

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO EN
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN:
“EL SILENCIO EN EL LLANO EN LLAMAS”**

Presenta: César Rebolledo González

Asesor: Luis Alberto Fonseca Lazcano

México, D.F., 2004.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

«Chaque fois que la pensée se heurte à un cercle, ce qu'elle touche à quelque chose d'originel dont elle part et qu'elle ne peut dépasser que pour y revenir.»

Maurice Blanchot, **L'espace littéraire.**

“Usted ha de pensar que le estoy dando vueltas a una misma idea... y así es... sí señor [...]”

Juan Rulfo, **Luvina.**

A mi familia: por apoyarme siempre en todo y darme su cariño: Gracias mamá (¿Qué puedo decir Laura? Eres una mujer inefable), Ma Tesa (por hacer mi sopita y albergarme), Susy-Yves, Tere-Beto, Negro, Mi Eder, Tenchita.

A mis amigos: por recorrer conmigo tanta vida.

A Teresa: por ese silencio que aprendemos a compartir día con día.

El silencio en El llano en llamas

Introducción	6
I. Lo dicho sobre Juan Rulfo	
1.1 La renuncia.....	9
1.2 La crítica <i>rulfiana</i> : a) <i>El estilístico</i> ; b) <i>El biográfico</i> ; c) <i>El mítico</i>	11
II. La interpretación de lo leído	
2.1 Los caminos convergentes.....	19
2.2 El animal simbólico.....	24
2.3 El círculo hermenéutico.....	27
2.4 <i>aléthèia</i>	31
2.5 La verdad literaria.....	33
III. La ontología del silencio	
3.1 Lo ambiguo del silencio.....	35
3.1.1 Esa palabra que es ninguna palabra.....	36
3.2 La pregunta insidiosa.....	38
3.3 El silencio <i>rulfiano</i>	41
3.4 El decir para sí.....	46
3.5 La complicidad del silencio.....	52
3.6 La imposición del silencio: a) <i>El control de la modulación</i> ; b) <i>La relegación al silencio</i> ; c) <i>La negativa de la palabra</i>	55
3.7 El engaño del habla.....	70
3.8 El silencio y la renuncia al habla.....	77
3.9 El silencio y la muerte.....	84
Conclusiones: El silencio en la comunicación	92

Introducción

El título de esta tesis alude a la interpretación del silencio ante la experiencia literaria de **El llano en llamas**¹. Sirva la presente introducción para sugerir al lector que, antes de dar pie a la lectura del presente texto, recurra directamente a los cuentos compilados en la obra de Juan Rulfo, pues es en ellos donde se aloja el silencio que me orilló a interpretarlos.

Los cuentos de Juan Rulfo son, en su mayoría, el advenimiento de un soliloquio, de un decir para sí mismo en el cual los protagonistas buscan, al mismo tiempo en que narran, alcanzar la comprensión de lo relatado. Sin embargo, es dentro de los mismos relatos donde se evidencia que a menudo el silencio no es el testimonio directo de una voluntad, sino —muy al contrario— de una imposición del discurso pronunciado por aquellos quienes poseen el poder de la palabra.

A partir de esa complejidad del silencio mostrada en la obra *rulfiana*, en este estudio se pretende comprender el sentido del mismo a través de un análisis hermenéutico en el que se aborda también al habla. Para ello, está dividida en tres capítulos temáticos y un apartado de conclusiones, en los cuales se hacen converger diferentes aspectos que, por separado, ayudaron a componer la estructura final del estudio.

En **Lo dicho sobre Juan Rulfo** (Cap. I), se sintetizan tres aspectos que considero claves con respecto a la interpretación hecha sobre la obra *rulfiana*: el estilístico, el biográfico y el mítico. Tanto **El llano en llamas** como **Pedro Páramo** han generado, durante tres décadas, una gran cantidad de interpretaciones que evidencian los diferentes matices del sentido oculto al interior de la obra. Desde el rastreo sonoro de Julio Estrada (**El sonido en Rulfo**) y Fabienne Bradu (**Ecos de Páramo**), hasta los apuntes mitológicos de Carlos Fuentes (**Juan Rulfo: el tiempo del mito**) e Yvette Jiménez de Báez (**Juan Rulfo, del páramo a la esperanza**), dichas interpretaciones manifiestan cuán extenso es el horizonte significativo de la obra, cuán inagotable es su riqueza de sentido.

¹ Rulfo, Juan, **El llano en llamas**, México, F.C.E., 1953; En adelante, toda referencia a la obra deberá situarse en: **Juan Rulfo, Obras**, México, F.C.E., 1987.

El objetivo de este capítulo, más allá de señalar diferencias entre las distintas lecturas que la obra de Rulfo genera, es de resaltar una coincidencia en el patrón con el cual ésta es abordada: a pesar de su diversidad, la mayor parte de las interpretaciones sobre la literatura *rulfiana* reconocen ese vasto sendero de sentido en el cual se inmergen, y por ende, admiten también que la obra en cuestión, al igual que la realidad, nunca termina de leerse.

En lo que respecta a **La interpretación de lo leído** (Cap. II), se propone situar la interpretación literaria de **El llano en llamas** dentro del campo de estudio de las Ciencias de la Comunicación, atribuyéndole a dicho texto la cualidad de poseer un sentido oculto que posibilita la tarea interpretativa y coloca al lector dentro de una conversación hermenéutica.

El silencio de la narrativa *rulfiana* constituye una vía de interpretación sobre la cual el lector puede guiarse para culminar el sentido de su prosa, para comprender a fondo los mensajes en ella albergados. **El llano en llamas** se caracteriza por no dictaminar pensamientos en el lector, por exigirle interpretarlos, develarlos. Se trata de una sugerencia literaria, de una singular forma de hacer arte con el lenguaje sin ponderar la descripción para lograr la claridad de los relatos.

El lector de la obra *rulfiana* es también coautor, pues los mismos relatos se lo demandan. Ese dinamismo requerido por los textos *rulfianos* resalta el trabajo conjunto al cual conlleva su lectura. Aquí, la dualidad escritura- lectura se entiende como un asunto comunicacional, como un proceso participativo que involucra abiertamente al lector para dialogar con la obra.

En dicho capítulo, mi estudio de la obra *rulfiana* se sustenta, básicamente, en lo postulado por Martin Heidegger, Georg Gadamer, Gilbert Durand, Luis Garagalza, Maurice Blanchot, Eduardo Nicol y Ernst Cassirer, pensadores que coinciden en tratar al lenguaje no sólo como un instrumento del cual el hombre se sirve para expresar palabras, ideas o sentimientos, sino como la materia de la cual está compuesto y a través de la cual se lleva a cabo la experiencia del mundo.

La ontología del silencio (Cap. III) es el espacio en el cual se identifican las diferentes formas de silencio presentificadas en la obra. En este capítulo, señalo cómo es que los personajes *rulfianos* se sumergen en el soliloquio tratando de comprender *el afuera*; cómo es que acceden a una comunicación sin voz que les permite *decir callando*; cómo es que su silencio les es impuesto por quien posee la autoridad de la palabra; cómo es que, al no encontrar sentido en el *decir de los otros*, desconfían del habla.

También se expone aquí la relación original sostenida por los personajes *rulfianos* con respecto al silencio, así como su disposición para encontrar relación entre *lo dicho por los otros* y su realidad. Para ello, interpreto extractos clave de **El Llano en llamas** y me sostengo de dos textos fundamentales para el desarrollo de esta investigación: **Du silence**, de David Le Breton, y **Les formes du silence dans le mouvement du sens**, de Orlando Puccinelli, ensayos considerados aquí como los más atinados en cuanto al estudio del silencio se refiere.²

Conclusiones: el silencio en la comunicación es el lugar donde se aborda el fenómeno de ruido que acarrea consigo el uso desmedido de la palabra en la actualidad, y constituye una reflexión para devolverle al discurso la pausa que le da sentido: el silencio, la fuerza significativa del lenguaje.

En éste último apartado se hace hincapié en que la comunicación necesita inaplazablemente una pausa, un alto en la producción desmedida de mensajes, pues si la vorágine discursiva continúa los efectos corrosivos de la misma serán ya incontrolables. Es aquí donde surge la reflexión acerca de la importancia del silencio dentro de la comunicación, pues éste no constituye una ausencia de discurso, sino una condición para que la comunicación tenga lugar de manera efectiva.

Así, pues, esta tesis de Ciencias de la Comunicación constituye el punto donde desembocan reflexiones de diferente procedencia, y éste el mismo donde se pretende situar al silencio como parte constitutiva de lo humano, como una singularidad ontológica que nos define como *homo communicans*.

² Para fines de la presente tesis realicé la traducción al español de ambos textos, así como la de todos aquellos escritos cuyo título aparece en francés tanto en los pies de página como en la bibliografía.

I. Lo dicho sobre Juan Rulfo³

1. 1 La renuncia

“El olvido es una condición de la vida del espíritu; sólo por el olvido obtiene el espíritu la posibilidad de su total renovación, la capacidad de verlo todo con ojos nuevos.” **Friedrich W. Nietzsche.**

La crítica *rulfiana* se entiende aquí como un todo compuesto por particularidades. Un todo imposible de asir que emerge ante la abundancia de los niveles significativos de la obra, y un complejo de particularidades que la delimita y fragmenta para hacer posible su comprensión.

El silencio en los relatos *rulfianos* es un fragmento esencial de dicha estructura, y es desde esa perspectiva donde lo ubico como uno de los aspectos distinguidos con mayor recurrencia por la crítica literaria. Es común encontrar reseñas intitoladas bajo el mismo respecto (**El silencio de Juan Rulfo**, César Leante; **El silencio y las voces errantes en Pedro Páramo**, Miguel Báez Durán), o bien, libros en que alguno de sus apartados lo refieran (**El sonido en Rulfo**, Julio Estrada; **Ecos de Pedro Páramo**, Fabienne Bradu). Sin embargo, aunque dichos autores hayan concentrado su análisis literario en el silencio propio a la obra *rulfiana*, y sea sencillo diferenciar sus textos del total de la crítica, la peculiaridad del silencio en Rulfo no siempre se encuentra citada de manera concreta en decenas de ensayos, artículos y reseñas a propósito de la vida y obra del autor.

Así, pueden encontrarse textos como los de Carlos Blanco Aguinaga (**Realidad y estilo de Juan Rulfo**) y José de la Colina (**Notas sobre Juan Rulfo**), en los cuales se aborda el silencio de la obra de manera indirecta, ya no como un rasgo estilístico, sino como la actitud de sus personajes y creador frente a la soledad e introspección en la que residen.

³ Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno nació en Jalisco el 16 de mayo de 1917(8), y murió el 8 de enero de 1986. Es autor de dos obras, una compilación de cuentos **El llano en llamas** (1953) y una novela **Pedro Páramo** (1955); además del guión cinematográfico **El gallo de oro** (1980).

De una u otra manera, la crítica literaria alude con insistencia al silencio de la narrativa *rulfiana*. Ya sea como una característica palpable (estilística, sonora, biográfica), o bien, como una soledad de gran peso, el silencio se ha instaurado como una región imprescindible para la apreciación de los relatos en cuestión.

Si bien, la referencia al silencio en la narrativa *rulfiana* fue desde un principio el hilo conductor del presente capítulo, es necesario aclarar que tal guía terminó por entretenerse con aspectos que, como señalé con anterioridad, convergen de alguna manera con la sustancia de estudio en cuestión: el silencio.

Un texto me llevó irremediablemente a otro, y así los límites se me escaparon. Fue ese “camino sin orillas”, esa imposibilidad de augurar un fin justo a la selección de *rulfografía*, lo cual me obligó a renunciar a la lectura minuciosa de cuantos textos encontrara alusivos al silencio; pues son tantos que cualquier intento totalitario para su búsqueda se hubiera visto, a la larga, asfixiado por cientos de voces.⁴

Así, surgió la disyuntiva entre cuáles serían los textos retirados del cuerpo de estudio final y cuáles serían los adoptados para desarrollar esta tesis, pues, a pesar de sentir afinidad, o bien, diferencias con sus autores, era indispensable optar por los que resultaran aquí más útiles.

Finalmente, en el transcurso de las siguientes páginas, el lector encontrará que la selección de *rulfografía* respondió a una semejanza entre los autores para concebir a la experiencia literaria: el imperativo de ahondar detrás de las palabras en búsqueda del sentido ahí albergado.

Mi renuncia responde a una impotencia, cierto; pero fue sólo a partir de ella como pude alejarme del barullo creado por esas voces que me impedían percibir su totalidad. Ahora, desde esta perspectiva, quisiera aludir a ese todo *rulfiano*, así, como el necesario olvido que me permitió comenzar de nuevo.

⁴ A decir de Federico Campbell (**La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica literaria**, México, Ediciones Era, 2003): “la bibliohemerografía hasta ahora más completa de Juan Rulfo aparece en el *Diccionario de Escritores Mexicanos*, Siglo XX, t. VIII, (letra R), Centro de Estudios Literarios-Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, establecida por Aurora Ocampo”.

1. 2 La crítica *rulfiana*

“La verdadera crítica de un texto es tan creativa como él. No teme instaurar sus propios mitos a partir de él. A veces contra él, pero atravesándolo siempre en todas direcciones [...]”

Augusto Roa Bastos, **Los trasterrados de Comala**

A continuación, se presentan tres aspectos correlativos de la crítica *rulfiana* con el propósito de introducir al lector a la región discursiva de la cual partí para realizar este estudio. Cabe señalar que ésta es tan sólo una pequeña unión de patrones críticos compuesta de diferentes perspectivas analíticas que van desde el tratamiento estilístico y estructural de Rulfo, hasta la atribución de características personales y obras que nunca escribió.

a) El estilístico

Desde la publicación de **El llano en llamas**, el estilo de Rulfo ha sido clasificado a partir de una perspectiva estética que valora y coloca su obra en las tablas calificativas de la opinión pública.

Lejos de las interpretaciones apresuradas de algunos críticos como Alí Chumacero, quien advirtiera desorden y falta de unidad en la estructuración de **Pedro Páramo**, la obra *rulfiana* ha contado siempre con la aprobación general por parte de sus lectores y posee ya el valor de un clásico:

A tan escasa distancia cronológica, los dos libros de Juan Rulfo son, inequívocamente, clásicos de una cultura y de una lengua; clásicos porque representan el esplendor —sin rigidez posible— de un canon que lo es por el consenso de cada nueva generación de lectores; clásicos porque les permiten a sus frequentadores definirse, reflexionar, y sentirse allí expresados, en variedad de reacciones a las que unifican el fervor y el asombro agradecido.⁵

⁵ Carlos Monsiváis, **Sí, tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente**, en *La ficción de la memoria*, op. cit, p. 187.

Dicha aprobación —posicionamiento—, como lo refiere Carlos Mosiváis, no posee un carácter inamovible, sino al contrario, uno que se renueva con cada lectura. El estilo de Rulfo continúa abierto a ser analizado; se trata de una cualidad que ha resistido, desde la publicación de **El llano en llamas**, a toda “lectura definitiva”, a todo intento de circunscribir a la obra en una sola interpretación.

A decir de Leonardo Martínez Carrizales, el estilo de un escritor no sólo se explica por la composición de su obra, sino por una clase de plebiscito cuya materia es la fortuna de una obra y de su creador.⁶ Sin embargo, habría que agregar a esto que ese acuerdo —al no ser categórico— tiene como único punto en común la imposibilidad de dar por concluida la lectura de la obra *rulfiana*.

La crítica *rulfiana* ha acumulado un sinnúmero de calificativos para la definición de su estilo: humanista, realista, subjetivista, regionalista, modernista, costumbrista, tremendista, fatalista, etc. Algunos de ellos se enfrentan para situar el estilo del escritor dentro de alguna corriente literaria (**Pedro Páramo**, Mariana Frenk); otros tantos surgen de analogías que definen por oposición a la narrativa *rulfiana*:

El estilo de Rulfo se distancia de la ambición estética del *mot juste* de escritores como Juan José Arreola y José Luis Borges, quienes han logrado convertirse en verdaderos maestros utilizando un estilo contrapuesto al de Rulfo.⁷

A partir de esta comparación, es posible colocar a Rulfo como un escritor cuyo estilo lacónico no sólo contrasta con “la corrección y la fiesta del lenguaje” de escritores como Arreola, sino con la propia manera de concebir el ejercicio de la escritura.

El estilo *rulfiano* calla; no sólo no prolifera, asevera Jorge Ruffinelli, sino que disminuye paulatinamente, acrecentando sin embargo su capacidad expresiva:

⁶ Leonardo Martínez Carrizales, **Juan Rulfo, los caminos de la fama pública**, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p.p. 15- 16

⁷ José de la Colina, **Notas sobre Juan Rulfo**, en *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*, *ibid*, p. 13.

Rulfo escribió en implosiones, logrando así la síntesis antes que la proliferación [...] su modo narrativo es el del “murmullo”, no el de la viva voz; el decir callando y no la explosión verbal.⁸

En ese contexto, Maurice Blanchot argumenta: “cuando en una obra admiramos el tono en que está escrita, lo que está en juego no es el estilo del escritor ni el interés por la calidad de su lenguaje, sino esa fuerza viril por la cual ése que escribe, habiendo renunciado a sí mismo, a su propia voz, permite al silencio tomar forma y coherencia.”⁹

Esa renuncia del yo-escritor constituye la apertura de una brecha hacia el acto interpretativo; esa fuerza es la misma que empuja al lector de Rulfo a recrear su obra, a llevarla hacia todas las direcciones interpretativas posibles; esa coherencia es en realidad un orden que se genera siempre “detrás de” y nunca “festeja” en voz alta:

No, no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito. Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire. Ningún sonido; ni el del resuello, ni el del latir del corazón; como si se detuviera el mismo ruido de la conciencia [...]. (**Pedro Páramo**)

Al no dictaminar pensamientos en el lector, al estar casi ausente como narrador, Rulfo logra que su obra se muestre como una exigencia de participación activa, como una singularidad narrativa que hace visible no sólo su carácter silente, sino también el oculto poder significativo que ésta alberga y crece en su adentro:

—Hay una multitud de caminos. Hay uno que va a Contla; otro que viene de allá. Otro más que enfila derecho a la sierra. Ése que mira desde aquí, que no sé para dónde irá —y me señaló con sus dedos el hueco del tejado, allí donde el techo estaba roto—. Y este otro de por acá que pasa por la Media Luna. Y hay otro más, que atraviesa la tierra y es el que va más lejos. (**Pedro Páramo**)

⁸ Jorge Ruffinelli, prólogo a **Juan Rulfo, antología personal**, México, Ediciones Era [1ª Ed. 1978], p. 9.

⁹ Maurice Blanchot, **L'espace littéraire**, France, Éditions Gallimard, 1955, p. 22.

b) El biográfico:

Al hacer referencia a la biografía de Rulfo contemplo intrínsecamente dos acontecimientos de su temporalidad histórica: la Revolución y la Cristiada, los cuales han sido motivo de analogías entre las experiencias que el escritor vivió en carne propia y sus relatos.

Desde esta perspectiva, algunos cuentos de **El llano en llamas** han sido objeto de no pocos estudios comparativos. Cabe resaltar de entre ellos el realizado por Alberto Vital, quien elaboró una biografía de Rulfo entrelazada a partir de las vivencias del escritor y de su propia obra:

Rulfo encarna al escritor hondamente influido por las primeras impresiones de su vida: éstas se resumen en la violencia que destruye el orden familiar y afecta la fisonomía política y económica del campo [...] De aquél mundo arcaico proviene nuestro narrador, [cuyos] estímulos literarios habrán de invadir su ánimo como transformaciones de una memoria desolada.¹⁰

Otro ejemplo de ello es la reiterada comparación entre algunos pasajes de la obra *rulfiana* y el asesinato de Juan Nepomuceno Pérez Rulfo, padre de Juan Rulfo, en la cual se hace hincapié en la consecuente influencia que dicho acto tuvo en la vida del escritor y, por ende, en su obra:

Mis padres eran hacendados, uno tenía una hacienda: San Pedro Toxín, y otro, Apulco, que era donde pasábamos las vacaciones. Apulco está sobre una barranca y San Pedro a la orillas del río armería. También en el cuento de **El llano en llamas** aparece ese río de mi infancia. Allí se escondían los gavilleros. Porque a mi padre lo mataron unas gavillas de bandoleros que andaban por allí, por asaltarlo nada más [...].¹¹

Asimismo, se encuentra el cuento **¡Diles que no me maten!**, en el cual se recurre al tema del padre asesinado:

¹⁰ Alberto Vital, **Juan Rulfo**, México, Tercer Milenio, 1998, p. 4.

¹¹ Entrevista con Elena Poniatowska, **¡Ay vida no me mereces! Juan Rulfo, tú pon cara de disimulo**, en *La ficción de la memoria*, op. cit, p. 526.

Guadalupe Terreros era mi padre. Cuando crecí y lo busqué me dijeron que estaba muerto. Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta. Con nosotros eso pasó.

A este respecto, Maurice Blanchot sostiene: “siempre que hay un libro hay un autor que se confunde con su libro”. Para el ensayista francés, tal con-fusión entre los relativos vida-obra responde a ciertas coincidencias, pero no a una consecuencia determinante.

Es innegable que haya puntos en común entre la vida y obra de Rulfo, e incluso que estas analogías posean una excavación acertada al interior de la personalidad del escritor; no obstante, es necesario tener en cuenta que dichas indagaciones representan uno de los aspectos vistos con mayor desdén por el propio Rulfo:

Un ejemplo de ello está plasmado en una entrevista proporcionada por el escritor:

[...] es que en realidad nunca he usado [en mi obra] nada autobiográfico. No hay páginas allí que tengan que ver con mi persona ni con mi familia. No utilizo nunca la autobiografía directa. No es porque yo tenga algo en contra de ese modo novelístico. Es simplemente porque los personajes conocidos no me dan la realidad que necesito [...].¹²

Una vez concluida la obra, sustenta Maurice Blanchot, el autor es ajeno a ella como individuo, desaparece en medio del mundo, pues su obra ha devenido la obra de otros, la obra donde ellos están y donde él no; ya que la obra no es solamente la frase del escritor, sino lo es también de otros hombres capaces de leer esa frase universal:

[...] sólo la certitud de una palabra liberada del capricho, donde habla la generalidad impersonal, le asegura [al autor] una relación con la verdad [...] El escritor no lee jamás su obra, ésta es, para él, un secreto imposible de leer, pues permanece separado de ella.¹³

¹² Joseph Sommers, **Los muertos no tienen tiempo ni espacio (Un diálogo con Juan Rulfo)**, en *La ficción de la memoria*, op. cit, p. 519.

¹³ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit, p.p. 17- 23.

