo de tanto empeño en atraparlo por parte del perseguidor.

En la unidad veintidós el discurso del hombre ubica la acción en el momento en el que este llega al río:

«Este no es el lugar —dijo el hombre al ver el río—. Lo cruzaré aquí y luego más allá y quizá salga a la misma orilla. Tengo que estar al otro lado, donde no me conocen, donde nunca he estado y nadie sabe de mí; luego caminaré derecho, hasta llegar. De allí nadie me sacará nunca». (p. 60)

Una vez abajo, el hombre decide cruzar el río para alejarse de la gente que pueda conocerlo y por la expresión de su cara adivinar el crimen que ha cometido. Quizás, mientras que planifica su camino, esté sentado en la arena junto a los matorrales. El hombre quiere llegar a un sitio concreto, pero no especifica el lugar de su destino («[...] luego caminaré derecho hasta llegar. De allí nadie me sacará»). Sus palabras suceden inmediatamente al discurso del perseguidor que parece ir un paso por delante y, como se ha dicho, este procedimiento narrativo crea en el lector la impresión de que los acontecimientos se impondrán independientemente de su voluntad; su destino está determinado.

Esta sensación de fatalidad está reforzada por la imagen representada en la unidad narrativa siguiente:

Pasaron más parvadas de chachalacas, graznando con gritos que ensordecían. (p. 60)

Ahora la voz del narrador-objetivo enfoca las aves vocingleras que pasan en el cielo, con ello proporciona un gran efecto visual reforzado, al mismo tiempo, con un efecto sonoro del ambiente en el que se desarrolla la acción: los gritos de las chachalacas.

En el segmento posterior las palabras del hombre revelan que decide cambiar sus planes:

«Caminaré más abajo. Aquí el río se hace un enredijo y puede devolverme a donde no quiero regresar». (p. 60)

Cabe suponer que el deíctico «aquí» utilizado tanto en esta unidad narrativa como en la veintidós sitúa la acción en el mismo lugar, lo que permite deducir que el hombre decide cruzar el río en otro lugar. Tal vez su decisión se deba a que las chachalacas le recuerden el crimen y sus gritos tengan connotaciones negativas; como si fueran un signo de mal agüero.

Los tres segmentos narrativos subsiguientes explican la relación que existe entre todos los personajes y aclaran los motivos de sus actos. En la unidad veinticinco, con el discurso del perseguidor, Rulfo utiliza la técnica del «salto atrás» para narrar parte del pasado del perseguidor:

«Nadie te hará daño nunca, hijo. Estoy aquí para protegerte. Por eso nací antes que tú y mis huesos se endurecieron primero que los tuyos». (p. 60)

De la misma manera que el *flashback* utilizado en el cine con el fin de mostrar un episodio cronológicamente anterior al que se está narrando, este segmento muestra la imagen del perseguidor que le promete a su hijo que le va a proteger. Cabe deducir que se trata del perseguidor y su hijo por dos razones: en primer lugar, porque las marcas tipográficas en forma de comillas y letra redonda indican que el discurso lo pronuncia el perseguidor; en segundo lugar, porque lo aclaran dos unidades siguientes.

En el segmento veintiséis la voz del narrador-objetivo traslada la acción al presente narrativo y lugar del perseguido, es decir, a la playa donde, sentado, espera a su presa:

Oía su voz, su propia voz, saliendo despacio de su boca. La sentía sonar como una cosa falsa y sin sentido. (p. 60)

El discurso anterior se sobrepone al discurso actual, las imágenes que evocan ambos discursos se solapan; con ello se consigue mostrar al lector que la

escena con el hijo fue un recuerdo que le está pasando por la cabeza al perseguidor quien «oía su propia voz».

El discurso narrativo del perseguidor de la siguiente unidad es clave para el relato dado que explica quién es quién, qué relación mantiene con los demás personajes del relato y que los hechos en realidad se suceden en una cadena de venganzas:

¿Por qué habría dicho aquello? Ahora su hijo se estaría burlando de él. O tal vez no. «Tal vez esté lleno de rencor conmigo por haberlo dejado solo en nuestra última hora. Porque era también la mía; era únicamente la mía. Él vino por mí. No los buscaba a ustedes, simplemente era yo el final de su viaje, la cara que él soñaba ver muerta, restregada contra el lodo, pateada y pisoteada hasta la desfiguración. Igual que lo que yo hice con su hermano; pero lo hice cara a cara, José Alcancía, frente a él y frente a ti y tú nomás llorabas y temblabas de miedo. Desde entonces supe quién eras y cómo vendrías a buscarme. Te esperé un mes, despierto de día y de noche, sabiendo que llegarías a rastras, escondido como una mala víbora. Y llegaste tarde. Y yo también llegué tarde. Llegué detrás de ti. Me entretuvo el entierro del recién nacido. Ahora entiendo. Ahora entiendo por qué se me marchitaron las flores en la mano». (pp. 60-61)

Las primeras tres frases sugieren que la acción se ha trasladado al «ahora», al presente narrativo del perseguidor a quien la imagen de su hijo le suscita más recuerdos. Ahora el lector sabe que «el fin del viaje» del hombre era el que lo persigue y sabe que en realidad no ha cumplido su objetivo, el perseguidor está vivo y va en pos del que ha matado a su familia. También se sabe que el hombre se llama José Alcancía y actuaba movido por la venganza de la muerte de su hermano de la que fue testigo; eso explica el ansia que tenía para llegar a la casa del perseguidor. El perseguidor estaba preparado para recibir al vengador, pero tuvo que ausentarse de su casa para enterrar a su hijo recién nacido. Es de subrayar que se compara la figura del hombre con «un mala víbora», mientras que en la unidad trece su machete se compara con «un pedazo de culebra sin vida», sin vida porque está tirado entre las espigas después de haber cumplido su función.

Entre los dos personajes se establece un paralelismo notable: los dos se han visto tanto en el papel del perseguido como en el del perseguidor. Alcancía

llega tarde porque a quien viene a matar no está en casa y porque llega de noche y la oscuridad le impide darse cuenta de su error; el perseguidor llega tarde porque su familia ya ha sido asesinada. De la misma manera que las chachalacas significaban un mal augurio para el hombre, las flores marchitas lo eran para el perseguidor. Los dos son iguales: actúan movidos por el mismo impulso de venganza, asumen los mismos papeles, ambos contemplan los mismos hechos desde diferentes perspectivas y frecuentan los mismos lugares pero en tiempo diferente.

En la unidad veintiocho la voz del hombre describe lo que este piensa mientras camina río abajo:

«No debí matarlos a todos —iba pensando el hombre—. No valía la pena echarme ese tercio tan pesado en mi espalda. Los muertos pesan más que los vivos; lo aplastan a uno. Debía de haberlos tentaleado de uno por uno hasta dar con él; lo hubiera conocido por el bigote; aunque estaba oscuro hubiera sabido dónde pegarle antes que se levantara... Después de todo, así estuvo mejor. Nadie los llorará y yo viviré en paz. La cosa es encontrar el paso para irme de aquí antes que me agarre la noche». (p. 61)

Como en la unidad veinte, por un lado, está arrepentido e inquieto por lo que hizo («No debí matarlos a todos»), y por otro, intenta convencerse a sí mismo de que en realidad cumplió con su obligación («Después de todo, así estuvo mejor. Nadie los llorará y yo viviré en paz»). Le atormenta la idea de haber matado a gente inocente («Debía de haberlos tentaleado de uno por uno hasta dar con él»), pero se serena y centra la atención en su nuevo objetivo: encontrar un lugar adecuado para cruzar el río antes de que anochezca. La frase «No debí matarlos a todos» que el hombre repite varias veces a lo largo del relato señala el remordimiento que lo atormenta una y otra vez; sin duda, esta repetición tampoco sirve para simular lo oral, sino para indicar el estado de ánimo del hablante.

En el segmento siguiente la voz del narrador-objetivo enfoca la figura del hombre que llega al lugar donde el río es más estrecho:

El hombre entró a la angostura del río por la tarde. El sol no había salido en todo el día, pero la luz se había borneado, volteando las sombras; por eso supo que era después del mediodía. (p. 61)

Aquí llama la atención la descripción del tiempo que confiere a esta unidad narrativa un gran aspecto visual. Si la imagen fuera contada por un narrador omnisciente en tercera persona, bastaría con indicarle al lector el tiempo diciendo que era después del mediodía; el lector lo «creería». En cambio, en una película, por ejemplo, hay que mostrar el tiempo de manera diferente; uno de los modos sería mostrando el cambio que efectúa la sombra después del mediodía. Al centrar la imagen en la sombra, Rulfo consigue que la noción del tiempo sea percibida por el lector desde la perspectiva del personaje y así desde la suya propia; que recree la escena en su imaginación. La imagen de la luz que «voltea» las sombras constituye una prueba indiscutible de lo que señalaba Mariana Frenk sobre la forma de narrar de Rulfo quien «no describe, evoca»³. Rulfo no se conforma con describir con palabras que es después del mediodía, las palabras que emplea evocan el tiempo con una imagen que el lector recrea en su cabeza. Con todo, no se puede cuestionar que consigue crear en el lector la impresión de que los personajes hablan en voz alta.

La unidad treinta está construida con la voz del perseguidor; su discurso describe la situación de tal manera que crea en el lector la impresión de que el perseguidor sigue un paso por delante del hombre:

«Estás atrapado —dijo el que iba detrás de él y que ahora estaba sentado a la orilla del río—. Te has metido en un atolladero. Primero haciendo tu fechoría y ahora yendo hacia los cajones, hacia tu propio cajón. No tiene caso que te siga hasta allá. Tendrás que regresar en cuanto te veas encañonado. Te esperaré aquí. Aprovecharé el tiempo para medir la puntería, para saber dónde te voy a colocar la bala. Tengo paciencia y tú no la tienes, así que ésa es mi ventaja. Tengo mi corazón que resbala y da vueltas en su propia sangre, y el tuyo está desbaratado, revenido y lleno de pudrición. Ésa es también mi ventaja. Mañana estarás muerto, o tal vez pasado mañana o dentro de ocho días. No importa el tiempo. Tengo paciencia». (p. 61)

³ Mariana Frenk, *óp. cit.*, p. 52.

El perseguidor se ha parado, ha encontrado un lugar adecuado para esperar a su presa. Tal como lo anunciaba, sabe cuáles son las intenciones del hombre, dónde quiere llegar y qué camino ha elegido, es más, sabe cuál es la trampa de este camino. El hombre está sentenciado desde que ha cometido el crimen, la venganza del perseguidor es inevitable; ahora Alcancía se ha sentenciado a sí mismo eligiendo un camino sin salida. Sus días están contados, estará muerto mañana, pasado mañana o dentro de ocho días; el perseguidor esperará lo que haga falta porque sabe que el hombre tiene que cruzarse con él en el sitio donde lo está esperando. Esta imagen intensifica la atmósfera de lo inevitable, crea en el lector la tensión por averiguar si en efecto el perseguidor va a matar al hombre.

La siguiente unidad narrativa convierte el anterior discurso del perseguidor en una especie de premonición, en un anuncio de lo que inevitablemente va a pasar:

El hombre vio que el río se encajonaba entre altas paredes y se detuvo. «*Tendré que regresar*», dijo. (61)

La voz del narrador-objetivo traza una imagen muy poderosa, el hombre quien se detiene frente a las altas paredes infranqueables (su propio cajón) y con una sola frase dicta su sentencia: «Tendré que regresar».

La descripción que ofrece el narrador en el fragmento treinta y dos una vez más construye una imagen del nuevo espacio en el que se desarrolla la acción. Se trata de una descripción que potencia la atmósfera de intranquilidad y angustia:

El río en estos lugares es ancho y hondo y no tropieza con ninguna piedra. Se resbala en un cauce como de aceite espeso y sucio. Y de vez en cuando se traga alguna rama en sus remolinos, sorbiéndola sin que se oiga ningún quejido. (p. 61)

El río se ve como un ser grande, repulsivo, aceitoso, espeso y sucio capaz de engullir sin piedad cualquier cosa que encuentre en su camino.

En la unidad treinta y tres por última vez suena la voz del perseguidor quien, desde el presente narrativo, promete a su hijo vengar su muerte, pero se da cuenta de que con ello no recuperará a su familia:

«Hijo —dijo el que estaba sentado esperando—: no tiene caso que te diga que el que te mató está muerto desde ahora. ¿Acaso yo ganaré algo con eso? La cosa es que yo no estuve contigo. ¿De qué sirve explicar nada? No estaba contigo. Eso es todo. Ni con ella. Ni con él. No estaba con nadie; porque el recién nacido no me dejó ninguna señal de recuerdo». (pp. 61-62)

El narrador ya no califica al perseguidor como «el que lo seguía», ni «el que iba detrás de él», ahora es «el que estaba sentado esperando»; su camino acaba allí, ya no hace falta que persiga al hombre, ahora únicamente tiene que esperar, el hombre vendrá hacia él por sí solo.

La penúltima unidad narrativa muestra como el hombre, sin saberlo, emprende el camino hacia su verdugo:

El hombre recorrió un largo tramo río arriba. (p. 62)

En el último segmento de esta primera parte del relato la voz del narrador adopta el punto de vista del hombre, el objetivo, y desde esta perspectiva describe la escena del crimen:

En la cabeza le rebotaban burbujas de sangre. «*Creí que el primero iba a despertar a los demás con su estertor, por eso me di prisa*». «Discúlpeme la apuración», les dijo. Y después sintió que el gorgoreo aquel era igual al ronquido de la gente dormida; por eso se puso tan en calma cuando salió a la noche de afuera, al frío de aquella noche nublada. (p. 62)

Aquí los efectos visuales y sonoros crean imágenes que se suceden en cadena: sentir la sangre en la cabeza – recuerdo del crimen – ruido de la sangre – gorgoreo como ronquido – gente dormida – la noche. La primera parte del relato termina con la imagen del crimen tal y como lo recuerda el hombre. La última escena muestra cómo sale de la casa para emprender su huida. Cabe preguntarse de quién huye en realidad, porque, después de haber analizado el discurso, se puede deducir que el hombre no sabe que en realidad no ha matado al asesino de su hermano. Quizás huya de las autoridades o de sí mismo, porque

sabe que ha matado gente inocente, no solo al que lo «merecía», ha quebrado el código de la venganza; por ello le atormentan sus actos que intenta justificar para calmar la conciencia. En la primera parte la acción se interrumpe aquí; la tensión se mantiene, el lector no sabe si al final el hombre cae en manos del perseguidor. Encontrará la respuesta en la segunda parte del relato.

Analizando esta primera parte del cuento se puede constatar que las tres voces narrativas que la componen enfocan los hechos narrados desde perspectivas diferentes; además cada una de ellas cuenta con su propio presente narrativo. La más compleja, sin duda, es la voz del narrador en tercera persona cuya identidad y relación con el discurso ha suscitado un interés especial por parte de la crítica. Como ya se ha mencionado, la explicación del papel que cumple esta voz en la narración se fundamenta en el carácter visual de la prosa rulfiana. Asimismo, tal concepción explica el vínculo que existe entre los relatos y la tradición oral, ya que por tradición oral popular se entiende no como perteneciente a la cultura ágrafa, sino como oralidad secundaria presente en el cine. Una vez aceptado que el discurso del narrador funciona como un objetivo de una cámara cinematográfica, esta voz «externa» aporta coherencia y visualidad a todo el relato y por ello recrea el efecto sonoro tan difícil de evocar en un texto escrito.

Otra de las funciones de la voz del narrador en tercera persona es enfocar la atención del lector en los detalles. Una prueba de ello es el comienzo del relato: «Los pies del hombre se hundieron en la arena dejando una huella sin forma, como si fuera la pezuña de algún animal»; y los primeros planos de la cara del hombre: «Y volvió la cabeza para ver quién había hablado»; del machete: «Lo dejó allí. Lo vio brillar como un pedazo de culebra sin vida, entre las espigas secas».

También se puede observar que la voz del narrador sirve para proporcionar un enorme valor visual a la narración; gracias a ella, Rulfo consigue que el lector recree las imágenes en su cabeza. El ejemplo más relevante es el del segmento

veintinueve que evoca el paso del mediodía a la tarde: «(...) la luz se había borneado, volteando las sombras».

Además, la voz «externa» traslada la acción al presente de la enunciación de los personajes. Uno de los ejemplos notables es el segmento octavo que prosigue una escena cronológicamente anterior y retorna la acción al presente: «Oyó allá atrás su propia voz»; de manera similar el segmento veintiséis que sigue al «salto atrás» para volver al presente de la enunciación del perseguidor: «Oía su voz, su propia voz, saliendo despacio de su boca. La sentía como una cosa falsa sin sentido». También puede indicar un «salto adelante» respecto al presente enunciativo del hombre, como es el caso de la unidad cinco.

Por último, y quizás esta sea su función más relevante desde el punto de vista de esta tesis, la voz del narrador dota el relato de un gran valor auditivo. Unos ejemplos representativos serían los segmentos cinco: «Ni una gota de aire, sólo el eco de su ruido entre las ramas rotas»; veintitrés: «Pasaron más parvadas de chachalacas, graznando con gritos que ensordecían»; o el último: «(...) el gorgoreo aquel era igual al ronquido de la gente dormida».

Las voces del perseguido y del perseguidor se desarrollan cada una en el presente enunciativo correspondiente a cada personaje. La unidad veinticinco refleja un «salto atrás» respecto al presente enunciativo del perseguidor. Analizando la sucesión de todas las unidades narrativas de esta parte, se puede constatar que el paso de una a otra indica un cambio de escena ocasionado por el cambio de tiempo o de lugar correspondiente a cada voz narrativa.

Antes de cerrar el análisis de esta primera parte del relato, cabe recordar la concepción de gran parte de la crítica según la cual el carácter oral de la narrativa rulfiana se manifiesta, fundamentalmente, a través de tales recursos estilísticos como los mexicanismos, los diminutivos, los pleonasmos o la elipsis. A la luz de las consideraciones hechas hasta aquí, es posible sostener que tales recursos no determinan el carácter oral de «El hombre». Analizando todas las unidades

narrativas de la primera parte del relato, se puede constatar que estos recursos aparecen con muy poca frecuencia. El ejemplo más relevante es el de los diminutivos que se utiliza una sola vez en el discurso del hombre: «Se amellará con este **trabajito**, más te vale dejar en paz las cosas».

Otra muestra del escaso uso de los recursos estilísticos mencionados por la crítica son los mexicanismos que en esta parte del relato aparecen, en contadas ocasiones, en el discurso del narrador, excepto en una intervención del hombre: «Debía de haberlos **tentaleado** de uno por uno hasta dar con él (...)». Los mexicanismos utilizados por el narrador hacen referencia al ámbito vegetal: malasmujeres, palos guajes, sabinos, zacatal. Fácilmente puede argumentarse que el uso de los mexicanismos no proporciona oralidad al relato, sino que, más bien, estos funcionan a modo de detalles gracias a los cuales se dibuja y se define el ambiente en el que se mueven los personajes y en el que producen sus discursos. Se deduce entonces que potencian el efecto visual en el texto que, por su parte, ayuda a evocar la sonoridad de lo oral. Asimismo, cabe recordar que la prosa de Rulfo es de carácter universal y su sonoridad es apreciada por todo tipo de lectores de todo el mundo, por ello no sería conveniente atribuir a los americanismos un papel fundamental en la construcción de su narrativa, ya que los lectores ajenos al entorno latinoamericano pueden tener dificultad en identificar referentes a los que remite este tipo de vocabulario. Dicho en otros términos, Rulfo construye las imágenes auditivas y visuales seleccionando elementos del repertorio sonoro y visual común para la mayoría de los lectores. El carácter universal de su prosa se fundamenta en el hecho de que los lectores reconocen tanto los sonidos como las imágenes que evoca dado que pueden asociarlos con su propia imagen mental y auditiva de la fuente de esos sonidos o imágenes. Si esa fuente tuviera fundamentalmente carácter local, la mayoría de los lectores sería incapaz de identificar y recrear sus efectos.

V.5.2. La voz del borreguero

La segunda parte del relato es más homogénea en cuanto a la voz narrativa ya que esta pertenece solo al cuidador de borregos quien cuenta su versión de la historia a un agente de autoridad al quien se dirige con el nombre de «señor licenciado». Su discurso está reflejado en el texto sin ningún resalto tipográfico: en letra redonda y sin comillas, y consta de treinta y dos unidades narrativas señaladas con punto y aparte y la sangría. En este caso se trata de un monólogo —o, como lo define la crítica, monodílogo— en el que el hablante se dirige a su interlocutor, aunque este en ningún momento interviene de forma explícita en el relato, creando en el lector la impresión de que el «licenciado» está situado por detrás de la cámara. Sin entrar a fondo en el asunto, no es difícil apreciar que el monólogo no es una forma de comunicación más común y más natural entre los seres humanos, dado la ausencia de retroalimentación por parte de un interlocutor que estimule al hablante a emitir mensajes nuevos. Por estos motivos es complicado persuadir al lector de que está oyendo al personaje hablar en voz alta. No obstante, en el caso del relato «El hombre», la técnica que lo hace creíble consiste en que se establece a «otro», es decir, el «licenciado», a quien se dirige el borreguero; así, aunque solo a través de la voz del borreguero, el lector puede imaginarse que este interlocutor está presente e interviene en la comunicación. Una muestra de esta técnica se puede ver en los siguientes ejemplos:

Ya lo decía yo que era un juilón. Con sólo verle la cara. Pero yo no soy adivino, **señor licenciado**. Sólo soy un cuidador de borregos y hasta **si usted quiere** algo miedoso cuando da la ocasión. Aunque, **como usted dice**, lo pude muy bien agarrar desprevenido y una pedrada bien dada en la cabeza lo hubiera dejado allí tieso. **Usted ni quien se lo quite que tiene la razón**. (p. 63)

(...) Me gusta matar matones, **créame usted**. [p. 63]

¿**Dice usted que** mató a toditita la familia de los Urquidi? De haberlo sabido lo atajo a puros leñazos. (p. 64)

¿**Dice usted que** ni piedad le entró cuando mató a los familiares de los Urquidi? De haberlo sabido (...) [p. 64]

Pero **dice usted que** acabó con la vida de esa gente. De haberlo sabido. (...) [p. 65]

¿De modo que ora que **vengo a decirle** lo que sé, yo salgo encubridor? Por ora sí. ¿Y **dice usted que** me va a meter en la cárcel por esconder a ese individuo? Ni que yo fuera el que mató a la familia esa. Yo sólo **vengo a decirle** que allí en un charco del río está un difunto. Y **usted me alega que** desde cuándo y cómo es y de qué modo es ese difunto. Y ora que **yo se lo digo**, salgo encubridor. Pos ora sí. (p. 65)

Créame, **señor licenciado**, que de haber sabido (...) [p. 65]

(...) Sólo **vengo a decirle** lo que pasó, sin quitar ni poner nada. [p. 65]

Gracias a que el borreguero se dirige al «licenciado», aunque la voz de este último no se muestre a lo largo de todo el relato, construye una imagen de la circunstancia en la que se desarrolla el discurso del borreguero que persuade al lector de que lo está oyen hablar en voz alta.

El discurso de las nueve primeras unidades narrativas ubica la acción en el pasado, el borreguero describe el momento en el que por primera vez vio al hombre. La primera unidad empieza enfocando las piernas del hombre y el lector todavía no descubre a quién pertenece la voz narrativa:

Parecía venir huyendo. Traía una porción de lodo en las zancas, que ya ni se sabía cuál era el color de sus pantalones (...). [p. 62]

En esta unidad narrativa se advierte el cambio de registro, respecto a la voz del narrador de la primera parte del relato, indicado por el uso del coloquialismo «zancas». Nótese, no obstante, que tanto esta unidad como la que inicia la primera parte comparan al hombre con un animal: aquí lo sugiere el coloquialismo, mientras que al principio del relato el narrador lo expresaba de forma más explícita diciendo que la huella del pie del hombre se parecía a «la pezuña de algún animal». Conviene destacar que el uso del coloquialismo apunta hacia un cambio de registro por parte del hablante, no es indicativo de la modalidad oral.

