



Los *silencios* como principio poético estructurador en la prosa de Juan Rulfo

LUIS EYZAGUIRRE
University of Connecticut, Storrs.

"Sí, Dorotea. Me mataron los murmullos."

Unánime ha sido la crítica al considerar poética la prosa de Juan Rulfo. Algunos buenos estudios se han aventurado a sugerir posibles razones para explicar el hecho de que el estilo de Juan Rulfo tenga características más propias de la poesía que de la prosa narrativa. Destaca entre estos trabajos el ya clásico "Realidad y estilo de Juan Rulfo" de Carlos Blanco Aguinaga, aparecido en el muy temprano año de 1955 en la *Revista Mexicana de Literatura*. También importante y revelador es el estudio de Mariana Frenk, "*Pedro Páramo*", publicado por vez primera en 1959 y después en 1961, en la *Revista Universidad de México*. Luego de estos anticipadores esfuerzos, en 1969 Carlos Fuentes analiza *Pedro Páramo* desde la perspectiva de un proceso de constante mitificación. Contribuciones notables son, asimismo, los estudios de María Luisa Bastos y Sylvia Molloy: en 1977, "La estrella junto a la luna: variantes de la figura materna en *Pedro Páramo*" y en 1978, "El personaje de Susana San Juan: clave de enunciación y de enunciados en *Pedro Páramo*". Las aproximaciones de Bastos y Molloy a *Pedro Páramo* son de particular pertinencia al presente trabajo por aludirse en ellas con cierta frecuencia a esos silencios que se producen entre fragmento y fragmento, silencios que aquí se propondrán como principio estructurador de la novela. Por su parte, Jorge Ruffinelli, en *El lugar de Rulfo y otros ensayos*, de 1980, logra situar la obra del mexicano en el lugar de excepción que le corresponde en la narrativa hispanoamericana. Estos estudios continúan siendo los que mejor disciernen

calidades artísticas originales y paradigmáticas en una obra que, en el momento de su publicación, 1953 y 1955, produjo reacciones más de extrañeza que de comprensión o elogio.

A más de treinta años de la aparición de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, cualquier lector, por prevenido que esté, al empezar a adentrarse en el mundo narrativo que estas obras proponen, todavía no puede menos de sobresaltarse ante la magia del tono poético del relato y la envolvente organización de las palabras que lo conforman. Sin embargo, pocos críticos de que yo tenga noticia se han abocado seriamente a la tarea de revelar las mutaciones lingüísticas que regulan las narraciones de Juan Rulfo. Este estudio intenta, precisamente, señalar esos usos nuevos del lenguaje en la prosa del narrador mexicano.

Tal vez el misterio distanciador en que sigue viviendo la obra de uno de los narradores hispanoamericanos verdaderamente grandes sea consecuencia de que todavía no nos recuperamos del asombro inicial que significó leer en 1955 una obra tan insólita como *Pedro Páramo*. Y esto, a pesar de que la novela nos ofrece reveladoras claves desde sus primeras líneas. Un análisis estricto, ya del primer fragmento de *Pedro Páramo*, por ejemplo, muestra cómo el texto ha de vivir tensamente entre el mundo de la poesía y el de la prosa. Es claro que las estructuras lingüísticas de este comienzo, tipo de estructuras que se reiterarán a lo largo de toda la novela, son las que se asocian tradicionalmente con la función poética. *Pedro Páramo* se inicia con esta memorable declaración:

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.

El fragmento continúa con el narrador inmerso en el mundo de la evocación suscitada por el recuerdo de la madre moribunda. El hijo emerge de su ensimismamiento y retorna al presente del relato con la reiteración que clausura este fragmento: "Por eso vine a Comala".

Este tipo de reiteraciones es una constante en la narración rulfiana, aparte de ser, por supuesto, una de las claves definidoras del lenguaje de la poesía. Jean Cohen, en *Estructuras del lenguaje poético*, nos recuerda que "todo verso es 'versus', o sea, retorno [...]; el verso vuelve siempre sobre sí mismo" (53). El verso es cíclico y la prosa,

