

“¿Oyes? Parece que va a decir algo”.

El lector aural de *Pedro Páramo*

“CAN YOU HEAR? I THINK SHE’S ABOUT TO SAY SOMETHING”.¹
THE HEARING READER OF *PEDRO PÁRAMO*

Noé Blancas-Blancas*

Resumen: La participación activa del lector como condición para *comprender Pedro Páramo* ha sido señalada constantemente, tanto por la crítica como por su autor, Juan Rulfo. La citación e invocación de los discursos de los muertos constituye uno de los vacíos que mayor participación demanda, en tanto establece —pero también difumina— las fronteras de los distintos niveles diegéticos y, al mismo tiempo, revela la dimensión aural del receptor. A partir de la narratología, se analiza la revelación del lector en la diégesis y, dada la apelación de que es objeto por parte de Juan Preciado y Dorotea, la Cuarraca, su configuración como aural.

Palabras clave: literatura contemporánea; literatura latinoamericana; literatura de ficción; prosa; novela; obra literaria representativa; análisis literario; discurso; muerte

Abstract: The active participation of the reader as a condition for understanding the novel *Pedro Páramo*, has been constantly pointed out, both by critics and by its author, Juan Rulfo. The citation and invocation of the speeches of the dead constitute a great void, which demands a great participation on the part of the reader. This indicates —but also blurs— the borders of the different diegetic levels. It also reveals the aural dimension of the reader. Based on narratology, this work analyzes the reader’s revelation in the diegesis and, since the reader is appealed by Juan Preciado and Dorotea, la Cuarraca, its configuration as aural reader.

Keywords: contemporary literature; Latin American literature; fiction; prose; novels; representative literary works; literary analysis; speeches; death

* Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, México
Correo: noe.blancas@upaep.mx
Recibido: 2 de septiembre de 2020
Aprobado: 25 de mayo de 2022



1 Con una ligera modificación, tomo la frase de la traducción de la obra al inglés hecha por Margaret Sayers Peden, quien escribe: “You hear? I think she’s about to say something” (Rulfo, 1994: 79).

vivo en conversación con los difuntos,
y escucho con mis ojos a los muertos.
Quevedo

INTRODUCCIÓN

Rulfo habló más de una vez sobre la necesaria participación del receptor en la lectura de Pedro Páramo: “Si [...] no coopera, no lo entiende” (1996: 453). La estructura de la novela, señaló, está hecha de “silencios, de hilos colgantes, de escenas cortadas” (Benítez, 2003: 546). Y ello se debe, en parte, a la sistemática eliminación de “divagaciones, elucubraciones [...], intromisiones, explicaciones” (González Boixo, 2017: 462) a la que fue sometida el texto. Así, leer implica llenar esos vacíos y otros “ciertos aspectos” que en la obra solo se sugieren (Sommers, 2003: 518), atar los hilos colgantes e, incluso, añadir “lo que le falta” (Rulfo, 1996: 453).

El tópico de la participación del lector, tratado por la pragmática, la estética de la recepción y, en cierto modo, por la narratología —sobre todo, en la figura de la metalepsis—, sigue siendo uno de los aspectos más inquietantes entre los estudios rulfianos.

Dada la profusión de diálogos y la respectiva incorporación de discursos ajenos, en *Pedro Páramo* se observa una proliferación de niveles narrativos o diegéticos,² sobre todo, en la conversación entre Juan Preciado y Dorotea, la Cuarraca (a partir del fragmento 37).³ En este último diálogo hallamos, además, un caso de citación

2 Ceder la palabra a un personaje es un recurso para introducir un nuevo nivel narrativo (metadieético), pero no necesariamente una cosa implica la otra. Luz Aurora Pimentel explica: si bien, “al cambiar de instancia de la locución potencialmente puede darse un cambio en la instancia de la narración, pues con mucha frecuencia [...] los personajes toman la palabra no solo para expresar sus opiniones y sentimientos [...], sino también para narrar”, es excesivo “hablar de diferentes niveles narrativos con cada cambio de instancia de la locución” (1998: 148). Los casos a que habré de referirme más adelante constituyen, efectivamente, discursos en que los personajes introducen una narración.

3 Cito siempre la edición del Fondo de Cultura Económica de 1981. Para una mejor orientación, en este trabajo anoto el número de fragmento y la página correspondiente.

excepcional: ambos personajes escuchan los discursos de otros muertos que no aparecen citados, sino que se encuentran en el mismo nivel narrativo que ellos. Este distinguir otras voces modifica la percepción de la diégesis: el lector, entonces, tiene la sensación de estar ‘oyendo’ los murmullos al mismo tiempo que Juan y Dorotea. Y así, al advertir que no hay un narrador sino dos interlocutores, que el texto apela no a su vista sino a su oído, adquiere necesariamente una conciencia de su propio rol como lector.