A partir de la tercera unidad narrativa se sabe que en los nueve primeros segmentos el punto de vista adoptado en el discurso pertenece al borreguero quien observa al hombre por el agujero en la cerca:

Me estuve asomando desde el boquete de la cerca donde me tenía el patrón al encargo de sus borregos. Volvía y miraba a aquel hombre sin que él se maliciara que alguien lo estaba espiando. (p. 62)

Lo que se advierte en la perspectiva de esta unidad narrativa es un paralelismo con el tipo de plano utilizado en el cine que muestra que se está observando al personaje a través de una cerradura, unos prismáticos o una cámara fotográfica, mientras que el observado no es consciente de que alguien lo espía. De la misma manera, el borreguero observa al hombre sin que este se dé cuenta de que alguien esté contemplando sus acciones.

En el cuarto segmento el borreguero hace hincapié en la funda del machete vacía; el motivo del machete se repite una vez más:

(...) Vi que no traía machete ni ningún arma. Sólo la pura funda que le colgaba de la cintura, huérfana. (p. 62)

En la unidad número diez el discurso del borreguero ubica la acción en el presente y el lugar de su enunciación:

Que me lo dieran ahorita. De saber lo que había hecho lo hubiera apachurrado a pedradas y ni siquiera me entraría el remordimiento. (p. 63)

Ahora su discurso localiza la acción en el momento en el que presta declaración ante el «licenciado», a quien se dirige por primera vez en la siguiente unidad narrativa:

(...) Pero no soy adivino, señor licenciado. Sólo soy un criador de borregos y hasta si usted quiere algo miedoso cuando da la ocasión. Aunque, como usted dice, lo pude muy bien agarrar desprevenido y una pedrada bien dada en la cabeza lo hubiera dejado allí tieso. Usted ni quien se lo quite que tiene la razón. (p. 63)

Ahora el lector sabe quién está contando la historia y por qué. El hecho de que esta unidad narrativa sea independiente de la anterior sugiere que entre una

y otra hubo un momento de silencio en el que hablaba el «licenciado»; así lo indica el discurso del borreguero: «Aunque, como usted dice (...)».

De manera similar lo parece indicar el segmento siguiente:

Eso que me cuenta de todas las muertes que debía y que acababa de efectuar, no me lo perdono. Me gusta matar matones, créame usted. (...) (p. 63)

Es como si entre una y otra intervención del borreguero el «licenciado» le estuviera hablando aunque el lector no lo oiga.

En la unidad narrativa número trece el plano del pasado se sobrepone al presente enunciativo del borreguero:

La cosa es que no todo quedó allí. Lo vi venir de nueva cuenta al día siguiente. Pero yo todavía no sabía nada. ¡De haberlo sabido! (p. 63)

El borreguero va a continuar su historia. En el siguiente segmento su discurso ubica la acción en el pasado:

Lo vi venir más flaco que el día antes, con los huesos afuerita del pellejo, con la camisa rasgada. No creí que fuera él, así estaba de desconocido. (p. 63)

Hasta ahora el borreguero observaba al hombre desde la distancia, pero en la unidad dieciséis el hombre se acerca y entablan una conversación; cambia la perspectiva desde la que lo contempla el borreguero:

Le vi los ojos, que eran dos agujeros oscuros como de cueva. Se me arrimó y me dijo: «¿Son tuyas esas borregas?». Y yo le dije que no. «Son de quien las parió», eso le dije. (p. 63)

A partir de ahora el borreguero ya no observa al hombre desde su escondite, sino que conversan cara a cara.

En la unidad veintidós la acción vuelve al presente narrativo del borreguero quien se dirige al «licenciado»:

¿Dice usted que ni piedad le entró cuando mató a los familiares de los Urquidi? De haberlo sabido se habría quedado en juicio y con la boca abierta mientras estaba bebiéndose la leche de mis borregas. (p. 64)

Inmediatamente después continúa su historia, trasladando la acción al pasado:

Pero no parecía malo. Me contaba de su mujer y de sus chamacos. Y de lo lejos que estaban de él. Se sorbía los mocos al acordarse de ellos. (p. 64)

En las unidades veintisiete y veintinueve el borreguero habla con el «licenciado» aunque el lector solo escucha la voz del primero. El hecho de que los tres segmentos constituyan unidades independientes permite suponer que existe un corte entre cada uno de ellos; la impresión que percibe el lector es (como sucedía en las unidades diez, once y doce) que el licenciado habla entre medias de las unidades, pero estas secuencias están recortadas:

Pero dice usted que acabó con la vida de esa gente [...]

¿De modo que ora que vengo a decirle lo que sé, yo salgo encubridor? Pos ora sí. ¿Y dice usted que me va a meter en la cárcel por esconder a ese individuo? Ni que yo fuera el que mató a la familia esa. Yo sólo vengo a decirle que allí en un charco del río está un difunto. Y usted me alega que desde cuándo y cómo es y de qué modo es ese difunto. Y ora que yo se lo digo, salgo encubridor. Pos ora sí.

Créame usted, señor licenciado, que de haber sabido quién era aquel hombre no me hubiera faltado el modo de hacerlo perdedizo. ¿Pero yo qué sabía? Yo no soy adivino. (p. 65)

En la unidad treinta el discurso del borreguero sitúa la acción en el pasado y con ello termina de contar la historia:

Y ahora se ha muerto. Yo creí que había puesto a secar sus trapos entre las piedras del río [...] hasta que le vi la sangre coagulada que le salía por la boca y la nuca repleta de agujeros como si lo hubieran taladrado (p. 65)

El discurso de la última unidad narrativa ubica la acción en el presente narrativo del borreguero:

Yo no voy a averiguar eso. Sólo vengo a decirle lo que pasó, sin quitar ni poner nada. Soy borreguero y no sé de otras cosas. (p. 65)

En esta parte del relato los cambios de escenas no están ocasionados por el cambio de la voz narrativa, ya que, como se ha indicado líneas arriba, toda la historia está contada por un único personaje que es el pastor de borregos. No

obstante, los cambios de escena suponen un cambio en el tiempo de la enunciación (el pasado que describe el encuentro con el hombre o el presente en el que el borreguero «habla» con el «licenciado»); el cambio de perspectiva desde la cual el borreguero observa al hombre (de cerca, de lejos, desde el boquete de la cerca). Dentro del plano del pasado los cambios de tiempo los indican las expresiones como: «Lo vi venir de nueva cuenta al día siguiente», «Y al otro día se volvió a aparecer». En el presente la acción se desarrolla más deprisa ya que se eliminan las intervenciones del «licenciado» que el lector es capaz de deducir a partir del discurso del borreguero; esta técnica permite mantener la homogeneidad de la voz narrativa.

En lo que respecta a los recursos estilísticos tales como los diminutivos o los mexicanismos, en el discurso del borreguero prevalece el uso de los diminutivos y los coloquialismos frente a muy pocos mexicanismos («ajolotes» y «tatemó»). Además, el empleo de los diminutivos cumple una función emocional, afectiva. Una muestra de ello se puede ver cuando el borreguero se emociona con la noticia del crimen que ha cometido el hombre:

Que me lo dieran **ahorita**. De saber lo que había hecho lo hubiera apachurrado a pedradas y ni siquiera me entraría el remordimiento. (p. 63)

¿Dice usted que mató a **toditita** la familia de los Urquidi? De haberlo sabido lo atajo a puros leñazos. (p. 64)

También le causa una emoción especial ver que el hombre se comía un animal muerto y descubrir el cadáver en el río:

Pero como si ni me oyera. Se lo tragó **enterito**. Tenía hambre. (p. 65)

Y ahora se ha muerto. Yo creí que había puesto a secar sus trapos entre las piedras del río; pero era él, **enterito**, el que estaba allí boca abajo, con la cara metida en el agua. (p. 65)

Parece evidente que la función principal tanto de los diminutivos como de los coloquialismos consiste en marcar el registro informal, no en aportar oralidad al relato. Estos recursos definen el estado emocional del hablante, sugieren su

procedencia rural, pero no contribuyen a crear en el lector la impresión de la sonoridad.

A la luz de las consideraciones hechas hasta aquí, cabe sostener que las voces narrativas de «El hombre» enfocan la realidad de la historia contada en el relato desde varias perspectivas y diferentes puntos de vista. Gracias a esa variedad de perspectivas y voces narrativas se puede afirmar que se trata, en este sentido, del relato más complejo de todos los que componen *El Llano en llamas*. La «oralidad» entendida como un intento de evocar la sonoridad se consigue a través de la recreación de una situación comunicativa concreta que sitúa al lector en posición de «espectador» del relato. De ahí que, gracias a la plasticidad del lenguaje y a las técnicas semejantes a las que se utilizan en el cine, se evocan las imágenes y con ello se crea en el lector la impresión de que los personajes o el narrador hablan en voz alta. Por lo que respecta a los recursos estilísticos presentes en el relato, cabe destacar que, aunque tradicionalmente el uso de los diminutivos y los mexicanismos haya sido interpretado como muestra de la oralidad, habría que insistir en su función afectiva, en cuanto a los primeros, y modo de implantar los escenarios y el discurso en lo local, con respecto a los segundos.

V.6. «Talpa»

Uno de los cuentos entre los relatos de *El Llano en llamas* que recrea más efectos sonoros es «Talpa»; relato que, como indicaba Eric Nepomuceno, fue transformado en cortometraje por el cineasta Alfredo Crevenna¹. Por lo que respecta al propio cortometraje conviene recordar que en el año 1959, en la entrevista con José Emilio Pacheco, Rulfo comentó sobre esta realización cinematográfica: «Hace tres años el cine asesinó mi cuento “Talpa”, lo despedazó en una película abominable»². A pesar de esta opinión, en lo que se refiere al relato escrito, es de subrayar que el manejo de las imágenes visuales y sonoras que construyen la narración evoca en el lector la sensación de estar reproduciendo en su cabeza una película de cortometraje.

«Talpa» apareció por primera vez en el año 1950 en el número 62 de la revista *América*³. El cuento está narrado en primera persona por el hermano de Tanilo quien cuenta como él y la mujer de Tanilo, Natalia, llevaron a este de peregrinaje a la virgen de Talpa para que se muriera. El relato se divide en cinco partes señaladas por el blanco tipográfico. En la primera y la última parte la acción se desarrolla en Zenzontla, el lugar y el presente narrativo del personaje narrador quien cuenta la historia. De manera similar a como sucede en «Luvina», el presente de la narración transcurre en un tiempo corto en el que el narrador describe acontecimientos que tuvieron lugar a lo largo de varios días, es decir, el tiempo de la narración es más corto que el tiempo en el que transcurrió la historia narrada.

¹ Véase Eric Nepomuceno, óp. cit.

² José Emilio Pacheco, «Juan Rulfo en 1959», en Federico Campbell, *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, ed. cit., p. 447.

³ Sergio López Mena, óp. cit., p. XXXV.

En lo que atañe específicamente al carácter oral del relato, este se manifiesta a través de la ambientación emotiva y sonoro-visual. Dicho en otros términos, el personaje narrador construye su discurso utilizando determinadas técnicas, por un lado, con intención de evocar una sensación emotiva en el lector y, por otro, para crear un entorno sonoro y visual donde se desarrolla la acción. A través de estas imágenes sonoras y visuales el lector recrea en su cabeza la realidad del relato y con más facilidad las voces de los personajes.

V.6.1. Ambientación emotiva

Una primera consideración a la hora de analizar «Talpa» tiene que ver con la forma de narración del relato. Ya se ha dicho que los hechos están narrados por uno de los personajes de la historia que es el hermano de Tanilo Santos; no obstante, cabe señalar que, aunque se trate de una narración en primera persona, el personaje narrador cuenta casi toda la historia desde la perspectiva de la primera persona del plural: nosotros. Este dato tiene una importancia que va más allá de la adopción de un punto de vista; está estrechamente relacionado con el sentimiento de culpa que acompaña al narrador durante todo el relato. La confesión y el remordimiento funcionan a modo de ambientación emocional en el que se desarrolla su discurso; el hermano de Tanilo revela el verdadero motivo de la peregrinación a Talpa casi al principio del relato, en la última unidad narrativa de la primera parte:

Porque la cosa es que a Tanilo Santos entre Natalia y yo lo matamos. Lo llevamos a Talpa para que se muriera. Y se murió. Sabíamos que no aguantaría tanto camino; pero, así y todo, lo llevamos empujando entre los dos, pensando acabar con él para siempre. Eso hicimos. (p. 73)

El sentimiento de culpa por la muerte de Tanilo es un motivo dominante que se repite a lo largo de todo el cuento; analizando el discurso del narrador, se advierte que asume la responsabilidad de la muerte de su hermano, pero a la vez subraya que se trata de un crimen planeado tanto por él como por Natalia. En la

narración asume la perspectiva de «nosotros» e insiste en que la responsabilidad es de los dos, que todas las decisiones que tomaron fueron decisiones unánimes, por lo tanto la culpa también es de los dos:

(...) cuando tuvimos que enterrar a Tanilo en un pozo de la tierra, sin que nadie nos ayudara, cuando **ella y yo**, los dos solos, juntamos nuestras fuerzas y nos pusimos a escarbar la sepultura desenterrando los terrones con nuestras manos (...) [p. 72]

Porque la cosa es que a Tanilo Santos **entre Natalia y yo** lo matamos. (...) lo llevamos empujándolo entre los dos, pensando acabar con él para siempre. [p. 73]

Y de eso nos agarramos **Natalia y yo** para llevarlo. (p. 73)

Lo malo está en que **Natalia y yo** lo llevamos a empujones, cuando él ya no quería seguir, cuando sintió que era inútil seguir y nos pidió que lo regresáramos. (p. 74)

En eso pensábamos **Natalia y yo**, y quizás también Tanilo, cuando íbamos por el camino real de Talpa (...) [p. 77]

Pero **Natalia y yo** no quisimos. (p. 77)

Natalia le limpiaba los chorretes de lágrimas con su rebozo, y **entre ella y yo** lo levantábamos del suelo para que caminara otro rato más, antes que llegara la noche. (p. 77)

Natalia y yo sentíamos que se nos iba doblando el cuerpo entre más y más. (p. 78)

Natalia y yo lo vimos así por un momento. (p. 79)

Tal vez **los dos** tenemos muy cerca el cuerpo de Tanilo (...) aquella boca que no pudo cerrarse a pesar de los esfuerzos **de Natalia y míos** (...) [pp. 80-81]

Es de eso de lo que quizá nos acordemos aquí más seguido; de aquel Tanilo (...) al que **Natalia y yo** echamos tierra y piedras encima para que no lo fueran a desenterrar los animales del cerro. [p. 81]

Es de subrayar que el narrador sabe que, junto con Natalia, han infringido dos «reglas» sociales: por un lado, han influido en la muerte de una persona, por otro, han entablado una relación amorosa prohibida. En cuanto a la primera, el narrador reconoce que ha cometido un «error» y no pretende poner la responsabilidad de sus actos en otros, aunque sí compartirla con Natalia. Acepta

que los dos han roto un orden y se siente culpable porque sabe que no va a ser posible remediar lo que han hecho:

Yo sé ahora que Natalia está arrepentida de lo que pasó. Y yo también lo estoy, pero eso no nos salvará del remordimiento ni nos dará ninguna paz ya nunca. No podrá tranquilizarnos saber que Tanilo se hubiera muerto de todos modos porque ya le tocaba, y que de nada había servido ir a Talpa, tan allá, tan lejos; pues casi es seguro de que se hubiera muerto igual allá que aquí, o quizás tantito después aquí que allá, porque todo lo que se mortificó por el camino, y la sangre que perdió de más, y el coraje y todo, todas esas cosas juntas fueron las que lo mataron más pronto. Lo malo está en que Natalia y yo lo llevamos a empujones, cuando él ya no quería seguir, cuando sintió que era inútil seguir y nos pidió que lo regresáramos. (p. 74)

Pero ahora que está muerto la cosa se ve de otro modo. (p. 75)

Pero nosotros lo llevamos allí para que se muriera, eso es lo que no se me olvida. (p. 80)

Y yo comienzo a sentir como si no hubiéramos llegado a ninguna parte (...) aquí estamos muy cerca del remordimiento y del recuerdo de Tanilo. [p. 80]

Con respecto a la segunda regla infringida, la de la relación amorosa con su cuñada, el narrador niega que sea responsabilidad de cualquiera de los dos intentando justificar esta atracción con el sentimiento de soledad y la enfermedad de Tanilo; en este caso, también señala que se trataba de un sentimiento mutuo, los dos se han sentido atraídos el uno por el otro por igual:

Yo ya sabía desde antes lo que había dentro de Natalia. Conocía algo de ella. Sabía, por ejemplo, que sus piernas redondas, duras y calientes como piedras al sol del mediodía, estaban solas desde hacía tiempo. Ya conocía yo eso. Habíamos estado juntos muchas veces; pero siempre la sombra de Tanilo nos separaba: sentíamos que sus manos ampolladas se metían entre nosotros y se llevaban a Natalia para que lo siguiera cuidando. Y así sería siempre mientras él estuviera vivo. (pp. 73-74)

Y la soledad aquella nos empujaba uno al otro. A mí me ponía entre los brazos el cuerpo de Natalia y a ella eso le servía de remedio. (p. 74)

Otro aspecto importante y significativo en relación con la ambientación emotiva del relato es la imagen que abre y cierra el discurso del personaje narrador, el llanto de Natalia:

Natalia se metió entre los brazos de su madre y lloró largamente allí con un llanto quedito. Era un llanto aguantado por muchos días, guardado hasta ahora que regresamos a Zenzontla y vio a su madre y comenzó a sentirse con ganas de consuelo. (p. 72)

Ahora estamos los dos en Zenzontla. Hemos vuelto sin él. Y la madre de Natalia no me ha preguntado nada; ni qué hice con mi hermano Tanilo, ni nada. Natalia se ha puesto a llorar sobre sus hombros y le ha contado de esa manera todo lo que pasó. (p. 80)

Se trata de una imagen auditiva y visual al mismo tiempo que abre la narración de forma dramática, aunque es un llanto «quedito» que estaba «aguantado por muchos días». A partir de esta escena el lector, por un lado, intuye que algo está mal y, por otro, quiere conocer el motivo de esta angustia. Al final del relato el sonido del llanto de Natalia sitúa la acción en el presente de la narración.

Por último, cabe señalar que el personaje narrador a lo largo de todo su discurso no se dirige explícitamente a ningún interlocutor (como lo hacía, por ejemplo, el personaje narrador de «Luvina»), por lo que no obtiene retroalimentación que estimule nuevos mensajes. No obstante, en este caso tampoco la necesita ya que su discurso está construido a modo de una confesión espontánea, es decir, parece que el hablante reconoce y expresa sus actos sin estar obligado a hacerlo; su discurso fluye por el afán de revelar lo sucedido y no necesita estímulos por parte de otro para generar los mensajes.

En suma, el hecho de que el relato empiece con la confesión del crimen y el sentimiento de culpa que va a acompañar al personaje narrador a lo largo de todo su discurso evocan una atmósfera de confesionario, por ello predisponen al lector a situarse en posición de confidente de la declaración del personaje narrador y crean en él la impresión de que este habla en voz alta.

V.6.2. Ambientación sonoro-visual

Al igual que el entorno emocional creado por el discurso del personaje narrador evoca una atmósfera de confesión, el entorno sonoro y visual en el que se desarrolla la acción hace referencia al ámbito religioso. Podría decirse que el núcleo del relato lo constituye la peregrinación a Talpa; a partir de la decisión de ir a ver a la Virgen de Talpa surgen los demás acontecimientos. La voz del personaje narrador, a través de las imágenes visuales y sonoras, construye un espacio lleno de ferviente devoción en el cual los personajes se mueven como en trance por la excesiva adoración a la Virgen. Su voz suena sobre las imágenes que evoca a modo de la cinematográfica voz en *off* o *voice over*; el lector está «viendo» las escenas que describe Tanilo y no a él mientras las cuenta.

A lo largo de la tercera parte del relato, el personaje narrador describe la procesión; en las unidades narrativas en las que describe a la multitud de peregrinos el pronombre «nosotros» engloba no solo al narrador, su hermano y su cuñada, sino al grupo entero de los caminantes:

Tardamos veinte días en encontrar el camino real de Talpa. Hasta entonces habíamos venido los tres solos. Desde allí comenzamos a juntarnos con gente que salía de todas partes; que había desembocado como nosotros en aquel camino ancho parecido a la corriente de un río, que nos hacía andar a rastras, empujados por todos lados como si nos llevaran amarrados con hebras de polvo. (...) [p. 76]

El narrador adopta la perspectiva de la muchedumbre en la que también se incluye; mientras describe a los peregrinos, «nosotros» se refiere a una masa de gente envuelta en polvo:

(...) Porque de la tierra se levantaba, con el bullir de la gente, un polvo blanco como tamo de maíz que subía muy alto y volvía a caer; pero los pies al caminar lo devolvían y lo hacían subir de nuevo; así a todas horas estaba aquel polvo por encima y debajo de nosotros. Y arriba de esta tierra estaba el cielo vacío, sin nubes, sólo el polvo; pero el polvo no da ninguna sombra. [p. 76]

En la cuarta unidad narrativa de esta parte se dibuja al grupo de los caminantes como una amalgama violenta y deshumanizada:

Nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida como caminar entre un amontonadero de gente; igual que si fuéramos un hervidero de gusanos apelonados bajo el sol, retorciéndonos entre la cerrazón del polvo que nos encerraba a todos en la misma vereda y nos llevaba como acorralados. (...) [p. 76]

Las imágenes del calor, polvo, cansancio y agobio evocan en el lector sensaciones desagradables. Los peregrinos se ven como una gran masa que avanza paulatinamente hacia su objetivo.

En la última unidad narrativa de esta parte la voz del personaje narrador construye unas imágenes visuales y auditivas que recrean el ambiente nocturno de la peregrinación:

Por las noches, aquel mundo desbocado se calmaba. Desperdigados por todas partes brillaban las fogatas y en derredor de la lumbre la gente de la peregrinación rezaba el rosario, con los brazos en cruz, mirando hacia el cielo de Talpa. Y se oía cómo el viento llevaba y traía aquel rumor, revolviéndolo, hasta hacer de él un solo mugido. Poco después todo se quedaba quieto. A eso de la medianoche podía oírse que alguien cantaba muy lejos de nosotros. Luego se cerraban los ojos y se esperaba sin dormir a que amaneciera. (p. 78)

Ahora el narrador adopta una perspectiva desde fuera de la multitud, no se incluye en ella, no habla de «nosotros» sino de «la gente de la peregrinación». El murmullo de los caminantes que rezan antes de acostarse y el sonido de un canto lejano crean un entorno sonoro donde se desarrolla la acción que potencia el ámbito de una peregrinación religiosa.

Un efecto similar produce la primera frase de la siguiente parte del relato:

Entramos a Talpa cantando el Alabado. (p. 78)

Cabe señalar que, aunque el lector no sepa recrear los tradicionales cantos del Alabado de México, es capaz de relacionarlos con los cantos religiosos de alabanza populares. De tal forma, a pesar de sus posibles connotaciones concretas, se convierte en una fuente de imágenes auditivas de carácter universal. La ambientación sonora que proporciona el canto religioso acompaña a la imagen de los devotos que, tranquilos, entran a Talpa. Tal efecto dramático contrasta con la descripción de Tanilo quien se une a los danzantes:

Y cuando menos acordamos lo vimos metido entre las danzas. Apenas si nos dimos cuenta y ya estaba allí, con la larga sonaja en la mano, dando duros golpes en el suelo con sus pies amoratados y descalzos. Parecía todo enfurecido, como si estuviera sacudiendo el coraje que llevaba encima desde hacía tiempo; o como si estuviera haciendo un último esfuerzo por conseguir vivir un poco más. (...)

