

El silencio como estrategia en la obra de Juan Rulfo

Loreto Gómez López-Quiñones

(loreto.golopez@gmail.com)

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Resumen

Juan Rulfo utiliza el silencio como un espacio para *oír* y *decir* mejor en el contexto del México postrevolucionario. Inspirándonos en la terminología de Spivak, pretendemos mostrar el silencio de Rulfo como una estrategia de resistencia ante la representación occidental del Otro.

Palabras clave

Juan Rulfo
Silencio
Spivak
México

Abstract

Rulfo uses silence as a space to *hear* and to *say* better in the context of the post revolutionary Mexico. Borrowing Spivak's terminology, we will explain how silence works as a resistance device against the Western attempt at representing the Other.

Key words

Juan Rulfo
Silence
Spivak
Mexico

AnMal Electrónica 35 (2013)
ISSN 1697-4239

Si el silencio es el lugar desde el que nace el sonido, podemos afirmar que la obra de Juan Rulfo es un reguero de ruidos, voces, lamentos, y lo más importante, del ritmo de la existencia humana cuyo sonido escapa a nuestra percepción en un entorno dominado por el murmullo constante de la vida diaria. Es por esto por lo que Juan Rulfo necesita partir de un mundo que escape al ruido ensordecedor que impide oír los sonidos más importantes, aquellos que sólo en el silencio pueden ser escuchados.

George Eliot, en su magistral novela *Middlemarch*, habla de esta noción del silencio como la barrera que separa el dolor más evidente (que todos los seres humanos deben sufrir) de un sufrimiento más esencial y fatalmente asociado a la existencia. Cruzar la barrera de este silencio tan absoluto, implicaría oír el sonido de nuestro propio dolor con tanta intensidad y nitidez que las consecuencias serían la

locura (como en el caso de Susana San Juan en *Pedro Páramo*) o el infierno (el caso de todos los personajes en *Pedro Páramo*):

That element of tragedy which lies in the very fact of frequency has not yet wrought itself into the coarse emotion of mankind, and perhaps our frames could hardly bear much of it. If we had a keen vision and feeling of all ordinary human life, it would be like hearing the grass grow and the squirrel's heart beat, and we should die of that roar which lies on the other side of silence. As it is, the quickest of us walk on the other side of silence. As it is, the quickest of us walk about well wadded with stupidity (Eliot 2011: 191).

El silencio, lejos de ser un vacío vago y absoluto es un espacio para *oír* mejor y, por tanto, un espacio para *decir* mejor. Para ilustrar esta utilización del silencio como estrategia en la obra de Juan Rulfo nos centraremos en *Pedro Páramo* y en el relato «No oyes ladrar los perros», perteneciente a su libro *El llano en llamas*.

EL SILENCIO COMO REFLEJO DE LA SUBJETIVIDAD

Los personajes de Juan Rulfo hablan muy poco. De ahí que sus obras estén presididas por un ritmo lento y una quietud enormemente densa. Esta quietud ayuda a los personajes a retrotraerse a su mundo interior, de manera que en ocasiones las palabras no surgen del diálogo, ni de los personajes, ni tan siquiera de una entidad corporal, sino que parecen surgir de una nada suspendida en el tiempo y el espacio. No es extraño, pues, que los personajes no se escuchen, ni establezcan verdaderos diálogos; como afirma Blanco Aguinaga, «aquí nadie escucha a nadie» (1974: 103). Estos personajes parecen vivir una vida interior independiente de los acontecimientos externos. De este modo, las palabras se difuminan en voces apenas articuladas, y éstas en murmullos, y los murmullos en leves sonidos que se pierden en el silencio: «Su voz se hizo quedita, apenas murmurada» (Rulfo 2008: 255). En *Pedro Páramo* se afirma: «Como que se van las voces. Como que se pierde su ruido. Como que se ahogan. Ya nadie dice nada» (2008: 54).