lineal. Sobre esta distinción hay un consenso total, que se ha expresado de maneras diversas. Jakobson, por ejemplo, al referirse a su esquema de la comunicación verbal, anota algo que puede contribuir a desentrañar lo que hasta ahora sigue siendo la misteriosa condición poética de *Pedro Páramo*. Dice Roman Jakobson que la función poética es la relación del mensaje consigo mismo (362). Esto es, el poema no tiene que encontrar sus soportes en los referentes externos, aunque sí podrá connotarlos. Es lo que pasa en el relato de Rulfo, el cual, si lo consideramos estrictamente, es uno de los muy escasos relatos autosuficientes en la narrativa hispanoamericana. *Pedro Páramo* va creando sus propios sentidos; lo que la novela comunica tiene que ver primariamente con el relato mismo, al que siempre se vuelve. Y, sin embargo, nunca se pierden totalmente las relaciones con los referentes, especialmente con los referentes internos emocionales.

Es así como la condición poética de la prosa rulfiana puede empezar a definirse si utilizamos algunos conceptos referidos normalmente al verso. Cohen, por ejemplo, presenta el problema de esta manera:

El mensaje poético [Cohen se refiere al poema; yo, a *Pedro Páramo*] es a la vez verso y prosa. Una parte de sus elementos asegura el retorno, mientras otra parte de los mismos asegura la linealidad normal del discurso. Estos últimos funcionan en el sentido usual de la diferenciación, mientras los primeros (los poéticos) actúan, por el contrario, en el sentido de una indiferenciación (100).

En este tipo de precaria tensión poética existe *Pedro Páramo*. Sin abandonar el plano de los referentes externos, la novela encuentra su definición en los tiempos y espacios que ella misma crea, transmutando el lenguaje de la denotación en el de la connotación.

La condición poética de *Pedro Páramo* podría verificarse más allá de toda duda con un número largo de citas extraídas de la novela, que confirmarían las tensiones creadas por la coexistencia de prosa y verso en el texto. Tarea fácil sería también señalar las insistentes reiteraciones que hacen que el relato vuelva, una y otra vez, sobre sí mismo. No sería difícil, tampoco, identificar las fórmulas y estructuras lingüísticas mismas que lo mantienen en un plano altamente autorreferencial. En vez de todo eso, ahora quiero proponer que, no

tanto aquello que explícitamente ofrece el texto, sino lo que éste *no dice* es lo que estructura la novela. Estos espacios vacíos del texto son los que también crean, mantienen e intensifican el tono poético de la narración. Son, en fin, los *silencios*, esos vacíos que se producen entre fragmento y fragmento del relato, los que establecen el principio rector de la novela *Pedro Páramo*.

Empezando con las primeras líneas del fragmento inicial, el texto crea los *silencios* y se nutre de ellos. Ya desde la primera frase se observa esta situación: "Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo". La primera evocación del narrador que busca a su padre termina con la promesa "Así lo haré, madre", seguida de un silencio. Este espacio desierto pronto motiva otra evocación del todavía desconocido narrador, nueva inmersión en el mundo privado de los recuerdos, interrumpida, a su vez, por la aparición de un pueblo que se ve "allá abajo". Se tiene, luego, el alucinante diálogo entre el narrador y su gufa, el cual, una vez agotadas las posibilidades de comunicación entre los dos, termina con un "Ah! —dijo él", que desemboca en otra reiteración del silencio, ahora explicitada en el texto con la frase "Y volvimos al silencio".

Esto que se revela en las dos primeras páginas del texto continúa siendo significativamente discernible en el resto de la novela: los *silencios* se constituyen en el núcleo estructurador de la narración hasta el momento mismo en que ésta se cierra con la muerte de Pedro Páramo. El cacique, centro generador de todas las reflexiones de la novela, muere sin defenderse del ataque enajenado de un Abundio borracho de licor y de dolor. Pedro sólo trata de esconderse "debajo de las cobijas", no para escapar a la muerte, sino para tapar los ruidos, para no oír, intentando cubrir los gritos de Damiana y los afanes del ataque. Pedro sólo busca sumergirse en el silencio último de una muerte que tal vez lo libere de su obsesiva pasión amorosa por Susana San Juan.

