



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
POSGRADO EN HUMANIDADES

**“EL SILENCIO FUNDADOR EN LOS PROCESOS DE SUBJETIVACIÓN.
EL CASO DE LOS PUNTOS SUSPENSIVOS Y LOS CAMBIOS
PARAGRÁFICOS EN *PEDRO PÁRAMO*”**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN HUMANIDADES
LÍNEA ACADÉMICA: TEORÍA LITERARIA

PRESENTA
LIC. MIREYA FLORES SANTILLÁN

MATRÍCULA: 2223802295
CORREO ELECTRÓNICO: mireya.fs86@gmail.com

DIRECTOR: DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR

JURADO:
PRESIDENTE:
DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR
SECRETARIA:
DRA. CLAUDIA MARIBEL DOMÍNGUEZ MIRANDA
VOCAL:
DRA. LORETO GÓMEZ LÓPEZ QUIÑONES

IZTAPALAPA, CIUDAD DE MÉXICO, A 14 DE MAYO DE 2025

AGRADECIMIENTOS

A Fabián, porque sin su perspicacia y su diálogo esta investigación no se hubiera consolidado, porque su amor me sostuvo en los momentos en que el posgrado se volvió innecesariamente complicado.

A mi familia, por su comprensión, su acompañamiento y amor.

A mis compañeras y compañeros de generación, porque su lucidez nutrió y aligeró todo el trayecto de mi investigación.

A mis amigos y amigas, por su escucha y su conversación llena de cariño que, inevitablemente, dejó huellas en mi escritura.

A mi asesor y mis lectoras, por haberle apostado a este trabajo y haberlo enriquecido con sus perspectivas.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. NOTAS SOBRE EL SILENCIO.....	6
1.1 INCIDENCIAS HISTÓRICAS DEL SILENCIO COMO ABSTRACCIÓN	7
1.2 ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA REPRESENTACIÓN GRÁFICA DEL SILENCIO	17
1.3 LA CONFIGURACIÓN DEL SILENCIO COMO OBJETO DE ESTUDIO.....	21
2. ESTUDIAR EL SILENCIO EN EL SILENCIO Y LA PALABRA EN LA PALABRA.....	50
2.1 PRIMEROS ACERCAMIENTOS AL ESTUDIO DEL SILENCIO EN <i>PEDRO PÁRAMO</i>	50
2.2 FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y CONCEPTUALES DEL PRESENTE TRABAJO	52
2.3 ARTICULACIÓN DE UNA PROPUESTA METODOLÓGICA	71
3. SOBRE EL SILENCIO EN LA OBRA DE JUAN RULFO	75
3.1 CONFIGURACIÓN DE UN DIÁLOGO SOBRE EL SILENCIO EN LA OBRA DE JUAN RULFO	75
4. EL SILENCIO FUNDADOR EN LOS PROCESOS DE SUBJETIVACIÓN.....	100
4.1 EL DOLOR SILENCIOSO DE PEDRO PÁRAMO.....	107
4.1.1 Muerte de su abuelo – muerte de su padre – muerte de su hijo, Miguel Páramo.....	108
4.1.1.1 Fragmento 8	110
4.1.1.2 Fragmento 13	112
4.1.1.3 Fragmento 40	118
4.1.2 Muerte de Susana San Juan – muerte de Pedro Páramo.....	124
4.1.2.1 Fragmento 68	129
4.1.2.2 Fragmento 70	131
4.2 VINDICACIÓN POR EL SILENCIO: SUSANA SAN JUAN	135
4.2.1 Silencio desde la tumba	138
4.2.1.1 Fragmento 42	138
4.2.1.2 Fragmento 53	142
4.2.2 Silencio en el umbral de la muerte.....	145
4.2.2.1 Fragmento 64	145
4.2.2.1.1 Bartolomé San Juan	147
CONCLUSIONES.....	168
BIBLIOGRAFÍA.....	172

INTRODUCCIÓN

En la actualidad sucede muy a menudo que entramos a una plaza comercial, y hay música sonando en los altavoces. Si entramos en una tienda departamental, hay más música que se encima con la del establecimiento principal, y si entramos en un restaurante, muy seguramente también habrá música y además, tendrán la televisión prendida. De modo que, capa tras capa, se va formando una pesada cubierta de sonido, o de ruido, que no deja lugar disponible para que el silencio se haga presente.

Para encontrarlo en un establecimiento público es necesario entrar en una biblioteca, o en una iglesia; en un hospital, o un museo. Sin embargo, fuera de todos estos espacios, es verdaderamente difícil encontrar alguno en donde el silencio no esté impuesto como una norma o como una distinción de clase. Por eso, también es común salir a buscar el silencio, incluso, fuera de la ciudad, ya sea en un pueblito o en el bosque, para tomar un descanso de todo el ruido de la civilización. Y ya en las afueras, el silencio aparece con tal fuerza y tal amplitud, que se vuelve posible “escucharlo”. Su presencia se vuelve tan patente, que puede, incluso, llegar a ser abrumadora. Así, el silencio queda separado de la civilización, y relacionado con el aislamiento, la solemnidad, o inclusive, la tristeza. El hecho de tener que salir a buscarlo para poder experimentarlo en un espacio abierto, hace del silencio, hoy en día, una vivencia escasa, de élite.

De este modo, el silencio es entendido en la práctica cotidiana como opuesto a la socialización, y por ello, a la comunicación. Hoy en día resulta difícil encontrar en el silencio algún valor positivo que permita sentirse cómodo con él, estando solos o en compañía. Quizás sea por esto que se le trata de mitigar por medio de la música en múltiples espacios. Sin embargo, merece la pena detenerse a pensar por qué el silencio causa tanta incomodidad. ¿Es algo inherente al silencio, o más bien, es la consecuencia de una concepción maniquea que se ha formado con el tiempo?

Todo lo anterior son apenas los primeros cuestionamientos que originaron la investigación que aquí presento. Sé que tales reflexiones provienen de una experimentación de la realidad; sin

embargo, también es posible percibir las en un texto literario. Y más, cuando dicho texto hace del silencio un artificio que rebasa la división binarista entre el sonido y aquél, para hacerlo parte de su estructura, tanto en el ambiente como en la configuración de sus personajes. Éste es el caso de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo.

Esta icónica novela ha marcado la historia de las letras mexicanas, y aun universales, debido a su compleja y particular composición. El estilo, mayormente llano, de Rulfo ocasiona una impresión de fluidez en el lenguaje, que recuerda a la comunicación oral. Por otro lado, la convivencia entre vivos y muertos dentro del pueblo de Comala es la causante de que tanto el tiempo como el espacio sean difusos, y de que los personajes no tengan un rostro definido.

En todo esto, la maestría de Rulfo opera en su forma de trabajar, tanto con las palabras como con los silencios. Es como si nuestro autor tuviera una conciencia muy atenta de cómo comunicar con el silencio. De hecho, su hijo, Juan Pablo Rulfo, dijo alguna vez: “vivíamos entonados en el silencio y hablábamos en silencio y nos comunicábamos en silencio, quizá fuera muy común en cierta generación de que la vista marcaba un ritmo y decía cosas, él estaba muy pendiente de cómo se miraba y de qué manera se miraba para entender qué es lo que había que hacer y cómo actuar, era muy importante mantener ese respeto, esa discreción en la casa; él vivía así y se nos hizo una costumbre...”. Quizás fuera esta atención la que permitiría a Juan Rulfo fijarse en los detalles menos obvios para hacer efectiva la comunicación en su obra.

Pedro Páramo es una novela que, al día de hoy, sigue siendo relevante, pues su contenido no caduca. Esta es una virtud que muy pocas obras literarias –y aun artísticas– tienen. Lo más común es que una obra se agote porque simplemente ya no encuentra cómo dialogar con la realidad. Pero este no es el caso de la novela de Rulfo. Antes bien, conforme va pasando el tiempo, *Pedro Páramo* sigue apelándonos.

Tal es la razón de que, según la época, en los estudios literarios aparezcan tendencias de análisis que estudien la novela desde diversas perspectivas. Durante los primeros años subsecuentes a la publicación de *Pedro Páramo*, fueron comunes los análisis que insistían en leer elementos de la

novela de la Revolución mexicana. Posteriormente, proliferaron los estudios que se empeñaron en buscar “lo mexicano” en la obra de Rulfo. Y, desde hace ya varias décadas, han comenzado a hacerse estudios que, desde enfoques más cercanos a la lingüística, escudriñan en los componentes del estilo del escritor.



El presente trabajo pretende insertarse en este *continuum* de voces, desde el estudio del silencio: un elemento fundamental dentro de *Pedro Páramo* que, hasta el momento, ha sido escasamente analizado. Probablemente, la falta de estudios acerca de este tema obedezca a cuestiones como las que expuse líneas arriba; a una relación lejana con el silencio, que ha impedido el acercamiento a la comprensión de su funcionamiento dentro del sistema comunicativo.

Sin embargo, la novela de Rulfo es un recordatorio de que el silencio se instala en la vida diaria como una vía de expresión alterna a las palabras, pues se encuentra en medio de los diálogos, no como un vacío, sino como un espacio en el que se *enuncia* lo que no puede articularse mediante las palabras. El silencio acompaña la historia de los personajes, en momentos que rebasan las circunstancias de lo que puede decirse. No obstante, ese silencio crea sentido.

Parecería suficiente simplemente identificar dónde se encuentra un silencio, ya sea mediante las palabras o mediante signos de puntuación, como los puntos suspensivos, para después interpretarlo con palabras a partir de su contexto. Sin embargo, esta forma de proceder interfiere en la presentación del silencio como acontecimiento del discurso, pues las palabras distorsionan la forma que el silencio tiene para *enunciar*. Entonces, para lograr comprender la función que éste tiene en el discurso, hace falta estudiar el silencio en el silencio y la palabra en la palabra. Lo cual es una tarea inmensamente complicada, pues para analizar y comunicar, necesitamos las palabras.

Por tal razón, en el presente trabajo me centraré en el silencio que aparece mediante puntos suspensivos y cambios paragrafícos, pues considero que son representaciones gráficas que la escritura tiene al alcance para hacer patente el silencio en el texto. A través de tales representaciones

del silencio, habrá que escudriñar en el sentido que crea dentro de un determinado contexto; no mediante la interpretación, sino mediante la lectura de éste en relación con silencios previos. Es decir, se trata de un “rastreo” que permita trazar el diálogo que el silencio va formando entre las palabras.

La metodología que propongo tiene la intención de permitir un acercamiento al silencio, no ya como un vacío o negación del lenguaje, sino como otra dimensión de éste. Para todo esto, me baso principalmente en la propuesta teórica de la analista del discurso, Eni Puccinelli Orlandi, la cual permite identificar los alcances que puede tener el silencio dentro del sistema comunicativo para *decir* fuera de las palabras.

Todo esto es crucial al momento de estudiar una obra literaria como *Pedro Páramo*, en donde se echa mano del silencio para construir a los personajes, más bien, como sujetos. El lugar que tiene el silencio dentro de las historias, de los que yo denomino sujetos, devela un proceso de subjetivación en constante (trans)formación, en crisis. Así, las voces que aparecen en la novela no corresponden con la concepción clásica de “personaje” que mantiene una congruencia inmutable en sus características. Antes bien, resultan contradictorios, incompletos, lo cual puede advertirse desde sus palabras, pero también, en los silencios que las median.

De este modo, se echa de ver la relevancia que toma el concepto de “subjetividad” dentro de mi trabajo, la cual se basa en la concepción desde la que la entiende Emmanuel Levinas. La razón de esto estriba en la importancia que el filósofo le da a lo que se encuentra en lo Dicho y en el Decir, pues ambas instancias corresponden a dimensiones distintas del discurso que, sin embargo, se complementan.

Por lo tanto, en este trabajo, veremos cómo el silencio –representado mediante puntos suspensivos y/o cambios paragrafícos– se relaciona con silencios instaurados en momentos que han puesto en crisis la subjetividad, y que, posteriormente, se hacen presentes para aportar un sentido que amplía el que se percibe sólo mediante las palabras. De esta manera, es posible acercarse un

poco más a los personajes de la novela, con lo cual, se vuelven más complejos; se convierten en sujetos.

1. NOTAS SOBRE EL SILENCIO

Resulta común que en los estudios literarios se considere a las palabras como el centro del análisis de un texto, ya que son la mejor forma que el autor tiene para expresar sus ideas tal cual quiere comunicarlas. Esto tiene todo el sentido de ser así, pues incluso en el habla cotidiana también solemos preponderar las palabras efectivamente dichas por encima de otros elementos de la comunicación, pues no pocas veces se olvida que éstos también contribuyen a la formación del mensaje que se emite. En el habla cotidiana, por ejemplo, los gestos y los tonos acompañan al significado de las palabras que se dicen. En el caso de la escritura no es posible rastrear tales elementos, pero sí se pueden encontrar otros que cumplen con la misma función: los signos de puntuación y los espacios en blanco formados por los cambios de párrafo. Podría pensarse que todos estos elementos son menores y totalmente adyacentes a las palabras, pero si nos detenemos a analizarlos dentro de un mensaje, veremos que no sólo acompañan a éstas, sino que en buena medida determinan su significación.

En esta ocasión me interesa centrarme especialmente en aquellos componentes que acompañan a las palabras escritas dentro de una obra literaria, y con los cuales se codifica el silencio, pues creo que éste es capaz de complementar y enriquecer el significado de las palabras efectivamente dichas. Así, si estudiamos ciertos signos de puntuación y los espacios en blanco brindados por los cambios de párrafo, encontraremos que detrás de su uso hay una voluntad por manifestar un silencio que repercute en el sentido.

En un texto la administración de dichos signos puede ser algo completamente accesorio, o convertirse en el elemento principal. De cualquier modo, usar signos de puntuación y espacios en blanco manifiesta una conciencia de la existencia del silencio

como elemento organizador de las palabras, que a su vez encarna la posibilidad de entender a éstas como organizadoras de aquél. Con ello se vuelve posible encontrar sentido en el silencio, y hacerlo parte del contenido completo de un texto, de modo que su significación se enriquece y llena de matices más amplios a los que se obtienen del solo análisis de las palabras.

A partir de lo dicho es que propongo el presente estudio, en el que tomaré al silencio como el principal eje del análisis de las palabras en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, pues es una obra que está repleta de silencio codificado de diferentes formas. No sólo se menciona como parte del espacio en muchísimas ocasiones, sino que se le integra como elemento estructurador, e incluso como parte constitutiva de los personajes. Me interesará, sobre todo, tomar el silencio –representado con signos de puntuación y cambios paragráficos– como el punto de partida para el estudio de los acontecimientos críticos desde los cuales los personajes constituyen su subjetividad dentro del mundo en que se encuentran.

De esta manera, el silencio podría brindar nuevas perspectivas para comprender el carácter de determinados personajes, pues aparecería otro sentido que no es posible identificar únicamente mediante las palabras. Pero antes de poder emprender propuestas metodológicas y analíticas, será necesario delimitar los alcances en que el silencio será entendido a lo largo de este trabajo, ya que, de por sí es tremendamente complicado tratar de definirlo.

1.1 Incidencias históricas del silencio como abstracción

Para tener más claridad sobre a qué me refiero cuando hablo de silencio, será necesario remitirnos a la dimensión sonora –o más valdría decir in-sonora– que tiene en el habla cotidiana, pues el silencio puede manifestarse de maneras muy distintas. Acerca de esto, la

lingüística tendría mucho que decir; sin embargo, todavía no se le han dedicado muchos estudios como merecería, tal como declaran Beatriz Méndez Guerrero y Laura Camargo Fernández, en su texto “La larga ausencia del silencio en la historia de la lingüística hispánica” (2015). En dicho trabajo, las autoras denuncian que durante mucho tiempo dentro de la lingüística se consideró que el silencio no era un elemento lo suficientemente relevante dentro del proceso comunicativo. Mencionan que el silencio era visto como un vacío, un poso o un espacio en que se sostenía la palabra, y que gracias a los acercamientos que durante los años setenta la Pragmática comenzó a hacer, fue que al silencio se le empezó a tomar en cuenta dentro de los estudios del proceso comunicativo (432).

No obstante, Méndez y Camargo dicen que tuvieron que pasar dos décadas más para que desde la Lingüística comenzaran a emprenderse estudios sobre el silencio que no estuvieran cimentados en prejuicios como “la dificultad metodológica que entraña su investigación y la poca y heterogénea tradición que tiene su estudio” (Cestero, 2006; éste y los dos siguientes, citados en Méndez y Camargo, 2015), “la gran diversidad de matices y de funciones comunicativas que presenta” (Camargo y Méndez, 2013; Méndez, 2014b) y “su carácter eminentemente social y cultural, que impide generalizaciones y obliga a atender las identidades de los hablantes y los contextos de uso” (Camargo 2008-2009; Méndez y Camargo en prensa).

Afortunadamente, hoy en día, el silencio dentro de la Lingüística es considerado como un signo paralingüístico que está cargado de información pragmática, que aparece en los intercambios comunicativos cotidianos (433). Lo anterior ha propiciado que desde la Lingüística se desarrollen tipologías del silencio en la comunicación oral. Méndez y Camargo mencionan que ha habido diversos autores que han clasificado el silencio según la

duración, la posición que tienen dentro de la interacción y la función estructural dentro de la conversación; así como el valor sociosustancial y la influencia de la variable género. Además de algunos enfoques que le han dado valores de (des)cortesía y señalado la existencia de funciones comunicativas (433). Varias de las tipologías del silencio que se han desarrollado pretenden dotar de algún significado al silencio, según el contexto en que se le encuentre. Las mismas Méndez y Camargo hacen una propuesta tipológica en la que agrupan diferentes tipos de silencio según la relación que tengan con el contenido de un discurso (silencio discursivo), la pertinencia con que estructuren una conversación (silencios estructuradores), la relación que tengan con las emociones de los interlocutores (silencios epistémicos y psicológicos) y la convención en que se le incluya (silencios normativos) (434). Esta propuesta se plantea como mucho más flexible y abierta a estudiar el silencio como un signo estrictamente contextual, pues “cada silencio que producimos altera y se ve alterado por todos los elementos lingüísticos y extralingüísticos que aparecen junto a él” (436).

Con todo y que ya existen más estudios lingüísticos acerca del silencio, casi siempre lo han estudiado en el ámbito de la comunicación oral, y no dentro de la escritura, que es el que me interesa. Del silencio tratado desde la escritura, más bien se ha encargado la literatura, tal como estudió Alain Corbin en *Historia del silencio* (1936). Se trata de un estudio más sociológico que literario, en el que, sin embargo, aparecen varios casos en que el silencio ha sido abordado desde la literatura. Por lo que conviene traerlo a cuenta, pues así podremos comprender cuáles son los orígenes de la forma en que hoy, desde Occidente, entendemos los alcances del silencio, tanto en las obras escritas como en la vida cotidiana.

De tal manera, este recorrido también permitirá comprender qué tipo de exigencias tiene el estudio del silencio en nuestra actualidad.

En dicho libro, Alain Corbin hace un extenso estudio sobre el silencio, que abarca, tal como indica el subtítulo de su libro, desde el Renacimiento hasta “nuestros días”, 2019. Fundamentalmente, el silencio que el autor estudia es aquel que entra en la escritura como parte de las descripciones de los espacios en que se desarrolla una narración o un poema, pero también estudia la forma en que la concepción del silencio evolucionó en las sociedades modernas. Corbin menciona que, tan solo desde el Renacimiento hasta el Romanticismo, la búsqueda del silencio se transformó, ya que entre los siglos XVI y XVII, dicha práctica seguía –aunque menos que en la Edad Media– fuertemente relacionada con cuestiones místicas y religiosas, pues “la meditación, la oración interior, de hecho toda plegaria, lo exigen” (51).

Durante dichos siglos, múltiples autores, mayoritariamente relacionados con el sacerdocio y la actividad monástica, son quienes elaboran estudios teóricos y propuestas filosófico-teológicas acerca del silencio; como Baltasar Álvarez, por ejemplo, quien escribe el *Tratado de la oración de silencio* (52). Asimismo, san Ignacio de Loyola es quien más contundentemente habla acerca de la importancia del silencio dentro de una vida dedicada a Dios, pues dice que “Dios llena, Dios arrastra, Dios acaba su obra, y todo eso no puede hacerse sino en el silencio que se establece entre el Creador y su criatura” (Giuliani, 1988; citado en Corbin, 52).

San Juan de la Cruz, en su *Cántico espiritual* también hablaba de la “sabiduría de Dios, secreta o escondida, en la cual, sin ruido de palabras [...], como en silencio y quietud, a oscuras de todo lo sensitivo y natural, enseña Dios ocultísima y secretísima al alma” (de

la Cruz, 1991; citado en Corbin, 54). De igual modo, santa Teresa de Jesús, constantemente menciona el “castillo interior” y los “oídos del alma” para establecer una comunicación íntima con Dios. Este silencio para la oración formaba parte de una práctica común entre las personas del clero, quienes seguían el ejemplo de Jesús, que “en treinta años, habló una sola vez en el templo” (57). Durante el Renacimiento, el silencio fue valiosamente considerado, pues, en aquel tiempo se creía que

participa del espíritu de penitencia, sanciona la separación respecto de los hombres. Pone de relieve la ruptura, el alejamiento. Es un requisito para el olvido de uno mismo, una prueba del abandono de la preocupación por el cuerpo. Sobre todo, el silencio es una condición para la plegaria, dispone para escuchar a la divinidad. Permite el ejercicio espiritual, el acceso a lenguajes distintos de la palabra: el del interior, el del más allá, el de los ángeles (58).

Conforme avanzaron los años, el silencio empezó a ser valorado de distintas maneras, puesto que las personas también comenzaron a darle otro tratamiento. En comparación con la Edad Media y el Renacimiento, la Modernidad propició la llegada de nuevas prácticas sociales, industriales y culturales que, gradualmente, fueron relegando al silencio a dinámicas muy específicas. Es así que el silencio comenzó a ser romantizado y tratado como algo que debía buscarse, pues en la cotidianidad se hacía cada vez más escaso.

Durante el Romanticismo, los espacios íntimos y los de la naturaleza fueron vistos como lugares predilectos para el silencio. La casa, junto con sus salones, estancias y pasillos llenaban la literatura de entonces. Del mismo modo, las iglesias, las fortalezas y las cárceles eran vistos como espacios donde el silencio se imponía de una manera particular (9). De esta forma, autores de la época, como Georges Rodenbach o Julien Gracq, hacen del silencio un elemento constitutivo de los espacios de sus narraciones. Entre los siglos XVIII y XIX el silencio era buscado en la vida real por varios escritores. Así, se sabe que Baudelaire, por ejemplo, llegó a decir: “descontento de todos y descontento de mí, bien

quisiera rescatarme y enorgullecerme un poco en el silencio y la soledad de la noche” (2018; citado en Corbin, 12); que Marcel Proust hizo recubrir de corcho su habitación y que Franz Kafka anhelaba tener una habitación de hotel que le permitiera aislarse y permanecer callado para escribir toda la noche (13).

Los espacios naturales tienen también una importancia crucial en la composición narrativa del silencio durante el Romanticismo. La noche se impone como el momento predilecto para el silencio, y con ella, el desierto, según Guy Barthélemy, pues dice que éste “se manifiesta como Otro”, y que el silencio “no puede ser ya considerado como lo contrario del ruido, sino que uno es conducido a percibirlo como un *estado* que nos introduce en otra dimensión de lo real inmediatamente interiorizada [...] la cual entraña una nueva relación con la realidad” (Barthélemy, 2004; citado en Corbin, 33-34; énfasis en el original. Todos los énfasis pertenecerán al original, a menos que indique lo contrario). De a poco, el silencio comienza a ser considerado como una dimensión de la vida que se encuentra más allá del lenguaje, pero que puede crear sentido.

Entrado el siglo XIX, el silencio empezó a considerarse como una práctica que debía ser aprendida y reglamentada. Por esta razón, en el *Grand Dictionnaire Universel Larousse du XIX^e siècle*, aparecen nociones como “ordenar silencio”, “pedir silencio”, “imponer silencio”, “observar silencio”, “romper el silencio”, según indica Corbin. El silencio se configura como un elemento constitutivo de las iglesias, las escuelas o el ejército; en suma, se vuelve parte de “determinadas circunstancias que atañen a la urbanidad, a la corte, a la sumisión” (66). Poco a poco, el silencio pasó de ser una actividad de contemplación, meditación y reflexión a ser una práctica restrictiva, de censura. Durante dicho siglo, el silencio pasa a formar parte de las “buenas maneras”, a partir de las cuales se

pretende marcar claras diferencias entre las personas de ciudad y las de provincia. Según Corbin, a inicios del siglo XIX, “saber callar, saber guardar silencio, frente a la algarabía en la que se complace el pueblo, forma parte del proceso de distinción” (70). Así también, el silencio comenzó a ser usado como un instrumento de poder, pues “rehusar oír y ver al otro, impedir que deje huella, es condenarlo a una forma de no-ser” (Corbin, 1994; citado en Corbin, 71). Probablemente haya sido en este momento cuando se empezó a considerar negativamente al silencio, con lo que, posteriormente, se relegó el estudio de su interpretación. Es decir, si el silencio funciona sólo dentro de una lógica normativa, no tendría caso indagar en sus posibilidades de sentido. Con ello, el silencio pasó a ser considerado sólo como la antítesis absoluta del sonido y de las palabras.

Según Corbin, “en la era contemporánea se ha producido una modificación y un derrumbe de los preceptos y de las disciplinas del silencio”, pues desde inicios del siglo XIX comenzó un descenso del umbral de tolerancia al ruido y al alboroto en Occidente, con lo cual “un nuevo anhelo de silencio se traduce de manera progresiva en la formulación de nuevas exigencias” (72). Es decir, desde este siglo ya no se piensa en el silencio como un momento para el recogimiento, sino como un fenómeno que sólo se contrapone al sonido. La proliferación del ruido en las calles hace que el silencio sea valorado por las personas, cosa que se puede notar en los trenes, por ejemplo, donde –según George Simmel– la gente ahora ya sólo se miraba en silencio, sin platicar (citado en Corbin, 74).

La última estocada a la valoración del silencio como elemento enunciativo dentro del proceso de comunicación llega con la Primera Guerra Mundial. Durante tal época, tanto el silencio como el ruido acarrean sentidos que se contraponen radicalmente. En medio de los combates llenos de estruendos, el silencio llegaba para adormecer, pues estaba

“inmensamente ligado a la realidad de la muerte y a la experiencia del duelo” (Corbin, 75). A partir de entonces, los gritos –tanto de dolor como de placer– comienzan a verse con malos ojos, pues turbaban el tan anhelado silencio de la ciudad.

En el capítulo 6 de su libro, Alain Corbin habla de “La palabra del silencio”, que surge en el momento en que éste empieza a ser poco a poco concebido fuera de su reclusión normativa. De esta forma, dice Corbin, “el silencio, muchas veces es palabra [...] pero es palabra que compite con aquella que se profiere oralmente” (81). Para el siglo XX, los paisajes sonoros de las ciudades habían sufrido muchas transformaciones en cuanto a la presencia del silencio como del sonido. Ello, por supuesto, repercutió en la escritura literaria. Así, diversos autores comenzaron a reflexionar acerca de las implicaciones que tiene uno y otro fenómeno, de modo que ahora se vuelve posible decir que “el silencio es la palabra transfigurada. Ninguna palabra existe en sí misma; la palabra no es más que su propio silencio. Es silencio, indivisiblemente, en el interior de la menor palabra” (Emmanuel, 1975; citado en Corbin, 82).

Jean-Marie Le Clézio considera, por su parte, que “el silencio es la suprema consumación del lenguaje y de la conciencia” (1999; citado en Corbin, 82). De modo que durante esta época empieza a verse la potencialidad que el silencio tiene para expresar la subjetividad, como una alternativa a las palabras. Alain Corbin se refiere a este tipo de discursos como “una empresa de rehabilitación del lenguaje por el silencio” (82), que surge en buena medida por influencia de reflexiones filosóficas y aun religiosas. En el mundo moderno, la relación con Dios se ha transformado significativamente respecto de la que se tenía en la Edad Media. Si antes el silencio era el medio perfecto para comunicarse con Dios, en el siglo XX el silencio es lo único que queda como esperanza de la existencia de

aqué. Así, Kierkegaard “ruega al Señor que no nos permita olvidar que también, cuando calla, habla” (83). Con lo cual, empieza a proliferar la concepción del silencio como palabra no proferida, tanto en la literatura como en la pintura, el cine y la música.

Vale la pena detenerse un momento en el capítulo 7 del libro de Corbin, “Las tácticas del silencio”, pues aquí se habla de cómo el silencio se hizo cada vez más específico de determinadas prácticas. Alain Corbin habla del “arte de callar”, el cual es tan añejo que puede rastrearse desde la Antigüedad. Dice el autor que, “en los tiempos modernos, se da vueltas sin descanso a la convicción según la cual hay menos riesgo en callar que en hablar”. De este modo, en los textos de entre los siglos XVI y XVIII, este arte de callar puede verse como “el proceso de la civilización” (100), tal como demuestra *L’art de se taire*, del abate Dinouart, de 1771; cuyo trabajo consiste en distinguir once tipos de silencio para contribuir con la urbanidad cristiana.

El silencio, entonces, se convierte en una marca de distinción, de prudencia. De hecho, Corbin menciona el interesantísimo fenómeno de que “los campesinos recurren con mucha frecuencia a las tácticas del silencio, pero lo hacen a su manera, ligada a la necesidad del silencio. Se insiste en que, en el siglo XX, el campesino es un hombre que calla. Su palabra es rara, a menudo le parece inútil, incluso en el gesto mismo de la plegaria” (107). Estos datos tienen especial relevancia para mi estudio, pues el silencio de los personajes de *Pedro Páramo* y aun de *El Llano en llamas* es algo que ha llamado la atención numerosas veces entre la crítica literaria; con aciertos y desaciertos he de decir, pues no han faltado las perspectivas que, al analizar el lenguaje en la obra de Juan Rulfo, lo relacionan directamente con la realidad extratextual de los años cincuenta en México. Esto casi siempre ha resultado en una injusta desvalorización de la escritura de Rulfo como mera

transcripción de “lo oral”. Esta discusión la abordé largamente en mi tesis de licenciatura, *En los límites de la escritura. Los puntos suspensivos como dispositivos textuales de la voz en Pedro Páramo* (2022). Pero volvamos al libro de Corbin, pues añade que

en el campo, el silencio es ante todo una táctica. Protege de la revelación de los secretos de la familia, de cualquier ataque contra el patrimonio de honor. Asegura la solidaridad del grupo. Oculta la amplitud de los bienes poseídos y de los proyectos de adquisiciones. Disimula los eventuales deseos de venganza. Callar es protegerse de la circulación de los chismorreos del otro, que intenta incesantemente penetrar en lo que se oculta tras el silencio (108).

Es cierto que Corbin habla de una sociedad real europea, pero, dado que también es parte de Occidente, no resulta difícil encontrar algunas similitudes con el campo mexicano del siglo pasado, e incluso el de la actualidad. Con esto no quiero cometer el mismo error de decir que Juan Rulfo simplemente retrató una dinámica social propia del campo de Jalisco. Más bien, resalto el hecho de que Corbin hable del silencio en relación con el campo de una manera que se parece tanto al universo literario de *Pedro Páramo*.

Y es que la estructura narrativa de la novela es el resultado de una magistral asimilación de la dimensión social recreada por Rulfo, que surge gracias a su experiencia vital. Tan solo recordemos las palabras que él le dice a Fernando Benítez cuando le habla sobre su forma de escribir y de sus recuerdos: “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, 547). Con todo lo referido hasta aquí, quiero destacar que el silencio de *Pedro Páramo* no es uno que se pretenda simplemente experimental, sino que es un silencio que forma parte de la composición de la novela incluso en las partes menos obvias, como

en la formación de la subjetividad de los personajes, como trataré de demostrar en mi análisis.

La revisión histórica que he hecho hasta aquí nos ha permitido identificar las distintas formas en que el silencio ha sido concebido desde Occidente, y de dónde proviene la percepción actual más popular. Esta precisión es importante, pues Méndez y Camargo citan a Hernández (1999) en el estudio que anteriormente referí, para mencionar que en Japón, por ejemplo, “las cosas más importantes no se pueden comunicar con el lenguaje, el cual sirve sólo para comunicar cosas secundarias. [...] el uso de la palabra es considerado insuficiente como vía para establecer una nueva relación social o reparar una relación social transitoriamente rota” (441).

1.2 Antecedentes históricos de la representación gráfica del silencio

Los ejemplos que pudimos ver en el libro de Corbin dan cuenta de una larga tradición literaria que ha hablado del silencio. Si bien, en ellos el silencio aparecía como parte del paisaje de una narración o de un poema; o como tema de reflexiones filosóficas y teológicas, en ninguno pudimos ver que se tratara al silencio como un elemento compositivo de alguna obra, por medio de signos de puntuación y no de las palabras, como pretendo estudiarlo. Para comprender el nexo que establezco entre el silencio y los signos de puntuación en mi estudio será necesario volver un momento sobre la historia de algunos de estos signos.

El libro de Sergio Pérez Cortés, *La travesía de la escritura. De la cultura oral a la cultura escrita* (2006) es capital para el presente estudio. Aquí, el autor hace una exhaustiva revisión sobre cómo Europa occidental pasó de tener una sola forma de comunicarse, sincrónica y sonora, a tener otra que fuera primordialmente silenciosa. En el capítulo III,

Pérez Cortés habla sobre “La página legible y la lectura silenciosa” como el resultado de una serie de prácticas intelectuales que poco a poco fueron cambiando hasta consolidarse como lo que hoy en día constituyen nuestras páginas modernas. Entre dichas prácticas se encuentran algunas que quizás hoy en día parezcan irrelevantes, pero que dotan a las páginas de *legibilidad*, y que tienen que ver con el formato, los espacios en blanco entre las palabras y la puntuación (171). Sobre esta última, el autor destaca que la puntuación moderna, comparada con la de la Antigüedad, tiene la función de “resolver incertidumbres estructurales en el texto, señalando matices de significación semántica o lógica que de otro modo podrían pasar inadvertidos en la lectura”. De modo que “depende mayormente de las reglas del análisis lógico que determinan la relación entre enunciados y, en un grado menor, del análisis gramatical que establece la relación entre las palabras dentro de una frase” (172). En cambio, la puntuación antigua tenía valores esencialmente retóricos, pues se había creado para guiar las pausas o silencios de la lectura en voz alta. Esta puntuación “era sumamente débil en la construcción lógica o gramatical, y notablemente fuerte en la indicación de efectos rítmicos y otros dispositivos, con el fin de facilitar la ejecución dramatizada del lector y captar la atención del escucha” (172).

De esta forma, Pérez Cortés habla de que el primer sistema de puntuación de origen griego que se conoce se denominó *theseis*, y probablemente fue creado en Alejandría. Contenía sólo dos marcas de puntuación: *hipostimgé*, que indicaba una pausa breve, y otra que indicaba una pausa total, *stigmé* (176-177). Después se agregó una tercera marca, aunque no se sabe con precisión en qué momento sucedió. Lo que sí se sabe es que dicha marca se registró por primera vez en el tratado de gramática de Dionisio Tracio, el cual se mantuvo vigente hasta la Edad Media. Fue hasta ese entonces cuando el sistema de

puntuación se amplió sistemáticamente a tres marcas: *teleía stigmé*, en griego (*distinctio*, en latín), que indicaba cuando el sentido de una idea estaba completo y había que detenerse antes de comenzar otra; algo muy parecido a nuestro actual punto (177). La segunda marca de este sistema era la *hipostigmé*, en griego (*subdistinctio* en latín), que indicaba cuando el sentido de una expresión estaba completo, pero se agregaría una precisión, por lo que debía hacerse una pausa corta. Equivaldría a nuestra coma actual. Y la última marca era la *mese stigmé*, (*media distinctio* en latín), que era más difícil de definir porque aparecía “donde se esperaba una pausa de respiración o de reposo” (177). Podría equivaler a nuestro actual punto y coma.

Así, se puede notar claramente que “el impulso de la puntuación antigua es retórico y no lógico o sintáctico” (Pérez, 178). De este modo, el aspecto de los signos de puntuación que en mi estudio preponderaré se acerca mucho más a la manera en que la puntuación antigua los usaba, es decir, como indicadores de silencio, y no tanto por la función que tienen como organizadores de la frase. Sin embargo, en mi análisis el silencio representado por los signos de puntuación no organizará sonido real, pues *Pedro Páramo* es un texto escrito, completamente desligado de la lectura vocalizada.

Sergio Pérez Cortés también habla acerca del espacio en blanco que hoy en día usamos para separar las palabras que escribimos, y que también es fundamental para mi análisis, pero como cambio paragrafístico. Acerca de dicho espacio el autor dice que es una técnica que no siempre existió, pues anteriormente se escribía en *scriptio continua*, que era “como una cadena ininterrumpida de letras carente de separación entre palabras, frases o párrafos” (173), que, además, pocas veces incluían signos de puntuación. Esta forma de escritura fue propia de las escrituras alfabéticas, ya que en los alfabetos logográficos sí era

fundamental separar un signo de otro (174). Pérez Cortés menciona que antes de que el espacio en blanco se consolidara, los griegos usaban un punto intermedio para separar las palabras; el cual, posteriormente fue tomado por los romanos, pero en forma de I, que luego se cambió a tres puntos verticales, luego a dos, y finalmente a uno en medio del renglón (174). Sin embargo, el autor dice que a finales del siglo II el “interpunto” ya había caído en desuso y se regresó a la *scriptio continua*.

Fue hacia el siglo VIII cuando los monjes irlandeses, recién conversos, comenzaron con la sistematización del espacio en blanco para separar las palabras, pues la tarea de aprender latín sólo a través de libros hizo que pudieran ver a la página como otra forma de organizar el lenguaje, separada de su dimensión sonora (186). Pero esta sistematización no se alcanzó sino hasta el siglo X (189). A partir de entonces, el espacio en blanco se consolidó como una técnica de la escritura. Pérez Cortés enfatiza que “la ausencia o presencia del blanco resulta más importante para la lectura que otras características gráficas como la forma o el tamaño de la letra”, dado que, además de separar las palabras, “ha servido para marcar el final de un tema o tópico” (187). Incluso, dice que “algunas veces se le utilizó para indicar la importancia de una pausa más o menos larga” (188). Todo esto se relaciona estrechamente con la forma en que en mi estudio entenderé ciertos cambios paragrafícos de *Pedro Páramo*, pues el espacio en blanco causado por ellos lo veré, no sólo como una forma de organizar las palabras, sino como una manera de hacer manifiesto el silencio.

Ahora que ya hemos revisado un poco de historia sobre el silencio y su representación de manera escrita, conozcamos cómo es que poco a poco se ha ido configurando como un tema de análisis en diversas disciplinas. De esta manera será posible

comprender en qué radica la pertinencia de estudiarlo en su calidad literaria y cuáles son las formas más adecuadas de proceder. Para esto será necesario echar mano de estudios críticos y teóricos hechos desde enfoques no sólo literarios, ya que de por sí los trabajos sobre este tema no son precisamente abundantes. Haremos este recorrido de manera cronológica, para percibir más claramente cuál ha sido el devenir de los estudios sobre el silencio.