El silencio aprisiona a los personajes en un mundo interior, ajeno a la realidad. Este mundo interior no sólo supone un viaje al conocimiento de uno mismo, sino también a los ámbitos más oscuro y misteriosos de la existencia humana. En este

sentido, no debe sorprendernos la gran predominancia del monólogo interior en la obra de Rulfo. Además, las continuas repeticiones líricas sitúan las conversaciones en un lento y ensimismado tiempo interior: «Todo se queda quieto, sin tiempo exterior, en esta realidad de Rulfo. Hasta la monótona repetición de ideas y palabras en boca del hablante —monologante— acentúa esta impresión de aislamiento de todo, de vida que se ha quedado en suspenso, dentro» (Blanco Aguinaga 1974: 94).

En «No oyes ladrar los perros», el silencio anula de esta manera el efecto de las palabras que se desgastan a través de la repetición: «'Yo te alcanzaré mañana o en cuanto me reponga un poco.' Se lo había dicho como cincuenta veces. Ahora ni siquiera eso decía» (Rulfo 2008: 254). De modo que nunca está claro quién habla ni a quién se dirige, parece más bien que todo es un continuo monólogo ensimismado: «En efecto, nadie escribe: alguien habla. Y la vaguedad de ese *uno* apuntando hacia la difuminación» (Blanco Aguinaga 1974: 92). Todas las palabras parecen surgir de ese *uno* que se erige en un centro interno al cuento y a la realidad de estos personajes que se caracteriza por su silencio originador de ruidos y palabras.

En este reino del silencio, los personajes de Rulfo viven «por dentro y desde dentro» (Blanco Aguinaga 1974: 90) y, por tanto, todo lo externo se va a teñir del color de las subjetividades. En ocasiones el lector cree encontrarse ante la descripción del narrador, pero en realidad nos encontramos ante la continuación de las meditaciones de algún personaje. De esta manera, el viaje que emprenden los personajes de Rulfo, el de Juan Preciado a Cómala en *Pedro Páramo* y el del padre hacia a Tonaya en «No oyes ladrar los perros», supone una indagación en un espacio desconocido, pero «esta búsqueda supone al mismo tiempo la autocontemplación» (Ortega 1974: 76).

En «No oyes ladrar los perros», Rulfo, a través de la acción externa, induce al lector a pensar que estos dos personajes (padre e hijo) están caminando (el padre cargando al hijo) para llegar a la ciudad (Tonaya) donde un doctor podrá atender al hijo y salvarle así la vida. No obstante, como hemos mencionado más arriba, en los cuentos de Rulfo todo parece percibirse desde la subjetividad de los personajes. Lo esencial no está pasando en el nivel de las acciones sino en el nivel de la vida interior. El silencio así es un símbolo de la tensión entre la violencia exterior y la lentitud de la vida interior en el México postrevolucionario. Si esta lucha desesperada de los hombres caminando en el desierto mexicano para poder vislumbrar una ciudad, simboliza un mundo interior, tendremos que reconocer en el desierto una

metáfora del silencio ensordecedor, y en la ciudad, el acallamiento del silencio por los ruidos y las palabras.

A esta huida del campo mexicano postrevolucionario y al intento por alcanzar un centro urbano subyace el tema dicotómico de la modernidad y la tradición, la civilización y la barbarie (asociada esta última a la violencia cíclica y a su recuerdo traumático). En la obra de Rulfo éste es un tema constante y los elementos que usualmente simbolizan la civilización suelen resultar para los personajes escurridizos y espectrales. De esta forma, podemos decir que, como para tantos autores latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX, la modernidad supone «una carga» o «un peso», entendidos como una aspiración que se les niega a los personajes (Alonso 1988: 172-178).