La experiencia de vida propia a un escritor no siempre determina su obra, y como muestra se tiene al propio Rulfo, quien sugiriera que, además de no haber incurrido en la autobiografía, tampoco estaba seguro de si su vida estaba influida directamente por los sucesos históricos vividos:

Yo tuve una infancia muy dura, muy difícil. Una familia que se desintegró muy fácilmente en un lugar que fue totalmente destruido. Desde mi madre y mi padre, inclusive todos los hermanos de mi padre fueron asesinados. Entonces viví en una zona de devastación. No sólo de devastación humana, sino devastación geográfica. Nunca encontré, ni he encontrado hasta la fecha, la lógica de todo eso. No se puede atribuir a la revolución. Fue más bien una cosa atávica, una cosa de destino, una cosa ilógica [...].¹⁴

Considero que la negación de Rulfo con respecto al binomio obra-autor constituye una advertencia de los riesgos que se corren al interpretar una obra desde el punto de vista biográfico. No obstante, dicho aviso puede leerse también como una distracción vital encaminada a retirar la fijación de la crítica en torno a su hosco silencio y persona, pues a pesar de haber escrito tan sólo dos libros, algunos críticos parecían estimulados para encontrar en la biografía del escritor el porqué de su obra.

Rulfo deseaba que su obra hablara por sí misma, de ahí que se empeñara siempre en manifestar su ausencia como escritor-persona; así lo demuestra su renuncia a decir yo en el entramado textual:

No puedo saber hasta ahora qué es lo que me lleva a tratar los temas de mi obra narrativa. No tengo un sentido crítico-analítico preestablecido. Simplemente me imagino un personaje y trato de ver adónde este personaje, al seguir su curso, me va a llevar. No trato de encauzarlo, sino de seguirlo aunque sea por caminos oscuros [...] Y entonces lo sigo. Sé que no me va a llevar de una manera en secuencia, sino que a veces va a dar saltos. Lo cual es natural, pues la vida de un hombre nunca es continua. Sobre todo si se trata de hechos. Los hechos humanos no siempre se dan en secuencia [...].¹⁵

¹⁴ Joseph Sommers, op. cit, p. 519.

¹⁵ *Ibidem*

c) El mítico¹⁶:

En voz de Jorge Ruffinelli, la recepción de la obra *rulfiana*: “creó un profundo malestar en la cultura mexicana, junto a una admiración colectiva; el malestar y la admiración provocados por aquello que no se entiende. Que no se entiende cómo surgió, cuál es su densidad de significados, cómo descifrar su ambigüedad, su misterio”.¹⁷

Para el mismo crítico, fue así como: “el imaginario cultural mexicano reaccionó glorificando y deificando aquél fenómeno, colocando a autor y obra en una posición desde la cual no sería ya necesario interpretar ni cuestionar ni preguntarse por sus límites”.¹⁸

En ese contexto, señala Georg Gadamer: “existe una diferencia esencial entre el espectador que se entrega al juego del arte y las ganas de mirar del simple curioso. Frente a la obra de arte el punto de vista del gusto es secundario, pues evita en general lo que se sale de lo habitual, todo lo excesivo”.¹⁹

Ese punto de vista es el mismo con el que algunos de los lectores de Rulfo han atacado su obra (Archibaldo Burns, **Pedro Páramo o la unción y la gallina**; Alí Chumacero, **El Pedro Páramo de Juan Rulfo**), y es también el mismo con el que algunos otros la han vanagloriado (Edmundo Valadés, **El libro de Juan Rulfo quema las manos**; Mayra Montero, **El llano en llamas**):

Crear en Rulfo, esperarlo por las noches, era como creer en los Reyes Magos. Los aparecidos, no importa su naturaleza bonachona o cruel, siempre nos dejan un obsequio perfecto. Los Reyes nos dejaban juguetes. Los fantasmas de Rulfo, que contaban sus cuitas desde el fondo de las tumbas, nos dejaban un hambre urgente de misterio.²⁰

¹⁶ La lectura mítica de la que hago mención se construye desde varias leyendas. Para fines de la presente tesis sólo presento su origen. Sugiero se consulte **La leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo**, de Jorge Ruffinelli, en *La ficción de la memoria*, op. cit, pp. 300- 336.

¹⁷ Jorge Ruffinelli, texto citado por Leonardo Martínez Carrizales en **Juan Rulfo, Los caminos de la fama pública**, op. cit, p. 21.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Hans- Georg Gadamer, **Verdad y método**, versión de Miguel García- Baró, España, Ediciones Sígueme, 2001, p. 91.

²⁰ Mayra Montero, **El llano en llamas**, texto publicado en [http:// sololiteratura.com/rulmayra.htm](http://sololiteratura.com/rulmayra.htm)

Parafraseando a Martínez Carrizales, esa es la visión con la cual Rulfo se consagró en nuestro corazón y en nuestras emociones, pero no en nuestra sensibilidad literaria y mucho menos en nuestra inteligencia.²¹

Esa misma lectura es una que deja de lado el misterio de la obra, pues, al enfocar su atención sobre aspectos tan epidérmicos, aparta su indagación de esa profundidad propia a los relatos *rulfianos*. Ese punto de vista atribuye pero no es capaz de mostrar profundidad alguna en sus argumentos:

Rulfo bucea y aprende sus personajes de ese México que debería avergonzarnos, porque en él medran la ignorancia, la superchería, la injusticia, la miseria y la criminalidad y porque ha vivido y vive aún al margen de nuestros progresos y porque es víctima de seculares problemas [...].²²

Baste aunar a lo anterior cómo entraron a discusión temas tan poco afortunados: ¿Fue Rulfo un escritor de oficio o nato? ¿Rulfo fue mejor cuentista que novelista? ¿Destruyó Rulfo una novela que nadie leyó: **La cordillera**? ¿Fue Rulfo asistido por la sabiduría editorial de sus amigos?

Dichas interrogantes —modos de lectura— ocupan un lugar solemne en las páginas generadas por la crítica *rulfiana*, pues constituyen un ejemplo claro del desapego con el cual ciertos “críticos” han abordado la obra del escritor. No obstante, es recomendable ubicar en esas mismas páginas la fuerza motriz que lleva, bien o mal, a interpretar la obra de Rulfo, pues, a fin de cuentas, es el carácter inagotable de sus posibles significados quien admite varios “niveles” de lectura:

Rulfo es un narrador que ocupa un lugar protagónico en las discusiones celebradas en nuestro país, [las cuales] sirvieron para articular un marco interpretativo que pudiera dar cuenta de la literatura entre nosotros [...].²³

²¹ Leonardo Martínez Carrizales, **Juan Rulfo, los caminos de la fama pública**, op. cit., p. 19.

²² Edmundo Valadés, **El libro de Juan Rulfo quema las manos**, texto compilado en *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*, *ibid*, p. 38.

²³ *Ibidem*.

II. La interpretación de lo leído

“La metodología es la acción crítica que el *logos* ejerce sobre sí mismo: es la lógica”.
Eduardo Nicol, **Los principios de la ciencia**.

2. 1 Los caminos convergentes

En un esfuerzo por sistematizar una serie de perspectivas teóricas y metodológicas, disciplinas y autores que comparten el estudio y la investigación sobre la comunicación, Jorge Lumbreras (**Posturas de conocimiento de la comunicación**) ubica tres grandes modos de organización del conocimiento desde los cuales el comunicólogo puede indagar sobre su objeto de estudio: el empírico analítico; el lingüístico-hermenéutico y fenomenológico; y el sistemático de la acción o dialéctico en las teorías de la comunicación.²⁴

En esta especie de mapa teórico-metodológico, construido con base en las propuestas de J. Habermas y J. M. Mardones, el autor, consciente de la diferencia de origen de teóricos que han abordado, o bien aludido al estudio de la comunicación, se da a la tarea de trazar una división que permita situar las posturas y los intereses epistémicos que el estudio de la comunicación ha generado.

Así, la postura empírico analítica se distingue por tener como principio rector la obtención de un logro que sirva para resolver problemas en lo que respecta a la organización política, cultural y económica (véase mercadotecnia, comunicación organizacional, etc.); en tanto que la postura lingüístico-hermenéutica y fenomenológica está regida por intereses de carácter simbólico, cuya intencionalidad es comprender al hombre a través del lenguaje (lingüística, semiótica, hermenéutica); y la postura dialéctica se sostiene del pensamiento crítico de autores como C. Marx ante las estructuras de dominación presentes, en este caso ante los medios de comunicación (véase teoría de la industria cultural, de la comunicación alternativa, etc.).

²⁴ Jorge Lumbreras Castro, **Posturas de conocimiento de la comunicación**, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, versión en disco compacto, [1ª Ed. impresa 2001].

Para Jorge Lumbreras resulta indispensable sistematizar las formas como ha sido abordado el estudio de la comunicación, no sólo para definir los dominios y las líneas de estudio e investigación por las que ésta puede dirigirse, sino también por darle el valor justo a la interacción teórica que se tiene con otros campos de conocimiento como la antropología, la sociología, la filosofía, la informática, la ciencia política, el arte, etc.²⁵

Los procesos de comunicación han suscitado el interés de diversos autores y disciplinas que sitúan en ella la condición de todo vínculo social. De ahí que el estudio de la comunicación haya producido diversas teorías enfocadas a la comprensión y explicación de los procesos comunicacionales desde ópticas distintas:

El estudio científico de la comunicación es relativamente joven, y nutre sus raíces en estudios hechos por otras ramas de la ciencia, que aunque analizan con profundidad fenómenos comunicativos, lo hacen de una manera parcial, interesándose sólo por problemas que atañen directamente a su campo de estudio [...].²⁶

Si bien tales teorías han sido compiladas bajo un mismo título, es indispensable subrayar que la gran mayoría de éstas han sido concebidas en campos de estudio que requieren de su estudio para fines propios a la pertenencia epistemológica de la cual se desprenden:

Mientras unas otorgan un poder prácticamente omnipresente a los medios de información, otras muestran que sus efectos son relativos en función a las preferencias individuales. Al mismo tiempo, unas teorías establecen la capacidad de los medios para manipular a las personas, mientras otras establecen que los medios tienen tan sólo la capacidad para influenciarlas; otras fundamentan los conceptos de persuasión y conocimiento, mientras otras más hablan de mediaciones; incluso difieren en cómo referirse al público: masa, audiencia, público, grupo, sector social o auditorio.²⁷

²⁵ *Ibid.*, p.p. 31- 32

²⁶ *Ibid.*, p. 32.

²⁷ *Ibid.*, p.p. 25- 35

Por ello, resulta difícil hablar de teorías de la comunicación cuando no se tienen en cuenta las diferencias de procedencia de las mismas. Lejos de tropiezo con el viejo debate del porqué tal divergencia puede ubicarse dentro de una misma ciencia²⁸, es necesario destacar que las teorías de la comunicación constituyen la articulación temprana de una disciplina cuyos alcances y límites aún están por definirse, ya no a partir de otras ciencias, sino con su interacción.

Las llamadas teorías de la comunicación constituyen el equivalente histórico- espacial de los fundamentos de toda ciencia que, como tal, rebasa sus primeros pasos, no para ir en otra dirección, sino para extender su camino; de ahí que sean consideradas aquí como parte de un origen que permite hoy en día estudiar fenómenos comunicacionales desde una perspectiva propia a nuestro campo de estudio.

A partir del esquema teórico-metodológico propuesto por Jorge Lumbieras es importante desglosar un aspecto importante que él mismo reconoce al interior de su trabajo: los límites entre los tres distintos modos de conocer del hombre es contingente, pues dichas posturas pueden cohabitar de manera eventual al interior de un mismo estudio, siempre y cuando éste no se contradiga ni mezcle indistintamente el uso de conceptos.

La adopción de una sola parcela de conocimiento nos hace correr el riesgo de caer en una “política regionalista” que deja de lado aquello formado bajo otras vías de saber. Es por eso que los modos de conocer señalados por este autor juegan aquí tan sólo un rol de identificación inicial, es decir, un señalamiento que, si bien permitió ubicar en un primer momento algunos de los lineamientos generales de tales posturas, no constituyó un modelo definitivo de trabajo: a pesar de encontrar afinidades teóricas en el modo de conocer lingüístico-hermenéutico (estructuralista), no se optó por una afiliación absoluta a sus principios, pues una sola corriente de pensamiento (escuela o teoría) resultaba insuficiente para los objetivos de esta tesis de ciencias de la comunicación.

²⁸ *Ibid.*, p. 31. “Hasta ahora, un problema central enfrentado por los estudiosos de las ciencias de la comunicación ha sido definir su propio carácter de “ciencia”, situación que demanda en un principio, un reconocimiento y examen de las teorías de comunicación [...]”.

En ese tenor, Anthony Giddens argumenta que para formular un estudio social no debe desdeñarse el tomar ideas de fuentes dispares, aunque algunos lo vean como un eclecticismo inaceptable: “Es una comodidad innegable trabajar dentro de tradiciones de pensamiento establecidas, pues eso puede convertirse en un pretexto para la pereza intelectual. Si existen ideas importantes y esclarecedoras, mucho más que su origen interesa poder depurarlas para poner de manifiesto su fecundidad, aunque sea en un marco enteramente diferente del que contribuyó a engendrarlas.”²⁹

A este respecto, sostiene Alejandro Gallardo: “si en torno de un problema o fenómeno específico se teje una trama de teorías que intentan explicarlo, y si además dichas teorías tienen una estructuración interna lógica, que a su vez les permite articularse o complementarse con otras teorías hasta formar un todo homogéneo, se está haciendo ciencia. No importa que la vía explicativa no le sea propia, siempre y cuando dicho procedimiento no entre en contradicción abierta con el objeto en estudio.”³⁰

Así, esta tesis se enmarca dentro de una perspectiva multidisciplinaria, pues la decisión asumida para abordar tanto a la literatura como al silencio requería de las reflexiones filosóficas y hermenéuticas de autores como: Friedrich Nietzsche, Maurice Blanchot, Georg Gadamer, Martin Heidegger, Gilbert Durand, Luis Garagalza y Antonin Artaud; así como de las teorías antropológicas de Ernst Cassirer, David Le Breton y Román Gubern, pensadores que a su vez recurrieron a disciplinas tales como la psicología, la semiótica y la sociología para enriquecer su visión a propósito del lenguaje y del arte.

Cabe señalar que a pesar de las diferencias de origen e intereses que resaltan entre estos autores, todos ellos coinciden en que la reflexión sobre el lenguaje es una reflexión sobre la comprensión, que en voz de Heidegger, no solo es un modo de conocer, sino el peculiar modo de ser del hombre.

²⁹ Anthony Giddens, **La construcción de la sociedad, Bases para la teoría de la estructuración**, versión de José Luis Etcheverry, Argentina, Amorrortu editores, 1995 [1ª Ed. 1984], p. 23.

³⁰ Alejandro Gallardo Cano, **Curso de teorías de la comunicación**, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p. 33- 34

El proceder de los autores que aquí se citan responde a la pregunta por el sentido del lenguaje, que al mismo tiempo, como se verá posteriormente, constituye la interrogante sobre el hombre mismo. De ahí que la hermenéutica, al ser la disciplina que trata, entre otras cosas, al fenómeno de la comprensión y la interpretación del hombre y su mundo a través del lenguaje, sea el espacio lógico en el cual se hacen converger cada una de las perspectivas citadas anteriormente para abordar al silencio en **El llano en llamas**.

Esta tesis de Ciencias de la Comunicación constituye el punto donde desembocan esas reflexiones, y es el mismo donde se pretende situar a la comunicación como parte constitutiva de lo humano, como una singularidad ontológica que nos define como *homo communicans*.

2. 2 El animal simbólico

“Un signo es una parte del mundo físico del ente;
un símbolo es una parte del mundo humano de la significación.”

Ernst Cassirer, **An essay on Man**.

Para comenzar este apartado, quisiera referir a la raíz ontológica de la cual se desprende esta tesis: el lenguaje no sólo es un instrumento del cual el hombre se sirve para expresar palabras, ideas o sentimientos, sino que en esencia constituye la materia de la cual está compuesto:

La enseñanza tradicional postula que el hombre [...] es el ser viviente capaz de habla. Esta frase no quiere decir que, además de otras facultades, posee también la de hablar. Quiere decir que: solamente el habla capacita al hombre para ser aquél ser viviente que, en tanto que hombre, es. El hombre es hombre en tanto que hablante.³¹

Desde esa situación, el vínculo hombre-lenguaje es considerado aquí como un origen distintivo en el cual intercede también el pensamiento. Así, hombre, lenguaje y pensamiento se identifican como parte de un mismo acontecer simbólico; y es desde esa triada indisoluble de donde surge la capacidad constitutiva de éste para aprehender —interpretar— una realidad que le escapa a su percepción directa:

Al mismo tiempo que interpreta al hombre, el *lenguaje* también lleva a cabo la *interpretación* de la realidad [...] No hay acceso directo o inmediato a lo real, sino que todo conocimiento es *simbólico*, pasa por el lenguaje, que es el que conforma el caos de sensaciones en una experiencia [...] Toda aprehensión de la realidad se encuentra marcada por la interpretación o la simbolización [...] La simbolización no es, por tanto, algo ulterior y secundario, como un añadido con el que se recubriera la experiencia, sino que es *constitutiva* de la experiencia misma.³²

³¹ Martin Heidegger, **De camino al habla**, versión de Yves Zimmermann, España, Editorial Odón, 1990 [1ª Ed. 1976], p. 11.

³² Gilbert Durand, parafraseado por Luis Garagalza en **La interpretación de los símbolos**, España, Editorial Anthropos, 1990, p.42- 58.

En ese sentido, el lenguaje —visto como la singularidad de la naturaleza humana— es considerado aquí como el mosaico de donde se desprenden todas las formas de expresión e interpretación de las cuales se vale el hombre para comprender su entorno a partir del sentido, no sólo del objeto.

A decir de Gilbert Durand, el lenguaje no es la mera copia de una realidad cósmica, sino un sistema simbólico cuya misión es interpretar lo inaccesible para el entendimiento óptico. Por ello, “el lenguaje se resiste siempre a la reducción semiótica que lo convierte en un sistema cerrado de signos, dotado de un mero valor relacional”.³³

Por muy preciso y delimitado que sea su significado, las palabras nunca pueden desprenderse totalmente de su poder de evocación. “Al ser incapaz de describir las cosas directamente, el lenguaje apela a modos indirectos de descripción, a términos ambiguos y equívocos”. Esa esencia metafórica del lenguaje, observada por Ernst Cassirer, arguye que, ante la imposibilidad del conocimiento directo, resulta más adecuado clasificar al hombre como un animal simbólico que como uno racional.³⁴

A diferencia del signo —entendido como un mecanismo arbitrario de economía que permite referirse a una cosa sin la necesidad de hacerla presente— y de la alegoría —concebida como un signo detallado que se utiliza para significar algo imposible de presentar directamente (abstracciones, cualidades morales, o bien, espirituales) —, el símbolo no expresa un concepto: lo constituye; es el albergue de un sentido secreto capaz de resonar en quien lo interpreta:

[...] A través del símbolo se vivencia un *sentido*, se despierta una *experiencia antropológica* vital, en la que se ve implicado el intérprete. En el momento de la interpretación, el sujeto debe aportar su propio imaginario (aunque sea inconscientemente), imaginario que actúa como medio en el cual se despliega el *sentido*, y debe atender a las *resonancias*, a los “ecos” afectivos que en él se despiertan, acontecen.³⁵

³³ *Ibid.* p. p. 27- 28.

³⁴ Ernst Cassirer, **Antropología filosófica**, versión de Eugenio Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1977 [1ª Ed. 1945], p. 166.

³⁵ *Ibid.* p.p. 49- 54

Ninguna palabra tiene *per se* afinidad o congruencia necesaria con la cosa a la cual ella simboliza, pues ésta no más que la base real para una operación mediadora: “es un término intermedio; un referencial común para la relación entre dos términos que sí son afines y congruentes, y estos son los dos sujetos dialogantes. Simbolizar no es dar nombre a las cosas; lo simbólico es la comunicación no el nombramiento.”³⁶

Lejos de adecuar una fórmula de conversión para el hombre (significante-significado), el lenguaje no se limita a representar un objeto, sino que se caracteriza por ser un producto simbólico, relacionante, un producto discursivo cuya esencia es la comprensión del sentido expresado:

La comprensión no es primordialmente un método empleado por el científico social, sino la particular forma experiencial en que el pensamiento toma conocimiento del mundo a partir de la interpretación [...].³⁷

No obstante, sostiene Durand, la comprensión del símbolo “nunca queda concluida de una vez por todas, como sucede con la fórmula matemática. Se parece más a una partitura musical o a una obra de teatro, quienes sólo existen a partir de sucesivas interpretaciones.”³⁸

En ese contexto, el lenguaje es una posibilidad variable del hombre que ofrece diversas formas para expresar y comprender un mismo sentido. Una de ellas es la literatura, cuyo lenguaje es por fundamento simbólico y se distingue por ser, a la vez, una doble interpretación de la realidad. El habla es por sí misma un ejercicio de expresión y comprensión; por ello la literatura, además de ser un vínculo simbólico de experiencia, es también una indagación de la propia naturaleza de la triada hombre-lenguaje-pensamiento.

³⁶ Eduardo Nicol, **Los principios de la ciencia**, México, Fondo de Cultura Económica, 1997 [1ª Ed. 1965], p.p. 75- 77.

³⁷ Mardones J.M.; Ursua, N., **Filosofía de las ciencias humanas y sociales, materiales para una fundamentación científica**, México, Fontamara, 1996, p. 172.

³⁸ Gilbert Durand, **La imaginación simbólica**, Argentina, Amorrortu editores, 2000 [1ª Ed.1968], p.19.

2. 3 El círculo hermenéutico

Hermes, el *mediador*: hijo de Zeus y de Maia (una la pléyades); representa una *naturaleza intermedia y armónica* [...], es capaz de *comunicar a los contrarios* (Apolo y Dionisio); es el *mensajero e intérprete* de la voluntad divina y, por tanto, del *sentido profundo*.

Luis Garagalza, **La interpretación de los símbolos**.

Además de la percepción directa, sustenta Luis Garagalza, el hombre dispone de otro sistema de conocimiento indirecto que hace posible la *representación* en su conciencia de una realidad ausente. De ese sistema surge la hermenéutica, que podría ser caracterizada —de un modo general— como un esfuerzo para contestar, si no definitivamente, si al menos afirmativamente a la pregunta universal por el sentido.³⁹

Desde una perspectiva metodológica —continúa— la hermenéutica del lenguaje aparece como un intento de elaborar un lenguaje que permita comprender y valorar nuestros lenguajes: “Pues, si todo auténtico conocer es, en última instancia, una comprensión del sentido, e implica una interpretación medialmente lingüística, entonces será únicamente en el lenguaje donde el sentido de ese conocimiento podrá elucidarse e interpretarse”.⁴⁰

Para la hermenéutica, el lenguaje es el *médium* de comprensión del hombre, por lo cual la naturaleza de este último se define como interpretativa antes que como científica. La comprensión no es una técnica o un método del hombre, sino la forma particular e ineludible como el pensamiento accede al mundo a través de la *experiencia*.