Los cuentos de *El llano en llamas* también obedecen a este tipo de estructuración. Basta recordar lo importante que son los *silencios* que motivan el discurso alienado del hermano en "Es que somos muy pobres". O, mejor aún, revivir el entrecortado diálogo acezante de padre e hijo en "No oyes ladrar los perros". En este agobiante, largo monólogo ensimismado —este "hablar de sí hacia sí", como lo presenta Blanco Aguinaga— los *silencios* surgen luego de que se

agotan las motivaciones de las reflexiones nacidas a impulso de silencios anteriores; es decir, cuando se ha producido el desgaste de un cuerpo de materia narrativa. Los espacios desiertos creados por este desgaste se cargan y vuelven a cargar de nuevas imágenes conflictivas que fluyen de la subconciencia de los personajes. De esta manera, el relato progresa oscilando entre los varios *silencios*; en el caso del padre, por ejemplo, entre silencios que se cargan con su rencor por los crímenes del hijo y silencios suscitados por la compasión y el amor por el desolado destino de su hijo. Igualmente angustiada es la situación de éste.

En una lúcida entrevista con Fernando Benítez incluida en *Inframundo: El México de Juan Rulfo*, Rulfo se refiere específicamente a su concepción de estructura en *Pedro Páramo*, refutando a quienes niegan que tal estructura exista: "Sí —dice Rulfo— hay en *Pedro Páramo* una estructura, pero es una estructura construida de silencios, de hilos colgantes, de escenas cortadas, donde todo ocurre en un tiempo simultáneo que es un no tiempo" (6). Ésos son los silencios que astillan el tiempo conocido y crean ese no-tiempo en el que suceden los hechos de la novela. Los silencios son, asimismo, esos *hilos colgantes* que nos pueden llevar a descubrir el sentido total de la novela, al revelar los mecanismos que la rigen. Silencios, en fin, que se buscan y se relacionan entre sí y generan las palabras que *dicen* los sucesos en esos discursos alienados que conforman una estructuración poética reiterativa, tantas veces intuida en la novela de Juan Rulfo.

Siendo los silencios los motivadores del espacio, el tiempo y los discursos de la novela, el narrador central, el que nos introduce al mundo de Comala, tiene él mismo que habituarse a *oír* esos silencios, a *oír* lo que Rulfo llama "el rumor del silencio". Una lectura de *Pedro Páramo* centrada en estas premisas muestra cómo el narrador de la primera parte de la novela va descubriendo los lenguajes varios del silencio. Esa primera parte que aquí se propone llega hasta el momento en que Juan Preciado asume su propia muerte, luego de la admonición de Dorotea, su compañera de eternidad: "Ya déjate de miedos. Nadie te puede ya dar miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados". Es revelador comprobar que en la edición de *Pedro Páramo* que se consulta, la de 1961 del Fondo de Cultura Económica, la primera

parte aquí propuesta llega exactamente hasta la página 76, esto es, hasta la mitad de las 152 del volumen.

Para alcanzar a entender los lenguajes del silencio, Juan Preciado tiene que ejercitar intensamente la función de *escuchar* para poder así *oír* lo que el silencio dice. Las primeras páginas y fragmentos ofrecen una sugerente reiteración de los verbos *escuchar* y *oír*. Los estudios citados de Carlos Blanco Aguinaga y de Mariana Frenk, si se leen en el contexto que este estudio propone, pueden reforzar tal punto de vista. No así los, por otra parte, buenos análisis de Hugo Rodríguez Alcalá en *El arte de Juan Rulfo*. Curiosamente, en la sección "Experiencia de los sentidos", Rodríguez Alcalá omite, precisamente, las experiencias de la función auditiva.

Cuando el narrador logra dilucidar el sentido de lo *escuchado-oido* en un fragmento particular regido por un silencio, transmite ese conocimiento al texto y al lector hasta el punto y momento en que esa nueva materia narrativa empieza, a su vez, a diluirse en la atmósfera enrarecida de otra evocación. Cuando este fragmento narrativo pierde peso apariencial y amenaza desembocar en lo que podría llegar a ser un relato alejado de todo referente externo, la reiteración (poética, cabe insistir) de alguna forma de *oír* genera un nuevo fragmento, también sujeto a igual proceso de adelgazamiento de la materia narrativa.

