

LENGUAJE Y SOCIEDAD

EL SILENCIO
EN JUAN RULFO

SALVADOR IVÁN RODRÍGUEZ PRECIADO

Jefe del Laboratorio en Psicología Social del ITESO

NE

) RESUMEN (

La intención del presente texto es ahondar en la estilística de Juan Rulfo, particularmente en aquella que propone una función, acaso premeditada, acaso fortuita, de esa figura que aparece en varias formas: el silencio. En este sentido el texto comienza argumentando la existencia de estos mecanismos en Rulfo, sigue con una identificación de los tipos de silencio que de la obra se desprenden y culmina con una reflexión al respecto.

Palabras clave: estilística, semiótica, literatura mexicana, Rulfo.

) ABSTRACT (

The goal of this article is to go deeper into Juan Rulfo's narrative style, particularly into that which proposes a function (perhaps premeditated, possibly fortuitous) of a figure that appears in several forms in the author's work: Silence. In this sense, the text begins by arguing the existence of these mechanisms in Rulfo, continues with an identification of the types of silence that can be drawn from the work, and culminates with a reflection on the matter.

Keywords: Stylistics, Semiotics, Mexican Literature, Rulfo.

Una valoración estricta de la obra de Rulfo tendrá que ocuparse, necesariamente, del estilo que este escritor ha logrado manejar en forma tan diestra en su extraña novela.

ALFONSO REYES

La obra rulfiana completa en sí, pero sobre todo los motivos que aparecen en ella, configuran un mosaico pletórico de índices de tradiciones mexicanas diversas. El culto por la muerte, en sus versiones de rito y mito; el compadrazgo; el sedentarismo rural en su versión de la vida por y para la tierra; la fauna, parte domesticada, parte indómita del occidente del país: perros, mulas, gusanos, moscas, etcétera. forman parte imprescindible de la paisajística que ilustra la desolación de los parajes rurales mexicanos, marginados de la historia y la tinta oficial. Si bien ya en Yáñez estaba puesto el escenario:

Pueblo sin fiestas, que no la danza diaria del sol con su ejército de vibraciones. Pueblo sin otras músicas que cuando clamorean las campanas, propicias a doblar por angustias, y cuando en las iglesias la opresión se desata en melodías plañideras, en coros atiplados y roncós. Tertulias, nunca. Horror sagrado al baile: ni por pensamiento: nunca, nunca. Las familias entre sí se visitan sólo en caso de pésame o enfermedad, quizás cuando ha llegado un ausente mucho tiempo esperado.

Pueblo seco, sin árboles ni huertos. Entrada y cementerio sin árboles. Plaza de matas regadas. El río enjuto por los mayores meses; río de grandes losas brillantes al sol. Áridos lomeríos por paisaje, cuyas líneas escuetas van superponiendo iguales horizontes. Lomeríos. Lomeríos.

Pueblo sin alameda. Pueblo de sol, reseco, brillante. Pilones de cantera, consumidos, en las plazas, en las esquinas. Pueblo cerrado. Pueblo de mujeres enlutadas. Pueblo solemne. (Yáñez, 1947, p. 10)

En Rulfo se concretan sin más las soledades colectivas y las desolaciones insólitas. Los caminos sin orillas de los desiertos de Rulfo se encuentran desolados no sólo por los hombres o las bestias sino por las palabras, sobre todo por las palabras. Resbalan éstas del llano en llamas al no tener dónde detenerse. Sólo de cuando en cuando asisten las apariciones de un soliloquio.

La misma aparición de la obra de Rulfo en el horizonte de la literatura mexicana, y aún latinoamericana, aparece como una estrepitosa, aunque sencilla, propuesta:

Así, conviviendo en realidad literaria con los más sensatos antinaturalistas (con el romanticismo exaltado de Dostoievski, con el neorrealismo de Tolstoi, Galdós, el primer Joyce, Hemingway y tantos otros, con el realismo subjetivo de D. H. Lawrence), encontramos la prosa lírica de K. Mansfield, hondamente interior y atemporal, el subjetivismo total de Proust, al abstraccionismo del *Ulysses* y *Finnegan's Wake*, las angustiadas narraciones de Kafka. Obras y autores que, al llevar al extremo la búsqueda subjetiva, destruyen las relaciones clásicas entre el narrador y la realidad más concreta, entre lo narrado y el espacio y tiempo.

En el cruce de todas estas corrientes, viviendo y creando desde dentro con originalidad plena una realidad a la vez universal y moderna, tradicional

y mexicana, encontramos a Juan Rulfo, quien, con sus cuentos de *El llano en llamas*, y con su novela *Pedro Páramo*, abre nuevos derroteros para la prosa narrativa mexicana.