La hermenéutica se trata, por tanto, de una disciplina que abarca, con los brazos de la interpretación, la triada insoluble de hombre-lenguaje-pensamiento, y constituye así el instrumento idóneo para abordar cualquier expresión artística en la cual se busque develar un sentido oculto.

³⁹ Luis Garagalza, **La interpretación de los símbolos**, op. cit., p.p. 10- 50

⁴⁰ *Ibidem*.

A decir de Yvette Jiménez de Báez: “un libro es un puente efectivo hacia el hombre que somos y hacia los otros. En este paso —sostiene— hay un descubrimiento de lo universal que hay en cada hombre concreto, en cada pueblo.”⁴¹

Así, la literatura instauro un camino potencial para que el lector alcance la comprensión de sí mismo; un trecho cuyo recorrido depende del andar interpretativo, es decir, de la búsqueda de sentido que hace al hombre descubrirse y reconocerse en su universalidad, pues sólo a partir de ella podrá hacerlo en su propia singularidad.

Para Georg Gadamer, todo entendimiento auténtico exige interpretación y toda interpretación quiere decir propiamente interpretación de un lenguaje. “Darse cuenta” de las cosas no equivale al hecho de comprender. El verdadero saber radica en la interpretación, en un propósito del sujeto para descubrir un sentido en el cual se reconozca.⁴²

Mientras el lenguaje es el medio universal para realizar la comprensión, la interpretación es el proceso con el cual se logra cerrar el círculo hermenéutico. En ese tenor, comprender es una actitud interpretativa con la que el hombre convierte de nuevo los signos escritos en sentido, es la vía de toda significación, de toda forma de asir el entorno.

La tarea del intérprete, sostiene Martín Heidegger, es hacer accesible a la lengua propia lo dicho en una lengua extraña; es tratar de aclarar lo que se quiere decir verdaderamente en un escrito, y así hacerlo accesible, ayudar a comprenderlo. Aquí, el autor de **Ser y tiempo** alude al cumplimiento de la misión conciliadora de Hermes, el mensajero e intérprete del sentido profundo, aquél titán encargado de mediar y reunir lo exterior y lo interior, la figura y el sentido.⁴³

⁴¹ Yvette Jiménez de Baez, **Juan Rulfo, del páramo a la esperanza**, México, Fondo de Cultura Económica, 1994 [1ª Ed. 1990], p.29.

⁴² Georg Gadamer, **Verdad y método**, op. cit., p.p. 463- 466.

⁴³ Martín Heidegger, **Ontología, hermenéutica de la facticidad**, versión de Jaime Aspiunza, España, Alianza Editorial, 1999 [1ª. Ed., 1982], p.30.

Toda interpretación es en realidad una traducción. Comprender e interpretar textos, afirma Georg Gadamer, se asimila a la tarea del traductor de lenguas. El traductor, impedido de alcanzar el significado lato de lo dicho en una lengua extraña, se ve precisado a trasladar el sentido de lo que se trata de comprender al contexto donde vive el otro interlocutor; esto es: a su lengua, para así hacerlo equivalente.⁴⁴

El llano en llamas no dicta pensamientos en el lector, sino que le exige a éste interpretarlos, develarlos. Se trata de una obra literaria abierta a la culminación de sentido, de una singular forma de hacer arte con el lenguaje sin ponderar a la descripción para lograr la claridad de los relatos.

A decir del propio Rulfo, su obra exige gran participación del lector, pues sin ella, ésta pierde mucho. En una entrevista realizada por Carlos Morales (Costa Rica, 1975), el escritor apunta: “Dejé todo sintetizado y por eso algunas cosas quedaron colgando, pero siempre quedó lo que sugería, algo que el lector debe completar”.

Rulfo no es un autor omnisciente, su estilo está retirado de todo exceso narrativo, de toda desmesura de adjetivos. **El llano en llamas** es una sugerencia literaria, una evocación de sentido; se trata de una alusión más que de una descripción, de un *murmullo* y no de una voz imperativa:

[...] Suprimí las ideas con las que el autor llena los vacíos y evité la adjetivización entonces de moda. Se creía que adornaba el estilo, y sólo destruía la sustancia esencial de la obra; es decir, lo sustantivo. [...] La práctica del cuento me disciplinó, me hizo ver la necesidad de que el autor desapareciera y dejara a sus personajes hablar libremente.⁴⁵

En una entrevista con Fernando Benítez, Rulfo apunta también que su estilo persigue el fin de dejarle al lector la oportunidad de colaborar con el autor para que él mismo llene los vacíos de la obra; para así, al no dictaminarle pensamientos, al ausentarse voluntariamente como guía narrativo, el lector pueda completar e interpretar el sentido de sus relatos:

⁴⁴ Hans Georg Gadamer, **Verdad y método**, op. cit., p. 462.

⁴⁵ Juan Rulfo, **Conversaciones con Juan Rulfo**, entrevista de Fernando Benítez, op. cit., p. 541.

Fui dejando algunos hilos colgados para que el lector cooperara con el autor en la lectura. Es un libro de cooperación. Si el lector no coopera no lo entiende. Se toma la libertad de ponerle lo que le falta.⁴⁶

El lector de la obra *rulfiana* es también coautor, pues los mismos relatos se lo exigen. En voz de Mariana Frenk: “el autor ya no guía al lector, lo deja en libertad para construir con los elementos proporcionados por él su propio relato; lo obliga a volverse activo, y hasta creador en la lectura.”⁴⁷

Ese dinamismo que demandan los textos *rulfianos* resalta el trabajo conjunto al cual conlleva su lectura. Aquí, la dualidad escritura- lectura se entiende como un asunto comunicacional, como un proceso participativo que involucra abiertamente al lector para que éste complete la obra.

La conversación hermenéutica con el texto sólo puede darse a través del intérprete. El texto hace hablar a un tema, pero quien lo logra es en último extremo la actitud del intérprete. El modo de comprender un texto se encuentra vinculado al modo de ser de quien lo interpreta, puesto que su sentido oculto representa una realidad viva que afecta en el presente a quien la re- encuentra:

Para la hermenéutica oriental el libro esta siempre vivo: el sentido oculto de sus versos [...] se cumple en cada uno de los creyentes, cuando este sentido oculto se les desvela [...] Lo que el hermeneuta re- cita no son ya hechos del pasado, sino algo que se cumple en su alma en el presente de la interpretación.⁴⁸

El llano en llamas no es por sí mismo una garantía de comunicación. La comunicación sólo puede ser generada activando el círculo hermenéutico que permitirá al intérprete develar al menos un matiz de la verdad oculta en la obra para así ocupar el papel de *mensajero*. Este intento es tan sólo uno más de los realizados con respecto a la narrativa *rulfiana*, y ha sido realizado con el objetivo de extender la pregunta por el sentido que tal obra merece.

⁴⁶ Juan Rulfo, texto citado en **Juan Rulfo: del páramo a la esperanza**, op. cit., p. 15.

⁴⁷ Mariana Frenk, **Pedro Páramo**, en *La Ficción de la memoria*, op. cit., p. 46.

⁴⁸ Luis Garagalza, **La interpretación de los símbolos**, op. cit., p. 112.

2. 4 *aléthèia*

“El hombre, dotado de un espíritu filosófico, tiene el presentimiento de que detrás de la realidad en que existimos y vivimos hay otra completamente distinta, y que, por consiguiente, la primera no es más que una apariencia”.

Friedrich Nietzsche, **El origen de la tragedia**

La palabra verdad, cita Eduardo Nicol, contiene varias significaciones que varían según el nivel de conocimiento en donde se utilice. El concepto de verdad no es de carácter unívoco, y si eso no se advierte —y es común no hacerlo— pueden generarse muchas confusiones:

Quando no se distinguen esos niveles [de conocimiento en los que se utiliza el concepto], se corre el peligro de atribuir y negar a la verdad, al mismo tiempo, ciertos caracteres que ella presenta efectivamente en algún nivel, pero no en otros.⁴⁹

A decir del mismo filósofo, el sujeto humano traspasa a menudo la frontera del equilibrio existente entre la representación objetiva y la manifestación personal de la verdad; lo cual manifiesta que, si bien puede delimitarse conceptualmente el término para fines propios a un nivel de conocimiento, en la vida real dicha frontera es indecisa, y mantenerla, aunque con inseguridades, requiere vigilancia constante y cuidadosa.⁵⁰

Ya Martin Heidegger señala la negligencia con que el hombre da uso de la palabra verdad, y advierte de los riegos instalados al pronunciarla: “Por verdad se entiende, en la mayoría de las veces, esta o la otra verdad, Pero llamamos verdadera no sólo a una proposición, sino también a una cosa, por ejemplo, oro verdadero a diferencia del falso; ¿qué se piensa al decir verdad?”⁵¹

⁴⁹ Eduardo Nicol, **Los principios de la ciencia**, op. cit., p.p., 68- 76.

⁵⁰ *Ibid*, p. 80.

⁵¹ Martin Heidegger, **Arte y poesía**, versión de Samuel Ramos, México, Fondo de Cultura de Económica, 1958 [1ª Ed. 1952], p. 82.

A decir del mismo autor, la verdad tuvo originalmente un sentido ontológico, aun cuando pronto fue desplazado por su concepto puramente lógico. Ese sentido ontológico es el que se trata en esta tesis, por ello, cuando se refiere a la palabra verdad se le sitúa en el terreno del arte, buscando albergar en ella un sentido de ocultamiento y de autenticidad.⁵²

En ese tenor, la obra *rulfiana* posee verdad en cuanto es auténtica, en cuanto se instaura como la epifanía de un misterio, como la posibilidad para develar un sentido oculto que requiere la disposición del lector para encontrarlo y significarse en él:

En el arte, la realidad se refleja como es en sí misma, y una vez reflejada en la obra, sorprende como una revelación al ser contemplada. Es el hombre que al despojarse del velo de Maya que oculta la verdad de las cosas las descubre en su auténtico ser.⁵³

La verdad en el arte, recomienda Martin Heidegger, hay que pensarla recordando la palabra griega *aléthèia*, que significa desocultar. Para los antiguos griegos, la esencia del saber descansa en la *aléthèia*. La verdad sin desocultamiento es relativa, pues ésta siempre permanece oculta en la obra de arte hasta que la contemplación —la interpretación— la pone en movimiento.

La verdad contenida en **El llano en llamas** es una que posee por morada al lenguaje; se trata de una verdad oculta que deja escapar apenas un poco de evidencia. Como una sutil sugerencia, tal verdad encamina al lector de Rulfo a ir más allá de las palabras contenidas en su obra, pues gran parte del sentido que ésta alberga radica en su silencio. La *aléthèia* se concibe así como el proceso a través del cual el hombre accede a lo oculto en una obra de arte; y en este caso específico, se erige como un instrumento capaz de captar aquello para lo cual no existe ninguna palabra y sin embargo se presenta como condición simbólica para la culminación del sentido en la obra.

⁵² Una vez situado el concepto de verdad en el terreno del arte, conviene situarlo ahora en el tiempo. Parfraseando a Eduardo Nicol, la verdad en el arte no puede ser temporal: si expresa lo que el ser es, no puede mudar con el tiempo; si cambia con el tiempo, no expresa fielmente el ser.

⁵³ Martin Heidegger, **Arte y poesía**, op. cit., p. 14- 83.

2. 5 La verdad literaria

“En toda lectura hay, al menos en su punto de partida, un movimiento vertiginoso que se asemeja a la actitud desrazonable mediante la cual nosotros queremos abrir a la vida los ojos cerrados”.

Maurice Blanchot, *L'espace Littéraire*.

El análisis de una obra literaria —sostiene Georg Gadamer— debe de ir *más allá* del situado dentro de la dimensión estética, pues ésta coloca a la *forma* de lo dicho en un lugar preponderante, apartándola así del examen profundo de que ella merece.

Ese *más allá* del cual se habla, se entiende aquí como una *proximidad* al estudio del lenguaje del arte y al concepto de verdad que éste entraña, en especial: a la verdad manifestada a través del lenguaje literario. El concepto de verdad juega un rol clave para la interpretación de los relatos *rulfianos*, pues es en ellos donde ésta aparece como la corroboración de una evidencia que permite percibir lo oculto en la obra.

La literatura se resiste a ser estudiada desde una concepción estética, ya que éste va más allá de las fantasías sublimes de los escritores. La literatura pone de manifiesto un mundo, un contenido de ideas; es dentro de ella donde se alberga la totalidad de la experiencia humana, donde el hombre busca significarse:

La obra de arte pone de manifiesto un mundo no en el sentido del mero conjunto de cosas existentes, ni en el de un objeto que se pueda mirar [...] El mundo es la conciencia que se enciende como una luz para dar cuenta al hombre de su existencia y de su posición en medio de los otros seres existentes [...].⁵⁴

Jorge Ruffinelli observa (**Juan Rulfo, antología personal**) que en el primer párrafo de **Pedro Páramo** hay más historia social que en decenas de ensayos sobre la estructura de la familia, o bien, acerca de la sociología, la psicología y la ontología del mexicano:

⁵⁴ Martin Heidegger, *Arte y poesía*, op. cit., p.p. 15- 16.

Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría, pues ella estaba por morirse y yo en un plan de prometerlo todo.⁵⁵

Si bien el señalamiento de Jorge Ruffinelli resulta casi irreprochable, es necesario hacer una aclaración, pues el crítico no diferencia claramente entre la ficción de los relatos *rulfianos* y la realidad que éstos reflejan. Para ello cito al propio Rulfo:

[...] Es que mis paisanos creen que los libros son historias reales, pues no distinguen la ficción de la historia. Creen que [los relatos] son una transposición de hechos, que deben describir la región y los personajes que allí vivieron. La literatura es ficción y, por lo tanto, es mentira [...].⁵⁶

La literatura es una mentira que ilustra una verdad: “[el lector] que toma lo falso como verdadero tiene el sentido de la verdad y reacciona siempre delante de ella cuando ésta se manifiesta”⁵⁷. Ese sentido de la verdad, señalado por Antonin Artaud, presupone una aptitud inherente al lector que camina sobre el nexo existente entre la ficción y la realidad de la literatura, y se entiende aquí como el acceso a un símil de la realidad que se abre por medio de la obra y permite al lector olvidar por dónde han ido sus pasos.

Lo que realmente se experimenta en una obra de arte, sustenta Georg Gadamer, es más bien en qué medida es verdadera, esto es, hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo:

En cada obra de arte nos encontramos con un mundo, éste no es un universo extraño al que nos hubiera proyectado momentáneamente un encantamiento. Por el contrario, en él aprendemos a conocernos a nosotros mismos [...].⁵⁸

⁵⁵ Juan Rulfo, **Pedro Páramo** [1ª Ed. 1955], en *Juan Rulfo, Obras completas*, op. cit., p.p. 147- 254.

⁵⁶ Juan Rulfo, **Conversaciones con Juan Rulfo**, entrevista con Fernando Benítez, en Juan Rulfo, *La ficción de la memoria*, op. cit., p. 547.

⁵⁷ Antonin Artaud, **Le théâtre et son double**, France, Éditions Gallimard, 1984, p. 118.

⁵⁸ Hans Georg Gadamer, **Verdad y método**, op. cit., p.p. 138, 158.

III. La ontología del silencio

3. 1 Lo ambiguo del silencio

“Uno entra en el silencio como entra a una pieza oscura. Al principio no ve nada, después, los contornos de las cosas emergen débilmente [...]”.

J. Brosse, **Inventaire des sens**

En **El llano en llamas**, el silencio se presenta como una posibilidad interpretativa que permite al lector percibir un sentido oculto al interior de la obra. Sin embargo, dicha facultad de la narrativa *rulfiana* resulta, en primera instancia, hartamente ambigua, pues este sentido es uno multiforme:

Mezcla confusa de angustia y atracción, de terror y júbilo, de peligro y de calma, consagrado, según las circunstancias, a tranquilizar o a inquietar, el silencio es una forma jamás entendida bajo un esclarecimiento único [...].⁵⁹

El silencio en Rulfo no refleja nunca una significación fija; de ahí que el sentido del mismo se desprenda del entorno en el cual éste se presenta, y sea tarea del intérprete traspasar esa primera instancia situacional para hacerlo comprensible. En **El llano en llamas** la presencia multiforme del silencio se traduce en una mezcolanza de significados que hace necesaria su segmentación. Por eso, el silencio en la obra es visto aquí como un espacio de significación que sólo se hace evidente a través de las condiciones en que los personajes se adecuan a su presencia.

Lo ambiguo del silencio no se entiende como una resistencia imposible de transgredir, sino como una oportunidad para entender un fenómeno comunicacional poco atendido por quienes tenemos por objeto de estudio a la comunicación. En esta tesis se pretende interpretar al silencio para evidenciar que la presencia de éste trae consigo la presencia constante de un significado que exige ser interpretado y, por ende constituye una forma de expresión a descifrar.

⁵⁹ David Le Breton, **Du silence**, France, Éditions Métailié, 1999, p. 22.

3. 1. 1 Esa palabra que no es ninguna palabra.

“Silencio. La palabra es de por sí [...] la abolición del ruido que es la palabra; entre todas las palabras es la más perversa, o la más poética: es ella misma testimonio de su muerte.”
George Bataille, *L'expérience intérieure*

La lengua latina discierne dos formas de silencio: *tacere*, un verbo activo en el cual se remarca un alto, o bien, una ausencia de palabra en referencia a una persona; y *silere*, un verbo intransitivo que no solamente se aplica al hombre, sino también a la tranquilidad de la naturaleza y de los ambientes de tonalidad apacible a los que ningún ruido interrumpe. Asimismo, la lengua griega distingue la palabra *siôpân* (callarse), de *sigân* (ser y/o estar (*être*) en silencio).⁶⁰

Silere apela más a la soledad de un individuo que camina entre la gente sin que nadie se preocupe de su silencio; en cambio *tacere* designa una voluntad del individuo para no dirigir la palabra a los otros y así hacerlo sentir. En una conversación, *silere* y *tacere* alternan y participan en el juego de sentido de la comunicación: el primero cuando el silencio se trata de una actitud de inflexión de ambas partes para expresar comprensión; el segundo cuando se recurre a una pausa para interrumpir (cambiar) el flujo de la conversación.

A pesar de ser dos formas distintas de silencio, *silere* y *tacere* conforman partes naturales del proceso comunicacional que engloba tanto a las pausas necesarias para que los interlocutores mantengan reciprocidad, como a las formas de expresión que no necesitan de la enunciación para ser comprendidas.

En la actualidad, existe una mayor disposición para asumir el silencio como una abstención de palabra, como *tacere*, y no como una posibilidad de permanecer en armonía con la calma de *silere*. El uso efectivo de la palabra silencio no designa más la conjunción de las dimensiones *silere* y *tacere*. El término *silere* ha sido desprovisto progresivamente de su sentido originario y éste ya no determina el significado actual de la palabra silencio.

⁶⁰ David Le Breton, *Du silence*, France, Éditions Métailié, 1999, p. 26.

Considero que ese paulatino abandono del sentido de *silere* ha sido consecuencia de la producción desmesurada de mensajes a la que estamos sometidos hoy en día. La palabra ha devenido un ambiente sonoro que nadie escucha. Como si fuera una hemorragia imposible de suturar, dice David Le Breton, el discurso mediático es una interrupción permanente del silencio de la vida, cuyo ruido ha tomado el lugar de las ancianas conversaciones.⁶¹

Al quebrantarse la tranquilidad sonora que *silere* supone, el sujeto no sólo ignora la posibilidad de *être* en silencio, sino que además se ve impedido tener una voz propia dentro de su sociedad, la cual le obliga a callarse, a abstener su palabra para escuchar otra que no le es propia.

El silencio es visto hoy como abstención de palabra más que como un *être* en silencio, lo cual dificulta tanto la comprensión del término como su misma utilización práctica. Pero aquí no se trata de nombrar éste o aquél tipo de silencio, sino de revalorar el sentido del término recurriendo a su origen y evidenciándolo dentro de **El llano en llamas**, cuya narrativa posee las dimensiones *tacere* y *silere*.

Cuando Georges Bataille clama: "La communication profonde veut le silence [...] J'ai soif du silence", apunta sin duda a la revaloración de *silere*, pues sin esa dimensión del silencio, no tendría lugar ninguna comunicación efectiva, ninguna comunicación profunda que vaya desde el sujeto hacia si mismo para después ir hacia el otro.

La comunicación se trata de un acontecer entre personas, de una sed de poder escucharse entre sí mismos, de tener la oportunidad de escuchar el *silere*, de permanecer dentro de él. La comunicación es equivalente a la comprensión, pues esta última tiene como condición dialogar, ponerse de acuerdo con alguien sobre algo.

Revalorar el silencio es también revalorar las palabras a las que da origen. El silencio no debe ser visto como una ausencia de palabras, sino como la condición de su presencia, como ese espacio de inflexión que necesita todo acto comunicativo.

⁶¹ *Ibid.*, p. 16,

3. 2 La pregunta insidiosa

“[...] Yo haré como si fuera uno de esos sordomudos, y de esa manera no volveré a tener esas sucias y estúpidas conversaciones que se usan con cualquiera [...]”.

Salinger, *L'Attrape-Cœur*.

Antes de abordar el silencio propio a la obra *rulfiana*, me gustaría referir al silencio Rulfo- escritor que a tantos críticos mantuvo intrigados.

Ya bastante nos hemos quejado todos los que tenemos cariño a la literatura mexicana. Nos hemos quejado del silencio del autor de *El llano en llamas*.⁶²

Es sabido que después de la publicación de **Pedro Páramo**, Rulfo asumió un silencio literario que nunca obtuvo explicación. A pesar de la insistencia de la crítica por arrebatarse algunas palabras, Rulfo se mantuvo casi siempre alejado de la “farándula literaria”:

Su fama le provoca molestias, [Rulfo] no cree en la publicidad de que gustan rodearse los escritores, detesta los dimes y diretes del mundillo literario y le molesta que siempre le pregunten por qué no escribe y entonces inventa novelas y dice que está escribiendo para que lo dejen en paz y el acoso disminuya porque no parece haber escrito una de las mejores novelas y uno de los mejores cuentos de las letras españolas.⁶³

Algunos críticos vieron en ese alejamiento la oportunidad para dar rienda suelta a su imaginación, y así, entraron en debates ridículos acerca de si Rulfo era un escritor aislado y tímido que guardaba con recelo el secreto de su próxima novela. Lo cierto es que la voracidad de la crítica, por más intentos y artimañas con las que intentó romper el silencio del escritor, nunca logró dar con su causa, y menos aún con un nuevo libro, aunque nunca renunció a su obsesión.