Si retomamos ahora la propuesta inicial de la estructura poética de *Pedro Páramo*, es del caso volver a lo que Cohen considera función del lenguaje poético en su libro ya mencionado. Los conceptos de Cohen parecieran tener la novela de Rulfo como ejemplo verificador. Dice Cohen: "Para que el poema funcione poéticamente es necesario que su significación se pierda y simultáneamente se vuelva a encontrar en la conciencia del lector" (178). Apunta más adelante: "La conciencia no encuentra de vuelta lo mismo que dejó a su partida. En el curso de este movimiento, el sentido ha sufrido una transmutación íntima" (178-179). Así pues, el "movimiento de vaivén de ida y vuelta del sentido al sinsentido" (178) es fundamental para la estructura de *Pedro Páramo*. Es lo que concede a la novela ese sentido poético tan frecuentemente aludido y tan poco elucidado. Dicho de otra manera, en *Pedro Páramo* se procede, primero, a una desestructuración del lenguaje ordinario para reestructurarlo, luego, en el plano del lenguaje poético.

Las formas de *oír* se acumulan hasta un punto de sobrecogedora saturación a medida que el narrador de la primera parte va cayendo en su muerte. Y cuando ya por fin se instala en ella, junto a Dorotea, Juan puede percibir la diferencia entre lo que *oía ayer* y lo que *oye ahora*. Estas palabras de ahora, dice el texto, "no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños". (Nótese la reiteración de *sonar* y *sonido*, así como la poética aliteración de la *s*.) Juan Preciado ha asumido su muerte, el silencio mayor. El discurso mudo, a-histórico, enajenado, de Comala muerta es ahora también el de Juan Preciado.

La estructuración poética, claramente verificable en la primera parte de *Pedro Páramo*, lo es menos en la segunda. Ésta, que empieza en la página 76 de la edición citada, tendría un peso realista muy semejante a varias otras novelas de la época si la consideráramos independientemente de la primera. Es que en la segunda parte, ya establecidos el tono y la estructura de la narración, los *silencios* ocurren con frecuencia cada vez menor, de igual manera como las formas de reiteración poética antes señaladas por las insistentes repeticiones de formas de *escuchar* y *oír* llegan incluso a desaparecer por varias páginas. Hay, eso sí, como modo de sostener la estructura poética impuesta por la primera mitad de *Pedro Páramo*, algunos retornos de los ecos, murmullos, evocaciones y sueños en ciertos desmadejados diálogos de Juan Preciado y Dorotea. Se crea, así, una enriquecedora confluencia de dos registros lingüísticos diferentes: uno que remite al mundo apariencial de las realidades humanas y otro que sostiene la intencionalidad poética del todo. Una consecuencia notable de esta confluencia es que aun el mundo realista se presenta, por mediación del registro poético, en un lenguaje depurado en ocasiones hasta la desnudez misma. De esta manera, la palabra existe abierta a la inquietante sugerencia de la polisemia.

La segunda parte cumple también la función, en el nivel de la intelección del relato, de re-tomar los *hilos* (lenguaje de Rulfo) dejados sueltos en la primera parte. Estos hilos conectan la Comala de las evocaciones de sus muertos con la Comala de las concreciones que conformaron la vida de su cacique. Numerosos son los ejemplos que ratificarían esta aserción. Baste considerar el soliloquio de Susana San Juan, que da cuenta de una extraordinaria experiencia erótica. Juan Preciado, él mismo ya en su muerte, al principio no

entiende el sentido de lo que oye (96), por ser el de Susana un discurso doblemente enajenado, considerada su locura. Además, Juan Preciado, habitante reciente de este mundo de Comala, no está aún totalmente liberado del tráfago y ruidos de la vida anterior a ésta de su muerte. Cuando, guiado por Dorotea, Juan descubre las claves del discurso de Susana, el más alienado de todos, ya nunca más tendrá que preguntar nada, ni a Dorotea ni a nadie. La próxima, también la última vez que en el relato realista se produce una quiebra por un diálogo entre Juan Preciado y Dorotea, es ésta quien pregunta "—¿Qué dice, Juan Preciado?". Y ahora es Juan quien interpreta: "—Dice que ella escondía sus pies entre las piernas de él" (122). Por fin, el narrador que inició el relato se ha desprendido del discurso de la norma, de la historia y ha entrado en el espacio de la no-historia, y del no-tiempo de Comala, lugar que tiene sus propios discursos.

Para este momento ya se ha completado también el diseño central de la novela; ya no existen diferencias entre el *ayer* y el *hoy*. Blanco Aguinaga, en el artículo citado, y en un contexto diferente del aquí elaborado, lo presenta así: "en este recordar *ahora* y *antes* parece ya ser el mismo tiempo". *Pedro Páramo* existe en el espacio y tiempo creados por la novela misma.