1.3 La configuración del silencio como objeto de estudio

El estudio del silencio nace con una pertinencia y estrictez que muy pronto echó raíces dentro de los estudios literarios, y aun filosóficos o sociológicos. Durante los años ochenta, el trabajo acerca del silencio, que en la Pragmática había empezado a hacerse desde la década pasada, comienza a permear en otros campos de las ciencias sociales y las humanidades. Así lo demuestran los trabajos de Amparo Amorós Moltó, “La retórica del silencio” (1982); “Prólogo al silencio” (1984), de Mercè Rius y el capítulo “La estética del silencio”, de *Estilos radicales* (1985), de Susan Sontag.

Amparo Amorós hace una revisión de lo que Pere Gimferrer y José Ángel Valente empezaron a hacer en su poesía a partir de las exposiciones gráficas de Antoni Tàpies, en las cuales el silencio había formado parte del objetivo del pintor. Del mismo modo, en la literatura, el silencio empezó a verse como otra forma de comunicar, tal como demuestran estas palabras de Valente: “Mucha poesía ha sentido la tentación del silencio. Porque el poema tiende por naturaleza al silencio. O lo contiene como materia natural. Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio” (citado en Amorós, 18). Asimismo, Amorós habla de personas como María Zambrano, quien le dedicaría al silencio un espacio en sus reflexiones sobre lo que hay “Antes de la palabra”. O Claudio Guillén, quien puso al silencio como el principal elemento

del estudio de la poesía de Antonio Machado, en “La estilística del silencio” (18). Así, hubo autores en cuyas obras predominaban conceptos como “silencio, vacío, noche, espacio desierto, página en blanco, muro”, pues durante la época –continúa Amorós–

todo parece confluir hacia una tendencia que cuestiona la capacidad expresiva del lenguaje, que adopta una postura más modesta, menos enfática, ante la efectividad del decir y –acorde con el nihilismo y el desencanto de su momento histórico– vuelve los ojos al callar, al insinuar, al aludir/eludir, a la desnudez, la concentración y la síntesis como síntomas más lúcidos de la insuficiencia expresiva de las palabras–tópico de tan larga y antigua tradición [...] nuevamente abordado de modo insistente y explícito, en la teoría y en la praxis, plenamente asumido e investigado a través de un pensamiento poético que en él se fundamenta (18).

De este modo, la autora dice que habría que distinguir varias formas en las que los autores hacen presente el silencio en la literatura: “quienes aluden al silencio y quienes, indirectamente, nos remiten a él al quejarse de la insuficiencia del lenguaje. Y también, entre quienes toman al silencio como objeto retórico [...] y quienes lo crean o lo utilizan como elemento de composición [...] y una situación intermedia donde se superponen las dos actitudes” (24).

Así, es mediante los recursos expresivos que los autores integran la poética del silencio, con lo que Amorós encuentra que ha predominado “un intento de supresión de todo elemento considerado «retórico» –en el sentido peyorativo del término– es decir, de todo elemento no significativo, hueco, superfluo, meramente ornamental” (24). Igualmente, “se ha buscado eliminar nexos innecesarios, brindar la sintaxis, entrechocar –mediante asociaciones insólitas, sorprendentes, imprevistas– las palabras” y “se ha hecho un silencio temático y uno referencial” (24). Además, “se ha utilizado el espacio tipográfico de la página para inscribir en él breves y sintéticos poemas que recuerdan la antigua tradición de los Hai-ku o las Greguerías”. De tal forma, el silencio “ha funcionado como un auténtico

vacío físico, absorbiendo al lector, devorándolo, incluyéndolo en el poema hasta hacerlo participar en él como coautor” (24).

Con todo esto se puede ver cómo en la literatura del siglo XX comienzan a descubrirse nuevas posibilidades de enunciación para el silencio, que se diferencian mucho de las formas en que en otros siglos se habían conocido, según pudimos ver al inicio de este capítulo. También se amplían los horizontes de los estudios literarios y el silencio empieza a ser problematizado. Así lo demuestra el siguiente texto, “Prólogo al silencio”, de Mercè Rius, de 1984; un trabajo breve pero complejo en donde el silencio es complejizado como una categoría de análisis.

En dicho texto, la autora realiza –desde una perspectiva más cercana a la filosofía– una reflexión que abre la posibilidad al estudio del silencio como parte constitutiva del lenguaje. Rius comienza diciendo que el silencio como pausa “arrastra su existencia ínfima por los intersticios de las frases, fijando los límites de los vocablos en cada secuencia sintagmática”, pero fuera del uso concienzudo que desde la poesía puede hacerse de éste, el silencio aparece “cual entidad fantasmagórica”, como “mera apoyatura del significado” (133). En el habla, el silencio “siempre será un intervalo, el vacío que estiliza la plenitud de las palabras”, pues, además, “no puede rebelarse, porque la ejecución lingüística le trae ecos de creación y arte” (133), debido a su pasado retórico, que le constriñe a un solo sentido de enunciación. De esta forma, Rius plantea que es necesario pensar el silencio desde una perspectiva filosófica que no resuelva el tema cerrándose sobre una tautología.

La autora precisa que “el silencio desempeña un papel importante en la transición del paradigma al sintagma lingüísticos”, pero que “no hay un silencio esencial del paradigma”. Más bien, “percibimos la cadena sintagmática como un recortarse de las

palabras sobre el silencio, que, actuando de fondo, les da relieve” (133). O sea, que el silencio habría que ubicarlo rodeado de lenguaje, y no necesariamente como precedente a éste. De la articulación sintagmática deviene “un incremento del cual el silencio es una pieza fundamental. Y lo que es peor: puesto que no pertenece al paradigma. Se trata de un silencio con entidad propia” (133). De este modo, no encontraríamos el sentido del silencio por sí sólo, sino que haría falta analizarlo siempre junto a las palabras que lo rodean, pues dentro de la cadena sintagmática se va llenando de sentido conforme ésta se engarza. A partir de esto es que Rius se pregunta en qué punto habría que ubicar, entonces, al silencio.

La autora postula que “el silencio es pues un momento de la finitización del lenguaje, y éste acaba por recuperarlo en el seno de su absolutez”, por lo que no pueden ser separados el uno del otro. De modo que, continúa Rius, “el silencio es necesario –posee dignidad filosófica– como figura perecedera en el devenir del logos” (134). Este matiz es el que la autora denuncia que no se ha visto desde la filosofía, pues “los filósofos han querido fundamentar la inmanencia material del silencio en los límites del habla, por medio de su inmanencia temporal en el lenguaje”, con lo cual se ha conseguido asegurar que “la verdadera esencia del habla es el lenguaje” y que “la tradición entiende el logos como verbo” (134).

A partir de todo esto, Rius plantea que “cada acto discursivo, en tanto efectuación limitada, reduce las posibilidades iniciales contenidas en el silencio originario. Y no obstante, la pausa retórica enriquece las palabras porque aquél las habita como horizonte de potencialidades actualizables. El silencio originario está preñado de sentido; en él germina el discurso” (134). De esta forma, en el estudio que aquí planteo podríamos pensar en los puntos suspensivos como aquella pausa retórica que trae un nuevo aire de potencial

significación, en la que el silencio, al considerarse como un momento de adentramiento y puesta en conflicto de la subjetividad de los personajes, tiene el poder de actualizar las palabras subsecuentes.

La autora invierte la relación planteada por la dialéctica para entender el silencio, pues ésta lo veía simplemente como un vacío contrapuesto a las palabras, con lo cual se entiende que hay potencial sentido en el silencio, pero que “sigue dependiendo del sentido hacia el que se orienta, en una finalidad sin retorno. Ni tan siquiera se distingue ya del lenguaje. No vale decir que es posible lenguaje” (134), de modo que “ya no basta con afirmar que el verdadero ser del silencio es lenguaje. Hemos de sostener que el silencio o es lenguaje, o no es” (134). De esta manera se borran cada vez más los contrastes entre el silencio y las palabras, y con ello se intensifica la necesidad de atenderlo en un análisis literario.

Mercè Rius sostiene que “sólo podemos decir el silencio desde el lenguaje, porque sólo podemos representarnos el ser” (135). Es decir, si pudiéramos expresar el silencio con el silencio, podríamos quizás representarnos otra cosa. Esto tiene especial pertinencia para mi trabajo, pues al poner en el centro los signos de puntuación y los cambios paragráficos para estudiar el silencio, no situamos el análisis en el lenguaje propiamente, sino en las técnicas con que lo codificamos; lo cual parece pertinente si tomamos en cuenta que los discursos de los personajes de *Pedro Páramo* no son ya seres completos, sino puras voces, sin rostro ni cuerpo, debido a que ya están muertos.

Hacia el final de su trabajo, Rius dice que “el lenguaje no puede decir el silencio”, de lo cual se desprende que “no existe el silencio en tanto presencia originaria que desvela su verdad en el acto del habla, sino como huella producida por la escritura” (135). En

efecto, recordemos lo que Sergio Pérez Cortés describía acerca de la puntuación antigua, y que cité líneas arriba, en donde pudimos ver que mediante los signos de puntuación se organizaba por escrito el discurso oral. De este modo, podemos pensar que acaso sea gracias a la escritura que podemos reflexionar acerca del silencio. Por eso, Rius recomienda adoptar una postura mucho más flexible frente al estudio del silencio, pues someterlo “a la jurisdicción del sentido, la negativa a reconocerle la trascendencia, son exorcismos contra el fantasma de la irracionalidad” (135).

Por su lado, Susan Sontag estudia en “La estética del silencio”, un capítulo de su libro *Estilos radicales*, de 1985, algunos procedimientos con que los artistas han hecho al silencio parte de sus obras y de sus vidas mismas. Sontag considera al silencio como un gesto para el artista de las vanguardias, ya que mediante éste “se emancipa de la sujeción servil al mundo, que se presenta como mecenas, cliente, consumidor, antagonista, árbitro y deformador de su obra” (18). De este modo, el silencio en la vida de los artistas existe como una *decisión*, cuyo punto máximo puede verse en el suicidio; como un *castigo*, o autocastigo en la locura de ciertos artistas (22). La autora destaca que el silencio como parte de la *experiencia* del público no puede existir de forma literal, pues el artista siempre puede saber cuál es la reacción que provoca su obra. Así como el silencio tampoco puede ser literalmente la *prioridad* de una obra de arte, pues “no existen superficies neutrales, ni discursos neutrales, ni temas neutrales, ni formas neutrales” (23).

La autora evidencia que el silencio “nunca deja de implicar su opuesto ni de depender de la presencia de éste [...], así también debemos aceptar un ámbito circundante de sonido o lenguaje para reconocer el silencio”, pues “continúa siendo, inevitablemente, una forma del lenguaje [...] y un elemento del diálogo” (25). De este modo, Sontag

encuentra que hay ciertas aplicaciones que en la sociedad suelen dársele al silencio, tales como probar la falta de pensamiento o la renuncia a él (37), probar la conclusión del pensamiento, “pertrechar o ayudar al lenguaje para que alcance su máxima integridad o seriedad” (38). También puede suministrar tiempo para continuar el pensamiento o explorarlo, pues la autora opina que “la palabra pone punto final al pensamiento”, y en cambio, “el silencio mantiene las cosas «abiertas»” (38).

Cada vez aparecen más matices para el entendimiento del silencio en la literatura, desde los cuales se vuelve posible forjar teorías que contribuyan a un estudio más completo de las obras. Enseguida, traigo a cuenta el texto de Carmen Bobes Naves, “El silencio en la literatura”, de 1992, con el cual el tema del silencio se perfila mucho más hacia su estudio en un *corpus* literario. En este texto, la autora estudia distintas formas en que el silencio se hace parte de los procedimientos de la escritura literaria. Así, en el primer apartado de la primera sección de su texto, denominado “a) El silencio como contrapunto textual”, dice que “se considera «silencio» el de aquel que está presente en un diálogo, en una conversación, en un intercambio sémico, y no participa más que como oyente” (99). A partir de ejemplos de las artes visuales, dice que “el vacío, el silencio, el blanco, que toman su ser de lo lleno, de la palabra, de la figura, y son volumen virtual, palabra latente, figura inminente y acechante, se disponen a tener sentido no sólo por el contrapunto en que están situados de un modo inmediato, sino en el conjunto de un texto escultórico, literario, pictórico” (100).

En el ámbito literario, dice Bobes Naves que el silencio es un signo que no se comporta de manera sistemática, puesto que se presenta en concurrencia con otros signos literarios “cuyas relaciones y cuyo sentido es diverso en cada texto”, por lo cual “el silencio

literario ha de ser interpretado en el espacio que ocupa en el texto que lo acoge y lo crea. Aislado, fuera de contexto, el silencio no existe, porque carece de límites y no es perceptible para el hombre”. Es decir, que “no podemos hacer una serie de tipos de silencios, o un esquema de sus relaciones con otros signos en el texto literario; tampoco podemos hablar del sentido que puede llegar a tener el silencio en el discurso literario” (100). Vale la pena cuestionar aseveraciones como ésta para verificar si, fuera de un afán taxonómico, es posible esquematizar el silencio en una obra que hace de éste un material fundamental, como lo es *Pedro Páramo*.

En su segundo apartado, “b) El silencio espacial”, la autora habla de aquel silencio que está situado en el texto a partir de “contenidos que se introducen en el texto de una forma indirecta por medio de signos que son testimonio de temas latentes, de motivos silenciados en el discurso”. Se refiere a los espacios marginales de un texto: “los márgenes, los comentarios, las notas a pie de página, los excursos”, que “acogen a veces los temas centrales del poeta” (103). Dice Bobes Naves que “el escritor deja en el texto signos o indicios; voluntarios unas veces, involuntarios otras, que hablan de sus propios silencios y son su voz oculta en el texto” (104). De modo que los silencios espaciales constituyen “aquellos indicios que nos hablan de las preferencias del autor” (105), lo cual es, de hecho, lo que pretendo estudiar acerca de ciertos cambios paragrafícos que hay en *Pedro Páramo*, pues su disposición da cuenta del criterio de Rulfo.

En el tercer apartado “c) El silencio estructural”, Bobes Naves menciona que L. Terracini (1988) ha hablado de los “códigos del silencio” para referirse al “conjunto de signos que se introducen en un texto para expresar en forma indirecta un contenido determinado que se silencia” (105). Así, se ha descubierto que mediante dichos códigos es

posible notar que “las formas de expresión utilizadas en una época, por un artista, son incapaces de expresar, comunicar o establecer el diálogo, y obligan a determinados interlocutores a callarse, a guardar silencio” (105). En el siguiente apartado, “d) El silencio del subtexto”, la autora encuentra que en la literatura el silencio también puede aparecer cuando un cúmulo de palabras se hace tan innecesario, que el silencio sería más elocuente, y lo ejemplifica con el personaje de la Sra. Smith de *La cantante calva*, de Eugène Ionesco (1950). De este modo, Bobes Naves determina que “la palabra que se reduce sólo a voz constituye en el discurso literario el más denso de los silencios” (108), lo cual puede hacernos pensar en el discurso del mismo Pedro Páramo, en la novela que aquí estudio, pues en gran medida se diferencia de los demás por no guardar demasiado silencio.

En la segunda parte, “Formas del silencio literario”, la autora analiza algunos poemas de Blas de Otero en los que puede verse “1. El silencio como tema” cuando habla del silencio de Dios, y el “2. Silencio de los códigos”, en el que “el lenguaje no puede reproducir todo lo que el hombre ve, siente o discurre, y su valor representativo no lo abarca todo, hay una parte de las vivencias humanas, de aspectos de la naturaleza o de la sobrenaturaleza para la que el lenguaje no dispone de expresión” (116). Bobes Naves dice que “en este extremo habría que situar el silencio de autores que se han callado cuando su palabra era suficiente, rica y adecuada al discurso dramático, al relato, a la expresión lírica” (117), y menciona, por supuesto, el caso de Juan Rulfo. Finalmente, la autora habla del “3. Silencio esquemático”, el cual es integrado en las obras mediante la elisión de temas en específico por parte de los personajes. A partir del estudio de Bobes Naves se ha podido ver al silencio como un elemento digno de analizarse dentro de la literatura, con todo y las ambigüedades que el mismo ámbito le confiere.

También en 1992, aparece el único texto en el que desde la Lingüística, y específicamente, desde el Análisis del discurso, se ha teorizado acerca del silencio. Me refiero a *As formas do silêncio. No movimento dos sentidos* (1992), de Eni Puccinelli Orlandi. En este libro, la autora considera que el silencio ha sido un tema bastante relegado en los estudios del discurso, tanto hablado como escrito. Por ello, hace una propuesta teórica que pone al silencio en el centro de la significación, y analiza algunas frases de la cultura popular que fueron conocidas durante la dictadura militar de Brasil, para demostrar cómo el sentido excedía los límites de lo dicho.

De este modo, Orlandi postula que el silencio es otra forma de crear significado: “ua perspectiva que assumimos, o silêncio não fala. O silêncio é. Ele *significa*. Ou melhor: no silêncio, o sentido é”¹ (31). Así, la autora recupera algunas nociones etimológicas sobre el silencio para esclarecer el carácter de este fenómeno. Recupera, por ejemplo, que “a etimologia de *silentium*, referida a *silens*, que significa: que se cala, silencioso, que não faz ruído, calmo, que está em repouso, sombra etc.”² (33). Asimismo, la autora dice que algunos de los usos antiguos de la palabra “silencio” demuestran que había distintos contextos para utilizarla:

Embora na época clássica não houvesse diferença de sentido entre *sileo* e *taceo* (calar), primitivamente *sileo* não designava propriamente “silêncio” mas “tranquilidade”, ausência de movimento ou ruído: “Estar em silêncio” = “Estar quieto”. Empregava-se *sileo* para falar de coisas, de pessoas e, especialmente, da noite, dos ventos e do *mar*. *Silentium*, mar profundo. E aí deparamos com o aspecto fluido e líquido do silêncio³ (33).

¹ “desde nuestra perspectiva, el silencio no habla. El silencio *es*. *Significa*. O mejor dicho: en el silencio *está* el significado”. Todas las traducciones de este libro son mías.

² “si acudimos ahora a la historia de las palabras, encontramos la etimología de *silentium*, referida a *silens*, que significa: silencioso, callado, sin ruido, tranquilo, en reposo, sombra, etc.”

³ “Aunque en la época clásica no había diferencia de significado entre *sileo* y *taceo* (estar en silencio), primitivamente *sileo* no significaba realmente «silencio» sino «tranquilidad», ausencia de movimiento o ruido: «Estar en silencio» = «Estar quieto». *Sileo* se utilizaba para hablar de cosas, personas y, sobre todo, de la noche, los vientos y el *mar*. *Silentium*, mar profundo. Y ahí nos encontramos con el aspecto fluido y líquido del silencio”.

De hecho, el mar y el eco son metáforas que la autora utiliza para explicar la dinámica con que el silencio puede ser entendido. Así, Orlandi dice que el silencio entendido desde la metáfora del mar se revela como “incalculável, disperso, profundo, imóvel em seu movimento monótono, do qual as ondas são as frestas que o tornam visível. Imagem”⁴ (32). En cambio, si se entiende al silencio con la metáfora del eco, se vuelve posible captar su “repetição, não-finitude, movimento contínuo. Também fresta para ouvi-lo. Som”⁵ (33). Así, la autora explica que el sentido del lenguaje tiene movimiento, y que “supõe pois a transformação da matéria significante por excelência (silêncio) em significados apreensíveis, verbalizáveis. Matéria e formas”⁶ (33). De este modo, la autora plantea que “a matéria significante do silêncio é diferente da significância da linguagem (verbal e não-verbal). Ao tornar visível a significação, a fala transforma a própria natureza da significação”⁷.

Eni Orlandi identifica que en nuestra sociedad occidental solemos restringir la significación sólo al lenguaje, con lo cual el silencio queda fuera del proceso comunicativo. De este modo, la autora deja de poner el énfasis en el lenguaje, y da paso a la siguiente relación:



⁴ “incalculable, disperso, profundo, inmóvil en su monótono movimiento, del que las olas son los resquicios que lo hacen visible. Imagen”.

⁵ “repetición, no finitud, movimiento continuo. También una apertura para escucharlo. El sonido”.

⁶ “presupone, pues, la transformación de la materia significante por excelencia (el silencio) en significados aprehensibles y verbalizables. Materia y formas”.

⁷ “la materia significante del silencio es distinta de la significación del lenguaje (verbal y no verbal). Al hacer visible el significado, el habla transforma la naturaleza misma del significado”.

Así, la autora considera que tanto lenguaje como silencio participan de la significación del mundo mediante procesos distintos, pero que, al final se afectan mutuamente. Orlandi habla del silencio desde una perspectiva no negativa, y dice que “o silêncio não fala, ele significa”⁸ (42). La forma en que la autora lo estudia no es a partir de una dicotomía del lenguaje, sino desde “sua relação constitutiva com a significação (o que ele é)”⁹ (42). Su intención también consiste en “a problematização de toda tentativa de sedentarização da noção de silêncio, seja na forma da elipse (ao nível da frase), das “figuras” (em retórica), ou da distinção dito/não-dito, que reduz o não-dito ao implícito (as teorias da argumentação)”¹⁰ (44-45).

Entre los diversos objetivos que persigue el trabajo de la autora, se encuentra el análisis del silencio a propósito de los límites del diálogo, lo cual se relaciona estrechamente con la forma en que a mí me interesa analizar el silencio en *Pedro Páramo*. Orlandi señala que frente a la completitud del habla, la incompletud es necesaria, ya que “produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. E é o silêncio que preside essa possibilidade”¹¹ (47). Este espacio de posibilidades abierto por el silencio dentro de la dinámica conversacional también puede implicar un espacio abierto para el sujeto, que lo fragmenta: “É por aí que se pode fazer intervir as «fissuras» que nos mostram efeitos de silêncio. O Outro está presente mas no discurso, de modo ambíguo (presente e ausente). E

⁸ “el silencio no habla, significa”.

⁹ “su relación constitutiva con la significación (lo que es)”.

¹⁰ “problematizar cualquier intento de sedentarizar la noción de silencio, ya sea en forma de elipsis (a nivel de la frase), de «figuras» (en retórica), o de la distinción dicho/no dicho, que reduce lo no dicho a lo implícito (teorías de la argumentación)”.

¹¹ “es lo incompleto lo que produce la posibilidad de lo múltiple, la base de la polisemia. Y es el silencio el que preside esta posibilidad”.

os modos de existência (presença) das personagens do discurso são significativos”¹² (48).

De este modo, la autora sostiene que analizar la conversación desde un cuestionamiento del silencio implicaría lo siguiente:

a) o silêncio, na constituição do sujeito, rompe com a absolutização narcísica do eu que, esta, seria a asfixia do sujeito, já que o apagamento é necessário para sua constituição: o silenciamento é parte da experiência da identidade, pois é parte constitutiva do processo de identificação, é o que lhe dá espaço diferencial, condição de movimento; b) o silêncio, na constituição do sentido, é que impede o non sense pelo muito cheio, produzindo o espaço em que se move a materialidade significativa (o não-dito necessário para o dito)¹³.

La propuesta de Orlandi sostiene que el silencio no es representable. En su lugar, se pretende estudiar tres aspectos particulares del silencio: “a) inteligibilidade (unidade significativa discernível em nível de frase); b) interpretabilidade (atribuição de sentido ao enunciado); e c) compreensão (apreensão dos processos de significação de um texto)”¹⁴. Todo esto, como parte de la premisa que la autora sustenta, de que el silencio “não é interpretável, mas compreensível”¹⁵ (50).

La autora desarrolla conceptos como el “silencio fundante/fundador” y “la política del silencio” para estudiar las condiciones en que el silencio forma parte de los discursos. Más adelante ahondaré en las características de cada concepto, para comprender mejor la implicación que pueden tener en un estudio literario como el que aquí presento. Por ahora, puedo adelantar que el “silencio fundador” al que se refiere la autora resulta particularmente provechoso para el análisis del silencio que propongo hacer en *Pedro*

¹² “Aquí es donde pueden intervenir las «grietas» que nos muestran los efectos del silencio. El Otro está presente, pero en el discurso, de forma ambigua (presente y ausente). Y los modos de existencia (presencia) de los personajes en el discurso son significativos”.

¹³ “a) El silencio, en la constitución del sujeto, rompe con la absolutización narcisista del yo, que sería la asfixia del sujeto, ya que el borramiento es necesario para su constitución: el silenciamento forma parte de la experiencia de la identidad, porque es parte constitutiva del proceso de identificación, es lo que le da espacio diferencial, condición para el movimiento; b) el silencio, en la constitución del sentido, es lo que impide el no-sentido por estar demasiado lleno, produciendo el espacio en el que se desplaza la materialidad significativa (lo no dicho necesario para lo dicho)”.

¹⁴ “a) inteligibilidad (unidad significativa discernible a nivel de frase); b) interpretabilidad (atribución de significado al enunciado); y c) comprensión (aprehensión de los procesos de significado de un texto).”

¹⁵ “no es interpretable, sino comprensible”.

Páramo, pues la forma en que lo estudiaré mediante marcas tipográficas comparte la inquietud de Puccinelli por no traducir el silencio en palabras, sino por “conhecer os processos de significação que ele põe em jogo. Conhecer os seus modos de significar”¹⁶ (50).

Del mismo modo, la propuesta de Orlandi resulta totalmente pertinente para mi estudio, pues la autora considera que el silencio tiene la capacidad de repercutir en la fragmentación del sujeto. Asimismo, mi propuesta de análisis contempla al silencio como un momento del discurso de los personajes en que sus propias subjetividades se ven en crisis y se transforman. Según entiendo, el silencio que estudiaré también tendrá facultad para significar por sí mismo. Más adelante, explicaré con más profundidad otros aspectos de la teoría de Eni Orlandi que se integrarán a mi estudio.

Ahora traeré a cuenta otro texto que sigue el análisis del silencio desde esta disciplina. En 1994, Lisa Block de Behar publica *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, un libro en el que el silencio se encuentra, sobre todo, en la capacidad creadora que tiene el lector a partir de la interpretación. La obra de Block de Behar se relaciona directamente con la teoría de la recepción, de modo que en el centro de su análisis se sitúa la tarea del lector. Acerca de ésta, la autora dice que no es pasiva, puesto que lectura y escritura no son actividades unidas por la consecutividad, sino que son “las dos caras constitutivas que se encuentran en el núcleo de toda generación, gestación literaria”, lo cual resuelve “acrónicamente su temporalidad, espacializándola en una dimensión diferente, una a-dimensión tal vez, un lugar sin lugar y sin tiempo de la obra” (31).

¹⁶ “conocer los procesos de significación que pone en juego. Conocer sus formas de significar”.

Dicha espacialización la retoma la autora cuando, en el capítulo “El problema del discurso referido” de su libro, se refiere a los procedimientos con que la escritura poética procura la repetición (aliteraciones, rimas, repetición de palabras, de frases, de versos, de estrofas) (108), y dice que “el pasaje de lo oral a la escritura [...] no es simplemente la transustanciación de voz en letra sino de tiempo en espacio” (109). De esto se desprende que “en el texto literario, el carácter temporal de los enunciados –su naturaleza sonora– reclama un procedimiento sucesivo también, pero es al silencio de lo visual que se da paso” (109). El hecho de que Block de Behar se refiera a procedimientos compositivos que recurren a las palabras para manifestar la espacialización del tiempo en el texto permite pensar que otros elementos de la escritura literaria, como los signos de puntuación, puedan desempeñar una función análoga. De hecho, si recordamos lo que Pérez Cortés (2006) decía sobre la puntuación antigua, nos daremos cuenta de que los signos de puntuación, entonces, espacializaban el tiempo del discurso oral mediante el registro de un silencio. Más adelante veremos que otra autora también toma en cuenta la relevancia que el silencio tiene en relación con el registro del tiempo.

En otro capítulo, “Escritura e interdicción”, la autora habla de que en la música o el cine pueden darse interrupciones que, a base de espacios en blanco, rompen efectivamente la continuidad de una historia. En cambio, en la literatura estos espacios en blanco pueden formar parte de la historia sin tener que interrumpirla necesariamente. Es decir, que dichos espacios participen junto con las palabras para formar una historia. A partir de esto, Block de Behar dice que “entre las palabras impresas queda un espacio en blanco que no corresponde ni a la voz del escritor ni a su silencio. Sólo vale como una convención (tipo)gráfica pero, contextualizada, no puede dejar de tener sentido. Marca, entre dicción y

dicción, el blanco que resulta especialmente adecuado para representar la interdicción” (205). O sea, que al atender estos espacios en blanco como la representación de un silencio, es posible desentrañar algo más que no corresponde al discurso del autor, sino a la participación activa del lector.

De este modo, la autora postula que en dicho espacio, que no está escrito ni debe ser dicho, “se desarrolla la interpretación, la lectura que, sin obliterar el texto, lo aparta de su literalidad”, y que “los blancos del texto representan el silencio de la lectura, un silencio verificable y necesario, necesario porque no puede dejar de ser” (205). En acuerdo con estas palabras, los cambios paragrafícos que tienen especial importancia para mi estudio, tampoco manifestarán una voz ni un silencio del autor —en mi caso, de Juan Rulfo— sino que, contextualizados y delimitados, serían la representación de un silencio que contribuirá con la lectura de determinados puntos suspensivos.

Ahora traeré a cuenta un trabajo de carácter mucho más ensayístico. Y es que la mayoría de los estudios que he citado hasta el momento se destacan por su contenido fuertemente propositivo. El trabajo que Luis Villoro hace en 1996, *La significación del silencio*, plantea, desde el título, una postura en la que parece haber sido superada la discusión acerca de la pertinencia del silencio, para situarse de lleno en la ontología de éste. Así, el autor reflexiona sobre la capacidad enunciativa que el silencio tiene dentro del lenguaje. Desde la filosofía, Villoro identifica que es a través de éste como asimilamos el mundo. Sin embargo, destaca que el lenguaje, que denomina “discursivo”, “no habla de un mundo vivido sino de un mundo representado” (29). Con esto, el autor plantea que los modos en que hacemos significar al mundo son, primero, mediante el lenguaje discursivo y, segundo, con la poesía, “y, en propiedad, el silencio” (32). Villoro considera que el silencio

tiene capacidad enunciativa, que sirve como “*señal* de determinadas vivencias psíquicas”, pues éste puede “ofrecer una ventana abierta para el estudio de la intimidad ajena” (49), lo cual se relaciona con el objetivo que persigue mi estudio: averiguar en qué manera el silencio participa en la configuración de la subjetividad de los personajes de *Pedro Páramo*.

El autor determina que el silencio “acompaña al lenguaje como su trasfondo, o mejor, como su trama. La palabra lo interrumpe y retorna a él” (50). De esta forma, Villoro identifica que el silencio tiene signos materiales con que manifestarse. Así, por ejemplo, dice que pueden encontrarse en la escritura por medio de los signos de puntuación (52). El autor destaca que dichos signos no significan nada por sí solos, sino que “sólo permiten la organización de los otros elementos del lenguaje”, y sin embargo “en casos determinados, los silencios del lenguaje parecen rebelarse contra ese papel acompañante y querer, también ellos, significar algo” (53).

Villoro plantea que las pausas que en una conversación oral pueden indicar una frase desconcertante e imprevista, en la escritura pueden estar representadas por los puntos suspensivos o los dos puntos (54). No podría estar más de acuerdo con tales palabras, pues para este trabajo considero los puntos suspensivos de *Pedro Páramo* a partir de su capacidad para, además de organizar el texto, crear sentido a partir de su posición en el texto. No es que por sí solos contengan un sentido absoluto y unívoco, sino que el análisis puede partir del silencio hacia las palabras, en lugar de como regularmente lo hacemos, que es al revés.

Hacia el final de su texto, Luis Villoro precisa que la significación propia del silencio es que “la palabra no es adecuada al modo como las cosas en torno se presentan, que no puede figurarlas con precisión” (66), porque el silencio, al significar los límites de la

palabra, “muestra indirectamente algo de las cosas: el hecho de que rebasan las posibilidades de la palabra” (67). De esta manera, el autor indica que “el silencio es la significatividad negativa en cuanto tal: dice lo que *no son* las cosas vividas; dice que no son cabalmente reducibles al lenguaje” (68), con lo cual concluye que “el silencio nos ha abierto de nuevo al asombro sobre el mundo” (69), pues “todo lo inusitado y singular, lo sorprendente y extraño rebasa la palabra discursiva; sólo el silencio puede «nombrarlo»” (70). Y, tal vez –agrego yo– todo esto que está más allá del lenguaje no sea nada más ni nada menos que el contacto con el Otro y su subjetividad.

Ahora revisemos el que, probablemente, fue el primer texto sobre el silencio que fue llevado a un congreso de literatura hispánica, el de Rosa María Mateu Serra, “Consideraciones en torno al silencio y la palabra”, del año 2000. En este trabajo, la autora comienza por señalar lo que en esta revisión hemos estado viendo: la usual asunción de la primacía de la palabra por encima del silencio (662). Mateu Serra plantea que, de a poco, se ha ido popularizando una desconfianza del lenguaje que, ya había sido diagnosticada por Sontag, según pudimos ver. Así, la autora se basa en la distinción que Augusto Ponzio (1995) hace sobre los términos “silencio” y “callar”, y se centra en este último para analizarlo como producto intencionado del escritor (664).

A partir de esto, Mateu Serra analiza poemas de Alejandra Pizarnik y de Roberto Juarroz, en los que descubre múltiples alusiones a la incapacidad del lenguaje para significar de forma precisa. La autora dice que la escritura poética de estos autores es una que “ha dejado de confiar en los conceptos ordinarios del lenguaje y, por tanto, en la concepción estructuralista del signo lingüístico: éste deja de ser definido como una relación entre significante/significado, el vínculo entre estos dos constituyentes se ha perdido”

(666). Con esto, se advierte que en los versos de dichos poetas el silencio es aludido por medio de palabras, lo cual puede recordarnos las formas del silencio literario que Bobes Naves (1992) encontraba, y que cité hace unas páginas.

A continuación, traeré a cuenta otro de los grandes acercamientos que se han hecho al silencio desde la filosofía. Me refiero a *El silencio en la palabra. Aproximaciones a lo innombrable* (2000), de Max Colodro. Este libro es una compleja reflexión acerca de la existencia del silencio en el mundo moderno, tras la que puede advertirse la tradición que los estudios sobre éste han forjado. El autor inicia por señalar lo que desde hace años varias autoras habían postulado, sobre que el lenguaje “nos delata en cuanto expone que ya somos desde el inicio prisioneros de la lógica de la expresión”, de modo que “vivimos en la tranquilidad ontológica de saber que podemos comunicarnos, que nuestro encierro existencial acaba al momento de pronunciar la primera palabra” (11). El silencio que a Colodro le interesa estudiar es aquel que se identifica a partir de la huella que puede dejar en el lenguaje (13), pues cree que, en realidad, es imposible acceder a “aquello que vive siempre más allá de los nombres, pero que sólo hemos llegado a intuir desde el lenguaje, desde la evidencia de sus límites y perplejidad” (13).

Colodro explica que en la sociedad moderna hemos asumido que existen fronteras infranqueables entre la palabra y el silencio, y que a partir de esto nos hemos acostumbrado a permanecer en el ámbito en donde reina el lenguaje, y que podemos reconocerlo como “el espacio propio donde puede desplegarse nuestra voluntad de sentido y comunicación” (15). Sin embargo, el autor destaca que “la posibilidad del silencio –la ausencia de palabras–, ronda y amenaza al lenguaje del mismo modo que el *sin-sentido* ronda y amenaza al sentido” (16). De este modo, Colodro plantea que sería el mundo el horizonte donde se

funda la intimidad que comparten la palabra y el silencio, y que tratar de distinguirlos sería una ilusión (16). Tal intento de distinción complicaría el reconocimiento de aquella intimidad originaria que comparten lo nombrado y lo que permanece en silencio (16). Todo esto, dice Colodro, haría referencia a una metafísica en la que “lo innombrado será simplemente la evidencia de lo existente, de todo lo que –al carecer de relevancia–, no merece ser expresado”, con lo cual “la palabra por su parte nos remitirá a la presencia de las cosas, a la imagen de un mundo pleno y sustantivo que es anterior al ejercicio de su nombramiento” (16).

El autor determina que la definición de una *ontología del silencio* tendría que partir de la interrogación acerca de si es posible establecer la mencionada distinción (16). De esto se desprendería una condición propia del pensar metafísico: “las palabras hablan de las cosas y estados de cosas que llenan el mundo, pero el mundo en cuanto horizonte temporal y precomprensivo donde los *entes* tienen su ocurrencia, queda obligado a permanecer innombrable” (17). Entonces, el autor plantea que las reflexiones acerca del silencio y la palabra partirían de una *diferencia ontológica* (17), según la cual “sólo lo que ha sido establecido como presencia puede ser nombrado, fijado en una cadena signifiante que posee una correlación precisa y unívoca con un significado. El mundo en su total y permanente infinitud de sentidos queda así relegado en el silencio” (18). Al mismo tiempo, esa diferencia da cuenta –según Colodro– del *olvido del Ser* del que habla Heidegger, con lo que tan sólo el planteamiento de la pregunta sobre identificar el silencio de las palabras ya da cuenta de un problema.

Colodro postula que “la palabra auténtica hablaría en cuanto participa de un escuchar, de su comunión con aquello que ha sido dicho en un horizonte histórico de

intersubjetividad y, también, con aquello que se da en él como acallamiento” (18-19). El autor precisa que “la palabra filosófica y la poética son el lugar donde la autenticidad de un tiempo histórico, de un momento en la cultura, puede acceder a hacerse concepto, escapar de lo meramente contingente y volcar su mirada hacia la profundidad de su ser *auténtico*” (19). En cambio, el habla en general “permanecería prisionera de las urgencias de lo contingente, atrapada por la aparente evidencia de lo sensible y lo cuantificable” (19), pues el lenguaje, que es *in-auténtico*, evitaría cuestionar su fundamento, ya que lo relacionaría de inmediato con la ausencia y el vacío (19).

Max Colodro dice que “la comunicación en base a palabras presupone de hecho que los significados son siempre delimitados y que eso que intercambia el emisor y el receptor es en esencia inequívoco” (27). Pero la palabra poética y la filosófica encuentran una salida a esto, pues en ambas, “el habla vive de su condición auténticamente metafórica, porque sabe que sólo aproximándose a lo ambivalente e innombrable del sentido puede reflejar el concepto del mundo y el tiempo al que pertenece” (27). De esta manera, podríamos pensar que quizás la forma más viable de interpelar al silencio sea hacerlo desde la literatura. Esto explicaría por qué el grueso de los trabajos teóricos sobre el silencio se ha hecho desde esta disciplina.