⁶² Reyes Navares, texto citado por Jorge Ruffinelli en *La leyenda de Rulfo, cómo se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo*, op. cit., p. 10.

⁶³ *Ibidem*.

Elena Poniatowska relata que en una entrevista con Rulfo esperó durante media hora la respuesta a su primera pregunta: “Para sacarle provecho a Rulfo hay que escarbar mucho, como para buscar la raíz del chinchayote. Rulfo no crece hacia arriba sino hacia adentro. Más que hablar, rumia su incesante monólogo en voz baja, masticando bien las palabras para impedir que salgan [...]”⁶⁴

Lo que describe la periodista acerca de Rulfo muestra la manera como la prensa trataba de afrontar al escritor. Calcando el lenguaje *rulfiano* para definir a su propio creador, Poniatowska se enfrenta al hermetismo de quien se sabe presa del imperativo “responde”.

A Rulfo no hay que sacarle ningún “provecho”, ni “escarbar mucho”, a Rulfo hay que escucharle aún cuando permanece en silencio, pues cuando se le deja “crecer hacia adentro”, su palabra no sólo sale de su boca, sino que se pronuncia con tal fuerza que el silencio que le dio origen nunca se quebranta por completo:

Yo vivo muy encerrado siempre, muy encerrado [...] Yo me la vivo angustiado. Yo soy un hombre muy solo, solo entre los demás. Con la única que platico es con mi soledad. Vivo en soledad. Ya sé que todos los hombres están solos pero yo más. Me sentí más sólo que nadie cuando llegué a la ciudad de México y nadie hablaba conmigo, y desde entonces la soledad no me ha abandonado. Mi abuela no hablaba con nadie, esa costumbre de hablar es del Distrito Federal, no del campo. En mi casa no hablábamos, nadie habla con nadie, ni yo con Clara ni ella conmigo, ni mis hijos tampoco, nadie habla, eso no se usa, además yo ni quiero comunicarme, lo que quiero es explicarme lo que sucede y todos los días dialogo conmigo mismo, mientras cruzo las calles [...] voy dialogando conmigo mismo para desahogarme, hablo solo. No me gusta hablar con nadie.⁶⁵

A pesar de ese complejo de atribuciones señalado anteriormente, hubo quienes sí lograron advertir en el silencio de Rulfo una manera efectiva de comunicar. Tal es el caso de Jorge Ruffinelli, quien optó por recopilar todas esas leyendas que surgieron a partir del silencio literario de Rulfo para así ponerles fin y, al mismo tiempo, dejar sin respuesta a la insidiosa pregunta que merodeaba sin cesar a la figura del escritor:

⁶⁴ Elena Poniatowska, **¡Ay vida no me mereces! Juan Rulfo, tú pon cara de disimulo**, op. cit, p. 522.

⁶⁵ Juan Rulfo, *ibid.* p.p. 530- 531.

Cuando el 7 de enero de 1986 Juan Rulfo murió en la ciudad de México, había en torno a su persona y obra más leyendas que verdades [...]; más incertidumbres que certezas y un aura de misterio que, ante todo, dejaba para siempre sin explicación sus treinta años de silencio literario desde la publicación de *Pedro Páramo* [...].⁶⁶

Parafraseando a Max Picard, Rulfo puede hablar, sin embargo el silencio está ahí; puede callarse, no obstante, la palabra está presente. En una conversación, el silencio determina la realización de la palabra, la resonancia de ésta en el interior de quien la escucha y asimila.

“No abras la boca hasta que estés seguro de que eso que vas a decir es más bello que el silencio”, dicta un antiguo proverbio árabe, y tal pareciera que esa sabiduría fue la que Rulfo ejerció durante su vida y obra:

No decimos lo que pensamos. Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar [...]. **(Nos han dado la tierra)**

Fernando Benítez cuenta cómo se “sentaba a callarse con Rulfo”, para después afirmar que algunos grandes momentos de su vida los había pasado charlando con el autor de **El llano en llamas**. El testimonio de Benítez muestra que Rulfo era también un gran conversador, y que ese calificativo no se opone de ninguna manera a su carácter silente, sino al contrario, lo complementa.

El intercambio de palabras se nutre de pausas, de suspensiones que hacen que el propósito retenido en las entrañas del lenguaje sea inteligible para los que lo escuchan. Una conversación no se concibe sin el silencio que la acompaña; sin él, sus protagonistas se ahogarían en una oleada incontrolada de palabras.

Rulfo supo siempre cómo equilibrar su silencio y su palabra. Si para algunos este equilibrio no existió y mostraron angustia cuando el escritor guardaba silencio ya sea en una entrevista o una charla, no es por una descompensación de habla con respecto al equilibrio mencionado, sino por una incapacidad de ellos para encontrar en el silencio de Rulfo una profunda expresión.

⁶⁶ Jorge Ruffinelli, **La leyenda de Rulfo**, op. cit, p. 330.

3. 3 El silencio *rulfiano*

“Y que si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos y de voces.” Juan Rulfo, **Pedro Páramo**.

Si bien, la crítica literaria casi siempre ha exteriorizado su inclinación para analizar una obra desde el uso de recursos lingüísticos gráficos, es un hecho que la obra *rulfiana* es una que invita a sobrepasar dicha dimensión, pues el sentido que le es propio no radica sólo en las palabras, sino en la conjunción de recursos comunicativos en ella utilizados.

Contrario a los estándares literarios (y hasta lingüísticos) que colocan a la *forma* de lo dicho en un lugar preponderante, el estilo *rulfiano* es silente; no sólo porque no prolifera verbalmente, sino porque al conjugar el uso de la palabra con la inflexión del silencio, la capacidad expresiva de la obra se ve incrementada:

Rulfo escribió en implosiones, logrando así la síntesis antes que la proliferación [...] su modo narrativo es el del “murmullo”, no el de la viva voz; el *decir callando* y no la explosión verbal.⁶⁷

El hecho de que la narrativa *rulfiana* sea definida aquí como silente podría parecer incongruente en un primer término, pues la estructura de la literatura, por “antonomasia”, se construye a través de su forma escrita.

Por eso, se ha venido afirmando que **El llano en llamas** es un escrito que no precisa pensamientos en el lector, sino que le exige a éste interpretarlos; que se trata de una obra literaria abierta a la culminación, de una singular forma de relatar sin ponderar la descripción para alcanzar la claridad de la expresión.

En ese tenor, Antonin Artaud advierte que en el arte no se debe recurrir a la necesidad de servirse de las palabras para expresar ideas que sean claras, pues las ideas claras son ideas muertas y terminadas; además de que no está absolutamente probado que el lenguaje de las palabras sea el mejor posible.⁶⁸

⁶⁷ Jorge Ruffinelli, prólogo a **Juan Rulfo, antología personal**, op. cit, p. 9.

⁶⁸ Antonin Artaud, **Le théâtre et son double**, op. cit, p. 166.

¿Es posible hacer pensar al espectador —a través de la literatura— sin determinar pensamientos en él?, ¿es posible llevarlo a asumir actitudes profundas y eficaces sin la necesidad de servirse de las palabras?, ¿es posible crear un lenguaje artístico reservado a los sentidos e independiente de la palabra?

Esa indagación de Antonin Artaud es lo que para el sentido común resulta imposible: “No puede saberse nada del hombre que no haya tomado forma de frase, pues es a través de la palabra como el hombre se entera de sí mismo”.

En ese contexto, la narrativa *rulfiana* no pretende en ningún momento ser omnisciente ni explicar aquello que rebasa al hombre en cuanto tal. Ahí, el silencio expresa eso que las palabras serían incapaces de traducir; ahí, los personajes *rulfianos* buscan el sentido de lo que no alcanzan a comprender, pero nunca se arriesgan a explicarlo como si fuese una verdad inamovible:

Nos quedamos agazapados detrás de unas piedras grandes y boludas, todavía resollando fuerte por la carrera. Solamente mirábamos a Pedro Zamora preguntándole qué era lo que nos había pasado. Pero él también nos miraba sin decirnos nada. Era como si se nos hubiera acabado el habla a todos o como si la lengua se nos hubiera hecho bola como la de los pericos y nos costara trabajo soltarla para que dijera algo. (**El llano en llamas**)

Todo verdadero sentimiento, advierte Antonin Artaud, es en realidad intraducible. Expresarlo es traicionarlo, pero traducirlo es disimularlo. La expresión verdadera esconde eso que manifiesta; es por eso que una imagen, una alegoría, una figura que enmascara eso que se quisiera revelar, posee más significado para el espíritu que las claridades aportadas por los análisis de la palabra.⁶⁹

Eso que para algunos no tiene cabida es lo que yo encuentro posible en la narrativa *rulfiana*, en su *decir callando*. Rulfo no se sirve únicamente de las palabras para relatar sus historias; el autor de **El llano en llamas** se sirve también de eso inefable que enfrentan sus personajes y que sólo alcanza a ser expresado a través de su silencio. Rulfo no traiciona el sentir que rebasa a sus personajes, tan sólo lo disimula, lo esconde detrás de su lenguaje lacónico.

⁶⁹ Antonin Artaud, *ibid.* p.110.

En lo que respecta al hombre, arguye Georges Bataille, la existencia está ligada al lenguaje; cada persona imagina, por lo tanto conoce, su existencia con la ayuda de las palabras. No obstante, el hombre no tendría nada de humano si el lenguaje fuera enteramente servil, si el lenguaje fuera la medida adecuada para todas las cosas.⁷⁰

Si bien, las palabras drenan en el hombre casi toda la vida, sostiene el autor de **L'expérience intérieure**, también subsiste en su interior una parte muda, escondida, inasequible, una parte ignorada dentro de la región del discurso. Esa parte se oculta en el entramado textual de los relatos *rulfianos*; esa parte muda constituye el contrapeso de lo que se ha erigido como una ley de la oralidad.

Cuando se asevera que no está absolutamente probado que el lenguaje oral sea el mejor posible, no se pretende implantar una catarsis de silencio (Kierkegaard), sino reivindicar todas aquellas formas de expresión no verbales dentro de lo que conocemos como lenguaje, pues éste último no es exclusivo de la oralidad.

Silencio y habla no son contrarios; el lenguaje no existe sin su complementariedad: todo silencio está acompañado siempre de un diálogo interno, y toda enunciación oral nace del silencio interior del individuo.

El llano en llamas establece la unión magistral entre la enunciación y los silencios de su narrativa, entre lo exterior y lo interior del mundo en el que residen sus personajes:

"Nosotros, mi mujer y mis tres hijos, nos quedamos allí, parados en mitad de la plaza, con todos nuestros ajuares en los brazos. En medio de aquél lugar donde sólo se oía el viento...

"Una plaza sola, sin una sola yerba para detener el aire. Allí nos quedamos.

"Entonces yo le pregunté a mi mujer:

"—¿En qué país estamos Agripina?

"Y ella se alzó de hombros. (**Luvina**)

⁷⁰ George Bataille, **L'expérience intérieure**, France, Gallimard, 1954, p. 64.

El verdadero problema no radica en que el silencio y el habla sean incompatibles, sino en nuestra manera de concebir al primero, pues acostumbramos hacerlo, por definición, como una abstención de la palabra.

El silencio no puede seguir siendo tratado como el resto del lenguaje, como un componente prescindible para el hombre. El lenguaje es el mosaico de todos los caminos de expresión que posee; el silencio, al igual que el habla y las manifestaciones del cuerpo que la acompañan, constituye una parte indispensable de esa composición.

La narrativa *rulfiana* nos brinda el acceso a un mundo lingüístico que pareciera independiente de la palabra, pues rebasa por mucho su carácter formal. Esa autonomía no debe ser vista como un rompimiento con el uso de la palabra, sino como una región que la determina.

En **El llano en llamas** no existe el habla sin silencio. Ahí, las palabras transpiran silencio, cada palabra pronunciada posee una parte sonora y una parte silenciosa, una exteriorización fónica y una interiorización con la que los personajes *rulfianos* buscan comprender su afuera:

- [...] ¿Por qué rumbo dice usted que arrendó la Tránsito?
- Pos por ahí. No me fijé.
- Entonces ahorita vengo, voy por ella.
- ¿Y por ónde vas?
- Pos por ahí, padre, por onde usted dice que se fue. (**Paso del norte**)

El silencio en Rulfo es un punto de apoyo clave para la interpretación de su obra. Sin embargo, cuando se trata de silencio, sostiene Martin Heidegger, no tenemos marcas formales que nos permitan abordarlo, sino pistas, trazos.⁷¹

En **El llano en llamas**, el silencio es inasible en sí. Es el hombre quien lo nombra para darle forma y poseer, al menos, una imagen de *algo* real que le permita hacerle frente:

⁷¹ Orlandi Puccinelli citando a Martin Heidegger, en **Les formes du silence, dans le mouvement du sens**, France, Éditions des cendres, 1996, p. 42 [1ª. Ed., 1994].

El silencio no es concebido como representable por las teorías del lenguaje [...] De ahí el obstáculo levantado por la resistencia del *objeto* silencio: ¿cómo hablar de lo no representable, de ese objeto cuya observación queda fuera del alcance de los métodos habituales?⁷²

Aquí se origina la interrogante de cómo interpretar al silencio cuando éste no es inmediatamente observable, cuando éste se muestra sólo de manera efímera al hombre. Martin Heidegger mismo responde: es por medio de fisuras, de rupturas, de fallas, que él se muestra fugazmente: es sólo de tiempo en tiempo que el silencio se torna hacia el hombre.

Esos trazos de los que habla el filósofo alemán se manifiestan en **El llano en llamas**, existen, constituyen una verdad que nos es transmitida a través de la lectura. Esas son las fisuras que Juan Rulfo evidencia en el habla parca de sus personajes; esas fallas se reflejan en la falsedad que supone para el individuo el *se dice*; esa es la ruptura, las ganas de hablar que se acaban, la renuncia a nombrar las cosas.

No pretendo trasladar el significado del silencio hacia el habla. No busco, de ninguna forma, hacer hablar al silencio, sino significarlo, mostrar cómo los personajes *rulfianos* se sumergen en el soliloquio tratando de comprender *el afuera*; cómo es que acceden a una comunicación sin palabras que les permite *decir callando*; cómo es que su callar les es impuesto por quien posee la autoridad de la palabra; cómo es que, al no encontrar sentido en lo que quiere expresarse en el decir de *los otros*, desconfían del habla.

Ese es el sentido que pretendo significar en el presente estudio; es la verdad que intentaré desocultar sin otro objetivo que el de expandir su búsqueda.

⁷² *Ibidem*, p. 48.

3. 4 El decir para sí.

“Nunca el hombre se posee más que dentro del silencio: fuera de ahí, el sujeto parece esparcirse, por así decirlo, y disiparse con el discurso, de manera que éste es menos suyo que de los otros”.

Abbé Dinouart, **L´art de se taire**

El ser humano, sostiene Heidegger, habla continuamente, incluso cuando no pronuncia palabra alguna, cuando sueña o se entrega al ocio, cuando escucha o lee. De uno u otro modo, el hombre habla pues posee el habla por naturaleza:

La enseñanza tradicional postula que el hombre, a diferencia de la planta y del animal, es el ser viviente capaz de habla. Esta frase no quiere decir que, además de otras facultades, posee también la de hablar. Quiere decir, que solamente el habla capacita al hombre ser aquél ser viviente que, en tanto que hombre, es. El hombre es hombre en tanto que hablante.⁷³

Así, pues, el habla no representa —en exclusiva— la exteriorización fónica de una interioridad, sino también un acto constituido por los espacios en que ésta se desarrolla en silencio.

En **El llano en llamas**, los protagonistas no siempre alcanzan a pronunciar su discurso aunque éste se desarrolle en su propia interioridad, en su propio pensar. Ya sea por una voluntad, o bien, por un impedimento, los personajes *rulfianos* residen dentro del soliloquio, y es desde ahí donde ellos se expresan.

Ustedes saben, uno es arriero. Por puro gusto. Por platicar con uno mismo, mientras se anda en los caminos. (**La herencia de Matilde Arcángel**)

Rulfo entendió de manera profunda la naturaleza del lenguaje y logró así escribir dos de las obras más importantes de la literatura mexicana, aunque su narrativa silente pareciese ir en contracorriente con los estilos en boga.

⁷³ Martin Heidegger, **De camino al habla**, versión de Yves Zimmerman, España, Editorial Odón, 1990 [1ª Ed. 1959] p. 11.

El autor de **Pedro Páramo** y **El llano en llamas** definió su narrativa como un ejercicio de eliminación a través del cual suprimió las ideas y las divagaciones con que se acostumbra llenar los vacíos literarios. Y fue así, reduciendo hasta lo mínimo su papel de narrador, como pudo sustituir todas esas elucubraciones por el monólogo interior de sus personajes; procedimiento que establece un contacto inmediato entre los protagonistas y el lector.

En efecto, son pocas las veces en que el autor hace escuchar su propia voz en **El llano en llamas**, en que se manifiesta como una presencia que guía la lectura y dictamina los hechos.

Los relatos de Rulfo se caracterizan por contar con la ausencia narrativa de su creador; en ellos, son los propios personajes quienes tienen las riendas de su destino y es a través del soliloquio —del pensamiento mismo — como éstos enfrentan ese entorno tan yermo que es *el Llano*:

Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada, se oye el ladrar de los perros [...] Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada habría después; que no se podría encontrar nada al otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos. Pero sí, hay algo. Hay un pueblo. Se oye que ladran los perros y se siente en el aire el olor del humo, y se saborea ese olor de la gente como si fuera una esperanza. **(Nos han dado la tierra)**

Como si nadie escribiera y sin embargo, alguien hablara desde una primera persona, la narrativa *rulfiana* se manifiesta como un decir para sí mismo, como un acto pensante que no se dirige a nadie, sino a la propia comprensión de quien se alberga en el silencio.

El soliloquio *rulfiano* expresa un universo de reflexiones, pues pensar es el acto silencioso a través del cual el hombre, gracias a una actividad simbólica, hace inteligible para sí su entorno. Para los personajes *rulfianos*, la comprensión no tiene un lugar único a través de la continuidad de la oralidad, sino también a través de los múltiples momentos de suspensión de discurso a los que éste recurre cuando calla su enunciación:

Toda palabra debe nacer de la profundidad del silencio para ahí mismo regresar, [pues sólo así] el silencio no será jamás una ausencia de palabra, sino un trabajo sobre sí que prepara al espíritu al recibimiento propicio de la *lumière intérieure*.⁷⁴

El soliloquio es la forma narrativa por excelencia del entramado *rulfiano*; no obstante, ese ensimismamiento literario no debe ser visto como una peculiaridad estilística, sino como un esfuerzo de los personajes por alcanzar la comprensión de lo contemplado, aunque esa comprensión termine por arrancarlos de su dimensión existencial:

Nos quedamos agazapados detrás de unas piedras grandes y boludas, todavía resollando fuerte por la carrera. Solamente mirábamos a Pedro Zamora preguntándole qué era lo que nos había pasado. Pero él también nos miraba sin decirnos nada. Era como si se nos hubiera acabado el habla a todos o como si la lengua se nos hubiera hecho bola como la de los pericos y nos costara trabajo soltarla para que dijera algo. (**El llano en llamas**)

Aunque el discurso *rulfiano* sea pronunciado desde la primera persona, el soliloquio se manifiesta como una figura neutra de narración en la que los personajes terminan por no identificarse con ellos mismos:

Y Tanilo comenzó a rezar y dejó que se le cayera una lágrima grande, salida de muy adentro, apagándole la vela que Natalia le había puesto entre sus manos. Pero no se dio cuenta de esto; la luminaria de tantas velas prendidas que allí había le cortó esa cosa con la que uno se sabe dar cuenta de lo que pasa junto a uno. Siguió rezando con su vela apagada. Rezando a gritos para oír que rezaba. (**Talpa**)

En ese tenor, Carlos Blanco apunta que en la obra *rulfiana* el personaje monologante representa su propia difuminación, su propia vaguedad, pues el origen desde el cual habla ese *uno* resulta impreciso⁷⁵:

⁷⁴ David Le Breton, **Du silence**, op. cit, p. 53.

⁷⁵ Carlos Blanco Aguinaga, **Realidad y estilo de Juan Rulfo**, en *La ficción de la memoria*, op. cit, p. 26: “[...] añadamos a esto la lejanía imprecisa desde la que viven y hablan, como ensimismados, casi todos los personajes; el hecho de que 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 adentro ajeno a las formas del cambio [...]”.

“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.”

Oía su voz, su propia voz, saliendo despacio de su boca. La sentía sonar como una cosa falsa y sin sentido. (**El hombre**)

En **El llano en llamas** el soliloquio no es un sinónimo de conciencia de sí, sino de cierta separación de sí mismo, de impersonalidad. En la obra *rulfiana*, los personajes nunca están en el aquí ni en el yo, sino lejos de ese aquí y pronunciando ese yo desde la lejanía, refugiándose así en la soledad del entorno que los orilla a callar.

San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquél nombre. Pero aquello es el purgatorio. 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. Y eso acaba con uno. Míreme a mí. Conmigo acabo. Usted que va para allá comprenderá pronto lo que le digo... (**Luvina**)

El personaje *rulfiano* puede explicarse así: ahí donde yo estoy solo es donde yo no estoy, donde no hay nadie; donde existe lo impersonal; donde no hay palabras que pronunciar.

La angustia nos deja sin palabra. Puesto que lo ente en su totalidad se escapa y precisamente ésa es la manera como nos acosa la nada, en su presencia enmudece toda pretensión de decir que algo “es”. Que sumidos en la extrañeza de la angustia tratemos de romper a menudo esa calma vacía mediante una charla no hace demostrar sino la presencia de la nada.⁷⁶

Esa experiencia de soledad que silencia el discurso exterior del personaje *rulfiano* es la que lo conlleva a la impersonalidad de su soliloquio; y esa lejanía es la que al final hace posible que éste comprenda su afuera:

⁷⁶ Martin Heidegger, **¿Qué es metafísica?**, en *Hitos*, versión de Helena Cortés y Arturo Leyte, España, Alianza Editorial, 2000 [1ª Ed. 1976], p. 100.

El hombre debe estar a la vez dentro y fuera del universo y de la vida: dentro para describirlo y fuera para observarlo.⁷⁷

Cuando los personajes *rulfianos* se sumergen en el silencio no significa que lleven a cabo la suspensión de todo discurso, sino el inicio de una inflexión necesaria para comprender su entorno y no sólo su propia condición de yo:

No debí haberme salido de la vereda [...] 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 [...]. (**El hombre**)

Cuando el silencio alberga al habla en los relatos *rulfianos*, se abre una posibilidad para que el hombre suspenda por un momento su exterioridad y pueda significar —desde sí mismo— su afuera, ese mundo que lo rodea y le exige ser comprendido.