De esta manera, la cooperación activa del receptor para llenar los vacíos de la historia no sirve únicamente a la comprensión de la novela, como afirma Rulfo, sino que además podría ayudarle a entender su propia actuación en tanto escucha del texto y lector aural.⁴

PARTICIPACIÓN DEL LECTOR

En una entrevista con Joseph Sommers, en 1973, Rulfo coincidió con la opinión de algunos críticos acerca de que *Pedro Páramo* es una obra enigmática: “para mí también, en realidad, es oscura. Creo que no es una novela de lectura fácil. Sobre todo intenté sugerir ciertos aspectos, no darlos” (Juan Rulfo, en Sommers, 2003: 518). Y un año después, en diálogo con estudiantes de la Universidad Central de Venezuela, al atribuir esa dificultad a los recortes aplicados, admitió de sí mismo con respecto a la obra: “más o menos le agarré el hilo” solo después de tres lecturas (Rulfo, 1996: 453);⁵ e insistió en que en el texto no todo está

4 Con ‘lector aural’ me refiero a aquel que percibe el texto literario no a partir de la convención de una escritura dirigida a la vista, sino a una que remite a la voz, es decir, un discurso sonoro orientado a los oídos.

5 Explica Rulfo: “A *Pedro Páramo* yo le quité muchas páginas, como unas cien páginas, pero después ni yo mismo lo entendí. Entonces pasa que después inventé que era un libro para leerse tres veces y a la tercera vez pues ya se entendía de qué trataba” (1996: 452). En un diálogo con González Bermejo (1996: 463) también recomendó tres lecturas, y con Sylvia Fuentes habló de “tres o cuatro” (1996: 475).

dado: “fui dejando algunos hilos, aquellos hilos colgando para que el lector [...] cooperara con el autor en la lectura [...], y él se toma la libertad de ponerle lo que le falta” (Rulfo, 1996: 453).

Las alusiones a la cooperación del receptor se multiplican. En 1979, en entrevista con el periodista uruguayo Ernesto González Bermejo, insiste: “Quitó ciento cincuenta páginas a *Pedro Páramo* [...]. Quería que el lector participara” (Juan Rulfo, en González Bermejo, 1996: 463).

Por su parte, la crítica también se ha referido repetidamente a este tema. Basten dos ejemplos. Françoise Perus advierte que quien lee debe participar “de manera activa y creativa en el desentrañamiento del enigma en torno al cual la escritura y la lectura convocan juntos al personaje narrador, a *su auditorio real* o supuesto, y al narrador testigo, de ser el caso” [Las cursivas son mías] (2012: 27).

Fabio Jurado Valencia advierte que la escritura misma va configurando un receptor participativo: Rulfo “se propone escudriñar los mundos de conciencia de los habitantes rurales, sus contemporáneos, y para ello escucha, luego procesa literariamente” (2011: 79); así, modela: “un lector que, al leer, interpreta voces; este lector *tiene que saber escuchar* para saber inferir” [Las cursivas son mías] (2011: 79).

El tópico al que alude Rulfo constituye un problema bastante complejo. Umberto Eco, quien lo estudia en extenso en su libro *Lector in fabula*, advierte que, en todo tipo de texto, el receptor “forma parte del marco generativo” en tanto “principio activo de la interpretación” (2000: 36).⁶

No interesa discutir en este momento hasta qué punto Rulfo previó ese ‘lector modelo’ del que habla Eco, capaz de “cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él [el

6 Abunda Eco: “el texto está plagado de espacios en blanco [...]; quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo, porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él [...]. En segundo lugar, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa” (2000: 76).

autor] y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente” (2000: 80), sobre todo porque es inherente a todo texto. Más interesante parece dilucidar hasta dónde Rulfo supo ‘mover’ su texto para construir a tal lector.

Con el propósito de repasar, de la manera más sucinta posible, la polémica que rodea a este tema cuando se aborda desde la teoría literaria, es útil recordar lo dicho por Wolfgang Iser.⁷ En una obra de ficción, advierte el teórico, los vacíos y “los blancos desencadenan y simultáneamente controlan la actividad del lector. Los blancos indican que los distintos segmentos y esquemas del texto van a ser conectados aunque el propio texto no lo diga” (Iser, 2001: 251). Las perspectivas del narrador, los personajes, la trama y el lector ficticio “se ordenan en una secuencia graduada” y se transforman, así, en “reflectores recíprocos”, constituyendo un “campo de visión para el punto de vista móvil” (Iser, 2001: 252-253) del receptor. A medida que este “rellena el blanco en el texto”, crea un “campo referencial” (Iser, 2001: 255):