Volviendo sobre los conceptos aludidos en este estudio, tres se desprenden como fundamentales. Primero, que la estructura poética de *Pedro Páramo* es verificable en los varios planos en que la obra funciona. Segundo, que esta estructura está controlada por los espacios desiertos que crea el texto, por los *silencios*. Estos silencios reguladores de la estructura se evidencian en el texto por el uso reiterativo de *oír* y *escuchar*. Cuando en la segunda parte estas formas desaparecen casi por completo del texto de la novela, también desaparecen los *silencios*. Finalmente, el presente estudio cree haber establecido que estas estrategias textuales logran fundir registros lingüísticos diferentes en uno nuevo que los comprende a todos y que comunica sentidos originales y más reveladores a los sucesos que se narran. *Pedro Páramo*, gran metáfora extendida, señala el paso de la lengua denotativa a la lengua connotativa. La novela genera un lenguaje que oscurece y pierde el sentido en el nivel denotativo, para recobrarlo, enriquecido, en el nivel connotativo. *Pedro Páramo* es una lúcida comprobación de que "la palabra poética es a la vez muerte y resurrección del lenguaje" (Cohen 220).

Tal vez, como un "excurso", sería pertinente concluir con unos versos de José Emilio Pacheco que vendrían a reiterar esto de que "no existe mundo poético; sólo existe una manera poética de expresarlo" (Cohen 131). Pacheco, poeta mexicano también, captando el sentido íntimo de las estructuras de la prosa de Rulfo, ha transmutado el orden y las relaciones de diversos fragmentos de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* y ha elaborado un texto poético nuevo que dialoga en sus propios términos con los textos originales. He aquí los últimos versos de "¿Qué tierra es ésta?", poema incluido también en *Inframundo*:

Digan si ven señal de algo
o si ven luz en alguna parte.

Digan si ven por ahí color de tierra,
si hay olor de paz y de alfalfa,
como olor de miel derramada.

Digan si ven la tierra que merecemos.

Digan si oyen alguna señal de algo
o si ven luz en alguna parte.

Digan si hay aire y nubes.
Si hay esperanza.
Si contra nuestras penas
hay esperanza.

Digan si es necesario lavar las cosas,
ponerlo todo nuevo de nueva cuenta,
como un campo recién llovido.

Digan si ven la tierra que merecemos.
Si contra nuestras penas
hay esperanza.



BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BASTOS, MARÍA LUISA y SYLVIA MOLLOY. "La estrella junto a la luna: variantes de la figura materna en *Pedro Páramo*." *Modern Language Notes* 92 (1977): 246-268.

- —. "El personaje de Susana San Juan: clave de enunciación y de enunciados en *Pedro Páramo*." *Hispanamérica* 7.20 (1978): 3-24.
- BENÍTEZ, FERNANDO *et al.* *Inframundo. El México de Juan Rulfo*. New Hampshire: Ediciones del Norte, 1983.
- BLANCO AGUINAGA, CARLOS. "Realidad y estilo de Juan Rulfo." *Revista Mexicana de Literatura* 1.1 (1955): 59-86.
- COHEN, JEAN. *Estructuras del lenguaje poético*. Trad. Martín Blanco Álvarez. Madrid: Gredos, 1974.
- FRENK, MARIANA. "La novela contemporánea en México." *Letras Potosinas* 132-133 (1959): 8-12. Reimpreso como "*Pedro Páramo*." *Revista Universidad de México* 15.11 (1961): 18-21; *Casa de las Américas* 13-14.3 (1962): 88-96; Joseph Sommers, ed. *La narrativa de Juan Rulfo, interpretaciones críticas*. México: SEP, 1974. 31-43.
- FUENTES, CARLOS. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- JAKOBSON, ROMAN. *Ensayos de lingüística general*. Trad. Josep M. Pujol y Jem Cabanes. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- RODRÍGUEZ ALCALÁ, HUGO. *El arte de Juan Rulfo*. México: Ediciones de Bellas Artes, 1965.
- RUFFINELLI, JORGE. *El lugar de Rulfo y otros ensayos*. Xalapa: Biblioteca Universidad Veracruzana, 1980.
- RULFO, JUAN. *Pedro Páramo*. México: FCE, 1961.
- —. *El llano en llamas*. México: FCE, 1953.