Rulfo trae a la prosa mexicana esta subjetividad contemporánea, la angustia del hombre moderno que se siente nacido de la tierra, de un rincón concretísimo de tierra (Dublín, Alabama, Jalisco), y que quisiera agarrarse a ella mientras todo se le desmorona por dentro: La agonía —ya puramente contemplativa— del solitario sin fe para quien todas las cosas que lo rodean son símbolos mudos. (Blanco Aguinaga, 1974, p 89)

Es a golpe de estos símbolos mudos que Rulfo nos viene a contar un manojo de silencios. Paradoja de calles vacías transitadas incansablemente por ánimas, ánimas descubiertas en murmullos, murmullos emparedados por tierra, cal y “pintados de un añil corriente”.

Si se pudiera argumentar, de algún modo, una tradición introvertida y lacónica en las costumbres y la literatura mexicana, los páramos y los llanos de Rulfo son estación de paso obligatorio. En este sentido, una lectura de la obra de Rulfo que, a la caza de sus silencios estratégicos, los integre en tanto elementos figurativos como parte esencial de la estilística del autor, ofrece la ventaja de poder salvar la vacilación de optar entre si los mismos están puestos ahí de manera deliberada o azarosa. El silencio poseedor de una actitud furtiva hacia el lector, al acecho de sus imágenes, cumple en cualquier caso una función argumentativa o creativa: sea como elemento retórico o como mecanismo poético arden las palabras sobre el texto en llamas.

En el desierto todo ocurre por excepción; sus terregales sólo producen historias cuando alguien se pierde por ahí. Es en esta región donde Rulfo ubica sus fantasmas. Las mansiones recargadas de utilería estimulan la imaginación gótica: el desván con baúles y telarañas, alumbrado por un candelabro de seis bujías, exige un espectro en su inventario. Por el contrario, Rulfo trabaja en una zona vacía; sus escenarios no pueden ser más disímbolos que los de Poe, Wells o Lovecraft (participa de la cruda desnudez de Hamsun o Chejov); sin embargo, en esas tierras pobres crea un mundo desaforado donde las ánimas en pena no son recursos de contraste (el monstruo tonificante con que Lovecraft busca recuperar la atención de sus lectores) sino la única realidad posible. El proceso de extrañamiento, esencial a la invención fantástica, se cumple en el más común de los territorios.

En una corriente proclive al artificio (la máquina del tiempo, la estatua que cobra vida, el robot inteligente) o a las singularidades fisiológicas (la pérdida de la sombra, la aparición de un doble, el sueño profético), *Pedro Páramo* se presenta como un drama de la escasez donde los aparecidos apenas se distinguen de las sombras. No hay

efectos especiales: la gente cruza la calle como si no existiera (Villoro, Juan, 1999)

Pero existe un telón de fondo para todas estas apariciones; un medio en el que se distinguen las formas a punto delineadas en complicidad con el lector. El texto es el llano, es claro, pero sobre el mismo no sólo aparecen remolinos o arbustos agazapados sobre sí mismos. Sobre el texto hay silencios y los hay a propósito de algo.

Rulfo, taumaturgo del lenguaje, utiliza la palabra a manera de espejo conjurado, que refleja el lado oculto de la imagen real. ¿Qué significa esto? Al hablar de imagen, tomándola como la representación ideal que en ausencia del objeto real ocurre en la conciencia, estamos implicando, inmediatamente, la condición de lo impalpable. En este contexto, es obvio que el escritor trabaja siempre sobre imágenes, con esa impalpabilidad que muchas veces logra disimular si tiene intenciones realistas, hasta extremos de hacernos creer en su materialización por medio de la palabra. Pero en el caso de Rulfo sucede todo lo contrario; es un escritor que como todos trabaja con lo impalpable, pero él lo hace aún más incorpóreo, más tenue, más sutil. Y en esta exageración de lo imaginativo o de lo impalpable, radica el secreto de su aliento poético vaporoso, frágil, pleno de algo aéreo e irreal (López González, 1972, Pp. 7-8).

El silencio como signo

Antes de explorar el silencio en Rulfo es menester hacer algunas distinciones ¿Es capaz de significar algo el silencio? Pregunta con que inaugura Luis Villoro su ya célebre texto *La significación del silencio* (Villoro, 1996). En él, Villoro destaca una especie de tipología de silencios que, ante la inconsistencia categórica, sugiere para el silencio al menos una función sometida, como toda partícula del lenguaje, al contexto. Así, después de descartar aquél silencio que denota ausencia de todo fonema, están por principio, aquellos que resultan accesorios del lenguaje, que actúan como *trama*, como fondo para permitir el contraste. Pero más allá de esta función, se presenta lo que aquí llamaremos el silencio como figura retórica:

Si analizáramos otros ejemplos semejantes, veríamos siempre una situación parecida: el silencio significa en cada contexto algo distinto; pero además añade a ese significado un matiz propio: que la palabra no es adecuada al modo como las cosas en torno se presentan, que no puede figurarlas con precisión. Esa es la significación propia del silencio. Vemos que propiamente se refiere al lenguaje en cuyo contexto aparece: deja comprender una palabra y, al mismo tiempo, la cancela al mostrarla inadecuada a la realidad que pretende denotar. Así, significa que la palabra es algo limitado y que la situación vivida la rebasa. Porque, al significar los límites de la palabra,

muestra indirectamente algo de las cosas; el hecho de que rebasan las posibilidades de la palabra. El silencio se refiere inmediatamente a la palabra; pero, al negar la palabra, muestra el hiato que separa la realidad vivida, del lenguaje que intenta representarla. El silencio es la significatividad negativa en cuanto tal: dice lo que *no son* las cosas vividas; dice que no son cabalmente reducibles a lenguaje. Mas esto tiene que decirlo desde el seno mismo del lenguaje.

No es extraño que, en el seno de determinados contextos expresivos, aparezcan silencios que designen directamente lo singular, lo portentoso, lo “otro” por excelencia. El silencio indica entonces una presencia o una situación vivida que, por esencia, no puede traducirse en palabras; algo incapaz de ser proyectado en cualquier lenguaje. Aun en el mundo cotidiano, doquiera asome un dejo de fantasía, se encuentran estos silencios: Sobre un alambre tendido en la altura baila una pequeña figura. El tambor resuena; de pronto, un silencio. Las miradas se fijan en el frágil hombrecillo. El silencio *señala* la angustia de la espera, además *significa* la inminencia del portentoso. Algo inesperado, maravilloso va a hacer aquel hombre. El silencio nos ha abierto de nuevo al asombro ante el mundo. (Villoro, 1996, p. 12)

Figura retórica ya que, parafraseando a Lausberg, “La retórica pertenece por naturaleza a las artes prácticas [...] gracias a sus partes *memoria* y *actio*” (Lausberg, 1966). Un silencio actuante, que argumenta. Sin embargo, existe también, y como ya se ha sugerido, el silencio por escrito. Un silencio premeditado que genera, que reclama significación, que acusa cierta oquedad en un texto. El lenguaje escrito, tanto como el hablado, presuponen una actitud por parte del interlocutor, pero las presuposiciones en cada caso no necesariamente son las mismas. La diferencia precisamente da cuenta de la presencia que el autor cobra en el texto por medio del estilo.

La sutil distinción se hace patente en su relación con el contexto del discurso. No nos referimos aquí a la significación que él mismo imbuye en las palabras, sino viceversa: la significación que del contexto hacen éstas, la retribución en pago por haber recibido de él su significado.

De esta manera, en el lenguaje hablado común, la referencia al contexto, en forma de reiteración cumple una función de figura topográfica de pensamiento que define el texto como sitio (en discursos, actos cívicos o negociaciones: “Estamos aquí reunidos...”, “Hoy nos regocijamos...”). Por el contrario, las referencias al contexto en el lenguaje escrito tienen una función poética, de creación, de instauración del contexto mismo. Si bien Villoro acota que:

El silencio no puede ampliar el ámbito del mundo que el hombre puede proyectar en un lenguaje objetivo. Sólo puede mostrar los límites de ese lenguaje y la existencia de algo que por todas partes lo rebasa. Así muestra el silencio que –por más que las significaciones verbales se enriquezcan– siempre en el mundo habrá algo de que el hombre no puede dar cuenta

con su vano discurso: la presencia misma del mundo en torno. (Villoro, 1996, p. 12)

La ventaja que en este sentido tiene el discurso escrito por encima del hablado es precisamente la potencia hermenéutica para proceder, allende la mera referencia a ese mundo en torno, logrando, antes bien, su construcción. Acredita así la invención retórica (elección y disposición de los argumentos y especies del discurso oratorio) con los pies en el texto. Mientras el lenguaje hablado se adapta al contexto, el segundo puede adaptar al interlocutor a determinadas circunstancias. Es precisamente en esa dialéctica entre la alegoría y la isogoría que el texto escrito cifra su vigencia. Nos encaramos aquí con la facultad poética del silencio.

Apenas una intención se hace explícita, allí mismo ya se está implicando otra, y así sucesivamente. Es inútil intentar alcanzar una “decibilidad” última, pero la inutilidad del intento no quiere decir que lo derogue ni que se esté frente a un misterio inefable, extraordinario, ni que la verdad oculta sea tan secreta que no pueda ser expresada con palabras; sólo cierta impresión de contrariedad por no poder llegar hasta el fin.

Siempre cabe una verbalización más; por eso mismo la intención no se suprime, queda en suspenso. Una nueva expresión desencadena un nuevo ocultamiento, un nuevo silencio y, como ocurre con la “semiósis ilimitada” de Peirce, el proceso no se termina: en la dinámica del silencio también se afirma la semiósis ilimitada del texto. Nadie es dueño de la última palabra, tampoco del último silencio[...]