Para Colodro, la trascendencia es una ilusión que alimenta el proceso comunicativo, pues permite pensar en la trascendencia del contenido y de esta misma como proceso de objetivación del sentido y de significación (35). Sería entonces la escritura la forma que la palabra ha adquirido para cimentar tal ilusión de trascendencia. Todo esto en realidad evidenciaría que existe un terror ante el silencio, pues –según Colodro– éste pone en

evidencia “la eternidad de la muerte, el sinsentido de la existencia cuando ella es exigida a trascender sus severos límites” (35), tal como insinuaba Mercè Rius anteriormente.

El autor relaciona este problema de la trascendencia con el que aparece entre la *praxis* y la palabra, en donde ésta “aparece entonces como esencialmente dispuesta hacia el silencio, volcada en dirección de un ámbito no lingüístico, pero que no puede concebirse ni hacerse posible sin el uso del lenguaje”, de manera que “en su constante imperativo de verificación, ubica su legitimidad en ese silencio de la operatividad pura a la que da origen; *su propia verdad comienza a residir necesariamente más allá de su límite*” (39). Entonces, se produce una obsesión por los procedimientos, que “termina por alejar a la palabra de ese *espacio práctico* en el que la razón moderna define el sentido de sus prioridades” (39). Aunado a esto, la palabra deja de pensarse como un desdoblamiento signifiante para liberarse de su objeto (41). De esta forma se comprende mejor de dónde viene la frustración de aquellos poetas de los que hablaba Mateu Serra en el artículo citado, en cuyos versos se podían ver que las palabras no alcanzaban a expresar exactamente lo que querían decir. Y es que, si de por sí en el lenguaje corriente de la modernidad puede notarse este distanciamiento entre la palabra y el mundo práctico, aún más será advertido por la palabra poética, la cual, según Colodro, se encuentra más cerca de asimilar el origen compartido de la palabra y el silencio.

Lo que Max Colodro postula para el estudio del silencio es partir de la asunción de que “el lenguaje no puede pretender creer a estas alturas que opera sobre la premisa de algo más allá de sus márgenes, de una realidad trascendente e intrínsecamente nombrable”, y que “del otro lado no hay nada o, se abre sencillamente la inmensidad del silencio” (43). El autor postula que “el sentido no puede darse de manera fácil a la palabra sencillamente

porque no está conformado por ella, sino por una dimensión pre-lingüística, pre-consciente, y que compromete lo que no se puede o se desea expresar” (47). Así, el silencio aparece como parte constitutiva, no sólo del lenguaje, sino del sentido. Además, Colodro destaca que, a partir de esta identificación, el silencio se transforma en “resistencia y desafío a un principio de dominación verbalizado y éste se impone como la pretensión de negar el *derecho al silencio* y obligar al ejercicio de la palabra” (52), con lo cual se asoma una dimensión ética que, más adelante profundizará otro autor. Para el análisis de *Pedro Páramo* que propongo será de gran utilidad tener esto en cuenta, pues veremos que el silencio también puede funcionar como una respuesta ante el poder y la violencia.

Colodro postula que el silencio “no es nunca inocente sino que encubre las propias limitaciones del sujeto y de su lenguaje. El silencio oculta, en definitiva, los secretos del origen, los conflictos y las violencias que habitan en la profundidad” (65), y precisa que “la existencia es una permanente tensión entre la palabra y el vacío, entre la fundación del mundo que efectúa el lenguaje y los mundos posibles que se perdieron en el silencio como pura posibilidad” (66). Además, determina que “si la comunicación ya no comunica, es decir, si ya no es esencialmente vinculante, la palabra no permite entonces aproximarse al *Otro*, a eso que funda la alteridad y, también, gesta la propia identidad del individuo” (67). Estas palabras son esenciales para entender el planteamiento del que parte mi estudio, pues, según mi lectura, la alteridad que llega a reconocerse entre los personajes de *Pedro Páramo* estaría en buena parte facilitada por el silencio que se encuentra en sus diálogos.

Ahora, revisemos un texto que postula una serie de reflexiones desde una perspectiva, más bien, sociológica, pero que no pierde de vista a la creación literaria. Javier Callejo publicó “El silencio: núcleo ético de la comunicación” en 2003. En este texto, el

autor parte de diagnosticar que “es grande la desigualdad entre la acumulación de literatura narrativa y poesía que tiene al silencio como protagonista y la producida para reflexionar directamente sobre el asunto; menos aún para abordarlo como objeto de una disciplina dentro de las Ciencias Sociales” (173). Tal como Alain Corbin describió en su *Historia del silencio*, en el texto de Callejo podemos ver el efecto que la normación y restricción del silencio ha traído a las sociedades occidentales del siglo XXI. Callejo dice que éstas, sociedades de la información, “dudan en ubicar el silencio entre la información o el ruido” (174).

Callejo plantea que el silencio está prácticamente excluido de nuestra sociedad, y que se convierte en un síntoma o una sospecha cada que se lo encuentra. La única forma en la que se recupera el carácter instrumental del silencio es “como condena o instrumento de protesta, frente a la muerte” (174). El rechazo del silencio, entonces, se convierte en el síntoma de una sociedad; lo cual hace a Callejo cuestionarse sobre la pertinencia que tiene el silencio dentro de una sociedad: “¿no estaremos confundiendo este silencio impuesto, pasivo, con otro silencio, activo, que es el silencio de un derecho, el derecho a expresar silencio?” (174). Para responder esto, el autor señala un hecho que probablemente ayude a explicar el porqué de los años de mutismo que, elocuentemente, se guardaron alrededor del estudio del silencio. Y es que señala que cuando se dieron a conocer los apuntes del *Curso de lingüística general*, de Saussure, en donde se define al signo como la articulación entre una imagen psíquica y un material sonoro o gráfico, “el silencio desaparece como material sígnico” (174).

A partir de textos de autores más cercanos a la sociología, como Goffman (1987) y Le Breton (2001) es que Callejo plantea que “la interminable interpretación del silencio

requiere del contexto. Es, si cabe, la metáfora, el reflejo del contexto. Es el contexto el que diferencia palabras de palabras, silencios de silencios” (175). Aún más, dicha diferenciación no se quedaría sólo en las palabras, sino que “puede llegar a hacerlo entre dos mundos: cuando alguien calla y mira fijamente a los ojos se anuncia otro mundo” (175). Para el caso de mi estudio, dicho “callamiento” lo podremos advertir por medio de los signos de puntuación; en específico, los puntos suspensivos y los cambios paragrafícos, a partir de los cuales, en efecto, podremos encontrar otro mundo, otra dimensión de los personajes.

Por último, Callejo refiere un texto de Paul Virilio (2001) en el que retoma la pregunta de Adorno acerca de si es posible seguir haciendo arte después de Auschwitz, para denunciar que el arte no ha guardado silencio, aun después de tantas desgracias humanas. De este modo, Virilio plantea que “el arte, por no callar, espanta”, y es rebajado “al lado del terrorismo” (99, citado en Callejo, 176), con lo cual, dice Javier Callejo que “se arrebató el silencio a la sociedad con efectos sonoros continuos que la condenan al silencio”, pues “quien nada dice consiente en ceder su «derecho al silencio», su libertad de escucha, a un método de efectos sonoros, que simula la expresión oral o la conversación” (176). De este modo, el silencio adquiere un matiz vindicativo dentro de las sociedades del siglo XXI, en las que es posible ver hasta dónde se ha llegado con la reglamentación del silencio. A partir de todo esto, Callejo advierte que para las sociedades, “la pérdida del silencio no es una pérdida, es la pérdida” (177), por lo cual habría que reapropiarse de éste.

El trabajo de Javier Callejo deja abierta la puerta a reflexiones que tocan la dimensión ética del ser humano, ya sea en la vida real o en la ficción, lo cual puede tratarse de diferentes maneras. Para el caso de mi trabajo, esta dimensión ética podría acercarse a

través del análisis de la potencialidad que el silencio adquiere en la formación de subjetividad de los personajes de *Pedro Páramo*.

Enseguida revisaremos el texto que Juan Manuel Ramírez Rave escribe en 2016, “Hacia una retórica y una poética del silencio”, en el que el autor recopila y sistematiza parte de los estudios sobre el silencio, que han configurado desde hace décadas –según hemos podido ver– una teoría sobre el silencio en el ámbito literario. El valor de su trabajo está en registrar un estado de la cuestión sobre el silencio que dé cuenta de los orígenes de una tradición, para poder continuarla y enriquecerla.

Ramírez Rave comienza por precisar que en su texto el silencio no será visto como un mero espacio en blanco que únicamente dote a las palabras de los énfasis necesarios para hacerlas significativas, pues esto le quitaría su capacidad ontológica (149). Tampoco será lo *Otro* de la palabra, pues el autor defiende que tanto palabra como silencio comparten el mismo origen. De tal forma, postula que es necesario establecer una diferencia entre las obras que escriben sobre el silencio y las que se constituyen en obras silenciosas, es decir, “diferenciar entre aquellos que sucumben ante él, aquellos autores que sólo se jactan de conocer los temas que los inscriben y quienes con plena consciencia lo escriben” (150). De este modo, Ramírez Rave retoma la propuesta de Ramón Pérez Parejo, en la que se distingue entre “hablar del silencio” y “hablar desde el silencio”. El primero sería más bien una temática que puede abordarse con cualquier estilo, y en el segundo, se trata cualquier tema, pero desde la estética del silencio como procedimiento (Pérez, 2013; citado en Ramírez, 150). Ramírez Rave se refiere al estudio de las obras silenciosas.

El autor recuerda que el silencio ha sido estudiado desde distintas disciplinas, cosa que hemos podido verificar en este recorrido bibliográfico. Por esta razón, el silencio no se

deja encasillar en un concepto, ya que “su «espíritu es transdisciplinario», porque invita a la transgresión, al ir más allá de toda disciplina” (151). El autor revisa extensamente varios de los textos que aquí ya hemos visto, como el de Amparo Amorós, Mercè Rius, Susan Sontag y Carmen Bobes Naves, y desglosa las partes teóricas principales de cada uno.

Igualmente, Ramírez Rave dedica una sección de su trabajo a hablar acerca del silencio tratado como una metáfora en la obra poética de varios autores latinoamericanos, a partir del trabajo *La máscara, la transparencia* (1985), de Guillermo Sucre. Además, consulta a Santiago Kovadloff (1993), de quien retoma los conceptos del silencio *oclusivo* y el silencio *epifánico*; los cuales serían, respectivamente, “fruto de una trama verbal”, que, al mismo tiempo, es lenguaje porque “constituye un recorte interpretativo en el campo total de lo inteligible”. Este silencio se configura como tal porque precede al poema, y porque es silencio “de aquello que ha sido forzado a replegarse, de lo enmudecido, de la palabra encubierta y denegada, de la enunciación posible pero eludida por diversas causas (miedo, hábito, prejuicio” (171). Por su parte, el silencio *epifánico* sería, entonces el que es fruto de la palabra plena, y que, por oposición al otro, “no es un lenguaje, porque no constituye un recorte en el campo de lo inteligible, en él nada se encuentra acallado, con él nada en particular quiere decirse” (171).

Ramírez Rave concluye su trabajo diciendo que los textos que ha consultado dan cuenta de una tradición todavía muy naciente en la teoría y la crítica literaria. Asimismo, el autor no deja de recalcar que “sigue siendo objetivo fundamental la construcción de una *poética del silencio para la narrativa*” (172), pues, según hemos podido darnos cuenta durante este recorrido bibliográfico, la mayor parte de los textos que han estudiado el silencio en la literatura toma como principal *corpus* de análisis a los textos poéticos o los

teatrales, pues en ellos el silencio encuentra medios de expresión que le son rápidamente asumidos como connaturales. Por su parte, el estudio que aquí presento perseguirá también este objetivo, pues con el análisis de *Pedro Páramo* intentaré leer el silencio desde su codificación, y no desde su narrativización, pues “el silencio es una estética resuelta en una retórica, no un tema literario” (Ramírez, 173).

Por último, revisemos el trabajo más reciente que pude encontrar acerca del silencio estudiado desde la literatura. Se trata de la tesis que, apenas en 2020, presentó María Paula Silva Castaño, *El silencio de las palabras. Hacia una gramática silente*. En su trabajo, la autora revisa de qué manera se ha llevado a cabo el estudio del silencio en la literatura, para finalmente hacer una propuesta de escribir un poemario a partir de sus hallazgos teóricos y críticos.

Como veremos, el silencio que le interesa especialmente a la autora es aquel que se encuentra, sí en la escritura, pero en la escritura poética. De esta forma, su estudio se sitúa desde este enfoque, mediante el cual puede decir que “si bien la germinación del poema se produce cuando hay una ruptura del silencio, el poema nace a través de la escucha activa del mundo; el silencio es el puente que posibilita la obra poética y es un eje cardinal en el proceso de escritura. Una conciencia del silencio es necesaria no solo para escribir un texto, sino para entender y analizar toda obra literaria” (9). Enseguida, Silva Castaño emprende una revisión teórica y crítica acerca del silencio, que retoma varios de los textos que aquí ya consultamos también. En un momento, la autora consulta un texto de Eduardo Chirinos (1998) en donde analiza algunos poemas para analizar el funcionamiento del silencio. A partir de ello, Silva Castaño determina que “el vacío, el espacio en blanco, la distribución espacial, la tipografía, la fragmentación poética, son ecos de silencio presentes en toda

obra” (18). Estas palabras respaldan mi propuesta de interpretación para ciertos cambios paragráficos que en *Pedro Páramo* permiten identificar el silencio, pues, de hecho, funcionarían más o menos de la misma forma en que la autora se refiere a la distribución espacial de los versos, sólo que en el caso de la novela, serán los renglones.

De igual manera, la autora refiere un texto de Ramón Pérez Parejo (2013) en el que se presentan diez rasgos de la retórica del silencio. Entre ellos, el autor habla del espacio en blanco que queda en la escritura de la poesía que él llama “silente”, del que Silva Castaño dice que “parece cobrar vida dentro del texto, pues cumple una función de significación” (22). Aunado a esto, la autora plantea que “el desconcierto por el que atraviesa el poeta al descubrir que no le alcanzan las palabras lo puede resolver a través del silencio, el espacio en blanco, los signos de puntuación, las figuras literarias, son herramientas que utiliza para internar expresar aquello que no logra decir con palabras” (33). Así, aparecen de nuevo los elementos de los que he hablado desde el inicio de mi trabajo y que servirán para mi análisis: los cambios paragráficos y los signos de puntuación. Concuerdo con la posibilidad que éstos encarnan de codificar silencio, pero no sólo en la escritura poética, sino también en la narración, como me esforzaré en demostrar.

2. ESTUDIAR EL SILENCIO EN EL SILENCIO Y LA PALABRA EN LA PALABRA

Tal como se pudo ver en el capítulo pasado, el estudio del silencio lleva varias décadas configurándose desde diferentes disciplinas. Aun así, la construcción de una teoría sobre el silencio en la literatura se encuentra todavía en ciernes. Por eso, en este capítulo será mi propósito esbozar una propuesta metodológica para el estudio del silencio en la literatura. Revisitaremos algunos de los estudios que cité anteriormente, cuyas propuestas contribuyen a la complejización del silencio como objeto de análisis. A partir de ellos, configuraré una serie de conceptos que ayudarán a analizar *Pedro Páramo*, y con suerte, también serán útiles para otros *corpora*.

Primeramente, debo precisar que, aunque el trabajo que hice en mi tesis de licenciatura también tomaba a los puntos suspensivos como el enfoque central del análisis de *Pedro Páramo*, en el presente estudio, es el silencio –codificado tanto en puntos suspensivos como en los cambios paragráficos– el que toma el papel principal. Es decir, el punto concluyente de mi estudio pasado constituye aquí el punto de partida. Para esclarecer esta relación, traeré a cuenta una serie de conceptos que usé en dicha investigación. De esta forma se podrá notar que se trata de procedimientos distintos.

2.1 Primeros acercamientos al estudio del silencio en *Pedro Páramo*

En mi trabajo titulado *En los límites de la escritura. Los puntos suspensivos como dispositivos textuales de la voz en Pedro Páramo* (2022) realicé un estudio acerca de las funciones que adquieren los puntos suspensivos según el contexto en que se encuentran. Así, descubrí que es posible pensar en que dichos signos de puntuación pueden emular por escrito ciertos tonos de la comunicación oral; también pueden simplemente organizar el

texto, o hacer manifiesta una lectura en la que se vuelve necesario pensar en el sonido a través de la escritura para poder entender la disposición de los puntos suspensivos. De este modo, acuñé categorías, subcategorías y tipos según el funcionamiento de dichos puntos:

- 1) Recuerdo de la oralidad viva
 - a) Imbricaciones fónicas
 - i) Evocación
 - ii) Énfasis
 - iii) Dubitación
- 2) Presencia de la escritura
 - a) Vacío de información
 - b) Nexos comunicantes
 - c) Disposición discursiva
 - i) Reformulación
 - ii) Truncamiento
 - iii) Reticencia
- 3) Umbrales entre la voz y el silencio
 - a) Superposición de voces
 - b) Silencio gráfico

Los puntos suspensivos de la primera categoría mantienen una relación estrecha con el tono que, a través de silencios ubicados en las intervenciones de los personajes y la voz narrativa, contribuyen con una forma de enunciar las frases que, sin embargo, sólo es posible imaginarla, ya que no existen pautas exactas en el texto que permitan hacer una vocalización de la novela en cuestión. Así, los tres tipos de la subcategoría hacen referencia a la intención con que ciertos silencios pueden ser identificados, y cómo repercutirían en el tono que puede suponerse para las frases analizadas.

En la segunda categoría, los puntos suspensivos analizados tienen una función más bien sintáctica. Son autónomos, organizan el texto sin remitir a una posible vocalización imaginaria. Las tres subcategorías se refieren a la forma en que los puntos suspensivos contribuyen con la disposición del texto sobre la página: la falta de información en el texto

—a la manera de [...]—, al modo en que se engarzan las intervenciones de la voz de Dolores Preciado y a la forma en que ciertas frases están estructuradas.

En la tercera categoría se reúnen los puntos suspensivos que delatan una función particular, pues manifiestan silencio a través de hacer recordar el sonido en el texto. La primera subcategoría de ésta hace referencia, respectivamente, a la lectura que no puede hacerse en voz alta ni en silencio completamente, porque los puntos suspensivos de la frase señalan dos intervenciones superpuestas. Y en la segunda, dichos puntos aparecen para hacer manifiesto el silencio con todos sus efectos.

Ahora que hemos visto brevemente cómo surgió mi interés por el estudio de los puntos suspensivos, podremos comprender por qué mi actual trabajo procede de la manera en que ahora explicaré. El presente estudio no consistirá en, simplemente, identificar el silencio de los puntos suspensivos dentro de un contexto determinado. Más bien, dicho grupo de puntos indicará un silencio que habrá que entender como la consecuencia de que determinado personaje ha atravesado distintos estadios que han afectado su subjetividad en relación con su entorno.

2.2 Fundamentos teóricos y conceptuales del presente trabajo

A partir de la revisión teórico-crítica que hice en el capítulo anterior fue posible conocer diversas concepciones sobre el silencio. De tal modo, pudimos ver que ha sido entendido como un momento para el recogimiento espiritual, una forma de distinción social o una medida de control. También, como una antítesis de las palabras, como un vacío o una falta. Asimismo, vimos que existen perspectivas desde las que el silencio se ha comprendido positivamente: no como una carencia, sino como otra forma de comunicarse y producir significados. Debido a toda la diversidad que existe alrededor del silencio como objeto de

estudio será necesario, primero, delimitar en qué sentido será comprendido durante el presente estudio.

Es preciso adentrarnos más en la propuesta teórica de Eni Puccinelli Orlandi, pues es quien más ha brindado herramientas para el tipo de análisis que pretendo hacer. Como cité anteriormente, en *As formas do silêncio. No movimento dos sentidos* (1992) la autora hace un descentramiento del estudio del sentido en el discurso, pues no se enfoca solamente en el lenguaje, sino también el silencio. Puccinelli estructura su propuesta en seis apartados que concentran las implicaciones que tiene estudiar el silencio. Éstas son:

- Pensar el silencio es un esfuerzo contra la hegemonía del formalismo.
- Pensar en el silencio representa un esfuerzo contra el positivismo en la observación de los hechos del lenguaje.
- Pensar en el silencio es problematizar las nociones de linealidad, literalidad, completitud.
- Pensar en el silencio es preguntarse sobre los límites del diálogo. Pensar en el silencio dentro de los límites del diálogo es pensar la relación con el Otro como una relación contradictoria.
- Pensar el silencio en su especificidad significativa es problematizar palabras como “representación”, “interpretación”.
- Pensar en el silencio es trazar un límite a la reducción del significado al paradigma del lenguaje verbal. Esto significa proponer una descentralización de lo verbal.

La autora explica a qué se refiere cada uno de estos apartados, los cuales quiero comentar, a la par de ir integrando las demás partes de este marco teórico. Así, en el primero se trata de problematizar cualquier intento de sedentarizar la noción de silencio, ya sea por medio de la elipsis, de las figuras retóricas o de la dicotomía dicho/no dicho (44-45). Con lo cual, Orlandi enfatiza que el silencio existe en muchas otras formas más complejas, y que lo que realmente importa no es hacer una categorización del silencio, sino entender cómo funcionan sus efectos. Es exactamente de esta forma que pretendo estructurar mi estudio: a

partir de la identificación de un silencio en el texto, indagar en la diferencia que marca con respecto al discurso de cierto personaje.

En el segundo apartado, la autora precisa que “sem considerar a historicidade do texto, os processos de construção dos efeitos de sentidos, é impossível compreender o silêncio”¹⁷ (45). De modo que “não podemos observá-lo senão por seus efeitos (retóricos, políticos) e pelos muitos modos de construção da significação”¹⁸ (46). Retomo estas palabras para el análisis que planteo hacer, pues la forma en que el silencio me interesa no tiene que ver con la develación de lo no dicho a través de las palabras, pues esto tergiversaría el acontecimiento del silencio. Lo que interesa en mi estudio es el silencio en tanto efecto de momentos críticos que dejan huella en el proceso de subjetivación de los personajes. Por lo tanto, habrá que analizar el silencio de manera histórica, como propone Orlandi, pero dentro de la trama de la novela en cuestión, y no exclusivamente fuera del texto. Aunque la autora se refiere al silencio que aparece en discursos orales, también hace algunas referencias al silencio en la escritura, lo cual deja abierta la posibilidad a pensar en el silencio dentro de la ficción.

En su tercer apartado, la autora señala que el análisis del silencio pone en evidencia que “a significação não se desenvolve sobre uma linha reta, mensurável, calculável, segmentável”¹⁹. En su lugar, “os sentidos são dispersos, eles se desenvolvem em todas as direções e se fazem por diferentes matérias, entre as quais se encontra o silêncio”²⁰ (46). Así, durante la lectura de *Pedro Páramo* es posible advertir que, no pocas veces, el silencio

¹⁷ “sin considerar la historicidad del texto, los procesos de construcción de los efectos de los significados, es imposible entender el silencio”

¹⁸ “sólo podemos observarlo por sus efectos (retóricos, políticos) y por las múltiples formas en que se construye el significado”

¹⁹ “la significación no se desarrolla en línea recta, medible, calculable, segmentable”

²⁰ “los sentidos están dispersos, se desarrollan en todas las direcciones y están hechos por diferentes materiales entre los que se encuentra el silencio”

tiene una presencia importante en la novela. En varias ocasiones aparece la palabra “silencio”, o bien, perífrasis, al describir los paisajes; y varios personajes integran explícitamente el silencio en sus discursos. De esta manera se puede ver que el silencio colabora en la formación, tanto de la estructura de la novela, como de la subjetividad de los personajes. A éstos los vemos constantemente en crisis, de modo que los acompañamos en un proceso de subjetivación que los va (trans)formando, y en donde el silencio tiene un papel fundamental.

En el cuarto apartado, la autora hace referencia a un tema de vital importancia para el análisis que emprenderé, que es el diálogo. Orlandi plantea que el análisis del silencio devela otras dimensiones del diálogo, que a su vez, repercuten en la forma de hacer contacto con el Otro, pues “quando se pensa o sujeito em relação com o silêncio, a opacidade do «Outro» se manifesta”²¹ (48). Es decir que aun cuando a través de las palabras nos comuniquemos y acerquemos a los demás, siempre existirá una barrera infranqueable en la transmisión del sentido, la cual se pone en evidencia por medio del silencio. Esto delata que el sujeto se encuentra solo frente a los sentidos, y que hace falta pensar “a história solitária do sujeito em fase dos sentidos”²² (48). De tal modo, se vuelve necesario atender las “grietas” del discurso, por las que se muestran los efectos del silencio, pues éste, al no tener un sentido unívoco, devela que “o Outro está presente mas *no* discurso, de modo ambíguo (presente e ausente)”²³ (48). Es decir, cada que hablamos nos dirigimos hacia un Otro que es discursivo, y que no corresponde exactamente con la subjetividad de un ente. De modo que el reto del sujeto consiste en enfrentar el sentido que engloban tanto las palabras como el silencio.

²¹ “cuando se piensa el sujeto en relación con el silencio, se manifiesta la opacidad del «Otro»”

²² “la historia solitaria del sujeto frente a los sentidos”

²³ “el Otro está presente, pero *en* el discurso, de manera ambigua (presente y ausente)”

En este punto es necesario detenernos para ahondar en la noción de subjetividad, pues constituye un término primordial para el estudio del silencio que aquí planteo. Existen formas de entender al sujeto que varían según la corriente filosófica. En algunas ha primado la identidad del Yo como forma de relacionarse con la realidad, y a decir verdad, es una postura que ha tenido bastante éxito en la idiosincrasia occidental. Desde que Descartes dijo “pienso, luego existo”, el Yo aparece como la instancia más importante en la percepción de la realidad. Así, cuando Sartre, dice que “el infierno son los otros”, el Yo termina de afirmar su primacía ontológica por encima del Otro.

En contraste con esta concepción del Yo se pronuncia la filosofía de Emmanuel Levinas, en donde la Ética aparece como una filosofía anterior a la Ontología. La forma en que el filósofo lituano habla de la subjetividad permite pensar en la relación con el Otro como una en la que todo está por decirse, donde ni el Yo ni el Otro posee un conocimiento que deba ser aprehendido. Se trata de una relación horizontal. De tal forma, la subjetividad levinasiana permite el acercamiento al Otro desde una alteridad completamente radical, de la cual el silencio puede formar parte, según mi propuesta. Este concepto es ampliamente tratado en su libro *De otro modo que ser o más allá de la esencia* (1974), al cual ahora me remitiré.

Para Levinas es fundamental pensar en la posibilidad de un “desgarrón de la esencia” (51) para poder concebir que en el Yo no se funda la subjetividad, sino que es a partir del contacto con el Otro que ésta se conforma. Así, “la subjetividad está estructurada como *el otro en el Mismo*, pero según un modo distinto al que es propio de la conciencia”, pues ésta “es siempre correlativa a un tema, a un presente representado, a un tema colocado delante de mí, a un ser que es fenómeno” (71-72). Asimismo –precisa Levinas– el modo en

que la subjetividad es el Otro-en-el-Mismo “difiere de la presencia de los interlocutores”, donde estarían “uno al lado del otro en un diálogo en el que están en paz y de acuerdo uno con el otro”. En su lugar, “el Otro en el Mismo de la subjetividad es la inquietud del Mismo inquietado por el Otro” (72). De tal modo, la subjetividad de la que habla el filósofo implicaría un contacto entre el Otro y el Mismo (o Yo)²⁴. No estaría dada previamente, y sería a través de tal contacto donde “se podrá sorprender el nacimiento latente de la propia conciencia (percepción o escucha del ser) y el diálogo a partir del cuestionamiento” (72).

Tal contacto implica que el sujeto se abra al pensamiento y a la verdad del ser, lo cual ocurre “por un camino del todo diferente a aquel que permite ver al sujeto como ontología o inteligencia del ser” (72). De tal modo, “el ser no procederá del conocimiento”, sino que tanto ser y conocimiento “significarían dentro de la proximidad del otro y dentro de una cierta modalidad de mi responsabilidad para con el otro” (72). O sea que, antes del contacto entre Otro y Mismo, no se podría concebir que la subjetividad esté completa.

La noción de subjetividad según Emmanuel Levinas se relaciona estrechamente con otras dos, que son lo Dicho y el Decir. A través de tales instancias se pone en el centro el peso que las palabras tienen para la conformación de la subjetividad. Aunque Levinas no habla del silencio dentro de la conformación de la subjetividad, el hecho de que lo Dicho y el Decir se relacionen estrechamente con las palabras, abre la posibilidad de introducir en esta ecuación al elemento que ayuda a organizarlas en el discurso: el silencio. Detengámonos un momento para ahondar en su explicación. Dice Emmanuel Levinas que

la identidad de los entes remite a un decir teleológicamente orientado hacia el kerigma de lo dicho y absorbiéndose en él hasta el punto de hacerse olvidar; remite a un Decir *correlativo* de lo Dicho o que idealiza la identidad del ente constituyéndolo también, recuperando lo irreversible, coagulando la fluencia del tiempo en un «algo», tratando, aportando un sentido,

²⁴ Levinas habla del Mismo y del Yo de formas casi equivalentes, pero en esta investigación, utilizaré sólo el término de “Yo” cuando me refiera a la entidad ontológica.

tomando posición ante ese «algo» fijado en el presente, re-presentándose y arrancándolo de este modo a la labilidad del tiempo (86).

Tanto en lo Dicho como en el Decir las palabras adquieren relevancia respecto del tiempo, pero con particularidades en cada uno. Ambos conceptos se contraponen, pero simultáneamente se relacionan entre sí, pues “el Decir, tendido hacia lo Dicho y que se absorbe en él como correlativo de lo Dicho, nombra un ente en la luz y resonancia del tiempo vivenciado que deja *aparecer* el fenómeno, luz y resonancia que, a su vez, pueden identificarse en otro Dicho” (87). En cambio, “es en lo *ya dicho* donde las palabras –elementos de un vocabulario históricamente constituido– hallarán su función de signos y un uso; donde harán pulular todas las posibilidades del vocabulario” (87). Lo que distingue a uno y a otro es, digamos, la caducidad del impacto que el tiempo tiene en las palabras. Mientras que en lo Dicho es el tiempo el que deja rastro en las palabras, en el Decir, son las palabras las que imprimen su huella en el tiempo.

El lenguaje como Dicho –continúa Levinas– “puede concebirse como un sistema de nombres que identifica entidades y, en consecuencia, como un sistema de signos que duplica los entes que designan sustancias, acontecimientos o relaciones mediante sustantivos o distintas partes del discurso derivadas de los sustantivos que designen identidades; en suma, que *designen*” (90). Esta designación implica que las palabras han *cristalizado* una realidad. Las palabras en lo Dicho no hablan de un presente inmediato, sino de una experiencia.

En cambio, el Decir “significa antes de la *esencia*, antes de la identificación”. Las palabras aquí corresponden con una “significación referida al otro en la proximidad que decide sobre cualquier otra relación, que se puede pensar en tanto que responsabilidad para con el otro y se podría llamar humanidad, subjetividad o *sí mismo*” (97). De esta forma, es

el Decir en donde la subjetividad se pone en crisis, pues las palabras se encuentran desembarazadas de un sentido ulterior que las ayude a situarlas en el discurso. Su sentido está apenas por formarse en el Decir, así como también la subjetividad. Si así sucede con las palabras que *se dicen*, el silencio –enmarcado por el Decir– también sería capaz de significar, sin remitirse a un silencio *ya dicho*. De hecho, esto sería imposible, puesto que la ambigüedad connatural del silencio impide que éste deje registro por sí mismo. A lo mucho, podría tenerse registro de un silencio anterior a través de las palabras, pero esto ya no sería estudiar el silencio por su propia capacidad de significación. Por lo tanto, será en el Decir en donde el silencio *signifique*.

A partir de esto, habrá que pensar en el Decir como la instancia en donde “la comunicación no se reduce al fenómeno de la verdad y la manifestación de la verdad, entendidas como una combinación de elementos psicológicos, como si se tratase de algo pensado en un Yo –voluntad o intención de hacer pasar ese pensamiento en otro Yo–” (100). De esta manera queda claro que la comunicación más allá de un intercambio de informaciones se cumple en el Decir (101). Esto “no depende de los contenidos que se inscriben en lo Dicho y que se transmiten para la interpretación y la decodificación realizada por el Otro”, sino que tal “descerrojamiento” de la comunicación “reside en el descubrimiento arriesgado de sí mismo, en la sinceridad, en la ruptura de la interioridad y el abandono de todo abrigo, en la exposición al traumatismo, en la vulnerabilidad” (101).

Aunque aparentemente opuestos, tanto lo Dicho como el Decir forman parte del mismo proceso de formación del discurso, con sus diferencias: “en correlación con lo Dicho, allí donde el Decir corre el riesgo de absorberse desde el momento en que lo Dicho se formula, el Decir mismo sin duda se tematiza, expone en la esencia que aparece hasta lo

que está al margen de la ontología y se agota en la temporalización de la esencia” (98). En cambio, “la propia exposición del ser (su manifestación), la esencia en tanto esencia, el ente en tanto que ente, se dicen. Es solamente en lo Dicho, en el epos del Decir donde la propia diacronía del tiempo se sincroniza en tiempo memorable, se convierte en tema” (87). Así, será el Decir en donde se ubique la repercusión que el silencio puede tener en la composición de la subjetividad.

El Decir, entonces, es un momento en que “el sujeto se aproxima al prójimo expresándose en el sentido literal del término; esto es, expulsándose de todo lugar, no *morando* ya más, sin pisar ningún suelo” (101). Este sujeto “no aporta signos, sino que se hace signo” (102). De este modo, en el Decir la subjetividad “es la vulnerabilidad, la exposición a la afección, sensibilidad, pasividad más pasiva que cualquier pasividad, tiempo irrecuperable, día-cronía de la paciencia imposible de ensamblar, exposición constante a exponerse, exposición a expresar y, por lo tanto, lo mismo a Decir y a Dar” (103). El Decir sería la instancia en que la subjetividad adviene o es trastocada, pues las palabras aparecerían como por primera vez frente a la exigencia del Otro. Así, pensemos que si es posible alejarse de lo Dicho para que las palabras se actualicen con el encuentro del Otro, el silencio enmarcado por el Decir podría implicar un momento para el contacto más directo posible con el Otro. Y, a diferencia de las palabras, el silencio no remitiría ni siquiera a lo Dicho, pues esto implicaría volver a lo único rastreable, que serían las palabras, con lo cual se tergiversaría el acontecimiento del silencio por sí mismo. Sería el silencio el límite del Decir.

Por todo lo anterior, debo precisar que en mi estudio hablaré de “sujetos” y no de “personajes”, pues este último término remite fuertemente a las teorías de la narrativa, de

las que necesito distanciarme. La razón de esto radica en las particularidades con que están “hechos” los que llamo “sujetos” en *Pedro Páramo*, pues, en gran parte, no poseen características propias que definan su identidad, la cual es fundamental para algunos autores.

Según Luz Aurora Pimentel, el personaje fue un tema olvidado por la teoría durante mucho tiempo. Por tal razón, la autora discurre largamente en el capítulo III de su libro, *El relato en perspectiva* (1998), acerca de lo que puede definirse como “personaje”. Así, propone que “un personaje no es otra cosa que un *efecto de sentido*, que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas” (59). Tales estrategias obedecen a procedimientos que consisten en elaborar: la “individualidad e identidad de un personaje” (por medio de su nombre y sus atributos); “el ser y el hacer de un personaje” (caracterizarlo por medio del “retrato” y por su entorno); y “el discurso figural. Formas de presentación del ser y el hacer discursivo del personaje” (la forma “dramática”, para que hable por sí mismo, o la “narrativa”, para dar información sobre él). De tal modo, el estudio del personaje se concentra, más bien, en la constatación de que dichas estrategias guardan congruencia entre sí.

Sin embargo, al leer *Pedro Páramo* resulta evidente que no encontraremos personajes que sean el resultado de tales procedimientos. La individualidad o la identidad está desdibujada desde los nombres, pues, aunque “Dolores” o “Pedro” sean bastante elocuentes, no llegan a encerrar completamente la personalidad de quienes los portan. De hecho, en el caso del cacique, su nombre se ha convertido en un obstáculo que, en los estudios críticos, interfiere no pocas veces con la posibilidad de analizar otras instancias de

su acontecer como sujeto, en las que se deja ver como alguien que no es precisamente “duro” o “seco”, según sugiere su nombre. En el capítulo siguiente podremos ver varios ejemplos de esto.

Del mismo modo, en *Pedro Páramo* los “personajes” no están determinados por sus características físicas. Más bien, carecen de ellas. A lo mucho, se sabe que Susana San Juan tenía “ojos de aguamarina” y que los de Dolores Preciado eran humildes; que Abundio era sordo, o que Eduviges Dyada tenía las manos marchitas y apretadas de arrugas. Aun así, no son características que predominen en la construcción de la imagen definitiva de quienes las poseen. Además, el hecho de que se trate de voces de muertos dificulta todavía más atribuirles una imagen bien delineada. Tampoco el pueblo de Comala por sí solo tiene tal relevancia para determinar el actuar de sus habitantes, pues todos los acontecimientos se desatan por las interacciones que sostienen entre sí.

Según Pimentel, las funciones a) acción en proceso, b) comunicativa, c) emotiva, d) de caracterización y e) gnómica o doxal, serían formas en que el discurso figural puede ser dramático, para que el personaje hable por sí mismo. Llama la atención que las primeras tres funciones sean ejemplificadas con fragmentos de *Pedro Páramo*, cuando anteriormente, al explicar las estrategias de composición del personaje, Pimentel usó ejemplos de Balzac, Flaubert y Proust. Así, ni siquiera la forma en que hablan los sujetos en *Pedro Páramo* es suficiente razón para determinar su identidad, pues no se trata de algo fijo, sino que se va transformando conforme también se (trans)forma la subjetividad de cada uno. Además, mediante el silencio se vuelven visibles otros rasgos que se comprometen en el proceso de subjetivación, que no son notorios cuando sólo se atienden las palabras.

A partir de todo lo anterior es que digo que no resulta factible usar el término “personaje” en el presente estudio, pues la composición de *Pedro Páramo* se distancia constantemente de éste y otros términos arduamente estudiados en la narratología, como el espacio y el tiempo. Pero sólo me interesa distanciarme tajantemente de “personaje”, pues los sujetos son la base de mi estudio. Asimismo, quiero destacar que el término “sujeto” como aquí lo entiendo no tiene nada que ver con la forma en que lo entiende Greimas, dentro de su modelo actancial.