Si el blanco es en gran parte responsable de las actividades descritas, luego participación significa que el lector no solamente está llamado a interiorizar las posiciones dadas en el texto, sino que también se ve inducido a hacerlas

7 Jesús G. Maestro advierte que Iser incurre en una “falacia adecuacionista” al considerar la lectura de la obra literaria como un acto de comunicación (2014: 240-246). Es pertinente, sin embargo, tomar en cuenta los aportes sobre el rol del receptor propuestos por Iser. Asimismo, Maestro se pronuncia: “No se puede multiplicar irrealmente el número de lectores de una obra literaria solamente por el afán de adjudicarles identidades formales del tipo ‘lector real’, ‘lector ideal’, ‘archilector’ (Riffaterre, 1971), ‘lector modelo’ (Eco, [2000]), ‘lector implícito’ (Iser, [1987]), ‘lector explícito’, ‘lector implicado’, ‘lector intencional’ (Wolff, 1971), ‘lector informado’ (Fish, 1970), ‘lector textualizado’, etc., porque el único lector posible, real y efectivamente existente, es el lector de carne y hueso, es decir, un sujeto corpóreo y operatorio (gnoseológico): el ser humano. No hay más. Lo demás es retórica y formalismo, metafísica de la lectura y teología de la recepción (2014: 243)”. Un tanto en conformidad con esta discusión sobre un lector ‘ideal’ —no real—, en este trabajo preferimos hablar siempre de lector a secas.

actuar y transformarse entre sí, de cuyo resultado empieza a emerger el objeto estético. La estructura del blanco organiza esta participación y al mismo tiempo revela la íntima conexión entre esta estructura y el sujeto lector (Iser, 2001: 255).

Efectivamente, la escritura de Rulfo configura un lector cooperativo a partir de los vacíos o ‘blancos’ —en palabras de Iser—, que debe llenar. Algunos de estos, por lo demás, están marcados directamente en el texto. Marcas de colaboración son, precisamente, los vacíos que dividen un fragmento de otro; pero también ciertos recursos tipográficos, como las cursivas; y las repeticiones de frases que abren o cierran apartados consecutivos o discontinuos, por no mencionar aquellas que aparecen en la propia narración.

Respecto a los blancos que separan los fragmentos, es evidente que expresan un grado de participación muy alto, pues no solo aparecen de forma explícita —representados por un cuadrado a partir de la edición de 1981—, sino que, además, marcan generalmente una distancia espaciotemporal enorme y de gran ambigüedad. Gracias a estas figuras, el lector, en un golpe de vista, advierte de inmediato que existen saltos narrativos que deberá interpretar. Pero estos blancos no solo constituyen vacíos por llenar, sino que son una interpelación explícita al receptor para participar en la consumación de la obra; sobre todo, configuran un espacio que representa al propio lector,⁸ quien puede ‘ver’ en cada cuadrado el espacio que su actividad interpretativa ocupa en el texto: estas marcas lo revelan a él en la escritura.

En cuanto al uso de las cursivas, estas aparecen para identificar las palabras de Dolores Preciado; primero, insertadas en las de Juan

8 De cierta manera, recuerdan el *actio* del receptor, es decir, las instrucciones que incluían ciertos textos antiguos, como *La Celestina*, de Fernando de Rojas, para guiar su lectura en voz alta (Illades Aguiar, 2002). Evidentemente, no hay en Rulfo indicaciones de este tipo, pero dichos cuadratos marcan los vacíos que el lector debe llenar.

Preciado: “El camino subía y bajaba: ‘*Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene baja*’”; y después, como un discurso que irrumpe, independientemente de los otros. Veamos este ejemplo:

“Quizá tu madre no te contó esto por vergüenza.

“...*Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos* [...]

“Ella siempre odió a Pedro Páramo

[...]

“...*No sentir otro sabor sino el del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo.*”

“Entonces comenzó a suspirar (fragm. 9, 26).

Como es evidente, además de señalar que el discurso es de Dolores, las cursivas llaman la atención sobre la ambigüedad de la situación narrativa. El lector no deja de advertir el contrapunto entre las palabras de Eduviges y Dolores, pero la tipografía apela a otro tipo de colaboración: agregar los introductores que sí aparecen en episodios anteriores, pero no aquí (del tipo: “Me acordé de lo que me había dicho mi madre”, fragm. 3, 13). Además, el receptor se verá precisado a reconfigurar su propia postura frente al texto: si en el fragmento 3, Juan Preciado guía su percepción del discurso de Dolores (“me acordé de...”), aquí deberá decidir si accede a él mediante la conciencia de Juan o, directamente, en el momento preciso en que es pronunciado.⁹ Como se ve, el conflicto de los niveles narrativos del texto alcanza la postura del lector frente a los distintos discursos y, así, las cursivas terminan revelando su presencia en la escritura.¹⁰