Existe, pues, una búsqueda angustiada por llegar a la ciudad para romper ese silencio: «El silencio busca desesperadamente a la palabra» (Fuentes 1980: 21). Como la espera de Godot, esta búsqueda eterna del sonido es estéril. No hay realidad exterior más allá de nuestro propio interior. De hecho, el personaje de Juan Preciado afirma: «Y volvimos al silencio» (Rulfo 2008: 10). Si no es posible escapar del silencio, y si éste es demasiado agudo para el oído humano, entonces la única salida es la muerte: «-Me mataron los murmullos-» (Rulfo 2008: 64), afirma Juan Preciado en *Pedro Páramo*, «Mi cabeza venía llena de ruidos y de voces. De voces, sí. Y aquí, donde el aire era escaso, se oían mejor. Se quedaban dentro de uno, pesadas» (2008: 14). Como explica Colchero Garrido: «en realidad lo mató el silencio, lo mató el misterio, lo mató el mito de la muerte» (2006: 13).

SILENCIO OPACO

Antes de seguir avanzando, debemos clarificar la concepción de silencio de la que partimos. El silencio en Rulfo no se identifica con una paz relajada y sin conflictos. Justo al contrario, el silencio supone el origen de todas las tensiones. Es la mejor plataforma para percibir los ruidos más imperceptibles de la existencia. Los sonidos son tantos y tan agudos, las voces son tan numerosas y tan confusas que el silencio llega a volverse ensordecedor, insufrible para el oído humano. Algunos de estos sonidos que el silencio deja oír son el arroyo, los pasos de los personajes, el chirriar de los dientes, el sudor al caer por la frente de un personaje, el viento, la

respiración de un hombre agotado, el llanto, el sonido de las lenguas que chasquean en una boca reseca y sedienta de agua, etc.

El espacio ideal del silencio es la noche, cuando la quietud permite oír el sonido que hace la tierra al respirar, y sobre todo la voz interior que atormenta y acosa al individuo sin concederle tregua alguna. Si a esto añadimos que se trata de una noche en un espacio rural y alejado de la civilización urbana, entonces la nocturnidad adquiere una pesadez y una densidad especialmente intensas. En esta noche metafórica y cósmica parecen oírse todos los sonidos del mundo, hasta el movimiento de la luna y de la tierra: «La luna venía saliendo de la tierra, como una llamarada redonda», una luna que «estiraba y oscurecía más su sombra sobre la tierra» (Rulfo 2008: 253-254).

El silencio contribuye también a difuminar a los personajes en sombras, debilitándose así su carácter real. Las palabras que oímos no son reales porque las personas que las emiten tampoco lo son: «La sombra larga y negra de los hombres siguió moviéndose de arriba abajo, trepándose a las piedras, disminuyendo y creciendo según avanzaba por la orilla del arroyo. Era una sola sombra, tambaleante» (Rulfo 2008: 253). Las sombras son silenciosas, emiten sonidos pero no palabras, las sombras carecen de identidad y, en cierto modo, simbolizan una proyección del dolor humano. Refiriéndose a los personajes de *Pedro Páramo*, afirma Frenk:

Comala es, toda ella, una feria de sombras. Los que allí viven son muertos, sombras de vivos y de muertos, sombras de sombras. Envueltos todos en una densa atmósfera de angustia, culpa y desolación, no siempre puede asegurarse quiénes esperan aún la muerte de sombra que han de morir, y quienes ya dieron el pequeño paso, ayer o hace cien años, y contemplan la vida en la perspectiva de la muerte. Porque unos habitan ceca de los otros. Mundo de fantasmas, de cuerpos en descomposición, de ánimas en pena. Y entre muertos y vivos y sombras se cuentan el mito de Pedro Páramo. El aire se llena de murmullos y ecos (1974: 39).