Natalia y yo lo vimos así por un momento. En seguida lo vimos alzar los brazos y azotar su cuerpo contra el suelo, todavía con la sonaja repicando entre sus manos salpicadas de sangre. Lo sacamos a rastras, esperando defenderlo de los pisotones de los danzantes; de entre la furia de aquellos pies que rodaban sobre las piedras y brincaban aplastando la tierra sin saber que algo se había caído en medio de ellos. (pp. 78-79)

El personaje narrador y su compañera contemplan la escena desde fuera, no participan en la acción. La imagen evoca la sensación de violencia; muestra gente que actúa con furia, como sumida en un trance, sin reparar en los que están alrededor. Tanilo, quien está dentro del grupo de los danzantes, también se ve de forma deshumanizada, como «algo que se había caído en medio de ellos».

Mientras que los cantos religiosos, los rezos y los danzantes crean un entorno sonoro de la procesión, la voz del cura acompaña la acción en la iglesia; se trata de un efecto auditivo que realza la atmósfera religiosa de devoción. Se trata de un discurso empezado que tampoco se cita en su totalidad; tal concepción permite convertirlo en un efecto sonoro que evoca en el lector una imagen del espacio y de las circunstancias en las que se desarrolla la acción principal. Además, la voz del cura está insertada fuera del discurso del personaje narrador, el hablante no reproduce sus palabras, el sermón constituye una unidad narrativa independiente que empieza *in medias res* después de la escena de la muerte de Tanilo:

Pero no le valió. Se murió de todos modos.

«...desde nuestros corazones sale para Ella una súplica igual, envuelta en el dolor. Muchas lamentaciones revueltas con esperanza. No se ensordece su ternura ni ante los lamentos ni las lágrimas, pues Ella sufre con nosotros. Ella sabe borrar esa mancha y dejar que el corazón se haga blandito y puro para recibir su misericordia y su caridad. La Virgen nuestra, nuestra madre, que no quiere saber nada de nuestros pecados; que se echa la culpa de nuestros pecados; la que quisiera llevarnos en sus brazos para que no nos lastime la vida, está aquí junto a nosotros, aliviándonos el cansancio y las enfermedades del alma y de nuestro

cuerpo ahuatado, herido y suplicante. Ella sabe que cada día nuestra fe es mejor porque está hecha de sacrificios...» (pp. 79-80)

La voz del cura resuena en el relato introduciéndose entre medias del discurso del personaje narrador, como si este también la escuchara «desde fuera»; así lo indica en el siguiente segmento narrativo:

Eso decía el señor cura desde allí arriba del púlpito. Y después que dejó de hablar, la gente se soltó rezando toda al mismo tiempo, con un ruido igual al de muchas avisas espantadas por el humo. (p. 80)

El sermón llega al hermano de Tanilo «desde arriba»; esto evoca una imagen característica del sacerdote quien predica desde el púlpito, por lo que permite recrear hasta la entonación de sus palabras, tan peculiar en estos casos. Asimismo, los rezos de los fieles congregados en la iglesia se funden en un solo murmullo parecido al ruido de «muchas avisas espantadas por el humo». Sin duda, esta comparación (al igual que las demás que utiliza Rulfo en los relatos) relaciona sus dos elementos de forma muy expresiva y fácil de identificar por la mayoría de los lectores; acerca dos imágenes que aparentemente no tienen nada que ver una con la otra para crear una imagen definitiva que ilustra el fenómeno de forma muy plástica y creativa, a la vez que universal.

Al murmullo de los rezos dentro de la iglesia se contrapone el ruido que llega desde fuera:

Afuera se oía el ruido de las danzas; los tambores y la chirimía; el repique de las campanas. (...) [p. 80]

Los sonidos que llegan desde fuera denotan un ambiente festivo que contrasta con la imagen de Tanilo que ya está muerto:

(...) Y entonces fue cuando me dio a mí tristeza. Ver tantas cosas vivas; ver a la Virgen allí, mero enfrente de nosotros dándonos su sonrisa, y ver por el otro lado a Tanilo, como si fuera un estorbo. (...) [p. 80]

El análisis del discurso del personaje narrador permite constatar que no se trata simplemente de un discurso que relata los hechos sucedidos, sino que, a través de las imágenes visuales y sonoras que evoca, hace posible que el lector

«monte» la historia en su cabeza a modo de un cortometraje cinematográfico. Gracias a la ambientación emocional y sonoro-visual, recrea el entorno en el que se desarrolla la acción y persuade al lector de que está oyendo hablar al personaje narrador en voz alta. La única voz ajena al discurso del hermano de Tanilo pertenece al cura y funciona a modo de ambientación sonora que ubica la acción principal en la iglesia.

Cabe notar que tanto los efectos sonoros como los visuales empleados a lo largo del relato hacen referencia a realidades relativamente comunes y fáciles de identificar para la mayoría de los lectores. De tal forma, el relato adquiere una dimensión universal no solo en cuanto a la historia contada, sino también en relación con las imágenes que evoca.

Casi todos los efectos sonoros hacen referencia a la religiosidad popular —como los rezos, el Alabado, los danzantes o el sermón en la iglesia— que crea el entorno en el que se desarrolla el relato. Gracias a los aspectos visuales y auditivos la narración adquiere una dimensión que va más allá de un mero hecho de contar una historia, también la muestra a través de la voz en *off* del personaje narrador; de ahí, precisamente, surge el vínculo de la narrativa rulfiana con la oralidad secundaria del cine, no solo con el cuento popular de las sociedades ágrafas.

V.7. «El día del derrumbe»

«El día del derrumbe», junto con «La herencia de Matilde Arcángel», fue incluido en la novena impresión de *El Llano en llamas* en el año 1970. Como señala Sergio López de Mena, este relato fue publicado por primera vez dos años después de la aparición de *El Llano en llamas* el 14 de agosto de 1955 en el número 334 del suplemento *México en la Cultura*¹. En el cuento dos personajes describen el día en el que a su pueblo, destruido por el terremoto, vino el gobernador con el fin de consolar a las víctimas del desastre. La visita oficial se convierte en un banquete, que organiza el pueblo en honor al gobernador, que termina con una pelea campal a causa de la borrachera de algunos vecinos del pueblo.

V.7.1. Los narradores y sus interlocutores

El relato empieza con la narración en forma de diálogo en el que el narrador y su compañero, Melitón, cuentan lo que sucedió el día de la visita. Desde la primera página se advierte que dirigen su discurso a unos interlocutores que no participan en él de forma explícita en ningún momento del relato. En realidad, la mayor parte de la narración pertenece al compañero de Melitón quien de vez en cuando interrumpe su discurso para dirigirse a él o a sus interlocutores; Melitón interviene en el relato solo cuando su compañero detiene su narración porque no se acuerda de algunos detalles y le pide ayuda:

—(...) ¿O fue el antepasado, Melitón?

—No, fue el pasado. [p. 142]

¹ Sergio López Mena, óp. cit., p. XXXIX.

—(...) Óyeme, Melitón, ¿no fue el veintiuno de septiembre el mero día del temblor?

—Fue un poco antes. (...) [p. 142]

—(...) Oye, Melitón, se me hace como que en Tuxcacuesco no existe ninguna iglesia. ¿Tú no te acuerdas?

—No la hay. (...) [p. 142]

—(...) Oye, Melitón, ¿cómo cuánto dinero nos costó darles de comer a los acompañantes del gobernador?

—Algo así como cuatro mil pesos. [p. 143]

—(...) Oye, Melitón, ¿cuál fue la canción esa que estuvieron repite y repite como disco rayado?

—Fue una que decía: «No sabes del alma las horas de luto». [p. 144]

—(...) Oye, Melitón, cómo es esa palabra que dice...

—Impávido. [p. 148]

—(...) Oye, Melitón, ¿por cuáles víctimas pidió él que todos nos asilenciáramos?

—Por las del efipoco. [p. 148]

El narrador también se dirige a Melitón para asegurar la veracidad de su discurso:

—(...) ¿O no es así, Melitón? [p. 143]

—(...) ¿No es verdad, Melitón? [p. 144]

—(...) ¿o no, Melitón? (...) [p. 145]

—(...) ¿verdad, Melitón? [p. 147]

Además de que estas intervenciones introduzcan el discurso de Melitón, provocan en el lector la sensación de estar contemplando la conversación «desde fuera». El hecho de que el relato empiece directamente con el intercambio de voces entre el narrador y Melitón construye un espacio de enunciación parecido al de un documental cinematográfico:

—Esto pasó en septiembre. No en el septiembre de este año sino en el del año pasado. ¿O fue el antepasado, Melitón?

—No, fue el pasado. (p. 142)

El pronombre «esto» equivale a «la visita del gobernador» y sugiere que el narrador empieza su narración porque alguien le ha pedido que cuente cómo fue aquel día, pero esta conversación anterior con terceros no se le muestra al lector; igual que en un documental no se muestra la parte previa a la grabación, el relato obvia los «preparativos» de la narración y arranca cuando el narrador empieza a contar la historia a sus interlocutores.

El efecto de documental cinematográfico se ve potenciado cuando el narrador interrumpe su discurso dirigido a sus interlocutores y empieza a hablar con Melitón, y se muestra esta escena al lector; como si la cámara siguiera grabando, a pesar de que el hablante no se dirige a ella:

—(...) Yo por esos días andaba en Tuxcacuesco. (...) Y la gente salía de los escombros toda aterrorizada corriendo derecho a la iglesia dando de gritos. Pero espérense. Oye, Melitón, se me hace como que en Tuxcacuesco no existe ninguna iglesia. ¿Tú no te acuerdas?

—No la hay. (...)

—Dices bien. Entonces no fue en Tuxcacuesco donde me agarró el temblor, ha de haber sido en El Pochote. ¿Pero El Pochote es un rancho, no?

—Sí, pero tiene una capillita que allí le dicen la iglesia (...)

—Entonces fue allí ni más ni menos donde me agarró el temblor ese que les digo (...) [pp. 142-143]

El narrador retoma el hilo del discurso cuando vuelve a dirigirse a sus interlocutores diciendo «el temblor ese que les digo» y más adelante:

—Bueno, como les estaba diciendo, en septiembre del año pasado, un poquito después de los temblores cayó por aquí el gobernador para ver cómo nos había tratado el terremoto. (...) [p. 143]

Estas intervenciones con las que se dirige a los interlocutores se repiten a lo largo de todo el relato, por lo que sugieren que estos están presentes en todo momento en la conversación:

—(...) Pero **espérense**. Oye, Melitón (...) [p. 142]

—Entonces fue allí ni más ni menos donde me agarró el temblor ese que **les digo** (...) **Todos ustedes saben** que (...) [p. 143]

—Bueno, **como les estaba diciendo** (...) Traía geólogo y gente conocedora, **no crean ustedes** que venía solo. (...) [p. 143]

—(...) porque **aunque ustedes no lo quieran creer** (...) [p. 145]

Si a esto se añade que estos «terceros» están presentes en la conversación, pero en ningún momento intervienen en ella —por lo que no se «muestran» al lector— se crea la impresión de que están situados «detrás» de la narración, es decir, detrás de la cámara. Tal concepción explica el efecto audiovisual que evoca la construcción del relato.

Teniendo en cuenta lo planteado hasta ahora, se puede sostener que en el acto comunicativo del relato participan por lo menos cuatro personas: por un lado, el narrador quien cuenta la mayor parte de la historia; por otro, Melitón quien interviene en la narración a petición de su compañero; y, finalmente, y dado que el narrador se dirige a ellos en plural, al menos dos participantes que permanecen en silencio a lo largo de todo el relato. Mientras que el narrador se dirige tanto a los interlocutores como a su compañero, Melitón participa en la narración solo cuando se lo indica el narrador; un ejemplo representativo lo ofrece el fragmento en el que el narrador le pide que reproduzca el discurso de uno de los acompañantes del gobernador:

—(...) ¡Y las cosas que dijo! ¿No es verdad, Melitón? Tú que tienes tan buena memoria te has de acordar bien de lo que recitó aquel fulano.

—Me acuerdo muy bien; pero ya lo he repetido tantas veces que hasta resulta enfadoso.

—Bueno, no es necesario. Sólo que estos señores se pierden de algo bueno. Ya les dirás mejor lo que dijo el gobernador. (p. 144)

Se advierte aquí que quien lleva la voz principal en la narración es el compañero de Melitón, es quien decide cuándo y qué va a contar este último a los «señores».

V.7.2. De la atmósfera de luto al «derrumbe»

Como se ha mencionado más arriba, de las dos voces que participan activamente en la narración la voz dominante es la del compañero de Melitón quien así se convierte en el narrador principal del relato. Con su discurso recrea el ambiente del día de la visita del gobernador y, gracias a las imágenes auditivas y sonoras que evoca, el lector puede imaginarse el entorno en el que se va a desarrollar la acción; se verá cómo poco a poco la atmósfera de una visita oficial se va derrumbando para acabar en una pelea general.

Al principio el banquete preparado en honor al gobernador fue transcurriendo en un ambiente tranquilo, aunque a modo de espectáculo en el que los habitantes del pueblo observan al representante del gobierno y a sus acompañantes. La música que acompaña esta escena, es decir, la canción «No sabes del alma las horas de luto», ayuda a construir ese clima festivo pero con cierto tono de duelo:

—(...) la gente estaba que se levantaba el pescuezo de tanto estirlo para poder ver al gobernador y haciendo comentarios de cómo se había comido el guajolote y de que si había chupado los huesos y de cómo era de rápido para levantar una tortilla tras otra rociándolas con salsa de guacamole; en todo se fijaron. Y él tan tranquilo, tan serio, limpiándose las manos en los calcetines para no ensuciar la servilleta que sólo le sirvió para espolvorearse de vez en vez los bigotes. Y después, cuando el ponche de granada se les subió a la cabeza, comenzaron a cantar todos en coro. Oye, Melitón, ¿cuál fue la canción esa que estuvieron repite y repite como disco rayado?

—Fue una que decía: «No sabes del alma las horas de luto». (pp. 143-144)

La perspectiva desde la que describe la escena el narrador sitúa al lector en posición de observador y ubica la acción en el día del banquete. Las palabras que utiliza el narrador para presentar al gobernador como una persona tranquila,

seria y distinguida contrastan con las imágenes que evoca su descripción: una persona que no para de comer y se limpia las manos en los calcetines. De la misma manera, la atmósfera oficial de la visita contrasta con la imagen sonora que evoca el canto de una canción popular en tono de luto cantada por unos borrachines más bien en tono de embriaguez. Gracias a la técnica de la voz en *off* (*voice over*) del narrador que no se corresponde con las imágenes «mostradas», se crea un contrapunto irónico. Además, estas imágenes permiten al lector recrear a modo de película el ambiente de aquella fiesta y persuadirlo de que está oyendo hablar y cantar a los personajes en voz alta.

Poco a poco aquel ambiente festivo del pueblo se va tornando en una embriaguez colectiva:

»La cosa es que aquello, en lugar de ser una visita a los dolientes y a los que habían perdido sus casas, se convirtió en una borrachera de las buenas. (...) [p. 144]

Con la llegada de los músicos de Tepec la fiesta se anima, se sirve más alcohol y el ambiente se vuelve más relajado:

»(...) Y ya no se diga cuando entró al pueblo la música de Tepec, que llegó retrasada por eso de que todos los camiones se habían ocupado en el acarreo de la gente del gobernador y los músicos tuvieron que venirse a pie; pero llegaron. Entraron sonándole duro al arpa y a la tambora, haciendo tatchum, chum, chum, con los platillos, arreándole fuerte y con ganas al *Zopilote mojado*. Aquello estaba de haberse visto, hasta el gobernador se quitó el saco y se desabrochó la corbata, y la cosa siguió de refilón. (...) y luego tú, Melitón, que por ese tiempo eras presidente municipal, y que hasta te desconocí cuando dijiste: “que se chorrié el ponche, una visita de éstas no se desmerece”. Y sí, se chorrió el ponche, ésa es la pura verdad; hasta los manteles estaban colorados. (...) [p. 145]

Como se puede observar, en este fragmento la ambientación sonora es más enérgica; ya no suenan canciones sombrías que expresan el duelo, sino música popular alegre. Aunque el lector no conozca la melodía de *Zopilote mojado*, gracias a la descripción de la orquesta que hace «tatchum, chum, chum, con los platillos, arreándole fuerte y con ganas», advierte fácilmente que se trata de una melodía marchosa. Más adelante el narrador se dirige a Melitón para recordarle que hasta él en función de presidente municipal animaba a la gente a beber. Esta

imagen junto a la anterior en la que el gobernador se quita la camisa reflejan un ambiente muy festivo en el que, a causa del alcohol, se han relajado la conducta estereotipada que supone un duelo y las jerarquías sociales; como señala el narrador al final de este fragmento:

»(...) Hasta yo fui a decirle [al gobernador]: “¿no gusta sal, mi general?”, y él me enseñó riendo el salero que tenía en la bolsa de la camisa, por eso me di cuenta. [p. 145]

Todo indica que a causa de la embriaguez colectiva se ha acortado la distancia entre el pueblo y la autoridad. El efecto sonoro y visual que evoca la descripción del narrador ayuda al lector a definir el contexto en el que se desarrolla la acción principal. De tal forma, es capaz de visualizar la escena en la que el gobernador se anima a dar un discurso. El hecho de que el narrador describa la escena de manera muy visual y que Melitón cite el discurso palabra por palabra traslada al lector al momento del banquete; con ello se crea la impresión de que quien habla es el gobernador, no Melitón quien repite su discurso. Primero el narrador recrea el entorno en el que se va a desarrollar la acción:

»Lo grande estuvo cuando él comenzó a hablar. Se nos enchinó el pellejo a todos de la pura emoción. Se fue enderezando, despacio, muy despacio, hasta que lo vimos echar la silla hacia atrás con el pie; poner sus manos en la mesa; agachar la cabeza como si fuera a agarrar vuelo y luego su tos, que nos puso a todos en silencio. ¿Qué fue lo que dijo, Melitón? (pp. 145-146)

Al describir los movimientos del gobernador, uno por uno, quien se levanta para dar el discurso, el lector construye una imagen del espacio y de las circunstancias que acompañan la acción de tal forma que está «viendo» la escena, no al narrador. La acción se traslada al momento del banquete y vuelve al presente de la narración cuando el narrador se dirige a Melitón: «¿Qué fue lo que dijo, Melitón?». A partir de allí Melitón reproduce, palabra por palabra, el discurso del gobernador y la acción, una vez más, se sitúa en el momento del banquete, el lector ve y escucha hablar al gobernador:

«—Conciudadanos —dijo—. Rememorando mi trayectoria, vivificando el único proceder de mis promesas. Ante esta tierra que visité como anónimo compañero de un candidato a la Presidencia, cooperador omnímodo de un hombre representativo, cuya honradez no ha estado nunca desligada del contexto de sus manifestaciones políticas y que sí, en cambio, es firme glosa de principios democráticos en el supremo vínculo de unión con el pueblo, aunando a la austeridad de que ha dado muestras la síntesis evidente de idealismo revolucionario nunca hasta ahora pleno de realizaciones y de certidumbre». (p. 146)

Por lo que respecta al discurso del gobernador en sí, está lleno de frases rotas que no llevan a ninguna conclusión, de incisos interminables que cortan el flujo de la frase y de palabras vacías que «suenan bien», pero no precisan el significado global del mensaje; con todo, se asemeja a la verbosidad excesiva de un hablante, animado por el alcohol, al que le gusta escuchar su propia voz proclamando discursos superficiales.

Con la intervención del narrador, la acción vuelve por un momento al presente de la narración, pero en seguida Melitón continúa recitando el discurso del gobernador:

—Allí hubo aplauso, ¿o no, Melitón?

—Sí, muchos aplausos. Después siguió:

»”Mi trazo es el mismo, conciudadanos. (...) Hoy estamos aquí presentes, en este caso paradójico de la naturaleza, no previsto dentro de mi programa de gobierno...” [p. 146]

En este fragmento cabe destacar el sistema de entrecorillado que advierte el cambio de voces. La ausencia de comillas indica el discurso de Melitón, las comillas latinas de cierre señalan que la voz pertenece a Melitón, pero que va a continuar el discurso del gobernador enmarcado con las comillas inglesas. Las comillas inglesas también enmarcan las palabras textuales de otros personajes que se reproducen en el discurso del gobernador que ocupa varios párrafos y por eso al comienzo de cada uno de ellos se colocan comillas de cierre:

»”¡Exacto, mi general! —gritó uno de por allá—. ¡Exacto! Usted lo ha dicho”.

»... En este caso, digo, cuando la naturaleza nos ha castigado, nuestra presencia receptiva en el centro del epicentro telúrico que ha devastado hogares que podían haber sido los nuestros, que son los nuestros (...) [p. 146]

En estos fragmentos las comillas de cierre trasladan la acción al momento del banquete; el lector escucha el discurso del gobernador desde la perspectiva de Melitón, pero en boca del primero. No obstante, la voz del narrador sitúa la acción en el presente de la narración:

—Allí también hubo aplausos, ¿verdad, Melitón?

—No, allí volvió a oírse el gritón de antes: «¡Exacto, señor gobernador! Usted lo ha dicho». Y luego otro de más acá que dijo: «¡Callen a ese borracho!».

—Ah, sí. Y hasta pareció que iba a haber un tumulto en la mera cola de la mesa, pero todos se apaciguaron cuando el gobernador habló de nuevo.

«—Tuxcacuenses, vuelvo a insistir: me duele vuestra desgracia (...) [p. 147]

Cuando Melitón reanuda el discurso del gobernador, el lector se imagina el entorno del banquete y la voz del gobernador que resuena sobre las mesas hasta que los gritos de los que están sentados atrás hacen imposible seguir el discurso:

»Y allí terminó. Lo que dijo después no me lo aprendí porque la bulla que se soltó en las mesas de atrás creció y se volvió rete difícil conseguir lo que él siguió diciendo». (p. 147)

La acción vuelve al presente de la narración, pero los cambios de perspectiva, lugar, tiempo y voz señalados durante el discurso de Melitón han permitido que el lector visualice cada escena en un contexto adecuado. El ambiente oficial del principio del banquete se convierte en una borrachera colectiva que termina con una pelea monumental con la melodía del himno nacional de fondo. La descripción que ofrece el narrador permite al lector visualizar la escena gracias a los efectos sonoros que evoca:

—Es muy cierto, Melitón. Aquello estuvo de haberse visto. Con eso les digo todo. Y es que el mismo sujeto de la comitiva se puso a **gritar** otra vez: “¡Exacto! ¡Exacto!”, con unos **chillidos que se oían hasta la calle**. Y cuando lo quisieron callar, sacó la pistola y comenzó a darle de chacamotas por encima de su cabeza,

mientras **la descargaba contra el techo**. Y la gente que estaba allí de mirón echó a correr a la hora de los balazos. Y tumbó las mesas en la caída que llevaba y **se oyó el rompedero de platos y de vidrios y los botellazos** que le tiraban al fulano de la pistola para que se calmara, y que nomás **se estrellaban en la pared**. Y el otro que tuvo todavía tiempo de meter otro cargador al arma **lo descargaba de nueva cuenta**, mientras se ladeaba de aquí para allá escabulléndole el bulto a las botellas voladoras que le aventaban de todas partes. (p. 147)

Los disparos, los gritos, los chillidos, el sonido de las mesas que se caen, de los platos que se rompen o de las botellas que se estrellan contra la pared, todos estos efectos sonoros construyen una pintoresca imagen de pelea que la gran mayoría de los lectores puede recrear en su cabeza y con ello visualizar y definir el contexto en el que se desarrolla la acción. La música que acompaña esta escena aporta connotaciones que permiten interpretar la imagen como una alegoría del mal gobierno que sigue aparentando que no pasa nada mientras que su país se derrumba:

»Hubieran visto al gobernador allí de pie, muy serio, con la cara fruncida, mirando hacia donde estaba el tumulto como queriendo calmarlo con su mirada.

»Quién sabe quién fue a decirle a los músicos que tocaran algo, lo cierto es que se soltaron tocando el Himno Nacional con todas sus fuerzas, hasta que casi se le reventaba el cachete al del trombón de lo recio que pitaba; pero aquello siguió igual. (...)