El acierto poético no alcanza a disimular la inutilidad del gesto ya que no es posible evitar que se asocie una nueva constelación de voces no dichas a partir de cada mención; el aura vibrante de alusiones e implícitos no podrá ser rescatada de su presencia-ausencia, de su silencio necesario. Existe una “irradiación” del discurso y, además de ocioso, sería insensato tratar de exteriorizar ese concurso coral de voces que no se articulan, que no se dicen ni se oyen y que escapan por una dimensión de interioridad a la incontrovertible linealidad del significante verbal. Apenas se intente por la poesía, por la teoría se conseguirá una postergación, nunca un rescate. Es imposible liberar al texto de esa zona de “no-dicho”. Es un secreto. En el mejor de los casos será posible separarlo; es lo que insinúa la historia de la palabra (*secretus*, de *secernere*: separar, segregar), un discernimiento (que tiene la misma etimología), esa operación que realizan el lector o el crítico cuando descubren o producen un secreto, una secreción del texto. Cada lector lo apartará a su manera pero, en definitiva, el secreto del texto quedará en reserva.

Por esa reserva ocurre el acontecimiento literario: el libro como reserva de misterio; no es inaccesible ni incomprensible, es misterio porque algo en el texto permanece, guardado y en Silencio. La reserva de misterio provoca inquisitivamente al lector, dispensándole su (a)parte de placer [...]

Si bien la posibilidad de descifrar no es suficiente para formular valoraciones estéticas, bien puede admitirse una contrapartida: en cualquier texto literario se urde un enigma y se cuenta con las atribuciones inherentes al lector para descifrarlo. La lectura –su competencia– consiste, en parte, en encontrar en cada caso una solución al enigma: se enfrenta al misterio, pero no lo agota.

Derecho-deber del lector, las atribuciones que le otorga la indecibilidad textual, comportan una prohibición: la lectura es un discurso en interdicción.

Forma parte del pacto literario: las tensiones del texto se establecen entre un discurso autorizado, pero que se reserva el misterio, y un discurso prohibido: la lectura, el descubrimiento, la revelación que no llega a verbalizarse. Entre un discurso y un silencio ocurre la literatura. (Block de Behar, 1994, pp. 213-215)

Resumiendo. Existen, se ha visto, distintas funciones que puede cumplir el silencio en tanto motivo figurativo. Es posible dar con un par en la lectura de Rulfo: una función retórica y una función poética, siempre que se entienda la distinción entre ambas, nuevamente de la mano de Lausberg: “la poética se distingue de la retórica no tanto por el hecho de la división de funciones [...], cuanto que en su función mimética” (Lausberg, 1966).

Mimesis toda vez que el silencio imita, copia o emula también un estado mental. Suspense, presagio, antesala de intuición, el silencio urge al lector a tomar parte en el texto, a tomarlo por asalto, por necesidad o por cortesía. Pero es de advertirse que en Rulfo el trabajo poético del silencio pareciera cumplir una doble función: arenga al lector a participar del silencio, es decir, le dice, sin decir nada, que debe decir con él la nada.

En apariencia, el autor aprovecha esta ventaja de buena pinta y acomoda los silencios más o menos a su complacencia dentro del mundo agotado en el perímetro de sus obras. El mismo motivo cumpliría una función distinta de un relato a otro, de conformidad con el estilo pretendido para tal efecto. Así, los personajes, la persona del narrador, el tono del relato, serían algunas de las variantes que delinearán la función figurativa del motivo.

Sin embargo, en la obra de Rulfo los silencios parecieran conseguir una elocuencia inaudita a partir de una extraña *sermocinatio*: a más de ser lugar común, son animales vivos que eligen protagonismos para ambientar cada relato. Su *mimesis* coteja, en cada caso, los diferentes planos de realidad que intervienen en el texto: el psicológico de los personajes, de su circunstancia, de su paraje inmediato, de su destino, etcétera.

El signo del silencio en *El llano en llamas*

El texto *El llano en llamas* lo integran una serie de dieciséis breves relatos y cuentos que tienen lugar en algún confin de la sierra del sur de Jalisco. Fue el primer

texto publicado por Rulfo en el año de 1953, cuando contaba 44 años (Aguilera Lozano, 2002).