En los cuentos de Rulfo las palabras están plenas de sentido, pues son palabras que nacen dentro de un oscuro monologo, dentro de una profunda inflexión en la que los personajes logran implantarles verdadera significación:

Vuelvo hacia todos lados y miro el Llano. Tanta y tamaña tierra para nada. Se le resbalan a uno los ojos al no encontrar cosa que los detenga. Sólo unas cuantas lagartijas salen a asomar la cabeza por encima de sus agujeros, y luego que sienten la tatema del sol corren a esconderse en la sombrita de una tierra. Pero nosotros, cuando tengamos que trabajar aquí, ¿qué haremos para enfriarnos del sol, eh? ¿Porque a nosotros nos dieron esta costra de tepetate para que la sembráramos? (**Nos han dado la tierra**)

El silencio es la respiración de la significación, el lugar de resguardo necesario para que el sentido haga sentido:

⁷⁷ Traducción literal de un viejo poema chino de Wang Kuo- Wei compilado en **La poesie chinoise, anthologie des origines à nos jours**, France, Marabout, 1957.

El silencio como horizonte, como inminencia del sentido [...], indica que eso que está fuera del lenguaje no es la nada, sino parte de su esencia. Silencio que atraviesa las palabras, que existe entre ellas, que indica que el sentido puede ser siempre otro, que lo más importante no se pronuncia jamás. Todos esos modos de presencia del silencio nos llevan a sostener que el silencio es *fundador de sentido*.⁷⁸

En **El llano en llamas**, el silencio es también *fundador*, es decir, la materia significativa por excelencia, lo real de su discurso. Dentro de esta perspectiva, el silencio constituye ahí el advenimiento de sentido; sin esa respiración, sin esa inflexión a la que los personajes recurren una y otra vez, el discurso *rulfiano* estaría vacío, sería meramente retórico:

Resulta fácil ver las cosas desde aquí, meramente traídas por el recuerdo, donde no tienen parecido ninguno. Pero a mí no me cuesta ningún trabajo seguir hablándole de lo que sé, tratándose de Luvina. Allá viví. Allá dejé la vida... Fui a ese lugar con mis ilusiones cabales y volví viejo y acabado. Y ahora usted va para allá... Está bien. Me parece recordar el principio. Me pongo en su lugar y pienso... [...]. (**Luvina**)

“La relación entre silencio y lenguaje muestra la constitución esencial del lenguaje”, afirma Wittgenstein. Cuando se habla de *silencio fundador*, no quiere designarse a éste como un lugar de sentido absoluto, ni tampoco decirse que en el silencio se alberga un sentido preexistente ni mucho menos autosuficiente.

Los personajes *rulfianos* hablan siempre a partir del silencio, pues es dentro de él donde significan su entorno para así poder expresarse, donde ellos encuentran olvido de sí mismos y reposo.

[...]... no se trata del sujeto aislándose del mundo, sino de un lugar de fusión entre el sujeto y el objeto.⁷⁹

⁷⁸ Orlando Puccinelli, **Les formes du silence dans le mouvement du sens**, op. cit, p. 15.

⁷⁹ Georges Bataille, **L'expérience intérieure**, op. cit, p. 21.

3. 5 La complicidad del silencio

Está sobreentendido que toda respuesta está excluida entre nosotros.
No me gustaría que tú pudieras responderme, y estoy contento con tu silencio
que no lo intenta [...] Responder pertenece a una región que ambos
debimos haber abandonado hace mucho tiempo.”

Maurice Blanchot, **Le dernier homme**

La comunicación no es algo que se agregue a la realidad humana, sino la esencia que la constituye. El hombre comunica en tanto es hombre y tiene la necesidad fundamental de relacionarse con sus semejantes.

En **El llano en llamas**, las formas de expresión que se utilizan para entablar algún tipo de reciprocidad adquieren un *status* de igualdad y nunca se ven sometidas al régimen único de la palabra.

A través de su *decir callando*, Rulfo devela que el silencio está, algunas veces, tan cargado de significación que es capaz de abolir la palabra, evidenciando que la por la boca el sentido de lo expresado puede dispersarse y mostrarse como un recurso sobrante:

Lo esencial no es que un hombre se exprese y que otro entienda, sino que exista una promesa indefinida de comunicar en la que aunque nadie hable y escuche en particular haya una garantía de entendimiento.⁸⁰

Así, cuando el silencio guardado entre dos personas es testimonio de un entendimiento tácito, el hombre prescinde del discurso para expresarse, como si se aplicara una regla no estipulada:

[...] La complicidad hace de la palabra un suplemento a veces inútil, un recurso superfluo cuando las miradas son suficientes [...].⁸¹

⁸⁰ Maurice Blanchot, 1969, fuente incompleta.

⁸¹ David Le Breton, **Du silence**, op. cit, p. 100.

En **Talpa**, se presenta una forma de complicidad que corrobora lo anterior. En el cuento, se relata la peregrinación de Tanilo, un moribundo que ve en la virgen de Talpa la última esperanza de vida:

Desde hacía años que estaba pidiendo que lo llevaran. Desde hacía años. Desde aquél día en que amaneció con unas ampollas moradas repartidas en los brazos y piernas. Cuando después las ampollas se le convirtieron en llagas [...] Desde entonces me acuerdo muy bien que nos dijo cuánto miedo sentía de ya no tener remedio. Para eso quería ir a ver a la virgen de Talpa; para que ella con su mirada le curara sus llagas.

Tanilo busca en la virgen el milagro de subsistir; en cambio, los personajes que lo acompañan, su esposa Natalia y su hermano, quienes mantienen una relación carnal en secreto, buscan la pronta muerte de lo que para ellos es un estorbo que los separa:

Yo 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 medio día, 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.

En **Talpa**, la complicidad de los amantes se manifiesta como esa ausencia de palabras a través de la cual evitan toda concertación oral acerca de su deseo: la muerte de Tanilo Santos. En el relato, el hermano de Tanilo, narra desde un “nosotros” en el cual funde su voz con la de Natalia.

Como si se tratase de una primera persona que pronuncia dentro de sí la complicidad de dos amantes, en **Talpa** resalta la recurrencia a decir: “en eso pensábamos” “eso queríamos”, “eso hacíamos”, “eso sentíamos”. Esa insistencia narrativa recalca que dentro de esa persona plural hay un acuerdo implícito para no pronunciar esos actos, y en ningún momento del relato puede leerse la manifestación oral ni el intercambio de propósitos de los personajes.

Tanilo ignora lo que piensan sus acompañantes, se encuentra excluido de un secreto que al final determinara su propia muerte. En **Talpa**, ese secreto muestra dos caras : Por un lado, se manifiesta como la posibilidad de esconder un objetivo común que no puede ni debe ser pronunciado; y por el otro, se erige como el detrimento de quien se encuentra excluido a pesar de ser el objeto del mismo.

El secreto es un poder que resguardan los amantes de **Talpa**, un poder asesino que permanece latente detrás de lo que pareciera la buena voluntad para ayudar a quien busca la esperanza de la vida:

Yo tenía que acompañar a Tanilo porque era mi hermano. Natalia tendría que ir también, de todos modos, porque era su mujer. Tenía que ayudarlo llevándolo del brazo, sopesándolo a la ida y tal vez a la vuelta sobre sus hombros, mientras él arrastrara su esperanza.

En cambio, la voluntad de vida de Tanilo es tan grande, que el enardecimiento de su esperanza y su fanatismo a la virgen de Talpa lo han arrancado de su entorno inmediato, aunque en éste sea evidente el deseo de sus victimarios. Para Tanilo, el secreto es el poder ajeno que lo confinara a su propia fosa:

La Virgencita le daría el remedio para aliviarse de aquellas cosas que nunca se secaban. Ella sabía hacer eso: lavar las cosas, ponerlo todo de nueva cuenta como un campo recién llovido. Ya allí, frente a Ella, se acabarían sus males: nada le dolería ni le volvería a doler más. Eso pensaba él.

Sin pronunciar palabra alguna los amantes victimarios llevan a Tanilo a la muerte animándolo a continuar con la ilusión de una última esperanza. Pero, ese secreto mortuorio, es el mismo que los condena, al final del relato, al rompimiento de su relación, pues ninguno de ellos logra soportar la carga de su silencio:

Quizá hasta empecemos a tenernos miedo uno al otro. Esa cosa de no decirnos nada desde que salimos de Talpa tal vez quiera decir eso.

3. 6 La imposición del silencio

“No hablaba el cerebro de aquél hombre, sino su laringe. Lo que salía de ella consistía en palabras, pero no era un discurso en el verdadero sentido, sino un ruido inconsciente como el cuac- cuac de un pato.” 1984, **George Orwell**

En los apartados anteriores, referí al silencio como un intervalo de significación que el hombre busca darle a la palabra al sumergirse en el mismo de manera voluntaria. Sin embargo, existe una dimensión del silencio que no tiene relación alguna con esa decisión consciente del sujeto, sino al contrario, con una imposición en la que éste se convierte en un objeto sin voz.

A continuación, extraeré dicha dimensión de la obra *rulfiana* fragmentándola para su comprensión.

a) El control de la modulación

En **El llano en llamas**, el silencio se relaciona a menudo con el hostigamiento del poder sobre la palabra. En el texto **Nos han dado la tierra**, el habla representa el poder necesario para imponerle al otro (al campesino) modos de ver y asimilar la realidad, órdenes explícitas para callarse, pues el hablar está reservado para quien posee la “autoridad” de hacerlo.

Esa imposición de la que hablo bien podría rastrearse a partir de sus razones socio-históricas —recordemos que el entorno inmediato la obra *rulfiana* es el del cacicazgo y la retórica pos-revolucionaria —, aunque para fines de la presente tesis resulta más importante situarla dentro del contexto que Rulfo ofrece al interior de sus textos, pues es ahí donde ésta se hace más evidente, donde mejor se representa.

Nos han dado la tierra es un cuento en el que se narra la entrega, por parte del Gobierno revolucionario, de *El llano* a un grupo de campesinos que, dada la omnipresencia de la “autoridad federal”, se ven impedidos de manifestar siquiera su desacuerdo por recibir “miles y miles de yuntas [...] deslavadas, duras, [donde] no hay agua”.

En dicho relato aparece uno de los diálogos más ambiguos comprendidos al interior de **El Llano en llamas**. Esa especie de conversación entablada entre los campesinos y el gobierno evidencia su propia ausencia, pues en ella no hay reciprocidad alguna:

Nos dijeron:

— Del pueblo para acá es de ustedes.

Nosotros preguntamos:

— ¿El Llano?

— Sí, el Llano. Todo el Llano Grande.

Nosotros paramos la jeta para decir que el Llano no lo queríamos. Que queríamos lo que estaba junto al río [...] No este duro pellejo de vaca [...]. Pero no nos dejaron decir nuestras cosas. El delegado no venía a conversar con nosotros. Nos puso los papeles en la mano y nos dijo:

— No se vayan a asustar por tanto terreno para ustedes solos.

En una conversación está siempre presente el intercambio de inflexiones y palabras que posibilita no sólo el mutuo entendimiento de lo que se dice, sino también la colocación en plan de igualdad de quienes la sostienen.

No obstante, en **Nos han dado la tierra**, el habla representa un monopolio, un poder a través del cual se doblega al campesino para que éste acate cuanta medida le sea ordenada:

— Es que el Llano señor delegado...

— Son miles y miles de yuntas.

— Pero no hay agua. Ni siquiera para hacer un buche hay agua.

— ¿Y el temporal? Nadie les dijo que se les iba a dotar con tierras de riego. En cuanto allí llueva se levantará el maíz como si lo estiraran.

En el relato, se evidencia que quienes poseen el poder de la palabra no necesitan aprisionar a sus adversarios para someterlos, pues al relegarlos al silencio se les controla de manera rotunda. En **Nos han dado la tierra**, el campesino es un hombre sin voz siempre subordinado a la jerarquía del poder de la palabra.

En el texto, la palabra del Gobierno carece de inocencia, ella implica silenciar al otro, subordinarlo a un discurso contrario a sus demandas. Esa impostura del silencio imposibilita a los campesinos ser escuchados, pues “las autoridades” no poseen intención de hacerlo sino de monologar a partir de sus propios intereses:

- Pero, señor delegado, la tierra está deslavada, dura [...]
- Eso manifiéstenlo por escrito. Y ahora váyanse. Es al latifundio al que tienen que atacar, no al gobierno que les dará la tierra.
- Espérenos usted, señor delegado. Nosotros no hemos dicho nada contra el Centro [...]
- Espérenos usted para explicarle [...]
- Pero él no nos quiso oír.

En esa última frase pronunciada por la figura del Gobierno, se revela otro mecanismo de lo que he venido llamando el poder de la palabra: el control de la modulación.

En **Nos han dado la tierra**, la autoridad rige tanto el uso de la palabra como del silencio; ahí, es ella quien se reserva la iniciativa del intercambio de palabras y es también quien modula las pausas y determina el fin de la conversación.

“Pero él no quiso oír”, es la frase que representa la resignación de los campesinos con respecto a su mutismo obligado. Al callarse, la autoridad manifiesta el poder absoluto de su posición y así, el campesino, consciente de la impotencia de su palabra, decide también callar:

Melitón dice:

— Ésta es la tierra que nos han dado.

Faustino dice:

— ¿Qué?

Yo no digo nada. Yo pienso: “Melitón no tiene la cabeza en su lugar. Ha de ser el calor lo que lo hace hablar así [...] Y si no, ¿por qué dice lo que dice?”

El “¿qué?” de Faustino manifiesta irritación, pero también una comprensión profunda de la resignación de su compañero Melitón. En cambio, el narrador

escapa a través de un soliloquio por el cual busca alejarse de los acontecimientos para poder así darles explicación. Para él, Melitón habla ya sin sentido y mira con recelo su discurso: “Ha de ser el calor lo que lo hace hablar así”.

Melitón representa un sin sentido para el narrador; pero en el fondo, el personaje simboliza una autocomplacencia que trata de encontrar su propia lógica al hablar:

Melitón vuelve a decir:

—Servirá de algo. Servirá aunque sea para correr yeguas.

—¿Cuáles yeguas? —le pregunta Esteban.

Melitón insiste en justificar su situación, en otorgarle sentido a sus palabras para así pervertir la verdad que le provoca ansiedad. A través de la palabra, Melitón busca alejarse de sí mismo, de la vergonzante situación que lo aqueja. Para él, la relegación al silencio, encarna un vacío angustiante que debe ser colmado lo más pronto posible.

Y así sucede también con el narrador, quien al final, después de sostener “Yo no digo: Yo pienso [...]” vuelve a lo real a través de una distracción:

— Oye Teban, ¿dónde pepenaste esa gallina?

— Es la mía —dice él.

— No la traías antes. ¿Dónde la mercaste, eh?

— No la merqué, es la gallina de mi corral.

— Entonces la trajiste de bastimento, ¿no?

El narrador regresa al habla, a llenar los huecos de su desconcierto, para así evitar el silencio, pues al escucharse a sí mismo —al pensar— éste no encuentra explicación a lo absurdo del escenario. Sin embargo, su propio discurso no logra evadirlo por completo de su situación, y es entonces cuando regresa a su ensimismamiento, a su “Yo no digo nada. Yo pienso [...]”, aunque hubiese sido él mismo quien buscara la respuesta del otro:

Yo ya no oigo lo que sigue diciendo Esteban.

b) La relegación al silencio

Al igual que en el caso anterior, los cuentos **Macario** y **En la madrugada** relatan historias en las que la palabra de la autoridad representa el silenciamiento de quien la escucha. A diferencia de **Nos han dado la tierra**, los protagonistas de estos cuentos, al ser relegados al mutismo, dan rienda suelta a un despliegue de palabras ya sea a través del soliloquio, o bien, del diálogo imaginario.

Macario y Esteban son personajes olvidados por su entorno social. Ambos han sido relegados a la soledad; el primero por padecer un mal congénito, y el segundo por no ser ya útil para su patrón.

A Esteban (**En la madrugada**) se le ha relegado al olvido por su condición de peón y anciano. Encargado de alimentar el ganado de un cacique, el personaje revierte su exclusión y da pie a una relación cruel con las vacas —su objeto de trabajo—, como si emulara el trato que su patrón, don Justo, le propinaba:

A una de ellas la detiene por las orejas y le dice estirando la trompa: “Ora te van a deshijar, motilona. Lloro si quieres; pero es el último día en que tu verás a tu becerro.”

El personaje de **En la madrugada** encuentra en el ganado que arrea y alimenta una figura que le permite desfogar el discurso que le ha sido negado por la autoridad:

No les dije nada a las vacas, ni les expliqué nada; me fui sin que me vieran, para que no fueran a seguirme.

Pero, Esteban no sólo libera su voz hablándoles a las vacas, sino también el rencor que guarda con respecto a quienes lo han excluido:

“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 [al becerro]: “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.”

En la madrugada, el habla del “viejo” representa la catarsis de una voz contenida; a través de ella, el personaje intenta desprenderse de su carácter de segregado, del rencor que le han provocado los oídos sordos de los otros.

Sin embargo, lejos de liberarse por completo de esa voz que lo oprime, sufre una regresión que lo sitúa de nuevo en su servilismo. Don Justo, el patrón, al percatarse del “maltrato” que Esteban daba a sus reces, resuelve golpearlo para contenerlo:

Me zurró una sarta de porrazos que hasta me quedé dormido entre las piedras, con los huesos tronándose de tan zafados que los tenía. Me acuerdo que duré todo ese día entelerido y sin poder moverme por la hinchazón que me resultó después y por el mucho dolor que todavía me dura.

Después de esa paliza propinada por su patrón, Esteban asume de nuevo la resignación de su condición y, al ser inculpado del asesinato de don Justo —quien murió de puro sobresalto al golpearlo— se muestra complaciente con el discurso de la autoridad:

“[...] 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? Los debe de dejar, y más tratándose de un superior de uno. Pero desde el momento que me tienen aquí en la cárcel por algo ha de ser, ¿no cree usted? [...]”

Aquí, la figura de la autoridad no sólo posee la exclusividad de la palabra, sino también la del uso de la fuerza que termina por doblegar al viejo, quien no siente la confianza para contradecir esos “díceres”:

[...] ¿Con qué dicen que lo maté? ¿Qué dizque con una piedra, verdad? Vaya, menos mal, porque si dijeran que había sido con un cuchillo estarían zafados, porque yo no cargo cuchillo desde que era muchacho y de eso hace ya una buena hilera de años.

En lo que respecta a **Macario**, también podemos observar la resignación del personaje que da nombre al cuento con respecto a la exclusión del círculo comunicacional que supone su hogar.

A Macario se le ha expulsado de todo tipo de relación interpersonal por considerársele como *loco*; y aunque sostenga una relación afectiva con Felipa — personaje con quien comparte sus miedos —, no se percibe que éste alcance a tener una voz exterior propia:

Aunque digan que uno se llena comiendo, yo sé bien que no me lleno por más que coma todo lo que me den. Y Felipa también sabe eso... Dicen en la calle que yo estoy **loco** porque jamás se me acaba el hambre. Mi madrina ha oído que eso dicen. Yo no lo he oído. Mi madrina no me deja salir solo a la calle.

En **Macario**, el monopolio de la palabra (véase de la verdad) pertenece al personaje de la madrina. Es ella quien dice cómo son las cosas y qué debe de hacerse, aunque Macario, dentro de su soliloquio, advierta que el discurso de ésta no siempre concuerde con el suyo:

[...] me amarra las manos con las barbas de su rebozo. Yo no sé porque me amarra mis manos; pero dice que porque dizque luego hago locuras. Un día inventaron que yo andaba ahorcando a alguien; que le apreté el pescuezo a una señora nada más por nomás. **Yo no me acuerdo**. Pero a todo esto, es mi madrina la que dice lo que yo hago y ella nunca anda con mentiras.

Aquí, se repite esa singular amnesia con la que el viejo Esteban justificaba la impotencia de su voz. Cuando Macario dice “yo no me acuerdo”, da por sentado que su madrina “nunca anda con mentiras” y que quizá él es culpable de ser *loco*.

No obstante, Macario sí es consciente de posicionamiento discursivo, y es por esa misma razón por la cual no se atreve a discurrir fuera de su soliloquio:

Yo quiero más a Felipa que a mi madrina. Pero es mi madrina la que saca el dinero de su bolsa para que Felipa compre todo lo de la comedera [...].

En **Macario**, Felipa tampoco tiene voz propia, aunque emite de vez en cuando promesas para consolar a Macario. La actitud de Felipa es sumisa ante la Madrina y piadosa con respecto a Macario. Sin embargo, el discurso de la madrina es tan fuerte en el relato, que tanto el protagonista como Felipa no tienen posibilidad alguna para discurrir con ella:

Mi madrina también dice eso: que la gritería de las ranas le espantó el sueño. Y ahora ella bien quisiera dormir. Por eso me mandó a que me sentara aquí, junto a la alcantarilla, y me pusiera con una tabla en la mano para que cuanta rana saliera a pegar de brincos afuera la apachurrara a tablazos....

En seguida el discurso que se opone pasivamente y se sabe inútil:

[Felipa] no quiere que yo perjudique a las ranas. Pero a todo esto, es mi madrina la que me manda a hacer las cosas.

La obediencia de Macario responde al mutismo que su madrina le ha implantado. Además de alimentarlo (es un mero decir) y amenazarlo con dejar de hacerlo, también lo ha arrinconado al miedo de una condena eterna si éste la desobedece:

[...] Ahora estoy junto a la alcantarilla esperando a que salgan las ranas. Y no ha salido ninguna en todo este rato que llevo platicando. Si tardan más en salir puede suceder que me duerma, y luego ya no habrá modo de matarlas, y a mi madrina no le llegará por ningún lado el sueño si las oye cantar, y se llenará de coraje [...] Mejor seguiré platicando [...]

En las palabras de Macario se percibe con claridad la voz de su madrina, quien ha logrado someterlo a través de un discurso que le provoca miedo. Ese régimen discursivo no sólo afecta la identidad del protagonista, sino termina por hablarlo, por ser ese mismo discurso el que monologa en él:

En seguida que me dan de comer me encierro en mi cuarto y atranco bien la puerta para que no den conmigo los pecados mirando que aquello está a oscuras [...] no prendo el ocote. No vaya a ser que me encuentren desprevenido los pecados por andar con el ocote prendido buscando todas las cucarachas que se meten por debajo de mi cobija... [...].

Macario no pronuncia las palabras, son ellas quienes se han apoderado de él, y aunque el personaje parece resistir sus embates son pocas las veces en las que éste se expresa a través de su propio pensamiento.