»Y el gobernador ni se movía, seguía de pie. Oye, Melitón, cómo es esa palabra que se dice...»

—Impávido.

—Eso es, impávido. (...) [p. 148]

Los músicos —como si fuera la orquesta del Titanic— siguen tocando mientras el recibimiento de la visita oficial del gobernador «se hunde». Mientras que los representantes del pueblo no solo deciden no hacer nada frente a los acontecimientos, sino que además siguen aparentando que no ocurre nada malo, los representantes del gobierno contemplan impávidos la escena, para después también actuar como si no hubiera pasado nada especial:

»La música, no sé por qué, siguió toque y toque el Himno Nacional, hasta que el catrincito que había hablado en un principio alzó los brazos y pidió silencio por las víctimas. (...)

—(...) Después todos se sentaron, enderezaron otras vez las mesas y siguieron bebiendo ponche y cantando la canción esa de las «horas de luto». [p. 148]

Conviene señalar que la pelea con la música de fondo conforman la típica imagen reproducida en innumerables ocasiones por el cine; podría decirse que se ha convertido casi en un icono que permite fácilmente identificar el contexto adecuado que pretende transmitir. Cabe preguntarse si a mediados del siglo pasado, cuando apareció la primera edición de *El Llano en llamas*, todos los lectores de Rulfo estaban tan familiarizados con el arte cinematográfico como para reconocer estas técnicas en su narrativa; no obstante, se puede suponer que el destinatario de su obra era el hombre letrado de ciudad. En este sentido parece razonable considerar que el carácter popular de la narrativa rulfiana reside más bien en su vínculo con la cultura del cine que en su relación con las producciones artísticas de las sociedades indígenas. De ello se deduce que la oralidad de su lenguaje radica en la sonoridad que evocan las imágenes creadas. Una prueba de ello es el discurso del narrador de «El día del derrumbe» quien con las descripciones e imágenes que evoca persuade al lector que está oyendo no solo su voz, la de Melitón o del gobernador, sino también todo el ambiente sonoro que acompaña el día de la fiesta.

V.8. «Paso del Norte»

«Paso del Norte» desaparece de la novena edición de *El Llano en llamas* en el año 1970 (se trata de la misma edición en la que se incluyen «El día del derrumbe» y «La herencia de Matilde Arcángel»). En el año 1974 Rulfo mantuvo un diálogo con los estudiantes de la Universidad Central de Venezuela y cuando le preguntaron por qué este relato fue retirado de las últimas ediciones, respondió:

Eso yo no lo sé. Fueron los editores. Cuando se agotó el libro, en la siguiente edición no apareció el cuento y entonces, como después ya no han vuelto a «parar» el libro sino que simplemente lo han reimpresso, ya no ha seguido saliendo. Pero aparte de eso, era un cuento muy malo. Yo no sentí que lo quitaran. Tenía dos pasos, dos saltos un poco difíciles de unir: el momento en que se va el hombre a buscar trabajo de bracero en los Estados Unidos y cuando regresa. Hay un intermedio allí que no está bien logrado, que no está ni siquiera logrado. Por eso es que yo no insistí en que lo volvieran a poner. Me hubiera gustado poder escribir ese cuento, trabajarlo un poco más y concretarlo, sí, porque es el único cuento antiimperialista que yo tengo, ¿no? (...)¹.

El relato es un diálogo entre un padre y su hijo que se va a los Estados Unidos en busca de empleo. Antes de partir el hijo pide al padre (quien lo acepta de mala gana) que cuide de su familia mientras que esté fuera. Al final su intento de conseguir trabajo termina en un fracaso y cuando regresa, encuentra que su mujer lo ha abandonado y el padre ha vendido su casa para pagarse los gastos. El cuento se divide en tres partes señaladas por dos espacios en blanco que indican los dos momentos del relato que tanto disgustaban a Rulfo: el momento en que el hombre se va a buscar trabajo y cuando regresa a casa del viaje frustrado. Cabe señalar que «Paso del Norte» no ha despertado tanto interés por parte de la crítica como lo ha podido hacer «Luvina» o «El hombre» y gran parte de los estudios sobre este relato centra la atención en el tema de la emigración.

¹ «Juan Rulfo examina su narrativa», en Claude Fell (coord.), *Juan Rulfo: toda la obra*, ed. cit., pp. 454-455.

No obstante, dado que la narración está construida en forma de diálogo, también se ha insistido en el carácter oral del relato y en la maestría con la que el autor recrea el habla campesina de Jalisco. Ahora bien, es posible conjeturar sobre si cualquier lector es capaz de identificar y recrear el habla campesina de Jalisco de los personajes rulfianos (dado que no todos poseen el conocimiento previo que les permita relacionar esta imagen auditiva con la realidad), pero parece difícil cuestionar el hecho de que cualquiera puede percibir la sonoridad que evocan estas voces. Es posible suponer entonces que el carácter oral de este relato (y de los demás de *El Llano en llamas*) no depende de la lograda estilización del habla campesina presentada en forma de diálogo, sino del manejo de los recursos que evocan la sonoridad.

V.8.1. Las voces que participan en el diálogo

En lo que atañe específicamente a la estructura compositiva, el relato está construido en forma de diálogo entre el padre y el hijo, menos en la segunda parte en la que intervienen las voces del narrador en tercera persona y de otros personajes. Ya se ha dicho, no obstante, que no es solo la estructura la que crea en el lector la impresión de que los personajes hablan en voz alta, sino los efectos sonoros que evoca la narración. Así, en la primera parte, el efecto de sonoridad se ve potenciado gracias a que el diálogo transcurre «en tiempo real», es decir, el tiempo en el que transcurre la escena en el relato es el mismo que el de la realidad extralingüística del lector; la acción tarda lo mismo que tardaría el lector en leer el texto en voz alta. Además, en ningún momento cambia el entorno en el que se desarrolla la acción, el lector contempla toda la escena desde el mismo punto de vista.

Igual que en «El día del derrumbe», el relato comienza directamente con el diálogo, pero en este caso no hay «terceros», los personajes no se dirigen a ningún interlocutor, no cuentan ninguna historia, simplemente hablan entre ellos.

Durante toda la primera parte el lector contempla, a modo de espectador, la escena en la que el padre y su hijo hablan; los únicos efectos sonoros de esta parte son sus voces que construyen el contexto en el que se desarrolla la acción. El cuento empieza con la intervención del hijo y desde el principio ofrece fundamentos para afirmar que la escena está enfocada desde su perspectiva:

—Me voy lejos, padre; por eso vengo a darle el aviso.

—¿Y pa ónde te vas, si se puede saber?

—Me voy pal Norte.

—¿Y allá pos pa qué? ¿No tienes aquí tu negocio? ¿No estás metido en la merca de puercos?

—Estaba. Ora ya no. No deja. La semana pasada no conseguimos pa comer y en la antepasada comimos puros quelites. Hay hambre, padre; usté ni se las huele porque vive bien.

—¿Qué estás ahi diciendo?

—Pos que hay hambre. Usté no lo siente. (...) [p. 126]

Al principio el hijo no tiene valor de reprocharle a su padre que vive bien mientras que su familia pasa hambre, por lo que baja la voz y el padre le pregunta qué está diciendo; no obstante, el lector sí «escucha» su recriminación. Por ello, y por lo que indican las demás partes del cuento, cabe suponer que el punto de vista principal es el del hijo que al final se anima y le recrimina a su padre todos los asuntos del pasado pendientes.

Las primeras intervenciones del padre se limitan a preguntas cortas con lo que, en realidad, muestra poca cooperación en la conversación por su parte ya que las respuestas del hijo no estimulan nuevos mensajes en los que exprese su opinión al respecto:

—¿Y pa ónde te vas, si se puede saber?

(...)

—¿Y allá pos pa qué? ¿No tenías aquí tu negocio? ¿No estás metido en la merca de puercos?

(...)

—Y ¿qué diablos vas a hacer al Norte?

(...)

—¿Y ónde vas a guardar a tu mujer con los muchachos? [p. 126]

El padre se implica en la conversación desde el momento en el que su hijo le pide que cuide a su mujer y sus hijos mientras él esté trabajando en Estados Unidos:

—Pos por eso vengo a darle el aviso, pa que usted se encargue de ellos.

—¿Y quién crees que soy yo, tu pilmama? Si te vas, pos ahí que Dios se las ajuarí con ellos. Yo ya no estoy pa criar muchachos, con haberte criado a ti y a tu hermana, que en paz descansa, con eso tuve de sobra. De hoy en adelante no quiero tener compromisos. Y como dice el dicho: «Si la campana no repica es porque no tiene badajo». (p. 127)

A partir de aquí el grado de implicación emocional es mayor por parte de ambos hablantes: el hijo empieza a reprocharle al padre asuntos del pasado y el padre se defiende. A partir del contexto el lector puede recrear el tono que emplean ambos hablantes en la conversación.

Al comienzo de la segunda parte del relato interviene la voz del narrador en tercera persona a la que se añaden voces de otros personajes. Cabe señalar que se trata de una única intervención del narrador en todo el relato:

De los ranchos bajaba la gente a los pueblos; la gente de los pueblos se iba a las ciudades. En las ciudades la gente se perdía; se disolvía entre la gente. «¿No sabe ónde me darán trabajo?». «Sí, vete a Ciudad Juárez. Yo te paso por doscientos pesos. Busca a fulano de tal y dile que yo te mando. Nomás no se lo digas a nadie». «Está bien, señor, mañana se los traigo». (p. 129)

Nótese que no se especifica a quiénes pertenecen las voces del diálogo reproducido después de las palabras del narrador en tercera persona; tampoco se escriben en líneas distintas las intervenciones de cada uno de los interlocutores. La elección de codificar la conversación de esta forma se encuentra justificada por la intervención del narrador: «En las ciudades la gente se perdía; se disolvía

la gente». El hecho de que no se sepa quién esté hablando con quién potencia el carácter anónimo de la gente de la ciudad. Aunque cabe suponer que una de las voces pertenece al hijo quien pregunta cómo conseguir trabajo en Estados Unidos (con lo que el lector contemplaría la escena desde su perspectiva), podría tratarse de una conversación entre cualquiera que busque trabajo allí y cualquiera que sepa cómo conseguirlo. Tal concepción convierte este diálogo en voces anónimas que resuenan por encima del tumulto de la ciudad.

La tercera parte del relato, igual que la primera, está construida en forma de diálogo entre el padre y el hijo; sin embargo, en este caso, indirectamente intervienen en él las voces de otros personajes. Ahora también es el hijo quien inicia el diálogo y, de nuevo, el padre, tan lacónico, apenas participa en la conversación; se limita a hacer preguntas concisas sin implicarse emocionalmente en el discurso:

—Padre, nos mataron.

—¿A quiénes?

—A nosotros. Al pasar el río. Nos sumaron las balas hasta que nos mataron a todos.

—¿En dónde?

—Allá, en el Paso del Norte, mientras nos encandilaban las linternas, cuando íbamos cruzando el río.

—¿Y por qué? (p. 130)

Si en la primera parte del relato el hijo presentaba mayor grado de implicación emocional respecto a su interlocutor (su padre), ahora tal emoción es mayor respecto al objeto de su discurso: el tiroteo en el Paso. Durante una larga intervención describe las escenas de aquel tiroteo en la que poco a poco va evocando las imágenes y las voces de aquel entorno, con lo que traslada la acción a allí:

—Pos no lo supe, padre. ¿Se acuerda de Esatanislado? Él fue el que me encampanó pa irnos pa allá. (...) Y estábamos pasando el río cuando nos fusilaron

con los máuseres. Me devolví porque él me dijo: «Sácame de aquí, paisano, no me dejes». (...) Le dije: «¿Estás vivo?», y él me contestó: «Sácame de aquí, paisano». Y luego me dijo: «Me dieron». (...) Por eso lo agarré con la mano buena y le dije: «Agárrate fuerte de aquí». (...)

»Lo subí a la orilla y le hablé: «¿Todavía estás vivo?». Y él no me respondió. (...) [p. 130]

Primero cita las palabras de su compañero, incorporándolas en su discurso. Más adelante, reproduce el diálogo con el agente de migración fuera de su discurso, con lo que crea en el lector la impresión de que está oyendo hablar a los personajes en voz alta. Asimismo, traslada al lector al lugar de la acción y este ya no contempla la escena de la conversación entre el padre y el hijo, sino el tiroteo en el Paso:

»El de la migración se me arrimó por la tarde:

»—¡Ey, tú!, ¿qué haces aquí?

»—Pos estoy cuidando este muertito.

»—¿Tú lo mataste?

»—No, mi sargento —le dije.

»—Yo no soy ningún sargento. ¿Entonces quién?

»Como lo vi uniformado y con las aguilitas esas, me lo figuré del ejército, y traía tamaño pistolón que ni lo dudé.

»Me siguió preguntando: “¿Entonces quién, eh?”. Y así se estuvo dale y dale hasta que me zarandió de los cabellos y yo ni metí las manos, por eso del codo dañado que ni defenderme pude.

»Le dije: —No me pegue, que estoy manco.

»Y hasta entonces le paró a los golpes.

»—¿Qué pasó?, dime —me dijo. (...) [pp. 130-131]

El hombre reproduce el diálogo con el agente introduciendo de vez en cuando sus comentarios, pero estos desaparecen en la segunda parte de la conversación:

- »—Pos nos clarearon anoche. (...)
- »—¿Y quiénes fueron los que los balacearon?
- »—Pos ni siquiera los vimos. (...)
- »—Entonces han de haber sido los apaches.
- »—¿Cuáles apaches?
- »—Pos unos que así les dicen y que viven del otro lado. (...) [p. 131]

Esta reproducción directa de la conversación traslada la acción al pasado, al lugar del tiroteo, y evoca la sonoridad de las voces de aquellos personajes. Cabe señalar que los hechos están contados desde el punto de vista del hijo quien termina su historia y la acción vuelve al presente narrativo, es decir, del diálogo con el padre:

- »Y yo me vine y aquí estoy, padre, pa contárselo a usted».
- Eso te ganas por creído y por tarugo. (...) [pp. 131-132]

Resumiendo lo planteado hasta ahora, aunque la narración del relato se estructura en forma de diálogo, las voces que intervienen en ella no se limitan a dos (padre e hijo), sino que también participan voces de otros personajes (voces de la gente de la ciudad, Estanislado o agente de migración). Mientras que durante la primera parte del relato el diálogo entre el padre y el hijo transcurre «en tiempo real», en la segunda parte la acción se sitúa en la ciudad y en la tercera las escenas del pasado interrumpen el presente de la narración. En lo que atañe específicamente a la estructura, el efecto sonoro se produce gracias a que las intervenciones de los personajes no están introducidas por las palabras de un narrador, sino que irrumpen directamente en la narración.

V.8.2. La sonoridad del habla

Otro modo de evocar la sonoridad de lo oral es mediante el habla de los personajes que se caracteriza por el uso de los rasgos antinormativos, respecto a

las normas gramaticales del español. Tradicionalmente estas características han sido interpretadas como indicadores del habla campesina recreada, no obstante, cabe discernir entre las realizaciones sonoras «antinormativas» y las deformaciones populares o errores respecto a la norma culta. Por lo que respecta al primer grupo, es posible considerarlas un efecto sonoro del discurso de los personajes, ya que se trata de realizaciones que en determinadas circunstancias comunicativas son comunes para la mayoría de los hablantes del español y no son realizaciones exclusivas de los habitantes de las regiones rurales de Jalisco. De acuerdo con esta premisa, se trata de un recurso sonoro que codifica partes del discurso tal como suenan y no cómo lo indican las reglas gramaticales establecidas. Una muestra de este uso se puede ver en los siguientes ejemplos:

—¿Y **pa ónde** te vas, si se puede saber?

—Me voy **pal** Norte.

—¿Y allá **pos pa** qué? (...)

—¿Qué estás **ahi** diciendo?

—(...) **Usté** vende sus **cuetes** y sus saltapericos y la pólvora y con eso la va pasando. (...) [p. 126]

—(...) ni siguiera **voltió** a verla la primera vez que vino (...). **Ora** sólo quiero que me la cuide, porque me voy en serio. (...) [p. 127]

—(...) «Anda a mercar **güevos**, eso deja más». (...)

—Lo será, pero es la **verdá**.

—Yo de **usté** no me he olvidado, como **usté** ve. [p. 128]

—(...) Yo tenía un brazo quebrado por un golpe de bala y el **güeso** se había ido de allí de donde se salta del codo. (...) [p. 130]

—(...) Y así se estuvo dale y dale hasta que me **zarandió** de los cabellos y yo ni metí las manos (...) [p. 131]

Hay que señalar que es un recurso que podría denotar un registro informal que elige el hablante en una situación informal, pero en este caso se trata de un efecto sonoro ya que es una característica constante del habla de todos los

personajes y se reproduce también en situaciones más oficiales, como lo puede ser, en la segunda parte del relato, la conversación para conseguir trabajo o, en la tercera, el diálogo con el agente de migración:

«¿No sabe **ónde** me darán trabajo?». «Sí, vete a **Ciudad Juárez**. (...)».

—(...) Te voy a dar un papelito **pa** nuestro amigo de **Ciudad Juárez**. (...) [p. 129]

»—¡Ey, tú!, ¿qué haces aquí?

»—**Pos** estoy cuidando este muertito.

(...)

»—Tengo **ahí** una partida **pa** los repatriados. (...) [pp. 130-131]

Se entiende que, en esta situación, las realizaciones «antinormativas» producen un efecto sonoro que permite recrear el habla de los personajes tal como suena para persuadir al lector de que los está escuchando hablar en voz alta. Habría que diferenciarlas de las deformaciones populares, errores o ultracorrecciones que no evocan la sonoridad del habla, ni indican un registro determinado elegido por el hablante, sino que pueden indicar desconocimiento, bajo nivel educativo o pertenencia a un determinado grupo social. Se trata de casos como los siguientes:

—(...) Mientras **haiga** funciones, le lloverá dinero; pero uno no, padre. Ya **naide** cría puercos en es este tiempo. (...) [p. 126]

—(...) De hoy **en delante** no quiero tener compromisos. (...) [p. 127]

—(...) El trabajo de pa todo y **contimás** pa las urgencias del cuerpo. (...) [p. 128]

—(...) Y en un principio me volví güevero y **aluego** gallinero (...) [p. 128]

—(...) Nomás **arrejunto** el dinero y me regreso. (...) [p. 129]

—(...) ¿Se acuerda de **Estanislado**? Él fue el que me encampanó pa irnos pa allá. (...) [p. 130]

»—¿Pos no están **las Tejas** del otro lado?

»—(...) ¿De dónde eres? No **debías de** haber salido de allá. (...) [p. 131]

Es de notar que se trata de errores que pueden aparecer tanto en el habla como en la escritura, por lo que no conviene relacionarlos exclusivamente con la oralidad. Como se ha dicho antes, pueden sugerir un determinado estatus social o nivel educativo, pero no indican que el personaje esté hablando en voz alta. Igual que ocurre con las formas dialectales o los usos propios del español de América que tampoco muestran el carácter oral del lenguaje, sino el registro que adopta el emisor a la hora de producir el mensaje, independientemente de la modalidad que elija:

—(...) **Nomás** me trajo al mundo al averíguatelas como puedas. (...) [p. 127]

—(...) Me la malorió siempre que se la **truje** (...) [p. 127]

Considerando estos ejemplos, de todos los rasgos enumerados solo los primeros, las realizaciones fónicas «antinormativas» codificadas en la escritura, evocan en el lector un efecto sonoro del habla.

Analizando «Paso del Norte» se puede constatar que es un relato con menos imágenes visuales que los relatos examinados más arriba; por ello, más que a una película se asemeja a un cuento radiofónico. Los efectos sonoros son producidos fundamentalmente por las voces de los personajes que irrumpen directamente en la narración sin la introducción de un narrador. Este efecto se ve reforzado por el modo de codificar el habla de los personajes que refleja las realizaciones fónicas irregulares respecto a la norma culta. Dicho en otros términos, partes del discurso están escritas tal como suenan y no cómo lo dictan las reglas gramaticales de español. Con ello se consigue evocar el efecto de sonoridad que, a su vez, crea en el lector la impresión de que los personajes hablan en voz alta.

V.9. «No oyes ladrar los perros»

«No oyes ladrar los perros» quizás sea el relato más citado por la crítica para demostrar el poder visual de la prosa de Rulfo. Para Hugo Rodríguez-Alcalá «es acaso el cuento más perfecto de cuantos ha escrito Juan Rulfo»¹, mientras que Ángel Rama se ha referido a él como:

Un brevísimo cuento. Siendo, indudablemente, una narración y cumpliendo, rigurosamente, con esas no escritas leyes del género que se impone en la modernidad normativizando planteos, informaciones, elaboración de intriga, diseño de personajes, ritmos de evolución del asunto, progresiva develación de los significados, acometida del desenlace y disparo del remate, siendo todo eso, responde sin embargo a un funcionamiento del imaginario que viene directamente de la poesía².

Más adelante añade:

Una imagen rige, íntegramente, todo el cuento y no es aventurado proponer que de ella se desprende, que le da nacimiento la previa invención de la imagen. Ella le confiere un cuerpo literario y simultáneamente lo circunda de atmósfera; sobre todo instaura su excesiva unicidad, como de bloque, haciendo que el texto todo responda a un impulso único que desde la primera hasta la última línea lo pone en tensión³.

Esa imagen, indudablemente, proporciona al cuento un efecto visual comparado con el que se obtiene en las producciones cinematográficas. Como señala Hugo Rodríguez-Alcalá: «Se diría que Rulfo, gran fotógrafo, hubiese obtenido los máximos efectos de representación con una cámara para cuyo funcionamiento la luz de la luna bastara para cuanto se propuso presentar»⁴. Este poder visual del relato ayuda a construir un entorno auditivo que confiere a los personajes una voz que resuena en la cabeza del lector como si los escuchara

¹ Hugo Rodríguez Alcalá, óp. cit., p. 72.

² Ángel Rama, «Una primera lectura de “No oyes ladrar los perros” de Juan Rulfo», en Claude Fell (coord.), *Juan Rulfo: toda la obra*, ed. cit., p. 894.

³ *Ibid.*, p. 894.

⁴ Hugo Rodríguez Alcalá, óp. cit., p. 82.

hablar en voz alta. Asimismo, este entorno auditivo determina la atmósfera que el lector percibe a lo largo de toda la narración.

El argumento de «No oyes ladrar los perros» ofrece una visión de un anciano que lleva sobre sus hombros a su hijo herido; ambos se dirigen a Tonaya en busca de atención médica ya que el hijo se está muriendo. El cuento se divide en dos partes señaladas por el blanco tipográfico; la primera parte transcurre durante el camino nocturno a Tonaya y la segunda, mucho más corta que la primera, describe el momento en el que los dos personajes llegan al pueblo. En ambas las imágenes visuales y auditivas construyen el ambiente en el que se desarrolla la acción.

V.9.1. Imágenes visuales y auditivas

Desde las primeras líneas se observa que el relato está construido en torno a dos campos semánticos: oír y ver. Las voces del padre y del hijo inician la narración sin ser introducidas por el discurso del narrador en tercera persona:

—Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o si ves alguna luz en alguna parte.

—No se ve nada.

—Ya debemos estar cerca.

—Sí, pero no se oye nada.

—Mira bien.

—No se ve nada.

—Pobre de ti, Ignacio. (p. 137)

Este diálogo, aunque tan lacónico, construye un escenario en el que todavía «no se ve nada» y «no se oye nada» excepto las dos voces que suenan en la oscuridad. Tampoco se define la perspectiva desde la que se va a contar la historia. Es el discurso del narrador en tercera persona el que crea un entorno de

la acción en el que, como ya ha señalado buena parte de la crítica, la luz de la luna funciona a modo de foco que ilumina la silueta de los dos hombres. Asimismo, la voz del narrador se convierte en el objetivo de una cámara cinematográfica que sigue a los personajes. Esta relación entre la iluminación de la luna y el encuadre de la escena proporcionado por la voz del narrador se puede observar en el fragmento que sigue el primer diálogo:

La sombra larga y negra de los hombres siguió moviéndose de arriba abajo, trepándose a las piedras, disminuyendo y creciendo según avanzaba por la orilla del arroyo. Era una sola sombra, tambaleante.