Esta condición de sombras de la que venimos hablando agudiza la opacidad de los personajes, evitando así la tentación de representar al Otro como transparente». Desarrolla este concepto de transparencia Gayatri Spivak en su lúcido ensayo «Can the subaltern speak?», donde analiza cómo el problema de la representación radica en el intento occidental de apropiarse de la voz del Otro, haciéndolo así transparente y vulnerable. Si el problema, según Spivak, radica en el intento de reproducción de

las palabras ajenas, el peligro en el caso de Rulfo desaparece al mostrarnos éste las palabras como algo opaco y difuso que se diluye en ruidos y silencios. Utilizando la terminología de Spivak, podríamos afirmar que el silencio del escritor mexicano es un intento de resistencia a la apropiación occidental del lenguaje y la ideología. La recreación rulfiana de un universo y de unos personajes actúa como una manera de autoconocimiento y autocrítica: «To confront them is not to represent them but to learn to represent ourselves» (Spivak 1988: 289).

Ante la pregunta ¿puede hablar el sujeto subalterno?, Spivak responde con dos dificultades: en primer lugar, el sujeto subalterno no puede hablar porque no tiene una plataforma de enunciación que se lo permita. En segundo lugar, afirma Spivak, el discurso dominante occidental hace que el colonizado o subalterno no sea capaz de razonar por sí mismo, por lo que va a necesitar siempre la mediación y la representación del intelectual del primer mundo. Por lo tanto, el subalterno no tiene ninguna posibilidad de aprender *el lenguaje* de Occidente sin renunciar a su origen: las opciones son, pues, bien claras: ser un intelectual del primer mundo capacitado plenamente para hablar, o ser un subalterno completamente silenciado. Esta es, precisamente, la dicotomía que a nuestro juicio intenta romper Rulfo, mostrándonos los personajes, las situaciones y los lugares a través del silencio de un México herido después de una revolución que no cumplió las expectativas de traer libertad, bienestar y justicia. Por eso, creemos que el silencio de Juan Rulfo es un silencio especialmente revolucionario y subversivo porque impide que los personajes actúen como títeres manejados por un ventrílocuo que habla con lenguaje occidental. Sus personajes se presentan como son, oscuros y marginados, incapaces de hablar porque su «espacio» de elocución es doblemente subalterno para occidente: por una parte, son mexicanos (pertenecientes a un país periférico si tomamos como referencia el modelo europeo) y, por otra parte, pertenecen a una clase social de parias absolutamente desprotegida que, además, después de la revolución, ha quedado desolada y en tierra de nadie.

En cualquier caso, las palabras juegan un papel definitivo en el silencio rulfiano. El estilo de los diálogos de Rulfo ha sido calificado como lacónico. El mismo Rulfo habla de este hermetismo en relación a sus paisanos:

Mi lenguaje no es un lenguaje exacto, la gente es hermética, no habla. He llegado a mi pueblo y la gente platica en las banquetas pero si tú te acercas, se callan. Para

ellos eres un extraño y hablan de las lluvias, de que ha durado mucho la sequía y no puedes participar en la conversación. Es imposible. Tal vez oí su lenguaje cuando era chico pero después lo olvidé, y tuve que imaginar cómo era por intuición (Benítez 1980: 7).

Al inicio del cuento «No oyes ladrar los perros», parece haber una escueta conversación entre padre e hijo, pero progresivamente, sólo se oye la voz del padre, que cada vez habla menos «Hablaba poco. Cada vez menos. En ratos parecía dormir» (Rulfo 2008: 254). Esta voz del padre que se va debilitando y que cada vez es más esporádica, parece no encontrar respuesta en su hijo y, por tanto, parece dejar de ser oída. Se convierte en una voz fantasma, en una voz muerta que sólo encuentra su propio eco «-¿Me oíste, Ignacio?» (2008: 254). La mutua escucha se hace imposible, el silencio es tan ensordecedor que nadie puede oír nada. Cuando la voz deja de ser oída, se convierte a su vez en una voz sorda, incapaz de oír: «- Mira a ver si ya ves algo. O si oyes algo. Tú que puedes hacerlo desde allá arriba, porque yo me siento sordo» (2008: 256).