Después de este largo paréntesis, regresemos a la propuesta de Eni Orlandi: en el cuarto de sus postulados dice que al pensar en el silencio se pone en conflicto la noción tradicional del diálogo, pues el silencio no opera según la lógica con que lo hacen las palabras en los turnos de habla de una conversación. De este modo, la incompletitud del silencio implica que: “a) o silêncio, na constituição do sujeito, rompe com a absolutização narcísica do eu que, esta, seria a asfixia do sujeito, já que o apagamento é necessário para sua constituição: o silenciamento é parte da experiência da identidade, pois é parte constitutiva do processo de identificação, é o que lhe dá espaço diferencial, condição de movimento”²⁵ y “b) o silêncio, na constituição do sentido, é que impede o *non sense* pelo muito cheio, produzindo o espaço em que se move a materialidade significativa (o não-dito necessário para o dito)”²⁶ (49). Por ello, el silencio, que de por sí se encuentra en los discursos, no sería considerado ya como un vacío o un obstáculo, sino como una parte

²⁵ “a) el silencio, en la constitución del sujeto, rompe con la absolutización narcisista del yo, que sería la asfixia del sujeto, ya que el borrado es necesario para su constitución: el silenciamento es parte de la experiencia de identidad, porque es parte constitutiva del proceso de identificación, es lo que le da una condición de movimiento”

²⁶ “b) el silencio, en la constitución del sentido, es lo que impide el *sinsentido* por parte de la plenitud misma, produciendo el espacio en el que se mueve la materialidad significativa (lo no dicho necesario para lo dicho)”

constitutiva del propio sujeto. Esta incompletud del sujeto permite pensar en la potencialidad de significación que el silencio tiene al ser enmarcado en el Decir.

Me explico: a partir de la identificación de un silencio en el discurso de un sujeto, habría que estudiar de forma retroactiva las condiciones que han provocado tal silencio, para comprender cómo es que éste produce sentido, y cómo repercute en el proceso de subjetivación. El silencio que identificaré se mantendrá siempre como tal, sin ser interpretado en palabras, pero sí jugando un papel activo dentro del discurso. En resumen, la forma en que el silencio me interesa exige que lo estudiemos como efecto, pero también como silencio fundador de efectos.

En el quinto apartado de la propuesta de Orlandi, ella afirma que considerar el silencio sólo en términos de representatividad implica reducir el lenguaje a la información y la comunicación (50). Por lo tanto, la autora se propone distinguir durante su trabajo entre a) inteligibilidad, b) interpretabilidad y c) comprensión. Asimismo, afirma que el silencio no es interpretable, pero que sí es comprensible, lo cual implica “explicitar o modo pelo qual ele significa”²⁷ (50). Para lograrlo es fundamental no tergiversar el modo en que el silencio se presenta en el discurso; es decir, no “atribuir-lhe um sentido metafórico em sua relação com o dizer («traduzir» o silêncio em palavras), mas conhecer os processos de significação que ele põe em jogo. Conhecer os seus modos de significar”²⁸ (50). La autora dice que la pertinencia que el silencio tiene en relación con el decir no tiene que ver con la transformación de su sentido en palabras. Aunque Orlandi no especifica si se refiere al Decir, con mayúscula, del que habla Emmanuel Levinas, resulta dable pensarlo de ese

²⁷ “explicitar el modo en que significa”

²⁸ “atribuirle un significado metafórico en su relación con el decir («traducir» el silencio en palabras), sino conocer los procesos de significación que pone en juego. Conocer sus formas de significar”

modo, pues, como ya he dicho, es dentro de los límites del Decir –lejos de las palabras despersonalizadas que se encuentran en lo Dicho– donde el silencio despliega sus efectos.

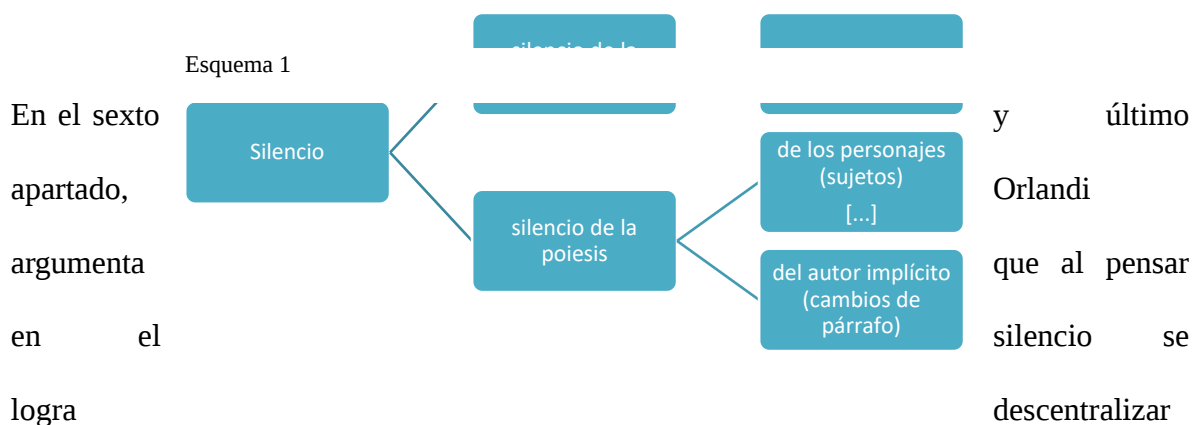
El silencio que interesará en mi análisis de *Pedro Páramo* se centrará en aquél que se manifiesta como tal por medio de puntos suspensivos y cambios paragrafícos en determinados fragmentos. Mi intención no será interpretarlo para descifrar cuáles palabras no se están diciendo, aunque desde luego habrá que echar mano de las palabras dichas para articular el análisis. El propósito será que no se tergiversen la forma de crear sentido, tanto del silencio como de las palabras. En suma, habrá que analizar el silencio en el silencio y las palabras en las palabras. Esta distinción merece ser precisada.

Cuando hablo de estudiar el silencio en el silencio me refiero a estudiarlo representado por sí mismo en la escritura, o sea, por medio de puntos suspensivos y cambios paragrafícos. Esto sería el silencio de la *poiesis*, en donde la escritura cuenta con sus propios medios tipográficos para hacer presente el silencio dentro del texto. Mediante los puntos suspensivos podemos ver al silencio haciéndose presente de forma visual en el texto. Recurrentemente, se encuentran en medio del discurso de algún sujeto o en la voz del narrador. En cambio, el silencio codificado por los cambios paragrafícos corresponde al silencio del autor implícito, pues este fenómeno se relaciona directamente con la disposición del texto de la novela en cuestión. La manera en que determinados cambios paragrafícos aparecen en la página sugiere la posibilidad de que el espacio que hay entre un párrafo y otro obedezca, más bien, a una intención por hacer patente un silencio más prolongado. En los siguientes capítulos profundizaré en esto.

Del mismo modo, cuando digo que estudiaré las palabras en las palabras me refiero a que será fundamental tener en cuenta la descripción o narración de ciertos momentos en

que el silencio se encuentre en la historia, pues a través de esto será posible contextualizar el silencio de la *poiesis*, es decir, los puntos suspensivos y los cambios paragrafícos. Este silencio “narrado” será el silencio de la diégesis, y no le corresponde ni a los sujetos ni al autor implícito, sino únicamente a la historia.

Ambos tipos de silencio contribuyen en la constitución de la subjetividad. El silencio de la diégesis será aquel que permita identificar los momentos que dan origen al silencio como un efecto, que será el silencio de la *poiesis*. Éste será el que sea enmarcado por el Decir, y que veamos codificado a través de los puntos suspensivos y los cambios paragrafícos. De esta manera, podremos identificar cómo deviene el proceso de subjetivación. Para simplificar esta explicación, organizo estos conceptos en el siguiente esquema:



al lenguaje verbal como el espacio privilegiado de la significación (51). De este modo, se originan las siguientes relaciones:

SINTAXIS = GRAMÁTICA

SIGNIFICACIÓN = LENGUAJE VERBAL

La siguiente parte de la propuesta de Orlandi tiene que ver con las categorías del silencio. La autora recopila las categorías del silencio de Lyotard (1983) y Prandi (1988), para contrastarlas con su propia propuesta, misma que está formada por dos tipos de silencio: a) silencio fundador y b) la política del silencio (silenciamiento), y que en buena medida también serán útiles para mi estudio; sobre todo, la primera. Mediante el “silencio fundador”, la autora plantea “que todo processo de significação traz uma relação necessária ao silêncio”²⁹ (53). Más adelante, Orlandi precisa que el silencio fundador no es un silencio que se refiera a la ausencia de sonidos o palabras, sino que es el principio de toda significación. Es el espacio “diferencial” de toda significación, el “lugar” que permite que el lenguaje signifique (68). Así también, el silencio fundador, según la autora, permite ver al silencio no como un vacío ni como una falta de sentido, sino como “indício de uma instância significativa”³⁰ (68). De tal modo, el “vacío” del lenguaje se ve “como um horizonte e nao como falta”³¹ (68).

La autora precisa que en su estudio no se refiere al silencio en su cualidad física (68). Al igual que ella, el silencio que me interesa estudiar no es aquel que existe físicamente mediante sus efectos de insonoridad en la conversación oral, sino el que se

²⁹ “que todo proceso de significación trae consigo una relación necesaria con el silencio”

³⁰ “indício de una instancia significativa”

³¹ “como un horizonte y no como *carencia*”

encuentra expresado en un texto literario, por medio de puntos suspensivos y cambios paragrafícos, principalmente.

El silencio entendido como “fundador” permite deducir –sigue Puccinelli– “que há uma incompletude constitutiva da linguagem quanto ao sentido”³² (69). De esta manera, en el discurso “o sujeito estabelece necessariamente um laço com o silêncio; mesmo que essa relação não se estabeleça em um nível totalmente consciente. Para falar, o sujeito tem necessidade de silêncio, um silêncio que é fundamento necessário ao sentido e que ele reinstaura falando”³³ (69). En este vaivén, el silencio puede significar por sí mismo: “o silêncio do sentido torna presente não só a iminência do não-dito que se pode dizer mas o indizível da presença: do sujeito e do sentido”³⁴ (70). Así, la subjetividad se convierte en un eje central de la propuesta de Orlandi, pues además dice que el pasaje incesante de palabras hacia el silencio, y del silencio a las palabras que implica el lenguaje, “tem uma relação particular com a subjetividade: o sujeito desdobra o silêncio em sua fala”³⁵ (70). Todo esto tiene especial relevancia para el estudio que aquí presento, pues es exactamente esta forma en la que el silencio me interesa. El encuentro del Yo con el Otro, que inaugura el proceso de subjetivación, es un momento que rebasa los alcances del lenguaje, de modo que el silencio daría mejor cuenta de este acontecimiento.

La distinción que Orlandi hace del silencio como “fundador” permite precisar que puede realizarse el “a) análise como fragmentação, em que a significação aparece como

³² “que hay una incompletud constitutiva del lenguaje en términos de sentido”

³³ “el sujeto establece necesariamente un vínculo con el silencio; incluso si esa relación no se asienta en un nivel plenamente consciente. Para hablar, el sujeto necesita silencio, un silencio que es el fundamento necesario del sentido y que restablece al hablar”

³⁴ “el silencio del sentido hace presente no sólo la inminencia de lo no dicho que se puede decir, sino lo indecible de la presencia: del sujeto y del sentido”

³⁵ “tiene una relación particular con la subjetividad: el sujeto despliega el silencio en su discurso”

uma relação que o sujeito mantém com a linguagem sob o domínio do segmentável”³⁶, y “b) a consideração da significação como um *continuum* não-segmentável, mas ainda signifiicante”³⁷. Con todo esto, el silencio cobra sentido al estar dentro de un discurso. Es decir, no es más una interrupción, sino que contribuye con el sentido.

El otro tipo de silencio que propone Orlandi es “o silenciamento: uma política do sentido”³⁸. Éste implica que “como o sentido é sempre produzido de um lugar, a partir de uma posição do sujeito, ao dizer, ele estará, necessariamente, não dizendo «outros» sentidos”³⁹. Es decir, que hay “uma declinação política da significação que resulta no silenciamento como forma não de calar mas de fazer dizer «uma» coisa, para não deixar dizer «outras». Ou seja, o silêncio recorta o dizer”⁴⁰ (53). Es decir, el silencio en su dimensión política puede ser contextualizado socio-históricamente en relación con lo que se puede decir, pues “ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada”⁴¹. De tal contextualización de la política del silencio se desprenden a) el silencio constitutivo y el b) silencio local (73).

El primero “representa a política do silêncio como um efeito de discurso que instala o anti-implícito: se diz «x» para não (deixar) dizer «y», este sendo o sentido a se descartar do dito”⁴² (73). Se excluye lo no dicho, se borran los significados que se quieren evitar, con lo cual el silencio “trabalha assim os limites das formações discursivas, determinando

³⁶ “a) análisis como fragmentación, en el que la significación aparece como una relación que el sujeto mantiene con el lenguaje bajo el dominio de lo segmentable”

³⁷ “b) la consideración de la significación como un *continuum* no segmentable pero aún significativo”

³⁸ “silenciamento: uma política del sentido”

³⁹ “dado que el significado siempre se produce desde un lugar, desde una posición del sujeto, cuando dice, necesariamente no estará diciendo «otros» significados”

⁴⁰ “una declinación política del sentido que resulta en silenciar no como una forma de callar sino de hacer decir «una» cosa, para no dejar que se digan otras. En otras palabras, el silencio corta el decir”

⁴¹ “al decir algo, necesariamente borramos otros significados posibles pero indeseables en una situación discursiva dada”

⁴² “representa la política del silencio como un efecto discursivo que instala lo antiimplícito: se dice «x» para no (permitir) decir «y», siendo este el sentido a descartar de lo que se dice”

consequentemente os limites do dizer”⁴³ (74). Por otro lado, el silencio local de la política del silencio del que habla Orlandi implica la prohibición del decir. La censura es la mejor forma de entender este tipo de silencio, pues “trata-se da produção do silêncio de forma fraca, isto é, é uma estratégia política circunstanciada em relação à política dos sentidos: é a produção do interdito, do proibido”⁴⁴ (74). La autora señala que la censura a la que ella se refiere con el silencio local no es una que sea identificable a través de las marcas lingüísticas que pueden encontrarse en el texto, sino una que puede verificarse como un “hecho” del lenguaje que produce efectos. Se trata de una censura en su materialidad lingüística e histórica, o sea, discursiva (74).

Los términos que Eni Orlandi desarrolla para identificar el silencio no son simples motes, sino que implican formas de proceder en el análisis, por lo que su propuesta resulta pertinente para un estudio que planea centrarse en el silencio, al igual que el mío. Dado que puede resultar un poco complicado identificar las particularidades de cada tipo de silencio, la autora aclara que la diferencia entre el silencio fundador y la política del silencio es que ésta “produz um recorte entre o que se diz e o que não se diz, enquanto o silêncio fundador não estabelece nenhuma divisão: ele significa em (por) si mesmo”⁴⁵ (73). Por tal razón, será el silencio fundador el que tome mayor relevancia en mi estudio.

Debo precisar que el silencio que Eni Orlandi analiza sí está tomado de situaciones de la realidad, como ciertas frases populares durante la dictadura de Humberto de Alencar Castelo Branco en Brasil. Por lo tanto, los tipos de silencio de los que ella habla tienen en cuenta una dimensión sociohistórica que mi estudio no tendrá, puesto que el texto que

⁴³ “trabaja los límites de las formaciones discursivas y, en consecuencia, determina los límites del decir”

⁴⁴ “es la producción del silencio en forma débil, es decir, es una estrategia política circunstanciada en relación con la política de los sentidos: es la producción de lo entredicho, de lo prohibido”

⁴⁵ “produce un corte entre lo que se dice y lo que no se dice, mientras que el silencio fundador no establece ninguna división: significa en sí mismo”

análisis es literario. Sin embargo, considero que es posible hallar ficcionalizados procedimientos de la comunicación oral, tales como el funcionamiento del silencio en relación con los procesos de subjetivación. Esto significa que “os processos discursivos se realizam necessariamente pelo sujeito, mas não têm sua origem no sujeito [...] ao falar o sujeito se divide: as suas palavras são também as palavras dos outros”⁴⁶ (77-78). De tal forma, se

resulta uma relação particularmente dinâmica entre identidade e alteridade: um movimento ambíguo que distingue (separa) e ao mesmo tempo (liga), demarcando o sujeito em sua relação com o outro.

No entanto, se há um apagamento necessário para a constituição do sujeito –e isso constitui sua incompletude–, há também um desejo, ou, antes, uma injunção à completude (vocalização totalizante do sujeito) que, em sua relação com o apagamento, desempenha um papel fundamental no processo de constituição do sujeito (e do sentido)⁴⁷ (78).

De tal forma, identidad y alteridad se encuentran en el discurso. En medio de dicha interacción prevalece “esse espaço da subjetividade na linguagem [que] é um lugar tenso onde jogam os mecanismos discursivos da relação com a alteridade”⁴⁸ (78).

2.3 Articulación de una propuesta metodológica

Para finalizar, recapitemos un poco acerca de la forma en que se estructurará este estudio. A partir de todas las nociones que aquí hemos visto: analizaré el silencio que se encuentre en las palabras de Pedro Páramo y Susana San Juan, principalmente, pues son personajes que constantemente se encuentran en conflicto, y que hacen del silencio –cada quien, a su

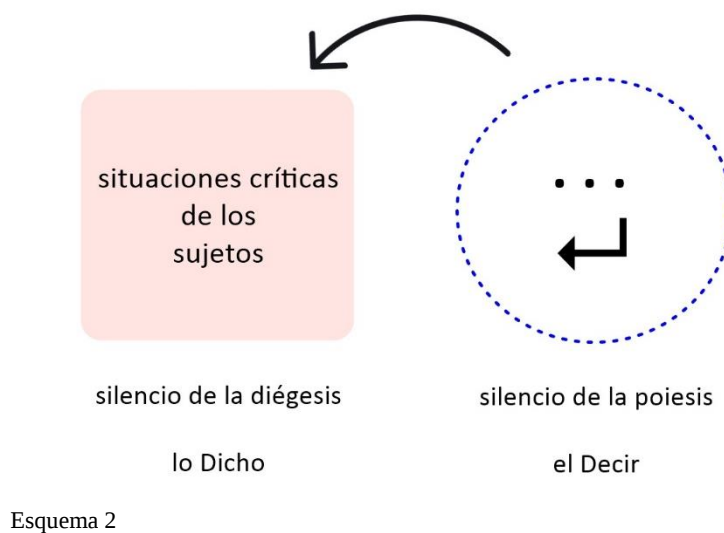
⁴⁶ “los procesos discursivos son necesariamente realizados por el sujeto, pero no tienen su origen en el sujeto [...], cuando habla, el sujeto se divide: sus palabras son también las palabras de otros”

⁴⁷ “da lugar a uma relação particularmente dinâmica entre identidade e alteridade: um movimento ambíguo que distingue (separa) y al mismo tiempo integra (conecta), demarcando al sujeto en su relación con el otro. Sin embargo, si hay un borrado necesario para la constitución del sujeto –y esto constituye su incompletud–, hay también un deseo, o, más bien, un mandato a la completitud (la vocación totalizadora del sujeto) que, en su relación con el borrado, desempeña un papel fundamental en el proceso de constitución del sujeto (y del sentido)”

⁴⁸ “este espacio de la subjetividad en el lenguaje es un lugar tenso donde juegan los mecanismos discursivos de la relación con la alteridad”

manera— una vía para expresar. Sus discursos aparecen a lo largo de la novela, y el silencio participa de ellos en varias ocasiones.

El silencio será identificable por medio de puntos suspensivos y/o cambios paragrafícos que se encuentren en sus discursos, y será entendido como el silencio fundador del que habla Eni Orlandi. Entonces, habrá que estudiar en retrospectiva cómo es que tales silencios han sido provocados, pues de esta forma se podrá comprender qué impacto ha causado en la subjetividad de cada uno. Para esto será necesario atender a las palabras efectivamente dichas, pues en ellas es como se ven las circunstancias que provocan un posterior silencio. Después de estudiar retrospectivamente al silencio de los sujetos, habrá que situarlo en el presente de su enunciación (en el Decir), para así poder percibir sus efectos en las palabras y en la subjetividad de los personajes implicados, (concepto que será entendido a la manera de Emmanuel Levinas). Los efectos de todo esto serían perceptibles en la gradual (trans)formación de los personajes. A continuación, traigo a cuenta un esquema que resume la metodología propuesta, con la finalidad de esclarecer la comprensión de los conceptos anteriormente explicados.



En este esquema, el círculo punteado representa el Decir que enmarca a los puntos suspensivos y cambios paragráficos, o expresado de otra forma, “el contexto”. Como dije anteriormente, es imposible sostener que el silencio se *diga*; sin embargo, podemos convenir que el Decir es el momento del discurso en tanto acontecimiento, donde todo está aún por decirse. El círculo del esquema anterior aparece de esta manera no sólo porque el silencio que circunscribe repercute en la exterioridad de su acontecer, sino, además, porque presupone una apertura, aunque sea breve, del sujeto frente a la alteridad. Todo ello vendría a ser el silencio de la *poiesis*, o sea, el silencio presentado por sí mismo.

Del otro lado, a la izquierda del esquema, aparece un cuadro. Tiene esta disposición porque, como podrá recordarse, el análisis que planteo contempla el efecto retroactivo del silencio. De este modo, si consideramos que nuestra lectura va de izquierda a derecha, ubicar este recuadro de esta forma implica un viraje hacia atrás en el argumento de la novela. Por eso lo señalo con una flecha que surge del círculo punteado. Entonces, ahí es donde ubicaremos las situaciones críticas de los sujetos, las cuales ocurren en momentos concretos. De ahí la razón para que el cuadro no tenga un contorno punteado, a diferencia del círculo, puesto que enmarca un hecho consumado en el pretérito.

Todo lo referido hasta aquí corresponde al silencio de la diégesis, o sea, el silencio que es descrito con palabras. Por tal razón, estos momentos se sitúan en lo Dicho, dado que el silencio *presentado* por sí mismo, mediante sus propios signos –puntos suspensivos y cambios paragráficos, para el caso de este estudio– sólo es efectivo en el presente de su *enunciación*, en el Decir. O sea, un silencio que esté representado con puntos suspensivos o cambios paragráficos nunca afectará el sentido de un discurso previo, pero sí el de su

actualización. Las palabras por tanto, serían la única forma en que se puede referir un silencio ya ocurrido.

De esta manera, el punto neurálgico de mi estudio será el del Decir, donde el silencio muestre su potencial para fundar un sentido que incida en la subjetivación de quien sea conmovido por aquél –en la medida que marca un encuentro significativo con el otro. En lo Dicho (el silencio de la diégesis) encontraremos las circunstancias que contribuyeron con la aparición de un silencio posterior (el de la *poiesis*), mas no serán las palabras perdidas que llenen un silencio ulterior.

3. SOBRE EL SILENCIO EN LA OBRA DE JUAN RULFO

Aun cuando en la actualidad sigue habiendo pocos trabajos teóricos sobre el silencio en la literatura, no debemos ignorar que desde la crítica literaria se han hecho varios esfuerzos por complejizar los alcances de este tema. Entre las obras que suelen analizarse desde este enfoque, *Pedro Páramo* se ha convertido en un texto predilecto, debido a su composición. Por esto, desde hace algunas décadas se ha venido configurando un diálogo entre los estudios críticos, que vale la pena retomar aquí, pues el presente trabajo pretende insertarse en él. Para comprender la relevancia que hoy en día puede tener el estudio del silencio en *Pedro Páramo* conviene revisar en orden cronológico los estudios críticos que analizan este tema. Así será más claro identificar los enfoques que le han dado forma a esta –relativamente nueva– línea de investigación.

3.1 Configuración de un diálogo sobre el silencio en la obra de Juan Rulfo

Comencemos por revisar el capítulo que en 1969 Lisa Block de Behar dedicó a estudiar el estilo de Juan Rulfo en su libro *Análisis de un lenguaje en crisis*. La autora ha dedicado su labor investigativa a teorizar sobre el silencio, más precisamente, en uno de sus libros que ya cité en el primer capítulo, pero en “La purificación por el silencio” reflexiona acerca de los procedimientos mediante los cuales el escritor jalisciense reinventó la forma de escribir narrativa en Latinoamérica.

La autora considera que Rulfo “realiza una búsqueda rigurosa para llegar a la versión despojada, hasta el ascetismo: de un lenguaje (en tanto que literatura) al que repugna todo lo inútil de un estilo ampuloso que hiciera gasto de metáforas, imágenes, flores de retórica y repertorios de clisés” (118). Estas características desentonaron con las

de varias novelas latinoamericanas que se escribieron durante la segunda mitad del siglo XX, en las que la experimentación con el lenguaje resultaba, las más de las veces, en un excesivo uso de metáforas. En cambio, “Juan Rulfo rechaza todo el adorno que se agrega a la palabra, que se superpone a ella también por palabras, pero que la debilitan, la empobrecen al demostrar la indigencia de ese vocabulario que no puede alcanzar y atravesar la realidad que gesta el autor”. Así, Block de Behar propone que “la acumulación en tanto que carga superflua denunciaría la falta de sustancia esencial que justifica la razón del lenguaje” (118), con lo cual, el estilo llano de *Pedro Páramo* sería directamente proporcional a la “sustancia” de su contenido.

En la novela –sigue la autora– “las frases se articulan sin amplificaciones adjetivas; todo es aquilatado directamente, con precisión, con retaceo, como si fueran economizados los esfuerzos inútiles” (122). Tales palabras se relacionan con el silencio que caracterizó a Rulfo como escritor y como persona. Block de Behar sostiene que nuestro autor “lucha como los demás escritores contra los ripsos que turban la expresión”; sin embargo, “su pugna lingüística es diferente a la que llevan a cabo otros escritores contemporáneos, aquellos que pretenden a través de la destrucción acceder a un lenguaje nuevo, más eficaz para la exteriorización de su *subjetividad*” (123; énfasis mío). Es llamativo que la autora mencione esta palabra, pues deja ver la importancia que para ella tiene la subjetividad de quien escribe, durante el proceso de escritura. Sin embargo, en mi propuesta considero que, más que tratarse de la expresión de la subjetividad del autor, en *Pedro Páramo* vemos construirse una intersubjetividad, en la que el silencio juega un papel crucial.

En este capítulo de su libro, Lisa Block de Behar habla del silencio de una manera muy distinta a la que más tarde estudiaría en su libro *Una retórica del silencio* (1984),

donde ya hay toda una propuesta teórica. Este primer acercamiento de la autora a este tema, y específicamente, en la obra de Rulfo, fue más bien intuitivo, pero le permitió escudriñar en cómo el silencio se hace presente en el texto.

Asimismo, la autora ve el silencio característico de la obra de Rulfo como parte de un estilo literario, que se logra a través de la concisión y llaneza del lenguaje. Para la autora, el silencio subyacería en todo aquello que nuestro autor decidió no poner por escrito. Este es un primer acercamiento al estudio del silencio en la obra de Rulfo, el cual comenzaría a ser cada vez más prolijo en los estudios críticos.

Enseguida traigo a cuenta el trabajo de Carlos Domínguez Puente, “La estructura del silencio y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo”, del año 1980. Durante esta época apenas empezaba a formarse la posibilidad de estudiar otros temas en la obra rulfiana que no tuvieran que ver con la mexicanidad. Por esto es que el acercamiento de Domínguez Puente responde a un procedimiento que podríamos considerar igualmente intuitivo, y por ello, breve. Veamos.

El principal argumento del autor es que el silencio que hay en *Pedro Páramo*, y que se manifiesta como sombras, ecos y silencios, se configura como “idea organizativa y aprehensión profunda del texto”. Es decir, que el silencio “primero se percibe como elemento de la textura de la novela”, y “en posteriores lecturas se duplica y llega a convertirse en su imagen y estructura” (55). De este modo, Domínguez sostiene que “en literatura nos encontramos con un fenómeno similar al de la música”, pues “si observamos al libro como objeto, el texto impreso y los sonidos se relacionan de forma semejante a cómo los espacios en blanco se corresponden con los silencios” (56). Estas palabras se relacionan fuertemente con la forma en que en esta investigación entiendo los cambios

paragráficos, los cuales también son espacios en blanco. Domínguez señala que en la novela se manifiesta “una conciencia explícita de la distribución del texto y espacio sobre la página”, ya que “las cincuenta y seis secciones que componen el libro se hallan separadas por espacios en blanco” (56). Cabe aclarar que en el momento en que el autor escribió este texto, aún no aparecía la edición de *Pedro Páramo* revisada por el autor –que es la que yo cito–, la cual tiene 70 fragmentos.

Para Domínguez Puente, los espacios en blanco de la novela no son algo aleatorio, sino que “estas pausas que se disponen entre las diversas secciones tienen presencia durativa” (57). De este modo, el silencio que se interpreta en los espacios en blanco, “como la pausa musical, es un silencio mensurable”, donde “los índices de medida los otorga la misma dimensión narrativa” (58). Este planteamiento recuerda la hipótesis de mi trabajo previo, *En los límites de la oralidad. Los puntos suspensivos como dispositivos textuales de la voz en Pedro Páramo* (2022), donde también hablé acerca de la duración indeterminada del silencio, pero representado por dichos signos de puntuación.

El trabajo de Domínguez Puente es valioso por ser uno de los primeros que se centran en los espacios en blanco de *Pedro Páramo*. Los espacios que él identifica se encuentran en la separación entre fragmentos, y no dentro de éstos, como yo los estudio. Por tal razón yo hablo de “cambios paragrafícos”. Los que me interesarán especialmente serán aquellos que, debido a la manera en que interrumpen la ilación de un discurso y en que contribuyen con los puntos suspensivos, sugieran la lectura de un silencio.

El siguiente trabajo que quiero revisar es el de Giuseppe Bellini, “Función del silencio en *Pedro Páramo*”, de 2006. Aunque brevemente, en este ensayo el autor logra desarrollar grandes reflexiones acerca de cómo el silencio forma parte de la novela. Bellini

habla de un silencio que se encuentra en la estructura narrativa, pero que también está en las intervenciones de los personajes. Cita algunos pasajes en donde encuentra que “el silencio se nos presenta en dos dimensiones: una dramática, la expectativa de algo que va a ocurrir y que permanece misterioso, pero que claramente será de signo negativo; otra sentimental, privación de un dato que podríamos llamar interior, o afectivo, y que implica sorpresa, decepción, predisposición a lo peor” (s/p). Esto recuerda también la propuesta de mi otra investigación, anteriormente mencionada, sobre los puntos suspensivos y la potencialidad significativa del silencio que codificaban.

Bellini explica que el silencio es identificado en determinados ambientes de la narración, lo cual “implica una dimensión metafísica”, pues “en el silencio es donde se entienden las voces de los difuntos” (s/p). Tal dimensión abre las posibilidades a nuevas formas de comprender la realidad, pues el solo hecho de poder acceder a las palabras de los muertos ya implica una subversión de lo que significa el silencio en contraposición con el sonido de las palabras. Entre estas posibilidades de significación del silencio, el autor menciona que en *Pedro Páramo* sucede que “a veces el silencio es un silencio subjetivo, que revela una dimensión problemática íntima”, “otras veces el silencio surge de ruidos imprevistos, sin necesidad de que se le mencione en el texto, pero implicando siempre una profunda nota de expectación” y “en varias ocasiones el silencio se vuelve dramático” (s/p). Llama la atención que Bellini relacione lo subjetivo del silencio con un adentramiento a la intimidad de los personajes, pues así parece advertir que éste encarna una característica más importante que la de sólo denotar ambigüedad.

De hecho, el autor señala más adelante que el silencio tiene gran relevancia en uno de los pasajes de la novela: “Cuando muere, en el conocido lance, el hijo de Pedro Páramo,

Miguelito, el silencio se apodera de Comala: lo sugiere el imprevisto apagarse de las luces en el pueblo y la lluvia de «estrellas fugaces». En el mismo silencio transcurre el inquieto cavilar del padre Rentería, quien se siente en gran parte responsable, por su conducta pasiva, de tanta maldad como ha cometido el hijo de Pedro Páramo” (s/p). Comparto la percepción del autor y, además, añado que el silencio ambiental de esta parte pertenece también a la subjetividad de los involucrados. Es decir, el silencio “nace” de la subjetividad puesta en crisis. En el siguiente capítulo analizaré a profundidad este fragmento de la novela.

Para Bellini, la aparición de tantos silencios no es algo aleatorio, sino que se relaciona directamente con la estructura de la novela. De tal modo, el crítico considera que en la llamada “segunda parte” de *Pedro Páramo*, el silencio se elimina en su mayoría. Sin embargo –sigue el autor– “hacia el final el silencio vuelve a ser protagonista. Lo vemos aparecer como cualidad de la naturaleza, interpretando o acompañando la acción de los personajes, los dramas de la vida comalense” (s/p). Asimismo, el autor dice que el silencio forma parte de los últimos momentos de vida de Susana San Juan, en los que permanece callada frente a la visita del padre Rentería, recordando el pasado que vivió con Florencio, como la “evocación de un silencio feliz” (s/p).

Bellini comenta que el silencio tiene para Susana una función muy distinta de la que puede tener para Pedro Páramo, pues “la de Susana San Juan es una vida trágica, que se va definiendo casi exclusivamente en el silencio, para comunicarnos con más intensidad el signo de la desgracia”. En cambio, con el cacique ocurre que “cada vez más aislado y solo, hundido en su dolor, el hombre violento está rodeado, en su residencia, de silencio: nadie se atreve a hacer el menor ruido” (s/p). Comparto esta perspectiva, la cual, además, conforma

el eje principal de mi análisis, pues tomo como central el silencio que hay en los discursos, tanto de Pedro Páramo, como de Susana San Juan. Concretamente, creo que el silencio que envuelve a cada uno de estos sujetos tiene particularidades, pero también guarda algunas similitudes. Con este texto de Bellini se pone en la mira que el silencio tiene alcances que comprometen partes esenciales de la novela de Juan Rulfo –y aun de su obra–, los cuales merecen seguir siendo desarrollados. Por fortuna, hubo trabajos posteriores que le dieron continuidad a estos argumentos.

Es llamativo que hasta el momento todos los textos que hemos revisado se hayan escrito fuera de México. El grueso de los estudios rulfianos sobre el silencio hechos dentro del país vendrían varios años después, como veremos a continuación. Y es que para los años en que aparecieron los textos que acabamos de revisar, todavía persistía un fuerte interés por hablar de “lo mexicano” y otras cuestiones de corte científico social⁴⁹.

Ahora, pasemos al siguiente estudio, que es el primero escrito desde México sobre el tema que aquí interesa. Se trata de “El silencio en Juan Rulfo” (2010), cuyo autor es Salvador Iván Rodríguez Preciado. Este texto contiene un análisis estilístico acerca de cómo el silencio se manifiesta en la obra del jalisciense. Aunque el crítico centra su estudio en los cuentos de *El llano en llamas* (que no voy a analizar aquí), vale la pena conocer cuál es su propuesta, pues así podremos hallar similitudes y diferencias entre dicho libro y la novela, que pueden arrojar luz sobre el tema en cuestión.

Rodríguez Preciado parte de las reflexiones que hace Luis Villoro en *La significación del silencio*, que ya he citado en el primer capítulo. A partir de este texto y las propuestas de Lausberg (1966), el crítico estudia el silencio como un signo, y considera que

⁴⁹ En el capítulo II de mi investigación *En los límites de la oralidad. Los puntos suspensivos como dispositivos textuales de la voz en Pedro Páramo* (2022) esto puede verse con mayor detalle.

“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” (24). Tal aseveración será lo que guíe su análisis. Así, el autor explica que en el estilo de Rulfo en *El llano en llamas* es posible encontrar funciones del silencio como las que explica Lisa Block de Behar en *Una retórica del silencio*.

El autor habla de una función retórica, y otra, poética, las cuales, según Lausberg, se distinguen entre sí “no tanto por el hecho de la división de funciones [...], cuanto que en su función mimética” (1966; citado en Rodríguez, 26). Salvador Rodríguez precisa que tal mimetización corresponde a la imitación, copia o emulación de un estado mental por medio del silencio: “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” (26). Del mismo modo, el autor postula que el trabajo poético de Rulfo consiste en “arenga[r] al lector a participar del silencio, es decir, le dice, sin decir nada, que debe decir con él la nada” (26).

En esta parte, el trabajo de Rodríguez comienza a tornarse un poco ambiguo. El autor analiza solamente “Macario”, “Nos han dado la tierra”, “La cuesta de las comadres”, “Talpa”, “El llano en llamas”, “¡Diles que no me maten!””, “Luvina” y “No oyes ladrar los perros”. El resto de los cuentos no, porque considera que “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” (27).

El criterio con que Rodríguez Preciado configura su análisis responde a que en los cuentos que eligió “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” (28). De tal forma, el autor considera que “en el texto de Rulfo el lector va llenando de significado todo el universo contenido con material que proviene del mismo texto” (33). Lo que se infiere a partir del planteamiento anterior puede causar confusión, pues al final Rodríguez Preciado argumenta que los silencios que aparecen en los cuentos están hechos para ser llenados por los lectores.

Al seguir la propuesta teórica de Eni Orlandi esto se pone en conflicto, pues tal como pudimos ver en el capítulo anterior, la autora sostiene que el silencio tiene capacidad significativa por sí solo. En cambio, para Salvador Rodríguez Preciado, el silencio cumple con dos funciones en la obra de Juan Rulfo: “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” (34). Sin embargo, esta explicación no queda del todo clara, pues el autor analiza de forma harto breve el silencio de los cuentos ya mencionados, por lo que no alcanza a precisar cuándo se trata de la poética, y cuándo, de la retórica del silencio. En su lugar, Rodríguez Preciado se limita a describir los momentos en los que el silencio se manifiesta en dichas narraciones. Así, concluye su trabajo diciendo que

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 (34).

Estoy parcialmente de acuerdo con estas palabras, pero no precisamente en el ámbito que explica el autor. Quiero decir, es cierto que el lector tiene facultad creativa cuando complementa la historia que lee; sin embargo, esto es dable en numerosas narraciones, y

algunas veces ni siquiera hace falta que el silencio se manifieste expresamente en el texto. Con lo cual no queda del todo claro cuáles serían las particularidades que en *El llano en llamas* distinguen el procedimiento del silencio frente a otras narraciones. De cualquier modo, considero que el análisis del silencio en la obra de Juan Rulfo requiere de estudios más exhaustivos, que tomen en cuenta las singularidades que existen entre el silencio de *El llano en llamas*, el de otras narraciones, y aun el de *Pedro Páramo*.

A continuación quiero detenerme en el trabajo que hizo Loreto Gómez López-Quiñones, titulado “El silencio como estrategia en la obra de Juan Rulfo”, de 2013. Éste es uno de los textos más lúcidos que se han hecho acerca del silencio en la obra de nuestro autor, pues en él, la autora logra ir más allá de las apresuradas resoluciones que a menudo se dicen cuando se trata de este tema. Gómez parte de la propuesta que Gayatri Spivak hace en su ensayo “Can the subaltern speak?” para proponer que el silencio forma parte de una estrategia narrativa con que Juan Rulfo construye su obra.