La luna venía saliendo de la tierra, como una llamarada redonda. (p. 137)

Esta primera escena sitúa a los personajes en el entorno que los rodea, es decir, la oscuridad, y abarca su silueta entera que se funde en una sola sombra que el lector contempla «desde fuera». Rulfo construye dos imágenes poderosas, de la sombra y de la luna, que se fusionan en una sola imagen que, como decía Ángel Rama, «rige todo el cuento» y lo «circunda de atmósfera»: la sombra que se tambalea bajo la luna llena. Además, cabe notar que esta imagen revela algo crucial: la perspectiva desde la cual el lector contempla la escena. A lo largo de la primera parte del relato el narrador describe cuatro escenas iluminadas por la luna y si al principio el lector la observa «desde fuera», al final la ve «desde abajo», desde el punto de vista del padre. La primera escena es la que se acaba de comentar; es la que sucede inmediatamente el primer diálogo entre los personajes. Como se ha dicho, en ella el punto de vista está situado claramente «desde fuera». La segunda escena ofrece la imagen de la sombra más de cerca aunque el lector todavía la contempla como un mero espectador:

Allí estaba la luna. Enfrente de ellos. Una luna grande y colorada que les llenaba de luz los ojos y que estiraba y oscurecía más su sombra sobre la tierra. (p. 138)

En la tercera, el narrador cambia la perspectiva desde la cual describe la imagen:

El otro iba allá arriba, todo iluminado por la luna, con su cara descolorida, sin sangre, reflejando una luz opaca. Y él acá abajo. (p. 138)

«Allá arriba» donde está «el otro» indica alejamiento del punto en el que se halla el hablante, en cambio «acá abajo» donde está «él» denota cercanía. Este punto de vista se ve claramente definido en la última escena de la primera parte del relato:

La luna iba subiendo, casi azul, sobre un cielo claro. La cara del viejo, mojada en sudor, se llenó de luz. Escondió los ojos para no mirar de frente, ya que no podía agachar la cabeza agarrotada entre las manos de su hijo. (p. 139)

Se advierte cómo el punto de vista «desde fuera» va cambiando al de «desde dentro» del personaje y una de las técnicas con la que se consigue este efecto se fundamenta en la descripción de la luna. Con ello el lector percibe la historia desde el punto de vista del padre y recrea las pocas imágenes auditivas a partir de lo que siente él; es como si percibiera todos los impulsos desde «abajo». Otra técnica que fortalece esta sensación es la forma en la que el padre se dirige a su hijo:

—Tú que vas allá arriba, Ignacio (...) [p. 137]

—(...) Tú que llevas las orejas de fuera (...) [p. 137]

—(...) tú que vas allá arriba, Ignacio? [p. 138]

»(...) Tú que puedes hacerlo desde allá arriba (...) [p. 139]

Se advierte una clara división entre la perspectiva «desde abajo», que es la del padre, y la «de arriba», que es la del hijo. Tal y como lo indicaba la voz del narrador a la hora de describir la luna, el punto de vista más cercano es el «desde abajo».

El discurso del narrador es otro recurso que sitúa al lector en el punto de vista del padre:

El viejo se fue reculando hasta encontrarse con el paredón y se recargó allí, sin soltar la carga de sus hombros. Aunque se le doblaban las piernas, no quería sentarse, porque después no hubiera podido levantar el cuerpo de su hijo (...) [p. 137]

(...) Sabía cuándo le agarraba a su hijo el temblor por las sacudidas que le daba, y porque los pies se le encajaban en los ijares como espuelas. Luego las manos

del hijo, que traía trabadas en su pescuezo, le zarandeaban la cabeza como si fuera una sonaja. [p. 138]

Siguió caminando, a tropezones. Encogía el cuerpo y luego se enderezaba para volver a tropezar de nuevo. (p. 138)

Se tambaleó un poco. Dio dos o tres pasos de lado y volvió a enderezarse. (p. 139)

Sintió que el hombre aquel que llevaba sobre sus hombros dejó de apretar las rodillas y comenzó a soltar los pies, balanceándolos de un lado para otro. Y le pareció que la cabeza, allá arriba, se sacudía como si sollozara.

Sobre su cabello sintió que caían gruesas gotas, como de lágrimas. (p. 140)

Con estas descripciones el lector construye una imagen de la realidad narrativa a partir de las sensaciones que percibe el padre y con ello recrea las imágenes auditivas desde la misma perspectiva, por ejemplo, igual que el padre, no percibe ningún sonido del entorno en el que se desarrolla la acción. El padre no oye bien por el esfuerzo que le supone cargar con su hijo y porque, probablemente, este para sujetarse le está tapando las orejas. Tampoco ve bien porque no puede enderezar el cuerpo ni levantar la cabeza para divisar el camino; se lo impide el peso de su hijo:

—No veo ya por dónde voy —decía él. (p. 138)

—¿Me oíste, Ignacio? Te digo que no veo bien. (p. 138)

—Éste no es ningún camino. (...) Y Tonaya no se ve, ni se oye ningún ruido que nos diga que está cerca. ¿Por qué no quieres decirme qué ves, tú que vas allá arriba, Ignacio? [p. 138]

»Mira a ver si ya ves algo. O si oyes algo. Tú que puedes hacerlo desde allá arriba, porque yo me siento sordo». (p. 139)

—(...) Ya debemos estar cerca. Lo que pasa es que ya es muy noche y han de haber apagado la luz en el pueblo. Pero al menos debías de oír si ladran los perros. Haz por oír. [p. 140]

El discurso del padre no evoca ninguna imagen sonora del entorno, se «siente sordo», «no se oye ningún ruido»; de ahí que el lector tampoco «oiga» nada excepto las voces de los personajes. Por su parte, el narrador tampoco

describe ningún sonido del ambiente, solamente alude a las intervenciones del hijo:

Hablaba poco. Cada vez menos. (...) [p. 138]

Primero le había dicho: «Apéame aquí... Déjame aquí... (...)». (...) Ahora ni siquiera eso decía. [p. 138]

Pero nadie le contestaba. (p. 138)

Y el otro se quedaba callado. (p. 138)

Su voz se hizo quedita, apenas murmuraba. (p. 139)

Nótese que la voz del hijo se percibe desde la perspectiva del padre quien intenta hablar con «el otro» que apenas contesta. Sus pláticas son muy concisas, el hijo responde con frases cortas, está desfallecido, no se implica emocionalmente en la conversación:

—¿Cómo te sientes?

—Mal. (p. 138)

—¿Te duele mucho?

—Algo —contestaba él. (p. 138)

—(...) ¿Por qué no quieres decirme qué ves, tú que vas allá arriba?

—Bájame, padre.

—¿Te sientes mal?

—Sí. [p. 138]

—Te llevaré a Tonaya.

—Bájame. (p. 139)

Estos diálogos tan lacónicos reflejan una situación comunicativa en la que ambos hablantes están cansados, pero mientras que uno de ellos parece que está a punto de desmayarse, el otro está determinado en cumplir su objetivo que es llevar a su hijo a Tonaya. Esta determinación está expresa en unas intervenciones

largas del padre quien habla como para sí mismo y no le importa que su hijo no participe en la conversación:

—Duérmete allí arriba. Al cabo te llevo bien agarrado.

(...)

—Todo esto que hago, no lo hago por usted. Lo hago por su difunta madre. Porque usted fue su hijo. Por eso lo hago. (...) Es ella la que me da ánimos, no usted. Comenzando porque a usted no le deba más que puras dificultades, puras mortificaciones, puras vergüenzas.

(...)

—Me derrengaré, pero llegaré con usted a Tonaya, para que le alivien esas heridas que le han hecho. Y estoy seguro de que, en cuanto se sienta usted bien, volverá a sus malos pasos. Eso ya no me importa. Con tal de que se vaya lejos, donde yo no vuelva a saber de usted. Con tal de eso... Porque para mí usted ya no es mi hijo. He maldecido la sangre que usted tiene de mí. (...) [p. 139]

—Me acuerdo cuando naciste. Así eras entonces. Despertabas con hambre y comías para volver a dormirte. (...) Tú madre, que descansa en paz, quería que te criaras fuerte. (...) Y tú la hubieras matado otra vez si ella estuviera viva a estas alturas. [p. 140]

Estos discursos potencian en el lector la sensación de que está contemplando los hechos desde la perspectiva del padre dado que está «oyendo» su voz sin saber qué está pasando «arriba» con el hijo, por qué no comenta nada de lo que dice su padre; sus únicas palabras no guardan relación alguna con los reproches de su padre:

—No veo nada. (p. 139)

—Tengo sed. (p. 140)

—Dame agua. (p. 140)

—Tengo mucha sed y mucho sueño. (p. 140)

Pero el padre parece no advertir esa falta de implicación emocional por su parte, ya que, cuando siente que sobre su cabello caen unas gotas, se imagina que son lágrimas y que ha conseguido conmover al hijo con su discurso:

—¿Lloras, Ignacio? Lo hace llorar a usted el recuerdo de su madre, ¿verdad? (...)
[p. 140]

Gracias a esta técnica Rulfo persuade al lector de que está percibiendo la conversación desde la posición del padre que no oye ningún ruido del ambiente y parece ensimismado en sus emociones y recuerdos. La adopción de este punto de vista se hace especialmente visible en la segunda parte del relato cuando el padre ve las primeras casa de Tonaya y cuando se libera del peso que llevaba encima y por fin percibe los sonidos del ambiente; y con él lo hace el lector:

Allí estaba ya el pueblo. Vio brillar los tejados bajo la luz de la luna. Tuvo la impresión de que lo aplastaba el peso de su hijo al sentir que las corvas se le doblaban en el último esfuerzo. Al llegar al primer tejaván se recostó sobre el pretil de la acera y soltó el cuerpo, flojo, como si lo hubieran descoyuntado.

Destrabó difícilmente los dedos con que su hijo había venido sosteniéndose de su cuello y, al quedar libre, oyó cómo por todas partes ladraban los perros. (pp. 140-141)

Estas últimas escenas culminan la creación del ambiente sonoro del relato y a la vez refuerzan la atmósfera que el lector percibe a lo largo de toda la narración asumiendo la perspectiva del padre y, con ello, recreando sus sensaciones tales como el cansancio ocasionado por el esfuerzo, el alivio que siente al bajar al hijo de sus hombros y, finalmente, la claridad con la que oye los sonidos del entorno. Nótese que al final el padre se libera del peso que lo oprime; así lo sugieren los términos con las que se describe cómo se desprende del peso de su hijo que lo «aplasta» y cómo «destraba difícilmente» sus dedos para «soltar» su cuerpo y «quedar libre», y oír «cómo por todas partes ladraban los perros». De manera similar, el lector no percibía ningún sonido del ambiente, pero al final «libera» sus oídos y también oye los ladridos.

Las consideraciones hechas hasta aquí muestran que «No oyes ladrar los perros» quizás sea el cuento en el que Rulfo mejor consigue recrear la sonoridad y hacerla percibir por el lector desde un punto de vista determinado. Sin duda, a

lo largo de toda la narración la sensación fundamental radica en la transición de «no ver» a «ver» y, sobre todo, de «no oír» a «oír». A través de las técnicas con las que el lector asume la perspectiva del padre, Rulfo construye un efecto sonoro que consiste en que durante la primera parte del relato el lector percibe los sonidos con poca nitidez, pero en la segunda, o sea, al final del cuento, divisa todos los sonidos del ambiente con claridad. Aludiendo al título del relato, el fenómeno crucial estriba en que hasta el final el lector no oye ladrar los perros.

V.10. «¡Diles que no me maten!»

«¡Diles que no me maten!» apareció por primera vez en el número 66 de la revista *América* en junio del año 1951. Es otro de los relatos sobre la venganza de los que conforman el volumen *El Llano en llamas*. En este caso se trata de la venganza por un crimen cometido en el pasado: Juvencio Nava es detenido y fusilado por asesinar al dueño de la Puerta de Piedra, don Lupe Terreros, a quien mató por haberle negado pasto para sus animales y por haber matado a su novillo. Unos 40 años después a Nava lo detienen por orden del hijo de Terreros quien ahora es coronel y ha jurado vengar la muerte de su padre por lo que manda fusilar a Nava. El relato está dividido en cinco partes señaladas por el blanco tipográfico y en cada parte la acción se desarrolla en distinto plano temporal. Al respecto, cabe mencionar a Felipe Garrido quien señala que en «¡Diles que no me maten!»:

(...) los planos temporales se superponen, pues lo que ocurre en el ahora de la narración está determinado por lo acontecido treinta y cinco años antes. Al encimar el plano temporal del ahora de la narración con el del pasado de los acontecimientos, Rulfo consigue sustraer del curso del tiempo el relato: lo que se cuenta no está sucediendo, aunque a veces tengamos la impresión de que es así: ya ocurrió tiempo atrás; los protagonistas son a la vez narradores¹.

No obstante, es posible considerar que estos planos temporales que se superponen funcionan a modo de escenas cinematográficas en las que la acción vuelve hacia atrás o «salta» hacia adelante. Por lo tanto, sería adecuado estimar que en realidad lo que se cuenta sí está sucediendo ya que el personaje o el narrador evocan las imágenes de tal forma que el lector está reconstruyendo la acción en el tiempo y espacio en los que se está desarrollando. Aunque sean sucesos contados por uno de los personajes o por el narrador en tercera persona,

¹ Felipe Garrido, «*Pedro Páramo* y *El Llano en llamas* de Juan Rulfo», en Claude Fell (coord.), *Juan Rulfo: toda la obra*, ed. cit., p. 863.

el lector «se traslada» al entorno en el que suceden los hechos y lo recrea en su cabeza «directamente». Se trata de una técnica comparada con la, ya comentada en este trabajo, cinematográfica voz en *off* (o *voice over*), técnica que retransmite la voz de un individuo que no está visualmente delante de la cámara ni forma parte de la escena, sino que su voz suena sobre las imágenes que se muestran en la pantalla y puede ser escuchada por el espectador, pero no por los personajes. Así, la voz de un narrador en tercera persona o de los personajes «suena» mientras que el lector recrea en su cabeza las imágenes que evoca su discurso. Esta es, sin duda, una de las técnicas principales con las que Rulfo consigue recrear la sonoridad en su narrativa con tanta maestría.

V.10.1. Las voces del relato

La primera parte del relato está compuesta en su totalidad por el diálogo entre Juvencio Nava y su hijo Justino; sus voces irrumpen en la narración sin previa introducción del narrador en tercera persona. Las primeras palabras del padre son la súplica que da título al cuento y que se repite a lo largo de esta parte:

—¡Diles que no me maten, Justino! Anda, vete a decirles eso. Que por caridad. Así diles. Diles que lo hagan por caridad.

(...)

—Haz que te oiga. Date tus mañas y dile que para sustos ya he estado bueno. Dile que lo haga por caridad de Dios.

(...)

—Anda otra vez. Solamente otra vez, a ver qué consigues.

(...)

—Anda, Justino. Diles que tengan tantita lástima de mí. Nomás eso diles.

(...)

—Dile al sargento que te deje ver al coronel. Y cuéntale lo viejo que estoy. Lo poco que valgo. ¿Qué ganancia sacará con matarme? Ninguna ganancia. Al fin y

al cabo él debe de tener un alma. Dile que lo haga por la bendita salvación de su alma. [p. 104]

Nótese que los signos de exclamación dotan la primera intervención de un tono desesperado y aterrorizado que impregna toda esta parte y crea la atmósfera del relato. La escena no revela el motivo por el que van a matar a Nava, pero quizás pueda sorprender el tono tajante de su hijo quien no quiere interceder por su padre:

—No puedo. Hay allí un sargento que no quiere oír hablar nada de ti.

(...)

—(...) Yo ya no quiero volver allá.

(...)

—No. No tengo ganas de ir. Según eso, yo soy tu hijo. Y, si voy mucho con ellos, acabarán por saber quién soy y les dará por afusilarme a mí también. Es mejor dejar las cosas de ese tamaño. [p. 104]

Su negativa se ve reforzada por los gestos que recrea la voz del narrador en tercera persona:

Justino apretó los dientes y movió la cabeza diciendo:

—No.

Y siguió sacudiendo la cabeza durante mucho rato. (p. 104)

Con estas indicaciones el lector es capaz de recrear con facilidad el tono de la conversación: el miedo del padre ante la muerte y el miedo del hijo por si por su insistencia la culpa de su padre lo implica también. No obstante, al final Justino cede, aunque de mala gana, y en la intervención de su padre se nota alivio de haberlo convencido y esperanza de que quizás con su ayuda consiga evitar el fusilamiento:

Justino se levantó de la pila de piedras en que estaba sentado y caminó hasta la puerta del corral. Luego se dio vuelta para decir:

—Voy, pues. Pero si de perdida me afusilan a mí también, ¿quién cuidará de mi mujer y de los hijos?

—La Providencia, Justino. Ella se encargará de ellos. Ocúpate de ir allá y ver qué cosas haces por mí. Eso es lo que urge. (p. 105)

Cabe suponer que todavía no se han llevado a Juvencio de su casa, ya que el diálogo se desarrolla en el corral, además las palabras del hijo quien dice «Según eso, yo soy tu hijo» parecen indicar que los soldados han traído la orden de detención por escrito.

Mientras que durante la primera parte del relato «suenan» directamente las voces de los personajes, en la segunda el discurso del narrador se convierte en una voz en *off* que recrea las imágenes del pasado y traslada al lector a aquel entorno. El comienzo de esta parte sitúa la acción en el sitio en el que van a fusilar a Nava quien está atado a un horcón, esperando la ejecución:

Lo habían traído de madrugada. Y ahora era ya entrada la mañana y él seguía todavía allí, amarrado a un horcón, esperando. No se podía estar quieto. Había hecho el intento de dormir un rato para apaciguarse, pero el sueño se le había ido. También se le había ido el hambre. No tenía ganas de nada. Sólo de vivir. Ahora que sabía bien a bien que lo iban a matar, le habían entrado unas ganas tan grandes de vivir como sólo las puede sentir un recién resucitado. (p. 105)

Cabe señalar que es el mismo entorno que el de la última parte:

Ahora, por fin, se había apaciguado. Estaba allí arrinconado al pie del horcón. (...) [p. 110]

Nótese que en la segunda parte se habla de «un horcón» que en la última se convierte en «el horcón» lo que permite deducir que se trata del mismo entorno que funciona a modo de marco que encierra la historia de Juvencio Nava. Sus recuerdos surgen cuando está atado al madero esperando la ejecución:

Quién le iba a decir que volvería aquel asunto tan viejo, tan rancio, tan enterrado como creía que estaba. Aquel asunto de cuando tuvo que atar a don Lupe. No nada más por nomás como quisieron hacerle ver los de Alima, sino porque tuvo sus razones. Él se acordaba: (p. 105)

Aunque buena parte de la crítica ha comparado esta estrategia de empezar el relato con los últimos momentos de vida de uno de los personajes con *La crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez, cabe señalar su parecido con el comienzo de *Cien años de soledad* del mismo autor:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo².

En ambas escenas el personaje, mientras está esperando ser fusilado, recuerda acontecimientos del pasado y, si en la novela de García Márquez este recuerdo desencadena la larga historia de la familia Buendía, en «¡Diles que no me maten!» revela la historia de Juvencio Nava.

El punto a hacer notar es la frase que introduce los recuerdos de Nava: «Él se acordaba:» que termina el párrafo con dos puntos; la historia se cuenta a partir del párrafo siguiente en voz del narrador en tercera persona, pero desde la perspectiva de Juvencio:

Don Lupe Terreros, el dueño de la Puerta de Piedra, por más señas su compadre. Al que él, Juvencio Navas, tuvo que matar por eso; por ser el dueño de la Puerta de Piedra y que, siendo también su compadre, le negó el pasto para sus animales. (p. 105)

Durante la segunda parte del relato el discurso del narrador a modo de la voz en *off* revela el motivo del conflicto entre Nava y Terreros siempre desde el punto de vista del primero, dado que es Juvencio quien recuerda estas imágenes:

Primero se aguantó por puro compromiso. Pero después, cuando la sequía, en que vio cómo se le morían uno tras otro sus animales hostigados por el hambre y que su compadre don Lupe seguía negándole la yerba de sus potreros, entonces fue cuando se puso a romper la cerca y a arrear la bola de animales flacos hasta las paraderas para que se hartaran de comer. (...) [p. 105]

Mientras que el lector recrea en su cabeza estas escenas, la voz «en *off*» del narrador revela los sentimientos y los pensamientos de Nava y sitúa al lector en un contexto específico en el que parece que la disputa no tiene arreglo. Esta parte termina con la amenaza por parte de ambos personajes; el hecho de que sus palabras se reproduzcan de forma directa crea en el lector la impresión de que los personajes hablan en voz alta:

² Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Cátedra, Madrid, 2004, p. 83.

Y él y don Lupe alegaban y volvían a alegar sin llegar a ponerse de acuerdo.

Hasta que una vez don Lupe le dijo:

—Mira, Juvencio, otro animal más que metas al potrero y te lo mato.

Y él contestó:

—Mire, don Lupe, yo no tengo la culpa de que los animales busquen su acomodo. Ellos son inocentes. Ahi se lo haiga si me los mata. (p. 106)

En este caso el estilo directo también es un factor que aumenta el efecto de amenaza.

El comienzo de la tercera parte trae al lector al presente de la narración, sitúa la acción en el sitio donde Juvencio, amarrado al horcón, sigue recordando el pasado y continúa su historia contándola con su propia voz:

«Y me mató un novillo.

»Esto pasó hace treinta y cinco años, por marzo, porque ya en abril andaba por el monte, corriendo del exhorto. No me valieron ni las diez vacas que le di al juez, ni el embargo de mi casa para pagarle la salida de la cárcel. Todavía después se pagaron con lo que quedaba nomás por no perseguirme, aunque de todos modos me perseguían. (...)

»Y yo echaba pal monte, entreverándome entre los madroños y pasándome los días comiendo sólo verdolagas. A veces tenía que salir a la medianoche, como si me fueran correteando los perros. Eso duró toda la vida. No fue un año ni dos. Fue toda la vida». [pp. 106-107]

Hasta este momento sobre las imágenes evocadas «suenan» la voz de Juvencio, después el discurso lo retoma el narrador en tercera persona que, una vez más, a modo de la voz en *off* revela los sentimientos y los pensamientos del personaje:

Y ahora habían ido por él, cuando no esperaba ya a nadie, confiado en el olvido en que lo tenía la gente; creyendo que al menos sus últimos días los pasaría tranquilo. «Al menos esto —pensó— conseguiré con estar viejo. Me dejarán en paz». (p. 107)

Los últimos pensamientos de Juvencio trasladan la acción otra vez al pasado, cuando todavía tenía esperanza de escapar de la muerte, mientras tanto la voz en *off* revela sus sentimientos:

Se había dado a esta esperanza por entero. Por eso era que le costaba trabajo imaginar morir así, de repente, a estas alturas de su vida, después de tanto pelear para librarse de la muerte (...). [p. 107]

(...) No podía dejar que lo mataran. No podía. Mucho menos ahora. [p. 107]

Por un momento la acción se sitúa en el «ahora», es decir, en el momento de la narración, para en seguida volver al pasado; así lo indica la escena en la que los soldados llevan a Juvencio detenido y en la que una vez más «suena» la voz en *off* del narrador en tercera persona:

Pero para eso lo habían traído de allá, de Palo de Venado. No necesitaron amarrarlo para que los siguiera. Él anduvo solo, únicamente amarrado por el miedo. (...) Porque a eso iba. A morir. Se lo dijeron.

Desde entonces lo supo. Comenzó a sentir esa comezón en el estómago, que le llegaba de pronto siempre que veía de cerca la muerte (...). No, no podía acostumbrarse a la idea de que lo mataran.

Tenía que haber alguna esperanza. En algún lugar podría aún quedar alguna esperanza. Tal vez ellos se hubieran equivocado. Quizá buscaban a otro Juvencio Nava y no al Juvencio Nava que era él.