Mucho se ha escrito sobre el importante papel que su lugar de origen tuvo sobre la formación de Rulfo. Se habla que el ambiente rural hace eco en sus obras no sólo en cuanto elemento figurativo, sino además como delineante del estilo del autor. Sin embargo, ni Rulfo ni los desolados parajes del occidente mexicano necesitan de un silogismo tan barato. Cada cual se basta y se desborda en sí mismo sin necesidad de hipotecas. Baste, por ejemplo, la siguiente carta enviada por Rulfo a su esposa Clara desde la ciudad de México, en donde la desolación rural, más bien brilla por su ausencia:

Méx. a fines de febrero de 1947

Mayecita:

Ellos no pueden ver el cielo. Viven sumidos en la sombra, hecha más oscura por el humo. Viven ennegrecidos durante ocho horas, por el día o por la noche, constantemente, como si no existiera el sol ni nubes en el cielo para que ellos las vean, ni aire limpio para que ellos lo sientan. Siempre así e incansablemente, como si sólo hasta el día de su muerte pensarán descansar. Te estoy platicando lo que pasa con los obreros de esta fábrica, llena de humo y de olor a hule crudo. Y quieren todavía que uno los vigile, como si fuera, poca la vigilancia en que los tienen unas máquinas que no conocen la paz de la respiración. Por eso creo que no resistiré mucho a ser esa especie de capataz, que quieren que yo sea. Y sólo el pensamiento de trabajar así me pone triste y amargado. Y sólo el pensamiento de que tú existes me quita esa tristeza y esa fea amargura. Ahora estoy creyendo que mi corazón es un pequeño globo inflado de orgullo y que es fácil que se desinfe, viendo aquí cosas que no calculaba que existieran. Quizá no te lo pueda explicar, pero más o menos se trata de que aquí en este mundo extraño, el hombre, es una máquina y la máquina está considerada como hombre (Rulfo, 1947).

Soledad en medio de tanta gente. Soledad de la gente en medio de sí misma: la ciudad. Es indudable que la mancuerna de Rulfo con lo rural fue de una compatibilidad irrefutable, pero el portento radica precisamente en esa compatibilidad, no en una determinación del uno sobre el otro.

Para analizar la voz de los silencios en la obra rulfiana, es claro que no todos los textos de *El llano en llamas* se prestan a tal fin. Específicamente, los textos que no se prestan al análisis son: “Es que somos muy pobres”; “La noche que lo dejaron solo”; “Acuérdate”; “Anacleto Morones” y “El día del derrumbe”; pues, al parecer, en ellos Rulfo no hace sobresalir al silencio como motivo importante. Acaso sea que para esas alturas de la compilación el silencio se encuentra ya acoplado a la paisajística de sus escenarios y está de más destacarlo.

Caso muy distinto son los textos “El hombre” y “En la madrugada”, toda vez que en ellos lo que el lector recibe es un laberinto de soliloquios que tiene

por centro una escena silenciosa que, como tal, no ocurre manifiestamente pero es el sustento del relato. Una especie de anonimato de la escena central, de la realidad que en este caso aparece entre paréntesis. En este sentido, el silencio sí se hace presente, pero no en un sentido expreso, es el negativo de la narración, su envés, la trastienda de los sucesos en el que estos ocurren en primera instancia. La narración ocupa el papel de segunda premisa y es el lector quien resuelve el silogismo disyuntivo. Es un mecanismo también poético del silencio, pero en un sentido distinto, que surge a partir de la iteración discursiva.

Es en el resto de los textos en el que el silencio aparece manifestado como elemento narrativo. A continuación se presenta un análisis puntual de los mismos.

Macario

Esta narración, que abre *El llano en llamas*, consiste en un soliloquio llevado a cabo por Macario. En este sentido, el silencio aparece en torno del monólogo y del mismo personaje. Macario es al parecer un personaje que, ante su presunta deficiencia mental, conversa hasta por los codos consigo mismo. De esta manera, el silencio no se menciona, pero esto es así porque la perorata de Macario da cuenta de su propio continente silencioso. Macario no tiene con quien platicar, no quien le entienda, por eso habla con Macario, el que siempre está presente, el que siempre escucha.

Nos han dado la tierra

Después del silencio que, así visto, llega a ser angustiante en Macario, se encuentra la primer referencia explícita a la función del silencio en el texto de Rulfo:

Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una raíz de nada, se oye el ladrar de los perros. (p. 129).

La primera imagen del silencio: el silencio es la desolación, la nada en tanto ausencia de cosas pero también de esperanza, de ánimo y de compañía:

Uno platicaría muy a gusto en otro lado, pero aquí cuesta trabajo. Uno platica aquí y las palabras se calientan en la boca con el calor de afuera y se le resecan a uno en la lengua hasta que acaban con el resuello. Aquí así son las cosas. Por eso a nadie le da por platicar (p. 130).

El silencio no es voluntario sino obligado por el escenario, es el peaje del estar ahí. El hombre, o los cuatro hombres que transitan por el llano, no pueden hablar entre sí más allá de seis o siete palabras a la vez. En este texto el silencio cumple para el lector una función poética, ya que le conviene a comenzar por figurarse un lugar en donde las palabras se dicen casi dolorosamente.