Respecto de las frases repetitivas, solo me referiré al efecto de remembranza que producen y que llevaría a una reinterpretación. Por ejemplo, cuando Dorotea pregunta “¿Qué viniste a hacer

9 Volveré sobre este asunto más adelante.

10 Sobre el nivel narrativo del discurso de Dolores, ver Blancas, (2015: 65-96).

aquí?” (fragm. 37, 77), Juan Preciado responde: “Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre” (fragm. 37, 77). Evidentemente, esta respuesta remite a la frase inicial: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo” (fragm. 1, 7). El lector no puede dejar de advertir la repetición, que el propio personaje señala: “Ya te lo dije en un principio”; pero también nota la diferencia entre la frase del íncipit: “mi padre, Pedro Páramo”, en que la paternidad es un hecho, y la respuesta a Dorotea: “Pedro Páramo, que según parece fue mi padre”, en donde es solo una posibilidad. El receptor puede observar, entonces, en la repetición, la diferencia; y así, una marca de reinterpretación.

Además, como he venido diciendo, es precisamente en este fragmento en donde se advierte la presencia de un interlocutor a quien Juan Preciado dirige su discurso —y no al lector, según la convención de la literatura escrita—. Las condiciones de la producción rulfiana, ha advertido Lienhard, remiten a: “la oralidad [...]; la irrupción de un interlocutor (Dorotea) hace aparecer retrospectivamente todo lo leído como ‘oral’, como si el texto dijera al lector: ‘te equivocaste: estabas convencido de leer, pero, en realidad, estabas escuchando’” (1996: 946).

El receptor podría, entonces, reinterpretar todo el discurso anterior de Juan Preciado. Sin embargo, como bien nota Fraçoise Perus, la frase “Ya te lo dije en un principio” no debe tomarse necesariamente como una repetición del íncipit, pues quizá el personaje se refiere a otro ‘principio’, al de la plática que sostiene con Dorotea, recién muerto, y que no aparece en el texto. La investigadora considera que dicho diálogo está enmarcado en el discurso de un narrador heterodiegético ‘anónimo’, que permanece en un estado de ensoñación y organiza la novela. Así, no hay dos situaciones narrativas, sino una sola y, por tanto, un único discurso, el de este narrador (Perus, 2012: 165-238; Perus, 2015: 129): “la composición de la novela de Rulfo no descansa

en la alternancia de dos voces narrativas independientes la una de la otra, sino que la de Juan Preciado forma parte de la actividad imaginativa del narrador anónimo” (Perus, 2012: 196). De esta manera, el personaje está vivo al formular sus palabras antes del fragmento 36, mismas que no forman parte de la conversación con Dorotea. Esto lo mostrarían ciertas “*marcas de un presente de enunciación*” —como las deixis: “*ahora pronto*”, “*Ahora yo vengo*”—, que dejan en suspenso su relación con los sucesos relatados, así como el destinatario (Perus, 2012: 220): “Estas insólitas marcas de enunciación no estaban destinadas a señalar la presencia de un interlocutor [sino] traslapes entre espacios y tiempos distintos” (Perus, 2012: 220).

Puesto así, la repetición de la frase (“Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo”, fragm. 1, 7 / “Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre”, fragm. 37, 77) exige una enorme participación del lector. Este tiene la posibilidad de decidir sobre la interpretación (Juan está hablando con Dorotea desde el principio, o bien, monologa al inicio y conversa con Dorotea después); y al mismo tiempo no puede dejar de advertir en la repetición una marca de cooperación requerida y, por tanto, el lugar que esta ocupa en el texto.

Así, la participación del receptor no solo contribuye a la comprensión de la obra. Participar, involucrarse, dejarse convocar —como afirma Perus—, podría constituir su respuesta a una interpelación, existente ya en el “marco generativo del propio texto”, en términos de Eco (2000: 36): el lector de Rulfo debe colaborar con la novela para percibir su propia revelación. La escritura lo apela, pero también lo revela.

Inmerso en el zurcido de los ‘hilos colgantes’ y en llenar los vacíos de la estructura textual, suspendido entre un nivel narrativo y otro, el receptor se coloca precisamente en la frontera entre ellos, en un rol de escucha, lo cual exige, incluso, un grado de ficcionalización, como veremos en el siguiente apartado.