Caminó entre aquellos hombres en silencio, con los brazos caídos. (...)

Sus ojos (...) venían viendo la tierra, aquí, debajo de sus pies, a pesar de la oscuridad. (...)

Luego, como queriendo decir algo, miraba a los hombres que iban junto a él. Iba a decirles que lo soltaran, que lo dejaran que se fuera (...), pero se quedaba callado. «Más adelante se los diré», pensaba. Y sólo los veía. (...) No sabía quiénes eran. Los veía a su lado ladeándose y agachándose de vez en cuando para ver por dónde seguía el camino. [p. 108]

Se advierte que las imágenes visuales, es decir, descripciones de lo que podría «ver» y «escuchar» la cámara, se mezclan con la descripción de los sentimientos y los pensamientos de Juvencio, o sea, con elementos que la cámara

no podría filmar; con esta técnica Rulfo consigue crear el efecto de la voz en *off* y con ello evocar la sonoridad.

A la escena en la que los soldados se llevan a Juvencio se sobrepone un plano temporal anterior, es decir, la escena en la que Juvencio los ve venir:

Los había visto por primera vez al pardear de la tarde, en esta hora desteñida en que todo parece chamuscado. Habían atravesado los surcos pisando la milpa tierna. Y él había bajado a eso: a decirles que allí estaba comenzando a crecer la milpa. Pero ellos no se detuvieron.

(...)

Así que ni valía la pena de haber bajado; haberse metido entre aquellos hombres como en un agujero, para ya no volver a salir.

Y ahora seguía junto a ellos, aguantándose las ganas de decirles que lo soltaran. (...) [pp. 108-109]

Cabe señalar que, en este caso, el adverbio «ahora» hace referencia al momento en el que Nava camina entre los hombres y no cuando ya está atado al horcón. Por ello, las escenas anteriores parecen recuerdos que le vienen a la cabeza mientras se lo llevan para enjuiciarlo. Una vez más conviene subrayar cómo las imágenes que pueden ser registradas por la cámara se mezclan con la voz en *off* que revela sensaciones que no se pueden filmar.

Analizando la cuarta parte del relato, se puede observar que Rulfo, además de utilizar las voces de los personajes «en directo» y la voz del narrador en tercera persona a modo de la voz en *off*, emplea una técnica cinematográfica más que consiste en reproducir la voz de un personaje que participa en la escena, pero no está en la pantalla. Se trata de la voz del coronel, el hijo de Guadalupe Terreros:

—Mi coronel, aquí está el hombre.

Se habían detenido delante del boquete de la puerta. Él, con el sombrero en la mano, por respeto, esperando ver salir a alguien. Pero sólo salió la voz:

—¿Cuál hombre? —preguntaron.

—El de Palo de Venado, mi coronel. El que usted nos mandó traer. (p. 109)

A diferencia de la voz en *off* del narrador que no pueden escuchar los personajes, la voz del coronel sí es perceptible para los demás protagonistas de la escena; en un guion cinematográfico este tipo de voz se suele llamar *off screen*. Cabe precisar que el coronel es invisible para la cámara (es decir, para el lector) y también para Juvencio, pero mientras que el lector «oye» su discurso, puede parecer que Juvencio no:

—Pregúntale que si ha vivido alguna vez en Alima —volvió a decir la voz de allá adentro.

—¡Ey, tú! ¿Qué si has habitado en Alima? —repitió la pregunta el sargento que estaba frente a él.

—Sí. Dile al coronel que de allá mismo soy. Y que allí he vivido hasta hace poco.

—Pregúntale que si conoció a Guadalupe Terreros.

—Que dízque si conociste a Guadalupe Terreros.

—¿A don Lupe? Sí. Dile que sí lo conocí. Ya murió.

Entonces la voz de allá adentro cambió de tono:

—Ya sé que murió —dijo. Y siguió hablando como si platicara con alguien allá, al otro lado de la pared de carrizos: (...) [p. 109]

Se advierte, sin embargo, que Nava sí puede oír lo que dice el coronel, pero el coronel no quiere dirigirse a él directamente, sino que prefiere hacerlo a través de uno de sus hombres, quizás para mostrar su desprecio. Así se afirma cuando el coronel termina de contar que Guadalupe Terreros era su padre:

Desde acá, desde afuera, se oyó bien claro cuanto dijo. Después ordenó:

—¡Llévenselo y amárrenlo un rato, para que padezca, y luego fusílenlo! (p. 110)

Nótese que el lector «escucha» al coronel desde la perspectiva de los personajes que están fuera, desde «acá», mientras que la voz siempre sale de «allá adentro».

Esta parte termina con una gran descripción visual de Juvencio que de rodillas suplica clemencia:

—(...) No merezco morir así, coronel. Déjame que, al menos, el Señor me perdone. ¡No me mates! ¡Diles que no me maten!

Estaba allí, como si lo hubieran golpeado, sacudiendo su sombrero contra la tierra. Gritando. [p. 110]

Una vez más, Rulfo no describe, sino evoca: en vez de indicar simplemente que Juvencio está de rodillas, traza una imagen en la que está «sacudiendo su sombrero contra la tierra», el mismo sombrero que al principio de esta parte sostenía «en la mano, por respeto». Esta imagen, junto con la indicación «gritando», se asemeja a las descripciones de un guion cinematográfico que consisten en señalar lo que puede «ver» y «escuchar» la cámara. Gracias a esta técnica, el lector recrea en su cabeza la escena y la sonoridad de las voces de los personajes. Por último, es de subrayar que la primera y la última intervención de Juvencio es la misma frase: «¡Diles que no me maten!»; mientras que al principio del relato se dirigía a su hijo Justino, ahora le suplica al coronel.

En la quinta y última parte del relato la acción, como se ha mencionado más arriba, vuelve al sitio donde Juvencio estaba amarrado al horcón, pero ahora ya está muerto. La escena se describe «desde fuera», mostrando aquellos elementos que pueden ser percibidos por una cámara, mientras que la voz en *off* del narrador en tercera persona revela aquello que no puede ser filmado: la motivación del personaje que ahora es Justino (fragmentos señalados en negrita):

(...) Había venido su hijo Justino y su hijo Justino se había ido y había vuelto y ahora otra vez venía.

Lo echó encima del burro. Lo apretó bien apretado al aparejo **para que no se fuese a caer por el camino**. Le metió su cabeza dentro de un costal **para que no diera mala impresión**. Y luego le hizo pelos al burro y se fueron, arrebiatados, de prisa, **para llegar a Palo de Venado todavía con tiempo para arreglar el velorio del difunto**. [pp. 110-111]

Cabe resumir lo planteado hasta aquí destacando que la simulación de la sonoridad en «¡Diles que no me maten!» reside en el manejo de tres tipos de voces relacionadas con la técnica cinematográfica: las voces «directas» de los personajes; la voz en *off* (o *voice over*) que escucha el lector, pero no los personajes y la voz *off screen* de un personaje que está fuera de «pantalla», pero su discurso es percibido tanto por el lector como por los demás personajes de la escena. Gracias a que la descripción de las escenas que conforman el relato se asemeja a la descripción empleada en un guion cinematográfico —en la que importan las acciones que pueden ser filmadas—, el lector recrea la realidad imaginada a modo de película en la que los personajes hablan en voz alta. No obstante, tanto los diálogos como la voz del narrador en tercera persona revelan la motivación, los sentimientos y los pensamientos de los personajes, aunque el narrador hable desde la perspectiva de Juvencio.

V.11. «En la madrugada»

El argumento del cuento «En la madrugada» gira alrededor de un supuesto crimen cometido por el viejo pastor Esteban sobre su patrón don Justo Brambila. Esteban está detenido, acusado por matar a su patrón, pero él solo se acuerda de la pelea que tuvo con don Justo y no de haberlo matado. El relato está dividido en ocho partes señaladas por el blanco tipográfico y en cada una de ellas los hechos están narrados de tal forma que no ofrecen una respuesta clara al respecto.

Por lo que concierne a la estructura del relato, los estudiosos se han referido con frecuencia al modo en el que empieza la narración, considerándolo un comienzo clásico propio de muchas narraciones realistas. Así, Florence Olivier señala que:

Como en «Luvina», «En la madrugada» se abre con la evocación del lugar, pero San Gabriel, bajo todos los matices del alba y con todas sus fragancias animales, vegetales y humanas mezcladas, no es descrito por un personaje. Un narrador-autor inicia clásicamente el relato de esa pequeña tragedia rural, relato que enseguida se focaliza desde el exterior sobre el viejo pastor Esteban¹.

Por su parte, François Perus considera que:

(...) la descripción del primer *amanecer* tiene por principal objetivo brindar un marco concreto al presente de la enunciación y proporcionar las principales claves de la forma narrativa del cuento, basada en *la rememoración ensoñadora*. La contemplación de esta *madrugada* trae en efecto consigo una serie de reminiscencias que dan lugar, primero, a la evocación de la *imagen* del viejo Esteban en el camino de Jiquilpan a San Gabriel, y luego, a la asunción de la *voz* de este mismo personaje, desde otro lugar y otro tiempo de la memoria. Como en otros relatos de Rulfo, el «ver» se asocia aquí con el «oír», propiciando movimientos perceptivos y valorativos que colocan al narrador en la *huella* del personaje en pos de una «verdad posible»².

¹ Florence Olivier, «La seducción de los fantasmas en la obra de Rulfo», en Claude Fell (coord.), *Juan Rulfo: toda la obra*, ed. cit., p. 738.

² François Perus, *Juan Rulfo, el arte de narrar*, ed. cit., p. 119.

Pero aún hay otro modo de enfocar el asunto: como se mostrará a continuación, hay fundamentos para afirmar que tanto el principio como el final del relato se asemejan a una descripción de escena propia de un guion cinematográfico. Es más, toda la estructura del relato es equiparable con una suerte de guía de una película en la que las descripciones se basan en lo que el espectador puede ver y oír, técnica con la que Rulfo consigue recrear la sonoridad (esta sugerencia coincide con la observación de Perus según la cual en los relatos rulfianos el «ver» se asocia con el «oír»).

V.11.1. Estructura a modo de un guion cinematográfico

La primera parte del relato funciona a modo de una transición progresiva de la pantalla negra a una escena, en lo que se refiere a lo visual, y del silencio a los primeros sonidos del ambiente, en cuanto a lo auditivo (este tipo de transición se utiliza tanto en un guion cinematográfico como radiofónico y se llama *fade in*):

San Gabriel sale de la niebla húmedo de rocío. Las nubes de la noche durmieron sobre el pueblo buscando el calor de la gente. Ahora está por salir el sol y la niebla se levanta despacio, enrollando su sábana, dejando hebras blancas encima de los tejados. Un vapor gris, apenas visible, sube de los árboles y de la tierra mojada atraído por las nubes; pero se desvanece en seguida. Y detrás de él aparece el humo negro de las cocinas, oloroso a encino quemado, cubriendo el cielo de cenizas.

Allá lejos los cerros están todavía en sombras.

Una golondrina cruzó las calles y luego sonó el primer toque del alba.

Las luces se apagaron. Entonces una mancha como de tierra envolvió al pueblo, que siguió roncando un poco más, adormecido en el color del amanecer. (p. 66)

Se advierte que esta primera parte, a modo de los encabezados de escena de un guion, describe el lugar en el que se desarrollará la acción; en este caso la escena transcurrirá en el exterior, en un lugar concreto que es San Gabriel, y al amanecer. Cabe subrayar que el sonido del «primer toque del alba» será un

efecto sonoro que se repetirá en distintas partes del relato para ubicar la acción en el tiempo, pero a este asunto se volverá, ilustrándolo, más adelante.

Llama la atención el cambio del tiempo verbal del presente («los cerros están todavía en sombras»), característico en la elaboración de un guion, al pretérito perfecto simple («Una golondrina cruzó las calles y luego sonó el primer toque del alba») que se emplea en los dos últimos párrafos de esta parte. Tal y como indicaba François Perus, este cambio está relacionado con la segunda parte del relato, con la figura del narrador y la perspectiva desde la cual se narran los hechos; la propuesta de Perus es que el cambio del tiempo verbal indica la evocación de los recuerdos por parte del personaje narrador que, como señala, es el viejo pastor Esteban. Como se verá más adelante, el relato está narrado no solo desde la perspectiva de Esteban, sino también desde el punto de vista de otros personajes. En lo que respecta al cambio del tiempo verbal, cabría considerarlo comienzo de la acción señalado por el primer efecto sonoro, que es el toque del alba, que también indicará el final de la acción en la última parte del relato.

Mientras que la primera parte se asemeja a una entrada progresiva de la oscuridad a la luz y del silencio a la ambientación sonora, la última parte del relato termina la escena de forma más brusca:

Sobre San Gabriel estaba bajando otra vez la niebla. En los cerros azules brillaba todavía el sol. Una mancha de tierra cubría el pueblo. Después vino la oscuridad. Esa noche no encendieron las luces, de luto, pues don Justo era el dueño de la luz. Los perros aullaron hasta el amanecer. Los vidrios de colores de la iglesia estuvieron encendidos hasta el amanecer con la luz de los cirios, mientras velaban el cuerpo del difunto. Voces de mujeres cantaban en el semisueño de la noche: «Salgan, salgan, salgan, ánimas de penas» con voz de falsete. Y las campanas estuvieron doblando al muerto toda la noche, hasta el amanecer, hasta que fueron cortadas por el toque del alba. (p. 71)

Aquí el lector observa el mismo exterior que en la primera parte, no obstante, ahora es de noche, San Gabriel está sumido en la oscuridad y solo se ven las luces de la iglesia; se escuchan los aullidos de los perros, el canto de las

mujeres y el doblar de las campanas, pero cuando suena el primer «toque del alba», la imagen, y con ella la acción, se cortan.

La segunda parte del relato está construida entera en presente y, a modo de un guion cinematográfico, describe la acción explicando lo que se puede ver y escuchar, sin indagar en los sentimientos ni intenciones del personaje. En el primer párrafo simplemente se le presenta al lector el personaje de Esteban:

Por el camino de Jiquilpan, bordeado de camichines, el viejo Esteban viene montado en el lomo de una vaca, arreando el ganado de la ordeña. Se ha subido allí para que no le brinquen a la cara los chapulines. Se espanta los zancudos con su sombrero y de vez en cuando intenta chiflar, con su boca sin dientes, a las vacas, para que no se queden rezagadas. Ellas caminan rumiando, salpicándose con el rocío de la hierba. La mañana está aclarando. Oye las campanadas del alba en San Gabriel y se baja de la vaca, arrodillándose en el suelo y haciendo la señal de la cruz con los brazos extendidos. (pp. 66-67)

Aunque una de las frases indica el motivo por el que Esteban se ha subido al lomo de una vaca («Se ha subido allí para que no le brinquen a la cara los chapulines»), se trata de una causa que se puede deducir a partir de la imagen representada, no a partir de unos hechos que el lector todavía desconoce. De manera similar se describe el sobresalto de Esteban: primero la causa y luego la reacción del personaje:

Una lechuza grazna en el hueco de los árboles y entonces él brinca de nuevo al lomo de la vaca, se quita la camisa para que con el aire se le vaya el susto, y sigue su camino. (p. 67)

Esta parte, además de presentar el personaje de Esteban, muestra el entorno desde su perspectiva: el lector «ve» y «oye» lo mismo que Esteban. Gracias a que toda la escena está descrita a partir de los elementos que podrían ser percibidos por una cámara, Rulfo consigue que el lector recree en su cabeza la sonoridad del ambiente y del habla de los personajes. Así, cuando Esteban habla, el lector tiene la impresión de que lo está oyendo hablar en voz alta:

«Una, dos, diez», cuenta las vacas al estar pasando el guardaganado que hay a la entrada del pueblo. A una de ellas la detiene por las orejas y le dice estirando la trompa: «Ora te van a desahijar, motilona. Lloro si quieres; pero es el último día

que verás a tu becerro». La vaca lo mira con sus ojos tranquilos, se lo sacude con la cola y camina hacia adelante.

Están dando la última campanada del alba. (p. 67)

V.11.2. Perspectivas de la narración

Como se ha señalado ya de forma muy breve, la narración se lleva a cabo desde la perspectiva de varios personajes del relato y con el discurso de distintas voces. Por un lado, los hechos se presentan a través del discurso de un narrador en tercera persona y por otro, a través del discurso en primera persona con la voz de Esteban.

V.11.2.1. *La voz del narrador en tercera persona*

Por lo que respecta al primer modo de narración, el narrador en tercera persona describe los acontecimientos desde el punto de vista de Esteban y también de los demás personajes. Como se ha visto, la segunda parte del relato está contada en presente, a modo de un guion cinematográfico que describe la acción, pero en las demás intervenciones el narrador en tercera persona utiliza el pretérito. Esto supone un cambio de perspectiva desde la que se muestra al lector lo que está sucediendo; así, mientras en el primer caso el lector contempla la escena «en directo», en el segundo, la voz del narrador evoca imágenes del pasado que el lector tiene que recrear en su cabeza.

En la parte cuatro, el narrador evoca las imágenes desde el punto de vista de Esteban:

El viejo Esteban dejó entrar las vacas una por una, mientras las ordeñaba. Dejó al último a la desahijada, que se estuvo brame y brame, hasta que por pura lástima la dejó entrar. «Por última vez —le dijo—; míralo y lengüetéalo; míralo como si fuera a morir. Estás ya por parir y todavía te encariñas con este grandulón». Y a él: «Saboréalas nomás, que ya no son tuyas; te darás cuenta de que esta leche es leche tierna como para un recién nacido». Y le dio de patadas cuando vio que mamaba de las cuatro tetas. «Te romperé las jetas, hijo de res». (p. 68)

El lector recrea las imágenes visuales y auditivas a partir de lo que ve y lo que oye Esteban. La escena se corta cuando el pastor está golpeando al becerro. Esta imagen es retomada en la parte seis, pero en este caso los acontecimientos están contados desde la perspectiva de don Justo:

Justo Brambila dejó a su sobrina Margarita sobre la cama, cuidando de no hacer ruido. (p. 69)

A continuación, el narrador en tercera persona contempla la escena desde un ángulo más amplio y, a modo de la voz en *off*, ofrece información sobre los demás personajes que conforman esta escena:

En la pieza contigua dormía su hermana, tullida desde hacía dos años, inmóvil, con su cuerpo hecho de trapo; pero siempre despierta. Solamente tenía un rato de sueño, al amanecer; entonces se dormía como si se entregara a la muerte. (p. 69)

En el siguiente fragmento narrativo, se ve la imagen de Justo Brambila que deja a su sobrina sobre la cama desde el punto de vista de su hermana:

Despertaba al salir el sol, ahora. Cuando Justo Brambila dejaba el cuerpo dormido de Margarita sobre la cama, ella comenzaba a abrir los ojos. Oyó la respiración de su hija y preguntó: «¿Dónde has estado anoche, Margarita?». (p. 69)

El lector «ve» y «oye» lo que ve y lo que oye la hermana de don Justo, no obstante, inmediatamente después el punto de vista vuelve sobre Brambila; la percepción audiovisual se efectúa desde su perspectiva y el lector «oye» la pregunta de la hermana como si la oyera don Justo:

Y antes que comenzaran los gritos que acabarían por despertarla, Justo Brambila abandonó el cuarto, en silencio.

Eran las seis de la mañana.

Se dirigió al corral para abrirle el zaguán al viejo Esteban. (p. 69)

Mientras se dirige al zaguán, la voz del narrador, a modo de la voz en *off*, revela al lector sus intenciones y pensamientos:

Pensó también en subir al tapanco, para deshacer la cama donde él y Margarita habían pasado la noche. «Si el señor cura autorizara esto, yo me casaría con ella; pero estoy seguro de que armará un escándalo si se lo pido. Dirá que es un incesto y nos excomulgará. Más vale dejar las cosas en secreto». (pp. 69-70)

La siguiente escena recoge la última imagen de la parte cuatro, en la que Esteban estaba golpeando al becerro, pero ahora el lector la «ve» desde la perspectiva de don Justo:

En eso iba pensando cuando se encontró al viejo Esteban peleándose con el becerro, metiendo sus manos como de alambre en el hocico del animal y dándole de patadas en la cabeza. Parecía que el becerro ya estaba derregado porque restregaba sus patas en el suelo sin poder enderezarse. (p. 70)

Asimismo, el lector recrea la imagen de la pelea que surge justo después a partir del punto de vista de Brambila:

Corrió y agarró al viejo por el cuello y lo tiró contra las piedras, dándole de puntapiés y gritándole cosas de las que él nunca conoció su alcance. Después sintió que se le nublaba la cabeza y caía rebotado contra el empedrado del corral. Quiso levantarse y volvió a caer, y al tercer intento se quedó quieto. Una nublazón negra le cubrió la mirada cuando quiso abrir los ojos. No sentía dolor, sólo una cosa negra que le fue oscureciendo el pensamiento hasta la oscuridad total. (p. 70)

Se advierte que, gracias a que el narrador adopta el punto de vista de don Justo, esta descripción está construida a modo de una escena de película en la que la imagen desaparece progresivamente y pasa a pantalla negra para cambiar a otra escena. Cabe señalar también que la muerte de don Justo está presentada de forma muy cinematográfica, desde «dentro» del personaje y esta forma de presentar la pelea supone un punto de vista alternativo al que, como se verá más adelante, ofrece en su narración Esteban en la quinta parte del relato.

En el primer fragmento narrativo de la parte siete la voz del narrador en tercera persona describe los acontecimientos «desde fuera», pero adoptando una perspectiva cercana a Esteban:

El viejo se levantó ya alto el sol. Se fue caminando a tientas, quejándose. No se supo cómo abrió la puerta y se echó a la calle. No se supo cómo llegó a su casa, llevando los ojos cerrados, dejando aquel reguero de sangre por todo el camino. Llegó y se recostó en su catre y volvió a dormirse. (p. 70)

La siguiente escena, sin embargo, está presentada desde el punto de vista de Margarita, la sobrina de don Justo:

Serían las once de la mañana cuando entró Margarita en el corral, buscando a Justo Brambila, llorando porque su madre le había dicho después de mucho sermonearla que era una prostituta.

Encontró a Justo Brambila muerto. (p. 70)

Como se puede observar en este fragmento, la voz del narrador en tercera persona no solo describe las escenas a partir de los elementos visuales y auditivos, sino que también le proporciona al lector, por un lado, información sobre los pensamientos, los sentimientos o las motivaciones de los personajes, y por otro, información relacionada con los acontecimientos que el lector desconoce porque no han sido mostrados en la narración. Aunque esta última no sea una práctica propia de un guion cinematográfico, cabe recordar que los relatos rulfianos son sobre todo un texto literario y allí es habitual el empleo de este tipo de técnicas. No obstante, cabe señalar que el carácter oral de su lenguaje reside en la evocación de la sonoridad, efecto que consigue gracias a que la estructura de la narración se fundamenta en presentar los acontecimientos a partir de las imágenes visuales y auditivas. Así no es de extrañar que lo que se advierte en el relato «En la madrugada» analizando el discurso del narrador en tercera persona es que el lector descubre los sucesos más significativos a partir de lo que puede «ver» y «oír». Una prueba de ello es la descripción de la muerte de don Justo que termina con la imagen de «una cosa negra que le fue oscureciendo el pensamiento hasta la oscuridad total»; el lector contempla la escena a partir de lo que ve don Justo por lo que solo sabe que el personaje está perdiendo el conocimiento y desconoce qué es exactamente lo que lo ha provocado. Otra muestra de que el lector obtiene la información a partir de lo visual se puede ver en la imagen de Esteban quien después de la pelea con don Justo vuelve a casa «dejando aquel reguero de sangre por todo el camino». Esto explica por qué han detenido a Esteban y por qué dicen que es él quien mató a su patrón.