La cuesta de las comadres

Ahora, si bien en el texto anterior el silencio era parte del paisaje, en el siguiente también denota una particularidad del éxodo. Cuando se deja la propia casa, no se habla. Acaso las palabras se quedan embargadas por el espacio doméstico:

Y con todo y eso, y con todo y que las lomas verdes de allá abajo eran mejores, la gente se fue acabando. No se iban para el lado de Zapotlán, sino por ese otro rumbo, por donde llega a cada rato ese viento lleno de olor de los encinos y del ruido del monte. Se iban callados la boca, sin decir nada ni pelearse con nadie. Es seguro que les sobaban ganas de pelearse con los Torricos para desquitarse de todo el mal que les habían hecho; pero no tuvieron ánimos. Seguro eso pasó (p. 136).

Así como en “Nos han dado la tierra” los perros se encargan de espantar al silencio indicando buenas nuevas, en “La cuesta de las comadres” son los mismos animales, con sus sonidos de vida, los que realizan tal función:

El viento que atravesaba los cerros era más frío que otras veces; pero, no se sabía por qué, todos ahí decían que hacía muy bien 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 la Cuesta de las Comadres. (Pág.137)

Talpa

Hasta aquí el silencio ha aparecido como ambiente, presagio, y parte del sentimiento de abandono. Es hasta “Talpa” en que el silencio se manifiesta entre sujetos que participan de la narración. El texto comienza con la ruptura de un silencio y culmina con otro, con la reflexión, la explicación del hermano de Tanilo sobre su relación con Natalia. Comienza por el final para cerrar el comienzo con el mismo principio. En las primeras líneas:

Natalia se metió en los brazos de su madre y lloró largamente allí con un llanto quedito. Era un llanto aguantado por muchos días, guardado hasta ahora que regresábamos a Zenzontla y vio a su madre y comenzó a sentirse con ganas de consuelo.

Ni después, al regreso. Cuando nos vinimos caminando de noche sin conocer el sosiego, andando a tuestas como dormidos y pisando con pasos que parecían golpes sobre la sepultura de Tanilo. En ese entonces, Natalia parecía estar endurecida y traer el corazón apretado para no sentirlo bullir dentro de ella. Pero de sus ojos no salió ninguna lágrima.

Vino a llorar hasta aquí, arrimada a su madre; sólo para acongojarla y que supiera que sufría, acongojándose de paso a todos, porque yo también sentí ese llanto de ella dentro de mí como si estuviera exprimiendo el trapo de nuestros pecados (p. 167)

En la parte central del relato existe otro silencio cómplice de quienes llevan a Tanilo Santos con la Virgen para que lo cure. En el camino hay un silencio que no quiere romperse, que ellos no quieren romper.

Por las noches, aquél mundo desbocado se calmaba. Desperdigadas por todas partes brillaban las fogatas y en derredor de la lumbre la gente de la peregrinación rezaba el rosario, con los brazos en cruz, mirando hacia el cielo de Talpa. Y se oía cómo el viento llevaba y traía aquel humor, revolviéndolo, hasta hacer de él un solo mugido. Poco después todo se quedaba quieto. A eso de la media noche podía oírse alguien que cantaba muy lejos de nosotros. Luego se cerraban los ojos y se esperaba sin dormir a que amaneciera (p. 173).

En el clímax del relato, hay escándalo, los silencios que Rulfo viene bordando desde el principio de éste (que en realidad es el final), se rompen de súbito:

Afuera se oía el ruido de las danzas; los tambores y la chirimía; el repique de las campanas. Y entonces fue cuando a mí me dio tristeza. Ver tantas cosas vivas; ver a la virgen allí, mero enfrente de nosotros, dándonos su sonrisa, y ver por el otro lado a Tanilo, como si fuera un estorbo. Me dio tristeza.

Ahora estamos los dos en Zenzontla. Hemos vuelto sin él. Y la madre de Natalia no me ha preguntado nada; ni qué hice con mi hermano Tanilo, ni nada. Natalia se ha puesto a llorar sobre sus hombros y le ha contado de esa manera todo lo que pasó (p. 175).

Al final, en el desenlace del relato, Rulfo coloca la ruptura de silencio necesaria para hacer redondo el relato. La descripción del hermano de Tanilo se vuelve interpretación, se vuelve un diálogo en el que él se hace cargo de ambas partes:

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. Tal vez los dos tenemos muy cerca el cuerpo de Tanilo, tendido en el petate enrollado; lleno por dentro y por fuera de un hervidero de moscas azules que zumbaban como si fuera un gran ronquido que saliera de la boca de él; de aquella boca que no pudo cerrarse a pesar de los esfuerzos de Natalia y míos, y que parecía querer respirar todavía sin encontrar resuello. De aquel Tanilo a quien ya nada le dolía, pero que estaba como adolorido, con las manos y los

pies engarruñados y los ojos muy abiertos como mirando su propia muerte. Y por aquí y por allá, todas sus llagas goteando un agua amarilla, llena de aquel dolor que se derramaba por todos lados y se sentía en la boca, como si se estuviera saboreando una miel espesa y amarga que se derretía en la sangre de uno a cada bocanada de aire (p. 176).