La autora identifica que el silencio que llena las páginas de *Pedro Páramo* y de la mayoría de los cuentos en *El llano en llamas* tiene una función que va mucho más allá de sólo ambientar los paisajes. Para Gómez, el silencio “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” (80). Asimismo, la autora propone que “el silencio aprisiona a los personajes en un mundo interior, ajeno a la realidad”, que “no sólo supone un viaje al conocimiento de uno mismo, sino también a los ámbitos más oscuros y misteriosos de la existencia humana”, con lo cual, en la novela “todo lo externo se va a teñir del color de las subjetividades” (80).

La hipótesis que postulo en este trabajo encuentra un eco en las palabras de Gómez López-Quñones, pues al igual que ella, considero que al atender el silencio que se alberga en *Pedro Páramo* nos acercamos a la historia desde una nueva perspectiva. En este sentido es que la subjetividad se torna fundamental, pues gracias al silencio, se evidencia que aquel mundo interno convive estrechamente con el mundo externo de la novela.

A partir del análisis del cuento “No oyes ladrar los perros”, de *El llano en llamas*, la autora propone que “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” (81). Acaso en la novela suceda algo parecido, pues según creo, al estudiar el silencio que hay en los discursos de ciertos sujetos, se puede notar que su realidad es más compleja que la que se alcanza a ver cuando atendemos sólo a las palabras. De esta forma, el silencio adquiere una facultad para crear sentido, que se vuelve relevante en medio de las palabras efectivamente dichas.

Más adelante, en su estudio, Loreto Gómez López-Quñones identifica que, en el cuento mencionado, “el silencio contribuye también a difuminar a los personajes en sombras, debilitándose así su carácter real” (83). Tales palabras cobran otro tipo de relevancia si recordamos que Eni Orlandi dijo, en una frase que cité anteriormente, que “el silencio evidencia la opacidad del Otro”. Es decir, el silencio que está en un discurso es el recordatorio de que, aun cuando exista una clara comunicación que esté basada en las palabras, persiste una distancia infranqueable entre los interlocutores. Esto se vuelve más claro cuando Loreto Gómez dice que la condición de sombras de los personajes de la que ella habla “agudiza la opacidad de los personajes, evitando así la tentación de representar al Otro como transparente” (83).

Según la autora, las palabras anteriores guardan relación con lo que Spivak propone en el ensayo mencionado: “podríamos afirmar que el silencio del escritor mexicano es un intento de resistencia a la apropiación occidental del lenguaje y la ideología” (84). De este modo, el silencio sería utilizado de manera consciente por Rulfo para salvaguardar los procesos de subjetivación frente a la posibilidad de impostarle una imagen que lo reduzca a un personaje tipo.

Esto no quiere decir que los sujetos permanezcan herméticos en la novela, sino que cada uno es capaz de formar su propia subjetividad, en la que el silencio aparece para ampliar el horizonte. Así lo dice Gómez: “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” (84). Comparto ampliamente esta perspectiva, pues, en su momento, veremos que en *Pedro Páramo* el silencio es para Susana San Juan una forma de resguardar su alteridad frente a las palabras ajenas.

De este modo, Loreto Gómez propone que “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” (86). Tales palabras recuerdan al estudio de Max Colodro, que pudimos ver en el primer capítulo, en el cual se hablaba de la facultad que el silencio tiene para presentarse por sí mismo. En este sentido, Gómez habla de que en la obra de Rulfo, el silencio, que denomina “ecuménico”, es “una forma de superar lo nacional y lo regional para llegar a lo universal, al dolor esencial de la humanidad” (87). Comparto esta afirmación que, además, es otro argumento que va contra aquellos estudios críticos rulfianos que sostienen análisis etnográficos, sociológicos o antropológicos con la

pretensión de estudiar “lo mexicano” en la obra del jalisciense. Por más que *Pedro Páramo* tenga características bastante evidentes de los ambientes mexicanos, el hecho es que lo fundamental se encuentra en otros elementos, que son de carácter universal en tanto que tienen que ver con la condición humana.

Gómez postula que “el territorio del silencio es el territorio de la autenticidad, de la subjetividad, de lo único real” (87). En estas palabras encuentro un hilo conductor hacia el trabajo que aquí presento. Creo que, si al leer la novela consideramos al silencio más allá de su ambigüedad, se puede ver que, situado en determinados contextos, puede crear un sentido que las palabras no pueden traducir, y que comunica otras facetas de los procesos de subjetivación. Intentar traducir el silencio en palabras puede llegar a ser un despropósito, pues el “material” con que se componen los mensajes que se emiten desde las palabras y desde el silencio es totalmente distinto.

Loreto Gómez propone que si lo único auténtico es lo subjetivo, y lo real es un estado interior de los personajes, “entonces el silencio en la narrativa de Juan Rulfo supone una indagación en la autenticidad del ser humano” (89), con lo cual estoy sumamente de acuerdo. Hacia el final de su trabajo, la autora enfatiza que en la obra de Rulfo hay cuestiones filosóficas que se corresponden con el existencialismo: “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” (89). Por consiguiente, se vuelve posible entender por qué la obra de nuestro autor ha trascendido tantas fronteras y por qué en la crítica literaria sigue estudiándose una y otra vez.

Del mismo modo, Gómez López-Quñones añade que, entre todos esos temas que en la obra rulfiana pueden encontrarse a partir de la identificación de sus técnicas narrativas, la utilización del silencio es una propuesta alternativa que “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” (89). En efecto, considero que con esta nueva conciencia sobre el silencio estaríamos un paso más cerca de valorizarlo, no sólo dentro de la literatura, sino en la realidad extratextual.

Ahora pasemos al trabajo de Florilde Rodríguez, *El silencio literario como artificio narrativo en Pedro Páramo de Juan Rulfo*, una tesis de maestría bastante reciente, del año 2019. En su estudio, la autora revisa la manera en que el silencio se inserta en la novela de nuestro autor, y las funciones que adquiere. Rodríguez habla de “silencios narrativos”, un término cuyo significado tenemos que inferir los lectores, puesto que nunca aparece definido. Según entiendo, es una forma de referirse a los “espacios de indeterminación” de los que habla Wolfgang Iser en su teoría de la recepción. A partir de su concepto, la autora postula que el silencio es donde se encuentra el germen de la novela, en “el conjunto de todos los silencios que Rulfo creó para sus lectores” (14). Tales silencios tendrían que ser llenados durante la lectura, pues ahí es donde, según Rodríguez, “el leyente encuentra la significación de los símbolos, la expresividad de los enunciados y el manifiesto de la obra” (14-15). Algo parecido a lo que proponía Lisa Block de Behar en el libro que revisamos en el primer capítulo, donde el lector participaba activamente en la composición de una obra mediante intervenciones en los silencios del texto.

Rodríguez dice que el silencio que aparece en la novela es una invitación a que el lector participe en la formación de la historia: “La voz de Juan es reducida a murmullos, sin

embargo, los silencios narrativos creados por la ausencia de su propia voz son interpretados por el lector como la reacción anímica de Juan a consecuencia de la abominable realidad que enfrenta y no implican, de ninguna manera, mutismo sino oportunidades para que el lector intervenga en la síntesis del texto” (21). Considero que se pueden hacer algunos cuestionamientos frente a esta afirmación. Por un lado, la falta de precisión sobre lo que significan los “silencios narrativos” vuelve complicado identificar si la autora está hablando de silencios manifestados expresamente o no. Por el otro, hace falta señalar por qué se considera que la no intervención de Juan Preciado en determinados pasajes significa que él esté guardando silencio, para verificar si no se trata simplemente de que otros personajes que han tomado los turnos de habla.

Según Rodríguez, tanto el silencio como las frases efectivamente dichas, “están impregnados de carga ideológica, forman parte del lenguaje hablado y están saturadas de denuncias basadas en las diferencias sociales. La voz del lector se inserta como elemento aglutinante en ese contexto con posición ideológica revelada” (22). Difiero de esta percepción, pues creo que al decir que hay una carga ideológica en *Pedro Páramo*, se pasa por alto la multiplicidad de voces que le dan forma, y que pueden identificarse desde que cada sujeto se expresa de una forma particular en la que no es posible hallar una voz autorial que pueda identificarse con la de Juan Rulfo. Sin embargo, la autora postula, a partir del argumento anterior, que “el estudio sociológico que ahora ambiciona el lector es solo posible por la presencia de los silencios literarios que proveen el espacio necesario para que el lector imprima significado a las acciones, emociones y sentimientos de los personajes” (25). Del mismo modo, considero –si no, tendencioso, al menos cuestionable–

aseverar que el estudio sociológico sea el primer enfoque deseado por el público lector de la novela, pues resulta difícil asegurar desde qué perspectiva será leída.

Además, el hecho de que los silencios (que ahora han sido llamados “literarios” y ya no “narrativos”) provean un espacio para ser llenado por el lector implica una concepción del silencio que merece ser precisada. Es decir, después de todos los estudios que hemos revisado, se vuelve evidente la necesidad de esclarecer su sentido –aún más cuando se utiliza como metáfora de otro término. De hecho, es hacia el final del estudio de Florilde Rodríguez cuando nos enteramos de que “el silencio narrativo no implica necesariamente silencio sino espacios intencionalmente abiertos a ser llenados por el lector” (78), con lo cual se oscurece todavía más la definición de este concepto.

Los problemas que tiene la falta de precisión en las definiciones de los términos utilizados se notan durante el análisis que hace la autora, pues prevalecen muchas interrogantes. Por ejemplo, menciona que “alrededor de la muerte de Susana se genera uno de los silencios más notorios de la novela; ella convertida en su esposa [de Pedro Páramo], vivía entre fantasmas que atormentaban su existencia” (48), con lo cual estoy de acuerdo. Sin embargo, y lamentablemente, Rodríguez no desarrolla su idea, de modo que su argumento se queda a mitad del camino. Durante mi análisis revisaré exactamente este mismo pasaje, pues creo que el silencio no sólo rodea la muerte de Susana, sino que ella se lo apropia de una forma excepcional.

Más adelante en su estudio, la autora detalla que para comprender los enunciados de los personajes es necesario asignarles a aquéllos una motivación que se encuentra silenciada (51). De esta forma, encuentra lo siguiente:

El lector cree en la existencia de Pedro Páramo porque reconoce en él intenciones auténticas. Sin embargo, la motivación que aparece explícitamente dada, «Tan la quiso, que se pasó el resto de sus años aplastado en un equipal, mirando el camino por donde se la

habían llevado al camposanto» (Rulfo 85), no contiene bases sólidas según el criterio del lector. La complejidad psicológica de Pedro Páramo, su egoísmo feroz, su crueldad atroz y su férrea resolución de pasar por encima de cualquier barrera no son consistentes con el simple deseo de conquistar un reino que poner a los pies de Susana San Juan (51).

Me detengo en este otro momento del análisis de Rodríguez, pues encuentro algunos comentarios que hacer. El primero se relaciona directamente con la razón de por qué en mi estudio no hablo de “personajes”. Es precisamente por las implicaciones que este concepto tiene dentro de ciertas teorías de la narrativa –y que detallé en el capítulo anterior– que Pedro Páramo resulta tan paradigmático. Es decir, si se le estudia desde tal enfoque, lo más probable es que se encuentre una falta de congruencia entre lo que hace, lo que dice y lo que piensa, lo cual puede llegar a representar un problema. En cambio, si analizamos al cacique como un sujeto, tal falta de consistencia no implica una complicación, sino que es el resultado natural de un constante proceso de intersubjetivación. Todo esto parecería haber sido percibido por el mismo Rulfo, pues en la conocida entrevista que tuvo con Joaquín Soler, le dijo que “los personajes son irracionales, actúan en forma irracional, sin razón ninguna”, pero que “se les quiere caracterizar bajo el punto de vista de la lógica”; sin embargo, “estudiando lógicamente a la gente, se encuentra [uno] con que hay contradicciones constantes” (min. 24:10).

Lo anterior me lleva a mi segundo comentario, en donde considero que la autora cae en una contradicción cuando dice que el lector tiene la tarea de, al lado de Rulfo, completar la obra, y después coarta la libertad interpretativa del lector diciendo que debe haber una congruencia total entre lo que se dice de Pedro Páramo y lo que el lector debe interpretar. De esta manera, sigue sin quedar clara la forma en que el silencio puede ser leído.

Rodríguez argumenta que hay un silencio proporcionado por Rulfo que “le permite al lector construir el perfil psicológico de Pedro Páramo”. Sin embargo, determina que

“desde el mutismo en que Pedro Páramo desarrolla sus acciones y sus verbalizadas confesiones de amor por Susana, Rulfo induce al lector a considerar la maldad de Pedro Páramo como una evidencia de patológica obsesión” (52). De este modo, la autora propone que “una mirada profunda a los hechos que perfilan la vida y acciones de Pedro Páramo tasan a Susana San Juan como una herramienta más, usada por Pedro para probarse a sí mismo capaz de saltar por encima de todo” (52). Asimismo, Rodríguez asegura que “Pedro Páramo basó su juego impío en el interés obsesivo por la mujer que había despertado sus instintos de adolescente. Este es el gran silencio en el que el lector encuentra la verdadera motivación de su protagonista y el eje central que da impulso a sus acciones” (53), y concluye que “lo único verdaderamente importante para él, a lo largo de toda su vida, es probarse a sí mismo capaz de imponer su voluntad y para lograrlo no duda en matar, engañar, atemorizar, despojar, controlar y utilizar a los demás” (53-54). Difiero de estas palabras.

Encuentro en la explicación de Rodríguez una evidencia de lo que sucede cuando se atienden únicamente a las palabras durante el análisis de la novela. La autora menciona que hay un silencio que sería lo que le permite al lector encontrar lo no dicho, que impulsa a Pedro Páramo a actuar de la forma en que lo hace (habrá que entender este silencio a la manera de un espacio de indeterminación). Aun así, todo lo efectivamente dicho en la novela no es suficiente para inferir todo aquello que no se dice. Sin embargo, con lo que sí contamos es con silencios efectivamente presentes en medio de los discursos, que, si se analizan con atención y dentro de sus contextos, revelarán una dimensión nueva del proceso de subjetivación.

Así sucede con Pedro Páramo, según mi lectura, pues al principio de la novela conocemos al cacique en su niñez, donde podemos verlo como un niño bastante normal, que obedecía a su madre y a su abuela, y jugaba con Susana. ¿Cómo explicar, entonces, la transición a una adultez llena de maldad? En medio de todo quedan muchas lagunas de información, pero sí contamos con la evidencia de momentos críticos en la vida del cacique, en los que el silencio es determinante: la muerte de su padre, la muerte de su hijo, la muerte de Susana, por mencionar algunos. Es decir, Pedro Páramo no es malo por naturaleza, sino que las circunstancias de su vida lo convierten en alguien mucho más complejo del cual es difícil concluir algo.

Con esto quiero decir que es posible estudiar el silencio, por sí solo, lejos de metaforizaciones. No hace falta investirlo con otro carácter para hacerlo efectivo en los estudios literarios. Además, sostengo que cuando nos acercamos a él en su forma más pura, descubrimos otra parte del mundo —en este caso, el literario— que se nos escapa si únicamente trabajamos con las palabras efectivamente dichas. Más adelante veremos detenidamente cómo es que esto puede llevarse a cabo.

Por último, quiero pasar al estudio más reciente que pude encontrar, y que se convirtió en la directriz de mi trabajo. Se trata del texto que Luzia Aparecida Tofalini Berloff y Sula Andressa Engelmann escribieron en 2020, “Construcciones de silencio en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo”. Las autoras toman como punto de partida la teoría de Eni Orlandi, que también yo sigo. A partir de ésta, estudian la novela de Rulfo, con lo cual consiguen desentrañar una dimensión distinta sobre el silencio, que a su vez revela una dimensión diferente de la novela; especialmente, de Pedro Páramo.

Las autoras comienzan su estudio hablando de que el silencio “não necessite da palavra para significar, uma vez que ele pode significar por si só”⁵⁰, sin embargo, destacan que “não se deve esquecer que a literatura é feita também com palavras, em que pese serem elas carregadas de silêncio”⁵¹. De este modo, Tofalini y Engelmann entienden que el lugar del silencio dentro de la literatura existe de manera simbiótica con el de las palabras, pues de otro modo, sería imposible siquiera delimitarlo. En consonancia con esta idea, precisan que “entende-se por silêncio não a ausência de sons ou palavras, mas as construções que escapam pelas pausas, pelas fissuras, pelas frestas do texto e que se abrem para a significação”⁵² (254). De tal forma, el silencio va más allá de un espacio ausente de palabras. En cambio, las autoras lo identifican entre las palabras.

Así, Tofalini y Engelmann proponen que “perscrutar as construções de silêncio do texto de *Pedro Páramo* significa adentrar a alma à procura de sentidos”⁵³, y parten de la premisa de Orlandi, de que “não há silêncio sem sentido e de que todo dizer é uma relação fundamental com o não dizer”⁵⁴ (258). Desde el inicio de su estudio es evidente que las autoras se han distanciado de la concepción dicotómica “sonido (palabras) / silencio”. Sin embargo, durante su análisis sí tienen en cuenta las palabras y el silencio, pues “tanto os diálogos quanto as ações emanam do silêncio para depois retornarem ao silêncio”⁵⁵.

Las autoras mencionan que, en la novela, el silencio es realmente percibido por Juan Preciado hasta que llega a Comala y se hace patente la abismal diferencia que existe con el

⁵⁰ “no necesita palabras para significar, ya que puede significar por sí solo”. Todas las traducciones de este artículo son mías.

⁵¹ “no hay que olvidar que la literatura también se hace con palabras, a pesar de que éstas están llenas de silencio”

⁵² “se entiende por silencio no la ausencia de sonidos o palabras, sino las construcciones que escapan por las pausas, por las grietas, por las grietas del texto y que se abren al significado”

⁵³ “escudriñar en las construcciones de silencio del texto de *Pedro Páramo* significa adentrarse en el alma en busca de sentidos”

⁵⁴ “no hay silencio sin sentido y que cada decir es una relación fundamental con el no decir”

⁵⁵ “tanto los diálogos como las acciones emanam del silencio para luego regresar al silencio”

sonido que había conocido hasta entonces. Tal suceso tiene que ver, no sólo con una característica del paisaje, sino que se relaciona con algo más profundo, según las autoras: “Sabe-se que quase todas as pessoas «receiam a reflexão e o mergulho em si mesmas que podem trazer à tona os segredos dos seus próprios silêncios» (Tofalini, 2018, p. 162). Elas buscam fugir dos silêncios porque não conseguem assimilar todos os contingentes de sentido que eles têm. E o silêncio pesa, constrange e desnorteia o sujeito”⁵⁶ (260). Esto último se relaciona directamente con mi propuesta, pues el hecho de que el silencio represente algo adverso para el sujeto implica que se encuentre en lo que yo he denominado “momentos de crisis”. Con lo cual, los sujetos de la novela que atravesasen un momento así no se mantendrían totalmente indemnes.

A partir de la tipología de silencios que desarrolla Eni Orlandi en su libro ya mencionado, las autoras concentran su análisis en momentos cruciales en los que el silencio aparece en ciertos discursos. Así, por ejemplo, hablan de uno de los tantos momentos en que el padre Rentería se encuentra en conflicto consigo mismo, reflexionando en silencio, y determinan que “o silenciamento de Padre Rentería é carregado de medo e de questionamentos, que não se reduzem a questões pessoais, mas que carregam valores universais relacionados à fé, à religião, à purificação, ao céu, ao inferno etc.”⁵⁷ (263). De esta forma, el silencio del padre sería un ejemplo perfecto de cómo el silencio puede encerrar conflictos profundos en la subjetividad.

⁵⁶ “Se sabe que casi todas las personas «temen la reflexión y la inmersión en sí mismas que pueden sacar a la luz los secretos de sus propios silencios» (Tofalini, 2018, p. 162). Buscan escapar de los silencios porque no pueden asimilar todos los contingentes de sentido que tienen. Y el silencio pesa, constriñe y desorienta al sujeto”

⁵⁷ “el silencio del Padre Rentería está cargado de miedo y cuestionamientos, que no se reducen a cuestiones personales, sino que llevan valores universales relacionados con la fe, la religión, la purificación, el cielo, el infierno, etc.”

La anterior observación es por demás valiosa, pues en la ambigüedad que implica un silencio, las autoras insertan la posibilidad de que detrás de éste haya algo más complejo que sólo una frase truncada, como las que suele decir el padre Rentería. Más bien, “suas indagações são carregadas de silêncio e, por outro lado, esbarram na falta de respostas. Trata-se aqui de um silenciamento metafísico porque tais perguntas exigiriam explicações que se encontram para além da morte”⁵⁸. Además, las autoras señalan que “as reticências deixam clara a opção por não dizer. Este é um recurso que permite a ampliação dos sentidos”⁵⁹ (263). Mi trabajo encuentra un eco en estas palabras, pues como he manifestado en otros momentos, los puntos suspensivos son el punto neurálgico del análisis que planteo, junto con los cambios paragrafícos.

Asimismo, las autoras dedican parte de su análisis a los silencios que conciernen a Pedro Páramo. Esta es una de las partes más lúcidas de todo su trabajo, pues ambas logran brindar una nueva dimensión de las características del cacique, que hasta entonces había sido ignorada por los trabajos críticos. Tofalini y Engelmann plantean que “além de estar presente em toda a narrativa de Juan Preciado, os silêncios são também plenos de sentido na história de vida de Pedro Páramo”⁶⁰ (265). Es decir, mayormente suele identificarse el silencio que Juan Preciado encuentra una vez que llega a Comala. En cambio, se piensa que Pedro Páramo habla mucho más que varios de los otros habitantes del pueblo, pero poco se dice sobre los silencios que rodean su vida. Sobre esto las autoras argumentan que

Pedro Páramo tem a vida marcada pelo silêncio. A alegria, o amor, as perdas, a angústia e o sofrimento são sentimentos silenciosos e silenciados na sua vida. Sua infância é marcada

⁵⁸ “sus indagaciones están cargadas de silencio y, por otro lado, tropiezan con la falta de respuestas. Se trata aquí de un silencio metafísico porque tales preguntas requerirían explicaciones que se encuentran más allá de la muerte”

⁵⁹ “los puntos suspensivos dejan clara la opción de no decirlo. Este es un recurso que permite la ampliación de los sentidos”

⁶⁰ “además de estar presente en toda la narración de Juan Preciado, los silencios también tienen sentido en la historia de vida de Pedro Páramo”

pelo medo da chuva – quando se isola em silêncio até ela passar. Ele silencia o amor que sente por Susana San Juan (Susanita). Há também o silêncio da perda do avô e da perda do pai, assim como o sofrimento de sua mãe, a qual não consegue formalizar em palavras sua perda. O peso de tais silêncios gera sofrimentos imensuráveis, obrigando a narrativa a recorrer à poesia, pois somente ela dá conta da complexidade do ser⁶¹ (265).

A partir de esta aguda observación, las autoras hacen visible aquella parte que hace de Pedro Páramo algo más que un personaje. Es decir, al destacar que hay silencio en los momentos más críticos de la vida del cacique, ya no parece alguien simplemente malvado. Como decía hace unas páginas, no es tan sencillo sólo catalogar al cacique como el “rencor vivo” que dice Abundio Martínez en la novela. Incluso, el hecho de considerarlo como tal significa que hay algo detrás de toda la maldad que lo caracteriza, pues el rencor no aparece de la nada, sino que implica la existencia de circunstancias conflictivas previas. De este modo, el silencio que se inserta entre las palabras de Pedro Páramo toma mayor relevancia y contribuye con una lectura mucho más enriquecida de toda la novela.

Tofalini y Engelmann proponen que con todo y que el silencio compromete parte de la infancia del cacique, no desaparece en el resto de su vida, sino que “Pedro Páramo após a morte de Susana caiu em um silêncio profundo. Vai deixando aos poucos de viver”⁶². De esta forma, las autoras sostienen que “é extremamente significativo o fato de a personagem sentir que morre aos poucos. Nem diante da morte Pedro Páramo, homem rude e cruel, profere palavra, apenas suplica por dentro”⁶³ (268). O sea, podríamos pensar que, hacia el

⁶¹ “Pedro Páramo tiene una vida marcada por el silencio. La alegría, el amor, las pérdidas, la angustia y el sufrimiento son sentimientos silenciosos y silenciados en su vida. Su infancia está marcada por el miedo a la lluvia, cuando se aísla en silencio hasta que pasa. Silencia el amor que siente por Susana San Juan (Susanita). También está el silencio de la pérdida del abuelo y de la pérdida del padre, así como el sufrimiento de su madre, que no consigue formalizar con palabras su pérdida. El peso de tales silencios genera sufrimientos inconmensurables, obligando a la narración a recurrir a la poesía, pues solo ella da cuenta de la complejidad del ser”

⁶² “Pedro Páramo después de la muerte de Susana cayó en un profundo silencio. Va dejando de vivir poco a poco”

⁶³ “Es extremadamente significativo el hecho de que el personaje siente que muere poco a poco. Tampoco ante la muerte Pedro Páramo, hombre grosero y cruel, pronuncia una palabra, solo suplica desde dentro”

final de la novela, sucede como si todo el silencio de la vida del cacique se le hubiera acumulado, con lo cual despierta, más que odio, compasión.

Hacia el final de su trabajo, las críticas concluyen que el silencio en *Pedro Páramo* tiene una importancia que merece ser estudiada más allá de las preconcepciones acostumbradas que suelen tenerse en los estudios literarios. Asimismo, destacan que “Juan Rulfo dispõe do silêncio como de uma ferramenta e constrói uma narrativa artístico-romanesca que se abre para o leitor, oferecendo um leque de possibilidades de sentido”⁶⁴ (268), de manera que “os silêncios são imprescindíveis tanto no processo artístico da criação do texto, quanto no processo recepcional da obra”⁶⁵ (268). Además, Tofalini y Engelmann señalan que “o silêncio é potencializador da ruptura do tempo e do espaço, contribuindo para a fragmentação da narrativa e para a complexidade das personagens, de modo que se unem mundos tão distantes”⁶⁶ (268-269), con lo cual el silencio se convierte en un recurso fundamental en la estructura de toda la novela. A partir de este trabajo, se ponen sobre la mesa temas que en la crítica rulfiana no se pueden ignorar más. Es decir, la importancia del silencio en la novela se vuelve cada vez más evidente en tanto que da forma a la historia, y no se trata sólo de un carácter ambiental, como en varias ocasiones se había considerado.

Hemos podido corroborar cómo poco a poco se ha venido configurando una nueva línea de investigación en los estudios literarios sobre la obra de Juan Rulfo. El silencio forma parte fundamental de la obra de nuestro autor, pero hasta hace unos años se había

⁶⁴ “Juan Rulfo dispone del silencio como de una herramienta y construye una narrativa artística-romántica que se abre al lector, ofreciendo un abanico de posibilidades de sentido”

⁶⁵ “los silencios son imprescindibles tanto en el proceso artístico de la creación del texto, como en el proceso de recepción de la obra”

⁶⁶ “el silencio potencia la ruptura del tiempo y el espacio, contribuyendo a la fragmentación de la narrativa y a la complejidad de los personajes, de modo que se unen mundos tan lejanos”

atendido muy poco. Otros temas habían ocupado la atención de los estudios rulfianos, y aun literarios en general, como vimos en el capítulo anterior.

El silencio en la obra de Juan Rulfo –y específicamente, en *Pedro Páramo*– es algo de lo que todavía hay mucho por decir. Por eso vale la pena darle continuidad al diálogo que desde hace unas décadas se ha establecido en torno a dicho tema. Así surge la intención de emprender esta investigación. A continuación, veamos si es posible sumar algo nuevo a este *continuum* de voces.

4. EL SILENCIO FUNDADOR EN LOS PROCESOS DE SUBJETIVACIÓN

Ahora es momento de entrar en el análisis de *Pedro Páramo* a partir de la metodología propuesta. Pero antes, conviene recordar un par de cosas. La perspectiva desde la que entiendo el silencio consiste en *dejarlo ser*, sin impostarlo con las palabras, a la manera en que Eni Orlandi se refiere al silencio *fundador*. Es decir, el propósito no será tratar de adivinar qué palabras no dichas se esconden detrás de un silencio. Más bien, analizaré qué circunstancias han provocado determinado silencio, y qué efectos trae para el devenir de la subjetividad del personaje que lo “enuncia”.

En adelante, diré “sujetos” y no “personajes”, con el propósito de distanciarme de las características determinantes que tiene este último término para la narratología, pues como he explicado anteriormente, si leemos *Pedro Páramo* pensando en personajes, es fácil que se pierda de vista la dimensión tan compleja que hay en las voces que la conforman.

La edición de *Pedro Páramo* que citaré durante mi análisis es la del Fondo de Cultura Económica de 1983, pues es la que reza en su portada “edición revisada por el autor”. Este hecho es sumamente importante para el tipo de estudio que realizo, pues implica que la disposición de los signos de puntuación quedó tal como Juan Rulfo quería.

Con esto no pretendo acceder al sentido primigenio con que él escribió su novela, el cual es siempre inaccesible para los lectores. Para esto, valdría la pena revisar la primera edición de la novela, desde un punto de vista ecdótico, en trabajos posteriores. Por el momento, más allá de las interpretaciones que puedan hacerse de las palabras, considero que los signos de puntuación sí dan cuenta irrefutable de un criterio del autor que, por otro lado, no interfiere con la libertad creadora de la lectura.

Esta edición consta de 70 fragmentos, que no capítulos, que le dan estructura a la novela. Éstos aparecen indicados únicamente con un cuadro blanco (□) que señala el final de un fragmento, y lo separa del siguiente. Solamente el último fragmento de la novela tiene debajo un cuadro negro (■). Ningún fragmento aparece numerado, por lo cual tuve que hacer manualmente la numeración de cada uno para facilitar mi argumentación. Así, indicaré siempre, tanto el número de fragmento como el número de página.

El punto de partida del análisis lo situaré en los silencios de la *poiesis*, es decir, en aquellos que están representados mediante puntos suspensivos y/o cambios paragrafícos. Los primeros corresponden al discurso de los sujetos, y los últimos, al autor implícito [Para sostener que los cambios paragrafícos generan silencio hace falta, a través de una muestra representativa, que expliques el criterio autorial y/o editorial que se utiliza en la obra para cambiar de párrafo allí donde no se genera silencio; de lo contrario, el análisis resulta sesgado]. El papel de los puntos suspensivos es predominante respecto a la representación del silencio, pues este uso está gramatical y sistemáticamente establecido.

Diferentes son los cambios paragrafícos, pues no cuentan siquiera con un símbolo que los represente. El uso que normalmente le damos tiene que ver con un criterio semántico, pero también puede ser personal. De este modo, en *Pedro Páramo*, el uso de algunos cambios paragrafícos se corresponde con la unidad de sentido del párrafo que finaliza. En cambio, hay otros en que el uso no parece ser exactamente éste, sino que es uno mucho más libre.

Veamos por ejemplo el fragmento 21, donde la voz narrativa media los recuerdos que Fulgor tiene de cuando Lucas Páramo le habló sobre lo inútil que resultó su hijo, Pedro Páramo:

“¿De dónde habrá sacado esas mañas el muchacho? –pensó Fulgir Sedano mientras regresaba a la Media Luna–. Yo no esperaba de él nada. ‘Es un inútil’, decía de él mi difunto patrón don Lucas. ‘Un flojo de marca.’ Yo le daba la razón. ‘Cuando me muera váyase buscando otro trabajo, Fulgor.’ ‘Sí, don Lucas.’ ‘Con decirle, Fulgor, que he intentado mandarlo al seminario para ver si al menos eso le da para comer y mantener a su madre cuando yo les falte; pero ni a eso se decide.’ ‘Usted no se merece eso, don Lucas.’ ‘No se cuenta con él para nada, ni para que me sirva de bordón servirá cuando yo esté viejo. Se me malogró, qué quiere usted, Fulgor.’ ‘Es una verdadera lástima, don Lucas’.”

Y ahora esto. De no haber sido porque estaba tan encariñado con la Media Luna, ni lo hubiera venido a ver. Se habría largado sin avisarle. Pero le tenía aprecio a aquella tierra; a esas lomas pelonas tan trabajadas y que todavía seguían aguantando el surco, dando cada vez más de sí... La querida Media Luna... Y sus agregados: “Vente para acá, tierrita de Enmedio.” [...] (49-50).

Como se puede observar, en ambos párrafos permanece la voz narrativa mediando los recuerdos de Fulgor. Sin embargo, el primer párrafo no termina con un grupo de puntos suspensivos, por lo cual resulta difícil aseverar que el cambio paragrafístico representa tal cual un silencio de la *poiesis*. Tal división entre ambos párrafos parece obedecer, más bien, a un cambio en el tema de cada uno: en el primero, la voz narrativa presenta una conversación que Fulgor recuerda haber tenido con Lucas Páramo, y en el segundo, la voz narrativa regresa el presente de la narración de Fulgor yendo a casa de Pedro Páramo, después de haber hablado con Dolores Preciado.

En el fragmento 36, Juan Preciado está contándole a Dorotea cómo fue que murió. Notemos que la disposición de los párrafos sigue una lógica muy similar a la del ejemplo anterior:

Salí a la calle a buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí.

Y es que no había aire; sólo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de agosto.

No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre (74).

En este caso, todos los párrafos corresponden a la voz de Juan Preciado. Es un hecho que en todos se trata el mismo tema, por lo que no hubiera resultado extraño que se agruparan en un mismo párrafo. Sin embargo, estas intervenciones se mantienen separadas por

párrafos que, lógicamente, terminan con un punto y aparte, el cual –según pudimos ver en el primer capítulo– también puede representar silencio. No obstante, resulta difícil argumentar que, en estos casos de cambios paragrafícos, la disposición haya obedecido a otro criterio que no fuera estrictamente sintáctico.

Los casos de cambios paragrafícos que acabo de comentar son los que más se repiten a lo largo de la novela. También están aquellos en los que, además de cambiar el tema, cambia la voz entre un párrafo y otro. Explico estos casos porque en ellos habla una misma voz en párrafos separados consecutivamente. Esta es una similitud que tienen los casos paradigmáticos que me interesa analizar. Pero lo que en ellos resulta verdaderamente llamativo, porque implica una transgresión a la lógica de la disposición sintáctica, es que en dichos casos se mantenga el mismo tema en dos párrafos que están separados, y que además, el primero finalice con un grupo de puntos suspensivos.

Los cambios paragrafícos que me interesan son aquellos que, dentro de un mismo fragmento, actúan de manera adyacente a los puntos suspensivos; es decir, colaboran con la representación de un silencio. De manera que el criterio que usaré para identificar algún silencio representativo toma en cuenta, primero, la presencia de puntos suspensivos, y luego, la de los cambios paragrafícos. Todo esto corresponde al silencio de la *poiesis*.

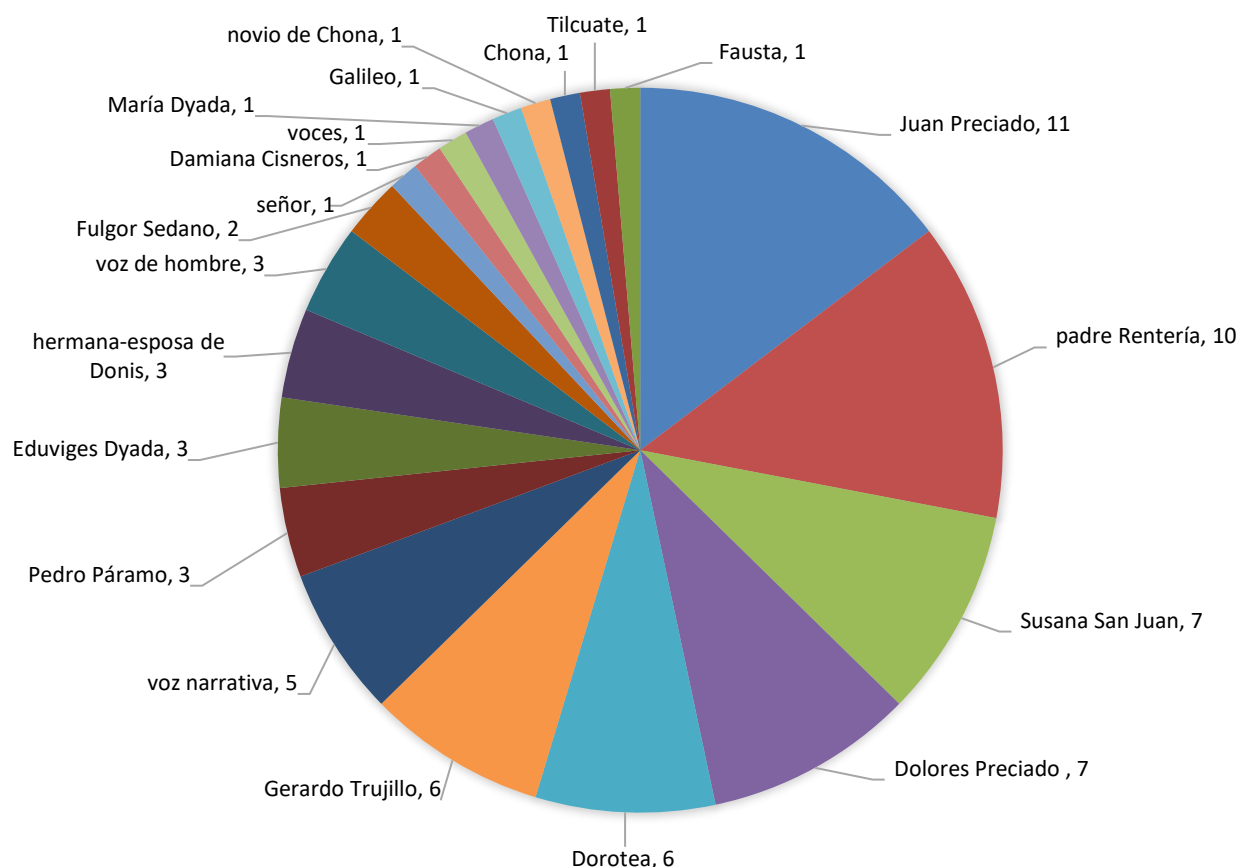
De otro modo, el silencio de la diégesis lo encontraremos en las palabras efectivamente dichas –sean de la voz narrativa o de los personajes– que describan un silencio en algún pasaje que sea relevante para el estudio del silencio de la *poiesis*. Este tipo de silencio contribuirá a situar los momentos críticos en que los sujetos enfrentan alguna crisis, y contextualizarán el análisis de determinado silencio de la *poiesis*. Por esta razón es

que el silencio de la diégesis no conforma el punto central de mi estudio, pues al ser comunicado mediante palabras, la facultad presentativa del silencio pierde relevancia.

A partir de la identificación del silencio de la *poiesis* y el silencio de la diégesis es que analizaré la forma en que el silencio participa de la (trans)formación de los sujetos que lo “enuncian”. Podría pensarse que un silencio es sólo un corte o una pausa en el *continuum* del discurso. Sin embargo, considero que el silencio puede complementar el sentido que se forma a partir de las palabras, cuando es *leído* con atención. Así, tanto palabras como silencio participarían del discurso de los sujetos, con lo cual, éste se vuelve mucho más rico y complejo –y con ello, más cercano a la realidad humana.