En este sentido, Spivak analiza de qué manera el silencio en literatura es enormemente elocuente, y cómo lo no dicho, lo no escrito, transmite en ocasiones lo esencial de una obra:

What is important in a work is what it does not say. This is not the same as the careless notation 'What it does not say', although that would in itself be interesting: a method might be built on it, with the task of measuring silences, whether acknowledged or unacknowledged. But rather this, what the work cannot say is important, because there the elaboration of the utterance is carried out in a sort of journey to silence (1988: 286).

De esta manera, el silencio también supone una afirmación de la inutilidad de las palabras, y una negación del lenguaje de la civilización que ha demostrado no estar a la altura de las necesidades y los sufrimientos del hombre: «el habla y las palabras que, como los cohetes, ahuyentan ineficazmente los temores» (Franco 1974: 135). De ahí el laconismo de los personajes de Juan Rulfo. El lenguaje ni siquiera ha podido ofrecer el consuelo de disminuir este miedo esencial que enfrenta al hombre con su dolor.

SILENCIO MÍSTICO Y REAL

A través de todas estas sonoridades muertas, Juan Rulfo convierte *Pedro Páramo* en una novela misteriosa, mística y musitante. De hecho, originariamente se tituló *Los murmullos*, a lo que se refiere Fuentes:

Pero en el centro mismo de la novela hay un mugido: el silencio es roto por las voces que no entendemos, las voces mudas del ganado mugiente, de la vaca ordeñada, de la mujer parturienta, del niño que nace, del molote inánime que arrulla en su rebozo una mendiga. Este silencio es el de la etimología misma de la palabra mito: *mu*, nos dice Eirch Mahler, imitación del sonido elemental, res, trueno, mugido, musitar, murmurar, murmullo, mutismo. De la misma raíz procede el verbo griego *muein*, cerrar, cerrar los ojos, de donde derivan misterio y mística, los ritos y las enseñanzas secretas (1980: 13).

Rulfo consigue crear un espacio mítico; y el mito se genera verbalmente. Como afirma Carlos Fuentes, en su narración se produce un proceso «del mutismo de la nada a la identificación con la palabra» (Fuentes 1980: 14). En esta paradoja, es el silencio lo que permite la creación del mito y de su enorme poder de evocación. El silencio, a diferencia del lenguaje de las palabras, no es representativo, sino autónomo de la realidad. Esto permite una mayor libertad para el creador. Frenk describe así la prosa de Juan Rulfo: «No describe, evoca. O, como Machado dice del verso: 'Presenta, no representa'» (Frenk 1974: 41).

Aunque la presencia en la obra de Rulfo de la fenomenología y, más específicamente, la de Martin Heidegger, no ha sido demasiado estudiada, Frenk acierta plenamente al detectar la intención de Rulfo de evitar cualquier procedimiento narrativo que muestre o desvele la representación novelística y cuentística como tal. Al mismo tiempo, para Rulfo es mucho más importante la presencia del objeto en la conciencia del personaje. Es justamente este esfuerzo por capturar la realidad externa tal y como ésta existe en la subjetividad de un personaje lo que acerca a Rulfo a la fenomenología de Heidegger, con su conocido énfasis en la presencia, lo auténtico, la inseparabilidad y mutua conformación de interioridad y exterioridad, y la ontología vs. las cuestiones tradicionales de epistemología (Heidegger 2005).

Como los mitos, la obra de Rulfo está marcada por un fuerte carácter atemporal. Todo se reduce a un presente eterno, denso y onírico. En el silencio se escucha algo tan abstracto e irreal, pero por otra parte tan desasosegante para el ser humano, como es el paso del tiempo: «El lector percibe únicamente los sonidos del tránsito como si el tiempo se *oyera*. El tiempo / sonido parece haber reducido al hombre en el presente a un estado sonámbulo» (Franco 1974: 127). En este presente denso y mítico estamos continuamente esperando la tragedia, como en el eterno y fatídico presente de los mitos. El carácter trágico de los mitos también es compartido por los personajes de Juan Rulfo. En este silencio la tragedia es siempre «inminente, intuida y aceptada» (Blanco Aguinaga 1974: 91).