En **Macario**, Felipa es la única que puede sosegar esa certeza de condenación eterna que posee su protagonista:

Felipa dice, cuando tiene ganas de estar conmigo, que ella le contará al señor todos mis pecados [...] ella le dirá que me perdone, para que yo no me preocupe más. Por eso se confiesa todos los días, no porque ella sea mala, sino por que yo estoy repleto por dentro de demonios, y tiene que sacarme esos chamucos del cuerpo confesándose por mí. Todos los días. Todas las tardes de los días. Por toda la vida ella me hará ese favor. Eso dice Felipa.

Como una “llorona a sueldo”, Felipa da voz a Macario en la penitencia, pues éste no posee voz para hablar con Dios, sino un silencio en el que pretende esconderse del castigo inevitable. Pero la penitencia que lleva Macario es, en realidad, el precio de intentar escuchar su propia voz, de ser él mismo, aunque sea a fuerza de percutir con la cabeza el suelo:

[...] Sin embargo, lo de tener la cabeza así de dura es la gran cosa. Uno da de topes contra los pilares del corredor horas enteras y la cabeza no se hace nada, aguanta sin quebrarse. Y uno da de topes contra el suelo; primero despacito; primero despacito, después más recio y aquello suena como un tambor [...] Pero lo que yo quiero es oír el tambor. Eso es lo que ella [mi madrina] debería saber. Oírlo, como cuando uno está en la iglesia, esperando salir pronto a la calle para ver cómo es que aquél tambor se oye de tan lejos, hasta lo hondo de la iglesia y por encima de las condenaciones del señor cura [...].

A través de ese simbolismo, Rulfo evoca cómo Macario busca recuperar la voz que le ha sido negada a través de la percusión del tambor que, aún lejana, puede oírse por encima de todo lo que digan los demás, por encima del barullo que suponen las ánimas en pena.

Al igual que con el viejo Esteban, la sublimación de Macario al percutir del tambor representa la voluntad truncada de poseer una voz propia que tenga escape de la relegación al silencio a la cual los han sitiado.

c) La negativa de la palabra

En **El llano en llamas**, quien controla la modulación en la conversación es quien determina qué se dice y con qué fin se hace. Ahí, los poseedores de la palabra orillan a los otros —a los que no la tienen— a aceptar el ritmo y la causa de lo que se supone es un diálogo, haciéndolos sostener así un discurso que les es ajeno.

Por arriba de ese poder se encuentra situado un medio más enérgico para negarle a la figura del otro no sólo su propio discurso, sino también su propia existencia. Me refiero a la negativa de la palabra:

La repulsa de comunicar es un medio poderoso y a la vez hostil de expresión. Negarle la palabra a alguien es el peor castigo que los personajes *rulfianos* pueden otorgar a sus semejantes, pues además de ignorar lo que éstos puedan decir, se les excluye también de lo que puedan escuchar para así insertarse, de una u otra forma, con su entorno social.

En cuentos como **Paso del norte** y **La cuesta de las comadres**, la suspensión del acto comunicativo se manifiesta como la sanción que merece todo aquél que quebrante el orden afectivo y moral.

En tales relatos, el silencio al que accede quien niega la palabra representa una barrera para separar al interlocutor de toda reciprocidad. Esa fortificación aniquila las posibilidades del otro tanto para hacerse escuchar, como para arrancarle palabras a quien se niega a entablar una relación comunicativa con él:

El silencio del otro, ahí donde las circunstancias requieren de su palabra, introduce una posición de espera vergonzante [...] el silencioso siembra en su víctima una duda sobre eso que conviene hacer mientras aguarda, y así lo reduce a la impotencia.⁸²

En **Paso del Norte**, se narra la historia de un hombre que decide ir hacia el Norte (Estados Unidos) en busca de oportunidades laborales, pues su situación económica no le permite mantener a su familia. Al acudir con su padre, para que éste se haga cargo de ella, surge una conversación en la que resaltan los reproches que ambos se dirigen de manera directa:

⁸² David Le Breton, **Du silence**, op. cit, p. 82.

Y me voy entristecido, padre, aunque usted no lo quiera creer, porque yo quiero a mis muchachos, no como usted que nomás los crió y los corrió.

La relación padre-hijo que se relata en **Paso del Norte** muestra, a través de una fisura textual, que la negativa de la palabra mantenida entre ambos ha durado bastante tiempo, y que ésta los ha afectado sobremanera.

Ese distanciamiento se evidencia a través del reproche por abandono que entre ellos se dirigen, aunque lo determinante ahí no sean las palabras que logran expulsar de su resentimiento, sino el peso de silencio que las oprime.

En el caso del hijo, se aprecia un reclamo por no haber recibido atención por parte de su padre:

[...] usted me nació. Y usted tenía que haberme encaminado, no nomás soltarme como caballo entre las milpas.

Además, el hijo enfatiza su enfado por no haber sido heredado con el saber de los oficios de su progenitor:

[...] ¿Qué me gané con que usted me criara? Nomás puros trabajos. Nomás me trajo al mundo al averíguatelas como puedas. Ni siquiera me enseñó el oficio de cuetero, como pa que no le fuera a hacer usted competencia [...] Ni siquiera me enseñó usted a hacer versos, ya que los sabía. Aunque sea con eso algo divirtiendo a la gente como usted hace. Y el día que se lo pedí me dijo: “Anda a mercar güevos, eso deja más [...].”

El oficio de cuetero, del que nada aprendió el hijo, destaca el rompimiento de una tradición transmitida siempre de generación en generación. No obstante, la negativa del otro saber del padre, el de “hacer versos”, resulta más soberbia aún que la primera.

El padre hace versos pero no habla con su hijo, entretiene a la gente pero no presta atención a la situación de precariedad que su descendencia vive. Aquí, lejos de reconocer en el reclamo de su hijo una falta y acceder a la petición de resguardo para su familia que éste le solicita, el padre se erige como una figura posesora de su destino:

- ¿Y pos ónde vas a guardar a tu mujer con los muchachos?
- Por eso vengo a darle aviso, pa que usté se encargue de ellos.
- ¿Y quién crees que soy yo, tu pilmama? Si te vas, pos ahí que Dios se la ajuarié 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.

Sin embargo, el hijo no es el único que reprocha distanciamiento en **Paso del norte**. En el relato, el padre resiente que su hijo lo haya abandonado, pues éste cree que el trato brindado fue el justo:

Apréndete esto hijo: en el nidal nuevo, hay que dejar un güevo. Cuando te aletié la vejez aprenderás a vivir, sabrás que los hijos se te van, que no te agradecen nada; que se comen hasta tu recuerdo.

Aquí, el padre entabla una confesión en la que advierte a su hijo el porqué de su actitud cuando este último recurre a él:

Me vienes a buscar en la necesidad. Si estuvieras tranquilo te olvidarías de mí. Desde que tu madre murió me sentí sólo; cuando murió tu hermana más solo; cuando tú te fuiste vi que estaba ya solo pa siempre. Ora vienes y me quieres remover el sentimiento; pero no sabes que es más dificultoso resucitar un muerto que dar la vida de nuevo. Aprende algo. Andar por los caminos enseña mucho. Restriégate con tu propio estropajo, eso es lo que has de hacer.

En **Paso del norte**, la negativa de palabra sostenida entre padre e hijo nunca termina por romperse, como si el dolor que ésta les provocó ya nunca pudiera partir, a pesar de necesitarse ambos expresamente:

- Se te fue la Transito con un arriero. Dizque era rebuena ¿verdá? Tus muchachos están acá dormidos. Y tú vete buscando onde pasar la noche, porque tu casa la vendí pa pagarme lo de los gastos. Y todavía me sales debiendo treinta pesos del valor de las escrituras.
- Está bien padre, no me le voy a poner renegado. Quizá mañana encuentre por aquí algún trabajito pa pagarle todo lo que le debo [...].

En el caso de **La cuesta de las comadres**, el soliloquio de un peón es la introducción a un mundo dividido y pleno de secretos. De nueva cuenta, Rulfo escinde su relato en dos porciones discursivas: los que poseen el poder para provocar miedo, los Torricos, y los que poseen vida sólo cuando los primeros están ausentes, los pobladores de la Cuesta.

En el relato, el narrador deja entrever que los Torricos son bandoleros que se han apoderado de las tierras, y que éstos someten a los habitantes de la región a una especie de régimen tributario:

[...] los Torricos no la llevaban bien con todo mundo. Seguido había desavenencias. Y si no es mucho decir, ellos eran allí los dueños de la tierra y de las casas que estaban encima de la tierra, con todo y que, cuando el reparto, la mayor parte de [las tierras] nos había tocado por igual [...] No había por qué averiguar nada. Todo mundo sabía que así era.

Los Torricos roban y matan para adquirir poder y conservarlo. En el relato, es notorio que los pobladores sometidos a sus reglas adquieren una posición de resignación si la presencia de éstos los hostiga. Pero cuando los Torricos se alejan del pueblo para robar en algún otro lugar, los pobladores revierten su actitud y se muestran diferentes, vivos:

Eran los días en que todo se ponía de otro modo aquí entre nosotros. La gente sacaba de las cuevas del monte sus animalitos y los traía a amarrar en sus corrales. Entonces se sabía que había borregos y guajolotes. Y era fácil ver cuántos montones de maíz y de calabazas amarillas amanecían asoleándose en los patios. El viento que atravesaba los cerros era más frío que otras veces; pero, no se sabía por qué, todos allí decían que hacía muy buen tiempo. Y uno oía en la madrugada que cantaban los gallos como en cualquier lugar tranquilo, y aquello parecía como si siempre hubiera habido paz [...]

En el cuento, la ausencia de los Torricos trae de nuevo la viveza del pueblo, y una especie de consenso en donde el “todos decían”, aparece como un pensar y un decir uniforme. Cuando los Torricos no están, el pueblo proyecta una voz propia; sin embargo, esta voz se apaga cuando los bandoleros regresan, pues de nuevo los pobladores resienten el miedo a perder lo poco que tienen, la vida:

Luego volvían los Torricos, Avisaban que venían desde antes que llegaran, porque sus perros salían a la carrera y no paraban de ladrar hasta encontrarlos. Y nada más por los ladridos todos calculaban la distancia y el rumbo por donde irían a llegar. Entonces la gente se apuraba a esconder otra vez sus cosas. Siempre así fue el miedo que traían los difuntos Torricos cada vez que regresaban a la Cuesta de las Comadres.

A pesar del miedo manifiesto que los pobladores poseen con respecto a sus opresores, en **La Cuesta de las Comadres** la gente no sufre una regresión cuando la presencia de los Torricos irrumpe con la vitalidad alcanzada en su ausencia. En el relato, eso que pareciera un doblegamiento es en realidad una sutil complicidad para evadir a quien los perturba.

Mientras los Torricos creen suyo el poder de robar y silenciar al otro a través del miedo, el pueblo guarda celosamente un secreto con respecto a sus opresores, su autoexilio:

Sin embargo, de aquellos días a esta parte, la Cuesta de las Comadres se había ido deshabitando. De tiempo en tiempo, alguien se iba; atravesaba el guardaganado donde está el palo alto, y desaparecía entre los encinos y no volvía a aparecer ya nunca. Se iban, eso era todo.

A diferencia de otros relatos *rulfianos*, en donde la relegación al silencio doblega al excluido, el silencio al que son orillados los pobladores de la Cuesta es el lugar en donde éstos encuentran la posibilidad de ocultarse de quien los extorsiona.

El paulatino exilio de los pobladores advierte un secreto guardado celosamente. Esa negación de la palabra con respecto a los Torricos es una forma distanciarse de ellos, de quienes no saben el porqué de su desaparición aún después de tener la certeza de que todo ahí les pertenecía:

Se iban callados la boca. Sin decir nada ni pelearse con nadie. Es seguro que les sobraban ganas de pelearse con los Torricos para desquitarse de todo el mal que les habían hecho; pero no tuvieron ánimos.

En **La Cuesta de las Comadres**, el silencio al que los Torricos relegaron a sus víctimas fue la herramienta con la que éstas lograron rebelarse sin necesidad de alzar la voz. En el relato puede apreciarse cómo el silencio puede provocar impotencia incluso para quien posee el poder de la palabra:

La cosa es que todavía después de que murieron los Torricos nadie volvió más por aquí. Yo estuve esperando. Pero nadie regresó [...] Los únicos que no dejaron nunca de venir fueron los aguaceros de mediados de año, y esos ventarrones que soplan en febrero y que le vuelan a uno la cobija a cada rato.

El silencio en que los pobladores pactaron su propia partida es uno muy hondo e incluso imposible de penetrar; es un silencio que se mantuvo aún después de la muerte de los Torricos, quienes, irónicamente, creyeron haber sido ellos quienes sometieran al eterno mutismo a la gente de la Cuesta.

3. 7 El engaño del habla

“La habladuría destruye el lenguaje pues trunca a la palabra.
Cuando se parlorea no se dice nada verdadero ni diga nada falso, pues no se habla en verdad.”

Maurice Blanchot

El día del derrumbe y **Anacleto Morones** son dos textos que difieren en mucho de la narrativa parca de **El llano en llamas**. Ambos son textos donde el habla se presenta como un exceso encaminado a establecer una comedia de disponibilidad que de pie al diálogo.

A través de dichos relatos, Rulfo presenta irónicamente a los únicos personajes que colman con palabras el espacio narrativo de sus cuentos. Se trata también de una relegación al silencio, pero ésta vez no se presenta de manera impositiva como en el apartado anterior, sino que es a través del engaño, como los personajes parlanchines atiborran ahora el espacio de intercambio en que sus escuchas no pueden participar.

En **El día del derrumbe**, dos personajes relatan la visita de un gobernador al pueblo de Tuzcacuexco después de que dicho lugar fuese asolado por un terremoto:

Hasta vi cuando se derrumbaban las casas como si estuvieran hechas de melcocha; nomás se retorcían así, haciendo muecas y se venían las paredes enteras contra el suelo. Y la gente salía de los escombros toda aterrorizada corriendo derecho a la iglesia [...].

Para los pobladores, la presencia del gobernador es un acto inusitado que los mantiene a la expectativa de un apoyo para la reconstrucción del lugar; en cambio, desde la perspectiva de los narradores, el gobernador había asistido a Tuzcacuexco “a ver qué ayuda podía prestar con su presencia”:

Todos ustedes saben que nomás con que se presente el gobernador, con tal de que la gente lo mire, todo se queda arreglado. La cuestión está en que al menos venga a ver lo que sucede, y no se esté allá metido en su casa, nomás dando órdenes. En viniendo de él, todo se arregla, y la gente, aunque se le haya caído la casa encima, queda muy contenta con haberlo conocido [...].

La postura de los narradores es, desde un principio, claramente sardónica con respecto a la presencia del gobernador y lo que ese acto genera en la población en cuestión. Para ellos, se trata de una comedia inevitable, de un suceso que solamente puede ser contemplado por su ojo incrédulo sin otra opción que la de ser un espectador más:

‘Mi trazo es el mismo, conciudadanos. Fui parco en promesas como candidato, optando por prometer lo que únicamente podía cumplir y que al cristalizar, tradujérase en beneficio colectivo y no en subjuntivo, ni participio de una familia genérica de ciudadanos [...]’.

“— ¡Exacto, mi general! —gritó uno de por allá—. ¡Exacto! Usted lo ha dicho.

Sin embargo, la aguda crítica de los narradores no es la misma con la que los pobladores de Tuzcacuexco reciben la presencia del gobernador. Para los habitantes del pueblo, la “autoridad” representa una figura de respeto que posee la gracia del discurso:

“Lo grande estuvo cuando él comenzó a hablar. Se nos enchinó a todos el pellejo 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 agarrar vuelo y luego su tos, que nos puso a todos en silencio [...].

En **El día del derrumbe**, los pobladores de Tuzcacuexco callan para escuchar a quien se supone dialoga con ellos acerca de su percance. Sin embargo, ese diálogo “democrático” es en realidad el trasfondo de un discurso unilateral que los engaña relegándolos así a la imposibilidad para exigir la ayuda que ellos esperan:

“... 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; concurrimos en el auxilio, no con el deseo neroniano de gozarnos en la desgracia ajena, más aún, inminentemente dispuestos a utilizar muníficamente nuestro esfuerzo en la reconstrucción de los hogares destruidos, hermanalmente dispuestos en los consuelos de los hogares menoscabados por la muerte”.

Llevando la retórica política hasta lo absurdo, Rulfo muestra en su cuento la otra cara de su narrativa, la del flujo verbal que no se detiene y encuentra adjetivos para toda frase:

“Conciudadanos —dijo—. Rememorando mi trayectoria, vivificando el único preceder de mis promesas. Ante esta tierra que visite con 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.”

En **El día del derrumbe**, los personajes que tienen el poder de la palabra son quienes tienen el poder de distorsionar los hechos e ocultar detrás del discurso lo real de sus pretensiones:

Y eso que nomás estuvieron un día y en cuanto se les hizo de noche se fueron, si no, quién sabe hasta qué alturas hubiéramos salido desfalcados, aunque eso sí, estuvimos muy contentos: la gente estaba que se le 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 rápido para levantar una tortilla tras rociándolas con salsa de guacamole [...]

El discurso del gobernador en **El día del derrumbe** se presenta como una lucha obstinada para evitar el silencio que haría evidente la farsa de su presencia. Ahí, éste mantiene lúcidamente una enunciación inagotable que satura el tiempo llenándolo de ese discurso que reafirma su naturaleza retórica:

“Tuzcacuenses, vuelvo a insistir: me duele vuestra desgracia, pues a pesar de lo que decía Bernal, el gran Bernal Díaz del Castillo: “Los hombres que murieron habían sido contratados para la muerte”, yo, en los considerandos de mi concepto ontológico y humano digo: ¡me duele! [...] Las fuerzas vivas del Estado desde su faldisterio claman por socorrer a los damnificados de esta hecatombe nunca predecida ni deseada. Mi regencia no terminará sin haberos cumplido. Por otra parte, no creo que la voluntad de Dios haya sido la de causaros detrimento, la de desaposentaros...”

En el caso de **Anacleto Morones**, Rulfo presenta al personaje que más acapara el habla en **El llano en llamas**: Lucas Lucatero, quien es también el narrador de su propia historia.

En el cuento, se relata la procesión de un grupo de mujeres que va en busca del protagonista para que atestigüe acerca de los milagros que en vida hizo su suegro, Anacleto Morones.

Queremos que nos acompañes en nuestros ruegos. Hemos abierto, todas las congregantes del Niño Anacleto, un novenario de rogaciones para pedir que nos lo canonicen. Tú eres su yerno y te necesitamos para que sirvas de testimonio. El señor cura nos encomendó le lleváramos a alguien que lo hubiera tratado de cerca y conocido de tiempo atrás, antes que se hiciera famoso por sus milagros [...].

Desde un principio, Lucas Lucatero advierte a sus visitantes como una presencia que le acarreará muchas dificultades; y es con un fraseo poco cordial como éste las recibe:

¡VIEJAS hijas del demonio! Las vi entrar todas juntas, en procesión. Vestidas de negro, sudando como mulas bajo el mero rayo del sol [...] Las vi llegar y me escondí. Sabía lo que andaban haciendo y a quién buscaban. Por eso me di prisa a esconderme hasta el fondo del corral [...]

A partir de ahí, Lucas Lucatero, quien conoce perfectamente el deseo de las mujeres que lo asedian, se esfuerza por retener la atención del grupo para impedir que dé con el secreto que guarda. Así, el personaje asume el control de la situación y desperdiga poco a poco un sin fin de discursos con el fin de distraerlas:

La cosa, pues, estaba en hacerles larga la plática, hasta que se les hiciera de noche, quitándoles la idea que les bullía en la cabeza. Le pregunté a una de ellas:

— ¿Y tu marido qué dice? [...].

— Yo no tengo marido, Lucas. ¿No te acuerdas que fui tu novia? Te esperé y te esperé y me quede esperando. Luego supe que te habías casado y a esas alturas nadie me quería.

Como una defensa, Lucas Lucatero niega la necesidad de pausas que demanda todo discurso, así como el intercambio de palabra que las mujeres le requieren. El personaje tiene claro que debe saturar el espacio del diálogo imponiendo sus palabras a quien la escucha, pues sólo así provocará que la impotencia discursiva de sus interlocutoras las orille a renunciar a su manda.

— [...] Guardaremos los huevos para dentro de un rato. No debías haberte molestado.

— Allí en el seno se pueden empollar, mejor déjenlos afuera.

— ¡Ah, cómo serás! Lucas Lucatero. No se te quita lo hablantín. Ni que estuviéramos tan calientes.

— De eso no sé nada. Pero de por sí está haciendo calor acá afuera.

Lo que yo quería era darles largas. Encaminarlas por otro rumbo, mientras buscaba la manera de echarlas fuera de mi casa y que no les quedaran ganas de volver. Pero no se me ocurría nada.

El narrador de **Anacleto Morones** no posee freno alguno en su palabra. Sin embargo, ese empeño para “darle largas al asunto” en cuestión es percibido por el grupo de mujeres como un defecto del mismo y no como un arma con la cual está dispuesto a defender lo que oculta:

[...] ¿Se han fijado cómo tarda en llover? Allá en Amula ya debe haber llovido, ¿no? [...] ¿Todavía es Rogaciano el presidente municipal? [...] ¿Y qué me cuentan de Edelmiro, todavía tiene cerrada su botica?

A pesar de no logra ahuyentarlas cabalmente de su casa, Lucas Lucatero encuentra siempre un tema del qué hablar, o un pretexto a través del cual apartarse de ellas, pues tiene claro que debe evitar toda concertación acerca de su suegro Anacleto Morones:

Podía seguir haciéndoles plática o granjeándomelas de algún modo hasta que se les hiciera de noche y tuvieran que largarse [...].

Si bien, la evasiva que Lucas Lucatero dirige a sus visitantes es clara, la causa de ésta no lo es. La verdadera fuerza motora que genera en el personaje

ese flujo incontrolable de palabras permanece oculta para las mujeres: Lucas Lucatero había matado a Anacleto Morones, y lo había sepultado en el mismo corral desde el cual las vio llegar.

Lucas Lucatero posee un secreto que está dispuesto a mantener aún cuando para ello acceda, después de tanto evitarlo, a escuchar a sus visitantes:

Ahora eran ellas la que hablaban. Las dejé decir todo lo que quisieran. Mientras no se metieran conmigo, todo iría bien [...].

Lucas Lucatero sabe que debe alejar a las mujeres de Amula de su secreto, y si para ello es necesario conservar la palabra por un día entero o escuchar sus ruegos, él está dispuesto a hacerlo. Ese secreto le hará incluso revelar cuestiones también ocultas, sin otro propósito que el de terminar con el fanatismo que las mantiene postradas ahí.