El llano en llamas

Aquí aparece por segunda vez una antonimia del silencio que al tiempo, es su sinónimo de algún modo para los personajes: Si ya en “Es que somos muy pobres” el escándalo del río desbocado, de las hijas y del llanto de Tacha, había ocupado el lugar del silencio en el resto del texto, no es sino en “El llano en llamas” que esta estrategia se delimita de nuevo:

La boruca que venía de allá abajo se salía a cada rato de la barranca y nos sacudía el cuerpo para que no nos durmiéramos. Y aunque queríamos oír, parando bien la oreja, sólo nos llegaba la boruca: un remolino de murmullos, como si se estuviera oyendo de muy lejos el rumor que hacen las carretas al pasar por un callejón pedregoso.

De repente sonó un tiro. Lo repitió la barranca como si estuviera derrumbándose. Eso hizo que las cosas despertaran: volaron los totochilos, esos pájaros colorados que habíamos estado viendo jugar entre los amoles. En seguida las chicharras, que se habían dormido a ras del mediodía, también despertaron llenando la tierra de rechinidos (p. 178).

En el texto homónimo a la obra, Rulfo reitera la función que el escándalo tiene para los personajes: en todo el texto el escándalo es tan estrepitoso como el silencio mismo, señal de estar alerta:

Nos quedamos agazapados detrás de unas piedras grandes y boludas, todavía resollando fuerte por la carrera. Solamente mirábamos a Pedro Zamora preguntándole con los ojos 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 (p. 180).

Y en otra parte del texto es el silencio el presagio mismo del escándalo, del estrépito, después del cual habrá de nuevo silencio:

La madrugada estaba comenzando a dar luz a las cosas. Se veía ya casi claramente a la gente apeñuscada en el techo de los carros. Se oía que algunos cantaban. Eran voces de hombres y de mujeres. Pasaron frente a nosotros todavía medio ensombrecidos por la noche, pero pudimos ver que eran soldados con sus galletas. Esperamos. El tren no se detuvo.

De haber querido lo hubiéramos tiroteado, porque el tren caminaba despacio y jadeaba como si a puros pujidos quisiera subir la cuesta. Hubiéramos podido hasta platicar con ellos un rato. Pero las cosas eran de otro modo (p. 189).

Luego la máquina se vino para atrás, arrastrada y fuera de la vía por los carros pesados y llenos de gente. Daba unos silbatazos roncocos y tristes y muy largos. Pero nadie la ayudaba. Seguía hacia atrás arrastrada por aquel tren al que no se le vela fin, hasta que le faltó tierra y yéndose de lado cayó a fondo de la barranca. Entonces los carros la siguieron, uno tras otro, a toda prisa, tumbándose cada uno en su lugar allá abajo. Después todo se quedó en silencio como si todos, hasta nosotros, nos hubiéramos muerto (p. 190).

¡Diles que no me maten!

En este texto que el silencio aparece por primera vez, como presagio de la muerte. Hay la connotación también de que cualquier ruido o imagen de luz cambiaría la suerte, pero esto no sucede aquí.

Caminó entre aquellos hombres en silencio, con los brazos caídos. La madrugada era oscura, sin estrellas. El viento soplaba despacio, se llevaba la tierra seca y traía más, llena de ese olor como de orines que tiene el polvo de los caminos (p. 199).

Luvina

En Luvina es quizá donde mejor se expone al silencio como elemento textual y metatextual, argumentando y alimentando la imaginación tanto del lector como de los personajes que, al tiempo, están igualmente colocados con respecto al ruido y al silencio:

El hombre aquel que hablaba se quedó callado un rato, mirando hacia afuera.

Hasta ellos llegaban el sonido del río pasando sus crecidas aguas por las ramas de los camichines; el rumor del aire moviendo suavemente las hojas de los almendros, y los gritos de los niños jugando en pequeño espacio iluminado por la luz que salía de la tienda (p. 204).

Líneas más adelante:

Poco antes del amanecer se calmó el viento. Después regresó. Pero hubo un momento en esa madrugada en que todo se quedó tranquilo, como si el cielo se hubiera juntado con la tierra, aplastando los ruidos con su peso... Se oía la respiración de los niños ya descansada. Oía el resuello de mi mujer ahí a mi lado:

- ¿Qué es?- me dijo.
- ¿Qué es qué?- le pregunté.
- Eso, el ruido ese.
- Es el silencio. Duérmete. Descansa, aunque sea un poquito, que ya va a amanecer. (p. 208).