Por otra parte, este silencio ecuménico es una forma de superar lo nacional y lo regional para llegar a lo universal, al dolor esencial de la humanidad: «el hombre, su vida, su sufrimiento y su morir; visión del hombre sobre esta tierra, bajo este cielo, en México y dondequiera, hoy siempre» (Frenk 1974: 42). El territorio del silencio es el territorio de la autenticidad, de la subjetividad, de lo único real. Este carácter mítico y universal le confiere al mismo tiempo a la obra de Rulfo y a sus personajes una gran autenticidad. En «No oyes ladrar los perros», este diálogo entre un padre y un hijo deja de parecer un diálogo para representar una serie de voces que surgen de la nada, la voz de un hombre que habla a otro hombre del que no sabemos si está vivo o muerto. No sabemos si esta figura de un hombre que carga como a un bulto a su hijo es la imagen de un muerto que carga a otro muerto. Ya no sabemos quién dice: ¿el narrador, el padre, el hijo, el mismo lector, una voz universal? En este sentido, es interesante señalar una de las grandes paradojas de la obra de Juan Rulfo. Por una parte, en los paisajes, los personajes, en la descripción de objetos e incluso en el propio lenguaje hay algo enormemente local, regionalista e incluso atávico. Pero al mismo tiempo, la obra de este escritor mexicano tiene un carácter profundamente abstracto y universal.

SILENCIO EXPIATORIO

Hemos hablado más arriba de las sombras que sustituyen a los personajes; las sombras como símbolos del dolor humano. La sombra, en este sentido, también es una manifestación del alma en pena, de la expiación de la culpa a través de la

penitencia. El silencio también es el espacio de la culpa, un espacio donde preside un concepto del hombre como una creación esencialmente equivocada, errónea, imperfecta y condenada a sufrir. Este silencio simboliza «una gran confesión en voz baja del hombre anonadado por la culpa, una culpa sin culpa, fatal» (Frenk 1974: 42). En «No oyes ladrar los perros», el padre que carga con su hijo como si se tratase de un bulto, es un anuncio de la culpabilidad esencial del ser humano:

El viejo se fue reculando hasta encontrarse con el paredón y se recargó allí, sin soltar la carga de sus hombros. Aunque se le doblaban las piernas, no quería sentarse, porque después no hubiera podido levantar el cuerpo de su hijo, al que allá atrás, le habían ayudado a echárselo a la espalda. Y así lo había traído desde entonces [...]. Sabía cuándo le agarraba a su hijo el temblor por las sacudidas que le daba, y porque los pies se le encajaban en los ijares como espuelas. Luego las manos del hijo, que traía trabadas en su pescuezo, le zarandeaban la cabeza como si fuera una sonaja (Rulfo 2008: 253-254).

Durante todo el relato, los personajes, y los lectores, esperan con ansiedad la llegada a la tierra prometida que va a ser reconocida por el sonido. Un sonido que podría llegar a modo de redención. Desde la primera línea del diálogo que abre el cuento, el lector toma conciencia de la importancia de prestar especial atención a los sonidos, a los ruidos: «— Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo» (Rulfo 2008: 253). Los personajes se presentan surgidos del vacío, de la nada, del silencio más absoluto «no se oye nada» (2008: 253). Uno de los personajes insiste «Tú que llevas las orejas de fuera, fíjate a ver si no oyes ladrar los perros» (2008: 253). Desde la primera página del cuento, tenemos tres referencias explícitas a la necesidad de oír algún sonido. En este sentido, podríamos afirmar que esta narración es una metáfora de la espera eterna del sonido, de la espera de una redención que nunca llega. Es la culpa silenciosa que todos sus personajes cargan y que condena a la humanidad a estar maldita para siempre, a caminar en silencio hacia la desventura o la muerte. El silencio de los que esperan de la vida ya sólo la muerte.