FICCIONALIZACIÓN DEL LECTOR

El fragmento 37, considerado por varios críticos el más desconcertante, narra las muertes de Juan Preciado y Dorotea, la Cuarraca. Inicia con la pregunta de esta última: “¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado?” (fragm. 37, 74); y cierra con una afirmación profética: “vamos a estar mucho tiempo enterrados” (fragm. 37, 79). Como hemos visto, la información que aquí se desvela es trascendente para la comprensión de la novela: quien ha estado hablando es Juan Preciado (revelación del sujeto), está muerto y su discurso se dirige no al lector sino a otra fallecida, Dorotea (revelación del interlocutor). A estos datos se suma otro, aún más inquietante: la escritura no se orienta ya al receptor clásico de la convención narrativa, un lector que *lee*, sino a uno que *escucha*: un lector aural. Esto tiene un efecto de mayor relevancia. La manifestación de la dimensión aural produce en el receptor la sensación de estar compartiendo la deixis de los interlocutores, de haberse introducido en la escena en que se produce el diálogo.

La crítica ha insistido en que la revelación de la Cuarraca como interlocutora de Juan, es decir, el narrador homodiegético, expulsa al lector de la narración o de la ficción. Sin embargo, al considerar las relaciones entre la dimensión aural y la percepción y grado de participación del receptor, podemos apreciar que, más que excluirlo, lo convierte en un partícipe del diálogo entre los dos personajes.

Quizá podamos iluminar un poco más el fenómeno vinculándolo con las observaciones de Ricardo Piglia sobre los finales de los cuentos de Borges. Existe en estos desenlaces, dice Piglia, un interlocutor que recibe una historia que “es la suya y que define su destino” (1999: 115). Este interlocutor destinado, es decir, el que “espera el relato” (Piglia, 1999: 109), constituye “un resto de la tradición oral” (Piglia, 1999: 110).

La revelación de este interlocutor —y de su doble situación diegética—, muestra, además,

una perspectiva que permanecía oculta. Al descubrirse personaje, se opera en él una *diegetización*: él protagoniza, desde el principio, sin saberlo, la historia que escucha. Pero el proceso implica, casi inmediatamente, otro que lo replica: la diégesis se descubre como metadiégesis y el punto de vista pasa del interlocutor diegético revelado al lector.

El recurso es semejante al que observamos en *Pedro Páramo*: la irrupción de Dorotea —cuyo discurso remite a una producción oral, como bien apunta Lienhard—, convierte el rol de narrador de Juan Preciado en personaje, modificando su nivel diegético y mostrando, así, una nueva perspectiva: la del lector. Este, al cobrar conciencia de que ha estado *escuchando* no solo el diálogo entre Juan y Dorotea, sino también los discursos de otros muertos, cae en la cuenta de que se ha involucrado en la representación del acto comunicativo —en este caso, contar o narrar, *enunciar en voz alta*—. De esta manera, en la novela rulfiana, el rol del interlocutor destinado no es ejercido ya por Dorotea, como parece en una primera impresión, sino por el receptor, quien *recibe* finalmente las historias de Juan y la Cuarraca por medio de sus diálogos. Y así, la dimensión aural modifica la percepción y la participación del lector: lo induce a un proceso de diegetización.

Françoise Perus observa, sobre la escenificación del acto narrativo en los cuentos de *El Llano en llamas*:

en la puesta en escena del acto narrativo, las diversas figuraciones de los otros implicados en dicho acto colocan al personaje narrador y al lector *frente a frente*, en una suerte de diálogo abierto y en proceso; diálogo que no solo impide al lector identificarse sin más con el personaje narrador, sino que coarta cualquier posibilidad de colocarse mentalmente ‘por encima’ suyo (2012: 28).

Lo anterior se podría decir también de la conversación entre Juan y Dorotea en *Pedro Páramo*. El

receptor no está más ‘por encima’ del Juan narrador, o del Juan y la Dorotea dialogantes, sino ‘frente’ a ellos: se ha vuelto su destinatario, aún más: se ha convertido en un “interlocutor activo”, en términos de Perus (2012: 29).

Esto se vuelve más evidente cuando Preciado y la Cuarraca se revelan también como escuchas de los demás personajes. Evidentemente, el lector habrá de acceder, entonces, ya no solo a las palabras de Juan y Dorotea, saturadas de las que oyeron en vida y que provienen de la memoria de ambos, sino también a lo dicho por los fallecidos. Lo inquietante es que estos últimos discursos no son incorporados propiamente como citas, sino que aparecen de forma directa y el lector los percibe al mismo tiempo que Juan y Dorotea. El receptor ha accedido, así, al no-tiempo y el no-espacio de los muertos. Observemos:

—¿Oyes? Parece que va a decir algo. Se oye un murmullo.

—No, no es ella [Susana]. Eso viene de más lejos, de por este otro rumbo. Y es voz de hombre. [...]