De manera similar, gracias al efecto sonoro de las campanadas que suenan en distintas partes del relato —ubicando así cada acción en un momento concreto—, el lector puede observar qué hacen distintos personajes a la misma

hora. Al principio del relato suena el primer toque del alba: «Una golondrina cruzó las calles y luego sonó el primer toque del alba» (p. 66). Esteban viene por el camino de Jiquilpan cuando «Oye las campanadas del alba en San Gabriel» (p. 67) y está en la entrada del pueblo cuando «Están dando la última campanada del alba» (p. 67). Mientras tanto, don Justo deja a su sobrina sobre la cama cuando su hermana «Despertaba al salir el sol, ahora» (p. 69); cabe suponer que es el momento en el que empiezan a sonar las campanadas. Cuando Brambila abandona el cuarto y se dirige al corral «Eran las seis de la mañana» (p. 69); es decir, ha sonado la última campanada. Cabe observar que el sonido de las campanadas da coherencia a estas escenas ya que no se muestran correlativas, sino que están intercaladas con el discurso de Esteban.

V.11.2.2. *El discurso de Esteban*

Por lo que respecta a la narración en primera persona en la voz de Esteban, está destacada en el texto con comillas y, lógicamente, describe la acción desde el punto de vista del vaquero; el lector «ve» y «oye» lo que ve y lo que oye Esteban:

«(...) Y ya estaba yo quitando la tranca del zaguán cuando vi al patrón don Justo que salía de donde estaba el tapanco, con la niña Margarita en sus brazos y que atravesaba el corral sin verme. Yo me escondí hasta hacerme perdedizo arrojándome contra la pared, y de seguro no me vio. Al menos eso creí». (p. 68)

Lo mismo se puede observar en la descripción de la pelea con la que empieza la parte cinco del relato; en ella Esteban retoma la última imagen de la parte anterior evocada por el narrador en tercera persona en la que el pastor estaba golpeando al becerro:

«Y le hubiera roto el hocico si no hubiera surgido por allí el patrón don Justo, que me dio de patadas a mí para que me calmara. Me zurró una sarta de porrazos que hasta me quedé dormido entre las piedras, con los huesos tronándose de tan zafados que los tenía». (p. 68)

Cabe destacar que el personaje narrador presenta los hechos dirigiéndose a un interlocutor que no interviene de forma explícita en ningún momento de su

discurso y al que Esteban se dirige en forma de «usted». Aunque el lector puede deducir que el interlocutor silencioso pregunta a Esteban sobre los acontecimientos, cabe suponer que no se trata de un representante de la ley porque las respuestas de Esteban indican que es alguien que no necesariamente conoce todos los hechos:

»Qué pasó luego? Yo no lo supe. No volví a trabajar con él. Ni yo ni nadie, porque ese mismo día se murió. ¿No lo sabía usted? Me lo vinieron a decir a mi casa (...). Me llegaron con ese aviso. Y que dizque yo lo había matado, dijeron los díceres. Bien pudo ser, pero yo no me acuerdo. ¿No cree usted que matar a un prójimo deja rastros? (...) Pero desde el momento que me tienen aquí en la cárcel por algo ha de ser, ¿no cree usted? [p. 68]

Gracias a que las primeras partes del relato se asemejan en su estructura a un guion cinematográfico, ahora el lector puede imaginarse a Esteban sentado frente a una cámara, contando su versión de los acontecimientos a alguien que está sentado detrás y que ha venido a «entrevistarlo» porque ha oído las habladurías de la gente. Una prueba de ello es el siguiente fragmento:

»(...) ¿cómo no iba a acordarme de que había matado a un hombre? Y, sin embargo, dicen que maté a don Justo. ¿Con qué dicen que lo maté? ¿Qué dizque con una piedra, verdad? Vaya, menos mal (...) [p. 69]

Esteban no se acuerda de haber matado a Brambila, como dice a su interlocutor:

»(...) Aunque, mire, yo bien que me acuerdo de hasta el momento que le pegué al becerro y de cuando el patrón se me vino encima, hasta allí va muy bien la memoria; después todo está borroso. Siento que me quedé dormido de a tiro y que cuando desperté estaba en mi catre (...) [pp. 68-69]

Nótese que es la misma información que posee el lector que, aunque se le ha presentado la escena también desde la perspectiva de don Justo, no la ha visto «desde fuera». Para el lector también todo está claro hasta el momento de la pelea, incluso puede reconstruir ciertos hechos de los que Esteban no se acuerda. Un ejemplo notable lo proporcionan las palabras con las que Esteban empieza su discurso en la parte tres:

«Yo tenía el ombligo frío de traerlo al aire. Ya no me acuerdo por qué. (p. 67)

El lector, sin embargo, sabe por qué gracias a la imagen que crea la voz del narrador en la segunda parte del relato:

Una lechuza grazna en el hueco de los árboles y entonces él brinca de nuevo al lomo de la vaca, se quita la camisa para que con el aire se la vaya el susto, y sigue su camino. (p. 67)

No obstante, en lo que se refiere a la escena de la muerte de don Justo, la sensación del lector es la misma que la de Esteban: «todo está borroso». El narrador en tercera persona no le proporciona más información de la que tienen los demás personajes; el lector «ve», «oye» y sabe lo mismo que ellos.

En suma, analizando el relato «En la madrugada» se puede constatar su parecido con la estructura de un guion cinematográfico que reside en la forma de presentar los acontecimientos. Aunque, indudablemente, se trate de un texto literario, la narración está organizada en torno a las imágenes visuales y sonoras que podrían estar captadas por una cámara. Con esta técnica Rulfo consigue recrear la sonoridad propia de un medio audiovisual y con ello persuadir al lector de que está escuchando los sonidos del ambiente y de que los personajes hablan en voz alta. Dicho en otros términos, las imágenes evocadas transmiten la información suficiente para que el lector visualice el relato en su imaginación y con ello recree la ambientación sonora del entorno y las voces y la mímica de los personajes: qué tono utilizan, qué gestos hacen, etc. Generalizando estas conclusiones, se puede afirmar que el carácter oral del relato reside en la descripción «audiovisual» que se emplea en la narración.

V.12. A modo de resumen

El análisis detallado de estos ocho relatos seleccionados de *El Llano en llamas* ha mostrado que el carácter oral de esta prosa reside en la evocación de la sonoridad del habla que Rulfo consigue gracias a que fundamenta la estructura narrativa y el modo de describir la acción en una técnica propia de un guion cinematográfico, que consiste en exponer los hechos a través de las imágenes auditivas y visuales que transfieren al lector información suficiente para que visualice las escenas en su imaginación. Los ejemplos más representativos del carácter visual y auditivo de su prosa se encuentran en los relatos «En la madrugada» y «No oyes ladrar los perros». Asimismo, se puede observar cómo la voz del narrador en tercera persona funciona a modo de objetivo de una cámara cinematográfica que enfoca la atención del lector en los detalles, ofrece una ambientación visual y auditiva de la narración, traslada la acción al presente enunciativo de los personajes e indica los cambios de escena; todas estas funciones del narrador en tercera persona se hacen especialmente visibles en «El hombre» y «Luvina». El carácter novedoso de estas consideraciones reside en vincular la habilidad rulfiana de recrear visualmente los escenarios de sus relatos con la oralidad de su lenguaje y en insistir en que se trata de una oralidad universal; es decir, que no se trata exclusivamente de una imitación del habla y del entorno de los campesinos de Jalisco, sino que Rulfo construye las imágenes auditivas y visuales seleccionando elementos del repertorio sonoro y visual común para la mayoría de los lectores.

Además de determinar que la descripción de la acción presente en los relatos está construida en torno a los campos semánticos de «oír» y «ver», se ha encontrado que en la narración predominan tres tipos de voces relacionadas con la producción cinematográfica: la voz de los personajes «en directo»; la voz en *off* (o *voice over*), de un personaje narrador o del narrador en tercera persona,

que «escucha» el lector, pero no los personajes; y la voz *off screen* de un personaje que está «fuera de pantalla», pero su discurso es percibido tanto por el lector como por los personajes de la escena. El ejemplo más relevante del empleo y el manejo de este tipo de voces es el cuento «¡Diles que no me maten!», aunque «Talpa» es una muestra de la voz en *off* de un personaje narrador.

Por lo que respecta al modo de hablar de los personajes y la evocación de la sonoridad del habla, hay que apuntar que Rulfo reproduce, fundamentalmente, realizaciones sonoras «antinormativas», deformaciones populares o errores respecto a la norma culta que son comunes para la mayoría de los hablantes del español y no exclusivos de los campesinos de Jalisco. Ejemplos más representativos los proporcionan las intervenciones de los personajes del «Paso del Norte».

Por último, cabe destacar la técnica de utilizar en los relatos a un interlocutor que no interviene de forma explícita en la narración y al que los personajes le cuentan los hechos en forma de un monólogo aparente; como si se tratase de un interlocutor que está por detrás de la cámara y escucha la historia que le cuenta el personaje. Con ello, el discurso de este personaje se hace más verosímil dado que el monólogo no es la forma más natural de comunicación, entre otras razones, por la ausencia de *feedback* que estimule nuevos mensajes. La presencia de un interlocutor (o interlocutores), aunque sea invisible y mudo para el lector, a quien el personaje narrador puede dirigirse hace que el discurso de este personaje se asemeje a una conversación, o sea, a un modo de comunicación más habitual. Los ejemplos más notables lo ofrecen los relatos «Luvina», «El hombre» (en la segunda parte que corresponde al discurso del borreguero), «Día del derrumbe» o «En la madrugada».

Conclusiones

La idea central de la presente tesis ha sido mostrar que la oralidad del lenguaje empleado en los relatos de *El Llano en llamas* no reside exclusivamente en el uso de las múltiples estrategias que permiten trasladar elementos del habla al medio escrito, sino que es de carácter más universal y radica en la evocación de la sonoridad a través de las imágenes visuales y auditivas que le permiten al lector recrear en su imaginación las voces de los personajes y de los narradores. Tal concepción ha sido posible a partir de los conceptos que se analizan en la primera parte de este trabajo.

La sección teórica parte de la idea según la cual la clásica distinción establecida por Ong entre la oralidad primaria y secundaria no se adecúa a la realidad del siglo XXI, determinada por las tecnologías avanzadas que permiten transmitir la información de una manera instantánea. La necesidad de discernir entre las tecnologías del siglo pasado y las del siglo actual impulsa la formulación de nuevas propuestas teóricas que postulan el surgimiento de un nuevo tipo de oralidad, llamada «la oralidad del tercer entorno», que trasciende los límites de la oralidad primaria y secundaria y está definida por la creación de una red global de comunicación digital en tiempo real. Como se ha indicado, la originalidad de la contribución de estos estudios reside, fundamentalmente, en señalar que en la actualidad los avances tecnológicos adquieren cada vez más importancia y modifican el clásico modelo de la comunicación y con ello la concepción de lo que se entiende como oralidad. Teniendo en cuenta estas

premisas, se han revisado brevemente algunas propuestas de la definición del término oralidad y, a efectos de esta tesis, se considera que lo oral y lo escrito constituyen dos formas de codificar una lengua, es decir, dos modalidades que poseen los mismos rasgos cuya intensidad está determinada por la situación comunicativa y no por el canal empleado en la producción del mensaje.

Por lo que respecta al estudio de la oralidad en los textos literarios, se destaca que existen dos maneras de abordar el asunto: bien atendiendo a la llamada literatura oral que abarca las manifestaciones propias del discurso oral como mitos, leyendas, cuentos, poemas o canciones tradicionales recogidos directamente de informantes; bien analizando múltiples estrategias narrativas que permiten trasladar elementos del habla al medio escrito. Coherentemente con el tema de la presente tesis, se concede mayor atención al segundo enfoque expuesto en los estudios más representativos. La revisión de los trabajos seleccionados permite constatar que buena parte de los estudiosos entienden que la simulación de la oralidad en un texto escrito consiste en trasladar a la escritura aquellos rasgos que se consideran propios de lo oral y de la inmediatez comunicativa. Este enfoque se hace especialmente visible en lo que respecta a la simulación de la oralidad entendida como una técnica narrativa. No obstante, sin negar la trascendencia de la labor realizada en el estudio de la oralidad, en esta tesis se ofrece una propuesta alternativa que traspasa el modelo de análisis basado en la concepción de la distancia y la inmediatez comunicativas y que asume que la elección de los rasgos que un autor transpone a su escrito no parte de la diferencia entre ambas modalidades, sino que está determinada por las exigencias de una situación comunicativa concreta. De acuerdo con este planteamiento, se entiende que lo que se simula en los textos literarios no es la oralidad sino la sonoridad que se puede evocar a través de las imágenes visuales y auditivas que inscriben el discurso en una situación comunicativa concreta.

En el caso de la narrativa hispanoamericana, el concepto de oralidad cobra un significado particular debido a las reminiscencias de las culturas iletradas,

indígenas, provenientes de las civilizaciones prehispánicas. No obstante, el punto de vista más relevante para el tema de esta tesis es la simulación de la oralidad entendida como una técnica narrativa y el análisis centrado en los aspectos sintácticos y las características internas de la oralidad y su adaptación e inserción en el texto escrito. Como se ha señalado, los estudiosos con frecuencia enfocan el asunto desde la oposición entre la oralidad y la escritura, a pesar de que fundamentan sus análisis en el modelo de Koch y Oesterreicher. Cabe suponer que este carácter opuesto se debe a la oposición que se establece entre los polos de máxima inmediatez y máxima distancia comunicativas asociadas con lo oral y lo escrito respectivamente; por consiguiente, se asume que el discurso hablado se rige por sus propias normas lo que implica que sus características difieran de los rasgos considerados típicos de lo escrito. Semejante planteamiento sugiere que existen rasgos exclusivos de lo oral y, por lo tanto, para imitar la oralidad en un texto escrito basta reproducir los rasgos considerados propios del discurso hablado. Así, la destreza del autor para simular la oralidad se mediría a través de su habilidad para elegir los rasgos más apropiados y de plasmarlos adecuadamente en su obra.

Por lo que respecta al carácter oral de la narrativa de Juan Rulfo, el asunto ha sido abordado por la crítica, fundamentalmente, desde dos perspectivas: por un lado, se considera que la oralidad que permeabiliza su obra es la expresión de un mundo mítico, por otro, de mayor trascendencia para el tema de esta tesis, se considera la oralidad como parte de una estructura narrativa que se consigue gracias a la simulación del lenguaje oral. Cabe subrayar que los estudiosos coinciden en que se trata de una elaboración consciente lograda a través de unas determinadas técnicas narrativas y determinados recursos estilísticos. No obstante, como se ha mencionado, los estudios lingüísticos recogidos en la parte teórica de esta tesis permiten constatar que las actuales tendencias de investigación sobre la oralidad difieren de las propuestas anteriores en cuanto a la interpretación de las características de lo oral, ya que traspasan el modelo

basado en la concepción de la distancia y la inmediatez comunicativas. Estas propuestas permiten abordar el estudio de la oralidad en la narrativa de Juan Rulfo de forma más universal, más allá de la imitación de un lenguaje popular hablado campesino, y relacionar el carácter tan visual de su prosa con la dimensión oral del lenguaje de los narradores y de los personajes.

El análisis efectuado en este trabajo abarca ocho relatos considerados más paradigmáticos seleccionados del volumen *El Llano en llamas*: «Luvina», «El hombre», «Talpa», «El día del derrumbe», «Paso del Norte», «No oyes ladrar los perros», «¡Diles que no me maten!» y «En la madrugada». El resultado de este análisis viene a reforzar las afirmaciones de estudiosos como François Perus quien observa que el narrador testigo va acompañando y siguiendo al personaje desde la distancia a modo de una cámara cinematográfica¹ y compara la obra de Rulfo con una puesta en escena²; Emmanuel Carballo quien define a Rulfo como un escritor de «tipo visual»³; o Mariana Frenk quien sostiene que la prosa de Juan Rulfo «no describe, evoca»⁴. Asimismo, es un hecho indiscutible que la simulación de oralidad en los textos rulfianos es fruto de una elaboración consciente, idea que comparte la gran mayoría de los críticos.

El presente estudio ofrece una lectura y una propuesta alternativas, que enfocan el asunto de la oralidad de forma más universal que elude identificar lo oral solamente con el lenguaje popular de Jalisco que se manifiesta a través de unos rasgos característicos como mexicanismos, regionalismos, coloquialismos, diminutivos, pleonasmos y elipsis. Coherentemente con esta propuesta, se comprenderá que la simulación de la oralidad en un texto escrito no radica en

¹ François Perus, *Juan Rulfo, el arte de narrar*, ed. cit.

² Entrevista a François Perus por Arturo Jiménez ed. cit.

³ Emmanuel Carballo, óp. cit.

⁴ Mariana Frenk, óp. cit., p. 52.

trasladar a la escritura aquellos rasgos que se consideran propios de lo oral y de la inmediatez comunicativa.

Sin negar la trascendencia de toda una tradición teórica, gracias a este nuevo tipo de consideraciones, ha sido posible abordar el asunto de la simulación de la oralidad en la narrativa rulfiana desde una perspectiva más amplia que destaca la importancia del carácter visual y auditivo de su lenguaje fundamentado en la afinidad de la estructura narrativa con técnicas propias del mundo cinematográfico. Como ya se ha reiterado, cabe preguntarse si desde la primera edición de *El Llano en llamas* todos los lectores de Rulfo estaban tan familiarizados con el arte cinematográfico como para reconocer estas técnicas en su narrativa; no obstante, se puede suponer que el destinatario de su obra era el hombre letrado de ciudad. En este sentido parece razonable considerar que el carácter popular de la narrativa rulfiana reside más bien en su vínculo con la cultura del cine que en su relación con las producciones artísticas de las sociedades indígenas. Asimismo, aunque se ha señalado el parecido de la construcción narrativa de los relatos con un guion cinematográfico, también se ha insistido en que se trata de textos literarios cuyo objetivo principal no es su realización en el cine. A pesar de ello, es lícito vincular la obra rulfiana con las artes visuales como la fotografía y el cine dado que esta estrecha relación ha sido señalada en numerosas ocasiones por buena parte de la crítica. Además, las afirmaciones que se han efectuado acerca de la relación entre la estructura «audiovisual» de la narración y la oralidad han sido confirmadas en el análisis de los ocho relatos escogidos.

Esta tesis toma en cuenta que lo que aquí se ha presentado constituye un análisis parcial, por lo que podría resultar provechoso un estudio detallado de los aspectos «audiovisuales» de la narrativa rulfiana también en la novela *Pedro Páramo*. Tal análisis seguramente favorecería el estudio sobre el carácter oral de la prosa del autor mexicano y podría determinar si la relación entre las técnicas cinematográficas y la oralidad de su lenguaje caracteriza toda su obra principal

o si solo es una particularidad presente en los relatos. Cabe señalar, sin embargo, que el trabajo llevado a cabo abre posibles nuevas vías de investigación; por ejemplo, sería interesante examinar el vínculo entre la narración «audiovisual» y la simulación de la oralidad en las novelas de los autores del llamado *boom* y posteriores. Asimismo, se podría realizar un estudio comparativo con las novelas anteriores a la aparición del cine y la fotografía, para averiguar si esta forma de narración es deudora exclusivamente de los medios audiovisuales propios de la oralidad secundaria; o bien profundizar en las técnicas utilizadas en la estructura de un guion o en la peculiaridad de la sintaxis cinematográfica, para determinar si también influyen en el carácter oral de un texto literario.

En cualquier caso, cabe señalar que el presente estudio permite ampliar el marco de la investigación sobre la oralidad ficticia, ya que traspasa el modelo de análisis basado en la concepción de la distancia y la inmediatez comunicativas. Como se indicaba en capítulos y apartados anteriores, desde el punto de vista de esta tesis, la elección de los rasgos que un autor transpone a su escrito no parte de la diferencia entre ambas modalidades, sino que está determinada por las exigencias de una situación comunicativa concreta.

Cabe concluir destacando que el análisis llevado a cabo en este trabajo ha mostrado que la oralidad de la prosa rulfiana es de carácter universal ya que reside en la evocación de la sonoridad. El empleo y el manejo de las imágenes auditivas y visuales, que transmiten al lector suficiente información como para que visualice la narración en su imaginación, crean en él la impresión de que los personajes o el narrador hablan en voz alta. Con ello, es posible abordar el asunto de la simulación de la oralidad desde una perspectiva más amplia que la que se centra en las diferentes estrategias que permiten trasladar elementos del habla al medio escrito.

Bibliografía

1. Ediciones seleccionadas de *El Llano en llamas*

- Rulfo, Juan. *El Llano en llamas y otros cuentos*. 1.^a edición. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1953. (Letras Mexicanas, 11).
- . *El Llano en llamas*. 2.^a edición, corregida y aumentada. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1970. (Colección Popular, 1).
- . *El Llano en llamas*. 2.^a edición, revisada por el autor. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1980. (Colección Popular, 1).
- . *El Llano en llamas*. Edición especial (Tezontle), revisada por el autor. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- . *El Llano en llamas*. 2.^a edición revisada por el autor. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1980, imp. 1993. (Colección Popular, 1).
- . *Pedro Páramo; El Llano en llamas*. Introducción Juan Cueto. Barcelona: Círculo de Lectores D. L., 1983. (Maestros de la Narrativa Hispánica).
- . *El Llano en llamas*. 1.^a edición, 2.^a reimpresión en España. México D. F.; Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1953; 1984. (Colección Popular, 1).

- Rulfo, Juan. *El Llano en llamas*, edición de Carlos Blanco Aguinaga. Madrid: Cátedra, 1985. (Letras Hispánicas, 218).
- . *Pedro Páramo; y El Llano en llamas*. Estudio preliminar de Lorenzo Navarrete. Madrid: Fascículos Planeta, 1985. (Aula, 96).
- . *El Llano en llamas*. Edición de Carlos Blanco Aguinaga. 14.^a edición con texto definitivo. Madrid: Cátedra, 2003. (Letras Hispánicas, 218).
- . *El Llano en llamas*. Texto definitivo de la obra establecido por la Fundación Juan Rulfo. Granollers: RM, 2005. (Colección Literatura Siglo XX).
- . *El Llano en llamas*. Edición de Carlos Blanco Aguinaga. 16.^a edición. Madrid: Cátedra, 2006. (Letras Hispánicas, 218).
- . *Obra completa*. Prólogo y cronología Jorge Ruffinelli. Miranda: Biblioteca Ayacucho, 1977. (Biblioteca Ayacucho, 13).
- . *Obra completa*. Prólogo y cronología Jorge Ruffinelli. 2.^a edición. Caracas: Ayacucho, 1985 (Madrid: Venegraf). (Biblioteca Ayacucho, 13).
- . *Obras*. Textos introductorios de Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Susan Sontag. Barcelona: RM, impresión 2011.

2. Bibliografía sobre Juan Rulfo

Benítez Rojo, Antonio. *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. La Habana: Casa de las Américas, 1969.

—. «Rulfo: duerme y vela». En *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, de Antonio Benítez Rojo, 64-71. La Habana: Casa de las Américas, 1969.

Bertone, Lucas Damián. «El montaje de las voces en *El Llano en llamas*». *II Congreso Internacional Celehis de Literatura (Argentina/Latinoamericana/Española)*. Mar del Plata, 25-27 de noviembre de 2004, obtenido de http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2004/actas/ponencias/77/1_Bertone.doc (último acceso: 9 de mayo de 2015).

Blancas, Noé. «Voz y estructura en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo». *Vanderbilt Journal of Lus-Hispanic Studies*, vol. 7, 2011, obtenido de <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/lusohispanic/article/view/3276/1505> (último acceso: 23 de abril de 2015).

Blanco Aguinaga, Carlos. «Realidad y estilo de Juan Rulfo». En *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, de Campbell Federico, 19-43. México D. F.: Ediciones Era, 2003.

Bril, Cristina Valeria. «La ficción de oralidad como "intertexto" en los cuentos rulfianos». *Questión. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, vol. 1, núm. 21, 2009, obtenido de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/71> (último acceso: 25 de mayo de 2015).

Campbell, Federico. *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. México D. F.: Ediciones Era, 2003.

Carballo, Emmanuel. «Arreola y Rulfo». En *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, de Antonio Benítez Rojo, 133-144. La Habana: Casa de las Américas, 1969.