Y ya hacia el final, cerrando con la enunciación explícita del mismo:

San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre. Pero aquello es el purgatorio. Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quien 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 acabó. Usted que va para allá comprenderá pronto lo que le digo... (p. 211).

No oyes ladrar los perros

El último texto a desglosar es también presa del silencio simbólico, físico y dialógico: son dos hombres silenciosos, que se hablan sin hacer diálogo, que se empapan del silencio de la noche y que están y terminarán vinculados por un silencio simbólico:

- Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o si ves alguna luz en alguna parte.
- Ya debemos estar llegando a ese pueblo, Ignacio, tú que llevas las orejas de fuera, fijate a ver si no oyes ladrar los perros (p. 221).
- Primero le había dicho: “Apéame aquí... Déjame aquí... Vete tú sólo. Yo te alcanzaré mañana o cuando me reponga un poco.” Se lo había dicho como cincuenta veces. Ahora ni siquiera eso le decía.
- 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 allá arriba, Ignacio? (p. 222).
- Mira a ver si ya ves algo. O si oyes algo. Tú que puedes hacerlo desde allá arriba, porque yo me siento sordo (p. 224).

Pero Ignacio no habla y dice no escuchar la esperanza asociada al ruido de los perros.

Conclusión

En el texto de Rulfo el lector va llenando de significado todo el universo contenido con material que proviene del mismo texto. Además es colocado en

cierto estado de conformidad con las disposiciones que Rulfo asienta. Pero su actividad apenas comienza.

En la lectura se cumplen, como se ha visto, las funciones poética y retórica del silencio. Poética, siempre que reclama del lector una participación para complementar el relato. Retórica, toda vez que participa a ras de la narración al tomar su sitio en el paisaje o en el ambiente entre los personajes.

Finalmente es de hacer notar que cuando en la narración aparece un silencio cumpliendo una argumentación al increpar a los personajes, estos objetan al silencio una interpretación: tales casos se presentan en “Macario”, “La cuesta”, “Es que somos muy pobres” y “Talpa” y se concretan con fórmulas que aparecen a manera de frases cortas dichas por los personajes como: “Eso debió pasar”, “Eso debe estar pasando”, “Eso debió pensar”, etcétera. Existe un juego en este sentido en el nivel textual y en el metatextual en donde al momento en que el silencio se hace explícito, es el lector quien interpreta la situación, se hace una imagen de ella o colabora en el texto. Es decir, cuando el silencio es descrito por el narrador, en tercera persona, cumpliendo una función retórica en el sitio del texto, produce en el lector el mecanismo poético que lo hace parte del relato al obligarlo a verter algo en esa ausencia. El centro de esta tesis se encuentra en Luvina, pues es sólo ahí que Rulfo concede una explicación del silencio por su antítesis: el ruido (del viento). De este modo, cuando el profesor describe a Luvina y al silencio mismo como:

Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quien ladre al silencio; pues en cuanto uno se acostumbra al vendaval que allí sopla, no se oye sino el silencio que hay en todas las soledades (p. 221).

Son el profesor y el lector quienes se saben solos ante la presencia del silencio. Paradoja que integra en el signo del silencio al lector y al personaje, silencio en donde se acompañan en su soledad personaje y lector, juntos pero solos en ese sitio necesariamente colectivo que es la obra literaria. ■

- BLANCO Aguinaga, Carlos. “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, en: Sommers, Joseph (1974) *La narrativa de Juan Rulfo*. SepSetentas: México.
- BLOCK de Behar, Lisa (1994) *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. Siglo XXI Editores: México.
- AGUILERA Lozano, Guillermo (2002) Fe de bautizo del escritor, encontrada en la parroquia de Sayula de acuerdo a la cual, Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno nació en Sayula el 16 de Mayo de 1917. Cfr. Documento completo en línea (obtenido del World Wide Web el 19 de febrero 2002).<http://www.supermexicanos.com/rulfo/biografi.htm>
- LAUSBERG, Heinrich (1966) *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura* (versión española de José Pérez Riesco). Gredos: Madrid.
- LÓPEZ González, Aralia (1972). “Alrededor de Pedro Páramo”, en: *Aco-taciones sobre varios autores mexicanos*. INJUVE: México:
- RULFO, Juan (1953) *Pedro Páramo y El llano en llamas*. Planeta: Barcelona.
- VILLORO, Juan. “Juan Rulfo: lección de arena”. En *Nexos 260*, agosto de 1999. Documento completo en línea (obtenido del World Wide Web: Febrero 19 de 2002):<http://www.nexos.com.mx/internos/saladectura/letrasmexicanas/villoro2.asp>
- VILLORO, Luis (1996). *La significación del silencio*. Verdehalago: México.
- YÁÑEZ, Agustín (1947) *Al filo del agua*. Porrúa Hermanos: México.