El silencio tiene tal presencia en la novela, que aparece tanto en los discursos de los sujetos como en las descripciones ambientales, ya sea representado mediante palabras, signos de puntuación o cambios paragrafícos. Tan sólo el silencio que hay en los discursos de los sujetos, y que está codificado por medio de puntos suspensivos, aparece 75 veces en toda la novela. Es decir, poco más de uno por cada fragmento, pues son 70 en total. Además, la cantidad de los sujetos que integran al menos un grupo de puntos suspensivos en su discurso es bastante representativa. Ofrezco esta información en forma de gráfica, para resaltar la relevancia de esta distinción.

Distribución de puntos suspensivos en los discursos



Veamos que, desde los sujetos más importantes en la novela hasta los más incidentales, el silencio representado con puntos suspensivos está integrado en los discursos. Sin embargo, la mayor parte de estos silencios tiene un carácter que es solamente retórico, por cuanto añaden matices al contenido semántico de las palabras que los rodean⁶⁷. Tal como sucede en estas palabras de María Dyada, por ejemplo: “Y el dolor... Usted nos ha dicho algo acerca del dolor que ya no recuerdo” (41). O éstas, del Tilcuete: “Me late que es él... Me

⁶⁷ En mi investigación previa, *En los límites de la escritura. Los puntos suspensivos como dispositivos textuales de la voz* (2022), estudié exhaustivamente todos los grupos de puntos suspensivos, en donde se distinguen mayoritariamente aquellos que integran los matices que aquí menciono. Además de los otros dos grupos de puntos suspensivos, cuyo carácter se relaciona con la disposición del texto y con la emulación de la simultaneidad del sonido de las palabras.

equivoco pocas veces, don Pedro” (126). O éstas, de Juan Preciado: “Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma... Mi madre” (8).

En las palabras de Juan Preciado, Dorotea, Gerardo Trujillo, Dolores Preciado, o el padre Rentería, por ejemplo, se puede ver que el silencio está presente. Sin embargo, no existen indicios suficientes que permitan identificar contrastes y conflictos en el devenir de sus respectivas subjetividades en los que el silencio haya tenido especial relevancia. En cambio, esto sí puede identificarse en los discursos de Pedro Páramo y de Susana San Juan.

Por esta razón, mi estudio se centrará en el silencio que hay en los discursos de estos dos, pues el impacto que el silencio tiene en sus vidas es relevante para la (trans)formación de su respectiva subjetividad. El hecho de que ambos aparezcan de principio a fin en la novela, aun las veces que no hablan directamente y sólo sabemos de ellos a través de otras voces, permite conocer diversas etapas de su devenir, con lo cual es posible identificar momentos críticos que han contribuido con su proceso de subjetivación, en los que el silencio es fundamental.

Si tomamos en cuenta que Pedro Páramo y Susana San Juan están presentes en toda la novela, y que se habla tanto de su vida adulta como de su niñez, resulta significativo que aquél integre en su discurso la menor cantidad de puntos suspensivos, y ella, la mayor. En el discurso de Pedro Páramo sólo hay tres grupos de puntos suspensivos. En cambio, en el de Susana San Juan, aparecen siete. Esto cobra mayor relevancia cuando notamos que los silencios del cacique son *enunciados* en vida, mientras que los de Susana son todos, excepto uno, *enunciados* cuando ya está muerta. Comencemos por analizar el caso de Pedro Páramo.

4.1 EL DOLOR SILENCIOSO DE PEDRO PÁRAMO

Comencemos por analizar el silencio que hay en el discurso de Pedro Páramo. Según vimos en el capítulo anterior, el hecho de que el cacique sea responsable de la mayoría de las desgracias que acontecen en Comala ha sido el motivo de que en los estudios críticos no se le conceda la capacidad para experimentar dolor, salvo el que siente por la pérdida de Susana San Juan. El estudio de Luzia Aparecida Tofalini Berloff y Sula Andressa Engelmann (2020) es el único en que se reconoce categóricamente la facultad de Pedro Páramo para sentir otro tipo de dolor. Para poder percibir esto es necesario recurrir al silencio, pues de otro modo, su imagen permanecerá entre la del cacique malvado y la del amante desesperado.

La vida de Pedro Páramo está marcada por el silencio, según consideran Tofalini y Engelmann (265), pues desde que es niño, lo ha acompañado en momentos difíciles que, además, se han relacionado con la muerte. Incluso, podría pensarse en ésta como una especie de *leitmotiv* en la vida del cacique, pues, desde muy pequeño –como víctima colateral dentro de su familia–, hasta su adultez –como victimario directo o indirecto en Comala–, la muerte fue decisiva para la formación de su subjetividad.

Aun con esta cercanía, Pedro Páramo sostuvo siempre una relación conflictiva con el silencio. Durante su infancia, el silencio rodea su entorno: “Sólo quedaba la luz de la noche, el siseo de la lluvia como un murmullo de grillos...” (22). Para Pedro, el silencio no tiene otro carácter más que el de contraponerse al sonido de las palabras. Ello ocurre durante toda su vida, ya que en su adultez vive profiriendo órdenes a diestra y siniestra; y, en cambio, el silencio de carácter *fundador* no se hace presente casi nunca. Más bien, sucede que, en pasajes como éste, el silencio no tiene facultad para expresar(se) por sí

mismo, de una forma alterna a la de las palabras. Se trata de un silencio que le pertenece al ambiente, pero que en el presente estudio no resulta totalmente relevante. Sin embargo, existen dos series de momentos en la vida de Pedro Páramo que ponen en crisis su subjetividad completa, pues implican un quiebre en la relación que hasta entonces él había mantenido con el silencio: la primera, corresponde a varias muertes familiares; la segunda, compromete su propia vida y la de la persona que más amó.

Dado que el análisis que propongo debe hacerse retrospectivamente, situaremos el punto de partida en el Decir que enmarca al silencio representado por sí mismo en puntos suspensivos y/o cambios paragrafícos; o sea, en el silencio de la *poiesis*. Después, iremos hacia atrás en el argumento de la novela para remitirnos a los momentos críticos que han dado lugar al silencio de la *poiesis*; entiéndase, en lo Dicho. Así, se podrá comprender cómo la subjetividad de los involucrados ha devenido, cómo el silencio ha formado parte de este proceso y cómo ha afectado su relación con quienes les rodean. Comencemos entonces con la primera serie de momentos críticos de Pedro Páramo.

4.1.1 Muerte de su abuelo – muerte de su padre – muerte de su hijo, Miguel Páramo

En la niñez temprana de Pedro Páramo ocurren tres momentos que ponen en crisis su propia subjetividad y que repercuten en su adultez. Todos estos se relacionan fuertemente con el silencio, y además, con la muerte. Se trata del fallecimiento de su abuelo, de su padre y de su hijo. En este último es donde se sitúa el silencio de la *poiesis*, el cual remite al silencio de la diégesis, que está en las otras dos muertes. Es por ello que el subtítulo de este apartado, y el de los demás, tiene esta disposición, que pretende visibilizar tanto lo Dicho como el Decir.

Debido al modo en que he configurado mi análisis, nos situaremos inicialmente en el momento de la muerte de Miguel Páramo. Después, iremos hacia el primero de los sucesos críticos, y luego –en el orden del argumento de la novela– pasaremos al segundo, hasta llegar finalmente al primero. De tal manera, será posible identificar cuál es la relación que guardan estas tres experiencias críticas en la subjetividad de Pedro Páramo, y de qué modo el silencio juega un papel fundamental en todas ellas.

Comencemos, pues, en el fragmento 40 de la novela, donde el cacique se entera de que el único hijo que ha reconocido, Miguel, ha muerto. Dicho fragmento comienza con la descripción de Pedro Páramo escuchando desde adentro de su cuarto cómo Fulgor Sedano llamaba apresuradamente a su puerta y las de los cuartos contiguos para despertarlos a todos. El cacique no respondió, y sólo escuchó rumores de voces y un “arrastrar de pisadas despaciosas como si cargaran con algo pesado” (65). Aquel ruido hizo que Pedro Páramo recordara la muerte de su padre, donde también se encontraba en su cuarto, y habiendo despertado abruptamente por el sollozo de su madre:

Vino hasta su memoria la muerte de su padre, también en un amanecer como éste; aunque en aquel entonces la puerta estaba abierta y traslucía el color gris de un cielo hecho de ceniza, triste como fue entonces. Y a una mujer conteniendo el llanto, recostada contra la puerta. Una madre de la que él ya se había olvidado y olvidado muchas veces diciéndole: “¡Han matado a tu padre!” Con aquella voz quebrada, deshecha, sólo unida por el hilo del sollozo (86).

Todos los detalles de semejante escena han permanecido en la memoria de Pedro Páramo, pero él se había encargado de reprimirlos, como lo sugiere la voz narrativa:

Nunca quiso revivir ese recuerdo porque le traía otros, como si rompiera un costal repleto y luego quisiera contener el grano. La muerte de su padre que arrastró otras muertes y en cada una de ellas estaba siempre la imagen de la cara despedazada; roto un ojo, mirando vengativo el otro. Y otro, y otro más, hasta que la había borrado del recuerdo cuando ya no hubo nadie que se la recordara (86-87).

Sin embargo, las circunstancias en que ahora escucha a Fulgor lo han obligado a recordar tal momento, de modo que casi pudo adivinar de qué se trataba. Por tal razón merece la pena preguntarse por las circunstancias en que el cacique se enteró de la muerte de su padre. Para esto, debemos ir hacia atrás en el argumento de la novela. Incluso, más atrás de este evento, por cuanto encuentro que en la muerte de su abuelo hay una relación que es necesario destacar. Vayamos pues al fragmento 8 de la novela.

4.1.1.1 Fragmento 8

Este fragmento inicia con la descripción de un espacio nocturno durante la lluvia, en el que Pedro Páramo se encuentra, también, dentro de su cuarto. Lo más probable es que fuera todavía un niño, pues en el fragmento 7 se habla explícitamente de su niñez, y además, su madre le habla como tal. Después de que la voz narrativa anuncia que la lluvia había amainado, señala que Pedro oyó “el perdón de los pecados y la resurrección de la carne. Amén”. Después, nuevamente la voz narrativa precisa que “eso era acá adentro, donde unas mujeres rezaban el final del rosario. Se levantaban; encerraban los pájaros; atrancaban la puerta; apagaban la luz. Sólo quedaba la luz de la noche, el siseo de la lluvia como un murmullo de grillos...” (21-22).

Todo el ambiente descrito va, de a poco, quedándose sin ruido, de modo que el silencio se hace presente cada vez con más contundencia. Éste se vuelve todavía más profundo cuando, después de los puntos suspensivos que terminan la descripción⁶⁸, aparece la madre de Pedro Páramo para decirle lo siguiente. Veamos la escena completa:

—¿Por qué no has ido a rezar el rosario? Estamos en el novenario de tu abuelo.

⁶⁸ Tales puntos suspensivos le pertenecen a la voz narrativa y forman parte de una descripción, con lo cual su uso es más bien retórico. Por esta razón, no los considero como un silencio de la *poiesis* que pueda detonar el análisis de un silencio *fundador*. A menos que indique lo contrario, éste será el carácter con que funcionan los puntos suspensivos que se encuentren enmarcados en lo Dicho.

Allí estaba su madre en el umbral de la puerta, con una vela en la mano. Su sombra recorrida hacia el techo, larga, desdoblada. Y las vigas del techo la devolvían en pedazos, despedazada.

–Me siento triste –dijo.

Entonces ella se dio la vuelta. Apagó la llama de la vela. Cerró la puerta y abrió sus sollozos, que se siguieron oyendo confundidos con la lluvia.

El reloj de la iglesia dio las horas, una tras otra, una tras otra, como si se hubiese encogido el tiempo (22).

Todo el silencio de este momento está descrito con palabras, por lo cual se trata de un silencio de la diégesis. El silencio que anteriormente fue descrito por la voz narrativa se vuelve todavía más profundo después de que Pedro interactúa con su madre, pues vemos que hacia el final del fragmento, la voz narrativa se limita a hablar sólo del paso del tiempo. Como si también ésta terminara abandonando a Pedro Páramo.

El hecho de que Pedro se haya quedado encerrado en su cuarto mientras afuera rezaban el rosario del novenario de su abuelo implica que se quedó solo, en el silencio de la noche lluviosa. Todo lo opuesto a lo que había afuera, donde había voces de varias mujeres y, seguramente, luz de velas. De esta manera, el silencio es para Pedro Páramo una experiencia que se contrapone al ruido de las palabras y a la compañía.

En medio de todo el silencio y la soledad que Pedro acababa de experimentar, llega su madre para reprenderlo por no haber asistido al rosario de su abuelo, el cual, muy probablemente era padre de su madre, pues ella llora desconsoladamente. Es posible que esto haya sido una forma en que Pedro Páramo buscó alejarse de la experiencia de la muerte, pues él mismo le dice a su madre que se siente triste. Frente a esta muestra de vulnerabilidad, ella no dijo palabra alguna. En cambio, reprimió su dolor y “apagó” cualquier interacción con su hijo al retirarse a llorar a otra parte y dejar a Pedro solo con una tristeza que, de hecho, era compartida por ambos.

De esta forma, Pedro Páramo encuentra, de nuevo, el silencio y la oscuridad, pero ahora como una respuesta a la apertura de su propia subjetividad frente a la alteridad de su madre. La nula capacidad de ella para reconocer su propio dolor y el de su hijo marca un precedente para Pedro, que lo acompañaría toda su vida. Por esta razón, él no concibe que el silencio pueda tener facultad para crear sentido, como resultado del encuentro con el otro, pues mediante este momento crítico ha entendido que el silencio solamente se contrapone a aquello que se vocaliza. Además, comprende que mostrar sus emociones puede ser conflictivo –e incluso fútil– para él y para los demás.

Todo esto se enmarca en lo Dicho, o sea, en aquello que forma parte de la subjetividad de Pedro Páramo, y que se relaciona con el Decir, que ubico en el fragmento 40, con el cual iniciamos este apartado. Pero ahora avancemos en el argumento de la novela, y vayamos al fragmento número 13, en donde encuentro otro momento crítico en la subjetividad de Pedro Páramo, que mantiene características sumamente similares a las del fragmento recién analizado.

4.1.1.2 Fragmento 13

En este fragmento vemos de nuevo a Pedro Páramo de niño en un contexto que encierra muerte y silencio. Se trata del momento en que aquél se entera de que su padre, Lucas Páramo, ha muerto. Este fragmento comienza de una forma muy similar a la del anterior. También hay lluvia; hay oscuridad, pero falta poco para que amanezca. Pedro, que estaba durmiendo, es despertado por su madre, que le lleva la fatal noticia.

Dos veces su madre le grita a Pedro que se despierte, sin éxito. Después de la segunda, la voz narrativa indica lo siguiente:

La voz sacude los hombros. Hace enderezar el cuerpo. Entreabre los ojos. Se oyen las gotas del agua que caen del hidrante sobre el cántaro raso. Se oyen pasos que se arrastran... Y el llanto.

Entonces oyó el llanto. Eso lo despertó: un llanto suave, delgado, que quizá por lo delgado pudo traspasar la maraña del sueño, llegando hasta el lugar donde anidan los sobresaltos.

Se levantó despacio y vio la cara de una mujer recostada contra el marco de la puerta, oscurecida todavía por la noche, sollozando (33).

Veamos que hasta aquí, aparecen motivos que ya habían aparecido en el fragmento 8. De nuevo, su madre es la vía mediante la cual Pedro se conecta con la muerte de alguien de su familia. Con todo y que ahora ella empieza a llorar frente a su hijo –y no aparte, como había hecho antes– sigue guardando una distancia física que la resguarda de tener que exponer su vulnerabilidad tan de cerca. Notemos cómo en el primer párrafo de la narración se menciona que la madre sacude a Pedro Páramo, lo endereza todavía medio dormido, y después se aleja hasta llegar al marco de la puerta. Por eso “se oyen pasos que se arrastran”. Y sólo ahí, lejos de abrirse para dejar entrar la angustia de su hijo mediante la empatía de un abrazo, por ejemplo, empieza a llorar. La voz narrativa enfatiza esto mediante los puntos suspensivos: “...Y el llanto”. Enseguida, Pedro Páramo pregunta:

–¿Por qué lloras, mamá? –preguntó; pues en cuanto puso los pies en el suelo reconoció el rostro de su madre.

–Tu padre ha muerto –le dijo.

Y luego, como si se le hubieran soltado los resortes de su pena, se dio vuelta sobre sí misma una y otra vez, una y otra vez, hasta que unas manos llegaron hasta sus hombros y lograron detener el rebullir de su cuerpo (33).

Esta parte encierra cuestiones de gran complejidad filosófica. Veamos que la oportunidad que abre Pedro Páramo para acceder a la alteridad de su madre se logra mediante el reconocimiento del “rostro”. Este concepto tiene una relevancia crucial en la teoría de Emmanuel Levinas, la cual es fundamental para mi estudio. Junto a su concepción sobre la subjetividad, la alteridad, el Mismo y el Otro; el “rostro” forma parte esencial de la forma en que se relaciona el sujeto con sus semejantes.

Levinas habla del “rostro” en su obra *Totalidad e infinito* (1961), para referirse a “el modo por el cual se presenta el Otro, que supera *la idea de lo Otro en mí*”. Este “rostro” “destruye en todo momento y desborda la imagen plástica que él me deja” (74), pues no se reduce a un conjunto de ojos, con nariz y una boca que den forma a presencia identificable. En realidad, tal concepto “está presente en su negación a ser contenido. En este sentido no podría ser comprendido, es decir, englobado. Ni visto, ni tocado, porque en la sensación visual o táctil, la identidad del yo envuelve la alteridad del objeto que precisamente llega a ser contenido” (207).

De esta manera, cuando Pedro Páramo alcanza a dilucidar “la cara de una mujer recostada contra el marco de la puerta, oscurecida todavía por la noche, sollozando”, él establece un contacto con el rostro del Otro. Esto significa que “la alteridad del Otro no depende de una cualidad que lo distinga del yo, porque una distinción de esta naturaleza implicaría precisamente entre nosotros esta comunidad de género que anula ya la alteridad” (TI, 207). Es decir, que aquella cara de mujer sin facciones identificables muestra frente a Pedro Páramo una alteridad que es radical en tanto que es inasible, indefinible: infinita.

Esta alteridad radical confronta la subjetividad de Pedro Páramo, lo interpela. De este modo, cuando él logra reconocer que la cara de aquella mujer en realidad es el rostro de su madre, la alteridad radical se ve reducida por la identificación de los rasgos conocidos. Aun con este acercamiento sensible por parte de Pedro, el “rostro”, según Levinas, “se niega a la posesión, a mis poderes. En su epifanía, en su expresión, lo sensible aún apresable se transforma en resistencia total a la aprehensión” (TI, 211).

Es decir, aun cuando Pedro Páramo es capaz de reconocer las facciones de su madre, que se encuentra llorando, la alteridad de ella permanece siempre lejos de su

alcance. Por ello, aunque Pedro le pregunte por qué llora, de la manera más íntima posible (pues le dice “mamá”), no logra establecer una relación que le permita acceder a su dolor. A lo sumo, su madre contesta que ha muerto el padre de él, y enseguida, su llanto se vuelve inconmensurable. La distancia física que media entre ambos permanece, y son más bien un par de manos anónimas las que llegan para calmarla.

Después, la voz narrativa describe el aspecto del cielo, de la luz que entraba por la puerta y de los sonidos que rondaban el ambiente. De nuevo, es llamativa la distinción entre lo que pasa afuera y adentro del cuarto de Pedro Páramo:

Afuera en el patio, los pasos, como de gente que ronda. Ruidos callados. Y aquí, aquella mujer, de pie en el umbral; su cuerpo impidiendo la llegada del día; dejando asomar, a través de sus brazos, retazos de cielo, y debajo de sus pies regueros de luz; una luz asperjada como si el suelo debajo de ella estuviera anegado en lágrimas. Y después el sollozo. Otra vez el llanto suave pero agudo, y la pena haciendo retorcer su cuerpo (34).

Debemos asumir que mientras la voz narrativa se pone a describir el espacio, la madre de Pedro Páramo ha permanecido en silencio, pues lo último que se dijo de ella fue que “unas manos llegaron hasta sus hombros y lograron detener el rebullir de su cuerpo”. De modo que, otra vez, el silencio llena el cuarto de Pedro, y evidencia con tal contundencia la distancia insalvable entre su subjetividad y la de su madre –entre el Sí Mismo y el Otro.

El hecho de que Pedro contemple a su madre llorando, y que luego se quede en silencio es un recordatorio de que “la expresión que el rostro introduce en el mundo no desafía la debilidad de mis poderes, sino mi poder de poder” (*TI*, 211). Es decir, que la facultad que Pedro Páramo tiene para empatizar con el dolor de los demás –en este caso, con el de su madre– no garantiza que realmente pueda acceder a él. Aun cuando Pedro haga todo lo posible por acercarse a su madre para intentar consolarla, permanece una distancia insalvable. Después, ella habría empezado a llorar otra vez, justo antes de que rectifique:

–Han matado a tu padre.

–¿Y a ti quién te mató, madre? (34).

La pregunta que Pedro Páramo enuncia como respuesta es enigmática por varias razones. Por un lado, existe una posibilidad que ha planteado Noé Blancas Blancas en su libro *Pedro Páramo, novela aural* (2015), en donde arguye que en tal pregunta hay un caso de “*alternancia* de dos diégesis distintas”, pues “se yuxtaponen los discursos de Pedro Páramo niño y Pedro Páramo adulto, pero esta vez sin una sola marca –sin ni siquiera comillas” (88; énfasis en el original). La razón por la que el autor sostiene que existe tal fenómeno obedece a que el vocativo “mamá”, con el que anteriormente Pedro se refirió a ella, se transforma después en “madre”. Además, señala que “no hay comillas, cursivas ni marca alguna que señale un cambio de temporalidad o de personaje” (89).

Tal argumento es precisamente la razón por la cual difiero de la explicación de Blancas. Al no haber marcas tipográficas que indiquen que aquí hay un cambio temporal, como sí sucede, por ejemplo, cuando Pedro Páramo recuerda a Susana en medio de los recuerdos de su infancia –donde sí aparecen comillas– resulta conflictivo sostener que en tal pregunta confluyen dos temporalidades. Considero que en esta parte Pedro Páramo sí enuncia su pregunta en el mismo tiempo diegético, es decir, cuando es niño y está frente a su madre que está llorando porque mataron a su esposo. La cuestión que queda pendiente es saber si esto es vocalizado o no, pues el contenido de dicha pregunta poco tiene que ver con lo que su madre acaba de comunicarle.

Tanto si Pedro Páramo pregunta en voz alta a su madre, como si no, el hecho es que el contenido de sus palabras es sumamente relevante. Es una pregunta que bien puede dirigirse, no al *rostro de su madre*, sino al rostro del Otro, pues hasta ese momento no ha sido posible que él empatice con ella. Pedro Páramo pregunta por la capacidad de su madre

para hablar de su dolor, porque aunque sea alguien que él conoce, hay una parte de ella que está vedada para él; una parte irreductible que no acepta en cuanto tal y que, en buena medida, definirá sus posteriores relaciones con los otros.

De esta forma, Pedro Páramo encuentra de nueva cuenta el silencio como respuesta a un nuevo intento por acercarse a la subjetividad de su madre. La reacción de ella es cerrarse sobre sí misma, sin dejar entrar al Otro –a su hijo– en el discurso. Este otro momento crítico refuerza el sentido con que Pedro experimenta el silencio: como una contraposición al sonido de las palabras, que está además acompañado de una soledad asumida como desamparo ante la interpelación estéril hecha a la alteridad radical.

Todo esto es exactamente lo que Pedro Páramo replica cuando ya es adulto. El silencio, para él, no tiene capacidad para fundar un sentido de apertura, pues las formas en que lo ha conocido han estado siempre rodeadas de dolor. Durante su cacicazgo, el silencio *fundador* será algo que él rehuirá mediante las órdenes que profiere a diestra y siniestra. El silencio no será para él una forma alternativa a las palabras en que pueda expresarse, pues incluso cuando permanece en silencio las veces que piensa en Susana, su silencio está lleno de palabras; palabras que además no permiten el acceso a instancias ajenas que lo inunden para (trans)formar el lenguaje de su subjetividad.

Todo el silencio de este fragmento pertenece al silencio de la diégesis, pues, como vimos, la forma de acceder a él está dada por las palabras. Dado que el silencio *fundador* que detonó el análisis de los fragmentos 8 y 13, se encuentra enmarcado por el Decir en el fragmento 40, todo lo analizado en este fragmento 13 se instala en lo Dicho. Esto, lo Dicho por Pedro Páramo, lo acompaña a lo largo de su vida, y finalmente se pone en crisis durante

el Decir, pero ya no como una oportunidad para permitirle un resquicio a la interpelación del otro sino como una clausura de su propia subjetividad ante lo irreductible.

Ahora que hemos vuelto sobre lo Dicho por Pedro Páramo en momentos críticos que involucran el silencio y la subjetividad, es posible regresar al fragmento 40, del cual partimos. De esta forma, veremos cómo en la adultez del ahora cacique, lo Dicho cobra relevancia y se reactualiza.

4.1.1.3 Fragmento 40

Anteriormente, cité el inicio de este fragmento, en el que Pedro Páramo se encontraba en su cuarto, escuchando ruidos que le recordaban el momento en que su madre le avisó que habían matado a su padre. Como hemos podido ver, este recuerdo, en realidad, acarrea el de la muerte de su abuelo. Estos acontecimientos comparten similitudes en la disposición del espacio, en la presencia de su madre y en el silencio con que se enfrenta el mismo Pedro. Después de que la voz narrativa describiera el espacio, se introducen las voces de unos hombres que se encontraban afuera, haciendo el ruido que el cacique escuchó desde su cuarto:

—¡Descánselo aquí! No, así no. Hay que meterlo con la cabeza para atrás. ¡Tú! ¿Qué esperas?

Todo en voz baja.

—¿Y él?

—Él duerme. No lo despierten. No hagan ruido (87).

En realidad, para ese momento Pedro Páramo ya había salido de su cuarto, y llega hasta donde se llevaba a cabo la fatídica tarea, lo cual es por demás interesante, pues anteriormente la voz narrativa precisó que “llamaron a su puerta; pero él no contestó” (86). Es decir, que el cacique escuchó todo el ruido que Fulgor hacía cuando iba tocando todas las puertas para despertar a la gente, pero no respondió inmediatamente, pues intuyó, por la

similitud de los ruidos, que se trataba de una nueva muerte. Pese a todo, Pedro Páramo decidió salir de su cuarto y enfrentar la posibilidad de comprobar si su intuición era correcta, según advierte la voz narrativa: “Allí estaba él, enorme, mirando la maniobra de meter un bulto envuelto en costales viejos, amarrado con sicuas de coyunda como si lo hubieran amortajado” (87), y sucede lo siguiente:

–¿Quién es? –preguntó.
Fulgor Sedano se acercó hasta él y le dijo:
–Es Miguel, don Pedro.
–¿Qué le hicieron? –gritó.
Esperaba oír: “Lo han matado.” Y ya estaba previniendo su furia, haciendo bolas duras de rencor; pero oyó las palabras suaves de Fulgor Sedano que le decían:
–Nadie le hizo nada. Él solo encontró la muerte.
Había mecheros de petróleo aluzando la noche.
–...Lo mató el caballo –se acomidió a decir uno (87).

Consideremos que la primera reacción de Pedro Páramo es de enojo, pues gritó al casi dar por hecho que alguien había matado al único hijo que sí reconoció como suyo. Natural que haya asumido esto, pues para él es normal mandar a matar gente, y haber recibido un ataque de vuelta no hubiera sido inusual. Pero resulta que no sucedió así, sino que Miguel Páramo, quien desde muy chico había empezado a seguir los pasos indolentes de su padre, encuentra la muerte por sí solo, y de la forma más irónica posible, al caerse de su caballo.

De este modo, el enojo, la rabia o el coraje que Pedro Páramo estaba acumulando dentro de sí se frustran ante las palabras *suaves* de Fulgor. El momento crítico para el cacique ocurre justo aquí. Prestemos atención al cambio de párrafo que aparece inmediatamente después de que habla Fulgor. En un renglón aparte, la voz narrativa introduce una descripción que podría parecer irrelevante, pues se pone a describir el espacio –cosa totalmente innecesaria en medio de un momento tan tenso, a decir verdad. Pero nada de esto es gratuito. Anteriormente expliqué que los cambios paragrafícos eran una forma de representar el silencio del autor implícito, y los puntos suspensivos, pues, corresponderían

al silencio representado por los sujetos. De esta forma, aquí colaboran ambos procedimientos para hacer más evidente la presencia del silencio.

Del mismo modo, después hay otro cambio de párrafo que introduce la intervención de un hombre que habla para decir que fue el caballo del propio Miguel quien lo mató. Estas palabras están precedidas por un silencio de la *poiesis*, o sea, por un grupo de puntos suspensivos. Resulta llamativo que el diálogo de este hombre empiece de esta manera, pues no es como si anteriormente él hubiera hablado y luego se haya interrumpido su discurso, para recuperarlo aquí nuevamente. Es, más bien, un silencio que no le pertenece a él, con todo y que en el gráfico que mostré hace unas páginas, se lo atribuí a él porque, en términos estructurales, aparece en su diálogo. Sin embargo, a la luz del presente análisis, este silencio le pertenece a Pedro Páramo, pues todo este pasaje se focaliza en la tragedia que él experimenta al perder al único hijo que reconoció como suyo.

Después de que Fulgor le hubiera explicado al cacique, con palabras suaves, cómo fue que murió Miguel, Pedro Páramo se quedó en un silencio tan profundo que orilló a la voz narrativa a intervenir “torpemente”, como para aminorar lo dicho. Se trata, aquí sí, de un silencio *fundador*, que se presenta con todo su peso, pues la pérdida de su hijo evidencia, como nunca antes, que la alteridad conforma también su propia subjetividad.

Según hemos visto, éste es un silencio que el cacique no conoce, pues hasta ahora había conocido el silencio sólo como una experiencia opuesta a la del sonido de las palabras. La facultad del silencio para crear un sentido proveniente de la alteridad le es tan desconocida a Pedro Páramo, que ni siquiera se apropia de la “enunciación” de tal silencio, sino que se infiere a partir de la intervención de la voz narrativa y la del mentado hombre. Posiblemente, el silencio prevaleció de forma tan contundente, y por un rato tan

prolongado, que aquel hombre *se acomide* a hablar, como si el peso de las circunstancias lo hubieran instado a tener que decir algo. Por eso, los puntos suspensivos aparecen al inicio de su diálogo, pues toma el silencio de Pedro Páramo para terminar con él.

En este momento, todo el silencio de lo Dicho se reactualiza. Por primera vez, el silencio muestra una dimensión que escapa a lo que hasta entonces Pedro Páramo había conocido. Aquellos intentos fallidos por querer acercarse a la alteridad de su madre, y que le presentaron un silencio que constreñía al sujeto, quedan aquí revertidos. En el fragmento 40 aparece de nuevo una muerte cercana que pone a Pedro Páramo en conflicto. Aquí ya no es la voz de su madre la que le da la funesta noticia, sino Fulgor, con sus palabras *suaves*.

Si antes existió la posibilidad de que Pedro compartiera el mismo dolor con su madre, aquí se encuentra solo, pues es el único familiar directo de Miguel. Para el resto de los hombres que maniobraban el cuerpo sin vida de él, sólo era el hijo de su patrón. Es decir, nadie puede acercarse ni siquiera un poco al dolor que Pedro Páramo puede estar experimentando en ese momento. De tal modo, el cacique no tiene otra opción más que atravesar solo este duelo, sin alguien que intente acercarse a su sufrimiento, como otrora él lo hizo con su madre. De hecho, en toda la novela no se sabe cuál es el destino que ella sufre. Así, lo único que Pedro Páramo encuentra es un silencio que le pone de evidencia la inmensidad inasible de la alteridad radical.

Aun cuando el cacique sí se queda en silencio, sigue entendiendo a éste como una simple contraposición al sonido de las palabras. Es decir, cuando Pedro Páramo se queda en silencio, lo hace porque piensa palabras que no dice, por lo cual su silencio no tiene un carácter *fundador*. El cacique rehúye acercarse a su propio dolor mediante un silencio que no *diga* nada más que silencio:

Pedro Páramo se había quedado sin expresión ninguna, como ido. Por encima de él sus pensamientos se seguían unos a otros sin darse alcance ni juntarse. Al fin dijo:
–Estoy comenzando a pagar. Más vale empezar temprano, para terminar pronto.
No sintió dolor (88).

Notemos que la reacción que el cacique adoptó desde que recibió la explicación de la muerte de Miguel fue quedarse “sin expresión ninguna”. Y es que la contundencia con que el silencio ha vuelto a presentarse en circunstancias de muerte debió ser, incluso, ominosa para él. Los fantasmas del pasado de los que ha huido siempre, reprimiéndolos, regresan en unas circunstancias que se antojan perversas: repitiéndose con la muerte de su hijo.

Por esta razón, Pedro Páramo entiende que ha empezado a pagar algo, aunque muy probablemente no sepa qué. Lo que sí es seguro es que el silencio sigue significando para él algo adverso, amenazante; algo que de ninguna manera tiene que ver con poder expresar(se) ante el Otro. Finalmente, el cacique hace frente a esta situación de la única manera que conoció desde pequeño, y que aprendió de su madre, reprimiendo su dolor frente a los demás:

Cuando le habló a la gente reunida en el patio para agradecerle su compañía abriéndole paso a su voz por entre el lloriqueo de las mujeres, no cortó ni el resuello sus palabras. Después sólo se oyó en aquella noche el piafar del potrillo alazán de Miguel Páramo (88).

Además, Pedro Páramo tiene encima la presión de no mostrarse vulnerable, en tanto que es el señor cacique de Comala. Esto refuerza su necesidad de parecer imperturbable. Por ello es tan importante que, incluso en este momento tan doloroso, sus palabras no hayan sido cortadas ni por el resuello, pues esto hubiera implicado que el silencio apareciera en su discurso frente a la gente. Por si fuera poco, además se encarga de alejar cualquier intento de empatía con su dolor, que pueda venirle de fuera:

–Mañana mandas matar ese animal para que no siga sufriendo –le ordenó a Fulgor Sedano.
–Está bien, don Pedro. Lo entiendo. El pobre se ha de sentir desolado.

–Yo también lo entiendo así, Fulgor. Y díles de paso a esas mujeres que no armen tanto escándalo, es mucho alboroto por mi muerto. Si fuera de ellas, no llorarían con tantas ganas (88).

Así termina el fragmento. Consideremos que el cacique vuelca su propio dolor en el caballo de Miguel Páramo. En respuesta, Fulgor asiente a la orden que acaba de recibir y añade “lo entiendo. El pobre se ha de sentir desolado”. En respuesta, Pedro Páramo profiere una frase harto precisa. Si hubiera respondido sólo con “yo también”, el significado habría quedado ambiguo, entre si él también lo entendía, o si él, al igual que el caballo, se siente desolado. Por eso, para evitar cualquier confusión que pudiera causar “lo” como un artículo neutro para referirse a la situación, o como un pronombre para dirigirse a él, Pedro Páramo determina “yo también *lo entiendo así*, Fulgor”. De esta manera, aleja cualquier intento de empatía –apertura– que hubiera podido esconderse en las palabras de Fulgor.

Con todo esto es posible ver cómo los momentos críticos que Pedro Páramo vivió en su infancia, aparecen de nuevo en su adultez. El silencio, en este punto de su vida, le ha puesto de frente lo inaprehensible, lo incomprensible. Ha evidenciado la existencia de una realidad que rebasa los límites del poder, que se resiste a ser contenida. El momento de la muerte de Miguel Páramo implica una crisis en la subjetividad de Pedro Páramo por cuanto pone en entredicho la forma en que éste ha experimentado el silencio.

Al analizar este fragmento, en relación con los silencios que anteriormente ha experimentado el cacique, se vuelve evidente que el silencio en su discurso suele aparecer en momentos que trastocan su relación con los otros. Es cierto que la voz narrativa indica que el cacique “no sintió dolor”. Sin embargo, éste no es requisito para que se suscite un momento de crisis en la subjetividad, pues tal tiene que ver, más bien, con la puesta en duda de la posición de un Yo frente al Otro, que nace de la incompletud. Me refiero a que los momentos críticos en los procesos de subjetivación tienen que ver, aunque no estén

limitados a ello, con la abrumadora constatación de que no basta la sola voluntad para crear certidumbres respecto de la propia realidad, puesto que la influencia (injerencia, incidencia) de los otros es fundamental.

Esto no significa que el cacique haya resuelto su concepción del silencio, y haya pasado de entenderlo como una negación del sonido de las palabras a un silencio que es capaz de crear sentido por sí mismo y hacia el otro. Al contrario. Como veremos en el siguiente apartado, Pedro Páramo sostiene una relación conflictiva con el silencio hasta el final de sus días. En lugar de abrirse a la posibilidad de conocer el silencio de otra manera, el cacique atraviesa otro momento crítico en donde el silencio, finalmente, le da la muerte. Veamos.

4.1.2 Muerte de Susana San Juan – muerte de Pedro Páramo

Este es el segundo momento que configura la subjetividad de Pedro Páramo. Se trata de un acontecimiento que es crucial para toda la novela, pues termina por afectar a todo Comala. Además, es lo que, finalmente, acaba con la vida del cacique. Es así como sitúo el inicio de mi análisis en el momento de la muerte de Pedro Páramo, pues ahí es donde el silencio de la *poiesis*, circunscrito por el Decir, se hace presente. Tal momento se relaciona directamente con el de la muerte de Susana San Juan, el de lo Dicho, al cual llegamos mediante el silencio. Situémonos en el fragmento número 70, el último de la novela.

El modo en que Pedro Páramo se ha relacionado con el silencio desde su niñez ha impedido que el silencio signifique para él una vía alterna a las palabras para poder expresar(se). Sin embargo, el momento previo a su muerte se distingue por ser el último encontronazo que el cacique tiene con el silencio de carácter *fundador*, antes de sumirse en el silencio eterno de la muerte.

Al inicio de este fragmento, Pedro Páramo se encuentra completamente desolado, sentado en su equipal, de cara al camino, tal como había hecho desde que Susana murió. La voz narrativa dice que aquél “sintió que su mano izquierda, al querer levantarse, caía muerta sobre sus rodillas; pero no hizo caso de eso. Estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos” (157). Todo lo cual describe una imagen que es diametralmente opuesta a la figura autoritaria y despiadada que en Comala siempre despertó temor.