“El cielo es grande. Dios estuvo conmigo esa noche. De no ser así quién sabe lo que hubiera pasado. Porque fue ya de noche cuando reviví...”

—¿Lo oyes ya más claro?

—Sí.

[...]

—¿Quién será?

—Ve tú a saber [...]. Mira, ahora sí parece ser ella [Susana]. Tú que tienes los oídos muchachos, ponle atención. Ya me contarás lo que diga (fragm. 43, 101-102).

Es evidente que la “voz de hombre” no es citada por Juan o Dorotea y no dialoga con ellos. Ambos personajes han dejado de ser el vehículo de la narración y el diálogo, y ahora pasan a formar parte de un coro de voces monologantes que el lector percibe simultánea y ubicuamente.

La irrupción de este y otros discursos desvanece toda perspectiva diegética.

En este punto, el lector no puede simplemente *seguir fingiendo* que escucha la conversación de Juan y Dorotea; debe admitir que también se percata de lo que ellos perciben: los otros muertos. Por supuesto, el receptor no puede introducirse en la ficción ni presenciarse o modificarla, pero en esa dimensión sepulcral —aespacial y atemporal, omnipresente y eterna— él oye, ya sin mediación alguna, dichas voces. Y todo ello sin rasgar “el contrato ficcional”, dado que la “suspensión de la incredulidad” (Genette, 2004: 27-28) se mantiene intacta. Sin embargo, la difuminación de la frontera entre la ficción y la realidad resulta inquietante: el texto apela al oído del lector porque este no es ajeno a lo que dicen los difuntos.

Permitámonos un breve rodeo. No solo Rulfo, sino también la crítica refiere la creencia generalizada de la convivencia entre vivos y muertos. En su diálogo con los estudiantes de Venezuela, tras afirmar con total naturalidad que los difuntos charlan entre sí, el mexicano pasa sorprendentemente de la ficción —de su novela— a la realidad —de su auditorio— y viceversa. Los habitantes del más allá, asegura: “platican unos entre otros, se cuentan sus cosas, sus penas, sus alegrías, todo. Debe ser muy interesante vivir dentro de un cementerio y poder platicar con los muertos, deben tener cosas muy interesantes que decir” (Rulfo, 1996: 453).

Se trata, por supuesto, de un comentario irónico o lúdico, pero no deja de ser significativa la disolución de la frontera entre la vida y la muerte, es decir, entre la ficción y la realidad. Continúa el escritor:

Los que los interrumpen [a los muertos] son los [vivos] que van a visitarlos el Día de Muertos, precisamente, con música y mariachis y a llevarles flores y ofrendas y pulque y comida. Entonces es cuando ellos se sienten más a

disgusto. Pero en cambio, cuando están solos, platican muy a gusto entre ellos y cuentan sus cosas; se cuentan unos a otros sus historias (Rulfo, 1996: 453).¹¹

La difuminación de la frontera entre la ficción y la realidad se observa también en esta otra aseveración de Rulfo, en entrevista con Sylvia Fuentes: “Susana San Juan existe [...]. Está viva [...]. La conozco [...]. La veo, sí” (Juan Rulfo, en Fuentes, 1996: 476).

Sobre este tópico, vale la pena recordar lo que en 1998 observaba Augusto Monterroso acerca de lo fantástico, resultado de la creencia del mexicano en los fantasmas:

cuando hice en México una especie de encuesta entre conocedores del género fantástico, varios de ellos [los críticos] opusieron fuerte resistencia a considerar fantástica esta literatura de Rulfo, sustentada en seres no venidos del más allá, sino en pobres almas no desprendidas aún del todo de su condición terrena, tumbas a medio cerrar e insinuaciones de muerte en cada página. Tal vez su argumento en contra se basara, una vez más, en que en México las cosas ‘son así’ (2003: 501).

Luego agrega: “lo que ocurre con los fantasmas de Rulfo es que son *fantasmas de verdad*”, y termina asegurando que el escritor “en realidad era fantástico” [Las cursivas son mías] (Monterroso, 2003: 501). En esto último coincide con Juan José Arreola, quien afirma: “Más que realista, Rulfo es un escritor fantástico, un artista iluminado y ciego” (2003: 504). También Diógenes Fajardo Valenzuela, sobre el mito de los espíritus que erran sin descanso, menciona:

11 En los apuntes agrupados bajo el título “La novela en México”, en *Los cuadernos de Juan Rulfo*, se halla otra alusión interesante a los difuntos: “según un conocido mío, en México nunca muere nadie, o más bien, nunca dejamos que se mueran los muertos” (Rulfo, 1995: 169).”