Así, el personaje relata cómo Anacleto Morones, un mercader ambulante que vendía santos en las ferias de los pueblos, se convirtió en un instante en un ser divino capaz de hacer milagros:

Anacleto estaba arrodillado encima de un hormiguero, enseñándome cómo mordiéndose la lengua no pican las hormigas. Entonces pasaron los peregrinos. Lo vieron. Se pararon a ver la curiosidad aquella. Preguntaron: ¿Cómo puedes estar encima del hormiguero sin que te piquen las hormigas?

Entonces él puso los brazos en cruz y comenzó a decir que acababa de llegar de Roma, de donde traía un mensaje y era el portador de una astilla de la Santa Cruz [...]. Ellos lo levantaron de allí en sus brazos. Lo llevaron en andas hasta Amula. Y allí fue el acabose; la gente se postraba frente a él y le pedía milagros.

A pesar de la desconfianza que las mujeres de Amula le guardan, Lucas Lucatero no hace esfuerzos por convencerlas de que dice la verdad acerca de Anacleto Morones, pues el que éstas lo insulten representa para él una gran distracción que le permitirá ocultar su asesinato. El personaje no busca hacerse escuchar ni mucho menos revelar el origen de una supuesta santidad, sino alejar para siempre todo aquello que invoque al que fuera su patrón y suegro:

Tu siempre fuiste muy mentiroso y hasta levantafalsos [...] No se te puede creer nada a ti, Lucas Lucatero [...] Eres puro hablador y de sobra hasta blasfemo [...] Eso tú lo inventaste para achacarle cosas malas. Siempre has sido un invencionista [...] ¡Hereje! Inventas puras herejías.

Lucas Lucatero busca por todos los medios posibles lograr que las mujeres desistan de su propósito y abandonen su casa. Para ello, utiliza el habla como una fortaleza sonora que aleja la figura de ese otro que le incomoda.

En **Anacleto Morones**, el habla se manifiesta como el mejor medio para no decir nada; ahí, la “palabrería” es un conjuro que el personaje proclama al silencio en que guarda su secreto:

[...] La proximidad del parlanchín es una garantía de ruido, una imposibilidad de buscar en sí una interioridad propicia. Su palabra sin fin es una declaración de guerra sin tregua al silencio.⁸³

Así, los personajes que más hablan en **El llano en llamas** se colocan como los que más engañan, como los que ven en el uso de la palabra un instrumento de perversión y alejamiento que coloca a sus “interlocutores” como simples “receptores” de su discurso:

Cuando oscureció, ella me ayudo a arreglarle la ramada a las gallinas y a juntar otra vez las piedras que yo había desparramado por todo el corral, arrinconándolas en el rincón donde habían estado antes. Ni se las malició de que allí estaba enterrado Anacleto Morones [...].

⁸³ David Le Breton, **Du silence**, op. cit, p. 71.

3. 8 El silencio y la renuncia al habla

“Yo vivía como todo el mundo, mirando la vida con los ojos abiertos y ciegos del hombre, sin sorprenderme y sin comprender. Yo vivía como viven las bestias, como vivimos todos, cumpliendo todas las funciones de la existencia, examinando y creyendo ver, creyendo saber, creyendo conocer esto que me rodea, hasta que un buen día me di cuenta que todo es falso.”

Lettre d'un fou, Guy de Maupassant.

En la medida en que los personajes *rulfianos* relegados al silencio se resignan a su misma condición, la voluntad de aquél que posee el habla se convierte en la voz que dictamina la verdad de las cosas.

En **El llano en llamas**, la impostura del silencio es también la impostura de un discurso que termina por erigirse como una verdad común para los personajes, aunque ese unísono contradiga la experiencia individual de los mismos.

En relatos como **Luvina** y **Macario**, los personajes aprehenden su entorno a partir de la experiencia común que les dicta la transmisión oral del conocimiento. En tales textos, la palabra *dicen* es el indicativo expreso de que en adelante se hablará de aquello a lo que los personajes no tienen acceso por acción propia:

... **Dicen** en la calle que yo estoy loco porque jamás se me acaba el hambre. Mi madrina ha oído que eso **dicen**. Yo no lo he oído. Mi madrina no me deja salir solo a la calle.
(**Macario**)

El *dicen rulfiano* es equivalente a una experiencia común que debe ser acatada como una fórmula natural de comprensión, como un modelo interpretativo del cual deben servirse todos aquellos que formen parte de *el Llano*.

La sublimación a una experiencia ajena es, en **El llano en llamas**, una de las vías para enfrentar la realidad por la que los personajes buscan dirigir su camino. No obstante, durante ese trayecto se gesta lentamente un pensamiento que terminará por volcar el patrón que los arrea, pues el *habla* no siempre es compatible con la experiencia individual de los personajes:

Aunque digan que uno se llena comiendo, yo sé bien que no me lleno por más que coma todo lo que me den. Y Felipa también sabe eso...

Así, surge la conjunción adversativa *pero*, que dará inicio a la manifestación de una desconfianza que, aun retractándose de su percepción, posibilitará a los personajes para poder disertar:

[...] me amarra las manos con las barbas de su rebozo. Yo no sé porque me amarra mis manos; **dice** que porque dizque luego hago locuras. Un día inventaron que yo andaba ahorcando a alguien; que le apreté el pescuezo a una señora nada más por nomás. **Yo no me acuerdo** [...] **Pero** a todo esto, es mi madrina la que **dice** lo que yo hago y ella nunca anda con mentiras.

La retracción de Macario para discurrir responde a la convicción del personaje de no poder rebatir nunca lo que para otros resulta “obvio” y forma parte de la comunidad del habla. Macario sabe que él ni siquiera debe albergar el deseo de rebatir, porque el *dicen* es ciego a lo que éste pueda pensar, y esa comunidad de la “verdad” defiende su “saber” contra cualquier pretensión de ponerlo en tela de juicio y cuestionarlo:

[Felipa] no quiere que yo perjudique a las ranas. **Pero** a todo esto, es mi madrina la que me manda a hacer las cosas.

Al asumir el silencio que le ha sido impuesto, Macario encuentra en su propio emprisionamiento discursivo el refugio necesario para explicarse una situación que le exige tiempo para ser asumida.

Así, Macario renuncia a toda pretensión de hablar, adoptando para ello una posición de resguardo para protegerse de esa comunidad que le niega la posibilidad de comprender por él mismo:

Yo por eso me la vivo encerrado, para que no me apedreen, me vivo siempre metido en mi casa [...]

En **El llano en llamas** el silencio constituye también una renuncia a hablar, un repliegue hacia sí mismo, una postura de defensa con que los personajes afrontan un régimen de palabras contrario a ellos.

El silencio es una protección eficaz que revela nada acerca de quien se sumerge en él, es un velo detrás del cual el individuo se manifiesta como invisible e inaudible:

El rechazo a entrar en la comunicación, es decir, a participar en el mundo simbólico de la palabra, conduce [al individuo] a la exclusión del sufrimiento, a todo compromiso con el lazo social susceptible de dañarlo [...].⁸⁴

La actitud de Macario representa en **El llano en llamas** el primer paso de una sedición en contra del régimen de la palabra y es quizá, la antesala *rulfiana* a una renuncia pronunciada a la comunidad del habla.

Luvina es un ejemplo de lo anterior. En dicho relato, Rulfo nos sumerge en la desolación de un pueblo que paulatinamente ha sido abandonado por sus habitantes. Se trata de un lugar en donde vivió el personaje narrador y hacia el cual se dirige otro personaje apenas visible dentro del relato.

Ese primer personaje advierte a su escucha acerca de lo que le depara Luvina y, consecuente con su experiencia individual, le ofrece a éste la posibilidad de comprobar su destino, pues sabe que el discurso resulta insuficiente para comprender una vivencia ajena:

Por cualquier lado que se le mire, Luvina es un lugar muy triste. **Usted que va para allá se dará cuenta.** Yo diría que es el lugar donde anida la tristeza. Donde no se conoce la sonrisa, como si a toda la gente le hubieran entablado la cara. [La tristeza] está allí como si allí hubiera nacido. Y hasta se puede probar y sentir, porque está siempre encima de uno, apretada contra de uno, y porque es oprimente como una gran cataplasma sobre la viva carne del corazón.

En el relato, el discurso que el narrador dirige al otro personaje nunca se proclama como impositivo, pues éste es consciente de que su experiencia no puede ser comprendida del todo a través de la palabra. Así, para que el escucha se percate de eso que le advierte, el narrador se ve en la necesidad de completar siempre sus frases con: "*usted que va para allá se dará cuenta*".

⁸⁴ David Le Breton, **Du silence**, *ibid*, p. 107.

Esa postura del narrador no representa ningún tipo de concesión con respecto a su interlocutor, sino un acto consciente de la limitante de su propio discurso:

Pero tómese su cerveza. Veo que no le ha dado ni siquiera una probadita. Tómesela. O tal vez no le guste así tibia como está. Y es que aquí no hay de otra. Yo sé que así sabe mal; que agarra un sabor como a meados de burro. Aquí uno se acostumbra. A fe que allá ni siquiera esto se consigue. Cuando vaya a Luvina la extrañara [...] Mejor tómese su cerveza. **Yo sé lo que le digo.**

Ese acto consciente del narrador es la que lo hace diferir expresamente del *dicen*; y esa misma postura lo hace también advertir con insistencia en diferenciar la experiencia común de la individual:

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 estuvieran encañonando en tubos de carrizo.

En el cuento, el protagonista —esa figura casi espectral— proyecta su narración situado en su experiencia individual de vida y no en la experiencia compartida del *dicen*.

Ese personaje es el único, al interior de **El llano en llamas**, en pronunciar de manera abierta su renuncia a la comunidad del habla y en afirmar con tanta solidez sus palabras, aunque éstas también se escuchen lejanas y se manifiesten como el clásico murmullo *rulfiano*.

El *pero* en **Luvina** es clave para comprender lo que se ha venido sosteniendo. En el relato, el narrador enfatiza en que su experiencia de vida —el haber vivido en Luvina— es muy a lo que *dicen* es el pueblo:

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** [...]

En **Luvina** el *dicen* está siempre seguido de una disconformidad, y esa posibilidad para discrepar con el discurso ajeno es la catapulta para lanzar al exterior a esa primera persona relegada al silencio:

...**Dicen** los de allí que cuando llena la luna, ven de bulto recorriendo la figura del viento recorriendo las calles de Luvina, llevando a rastras una cobija negra; **pero yo** siempre lo que llegué a ver, cuando había luna en Luvina fue la imagen del desconsuelo... siempre.

El personaje de **Luvina** se percata con hondura de la naturaleza del habla, y por ende, desconfía del significado lato de las palabras emitiéndolas con la certeza de que éstas sólo poseen resonancia si están plenas del sentido que le otorga haber vivido en carne propia una experiencia:

Resulta fácil ver las cosas desde aquí, meramente traídas por el recuerdo, donde no tienen parecido ninguno. Pero **a mí** no me cuesta ningún trabajo seguir hablándole de **lo que sé**, tratándose de Luvina. Allá viví, allá dejé la vida... [...].

En ese tenor, Maurice Blanchot arguye que el hombre habla haciendo de la palabra un monstruo de dos caras, pues la palabra no es más que una forma que encierra solidamente una ausencia dentro de una presencia.⁸⁵

La renuncia al habla en **Luvina** no responde a un ensimismamiento ni mucho menos a un acto inconsecuente, sino a una decisión tomada a partir de una vivencia determinante para la vida del personaje:

"San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquél nombre. **Pero** aquello es el purgatorio. 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. Y eso acaba con uno. Míreme a mí. Conmigo acabo. **Usted que va para allá comprenderá pronto lo que le digo...**

El personaje de **Luvina** ha sido rebasado por una experiencia de vida que lo hace percatarse de que en nada puede ayudar el habla para describirla. De ahí

⁸⁵ Maurice Blanchot, **De Kafka à Kafka**, op. cit, p. 36.

que éste desconfíe del poder de las palabras para albergar un sentido que no logra asir.

Cuando el individuo se enfrenta a un suceso que lo sitúa en la región de lo innombrable adviene para él la angustia de no saber hacer nada con eso que lo rebasa en cuanto hablante. Es entonces cuando el individuo se separa de la comunidad del habla que le brindaba seguridad al pronunciar sus palabras: “Así aprendí triste la renuncia: Ninguna cosa sea donde falta la palabra.” (Stefan George)

La renuncia al habla en **Luvina** se refiere a la relación entre palabra y cosa que no funciona más para el personaje del relato. Para él, las palabras han devenido simples signos que dirigen la atención hacia lo designado, quedando así en una relación enteramente distante con lo pronunciado.

Así, el personaje de **Luvina** sabe que el habla es tan sólo un reflejo de lo que busca ser proyectado, y que este reflejo puede ser fácilmente distorsionado cuando no se logra albergar en él ese sentido que lo desborda:

Eso que aparentemente es lo único verdaderamente real, que es inmediatamente visible, audible, tangible y calculable, no es más que el ensombrecimiento de la idea y por ende de una sombra.⁸⁶

He venido sosteniendo que la narrativa *rulfiana* se caracteriza por no dictaminar pensamientos en el lector. **Luvina** es el mejor ejemplo de ello. En el relato, Rulfo abandona a personaje y lector para que comprendan por sí mismos lo que sabe será imposible de transmitir a través de la palabra:

Me parece que usted me preguntó cuántos años estuvo en Luvina, ¿verdad...? La verdad es que no lo sé. Perdí la noción del tiempo desde que las fiebres me lo enrevesaron; pero debió haber sido una eternidad... Y es que allá el tiempo es muy largo, Nadie lleva la cuenta de las horas ni a nadie le preocupa cómo van amontonándose los años [...].

⁸⁶ Platón citado por Heidegger en **La esencia de la verdad**, texto compilado en *Hitos*, op. cit, p. 180.

La experiencia literaria que vive el lector de **Luvina** es bastante peculiar: en el relato, el lector enfrenta con las mismas armas de los personajes aquello que sobrepasa su actitud hablante.

Es así como en **Luvina** el silencio se instala como el portador de ese sentido que no puede ni debe ser expresado. De nueva cuenta, el silencio *rulfiano* es la alternativa para que el lector pueda interpretar, aunque no pronunciar, eso que el relato contiene:

Imposible olvidarlo, imposible recordarlo. Imposible también de hablar de ello y, finalmente, como no hay nada qué decir de ese suceso, es la palabra sola quien debe portarlo sin pronunciarlo.⁸⁷

⁸⁷ Fuente incompleta, Maurice Blanchot 1969.

3. 9 El silencio y la muerte

“Tía, dime algo, tengo miedo, está muy oscuro.”

La tía responde: “¿De qué te servirá que hable si no puedes verme?”.

“No importa —responde el niño—, en el momento en que alguien habla hay luz”.

Sigmund Freud, **Trois essais sur la théorie de la sexualité**

Hay una gran cantidad de interpretaciones acerca de la presencia de la muerte al interior de los relatos *rulfianos*. Algunas de ellas provienen de la mitología griega y prehispánica; otras, las menos, se originan en un contexto trágico- histórico en que la muerte se presenta como una inminencia de la que nadie puede escapar.

De una u otra forma, la muerte puede percibirse en la obra de Rulfo como si ésta fuera el escenario en donde se desarrolla su trama. La muerte: un proceso natural y vital ineludible; una pulsión asesina; una esperanza; un horror descomedido; un sonido que angustia. En **El llano en llamas**, el silencio también advierte la presencia de la muerte; es un sonido que nubla los sentidos de quien lo percibe; es la oscuridad que impide distinguir los contornos de la realidad.

En cuentos como **No oyes ladrar los perros** y **¡Diles que no me maten!**, el silencio constituye la sonoridad de la muerte. Es en esos relatos donde los personajes exageran su discurso para impedir ser absorbidos por la calma absoluta que los aleja de todo sonido que refiera a la presencia de vida.

A decir del propio Rulfo, **No oyes ladrar los perros** es uno de los cuentos más breves compilados en **El llano en llamas** y es uno que en “apariencia no dice nada”. No obstante, es precisamente en esa narración en donde el silencio se muestra como un abanico de posibilidades de significación.

En dicho cuento, se narra la historia de un padre que lleva a su hijo en hombros para que éste sea curado de sus heridas por el doctor de un pueblo vecino, Tonaya. El hijo es un asaltante de caminos al que el padre reprocha durante el trayecto “sus malos pasos”; pero, dada su condición agonizante, éste no responde a los reclamos de su progenitor, sino a una petición para que lo baje, pues no soporta más su estado.

Es desde el principio del relato donde se hace evidente que el padre ha cedido a su hijo su oído y vista para lograr llegar a Tonaya, pues ha quedado sordo por llevar el cuerpo sin fuerza del hijo colgado de su cabeza y ciego al penetrar en la oscuridad del camino:

- 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.

Y es también desde el principio donde se conjuga la angustia de ambos por no poder salir de esa oscuridad, de esa nada, en la que parecen estar perdidos. En el caso del padre, la angustia proviene de su sordera y ceguera, ya que al no percibir ruidos de algo que le indique la presencia de vida, su desesperación se desborda:

Éste no es ningún camino. Nos dijeron que detrás del cerro estaba Tonaya. Ya hemos pasado el cerro. 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?

Desde ese estado, el padre camina insistiendo en preguntar a su hijo si oye o ve algo porque, además de comenzar a resentir el peso que lleva sobre sí, la presencia del silencio y la oscuridad lo consume:

- Mira a ver si ya ves algo. O si oyes algo. Tú que puedes hacerlo desde allá arriba, porque yo me siento sordo.
- No veo nada.
- Peor para ti, Ignacio.
- Tengo sed.
- ¡Aguántate! Ya debemos estar cerca. Lo que pasa es que es muy noche y han de haber apagado la luz en el pueblo. Pero al menos habías de oír si ladran los perros. Haz por oír.

Para el padre, la oscuridad y el silencio componen la privación de orientación a la que éste se enfrenta. Pero es el silencio el que determina esa condición. Para él, el silencio es un sonido que augura muerte, un sonido al que sólo puede aniquilar la presencia de algo vivo, pues sólo ella es capaz de alejarlo de la nada en la que se sabe perdido.

En el relato, el padre no para de hablar para impedir que ese silencio de muerte lo absorba y así se de por vencido, pues sabe que su hijo necesita ser sacado de ese vacío de vida en el que se han adentrado:

- No veo ya por dónde voy— decía él.
- Pero nadie le contestaba.
- [...]¿Me oíste, Ignacio? Te digo que no veo bien.
- Y el otro se quedaba callado.

Sin embargo, el hijo desfallece a ratos y sus respuestas son siempre yermas y cada vez más resignadas a la inminencia de la muerte:

- Ya debemos estar llegando a ese pueblo, Ignacio. Tú que llevas las orejas de fuera, fíjate a ver sin no oyes ladrar los perros. Acuérdate que nos dijeron que Tonaya estaba detrasito del monte. Y desde qué horas hemos dejado el monte. Acuérdate, Ignacio.
- Sí, pero no veo rastro de nada.
- Me estoy cansando.
- Bájame.

En **No oyes ladrar los perros** el silencio constituye angustia, aunque, ésta no se presentifica de manera uniforme para padre e hijo. En el relato, se distingue claramente cómo el silencio adquiere diversos matices para ellos, y es a partir de esa diferencia como éste se ve amplificado.

La petición del hijo para que su padre lo baje no sólo responde a la angustia que le provoca su agonía, sino que también responde a un sentimiento de culpa que los reproches del padre han despertado en él, a los cuales se niega a responder:

Todo lo que hago no lo hago por usted. Lo hago por su difunta madre. Porque usted fue su hijo. Por eso lo hago. Ella me reconvendría si yo lo hubiera dejado tirado allí, donde lo encontré, y no lo hubiera recogido para llevarlo a que lo curen, como estoy haciéndolo. Es ella la que me da ánimos, no usted. Comenzando porque a usted no le debo más que puras dificultades, puras mortificaciones, puras vergüenzas.

Como si el padre advirtiera la muerte de su hijo, y quizá la de él mismo, éste confiesa el porqué de su empeño para salvarlo, para así quedar libre de toda culpa con respecto a su mujer ya muerta.

El padre le ha negado la existencia al hijo y así, le ha negado toda posibilidad de arrepentimiento discursivo. Pero ese reproche posee tanto rencor que simboliza, en realidad, un esfuerzo por mantener con vida al hijo para que éste pague el mal que le ha provocado:

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 usted se sienta 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: He dicho: "¡Que se le pudra en los riñones la sangre que yo le di!" [...].

En **No oyes ladrar los perros**, la negativa de palabra alcanza una dimensión trágica que castiga con la vida a quien bien pudiera encontrar mayor tranquilidad en la muerte —quien no recuerda que para algunos “la muerte es una esperanza”.

No oyes ladrar los perros muestra tal hondura textual que lo pronunciado por Rulfo, acerca de la apariencia simple que suponía el relato, evidencia de nuevo la complejidad de sus relatos, ese carácter oculto detrás de unas cuantas frases:

Allí estaba ya el pueblo. Vio brillar los tejados bajo la luz de la luna [...] oyó cómo por todas partes ladraban los perros.

— ¿Y tú no los oías, Ignacio?— dijo—. No me ayudaste ni siquiera con esta esperanza.

En el caso de **¡Diles que no me maten!**, Rulfo muestra —con una síntesis magistral — la desesperación de un hombre, Juvencio Nava, que sabe será asesinado por un ajuste de cuentas pendiente desde hace años:

Quién le iba a decir que volvería aquél asunto tan viejo, tan rancio, tan enterrado como creía que estaba. Aquél asunto de cuando tuvo que matar a don Lupe [...] Y ahora habían ido por él, cuando no esperaba ya a nadie, confiado en el olvido 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.”

Para escapar de esa certeza, Juvencio Nava intenta revertir su propio destino a través de la súplica; sin embargo, al principio del texto, es al hijo a quien se dirige el ruego, pues su padre se siente incapaz de pronunciar palabra alguna frente al que será su asesino.

Así, colocando a su hijo como un mensajero que implora piedad, Juvencio Nava intenta hacerse escuchar desde la lejanía, para que esa distancia lo resguarde y lo mantenga con vida.

Sin embargo, la desesperación de Juvencio Nava es vista con desdén por su hijo Justino, quien sabe que en nada podrán ayudar los mensajes que éste pueda llevar al próximo victimario de su padre:

— ¡Diles que no me maten, Justino! Anda, vete a decirles eso. Que por caridad. Así diles. Diles que lo hagan por caridad.

— No puedo. Hay allí un sargento que no quiere oír hablar nada de ti.

— Haz que te oiga. Date tus mañas y dile que para sustos ya ha estado bueno. Dile que lo haga por caridad de Dios.