Enseguida, la voz narrativa dice que el cacique “vio cómo se sacudía el paraíso dejando caer sus hojas”. Después, aparecen estas palabras, dichas o pensadas por Pedro Páramo (no queda claro): “Todos escogen el mismo camino. Todos se van”. A continuación, se anuncia: “Después volvió al lugar donde había dejado sus pensamientos” (158). Y luego, estas palabras, que sí son vocalizadas por el cacique, según indica la voz narrativa:

—Susana —dijo. Luego cerró los ojos—. Yo te pedí que regresaras...
“...Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan” (158).

Este pasaje ya lo he estudiado en mi investigación de 2022, pero con un enfoque algo distinto. Lo que desde entonces ha llamado mi atención es el silencio que se crea a partir de la disposición que tienen los dos grupos de puntos suspensivos y el cambio paragrafístico que separa ambas intervenciones del cacique. Ambas representaciones del silencio contribuyen para formar lo que, probablemente, sería el silencio más prolongado de la novela; el cual es, además, el último de la vida de Pedro Páramo. Más adelante profundizaré en esto.

Anteriormente dije que el cacique sólo integra tres grupos de puntos suspensivos en su discurso. En este fragmento aparecen dos. El otro está en el fragmento 47, pero el silencio que representan sólo tiene carácter retórico, pues el cacique se encuentra hablando

con Fulgor, y de repente hace una pausa en medio de su discurso: “Y allá... me imagino que será fácil desaparecer al viejo” (109).

En el fragmento 70, Pedro Páramo se encuentra rememorando, una vez más, a Susana San Juan. No obstante, llama la atención que el silencio de la *poiesis* interrumpa con tal intensidad sus palabras, pues no suele ocurrir, y menos cuando recuerda a Susana. El resto de los momentos en que Pedro Páramo la rememora se encuentran en los fragmentos 6, 7, 8, 10, 45 y 68. Si los revisamos, veremos que únicamente en el fragmento 45 la voz narrativa da cuenta de un silencio que interrumpe la rememoración que el cacique hace de Susana. Detengámonos un momento para revisar estos fragmentos, y así, esclarecer por qué el fragmento 70 se distingue notablemente de los demás. En el fragmento 6 aparecen las siguientes palabras, por ejemplo:

“Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. «Ayúdame, Susana.» Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. «Suelta más hilo»”⁶⁹ (18).

Hay otras tres intervenciones así, que siguen la misma lógica en este fragmento. En el fragmento 7, encontramos:

“A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras” (19).

En el 8:

“Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana” (21).

Y en el 10:

“El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreías. Dejabas atrás un pueblo del que

⁶⁹ Cito *a bando* para distinguir más fácilmente las palabras de Pedro Páramo. Las comillas le pertenecen al texto original.

muchas veces me dijiste: «Lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él.»” (28).

En ninguno de todos estos fragmentos se indica si las palabras son dichas en voz alta o sólo pensadas por Pedro Páramo, aunque es muy probable que sea esto último, pues en otras ocasiones, la voz narrativa sí señala cuando el cacique dice algo en voz alta. En los fragmentos 45 y 68 también encontramos rememoraciones de Susana San Juan, pero con algunas particularidades que vale la pena destacar.

El fragmento 45 es de principio a fin, no sólo una rememoración de Susana, sino un monólogo que anhela ser un diálogo con ella, pues aunque no se encuentre físicamente, Pedro Páramo la interpela. Le platica cómo ha sido esperar que ella volviera a Comala:

“Esperé treinta años para a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti” (105).

Enseguida, Pedro le confiesa a Susana –a Susana como objeto de conocimiento, no como un Otro auténtico– que por mucho tiempo mandó a pedirle al padre de ella, Bartolomé San Juan, que regresara al pueblo:

“Le ofrecí nombrarlo administrador, con tal de volverte a ver. ¿Y qué me contestó? «No hay respuesta –me decía siempre el mandadero–. El señor don Bartolomé rompe sus cartas cuando yo se las entrego.» Pero por el muchacho supe que te habías casado y pronto me enteré que te habías quedado viuda y le hacías otra vez compañía a tu padre.”

Luego el silencio.

“El mandadero iba y venía y siempre regresaba diciéndome:

“—No los encuentro, don Pedro. Me dicen que salieron de Mascota. Y unos me dicen que para acá y otros que para allá (105).

Notemos que justo después de la primera intervención del cacique, la voz narrativa indica, en un renglón aparte, que hay un silencio. Es únicamente por este señalamiento que es posible pensar que Pedro se encontraba hablando en voz alta, lo cual es llamativo si recordamos que en los demás fragmentos donde él recuerda a Susana no hay indicios sobre si lo hace en voz alta o en silencio. En el resto del fragmento, Pedro Páramo continúa

diciéndole a (su idea de) Susana cómo fue encontrarla a ella y a su padre, y cómo lloró de felicidad cuando supo que regresarían a Comala.

Dado que el silencio de este fragmento está indicado por la voz narrativa, no podemos hablar aquí de un silencio de la *poiesis*. Mucho menos, de un silencio *fundador*, como lo llama Eni Orlandi. La importancia de este fragmento está en que en éste podemos ver una muestra más de la concepción dicotómica con que Pedro Páramo ha entendido el silencio y, en contraparte, el sonido de las palabras. El silencio *fundador* no aparecerá en el discurso del cacique sino hasta el momento de su muerte.

Antes de revisar la otra rememoración de Susana que Pedro Páramo hace, la cual está en el fragmento 68, vayamos al momento crítico que, según mi lectura, se relaciona directamente con el silencio de la *poiesis* del fragmento 70: la muerte de Susana San Juan. El momento exacto de la muerte de Susana ocurre en el fragmento 64 de la novela, pero me centraré en el fragmento 66, porque es ahí donde se evidencian las consecuencias que trae su muerte, y que afectan hondamente a Pedro Páramo.

El fragmento 66 de la novela da cuenta de que el 8 de diciembre, las campanas de la iglesia de Comala comenzaron a repicar para anunciar la muerte de Susana San Juan. Sin embargo, el repique se extendió a otras iglesias y por tantos días, que la gente de Comala confundió el repique de difunto con el de fiesta. Así, pronto llegó al pueblo todo tipo de atracciones típicas de una fiesta patronal.

En cambio, “La Media Luna estaba sola, en silencio. Se caminaba con los pies descalzos; se hablaba en voz baja”. En Comala ni siquiera se enteraron de cuando enterraron a Susana, porque allá seguía la fiesta. Esto produjo una crisis irreparable en Pedro Páramo:

[...] Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala:
–Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre.
Y así lo hizo (149).

Lo Dicho por Pedro Páramo aquí no es más que una forma velada de anunciar que, en adelante, el silencio se volverá parte de su vida y supondrá un hermetismo definitivo respecto al Otro. Llama la atención que se diga que, además, el cacique no sale de su cuarto, pues recuerda al otro momento crítico, el de la muerte de su abuelo, que recién analicé. En este momento la relación que Pedro Páramo tiene con el silencio ya ha cambiado, pues con todo y que sigue entendiendo al silencio como una suspensión del ruido, se va volviendo parte de su subjetividad.

Al pedir activamente que se guarde silencio en Comala, se asoma la posibilidad de que, por fin, el cacique encuentre en aquél una forma de expresar, alterna a las palabras. Porque el rencor de Pedro Páramo contra Comala proviene, sí, de no haber respetado el luto por la muerte de Susana, pero más precisamente, por no haber guardado silencio cuando se debía. Todo esto implica una (trans)formación en la subjetividad de Pedro Páramo, que con el paso del tiempo, transforma su vida definitivamente. Ahora sí vayamos al fragmento 68 de la novela, para seguir con la serie de rememoraciones de Susana San Juan.

4.1.2.1 Fragmento 68

Además de recordar a Susana, en este fragmento se puede ver una nueva instancia de la relación del cacique con el silencio, que es resultado de la muerte de aquella. Dicho fragmento inicia de la siguiente manera: “Pedro Páramo estaba sentado en un viejo equipal, junto a la puerta grande de la Media Luna, poco antes de que se fuera la última sombra de la noche. Estaba solo, quizá desde hacía tres horas. No dormía. Se había olvidado del sueño

y del tiempo” (150). Después de que Susana muriera, el cacique se pasó los días de esta manera. Enseguida de lo que ha indicado la voz narrativa, se indica lo siguiente:

“Los viejos dormimos poco, casi nunca. A veces apenas si dormitamos; pero sin dejar de pensar. Eso es lo único que me queda por hacer.” Después añadió en voz alta: “No tarda ya. No tarda” (150).

Aquí se puede ver cómo el silencio sigue siendo utilizado por Pedro Páramo para pensar palabras que no quiere vocalizar. La diferencia es que en esta ocasión, en lugar de pensar en Susana, sus palabras se han remitido a su propia subjetividad, con lo cual es posible distinguir que ha habido un cambio en la forma en que el cacique concibe el silencio. Si antes el silencio simplemente le permitía enunciar palabras sin vocalizarlas, en este punto de su vida, Pedro Páramo ya utiliza el silencio para referirse a sí mismo.

Después, el cacique continúa hablando, ahora sí en voz alta, para dirigirse a Susana –quizá, por primera vez y a pesar suyo, en toda su *alteridad radical*–, y decirle que ese momento le recuerda cuando la vio por última vez. Por lo anterior es posible que se refiera a que vio una aparición –inasible, inabarcable como lo infinitamente Otro–, pues dice que ella iba “siguiendo el camino del cielo”, por la vereda, y que luego desapareció (151). Enseguida, la voz narrativa indica que “Pedro Páramo siguió moviendo los labios, susurrando palabras. Después cerró la boca y entreabrió los ojos, en los que se reflejó la débil claridad del amanecer” (151).

Con todo esto se vuelve evidente que el silencio se ha presentado cada vez con más contundencia en el discurso de Pedro Páramo. Desde que murió Susana, el silencio comenzó a hacerse presente con toda su facultad para crear sentido, y deja de ser sólo la antítesis del sonido. De a poco, se ha vuelto parte de su experiencia vital, de su subjetividad. Gracias al silencio, empezamos a ver por primera vez a Pedro Páramo como un ser vulnerable, incompleto, vacío, que se percata fatalmente de que es imposible

contener, apresar, conocer y reducir la alteridad constitutiva del otro en su infinita incompletud.

4.1.2.2 Fragmento 70

Así, llegamos de nuevo al fragmento 70, donde, finalmente, el silencio de la *poiesis* se manifiesta con toda su facultad para crear sentido a partir de la apertura por y hacia el otro. Esto es posible sólo después de que Pedro Páramo ha atravesado momentos que han puesto en crisis su subjetividad, y que han modificado su relación con el silencio. No puedo decir que se trata de algo consciente. Más bien, creo que las propias circunstancias lo han orillado a enunciar desde otro lugar que no sean las palabras. Traigo de nueva cuenta la parte del fragmento que contiene este silencio, para explicarlo mejor:

–Susana –dijo. Luego cerró los ojos–. Yo te pedí que regresaras...
“...Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan” (158).

En este punto, el silencio de la *poiesis* se compone de dos pares de puntos suspensivos y un cambio paragrafático. Si nos detenemos en la disposición de todos estos signos, veremos que no es aleatoria. Es decir, si Juan Rulfo hubiera querido indicar que Pedro Páramo se quedaba en silencio por un momento, habría bastado con poner un solo grupo de puntos suspensivos. Dado que lo que sigue después de su primera intervención también corresponde a las palabras del cacique, no era necesario hacer un cambio de párrafo, a menos que se quisiera expresar cualquier otra cosa que no pueda decirse con palabras.

Anteriormente expliqué que los cambios paragrafáticos correspondían a un silencio representado por el autor implícito, y los puntos suspensivos, al silencio que les pertenece a los sujetos. De este modo, aquí colaboran tanto el silencio de uno como el de otros, para

manifestar un silencio que supera la lógica de la escritura narrativa. Es tal el impacto que este silencio tiene, que hubo que echar mano de todos los recursos tipográficos que se pudieran. De este modo, el silencio de la *poiesis* aquí representa un silencio envolvente que Pedro Páramo, por fin, introduce en su discurso.

El dolor tan grande por la pérdida de Susana encuentra aquí su mayor expresión, el cual es, literalmente, inefable. Incluso, me atrevo a decir que cabría la posibilidad de que en medio de este silencio tan grande, el cacique llore. Así, sólo después de que ha terminado, retoma su discurso donde lo dejó, para dirigirle a una Susana, quizás asumida por primera vez como algo inalienable, sus últimas palabras de amor, las cuales no se sabe si son vocalizadas o no.

Después de que el cacique termina de hablar, la voz narrativa señala que él quiso levantar su mano, pero no pudo. Luego, “quiso levantar la otra mano y fue cayendo despacio, de lado, hasta quedar apoyada en el suelo como una muleta deteniendo su hombro deshuesado” (158). Enseguida, Pedro Páramo dice: “Ésta es mi muerte”, y después, la voz narrativa describe un ambiente que al igual que el cacique, parece yermo. Luego: “«Con tal de que no sea una nueva noche», pensaba él”. Y, la voz narrativa añade: “Porque tenía miedo de las noches que le llenaban de fantasmas la oscuridad. De encerrarse con sus fantasmas. De eso tenía miedo” (158).

Todo esto parecería indicar que Pedro Páramo recibe la muerte con actitud estoica. Sin embargo, notemos que, incluso en este momento sigue pensando cosas que no dice en voz alta. Sobre todo, es relevante que prefiera morir de una vez, antes que enfrentarse de nuevo a sus propios fantasmas en la oscuridad. Lo cual, muy probablemente se deba a que, en medio de la noche, sin ningún ruido, Pedro Páramo ha tenido que enfrentar la aplastante

presencia del silencio, la misma que ha provocado que no pueda dormir, según dijo anteriormente. Sobre la noche, Levinas dice algo que resume perfectamente la posible sensación del cacique:

La oscuridad de la noche, que no es un objeto ni la cualidad de un objeto, invade como una presencia. De noche, cuando estamos clavados a ella, no nos ocupamos en ninguna cosa. Pero esa ninguna cosa no es el de una pura nada. No hay ya *esto*, ni *aquello*, no hay «*algo*». Pero esta universal ausencia es, a su vez, una presencia, una presencia absolutamente inevitable. No es el contrapunto dialéctico de la ausencia, y no es gracias a un pensamiento como la aprehendemos. Está inmediatamente ahí. No hay discurso. Ninguna cosa nos responde, pero ese silencio, la voz de ese, se oye, y espanta como el «silencio de los espacios infinitos» del que habla Pascal (*De la existencia al existente*, 2000, 78).

La presencia del silencio frente al cacique es una muestra contundente de que existe algo más allá de su propia comprensión: el Otro. Además, la oscuridad contribuye con la incertidumbre que representa no tener de frente el rostro de otro sujeto que valide su existencia, su poder dentro de Comala. Todo esto lo orillaría a tener que emprender una introspección de sí mismo, lo cual es también apabullante. Todo este silencio en la oscuridad es la alteridad radical de la humanidad, que Pedro Páramo nunca ha soportado ver, pues toda su vida la anuló: “No tienes pues por qué apurarte, Fulgor. Esa gente no existe” (frg. 38, 84). Por esta razón es que cualquier oportunidad en la que el silencio pueda evidenciar lo inaprehensible, lo incomprensible, representa para Pedro Páramo una amenaza que debe ser acallada. De ahí que el silencio, para el cacique, tenga sólo un sentido contrario al del ruido de las palabras.

Continuemos con el fragmento 70. Finalmente, Pedro Páramo se queda pensando en que Abundio llegará dentro de unas horas para pedirle la ayuda que en el fragmento anterior ya le había pedido, pero le negó. Luego llega Damiana para decirle que el desayuno ya está listo, le ayuda a levantarse sosteniéndolo del brazo; sin embargo, “después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; *pero sin decir una sola palabra*. Dio un golpe seco

contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras” (159; énfasis mío). Valga este símil para reafirmar la condición densa de su subjetividad, es decir, impermeable al torrente discursivo del otro, y por lo tanto seca, endurecida, replegada sobre Sí Misma.

Así termina *Pedro Páramo* y Pedro Páramo. Veamos que el cacique muere suplicando palabras, pero sin vocalizarlas, con lo cual su silencio es, de nuevo, una antítesis del sonido. Su muerte, por tanto, llega después de haber experimentado la presencia del silencio con todo su peso. Sin embargo, ya no tuvo oportunidad para que dicho silencio impactara en su forma de introducir al Otro en su propio proceso de subjetivación durante una vida llena de oportunidades para relacionarse más allá de la sujeción.

El silencio fue para el cacique algo más que debía aprehender, pero que nunca supo cómo hacerlo, pues más que un ejercicio de poder, aquello requería un ejercicio de humildad. Todo esto deviene en que Pedro Páramo muera en silencio y *en el* silencio. Al callar mientras se está desmoronando, calla para siempre, pues es el único habitante de todo Comala que está muerto y no sigue hablando.

4.2 VINDICACIÓN POR EL SILENCIO: SUSANA SAN JUAN

Ahora pasemos al análisis del silencio implicado en el proceso de subjetivación de Susana San Juan. Ella es el otro gran eje que le da forma a la novela. Su importancia dentro de la novela va más allá de ser la amada del cacique, tal como sugiere Javier González Alonso: “Susana da origen a la estructura cronológico-lineal del relato” desde que habla por primera vez, “rompiendo así la estructura onírica iniciada por Juan Preciado” (215). Aun así, lo que se sabe de ella es realmente poco, en comparación con otras voces de Comala.

Su vida está rodeada de un silencio que es, más bien, un silenciamiento que le viene de fuera, contra su voluntad. Durante la mayor parte de la novela conocemos a Susana a través de otras voces, excepto la de ella: la de Pedro Páramo, la de su padre, Bartolomé San Juan; de Dorotea, Ángeles y Fausta. Todo esto ocasiona que Susana se repliegue sobre sí misma, pues su alteridad fue anulada desde el momento en que la llamaron “loca”. Así, Susana se enfrenta a la negación de su alteridad en las veces que interactúa con su propio padre, con el padre Rentería, e incluso, con su amado, Florencio. Su única interlocutora recurrente es Justina, su nana, aunque tampoco le habla mucho sobre sí misma, sino sobre cosas prácticas e inmediatas.

Susana permanece como una idea que se adapta a los intereses de quien habla sobre ella, por lo cual no es posible reconocer los procesos en la (trans)formación de su subjetividad, sino hasta que ya está muerta. Ya en la tumba, por fin, Susana puede hablar de sí misma, gracias a que justo antes de morir, se apropia de aquel silencio que la había constreñido toda la vida, y lo convierte en un silencio que *dice*. El caso de Susana es extraordinario porque se invierten los preceptos de la vida y la muerte, donde en la primera, hablamos, y en la segunda, callamos.

Susana San Juan, al haber vivido alienando el devenir de su subjetividad para protegerse de la violencia que los demás ejercían al anular su alteridad, encuentra en el silencio de la muerte el espacio perfecto para enunciar. Su subjetividad no se acaba cuando llega la muerte, sino que apenas empieza a *ser* fuera de prohibiciones y condicionamientos. En este caso sucede algo muy similar a lo que Emmanuel Levinas propone con su concepto de “interioridad”. Éste designa a aquello que le pertenece sólo al ser, y que se resiste a la totalización del tiempo histórico universal, en donde “las existencias particulares se pierden, se contabilizan y [...] se resumen, al menos, sus esencias” (*Totalidad e Infinito*, 78). Es decir, en donde la individuación no tiene más cabida, sólo la colectividad homogénea.

La interioridad, dice Levinas, no es nada más que pensamiento, al que el tiempo histórico universal no podrá acceder jamás, pues “la interioridad es el no-ser en donde todo es posible, porque en él es imposible: el «todo es posible» de la locura” (79). De modo que habría que distinguir entre el sujeto que alguna vez vivió y la representación discursiva de éste que se registra en la historia. Así, para que la totalización de la historia no sea el último designio del ser, “es necesario que la muerte que, para los sobrevivientes es fin, no sea solamente este fin; es necesario que haya en el morir otra dirección que la que lleva al fin como a un punto de impacto en la duración de los sobrevivientes” (79).

Esta separación “indica la posibilidad para un *ente* de instalarse y tener su propio destino, es decir, de nacer y morir sin que la ubicación de este nacimiento y de esta muerte en el tiempo de la historia universal contabilice su realidad” (79). De este modo, la subjetividad de quien muere permanece en su alteridad, pero siempre siendo objeto de tematización para quienes sobreviven. La interioridad –sigue Levinas– “instaura un orden

diferente del tiempo histórico en el que se constituye la totalidad, un orden en el que todo está *pendiente*, en el que siempre sigue siendo posible lo que, históricamente, no es ya posible” (79). Todo recuerda al Decir que conforma la subjetividad, en donde también está todo *pendiente*, aún por decirse.

Desde luego, Levinas se refiere a una dimensión real y no a la ficción. Sin embargo, el enfoque de la presente investigación y las características del *corpus* exigen herramientas teóricas que permitan analizar la subjetividad de las voces. De este modo, el caso de Susana San Juan evidencia la interioridad de un ser que se ha resistido a ser contenido en la totalización del tiempo histórico, lo cual sólo puede lograrse en la ficción.

A partir de todo esto, habrá que entender que, en este caso en particular, la interioridad se sitúa en la expresión de la subjetividad de Susana desde la muerte, y se contrapone a lo que en vida nunca pudo expresar. Para analizar la forma en que el silencio participa de su propia subjetividad será necesario atender el orden argumental de la novela. Distingo el Decir, que circunscribe al silencio de la *poiesis*, en el fragmento 42 y el 53, que es el mismo momento en que hay un acceso a la interioridad de Susana, desde su tumba. Dado que el silencio en la vida tiene un carácter distinto al que Susana experimenta en su muerte, importa analizar en qué momento se produjo tal cambio. Por ello, me centraré también en el fragmento 64, que es en donde ubico lo Dicho, y por tanto, el silencio de la diégesis. Aquí se pone en crisis la subjetividad de Susana, pues se enfrenta a un entramado de voces que insisten en anular su alteridad. Veremos que la aparición del silencio en el Decir y en lo Dicho tiene alcances distintos a los que vimos en el análisis de Pedro Páramo. Cuando Susana San Juan *toma el silencio* (que no, la palabra), ocurre una vindicación de su propia subjetividad frente a la reducción de su alteridad.

4.2.1 Silencio desde la tumba

4.2.1.1 Fragmento 42

Esta es la primera vez que la voz de Susana aparece en la novela. Con todo y que sabemos de su existencia desde las primeras páginas, gracias a que Pedro Páramo la menciona en sus rememoraciones, es hasta este fragmento cuando, por fin, la vemos hablar. También es la primera vez que ella habla sobre sí misma, pues luego se puede ver que sus interacciones son bastante limitadas. Para este entonces, Susana ya está muerta. Su sepultura se encuentra al lado de la que comparten Dorotea y Juan Preciado, quienes la escuchan hablar.

Las palabras de Susana abarcan de inicio a fin este fragmento. Se trata de un soliloquio en el que se dirige, como tantas otras veces, a Justina. Susana empieza hablando de lo que siente en ese momento y de cómo sus circunstancias le recuerdan el día en que murió su madre. Tan solo en este fragmento, el silencio de la *poiesis* representado con puntos suspensivos, aparece cuatro de las siete veces totales en el discurso de Susana, que indiqué en la gráfica al inicio de este capítulo. Reproduzco el inicio de este fragmento:

Estoy acostada en la misma cama donde murió mi madre hace ya muchos años; sobre el mismo colchón; bajo la misma cobija de lana negra con la cual nos envolvíamos las dos para dormir. Entonces yo dormía a su lado, en un lugarcito que ella me hacía debajo de sus brazos.

Creo sentir todavía el golpe pausado de su respiración; las palpitaciones y suspiros con que ella arrullaba mi sueño... Creo sentir la pena de su muerte...

Pero esto es falso.

Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada sólo por un rato. Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta (97).

Este es el primer acercamiento que tenemos a la figura de Susana por ella misma. Veamos que en el primer párrafo, Susana asegura estar acostada en la misma cama donde dormía con su madre. En el segundo, este recuerdo se vuelve ambiguo debido a la inclusión del verbo “creo”, usado para denotar duda. Enseguida, aparece un grupo de puntos suspensivos

que introduce la oración “creo sentir la pena de su muerte”, y después aparece otro, que termina el párrafo. Después, hay un cambio paragráfico que separa la frase “pero esto es falso”.

Dado que en la edición que cito había espacio suficiente como para dejar esta frase en el párrafo anterior, debemos considerar que tal cambio paragráfico ha sido puesto a propósito por Juan Rulfo para intensificar el silencio introducido por el segundo grupo de puntos suspensivos. De este modo, se produce un silencio más prolongado que el representado por los puntos suspensivos anteriores. Luego, Susana continúa hablando sobre sí misma y las circunstancias en que se encuentra:

Siento el lugar en que estoy y pienso...

Pienso cuando maduraban los limones. En el viento de febrero que rompía los tallos de los helechos, antes que el abandono los secara; los limones maduros que llenaban con su olor el viejo patio (97-98).

Aquí vuelve a aparecer un silencio en el discurso de Susana. Al igual que la vez anterior, éste está representado con un grupo de puntos suspensivos y un cambio paragráfico. La disposición del texto vuelve a ser particular, pues en la edición que cito de la novela puede advertirse que el discurso de Susana bien pudo haberse continuado en el mismo párrafo, pues se mantiene la misma idea. Por esto es posible pensar que esta disposición textual obedece a un criterio más semántico que gramatical.

La forma en que se presenta el silencio en esta parte del discurso de Susana es llamativa por varias razones. Al inicio de su intervención inventó unas circunstancias que le recordaban otros tiempos en compañía de su madre. Después, admite la falsedad de esto y comienza a hablar sobre las condiciones en las que se encuentra. Es sumamente importante que Susana enuncie sus circunstancias actuales, las cuales no se las comunica a nadie más que a ella misma, pues la interioridad, que se sitúa en este momento, “está esencialmente

ligada a la primera persona del yo” (81), dice Levinas. El hecho de que Susana enuncie de manera tan explícita su situación le permite apropiarse, por primera vez, de ciertos elementos que constituyen su subjetividad fuera de prohibiciones y condicionamientos.

En este proceso, el silencio ha tenido un papel central, pues notemos que ha aparecido dos veces. Una vez que Susana ha empezado a hablar de ella misma, reafirma sus sensaciones y acude a sus recuerdos, hasta que el silencio vuelve a integrarse en su discurso. El silencio aquí ha marcado el tránsito entre hablar sobre la muerte de la madre de Susana a hablar sobre la suya propia, en la medida en que su *yo* se vuelve agente organizador de lo que se ha dicho sobre ella.

Mientras ella estuvo viva, experimentó el silencio como algo amenazante por parte de los otros, los cuales ahora no se encuentran para anular su alteridad nuevamente. En vida experimentó el silencio, no como una posibilidad que diera cabida a la intersubjetividad sino como una dimensión amenazante impuesta por los otros; excepto en el momento de su muerte. Por eso es tan significativo que ahora, desde la muerte, Susana integre el silencio en su discurso. Éste no es más amenazante. Ahora le pertenece, pues ha descubierto que también puede expresarse así.

Después de que Susana ha accedido a sus recuerdos, continúa con una descripción sumamente detallada de cómo lucía el paisaje en aquel día de febrero en que su madre murió. Luego interpela imaginariamente a Justina para hacerla partícipe de tal recuerdo, ya que vivieron juntas aquel duelo. En realidad, Justina no se encuentra con Susana, pero al haber sido su interlocutora más frecuente (si no es que la única), tiene sentido que dirija sus palabras a ella una vez más. Además, porque, en el proceso de reapropiarse de su proceso

de subjetivación, sigue necesitando de la voz de un Otro, pues así se conforma la intersubjetividad.

Aun cuando Susana ya puede hablar sobre sí misma, sigue sin poder dirigirse a alguien. No es que siga sin ser escuchada por los demás –porque claramente Dorotea y Juan Preciado pueden hacerlo– sino que ahora es ella la que no puede escuchar a los demás. Esto se nota porque en ningún momento se percata de que Dorotea y Juan Preciado la escuchan y hablan de ella. Además, el mismo Juan Rulfo dijo alguna vez que Susana “nunca conversa con los demás muertos; en cambio los demás muertos platican unos entre otros, se cuentan sus cosas, sus penas, sus alegrías, todo. [...] Pero Susana San Juan no, ella vive aislada porque la enterraron... –Pedro Páramo era un hombre muy rico y le mandó a hacer un mausoleo a prueba de ruidos– Entonces no oye lo que dicen los demás” (Ascanio, 454).

Todo lo que Susana dice después sigue estando dirigido a Justina. Aquélla continúa narrando cómo las dos tuvieron que velar a su madre sin que nadie las acompañara, por el miedo de contagiarse de tisis, y cómo la enterraron con ayuda de unos hombres que tuvieron que alquilar. Luego dice:

Y tú les pagaste, como quien compra una cosa, desanudando tu pañuelo húmedo de lágrimas, exprimido y vuelto a exprimir y ahora guardando el dinero de los funerales...

Y cuando ellos se fueron, te arrodillaste en el lugar donde había quedado su cara y besaste la tierra y podrías haber abierto un agujero, si yo no te hubiera dicho: «Vámonos, Justina, ella está en otra parte, aquí no hay más que una cosa muerta» (100).

Así termina el fragmento 42. De nuevo, hay un silencio representado con puntos suspensivos que se une con un cambio paragráfico. Las condiciones de la disposición textual del silencio que antes apareció se repiten aquí, por lo que debemos considerar esto como un recurso con que Rulfo ha querido manifestar un silencio más evidente. Notemos que lo que Susana dice antes de los puntos suspensivos se relaciona todavía con la narración del recuerdo de la muerte de su madre. Después de que aparece el silencio de la

poiesis, continúa su narración, pero cita una frase que entonces le dijo a Justina. De este modo, el silencio que aparece en esta parte vuelve a remitir a la subjetividad de Susana. La frase “vámonos, Justina, ella está en otra parte, aquí no hay más que una cosa muerta” se ha resignificado ahora que Susana la dice mientras *está* enterrada.

El hecho de que Susana hable desde su tumba implica que se ha dado cuenta de que se equivocó cuando aquella vez dijo que su madre *no estaba ahí*, en su respectiva sepultura. Por eso, el silencio que aparece en esta parte acerca nuevamente a Susana a su propio proceso de subjetivación. A su pesar, debe admitir que con aquellas palabras suyas negó alguna vez la alteridad de su propia madre, así como tantas veces la suya había sido negada por los demás.

Todas las palabras que Susana San Juan ha dicho en este fragmento 42 tienen bastante coherencia. De modo que contrastan con lo que en el fragmento siguiente, el 43, Dorotea dice sobre ella, después de que la escucha hablar: “[...] Unos dicen que estaba loca. Otros, que no. La verdad es que ya hablaba sola desde en vida” (frg. 43, 100). El solo hecho de que Susana hablara sola fue suficiente para llamarla “loca”. No obstante, la disyunción que menciona Dorotea deja abierta la posibilidad de que Susana no estuviera loca o que, más que hablar sola, no hubiera quién quisiera escucharla.

4.2.1.2 Fragmento 53

En la novela, el fragmento 42 y el 53 se encuentran separados, pero en realidad corresponden al mismo momento en que Susana habla desde su tumba y es escuchada por Dorotea y Juan Preciado. En este último, ellos, que estaban atentos para escucharla, advierten que aquella empieza a hablar otra vez:

“Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena. Tenía los ojos cerrados, los brazos abiertos, dobladas las piernas a la brisa del mar. Y el mar allí enfrente, lejano, dejando apenas restos de espuma en mis pies al subir de su marea...”

—Ahora sí es ella la que habla, Juan Preciado. No se te olvide decirme lo que dice.

“...Era temprano. El mar corría y bajaba en olas. Se desprendía de su espuma y se iba, limpio con su agua verde, en ondas calladas” (122).

En esta parte, vuelven a aparecer los puntos suspensivos en el discurso de Susana. Ya han aparecido seis de los siete grupos de puntos suspensivos que hay en total en su discurso, según advertí en la gráfica que mostré al inicio de este capítulo. En mi investigación de 2022, *En los límites de la escritura. Los puntos suspensivos como dispositivos textuales de la voz en Pedro Páramo*, también analicé esta parte. Según su función, entonces clasifiqué los puntos suspensivos que aparecen en estas intervenciones de Susana dentro de la subcategoría “superposición de voces” que, a su vez, se agrupa dentro de la categoría “umbrales entre la voz y el escrito”. Con esto me refiero a que aquí los puntos suspensivos “representan la permanencia del sonido. No interrumpen el hilo discursivo, como hasta entonces habíamos visto, sino que más bien lo sostienen.” (Flores, 106). Es decir, los puntos suspensivos que aparecen en la primera y segunda intervención de Susana no denotan que haya suspendido su discurso para que Dorotea pudiera hablar, puesto que en ningún momento se percata de que está siendo escuchada. Más bien, los puntos suspensivos aquí sirven como un signo que marca la unión entre ambas intervenciones. De esta forma, Susana continúa hablando, mientras se superpone la voz de Dorotea.

A partir de esto, no es posible decir que los puntos suspensivos de tal parte en específico representen un silencio de la *poiesis*. Sin embargo, era importante destacar que la cantidad de puntos suspensivos y de silencio que hay en el discurso que Susana enuncia desde su tumba contrasta contundentemente con lo que ella dice en vida. El silencio de la *poiesis* se ubica en el fragmento 42, tal como señalé líneas arriba. Es gracias a esa

integración del silencio en el discurso de Susana, que ahora ella se apropia de sus procesos de subjetivación de manera que accede a sus recuerdos desde otra perspectiva.

Esto se puede notar en la forma en que ahora recuerda a Florencio, su esposo. En el resto del fragmento 53, Susana recuerda el gusto que ella tenía por el mar, y el desinterés de Florencio por tal situación; lo cual contrasta con las formas en que, en vida, soñaba con él cuando estaba enferma en casa de Pedro Páramo:

”–En el mar sólo me sé bañar desnuda –le dije.

Y él me siguió el primer día, desnudo también, fosforescente al salir del mar. No había gaviotas; sólo esos pájaros que les dicen ‘picos feos’, que gruñen como si roncaran y que después de que sale el sol desaparecen. Él me siguió el primer día y se sintió solo, a pesar de estar yo allí.

”Es como si fueras un ‘pico feo’, uno más entre todos –me dijo–. Me gustas más en las noches, cuando estamos los dos en la misma almohada, bajo las sábanas, en la oscuridad.

”Y se fue (122-123).

Notemos que aquí, Susana ha recordado palabras que le ha dicho su único amado. Sin embargo, éstas no tienen algún tono amoroso que dé cuenta de una correspondencia con el amor que sentía ella. La comparación que Florencio hace de Susana con un “pico feo”, entre todos los demás, da cuenta de la poca importancia que la individualidad de ella tenía para él. El hecho de que él le diga a Susana que le gusta más en la oscuridad da a entender que sólo le gustaba en tanto ella podía proporcionarle placer carnal. De noche, Florencio no veía el rostro de Susana, por lo que no habría sido vista como un individuo, ni él habría reconocido la alteridad de ella.

Luego, Susana dice “volví yo. Volvería siempre”, lo cual se contrapone a la ida de Florencio. Probablemente esto haga referencia a que ella nunca se apartó de su esposo, aun cuando no la entendía. Después, sigue hablando sobre las sensaciones que le causaban bañarse desnuda en el mar, y repite: “–Me gusta bañarme en el mar –le dije”, y enseguida dice: “pero él no lo comprende”.

Todo lo que ha recordado en este fragmento pone en evidencia la falta de comprensión hacia ella que siempre hubo de parte de su esposo, Florencio. Tal recuerdo es, al mismo tiempo, un ejercicio de reflexividad, que sólo se logra una vez que ella ha podido apropiarse de su proceso de subjetivación a través del silencio del fragmento 42. Ahora que ya está muerta, que ya no hay voz que la escuche ni voz que amenace su alteridad, dice todas estas palabras para sí misma, para autorreconocerse a partir de sus recuerdos.

Lo que resulta llamativo de estos dos fragmentos es que haya tantos puntos suspensivos y tanto silencio, pues como podrá advertirse en el análisis de los siguientes fragmentos, Susana no suele utilizar el silencio para relacionarse con los demás o con ella misma, mientras está viva. La única vez que lo hace es cuando está en su lecho de muerte. Por tal razón, merece la pena preguntarse cuál ha sido la causa de tal cambio. Para intentar explicar esto, tendremos que pasar al fragmento 64 de la novela, en donde se encuentra uno de los momentos más críticos en la (trans)formación de la subjetividad de Susana San Juan.

4.2.2 Silencio en el umbral de la muerte

4.2.2.1 Fragmento 64

Este es el momento exacto en que muere Susana San Juan. Es la última vez que aparece en toda la novela; sin embargo, en el orden del argumento esto ocurre antes del fragmento 42. Por esta razón, en este fragmento se encuentra lo Dicho, y por ello, el silencio de la diégesis que se relaciona con el silencio de la *poiesis* que está circunscrito en el Decir del fragmento 42. Debido a que este fragmento es el momento culmen en que se agolpan todas las voces que han negado la alteridad de Susana, será necesario volver la mirada a otros momentos críticos de su vida que han contribuido con el silenciamiento implicado en su proceso de subjetivación.

Como he mencionado anteriormente, la única experiencia que Susana ha conocido en relación con el silencio ha sido amenazante, constrictiva. En vida, ella no *enuncia* silencio, sino que calla. Esta distinción se vuelve más significativa si la pensamos desde el concepto de la “política del silencio (silenciamiento)”, de la que Eni Orlandi habla en el mismo libro que aquí cito. Según esta noción, el silencio es “uma declinação política da significação que resulta no silenciamento como forma não de calar mas de fazer dizer «uma» coisa, para não deixar dizer «outras»”⁷⁰ (53). En el caso de Susana esto sucede cuando habla de cualquier otra cosa para no hablar de ella misma, pues al haber sido llamada “loca”, sus palabras dejan de ser tomadas con importancia⁷¹.

Aquí, Susana se encuentra delirando, muy débil y postrada en una cama que Pedro Páramo le ha dispuesto en su casa. El fragmento 64 inicia de la siguiente manera:

- Tengo la boca llena de tierra.
- Sí, padre.
- No digas: “Sí, padre.” Repite conmigo lo que yo vaya diciendo.
- ¿Qué va a usted a decirme? ¿Me va a confesar otra vez? ¿Por qué otra vez?
- Ésta no será una confesión, Susana. Sólo vine a platicar contigo. A prepararte para la muerte.
- ¿Ya me voy a morir?
- Sí, hija.
- ¿Por qué entonces no me deja en paz? Tengo ganas de descansar. Le han de haber encargado que viniera a quitarme el sueño. Que se estuviera aquí conmigo hasta que se me fuera el sueño. ¿Qué haré después para encontrarlo? Nada, padre. ¿Por qué mejor no se va y me deja tranquila?
- Te dejaré en paz, Susana. Conforme vayas repitiendo las palabras que yo diga, te irás quedando dormida. Sentirás como si tú misma te arrullaras. Y ya que te duermas nadie te despertará... Nunca volverás a despertar.
- Está bien, padre. Haré lo que usted diga (144-145).