Esa atmósfera de destrucción y de nada se basa en los mitos del México rural de Jalisco que tratan de ‘las ánimas en pena’, condenadas a vagar por la tierra ‘buscando vivos’ que recen por ellas, pues viven llenas de remordimientos por sus culpas (1989: 101).

Efectivamente, quizá sin proponérselo, Rulfo robustece el contrato ficcional entre los lectores y su novela al introducir en su discurso una ficción —la posibilidad de “vivir dentro de un cementerio y poder platicar con los muertos”— como un relato real. Si un narrador admite de forma explícita que su historia es ficticia, rasga dicho contrato, pero Rulfo lo consolida al ficcionalizar la realidad misma, negando “el carácter ficcional de la ficción” (Genette, 2004: 27).

Si las voces de los fantasmas de *Pedro Páramo* son reales —en la diégesis, en la metadiégesis y en la extradiégesis—, la escritura rulfiana constituye, entonces, una especie de *médium* que pone en contacto al lector con los discursos del más allá: “¿Oyes? Parece que va a decir algo” (fragm. 47, 101). Así lo entiende también Fabienne Bradu, quien afirma, en su libro *Ecós de Páramo*, que en la novela de Rulfo no se trata de describir “en boca de un narrador expositivo y explicativo, el paisaje y la condición de la muerte, sino de *convocarlos* con el probable lenguaje de los muertos” [Las cursivas son mías] (2003: 18).

Las voces de los habitantes de Comala evocan —y aún invocan—, lo mismo las palabras de los difuntos de la trama que las de los muertos del mundo del lector. Desprendidas unas y otras de todo aliento, constituyen, válgase la precisión, ecos, ausencia de voces —nótese la semejanza con la escritura—. Los discursos que transmiten, repitiéndose hasta el infinito, no aparecen, pues, contenidos en los de los otros, sino que constituyen la realización de una invocación.

La participación del lector para llenar los vacíos del relato, sobre todo aquellos presentes en el límite entre los niveles narrativos, lo lleva a percibir su propia revelación en tanto destinatario

aural de un discurso sonoro que difumina precisamente esa “frontera movediza, pero sagrada, entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel del que se cuenta” (Genette, 1989: 291). Transmitidas aparentemente como citas, las palabras “vacías de ruido” (fragm. 37, 77) de los difuntos, sus murmullos, alcanzan el oído del receptor, desvaneciendo al citador y produciendo el efecto de que es él mismo, el lector, ya sin tiempo ni espacio, el que cita.

CONCLUSIONES

La participación del receptor para la comprensión de la novela *Pedro Páramo* es esencial; pero, sobre todo, sirve para la revelación de su propio rol. Este fenómeno está relacionado con la citación y su dimensión oral y, por ende, con la subversión de los niveles narrativos. Cuando Juan y

Dorotea escuchan las palabras de los otros muertos, sin dialogar con ellas ni incorporarlas a sus discursos, se difuminan las fronteras de los niveles narrativos porque esas voces aespaciales y atemporales son percibidas no como citas —metadiegticas— sino como discursos directos —extradiegticos—. Se descubre, así, una nueva perspectiva, la del lector.

Los machacantes “eso dijo” o “eso oí” que Juan Preciado pronuncia al momento de morir (fragm. 37, 77), evidentes marcadores de citación, ceden su lugar al “¿Oyes?” y al “Ponle atención” (fragm. 43, 102), que equivalen claramente a una invocación: *escúchalos, ahí están*, dirigida ya no solo a Dorotea en el nivel intradiegtico, sino, de forma perturbadora, al receptor en el nivel extradiegtico. Así, alcanzando su dimensión aural, el lector se ubica justo en la frontera “sagrada” del mundo en que se narra y el mundo narrado, y accede finalmente a su ficcionalización.



Detalle del libro de artista, *The Scallop's Spine, a Book With Eyes* (2022). Cerámica, acuarela, collage, pop-up, sellos: Kena Kitchengs. Prohibida su reproducción en obras derivadas.