Colina, José de la. «Notas sobre Juan Rulfo». En *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, de Antonio Benítez Rojo, 47-56. La Habana: Casa de las Américas, 1969.

Concha, Jaime. «Lo local en los cuentos de Rulfo». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 22, núm. 2, 1998: 203-214, obtenido de <http://www.jstor.org/stable/27763458> (último acceso: 6 de mayo de 2015).

Díez R., Miguel. «"Luvina" de Juan Rulfo: la imagen de la desolación». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 38, 2008, obtenido de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/luvina.html> (último acceso: 25 de abril de 2015).

—. «Juan Rulfo y "Luvina"». *Letralia Tierra de Letras. La Revista de los Escritores Hispanoamericanos en Internet*, núm. 143, 2006, obtenido de <http://www.letralia.com/143/ensayo01.htm> (último acceso: 25 de abril de 2015).

Dünne, Jörg. «Entre *compositio loci* y fotografía: Juan Rulfo y las imágenes». En *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, de Wolfram Nitsch, Matei Chihaiia y Alejandra Torres, 85-98. Köln: Universitäts und Stadtbibliothek Köln, 2008, obtenido de http://kups.ub.uni-koeln.de/2585/11/08_Joerg_Duenne.pdf (último acceso: 5 de mayo de 2015).

Fell, Claude. *Juan Rulfo: toda la obra*. Madrid: ALLACA XX, 1996.

- Frenk, Mariana. «*Pedro Páramo*». En *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, de Federico Campbell, 44-54. México D. F.: Ediciones Era, 2003.
- Galaviz, Juan Manuel. «De *Los murmullos* a *Pedro Páramo*». En *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, de Federico Campbell, 156-186. México D. F.: Ediciones Era, 2003.
- Garrido, Felipe. «La sonrisa de Juan Rulfo». En *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, de Federico Campbell, 242-251. México D. F.: Ediciones Era, 2003.
- . «*Pedro Páramo* y *El Llano en llamas* de Juan Rulfo». En *Juan Rulfo: toda la obra*, de Claude Fell, 854-865. Madrid: ALLACA XX, 1996.
- Giacoman, Helmy F. *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Anaya-Las Américas, 1974.
- González Boixo, José. *Claves narrativas de Juan Rulfo*. León: Universidad de León, 1983.
- Gordon, Donald. «El arte narrativo en tres cuentos de Rulfo». En *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, de Helmy F. Giacoman, 349-360. Madrid: Anaya-Las Américas, 1974.
- . *Los cuentos de Juan Rulfo*. Madrid: Playor, 1976.
- Gutiérrez Marrone, Nila. *El estilo de Juan Rulfo: estudio lingüístico*. Nueva York: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1978.
- Hars, Luis. «Juan Rulfo, o la pena sin nombre». En *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, de Antonio Benítez Rojo, 9-39. La Habana: Casa de las Américas, 1969.
- Huarag Álvarez, Eduardo. «Relaciones entre oralidad expresiva y el discurso escrito en la narrativa de Juan Rulfo». *Latinoamérica. Revista de*

- Estudios Latinoamericanos*, núm. 47, julio-diciembre de 2008: 37-63, obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64011421003> (último acceso: 16 de abril de 2015).
- Jiménez de Báez, Yvette. *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Leal, Luis. «El cuento de ambiente: "Luvina"». En *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, de Helmy F. Giacomán, 91-98. Madrid: Anaya-Las Américas, 1974.
- López Mena, Sergio. «Nota filológica preliminar». En *Juan Rulfo: toda la obra*, de Claude Fell, XXXI-XLVI. Madrid: ALLACA XX, 1996.
- Lyon, Thomas E. «Motivos ontológicos en los cuentos de Juan Rulfo». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 4, 1975: 305-312.
- 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*, de Claude Fell, 531-548. Madrid: ALLACA XX, 1996.
- Nepomuceno, Eric. «Juan Rulfo: breve perfil de un gigante silencioso». *El País*, 27 de abril de 1983, obtenido de http://elpais.com/diario/1983/04/27/cultura/420242403_850215.html (último acceso: 14 de abril de 2015).
- Olivier, Florence. «La seducción de los fantasmas en la obra de Rulfo». En *Juan Rulfo: toda la obra*, de Claude Fell, 719-752. Madrid: ALLACA XX, 1996.
- Pacheco, José Emilio. «Juan Rulfo en 1959». En *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, de Federico Campbell, 445-448. México D. F.: Ediciones Era, 2003.
- Perus, Françoise. «En busca de la poética narrativa de Juan Rulfo (oralidad y escritura en un cuento de *El Llano en llamas*)». *Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, núm. 2, 1997, obtenido de

<http://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31297>
(último acceso: 13 de abril de 2015).

Perus, Françoise. *Juan Rulfo, el arte de narrar*. México D. F.: RM, 2012.

—, entrevista de Arturo Jiménez. *La Jornada* (27 de diciembre de 2012).

—, entrevista de Mario Casasús. *La narrativa de Rulfo pone en juego problemas estéticos y éticos*. Obtenido de
http://juan-rulfo.com/Entrevista_a_FP_14Ene13.pdf (último acceso: 5 de abril de 2015).

—. «Los silencios de Juan Rulfo». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 22, núm. 2, 1998: 325-341.

Rama, Ángel. «Una primera lectura de "No oyes ladrar los perros" de Juan Rulfo». En *Juan Rulfo: toda la obra*, de Claude Fell, 892-901. Méico D. F.: Ediciones Era, 1996.

Rodríguez Alcalá, Hugo. «Bajo el peso de la cruz ("No oyes ladrar los perros")». En *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, de Antonio Benítez Rojo, 77-82. La Habana: Casa de las Américas, 1969.

Rulfo, Juan. «El desafío de la creación». En *Juan Rulfo: toda la obra*, de Claude Fell, 388-390. Madrid: ALLACA XX, 1996.

—. «Juan Rulfo examina su narrativa». En *Juan Rulfo: toda la obra*, de Claude Fell, 451-461. Madrid: ALLACA XX, 1996.

—, entrevista de Waldemar Verdugo Fuentes. *Juan Rulfo, el tiempo detenido*. Obtenido de
http://juan-rulfo.com/Juan%20Rulfo_El%20tiempo_detenido.pdf
(último acceso: 5 de mayo de 2015).

—, entrevista de Ernesto González Bermejo. *La literatura es una mentira que dice la verdad. (Una conversación con Juan Rulfo)*. Obtenido de
http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/ar

ticles/10920/public/10920-16318-1-PB.pdf (último acceso: 23 de abril de 2015).

Rulfo, Juan, entrevista de Joseph Sommers. *Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)*. Obtenido de <http://juan-rulfo.com/entrevista2.htm> (último acceso: 8 de abril de 2015).

Sosa Gil, Carmen. «Juan Rulfo. Memoria y oralidad constantes de su ficción». *Actual Investigación*, núm. 53, mayo-diciembre de 2003: 165-169, obtenido de <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/view/3084> (último acceso: 9 de abril de 2015).

Vázquez, Enrique. «Expertos y cercanos reflexionan sobre el Rulfo que perdura». *Milenio Jalisco*, 30 de septiembre de 2013: obtenido de http://www.milenio.com/jalisco/Expertos-cercanos-reflexionan-Rulfo-perdura_0_163183906.html (último acceso: 4 de abril de 2015).

Williamson, Rodney. «Ritmo del habla y ritmo narrativo en *El Llano en llamas*». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 22, núm. 2, 1998: 371-380, obtenido de <http://www.jstor.org/stable/27763472> (último acceso: 28 de abril de 2015).

3. Bibliografía general

- Abascal Vicente, María Dolores. *La teoría de la oralidad*. (Tesis doctoral), 2002, obtenida de <http://hdl.handle.net/10045/4151> (último acceso: 20 de febrero de 2015).
- Agostinho-de la Torre, Mariela. «Sintaxis coloquial en *Conversación en la Catedral* de Mario Vargas Llosa». En *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna: perspectivas literarias y lingüísticas*, de Rolf Eberenz, 129-138. Madrid: Verbum, 2001.
- Aitchison, Jean. *Linguistics*. London: Hadder&Stoughton, 1993.
- Akinnaso, Niyi. «On the differences between spoken and written language». *Language and Speech*, vol. 25, part. 2, 1982: 97-125.
- Alcántara Plá, Manuel. «Las unidades discursivas en los mensajes de wasap». *Estudios de Lingüística del Español*, núm. 35, 2014: 214-233.
- Bakula, Kordian. *Mowione ≈ pisane: komunikacja, jezyk, tekst [Oral ≈ written: communication, language, text]*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008.
- Benveniste, Claire Blanche. *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- . «La escritura, irreductible a un "código"». En *Relaciones de (in)dependencia entre oralidad y escritura*, de Emilia Ferreiro, 15-30. Barcelona: Gedisa, 2002.
- Briz Gómez, Antonio. «La atenuación en la conversación coloquial. Una categoría pragmática». En *El español coloquial: actas del I Simposio sobre Análisis del Discurso Oral, Almería, 23-25 de noviembre de 1994*,

- de Luis María Cortés Rodríguez, 101-122. Almería: Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 1995.
- Bürki, Yvette. «Rasgos de la inmediatez comunicativa en "notas de viaje" de *La Época*». En *En pos de la palabra viva: huellas de la oralidad en textos antiguos. Estudios en honor al profesor Rolf Eberenz*, de Victoria Béguelin-Arguimón, Gabriela Cordone y Mariela de la Torre, 423-441. Bem, etc.: Peter Lang, 2012.
- Bustos Tovar, José Jesús de. «De la oralidad a la escritura». En *El español coloquial: actas del I Simposio sobre Análisis del Discurso Oral, Almería, 23-25 de noviembre de 1994*, de Luis María Cortés Rodríguez, 11-28. Almería: Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 1995.
- . *Textualización y oralidad*. Madrid: Instituto Universitario Menéndez Pidal, Visor Libros, 2003.
- Cadera, Susanne M. «Técnicas narrativas y el español del Perú como representación de oralidad en *Conversación en La Catedral*, de Mario Vargas Llosa». *Miscelánea Comillas. Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, vol. 61, núm. 119, 2003: 677-701.
- Cano-Aguilar, Rafael. «Lenguaje "espontáneo" y retórica epistolar en cartas de emigrantes españoles a Indias». En *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, de Thomas Kotschi, Wulf Oesterreicher y Klaus Zimmermann, 375-404. Madrid: Iberoamericana, 1996.
- Cocimano, Gabriel. «La tradición oral latinoamericana. Las voces anónimas del continente caliente». *Araucana. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, núm. 16, diciembre de 2006: 23-36, obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28281602> (último acceso: 14 de marzo de 2015).
- Cortázar, Julio. *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Madrid: Alfaguara, 2013.

- Cortés Rodríguez, Luis María. «¿Cómo hemos de entender el término español hablado en la lingüística de la comunicación?». En *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, de José Luis Girón Alconchel, Silvia Iglesias Recuero, Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga y Antonio Narbona, vol. 1, 713-728. Madrid: Editorial Complutense, 2003.
- . *El español coloquial: actas del I Simposio sobre Análisis del Discurso Oral, Almería, 23-25 de noviembre de 1994*. Almería: Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 1995.
- Cortés Rodríguez, Luis María, y María Matilde Camacho Adarve. *¿Qué es el análisis del discurso?* Barcelona: Octaedro-EUB, 2003.
- Cruz Leal, Petra Iraides. *Dualidad cultural y creación mítica en José María Arguedas*. La Laguna: Secretariado de Publicaciones, Universidad de La Laguna, 1990.
- Denny, J. Peter. «El pensamiento racional en la cultura oral y la descontextualización escrita». En *Cultura escrita y oralidad*, de David R. Olson y Nancy Torrance, 95-126. Barcelona: Gedisa, 1995.
- Derrida, Jacques. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1975.
- Eberenz, Rolf. *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna: perspectivas literarias y lingüísticas*. Madrid: Verbum, 2001.
- . «Huellas de la oralidad en textos de los siglos XV y XVI». En *Textualización y oralidad*, de José Jesús de Bustos Tovar, 66-83. Madrid: Instituto Universitario Menéndez Pidal, Visor Libros, 2003.
- Feldman, Carol Fleisher. «Metalenguaje oral». En *Cultura escrita y oralidad*, de David R. Olson y Nancy Torrance, 71-94. Barcelona: Gedisa, 1995.
- Ferreiro, Emilia. «Escritura y oralidad: unidades, niveles de análisis y conciencia metalingüística». En *Relaciones de (in)dependencia entre oralidad y escritura*, de Emilia Ferreiro, 151-171. Barcelona: Gedisa, 2002.

Ferreiro, Emilia. *Relaciones de (in)dependencia entre oralidad y escritura*. Barcelona: Gedisa, 2002.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra, 2004.

Girón Alconchel, José Luis, Silvia Iglesias Recuero, Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga, y Antonio Narbona. *Estudios frecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*. Vol. 1 - Vol. 2. Madrid: Editorial Complutense, 2003.

Gómez Mompart, Josep Lluís. «La oralidad en la era digital». *La Vanguardia*, 6 de noviembre de 2011, obtenido de <http://www.lavanguardia.com/opinion/temas-de-debate/20111106/54237853942/la-explosion-de-la-cultura-oral.html?page=1> (último acceso: 26 de marzo de 2015).

Gutiérrez Jiménez, Juan Manuel. «Algunas características de la tradición oral». www.academia.edu.
http://www.academia.edu/5893627/Algunas_caracter%C3%ADsticas_de_la_tradici%C3%B3n_oral (último acceso: 25 de enero de 2015).

Hassler, Gerda. «Temas, remas, focos y tópicos en la oralidad fingida y en su traducción». En *La oralidad fingida: obras literarias. Descripción y traducción*, de Jenny Brumme y Hildegard Resinger, 121-143. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2008.

Havelock, Eric. «La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna». En *Cultura escrita y oralidad*, de David R. Olson y Nancy Torrance, 25-46. Barcelona: Gedisa, 1995.

Huamán López, Carlos. *Literatura, memoria e imaginación en América Latina*. Lima: Ediciones Altazor, 2006.

- Illich, Ivan. «Un alegato a favor de la investigación de la cultura escrita legada». En *Cultura escrita y oralidad*, de David R. Olson y Nancy Torrance, 47-70. Barcelona: Gedisa, 1995.
- Kittay, Jeffrey. «El pensamiento a través de las culturas escritas». En *Cultura escrita y oralidad*, de David R. Olson y Nancy Torrance, 223-234. Barcelona: Gedisa, 1995.
- Koch, Peter, y Wulf Oesterreicher. *Lengua hablada en la Rumania: español, francés, italiano*. Madrid: Gredos, 2007.
- Kotschi, Thomas, Wulf Oesterreicher, y Klaus Zimmermann. *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*. Madrid: Iberoamericana, 1996.
- Lada Ferreras, Ulpiano. «La literatura oral en la era digital». *IV Congreso de la Cibersociedad 2009: Crisis analógica, futuro digital*. Octubre de 2009. Obtenido de <http://hdl.handle.net/10045/13912>.
- . *La narrativa oral literaria: estudio pragmático*. Kassel: Reichenberger, 2003.
- Larco, Juan. *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, 1976.
- Lienhard, Martín. *La memoria popular y sus transformaciones*. Madrid: Iberoamericana, 2000.
- López de Abiada, José Manuel. «La inmediatez de lo vital: literatura y oralidad en *La guaracha del Macho Camacho*». En *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna: perspectivas literarias y lingüísticas*, de Rolf Eberenz, 229-247. Madrid: Verbum, 2001.
- López Serena, Araceli. «Los marcadores del discurso y la variación lengua hablada vs. lengua escrita». En *Los estudios sobre marcadores del*

- discurso en español, hoy*, de Óscar Loureda Lamas y Esperanza Acín Villa, 415-495. Madrid: Arco Libros, 2010.
- López Serena, Araceli. *Oralidad y escrituralidad en la recreación literaria del español coloquial*. Madrid: Gredos, 2007.
- López-Baralt, Mercedes. *Para decir al otro. Literatura y antropología en nuestra América*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2005.
- Liotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1993.
- Mancera Rueda, Ana. «La oralidad simulada en la narrativa contemporánea». *Verba. Anuario Galego de Filoloxia*, núm. 36, 2009: 419-436, obtenido de <http://hdl.handle.net/10347/3522> (último acceso: 4 de abril de 2015).
- Marcón, Jorge. *La oralidad escrita: sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1997.
- Martínez Gómez, Juana. *José María Arguedas, un narrador peruano*. (Tesis doctoral), 1974.
- Miller, J., y R. Weinert. «Lengua hablada, teoría lingüística y adquisición del lenguaje». En *Relaciones de (in)dependencia entre oralidad y escritura*, de Emilia Ferreiro, 77-110. Barcelona: Gedisa, 2002.
- Montemayor, Carlos. *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- . *Arte y trama en el cuento indígena*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Mora Valcárcel, Carmen de. *En breve: estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000.

- Mostacero, Rudy. «Oralidad, escritura, escrituralidad». *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, vol. 5, núm. 1, junio de 2004: 53-75, obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=41050105> (último acceso: 13 de marzo de 2015).
- Narasimhan, R. «La cultura escrita: caracterización e implicaciones». En *Cultura escrita y oralidad*, de David R. Olson y Nancy Torrance, 237-262. Barcelona: Gedisa, 1995.
- Narbona Jiménez, Antonio. «Español coloquial y la variación lingüística». En *El español coloquial: actas del I Simposio sobre Análisis del Discurso Oral, Almería, 23-25 de noviembre de 1994*, de Luis María Cortés Rodríguez, 31-42. Almería: Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 1995.
- . «Sintaxis y pragmática en el español coloquial». En *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, de Thomas Kotschi, Wulf Oesterreicher y Klaus Zimmermann, 223-246. Madrid: Iberoamericana, 1996.
- O'Donnell, William Robert, y Loreto Todd. *Variety in Contemporary English*. New York: Routledge, 1991.
- Oesterreicher, Wulf. «Lo hablado en lo escrito. Reflexiones metodológicas y aproximación a una tipología». En *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, de Thomas Kotschi, Wulf Oesterreicher y Klaus Zimmermann, 317-340. Madrid: Iberoamericana, 1996.
- Olson, David R. «Cultura escrita y objetividad: el surgimiento de la ciencia moderna». En *Cultura escrita y oralidad*, de David R. Olson y Nancy Torrance, 203-222. Barcelona: Gedisa, 1995.
- . «La cultura escrita como actividad metalingüística». En *Cultura escrita y oralidad*, de David R. Olson y Nancy Torrance, 333-357. Barcelona: Gedisa, 1995.

Olson, David R.; Nancy Torrance. *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona: Gedisa, 1995.

Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Ostria González, Mauricio. «Literatura oral, oralidad ficticia». *Estudios Filológicos*, núm. 36, año 2001: 71-80, obtenido de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132001003600005&lng=es&tlng=es (último acceso: 30 de enero de 2015).

Pacheco, Carlos. *La comarca oral*. Caracas: La Casa de Bello, 1992.

—. «Trastierra y oralidad en la ficción de los transculturadores». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XV, núm. 29, 1989: 26-38.

Pastor, Beatriz, y otros. «Debate». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 15, núm. 29, 1989: 39-58, obtenido de <http://www.jstor.org/stable/4530420> (último acceso: 18 de marzo de 2015).

Pattanayak, Debi Prasanna. «La cultura escrita: un instrumento de opresión». En *Cultura escrita y oralidad*, de David R. Olson y Nancy Torrance, 145-149. Barcelona: Gedisa, 1995.

Pérez-Paredes, Pascual, Purificación Sánchez, Pilar Aguado, y Raquel Criado. «El ámbito de la oralidad en la investigación lingüística anglosajona reciente». *Revista Española de Lingüística Aplicada*, núm. 19, 2006: 163-178.

Platón. *Fedro*. Buenos Aires: Aguilar, 1982.

Porto Dapena, José-Álvaro. «Apuntes sobre la presencia del código gráfico en el discurso oral». En *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, de José Luis Girón Alconchel, Silvia Iglesias Recuero, Francisco

- Javier Herrero Ruiz de Loizaga y Antonio Narbona, vol. 2, 1055-1068. Madrid: Editorial Complutense, 2003.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego, 2008.
- Rey Quesada, Santiago del. «El diálogo entre enunciación y género: una perspectiva desde la hispanística». *Romanistisches Jahrbuch*, vol. 64, núm. 1, octubre de 2014: 217-247.
- Rodríguez Carucci, Alberto. «Representaciones de la oralidad en algunos cuentos de Laura Antillano». *Revista Virtual Contexto*, vol. 7, núm. 9, 2003: 23-35, obtenido de http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/18878/1/alberto_rodriguez.pdf (último acceso: 6 de abril de 2015).
- Rosas Crespo, Elsy. «Ficcionalización de la oralidad y fetichización de la escritura: dos constantes en la narrativa colombiana actual». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 29, marzo-junio de 2005, obtenido de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero29/litcolom.html> (último acceso: 25 de enero de 2015).
- Rowe, William. «Mito, lenguaje e ideología como estructuras literarias». En *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, de Juan Larco, 257-283. La Habana: Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, 1976.
- Sanfilippo, Marina. «De lo oral a lo escrito: cuentos y narraciones entre dos mundos». En *Presença do poema. Textos da VI edição do Seminário Internacional de Tradução e poética de Rianxo*, de Antonio Domínguez Rey, 225-238. Culleredo (A Coruña): Espiral Maior Auliga, 2005, obtenido de

http://www.academia.edu/6989528/De_lo_escrito_a_lo_oral_cuentos_y_narraciones_entre_dos_mundos (último acceso: 13 de enero de 2015).

Silva Corvalán, Carmen. «Estrategias sintácticas del español hablado». En *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, de Thomas Kotschi, Wulf Oesterreicher y Klaus Zimmermann, 261-278. Madrid: Iberoamericana, 1996.

Sterne, Laurence. *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*. Madrid: Alfaguara, 1997.

Teberosky, Ana. «Las "filtraciones" de la escritura en los estudios psicolingüísticos». En *Relaciones de (in)dependencia entre oralidad y escritura*, de Emilia Ferreiro, 111-131. Barcelona: Gedisa, 2002.

Valenciano López de Andújar, Ana. «Memoria, innovación y censura colectiva en la tradición oral. Épica yugoslava *versus* romancero hispánico». En *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, de Beatriz Garza Cuarón y Yvette Jiménez de Báez, 33-40. México D. F.: El Colegio de México, 1992.

Vázquez Medel, Manuel Ángel. «La oralidad en el tercer entorno. Oralidad, comunicación audiovisual y comunicación digital». En *Oralidades. Saberes y experiencias de investigación en red*, de María Elvira Rodríguez y Raquel Pinilla Vásquez, 123-134. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2014.

Vigara Tauste, Ana María. «Comodidad y recurrencia en la organización del discurso coloquial». En *El español coloquial: actas del I Simposio sobre Análisis del Discurso Oral, Almería, 23-25 de noviembre de 1994*, de Luis María Cortés Rodríguez, 173-208. Almería: Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 1995.

Vigara Tauste, Ana María. «Español coloquial: expresión del sentido por aproximación». En *El español hablado y la cultura oral en España e*

Hispanoamérica, de Thomas Kotschi, Wulf Oesterreicher y Klaus Zimmermann, 15-44. Madrid: Iberoamericana, 1996.

Vigil, Nila. «Un intento por aclarar las diferencias entre oralidad y lengua oral». www.nilavigil.com. 22 de junio de 2014.
<http://nilavigil.com/2014/06/22/pistas-para-estudiar-la-oralidad/> (último acceso: 13 de febrero de 2015).

Vila-Matas, Enrique. *Bartelby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2007.

Willems, Dominique. «Lenguaje escrito y lenguaje oral». *Historia y Fuente Oral*, núm. 1, 1989: 97-105.

Zimmermann, Klaus. «Lenguaje juvenil, comunicación entre jóvenes y oralidad». En *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, de Thomas Kotschi, Wulf Oesterreicher y Klaus Zimmermann, 475-514. Madrid: Iberoamericana, 1996.