— No se trata de sustos. Parece que te van a matar de a de veras. Y yo ya no quiero volver allá.

En **¡Diles que no me maten!**, la petición del padre para continuar con vida es recibida con protesta por su propio hijo, como si se tratase de un discurso sin sentido, de una acción que en nada pudiera alterar el devenir:

— Anda otra vez. Solamente otra vez, a ver que consigues.

— 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 mi también. Es mejor dejar las cosas de este tamaño.

En el relato, el padre está condenado a una muerte inminente y por lo tanto a la indiferencia de quienes están al tanto de ella. Su discurso está dirigido al vacío, a la ausencia de una voluntad para escucharlo. Al personaje se le ha desterrado ya de la realidad inmediata, se le ha desacreditado toda posibilidad de reciprocidad:

— Anda Justino. Diles que tengan tantita lastima de mí. Nomás eso diles.

Justino apretó los dientes y movió la cabeza diciendo:

— No.

Y siguió sacudiendo la cabeza durante mucho rato.

No obstante, Justino no es el único que ignora el discurso que se pronuncia; su negativa resalta el propio ensimismamiento del padre quien, ansioso por continuar con vida ha hecho de sus argumentos un espolón con el que se defiende del silencio, de las respuestas de su hijo:

— Dile al sargento que te deje ver al coronel. Y cuéntale lo viejo que estoy. Lo poco que valgo. ¿Qué ganancia sacaré con matarme? Ninguna ganancia. Al fin y al cabo el debe de tener un alma. Dile que lo haga por la bendita salvación de su alma.

— 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.

En esta parte del relato, que bien conviene decir: ocupa apenas una página, Rulfo efectúa un corte admirable en su narrativa para así situarnos en lo que al principio parecía improbable: la resignación a la muerte de Juvencio Nava.

Ahora, el personaje ya no suplica, aunque sus “ganas de vivir” le impiden “apaciguarse”, y con sobrada razón: “Lo habían traído de madrugada. Y ahora era ya entrada la mañana y él seguía allí, amarrado a un horcón, esperando”.

Así, con “esa comezón en el estómago que le llegaba de pronto siempre que veía de cerca la muerte”, Juvencio Nava la esperaba solo, con la única certeza de que era ya inevitable, aunque muy en el fondo pensara que todavía podía “haber alguna esperanza”.

Al advertir la soledad del personaje, Rulfo da pie a lo que pareciera un soliloquio en espera de la muerte. Ahí se relata porque el personaje había tenido que matar a don Lupe, su compadre, y cómo éste se las había arreglado para escapar de la cárcel.

Dentro de ese breve instante se alcanza a percibir que, al ser desterrado desde hacía tiempo, Juvencio Nava había dado por terminada toda relación que lo insertara de nuevo a donde corriera peligro de ser encontrado.

Sin embargo, un nuevo corte de Rulfo nos extrae de ese soliloquio y nos lanza al camino que recorre Juvencio Nava escoltado por los que serán sus fusileros. En ese lapso, el personaje hurga de nuevo la posibilidad de continuar con vida y comienza una súplica silenciosa:

Caminó entre aquellos hombres en silencio, con los brazos caídos [...] Luego, como queriendo decir algo, miraba a los hombres que iban junto al él. Iba a decirles que lo soltaran, que lo dejaran que se fuera: “Yo no le he hecho daño a nadie, muchachos”, iba a decirles, pero se quedaba callado. “Más adelante se lo diré”, pensaba.

Primero había sido el hijo quien se negaba a escucharlo y lo arrojaba a un silencio en el que sentía la presencia de la muerte. Ahora eran los hombres que caminaban detrás de él quienes lo hundían en la desesperanza de poder impedir nada con el simple hecho de hablar, de suplicar:

Y ahora seguía junto a ellos, aguantándose las ganas de decirles que lo soltaran. No les veía la cara; sólo veía los bultos que se repegaban o se separaban de él. De manera que cuando se puso a hablar, no supo si lo habían oído. Dijo:

— Yo nunca le he hecho daño a nadie —eso dijo. Pero nada cambió. Ninguno de los bultos pareció darse cuenta. Las caras no se volvieron a verlo. Siguieron igual, como si hubieran venido dormidos. Entonces pensó que no tenía nada más que decir, que tendría que buscar la esperanza en algún otro lado [...].

Como si se tratasen de etapas por las que el personaje hubiera tenido que pasar para llegar hasta su destino inminente, Rulfo coloca en última instancia al personaje que encarna la muerte y desde el principio estuvo presente: el coronel.

De nueva cuenta, Rulfo evidencia que Juvencio Nava es un personaje sin voz para los demás. Al llegar con el coronel, los soldados ocupan ahora el papel de mensajeros a petición de su jefe. Al dar por sentado que el personaje no posee una voz propia, el coronel le niega también la posibilidad de escuchar, de entablar cualquier reciprocidad con él:

— Mi coronel, aquí está el hombre.

Se habían detenido delante del boquete de la puerta [...] esperando ver salir a alguien. Pero salió sólo la voz:

— Pregúntale si conoció a Guadalupe Terreros.

— Que dizque 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 [...]

Desde aquí, el coronel adquiere una voz que silencia a Juvencio Nava y lo somete a una especie de preparación ante la muerte:

— Ya sé que murió — dijo [...] Guadalupe Terreros era mi padre. Cuando crecí y lo busqué me dijeron que estaba muerto [...] Luego supe que lo habían matado a machetazos [...] Esto con el tiempo parece olvidarse [...] Lo que no se olvida es llegar a saber que el que hizo aquello aún está vivo, alimentando su alma podrida con la ilusión de la vida eterna [...] No puedo perdonarle que siga viviendo. No debía haber nacido nunca [...].

Como si hubiese sido la muerte misma quien hablara, Juvencio Nava clama su última súplica, aunque sabe que su palabra ha sido desprovista de toda resonancia desde que asesinó a don Lupe, su compadre:

— Mírame coronel— pidió él. Ya no valgo nada. No tardaré en morirme solito, derrengado de viejo. ¡No me mates...! [...] Ya he pagado, coronel. He pagado muchas veces [...] Me he pasado cosa de cuarenta años escondido como un apestado [...] Déjame que, al menos, el Señor me perdone. ¡No me mates! ¡Diles que no me maten!

Conclusiones: el silencio en la comunicación

“Haber perdido el silencio, el arrepentimiento que siento no tiene medida. No puedo decir qué desdicha invade al hombre una vez que ha tomado la palabra”.

Maurice Blanchot, **L'arrêt de mort**

Antes de desarrollar este último apartado, conviene plantear aquí el borde temático de la presente tesis: la situación del silencio dentro de la comunicación, la cual abordaré como una amalgama indiferenciada de medios por los que el hombre busca expresarse.

Hablar acerca del silencio en la comunicación no es tarea fácil, y menos lo es hablar de ello cuando desde la misma enunciación del tema resulta ambiguo para algunos que se aborde lo que pareciera una paradoja: ¿Silencio, comunicación?

A lo largo de la presente tesis he intentado evidenciar que no existe contrasentido alguno entre el silencio y la comunicación y, al mismo tiempo, esclarecer todo eso que resulta oscuro con respecto al silencio:

- Silencio y habla no son contrarios, el lenguaje no existe sin su complementariedad. Todo acto comunicativo requiere de silencios para equilibrar la balanza de lo dicho y lo escuchado.
- Cuando el hombre calla no comunica menos; el silencio no es jamás un vacío sino un suspiro entre las palabras, un repliegue que autoriza la circulación de sentido.
- El silencio simboliza la respiración necesaria para que el individuo signifique su entorno, para que el habla contenga significado. El silencio es la materia significante por excelencia, lo real de todo discurso.

Ninguna de estas afirmaciones debe ser vista como una conclusión lapidaria, sino como la expansión de horizontes que necesitan continuar siendo explorados. Más que un fin, considero a la comunicación como una búsqueda que no debe ser interrumpida.

Es dentro de esa búsqueda donde reside mi tesis, donde ubico la importancia (exigencia) del silencio para el estudio de la comunicación, cuyo objetivo primordial debe ser hoy —a mi parecer: contrarrestar el ruido que produce el abuso de la palabra a través de las nuevas tecnologías comunicacionales.

Es un hecho que los avances tecnológicos en materia de comunicaciones transforman constantemente la forma de interrelacionarnos. Desde el uso masivo del teléfono y su comunicación bi-direccional, hasta la indiferencia comunicativa del la Internet y sus mensajes masivos, el hombre ha debido adaptarse a las condiciones que le dicta su presente.

Sin embargo, dicha adaptación no ha sido producto de ningún tipo de inercia, sino de una larga discusión sostenida a propósito de los pros y los contras que éstas generan. Nunca han faltado sectores de la sociedad que ven con desconfianza la generación de nuevas tecnologías comunicacionales, ni mucho menos quienes los ven como un factor de progreso indispensable para nuestro devenir

De una u otra forma, la controversia ha estado siempre presente, y ha girado en torno a una misma pregunta: ¿Cómo hacer que las nuevas tecnologías comunicativas representen un verdadero estímulo comunicacional para el hombre sin menoscabo de su expresión individual?

Si bien tal pregunta había constituido siempre un contrapeso ante la inminente presencia de nuevas formas de interrelación, es un hecho que hoy, más que nunca, dicha interrogante se muestra endeble; de ahí la urgente reflexión acerca de la crisis comunicacional que está generando la llamada era informativa en nuestra sociedad.

Las llamadas nuevas extensiones comunicativas del hombre se han convertido en una amputación cualitativa de sus órganos emisores y receptores de mensajes, en un desmembramiento simbólico de su capacidad expresiva.

Mientras el hombre del presente cuenta con una infinidad de medios para comunicarse, los efectos que provoca la emisión de sus mensajes son cada vez más nimios. Y es que la producción de mensajes se hace con tal exceso que resulta imposible causar efecto alguno dentro de un ambiente asfixiante donde se impulsa su proliferación.

Mi pregunta sobre el significado del silencio, surgió de esa inexcusable certeza. La comunicación necesita inaplazablemente una pausa, un alto en la producción desmedida de mensajes, pues si la vorágine discursiva continúa los efectos corrosivos de la misma serán ya incontrolables.

Nuestra sociedad, sostiene Claude Lévi- Strauss (**Anthropologie structural**, 1974) trata al lenguaje de una forma que podría calificarse de inmoderada: hablamos acerca de todo, todo pretexto es bueno para expresar, interrogar, comentar.

Hoy en día, vivimos en un mundo sobreinformado, invadido de discursos generados y olvidados al vapor de la noticia; vivimos escuchando, o bien, emitiendo discursos entre una maraña de voces que atiborra todo espacio de silencio en que el hombre puede dar respiro a la significación de su entorno.

Para sus apologistas, la diversificación de los medios, así como el avance tecnológico con que las comunicaciones los sustituyen día con día, confirman que son pocas ya las comunidades fuera del circuito comunicacional. No obstante, a pesar de que el hombre de nuestro tiempo parece estar sumergido en medio de un número considerablemente superior de estímulos de comunicación, es un hecho que éste vive en un estado de incomunicación y aislamiento.⁸⁸

La modernidad no representa el triunfo de la comunicación, sino el advenimiento del ruido en nuestra sociedad. El mundo resuena sin descanso a causa de innumerables discursos pronunciados a través de los “medios” en los que el hombre ha albergado su voluntad de expresión.

⁸⁸ Carmen Millé de García Liñan, **La necesidad de comunicarse, problemas derivados de la falta de comunicación**, México, Edamex, 1993, p. 11. Parafraseando a la autora, el individuo cuenta con una infinidad de medios para comunicarse para intercambiar mensajes; sin embargo, esto sólo posee la apariencia de un proceso de comunicación que nunca llega a la esencia.

El barullo mediático ha remplazado el lugar que ocupaban las ancianas conversaciones. La comunicación cara a cara se vuelve cada vez más extraña en un mundo en que resulta más confortante permanecer en el anonimato que brindan las nuevas tecnologías.

Ya son usuales los ensayos acerca de las patologías que está generando la llamada era de la información. Desde la soledad y las dependencias afectivas a los medios audiovisuales, hasta el paulatino abandono de la interacción entre personas, hemos sido testigos vivenciales de la transformación de nuestro actuar comunicativo.

Para Carmen Millé, uno de los rasgos más sobresalientes del padecimiento comunicacional del hombre es la angustia que le provoca el silencio. Aunque el discurso carezca ya de valor para él, el ruido mediático le brinda la garantía de un alejamiento de sí. Es común la escena del individuo que enciende el televisor o la radio para no sentirse sólo, aunque no vea ni escuche lo que se dice.⁸⁹

Las estrategias de emisión de los “medios” están provocando una devaluación en el uso de la palabra —en su fuerza de impacto—, pues el comunicar está a punto de volverse un tapiz sonoro, una música de ambiente poco atendida, pues tal profusión, hace que la palabra devenga potencialmente insignificante para el hombre, sin valor alguno de intercambio.

Considero que esa deficiencia comunicativa responde a una desmesura en la producción de mensajes: la comunicación se ha convertido en una región donde la palabra no tiene sosiego; en un lugar de exceso donde el individuo contemporáneo no tiene tregua alguna con respecto al torrente verbal.

Esa ausencia de pausas en la comunicación evidencia un abuso discursivo que desproporciona a pasos agigantados a la palabra de su fuerza significativa, cierto; pero ese problema se incrementa todavía más pues la ausencia de palabra en esta sociedad que se considera a sí misma como “bien comunicada” no representa ningún espacio de significación, sino un vacío angustiante.

⁸⁹ *Ibidem.*

Nuestra sociedad conoce y asume todo lo nombrado como positivo. Lo no dicho, lo resguardado en el silencio supone lo inaccesible, la negación al entendimiento. El culto a la oralidad se ha convertido en el dictaminador de lo verdadero: todo lo dicho es real, lo no pronunciado simplemente no existe.

El imperativo de comunicar de nuestra sociedad constituye una acusación en contra del silencio. Más que el ruido, el silencio es visto ahora como el enemigo jurado del *homo communicans*, como un intruso que provoca malestar y merece ser eliminado.⁹⁰

En el sentido moderno del término comunicación, no tiene cabida el silencio, pues se piensa que su manifestación interfiere el flujo de mensajes. El silencio se asimila hoy a una laguna de sentido, a un vacío en el seno del discurso que es necesario atiborrar.

Para nuestra sociedad el acto comunicativo fallido representa tan sólo un error en la lógica del lenguaje; en cambio, el callarse resulta para ella imperdonable. La exigencia del habla es tan burda como la imposición del silencio; aunque la diferencia entre ambas radica en que hablar representa irrevocablemente un acto asimilado a la libertad.

El hombre ha devenido una *espèce parolière* a la cual le resulta imposible callar, pues ve al silencio como un cuerpo ajeno a su naturaleza; de ahí la tentativa inmediata para suprimirlo y así dar rienda suelta a su discurso. Para él, el lenguaje no puede realizarse a través del silencio ya que constituye un estorbo para su ideología comunicativa. El silencio, piensa, entorpece la transmisión de mensajes y refleja, al mismo tiempo, un espacio ilegítimo de comunicación del cual es imprescindible salir.⁹¹

Dentro de esta perspectiva, el hombre en silencio es un hombre inexistente quien, para huir de ese riesgo, debe llenarse de palabras, atestar el espacio de sonidos para contrarrestar el vacío que percibe. El rechazo social del silencioso manifiesta un profundo fastidio hacia su actitud, pues ésta va en contra del principio establecido por la ley de la oralidad: “hablar sobre todo propósito”.

⁹⁰ David Le Breton, **Du silence**, op. cit, p. 11- 16.

⁹¹ *Ibidem*.

Es aquí donde surge la reflexión acerca de la importancia que tiene el silencio dentro de la comunicación, pues, como he venido insistiendo, el silencio no representa la ausencia de comunicación, sino una condición para que ésta tenga lugar de manera efectiva.

Resulta urgente la elaboración de una ontología de la comunicación que contrarreste ese fenómeno desde una perspectiva humanista, pues sólo a través de ella podrá comprenderse la verdadera importancia de suturar la hemorragia discursiva ante la cual vivimos.

El estudio de la comunicación no debe ser ya una maquiladora de estrategias para emitir mensajes, sino un contrapeso que evite al hombre asfixiarse en un ambiente plagado de ruido.

La comunicación no puede concebirse como un eterno devenir de mensajes, pues ésta necesita del silencio que le permite modular la enunciación y dar pie a la reciprocidad. Cuando el hombre calla no comunica menos; el silencio no es jamás un vacío sino un suspiro entre las palabras, un repliegue que autoriza la circulación de sentido.

La evasión del silencio es sinónimo de una comunicación hecha en la urgencia que difícilmente puede tener efectividad en su propósito. El silencio y el habla no son contrarios, el lenguaje no existe sin su complementariedad. Todo acto comunicativo requiere de silencios para equilibrar la balanza de lo dicho y lo escuchado. El silencio simboliza la respiración necesaria para que el individuo signifique su entorno, para que el habla contenga significado.

Saber en qué momento hablar y en qué momento callarse, encontrar la medida justa entre ambos componentes indisociables del lenguaje revelan competencia en la comunicación. En ese tenor, podemos encontrar decenas de proverbios que advierten al hombre acerca del riesgo del habla sin silencio⁹²:

- “Aquél que sabe retener sus palabras conoce el saber; un espíritu frío refleja un hombre con inteligencia.”

⁹² David Le Breton, **Du silence**, op. cit. p.p. 72- 73.

- “No abras la boca hasta que no estés seguro de que eso que dirás es más hermoso que el silencio.”
- “Tú eres maestro de las palabras que no has pronunciado y esclavo de las palabras que se te han escapado.”
- “La palabra hace que el hombre pierda; el silencio lo salva.”
- “La abundancia de palabra no camina sin error, quien retiene sus labios es prudente.”
- “La boca es fuente de problemas.”
- “Una boca, dos orejas.”
- “Si el ave no hubiera cantado no lo habrían matado.”

Las frases anteriores ponderan al silencio con un escalafón de igual nivel que el habla; en ellas, se resguardan cientos de años de experiencia en los que el hombre ha comprobado que la comunicación es un acto definido por el equilibrio entre la palabra y el silencio y que, por ende, el actuar comunicativo de todo hombre debe guiarse con parsimonia.

Es en esa experiencia donde debemos recurrir para comprender la importancia que posee el silencio con relación a nuestro proceder comunicativo. El habla por el habla no representa modo alguno de expresión, sino una ausencia de sentido oculta detrás de un barullo ininterrumpido.

Si la posibilidad del lenguaje caracteriza nuestra condición humana, el silencio la matiza. La evasión del silencio es la evasión misma de la comunicación. No existe habla sin silencio ni viceversa, de que ahí la balanza comunicacional esté desequilibrada en nuestros días y la palabra en franca devaluación.

A cada quien le corresponde continuar la reflexión, pues en la medida en que ésta se propague como una exigencia habrá forma de escuchar el mandato del silencio que, por cierto, siempre guarda la última palabra:

Antes de hablar, el hombre debe dejarse interpelar de nuevo por el ser, con el peligro de que, bajo este reclamo, él tenga poco o raras veces algo que decir, pues sólo así se le vuelve a regalar a la palabra el valor precioso de su esencia y al hombre la morada donde habitar en la verdad del ser.⁹³

⁹³ Martin Heidegger, **Carta sobre el humanismo**, en *Hitos*, op. cit. p. 263.

Bibliografía:

- Artaud, Antonin, Le théâtre et son double, France, Éditions Gallimard, 1984.

- Bataille Georges, La oscuridad no miente, Versión de Ignacio Díaz de la Serna, México, Taurus, 2001.

- Bataille, Georges, L'expérience intérieure, France, Gallimard, 1954.

- Blanchot, Maurice, De Kafka à Kafka, France, Gallimard, 1981.

- Blanchot, Maurice, L'espace littéraire, France, Gallimard, 1955.

- Campbell, Federico, La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica, México, Ediciones Era, 2003.

- Cassirer, Ernst, Antropología filosófica, versión de Eugenio Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1977 [1ª Ed. 1945].

- Durand, Gilbert, La imaginación simbólica, Argentina, Amorrortu editores, 2000 [1ª Ed.1968]

- Estrada, Julio, El sonido en Rulfo, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

- Gadamer, Georg, Verdad y método, versión de Miguel García- Baró, España, Ediciones Sígueme 2001 [1ª Ed. 1975].

- Gallardo Cano, Alejandro, **Curso de teorías de la comunicación**, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

- Garagalza, Luis, La interpretación de los símbolos, España, Editorial Anthropos, 1990.

- Giddens, Anthony, **La construcción de la sociedad, Bases para la teoría de la estructuración**, versión de José Luis Etcheverry, Argentina, Amorrortu editores, 1995 [1ª Ed. 1984].

- Gubern, Román, El eros electrónico, México, Taurus, 2000.

- Heidegger, Martin, De camino al habla, versión de Yves Zimmermann, España, Editorial Odón 1990 [1ª. Ed., 1959].

- Heidegger, Martin, Hitos, versión de Helena Cortés y Arturo Leyte, España, Alianza Editorial, 2000 [1ª. Ed., 1976].

- Heidegger, Martin, Ontología, hermenéutica de la facticidad, versión de Jaime Aspiunza, España, Alianza Editorial, 1999 [1ª. Ed., 1982].

- Jiménez de Báez, Ivette, Juan Rulfo, del Páramo a la esperanza, una lectura crítica de su obra, 2ª.ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

- Le Breton, David, Du silence, France, Éditions Métailié, 1999.

- Lumbreras Castro, Jorge, **Posturas de conocimiento de la comunicación**, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, versión en disco compacto, [1ª Ed. impresa 2001].

- Mardones, J. M.; Ursua, N, Filosofía de las ciencias humanas y sociales, Materiales para una fundamentación científica, México, Fontamara, 1996.

- Martínez Carrizales, Leonardo, Juan Rulfo, los caminos de la fama pública, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

- Millé, Carmen, La necesidad de comunicarse, México, Edamex, 1993.

- Nicol, Eduardo, Los principios de la ciencia, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

- Nietzsche, Federico, El origen de la tragedia, versión de Eduardo Ovejero, México, Editorial Porrúa, 1999 [1ª Ed. 1872].

- Puccinelli, Orlando, Les formes du silence, France, Éditions des cendres, 1996.

- Ruffinelli, Jorge, Juan Rulfo, antología personal, México, Ediciones Era, 1988 [1ª Ed. 1978].

- Rulfo, Juan, El llano en llamas, México, Fondo de Cultura Económica, 1953; en Juan Rulfo, Obras, México, FCE, 1987.

- Rulfo, Juan, Pedro Páramo, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, en Juan Rulfo, Obras, México, FCE, 1987.

- Vital, Alberto, Juan Rulfo, México, Tercer Milenio, 1998.