REFERENCIAS

- Arreola, Juan José (2003), "Memoria y olvido", en Federico Campbell (ed.), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, UNAM/Era, pp. 503-505.
- Benítez, Fernando (2003), "Conversaciones con Juan Rulfo", en Federico Campbell (ed.), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, UNAM/Era, pp. 541-550.
- Blancas Blancas, Noé (2015), *Pedro Páramo, novela aural*, Puebla, BUAP.
- Bradú, Fabienne (2003), *Ecós de Páramo*, México, Ediciones sin nombre/Conaculta.
- Eco, Umberto (2000), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen.
- Fajardo Valenzuela, Diógenes (1989), "«Pedro Páramo» o la inmortalidad del espacio", *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, vol. XLIV, núm. 1, pp. 92-111, disponible en: https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/44/TH_44_001_102_0.pdf
- Fish, Stanley (1970), "Literature in the Reader: Affective Stylistics", *New Literary History*, vol. 2, núm. 1, pp. 123-162.
- Fuentes, Sylvia (1996), "Juan Rulfo. *Inframundo*", en Juan Rulfo, *Toda la obra*, Madrid/París/México/Buenos Aires/Sao Paulo/Río de Janeiro/Lima, ALLCA XX, pp. 470-477.
- Genette, Gérard (1989), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- Genette, Gérard (2004), *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Buenos Aires, FCE.
- González Bermejo, Ernesto (1996), "Juan Rulfo: la literatura es una mentira que dice la verdad", en Juan Rulfo, *Toda la obra*, Madrid/París/México/Buenos Aires/Sao Paulo/Río de Janeiro/Lima, ALLCA XX, pp. 462-470.
- González Boixo, José Carlos (2017), "Apéndice I. Cronología de la 'historia'", en Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra.
- Illades Aguilar, Gustavo (2002), "Observaciones sobre la *actio* del lector (De *La Celestina* a la sátira anónima novohispana)", *Escritos*, núm. 26, pp. 13-35.
- Iser, Wolfgang (1987), *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus.
- Iser, Wolfgang (2001), "Las relaciones entre el texto y el lector", en Eric Sullà Álvarez (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, pp. 248-255.
- Jurado Valencia, Fabio (2011), "Oralidad y orfandad en la escritura de Juan Rulfo", *Enunciación*, vol. 16, núm. 2, pp. 76-86, disponible en: <https://doi.org/10.14483/22486798.3906>
- Lienhard, Martin (1996), "El substrato arcaico en *Pedro Páramo*: Quetzalcóatl y Tláloc", en Juan Rulfo, *Toda la obra*, Madrid/París/México/Buenos Aires/Sao Paulo/Río de Janeiro/Lima, ALLCA XX, pp. 944-952.
- Maestro, Jesús G. (2014), *Contra las musas de la ira. El materialismo filosófico como teoría de la literatura*, Oviedo, Pentalfa.
- Monterroso, Augusto (2003), "Los fantasmas de Rulfo", en Federico Campbell (ed.), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, UNAM/Era, pp. 501-502.
- Perus, Françoise (2012), *Juan Rulfo. El arte de narrar*, México, RM/UNAM/UAGro/Universidad Nacional de Colombia/Fundación Juan Rulfo.
- Perus, Françoise (2015), "De cómo la oralidad atañe a la novela de Juan Rulfo", en Víctor Jiménez (coord.), *Pedro Páramo. 60 años*, México/Barcelona, RM/Verlag, pp. 117-130.
- Piglia, Ricardo (1999), *Formas breves*, Buenos Aires, Temas.
- Pimentel, Luz Aurora (1998), *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, UNAM/Siglo XXI.
- Riffaterre, Michael (1971), *Essais de stylistique structurale*, París, Flammarion.
- Rulfo, Juan (1981), *Pedro Páramo*, México, FCE.
- Rulfo, Juan (1994), *Pedro Páramo*, traducción al inglés de Margaret Sayers Peden, Nueva York, Grove Press.
- Rulfo, Juan (1995), *Los cuadernos de Juan Rulfo*, México, Era.
- Rulfo, Juan (1996), *Toda la obra*, Madrid/París/México/Buenos Aires/Sao Paulo/Río de Janeiro/Lima, ALLCA XX.
- Sommers, Joseph (2003), "Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)", en Federico Campbell (ed.), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, UNAM/Era, pp. 517-521.
- Wolff, Erwin (1971), "Der intendierte Leser. Überlegungen und Beispiele zur Einführung eines literaturwissenschaftlichen Begriffs", *Poetica*, vol. 4, pp. 141-166.
- NOÉ BLANCAS BLANCAS. Licenciado en Literatura Iberoamericana por la Universidad Autónoma de Guerrero (UAG), México. Maestro en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México. Doctor en Ciencias del Lenguaje por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), México. Profesor de la Universidad Autónoma Popular del Estado de Puebla (UPAEP), México. Editor y miembro del consejo de redacción de la revista *Metafísica y Persona*. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: "Talpa". Memoria de la culpa", en coautoría con Dora Ivonne Álvarez Tamayo (*Argus-a. Artes & Humanidades*, vol. VI, edición 23, 2017); "Amapolita morada". Identidad mexicana silvestre y melancólica" (*Metafísica y Persona*, año 9, núm. 18, 2017); "Episodio de las hebritas de oro". Hilos entre el romance y el relato" (*Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. 6, núm. 1, 2018); "Talpa", un discurso confesional" (*Tonos Digital*, núm. 35, 2018).