En este desierto de desolación, en este eterno purgatorio sin absolución, ni siquiera se encuentra el consuelo de otros seres vivos: «— Y tú no los oías, Ignacio? — dijo. No me ayudaste ni siquiera con esta esperanza» (Rulfo 2008: 257). Por otra parte, este diálogo entre padre e hijo se presenta también como un diálogo interior

que manifiesta las tensiones de una conciencia escindida; la necesidad de oír frente al horror de oír, la voluntad de ver frente a la negación de lo que se ve «Pero por lo menos debías de oír si ladran los perros. Haz por oír» (2008: 256). Esta dicotomía entre el «haz por oír» y «no se oye ningún ruido» es la que caracteriza al silencio rulfiano: el intento de huir de la quietud absoluta de la que brotan todas las voces del mundo y toda la culpa de la humanidad. O, como hemos afirmado más arriba, la tensión entre una modernidad prometida y la certeza de su imposibilidad en el México postrevolucionario.

CONCLUSIONES

Si, como venimos afirmando, lo único auténtico es lo subjetivo, si lo real es un estado interior, entonces el silencio en la narrativa de Juan Rulfo supone una indagación en la autenticidad del ser humano. No es casualidad que la obra de Rulfo sea contemporánea de una fase internacionalizada y culturalmente dominante del existencialismo. A pesar de cierto anti-intelectualismo de la persona pública de Rulfo, lo cierto es que este autor estuvo siempre muy bien informado de lo que acontecía en la narrativa europea y norteamericana. En la obra del autor jaliscoense hay obsesiones filosóficas de fondo que van de la mano de la agenda intelectual que el existencialismo impuso en la ciudad letrada de varios continentes: énfasis en la subjetividad, extrañamiento ante el mundo, identificación de lo auténtico con el ejercicio de la voluntad, el pathos de la angustia como tono predominante y la aspiración de la libertad como último horizonte antropológico y la certeza de su negación.

Esta propuesta alternativa sobre el silencio rompe el binarismo clásico que concibe el silencio como la ausencia o negación total del ruido, para hacernos tomar conciencia de que el silencio es el origen de todos los sonidos. La incapacidad humana para escuchar el silencio proviene del intento de acallarlo con la superposición de los ruidos artificiales creados por la civilización. De hecho, el personaje de Juan Preciado afirma «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» (Rulfo 2008: 14).

El silencio en Rulfo no consiste en una vaguedad absoluta, sino más bien todo lo contrario. Parece constituir un medio ideal para agudizar el oído humano y habilitarlo para percibir los más nimios y abstractos sonidos de la existencia. En este sentido, el silencio en la obra de Rulfo es una estrategia para decir y, por lo tanto, es una toma de postura ideológica y política. Este posicionamiento ideológico pretende demostrar la incapacidad de la palabra para representar una compleja y dolorosa realidad que la trasciende pero, al mismo tiempo consigue crear unos personajes y unas emociones universales y enormemente auténticos.

En este sentido de posicionamiento ideológico es en el que hemos utilizado la terminología de Spivak que, en su ya clásico ensayo, hace referencia al status del sujeto subalterno quien, aunque puede hablar físicamente, no disfruta del *privilegio* de poder expresarse y ser escuchado. Con el término de subalterno, Spivak se refiere a los grupos oprimidos y sin voz: el proletariado, las mujeres, los campesinos, aquellos que pertenecen a grupos tribales, etc. En el caso de Juan Rulfo, con sus historias fantásticas ambientadas en el ambiente marginado de México, intenta «exponer la precaria situación social de las zonas rurales de México, esos lugares donde prácticamente nada ha cambiado a pesar de las luchas revolucionarias para mejorar la calidad de vida» ([Ajuria Ibarra 2008: 44](#)).

Como afirma Ajuria Ibarra, la narrativa de Juan Rulfo ofrece una cruda y crítica visión de la situación económica, política y social de las zonas rurales mexicanas. Estas zonas se vieron enormemente afectadas por la revolución, que, por una parte, provocó el abandono de las tierras y, por otra, puso de manifiesto que los cambios que prometía la lucha no eran posibles. Los relatos de Juan Rulfo muestran una tierra devastada por desastres naturales, políticos y sociales, dejando a sus habitantes ante situaciones todavía peores de las que tenían antes de la guerra ([Ajuria Ibarra 2008: 49](#)).

Simultáneamente, la problemática del silencio en Rulfo puede y debe ser enmarcada dentro de un contexto geopolítico determinado. Rulfo retoma y renueva plenamente algunas de las problemáticas que «la novela de la tierra» había abordado a principios del siglo XX. Rulfo además sitúa explícitamente casi la totalidad de su narrativa en el México de la postrevolución, más específicamente, en el emblemático estado de Jalisco. Con esto quiero concluir que el silencio y su peso psicológico y social fue para Rulfo una manera de reflexionar sobre las limitaciones y los fracasos del gran evento político del México contemporáneo, un evento (la revolución

mexicana) que abre paso, con todas sus mitificaciones y reinenciones, a la cultura política moderna de México. Rulfo reflexiona sobre este evento desde los años 50 con una mirada muy crítica que subraya lo que de continuidad tiene una revolución que prolonga problemas sociales muy arraigados. A este autor le sirve el silencio como un escenario social y psicológico privilegiado para explorar cómo los fracasos y las limitaciones de la revolución perpetúan, en cierta medida y hasta cierto punto, ciclos históricos anteriores de aislamiento, desesperanza y frustración.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- E. AJURIA IBARRA (2005), [*Fantasía y compromiso social en los relatos de Juan Rulfo y de Julio Cortázar*](#) [tesis de licenciatura], Cholula (Puebla), Universidad de las Américas.
- C. ALONSO (1998), *The burden of modernity. The Rhetoric of Cultural Discourse in Spanish America*, New York-Oxford, Oxford University.
- F. BENÍTEZ (1980), «Conversaciones con Juan Rulfo», en *Inframundo. El México de Juan Rulfo*, ed. F. Janney, México, Ediciones del Norte, pp. 3-9.
- C. BLANCO AGUINAGA (1974), «Realidad y estilo de Juan Rulfo» en *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, ed. J. Sommers, México, SEP/SETENTAS, pp. 88-116.
- M. T. COLCHERO GARRIDO (2006), *La cultura en movimiento*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- G. ELIOT (2011), *Middlemarch*, London, Penguin Books.
- J. FRANCO (1974), «El viaje al país de los muertos», en *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, ed. J. Sommers, México, SEP/SETENTAS, pp. 117-140.
- M. FRENK (1974), «Pedro Páramo» en *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, ed. J. Sommers, México, SEP/SETENTAS, pp. 31-43.
- C. FUENTES (1980), «Rulfo, el tiempo del mito», en *Inframundo. El México de Juan Rulfo*, ed. F. Janney, México, Ediciones del Norte, pp. 11-21.
- M. HEIDEGGER (2005), *Ser y tiempo*, trad. J. E. Rivera, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

- J. ORTEGA (1974), «La novela de Juan Rulfo; Summa de arquetipos», en *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, ed. J. Sommers, México, SEP/SETENTAS, pp. 76-87.
- J. RULFO (2008), *Pedro Páramo. El llano en llamas*, Barcelona, Planeta.
- G. C. SPIVAK (1988), «Can the Subaltern Speak?», en *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. C. Nelson y L. Grossberg, Urbana, University of Illinois, pp. 271-313.