Desde el inicio de este fragmento existen un par de inconsistencias que vale la pena destacar, pues evidencian que la visita del padre Rentería consiste en anular la alteridad de

⁷⁰ “una declinação política del sentido que resulta en silenciar no como una forma de silenciar sino de hacer decir «una» cosa, para no dejar que se digan otras”. Traducción mía.

⁷¹ Esto merece un estudio más amplio, que los límites de este trabajo no me permiten, pero que retomaré en otro momento. Mientras tanto, valga esta mención para distinguir las diferencias que hay entre el silencio que la rodea en vida del que ella enuncia desde la muerte.

Susana para hacerla coincidir con los preceptos de la Iglesia. Sabemos que en el fragmento 51 el padre ya la había visitado por primera vez. Entonces, se había suscitado un malentendido porque Susana pensó que quien la visitaba era su padre, Bartolomé San Juan, y no el padre Rentería. Esta confusión no es aleatoria, pues evidencia el entrelazamiento que existe entre sus voces, que todavía se unen con la de Florencio, y que en la última visita del sacerdote, aparecen como la síntesis de un continuo acercamiento de poder y violencia. Detengámonos un momento para detallar el impacto que su padre tuvo en el retraimiento de Susana, pues, al pasar más tiempo con ella, es quien más la violenta.

4.2.2.1.1 Bartolomé San Juan

En el fragmento 51, Susana se encuentra acostada, pensando, mientras escucha los ruidos de la noche, en el mismo cuarto que le ha dispuesto Pedro Páramo en su casa. De repente la puerta se abre, dejando entrar el aire que apaga la lámpara. Enseguida, ella “siente pequeños susurros” y “oye el percutir de su corazón en palpitaciones desiguales” (118). Tiene los ojos cerrados, pero alcanza a ver la llama de una luz, y entonces, pregunta:

–¿Eres tú, padre?
–Soy tu padre, hija mía (118).

Después, Susana entreabre los ojos y distingue una figura borrosa que tiene una débil luz parpadeante en el corazón. Se trata del padre Rentería, que lleva una vela, pero Susana lo confunde con su padre, Bartolomé San Juan, debido a la dilogía que causa tal vocativo. Esto se puede notar en que se dirige a él con la forma “tú”, y no “usted”, que sí le dice al sacerdote. A partir de tal confusión, Susana piensa las siguientes palabras, según precisa la voz narrativa:

“Se te está muriendo de pena el corazón –piensa–. Ya sé que vienes a contarme que murió Florencio; pero eso ya lo sé. No te aflijas por los demás; no te apures por mí. Yo tengo guardado mi dolor en un lugar seguro. No dejes que se te apague el corazón” (118).

Después, la voz narrativa indica que Susana, que seguía acostada, se endereza y se acerca al padre Rentería para decirle: “—¡Déjame consolarte con mi desconsuelo!” (119), mientras protegía la llama de la vela con sus manos. El padre Rentería la deja acercarse a la llama hasta que el olor de la carne de Susana chamuscándose lo hizo apagarla de un soplo. Enseguida, todo vuelve a quedar oscuro, ella se refugia debajo de sus sábanas, y ocurre lo siguiente:

—He venido a confortarte, hija.
—Entonces adiós, padre —contestó ella—. No vuelvas. No te necesito.
Y oyó cuando se alejaban los pasos que siempre le dejaban una sensación de frío, temblor y miedo.
—¿Para qué vienes a verme, si estás muerto? (119).

La confusión se mantiene debido a la dilogía que producen las palabras “padre” e “hija”. Sin embargo, tal equívoco sirve para evidenciar detalles importantes de la relación que Susana mantuvo con su padre, que no deben ignorarse, pues forman parte crucial de la (trans)formación de su subjetividad y la negación de su alteridad.

Es fundamental el hecho de que Susana piense palabras compasivas que no le dice a quien ella cree que es su padre, Bartolomé. Sólo le dice una frase bastante ambigua que acompaña el gesto de querer proteger la llama que ella cree que es el corazón de él. Resulta llamativo que en cuanto el padre Rentería —que ella cree que es Bartolomé— le dice que ha ido a confortarla, lo despache diciéndole que no vuelva porque no lo necesita. Aún más interesante resulta que la voz narrativa precise la sensación que aquellos pasos le causaban a Susana, pues se entrevé que no le son desconocidos, y que *siempre* fueron amenazantes para ella. Todo esto parece encerrar un trasfondo más complejo que es necesario cuestionar.

La naturalidad con que Susana asume la posibilidad de que su padre, Bartolomé, la haya visitado aun estando muerto, sugiere que ya ha sucedido otras veces. En efecto. En el

fragmento 48, mientras Justina se encuentra limpiando el cuarto en que está Susana, escucha un susurro que le ordena que se vaya, y que ella asume, es de Bartolomé:

“Vete de aquí, Justina. Arregla tus enseres y vete. Ya no te necesitamos.”
–Ella sí me necesita –dijo, enderezando el cuerpo–. Está enferma y me necesita.
–Ya no, Justina. Yo me quedaré aquí a cuidarla.
–¿Es usted, don Bartolomé? –y no esperó la respuesta. Lanzó aquel grito que bajó hasta los hombres y las mujeres que regresaban de los campos y que los hizo decir: “Parece ser un aullido humano; pero no parece ser de ningún ser humano” (112).

Luego, Susana, que hasta entonces había estado durmiendo, despierta y le pregunta a Justina por qué grita, pero ésta le contesta que ella no ha gritado y que tal vez fue un sueño de Susana. Probablemente, Justina dice esto para no tener que explicar lo que le acaba de pasar, pues implica hablar del padre de Susana como un fantasma, pues para ese momento ya había muerto, tal como aquélla le avisa a ésta en el fragmento siguiente. Aun así, la situación permanece demasiado ambigua. Después, Susana contesta que ella no sueña nunca y que no pudo dormir por culpa del gato de Justina, a lo que ésta contesta:

–Durmió conmigo, entre mis piernas. Estaba ensopado y por lástima lo dejé quedarse en mi cama; pero no hizo ruido.
–No, ruido ni hizo. Sólo se la pasó haciendo circo, brincando de mis pies a mi cabeza, y maullando quedito como si tuviera hambre (113).

Lo que dice Susana es más serio de lo que parece. Si Justina asegura que su gato durmió en sus piernas y que no entró al cuarto de Susana, ¿entonces qué fue lo que ella sintió recorriéndola desde sus pies hasta su cabeza, y que además “maullaba quedito”? En el fragmento siguiente, el 49, todo esto se vuelve un poco más claro. En éste, Susana, vuelve a sentir un peso sobre ella durante la noche:

Era la medianoche y allá afuera el ruido del agua apagaba todos los sonidos.
Susana San Juan se levantó despacio. Enderezó el cuerpo lentamente y se alejó de la cama. Allí estaba otra vez el peso, en sus pies, caminando por la orilla de su cuerpo; tratando de encontrarle la cara:
–¿Eres tú, Bartolomé? –preguntó (114).

Una vez más, Susana asume con naturalidad la posibilidad de que aquel peso que siente sobre ella pueda ser su padre. Resalta el hecho de que esta vez lo llame “Bartolomé”, y no “padre”, como en otras ocasiones. Todo esto parece apuntar a una lectura difícil de admitir, pero que es necesario señalar. Es decir, debe llamar nuestra atención el hecho de que su padre la visite de noche, en su cama, poniéndose encima de ella. Las sospechas de Susana se confirman enseguida que despertó llamando a gritos a Justina:

—¡Justina!

Y ella apareció en seguida, como si ya hubiera estado allí, envolviendo su cuerpo en una frazada.

—¿Qué quieres, Susana?

—El gato. Otra vez ha venido.

—Pobrecita de ti, Susana.

Se recostó sobre su pecho, abrazándola, hasta que ella logró levantar aquella cabeza y le preguntó:

—¿Por qué lloras? Le diré a Pedro Páramo que eres buena conmigo. No le contaré nada de los sustos que me da tu gato. No te pongas así, Justina.

—Tu padre ha muerto, Susana. Antenoche murió, y hoy han venido a decir que nada se puede hacer; que ya lo enterraron; que no lo han podido traer aquí porque el camino era muy largo. Te has quedado sola, Susana.

—Entonces era él —y sonrió—. Viniste a despedirte de mí —dijo, y sonrió (115).

Es interesante que, primero, Susana sí hubiera tenido la sospecha de que era su padre quien la visitaba por la noche, pero que al despertar, vuelva a insistirle a Justina que ha sido su gato. Es como si Susana tuviera el anhelo de encontrar una explicación alterna a lo que ella ha experimentado. La precisión que Justina hace sobre el tiempo en que murió Bartolomé refuerzan la sospecha que Susana tuvo desde la vez anterior que creyó sentir al gato de Justina. Susana comprende esto, y por eso sonríe. Pero esta sonrisa no es precisamente de cariño, sino que puede ser ironía o incluso, satisfacción, tal como se puede advertir en el fragmento 50.

En dicho fragmento, Susana recuerda aquel episodio traumático con su padre, en el que él la amarró a una cuerda y la bajó por un hoyo para que sacara monedas de oro,

dejando claro lo poco que le importaba la seguridad de su hija. Esto, por supuesto, dejó huellas en la memoria de Susana, y por consiguiente, en la constitución de su subjetividad, pues la voz narrativa precisa que después de tal crisis, “ella no supo de ella, sino muchos días después entre el hielo, entre las miradas de hielo de su padre” (117). Este episodio ha sido señalado por muchos críticos rulfianos como el origen de la locura de Susana⁷². Sin embargo, éste es sólo un elemento que se suma a la serie de abusos que Bartolomé cometió en contra de ella.

Enseguida de este recuerdo, que aparece en el fragmento 50, la voz narrativa precisa que Susana “por eso reía ahora”, pues termina por entender de quién era el peso que siente sobre ella en las noches pasadas:

–Supe que eras tú, Bartolomé.

Y la pobre de Justina, que lloraba sobre su corazón, tuvo que levantarse al ver que ella reía y que su risa se convertía en carcajada (117).

La intensificación de su risa da cuenta de la animadversión que ella sentía por su padre. Lo cual no es para menos, pues todos estos acercamientos a su cuerpo, aunque Bartolomé ya fuera un fantasma, refuerzan la sospecha de que él abusaba sexualmente de Susana. Esto es, incluso, percibido por Fulgor. Cuando aquéllos han regresado a Comala, y éste le avisa a Pedro Páramo que han ido Bartolomé y su mujer, el cacique le pregunta si no será, más bien, su hija, y Fulgor le contesta que “pues por el modo como la trata más bien parece ser su mujer” (frg. 44, 105), lo cual ya ha sido señalado por críticos como José de la Colina, María Luisa Bastos y Sylvia Molloy; y Francisco García Acevedo⁷³.

⁷² Liliana Befumo Boschi (1985), “La locura de Susana San Juan”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 421-423, pp. 433-447; María Elena de Valdés (1994), “Sexuality and insanity in Rulfo’s Susana San Juan”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, núm. 3, vol. 18, pp. 491-501; Julián González Zúñiga (2004) “Una aproximación al personaje de Susana San Juan, de la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo”, en *Repertorio Americano*, núm. 17, pp. 90-96.

⁷³ José de la Colina (2010), “Susana San Juan. El mito femenino en *Pedro Páramo*”, en Federico Campbell (sel. y pról.), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, Era-Universidad Nacional

De este modo, hay que considerar que la locura de Susana, y su consecuente retraimiento se relacionan directamente con la forma en que ella convive con su padre. Tan sólo hay que ver el momento en que ambos llegan a Comala para ver de cuántas maneras Bartolomé trata siempre de anular la alteridad de Susana. En dicho momento, que se encuentra en el fragmento 46, aquél le dice a ella que Pedro Páramo la ha pedido:

Así que te quiere a ti, Susana. Dice que jugabas con él cuando eran niños. Que ya te conoce. Que llegaron a bañarse juntos en el río cuando eran niños. Yo no lo supe; de haberlo sabido te habría matado a cintarazos.

—No lo dudo.

—¿Fuiste tú la que dijiste: no lo dudo?

—Yo lo dije.

—¿De manera que estás dispuesta a acostarte con él?

—Sí, Bartolomé.

—¿No sabes que es casado y que ha tenido infinidad de mujeres?

—Sí, Bartolomé.

—No me digas Bartolomé. ¡Soy tu padre! (108).

Tal como se puede notar aquí, Susana ha hecho de este cambio de nombre una estrategia para protegerse del hecho tan terrible de que su padre abuse de ella. De esta forma, “padre” y “Bartolomé” designan a la misma persona, pero en diferentes dimensiones. En cambio, no es claro si él también diferencia entre “hija” y “Susana”, pues luego Bartolomé continúa diciéndole:

—Le he dicho que tú, aunque viuda, sigues viviendo con tu marido, o al menos así te comportas; he tratado de disuadirlo, pero se le hace torva la mirada cuando yo le hablo, y en cuanto sale a relucir tu nombre, cierra los ojos. Es, según yo sé, la pura maldad. Eso es Pedro Páramo.

—¿Y yo quién soy?

—Tú eres mi hija. Mía. Hija de Bartolomé San Juan.

En la mente de Susana comenzaron a caminar las ideas, primero lentamente, luego se detuvieron, para después echar a correr de tal modo que no alcanzó sino a decir:

—No es cierto. No es cierto (108).

Autónoma de México, pp. 55-60. [Primera edición, 1965]; María Luisa Bastos y Sylvia Molloy (1978), “El personaje de Susana San Juan: Clave de enunciación y de enunciados en *Pedro Páramo*”, en *Hispanamérica*, núm. 20, pp. 3-24; Francisco García Acevedo (2020), “El acercamiento entre el patriarca y la antipatriarca representados en dos personajes de *Pedro Páramo*”, en *La tercera orilla*, núm. 25, pp. 29-34.

La respuesta de Bartolomé a la pregunta ontológica de Susana es el ejemplo perfecto de cómo él la concibe: no como un sujeto pensante, autónomo, sino como una extensión de sí mismo, o aun peor, como parte de su propiedad. El hecho de que Bartolomé conteste “tú eres mi hija” cuando Susana pregunta por su propia identidad, como parte de su proceso de subjetivación, en un intento por obtener el autorreconocimiento validado por el otro, suprime completamente la alteridad de ella. Además, Bartolomé enfatiza diciéndole “mía”, lo cual bien puede decirlo el hombre que abusa de ella, y no su padre. Así, cuando él dice “hija de Bartolomé San Juan” se unen la dimensión del padre y la del abusador. Por eso, el pensamiento de Susana se altera, tal como advierte la voz narrativa, y dice “no es cierto. No es cierto”: una frase repetida mediante la cual se rebela, primero, contra el padre y, segundo, contra el abusador.

Luego, Bartolomé le contesta a Susana con un discurso en el que habla sobre la desgracia que los persigue, y remata con la pregunta: “¿Por qué me niegas a mí como tu padre? ¿Estás loca?”, a lo que ella responde diciendo:

- ¿No lo sabías?
- ¿Estás loca?
- Claro que sí, Bartolomé. ¿No lo sabías? (109).

Con tal asunción de la locura, Susana se presenta como aquella mujer que está “fuera de este mundo”, como la llama Pedro Páramo. Esto implica la posibilidad de –por fin– liberarse del ahínco con que su padre ha intentado siempre limitarla a desempeñar la función de hija –y hasta la de esposa– que él requiere, pues, al Susana estar loca, no entenderá las exigencias de Bartolomé. Por otro lado, esta locura asumida condena a Susana a que nadie tome en serio sus palabras.

A partir de esta revisión sobre la relación que Susana San Juan mantiene con su padre, Bartolomé San Juan, es posible notar cómo la voz de éste se entrelaza con la del padre Rentería, al grado de que Susana los confunde. Todo esto se concentra en lo que el sacerdote le dice a ella en su lecho de muerte. Antes de volver sobre el análisis del fragmento 64, donde muere Susana, revisemos brevemente las otras veces que el padre Rentería va a visitarla, pues ahí aparecen más razones por las cuales el actuar del sacerdote resulta tan atípico durante dicho fragmento.

La primera visita que el padre Rentería le hace a Susana es la que ya he señalado, que está en el fragmento 51. La segunda, sucede en el fragmento 57, donde Susana se encuentra soñando con la vez en que se enteró de que Florencio, su esposo, había muerto. Por esta razón ella se revuelve dormida, mientras Pedro Páramo la observa. Luego, él sale del cuarto y cierra la puerta. Susana despertó poco antes de que amaneciera, y tiró sus cobijas al suelo, porque estaba sudando. Después, volvió a quedarse dormida, y la voz narrativa precisa que “así la encontró horas después el padre Rentería: desnuda y dormida” (130).

La confesión de Susana se lleva a cabo justo después, pero no queda registro en el texto. Únicamente sabemos que esto es así gracias a lo que Justina le dice a Pedro Páramo en el fragmento 62, cuando él le pregunta si el padre Rentería ya ha ido a verla:

—Anoche vino y la confesó. Hoy debía de haber comulgado, pero no debe estar en gracia porque el padre Rentería no le ha traído la comunión. Dijo que lo haría a hora temprana, y ya ve usted, el sol ya está aquí y no ha venido. No debe estar en gracia.

—¿En gracia de quién?

—De Dios, señor.

—No seas tonta, Justina.

—Como usted lo diga, señor (141).

En este fragmento se encuentra la tercera visita que el padre Rentería hace a Susana, cuando va a darle la comunión. Justo después de esta interacción entre Pedro Páramo y

Justina, él entra al cuarto donde está Susana y de nuevo la ve dormir inquieta, pues se retuerce en convulsiones que la hacen apartar las sábanas que la cubrían, dejando ver su desnudez. Enseguida, Pedro Páramo se acerca a cubrirla, y la llama dos veces por su nombre, cerca de su oído, como para hacerla despertar. Después, se abre la puerta y entra el padre Rentería, al tiempo que le dice a Susana: “te voy a dar la comunión, hija mía” (141). Luego, Pedro Páramo la reclina, y ella, “semidormida, estiró la lengua y se tragó la hostia”, para luego decir: “hemos pasado un rato muy feliz, Florencio” (142), y volver a quedarse dormida.

En el fragmento 64 está la cuarta vez que el padre Rentería visita a Susana. Anteriormente advertí que en este momento hay una serie de inconsistencias que refuerzan el hecho de que la visita del sacerdote consiste en anular la alteridad de Susana por última vez, y para siempre. De esta manera, el sacerdote pretende hacerla entrar en el “tiempo histórico universal”, del que habla Levinas, el cual supone ser inscrito en una Historia colectiva donde unos salvan su alma y otros son condenados; a la manera de cómo la historiografía registra a las personas infames o a los héroes, con lo cual se le niega al individuo arraigarse a su propia historia individual. Las inconsistencias de las que hablo aparecen cuando revisamos lo que el Catecismo de la Iglesia Católica indica acerca del sacramento de la Unción de los enfermos, que es el que supuestamente el padre Rentería ha ido a administrar a Susana.

En el artículo 5 “La unción de los enfermos”, del capítulo segundo, de la segunda parte, se indica que dicho sacramento debe administrarse, no sólo a aquellos que están a punto de morir, sino que “se considera tiempo oportuno para recibirlo cuando el fiel empieza a estar en peligro de muerte por enfermedad o vejez” (CIC, 1514). Susana, que ya

lleva muchos días en cama, recibe este sacramento, aunque ella no lo solicitara, lo cual es necesario para hacer efectivo este sacramento, pues el CIC indica que

Es deber de los pastores instruir a los fieles sobre los beneficios de este sacramento. Los fieles deben animar a los enfermos a llamar al sacerdote para recibir este sacramento. Y que los enfermos se preparen para recibirlo *en buenas disposiciones*, con la ayuda de su pastor y de toda la comunidad eclesial a la cual se invita a acompañar muy especialmente a los enfermos con sus oraciones y sus atenciones fraternas (1516; énfasis mío).

Veamos que ninguna de todas estas condiciones se cumple en la última visita que el padre Rentería le hace a Susana. Es decir, nadie ha hablado con ella para pedir su opinión sobre recibir este sacramento. Por eso, Susana no lo recibe en buenas disposiciones. Además, el padre Rentería acude él solo a la visita, sin la compañía de alguien de su comunidad eclesial.

En la sección III, “La celebración del sacramento” se puede leer que la Unción de los enfermos puede celebrarse “en familia, en el hospital o en la iglesia, para un solo enfermo o para un grupo de enfermos”. Asimismo, se indica que “es muy conveniente que se celebre dentro de la Eucaristía, memorial de la Pascua del Señor. Si las circunstancias lo permiten, la celebración del sacramento puede ir precedida del sacramento de la Penitencia y seguida del sacramento de la Eucaristía. En cuanto sacramento de la Pascua de Cristo, *la Eucaristía debería ser siempre el último sacramento de la peregrinación terrenal*, el «viático» para el «paso» a la vida eterna” (1517; énfasis mío).

A partir de esto se puede notar que, de nuevo, en el caso de Susana San Juan no se han respetado los preceptos que indica la Iglesia católica, pues en el Catecismo se indica que “si las circunstancias lo permiten” pueden también administrarse la Penitencia y la Eucaristía, ya que las circunstancias cercanas a la muerte son apremiantes, y lo más importante es asegurar que el fiel muera en gracia de Dios. Sin embargo, el padre Rentería administró estos dos sacramentos, pero ya no alcanzó a darle los santos óleos a Susana,

pues ella muere justo antes. En lugar de que el padre Rentería confesara, comulgara y ungiera a Susana en la misma visita, separó cada etapa en días distintos. Retrasó la Unción lo más que pudo, con un discurso insulso que nada tenía que ver con el sacramento. Nada de esto parece haber sido un descuido, sino más bien, una decisión hecha a propósito para dejar que Susana muriera fuera del último sacramento con que la Iglesia garantiza la entrada al Cielo.

El punto neurálgico de la violencia que el padre Rentería ejerce contra Susana está en el momento en que él comienza a hablarle para que repita todas las palabras que él le va diciendo:

El padre Rentería, sentado en la orilla de la cama, puestas las manos sobre los hombros de Susana San Juan, con su boca casi pegada a la oreja de ella para no hablar fuerte, encajaba secretamente cada una de sus palabras: “Tengo la boca llena de tierra”. Luego se detuvo. Trató de ver si los labios de ella se movían. Y los vio balbucir, aunque sin dejar salir ningún sonido.

“Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados, duros como si mordieran oprimiendo mis labios...” (145).

Los indicios que proporciona la voz narrativa sobre la disposición en que se encuentra el padre Rentería señalan que él no quería que los demás escucharan lo que le decía a Susana, pues en el cuarto se encontraban más personas, como se indica más adelante. Enseguida, Susana contesta “repitiendo” las palabras que el padre le ha dicho, pero las transforma en el recuerdo de una experiencia vital, sensual.

Desde que ella está dormida en casa de Pedro Páramo, sabemos mediante la voz narrativa, que Susana ha recordado a Florencio, según puede advertirse en el fragmento 57. Éste inicia con la voz narrativa diciendo: “Esa noche volvieron a sucederse los sueños. ¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas? ¿Por qué no simplemente la muerte y no esa música tierna del pasado?” (128). Es interesante que haya dicho “sueños”, cuando anteriormente Susana le había asegurado a Justina: “Ya te he dicho que yo no sueño nunca”

(frg. 48, 113). Probablemente, Susana en realidad sí sueña, pero le mintió a su nana para seguir resguardando su interioridad. Asimismo, llama la atención que la voz narrativa pronuncie tales preguntas, pues pareciera cuestionar el sentido que tiene para Susana el hecho de recordar a estas alturas de su vida. Más adelante, abordaré esto. Después, sucede algo interesante entre la voz narrativa y la de Susana San Juan:

–Florencio ha muerto, señora.
¡Qué largo era aquel hombre! ¡Qué alto! Y su voz era dura. Seca como la tierra más seca. Y su figura era borrosa, ¿o se hizo borrosa después?, como si entre ella y él se interpusiera la lluvia. “¿Qué había dicho? ¿Florencio? ¿De cuál Florencio hablaba? ¿Del mío? ¡Oh!, por qué no lloré y me anegué entonces en lágrimas para enjuagar mi angustia. ¡Señor, tú no existes! Te pedí tu protección para él. Que me lo cuidaras. Eso te pedí. Pero tú te ocupas nada más de las almas. Y yo lo que quiero de él es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor; hirviendo de deseos; estrujando el temblor de mis senos y de mis brazos. Mi cuerpo transparente suspendido del suyo. Mi cuerpo liviano sostenido y suelto a sus fuerzas. ¿Qué haré ahora con mis labios sin su boca para llenarlos? ¿Qué haré de mis adoloridos labios?” (128-129).

Si en otras ocasiones Juan Rulfo había decidido hacer cambios paragrafícos que, semánticamente, parecían inusuales, llama la atención que en esta parte haya decidido mantener en el mismo párrafo la voz del narrador y las palabras de Susana, con las comillas como única diferenciación. A partir de tales signos de puntuación es posible saber que la voz narrativa cita las palabras que Susana se encuentra soñando en ese momento. De este modo, aquélla sí puede acceder por un momento a la interioridad de Susana, y con ello, también los lectores, lo cual nos pone en una situación privilegiada.

A través de este recuerdo proporcionado por la voz narrativa es posible conocer cómo era el deseo que Susana sentía por Florencio. Si no hubiera sido por esta voz, que puede acceder a los recuerdos y pensamientos, no habríamos conocido tal información. Veamos que aquí todo lo que recuerda Susana en relación con Florencio son sensaciones físicas suyas. En cambio, cuando lo recuerda una vez muerta, en el fragmento 53, Susana se distancia de él y se acerca a su propio proceso de subjetivación, gracias al silencio de la

poiesis de su discurso, tal como expliqué líneas arriba. Por eso, es hasta ese momento que por fin Susana puede distinguir otra dimensión de Florencio que, en vida, no pareció tener mucha relevancia para ella. Por tal razón, es significativo que la voz narrativa haya dicho “y su figura era borrosa, ¿o se hizo borrosa después?, como si entre ella y él se interpusiera la lluvia”. Es como si acompañara a Susana en su proceso de subjetivación cuando en la muerte resignifica la figura de Florencio.

Por esta razón, sostengo, frente a otras consideraciones críticas, que Florencio, más que Pedro Páramo, conforma esa tríada de voces autoritarias frente a las que Susana ve amenazada su subjetividad. María Luisa Bastos y Sylvia Molloy dicen que

A la superposición entre marido y padre, entre padre y cura, este episodio [en el fragmento 51] añade aun otra presencia: la de Pedro Páramo. “Los pasos que siempre le dejaban una sensación de frío, de temblor y de miedo” acaso se refieran a reiteradas visitas de Rentería no anotadas en el texto pero –más probablemente– a las cotidianas idas y venidas de Pedro Páramo que sí quedan registradas. Es él quien presencia las noches de Susana, “noches doloridas, de interminable inquietud” (p. 99). Vigilante, imposibilitado de ejercer su poder habitual, Pedro Páramo se suma a las figuras autoritarias que rodean a Susana San Juan, y como las anteriores resulta ineficaz: confundida en los otros (11).

Como se pudo observar en el análisis del fragmento al que se refieren las autoras, tales pasos corresponden a las visitas de Bartolomé. Las veces que Pedro Páramo visita a Susana en su cuarto, sólo se queda junto a la puerta, viéndola, mientras ella se revolvía inquieta (frg. 57, 129), o se acerca para arropar el cuerpo desnudo de Susana dormida y llamarla al oído por su nombre (frg. 62, 141). Es decir, en ningún momento vemos al cacique violentar directamente a Susana de la misma manera en que lo hacen Bartolomé, el padre Rentería y Florencio, pues ni siquiera puede hablar con ella.

El error de Pedro Páramo está en que al idealizar a Susana –a partir de los recuerdos de su infancia– deja de reconocer su alteridad. Sin embargo, no es, ni de cerca, equiparable a la negación de la alteridad que todos los demás hacen intencionalmente frente a ella. Esto

no significa que Pedro Páramo ame incondicionalmente a Susana, pues ama la *idea* de ella. Más bien, es una muestra más de cómo las deficiencias que el cacique tuvo siempre para asumir la alteridad de los demás —y que analicé en su respectivo apartado— se repite, incluso, con la mujer que más creyó amar.

Volvamos al fragmento 64. Decía, entonces, que cuando el padre Rentería está diciéndole palabras a Susana para que las repita y vaya quedándose dormida, ella sólo mueve los labios, pero sin dejar salir sonido alguno, pues no pronuncia las palabras, sino que sólo las piensa. Esto coloca a los lectores, de nuevo, en una situación privilegiada, pues para el padre, y todos los demás que se encuentran en el cuarto, Susana no está diciendo nada. Ellos perciben un silencio que no es del todo un silencio; perciben palabras despojadas de sonido.

Se trata de un silencio de la diégesis, puesto que es por medio de las palabras que queda registro de él. Sin embargo, la disposición textual vuelve difícil sólo hablar de este tipo de silencio, pues las palabras que no son pronunciadas incluyen, además, un silencio de la *poiesis*. Pero el silencio que tiene mayor impacto en este fragmento es el de la diégesis, porque éste sí es percibido por los demás.

La manera en que ahora Susana está *enunciando* silencio revierte la forma en que éste siempre actuó en su vida. Si antes el silencio le venía de fuera como una imposición, ahora el silencio *nace* de ella, con lo cual hace manifiesta la existencia de su subjetividad frente a la objetualización de los otros. Tal silencio de la *poiesis* es perceptible sólo para ella y para los lectores, que gracias a nuestra perspectiva extratextual, podemos acceder al pensamiento de Susana. Así, podemos notar que se trata de un silencio que está transformándose en un silencio *fundador*, en tanto es percibido por los demás.

Después, Susana termina de “hablar”, para que el padre Rentería continúe el discurso que ella debe repetir:

Se detuvo también. Miró de reajo al padre Rentería y lo vio lejos, como si estuviera detrás de un vidrio empañado.

Luego volvió a oír la voz calentando su oído:

–Trago saliva espumosa; mastico terrones plagados de gusanos que se me anudan en la garganta y raspan la pared del paladar... Mi boca se hunde, retorciéndose en muecas, perforada por los dientes que la taladran y devoran. La nariz se reblandece. La gelatina de los ojos se derrite. Los cabellos arden en una sola llamarada... (145-146).

Según dice la voz narrativa, parece ser que Susana ve de reajo al padre Rentería, como esperando ver qué reacción tenía frente a su actitud. Sin embargo, el hecho de que ella lo vea “como si estuviera detrás de un vidrio empañado” impide que haya una identificación inmediata de la voz con el rostro del padre Rentería. De esta forma, aquella voz que Susana oye “calentando su oído” es *una* voz que no proviene de un sujeto en específico, sino que es una voz que se ha configurado con todas aquellas voces que siempre han invalidado su alteridad. Es como si el sacerdote representara una “entificación” de aquellas voces autoritarias de las que hablaban Bastos y Molloy (1978).

Con tal sarta de palabras, el padre Rentería intenta *encajar* en la mente de Susana una serie de imágenes terribles que, por supuesto, no pretenden bridle sosiego, sino instaurar una imagen de su propio cuerpo, pero envuelto en dolor y finitud. El discurso del sacerdote también contiene silencio, que aparece representado por dos grupos de puntos suspensivos, cuyo uso considero, más bien, retórico. Luego, la voz narrativa indica que al padre Rentería

le extrañaba la quietud de Susana San Juan. Hubiera querido adivinar sus pensamientos y ver la batalla de aquel corazón por rechazar las imágenes que él estaba sembrando dentro de ella. Le miró los ojos y ella le devolvió la mirada. Y le pareció ver como si sus labios formaran una sonrisa (146).

Con esto queda claro que el sacerdote tenía bien calculadas sus intenciones, pues sabía exactamente qué reacción esperar. Sin embargo, su sorpresa es grande por cuanto Susana permanece tranquila, e incluso es capaz de mirarlo a los ojos y esbozar una sonrisa. Enseguida, el padre Rentería insiste en seguir construyendo imágenes terribles en la mente de ella:

—Aún falta más. La visión de Dios. La luz suave de su cielo infinito. El gozo de los querubines y el canto de los serafines. La alegría de los ojos de Dios, última y fugaz visión de los condenados a la pena eterna. Y no sólo eso, sino todo conjugado con un dolor terrenal. El tuétano de nuestros huesos convertido en lumbre y las venas de nuestra sangre en hilos de fuego, haciéndonos dar reparos de increíble dolor; no menguado nunca; atizado siempre por la ira del Señor.

“Él me cobijaba entre sus brazos. Me daba amor” (146).

Si anteriormente el padre Rentería trató de sembrar miedo en Susana mediante imágenes que atentaban contra su autopercepción, ahora acudirá a “la visión de Dios”, aquella mirada que ve todo y que puede juzgar. Llama la atención que, después de decir “dolor terrenal”, empiece a hablar desde el pronombre “nosotros”. Es como si, veladamente, él se incluyera en dicho dolor, pues durante toda la novela es evidente que carga con el peso de la culpa por haber cedido su poder “divino” al poder terrenal del cacicazgo de Pedro Páramo en Comala. Frente a todo esto, Susana “responde” con un silencio que es percibido por el padre y los demás en el cuarto, pero que los lectores sabemos que en realidad son palabras no pronunciadas. Esto es posible debido a que se repite la disposición textual de la primera frase con que Susana transformó las palabras del sacerdote: las comillas, y la falta de un guion largo que indique algún cambio en el turno de *habla*.

Aquí, Susana sigue aferrándose al recuerdo físico de su relación con Florencio, pues es lo único que puede conservar ahora que se encuentra moribunda. Para ella ésta es una forma de apropiarse de su proceso de subjetivación y hacerle frente a la violencia con que ahora el padre Rentería intenta eliminar su alteridad de una vez y para siempre. Los

recuerdos son para ella el medio por el cual resguarda su interioridad, lo cual resulta congruente en los términos en que Emmanuel Levinas entiende tal concepto, pues dice que

La memoria recupera, retorna y suspende lo ya terminado del nacimiento, de la naturaleza. La fecundidad escapa al instante puntual de la muerte. Por la memoria, me fundo fuera del tiempo, retroactivamente: asumo hoy día lo que, en el pasado absoluto del origen, no tenía sujeto para ser recibido y que, desde entonces, pesaba como una fatalidad. Por la memoria, asumo y replanteo. La memoria realiza la imposibilidad: la memoria, con posterioridad, asume la pasividad del pasado y su dominio. La memoria como inversión del tiempo histórico es la esencia de la interioridad (TI, 79).

En este punto, en donde la subjetividad de Susana está a punto de terminarse, es crucial que ella se ajuste a las normas desde las cuales será reducida a una cifra en el conteo del tiempo histórico universal –aunque más valdría decir, “teológico”, pues el padre es quien está registrando esta muerte. No obstante, el acto de *enunciar* silencio, y al mismo tiempo, aferrarse a sus recuerdos, es la vía mediante la cual Susana resguarda su interioridad e impide ser aprehendida. Ella consigue proteger un *secreto* que, literalmente, se lleva a la tumba, y al que sólo los lectores y la voz narrativa tenemos acceso. Todo esto frustra al padre Rentería, al grado de que lo hace dubitar sobre la legitimidad de su tarea:

El padre Rentería repasó con la vista las figuras que estaban alrededor de él, esperando el último momento. Cerca de la puerta, Pedro Páramo, el doctor Valencia, y junto a ellos otros señores. Más allá, en las sombras, un puño de mujeres a las que se les hacía tarde para comenzar a rezar la oración de difuntos.

Tuvo intenciones de levantarse. De dar los santos óleos a la enferma y decir: “He terminado.” Pero no, no había terminado todavía. No podía entregar los sacramentos a una mujer sin conocer la medida de su arrepentimiento (147).

El sacerdote mira a su alrededor porque sabe que lo que está haciendo es incorrecto, según los preceptos eclesiásticos. Por un breve momento se asoma la posibilidad de admitir que está tratando de anular la alteridad de Susana. Aun así, insiste en su infame empresa. Notemos que además se advierte un rasgo de misoginia en el pensamiento del padre Rentería, pues la voz narrativa dice que él “no podía entregar los sacramentos a *una* mujer sin conocer la medida de su arrepentimiento”. Esta precisión no es gratuita, pues pudo

haber dicho “persona” en lugar de “mujer”. De este modo, parece ser que el padre Rentería sabía muy bien que debía ejercer esta violencia en contra de las mujeres. Por esta razón lo hace con Susana, en tanto mujer; no porque se trate de ella en específico, lo cual hace aún más impetuoso el acto de impedir el reconocimiento de su alteridad.

Es necesario enfatizar que nada de todo lo que el padre Rentería le ha dicho a Susana forma parte del protocolo bajo el que la Iglesia Católica enseña a administrar la Unción de los enfermos. Así, debemos volver al Catecismo, pues podremos darnos cuenta de que la serie de inconsistencias que el sacerdote lleva cometiendo contra Susana continúa en este punto.

En la tercera fracción, “La celebración del sacramento”, del mismo artículo del Catecismo de la Iglesia Católica, que comenté líneas arriba, se puede leer en el párrafo 1518: “Palabra y sacramento forman un todo inseparable. La Liturgia de la Palabra, precedida de un acto de penitencia, abre la celebración. *Las palabras de Cristo y el testimonio de los Apóstoles suscitan la fe del enfermo y de la comunidad para pedir al Señor la fuerza de su Espíritu*” (énfasis mío). Según este documento, las palabras son fundamentales en la administración de tal sacramento; sin embargo, deben ser las palabras de Cristo y de los Apóstoles, mas no las del sacerdote, pues el propósito es exaltar la fe para pedir por el espíritu del enfermo. Además, en el párrafo siguiente, el 1519, se precisa que “la celebración del sacramento comprende principalmente estos elementos: «los presbíteros de la Iglesia» (St 5,14) imponen —*en silencio*— las manos a los enfermos; oran por los enfermos en la fe de la Iglesia (cf St 5,15); es la epiclesis propia de este sacramento; luego ungen al enfermo con óleo bendecido, si es posible, por el obispo” (énfasis mío).

De este modo, ya se echa de ver que el padre Rentería ha desobedecido a los preceptos de la Iglesia, incluso, en el momento crucial de la Unción de los enfermos. No es sólo el hecho de que las palabras que le dice a Susana sean terribles, sino que no debió decirle palabra alguna. En este momento, a él le correspondía guardar silencio, no a Susana. Nada de lo que el padre hizo en su última visita tenía sentido dentro de la administración de dicho sacramento, pues ni siquiera oró por ella y, mucho menos, la ungió con óleo bendito. Al contrario, retrasó todo cuanto pudo la llegada de ese momento.

Es probable que el padre Rentería sepa que está transgrediendo una gran cantidad de normas eclesiásticas. Por eso, duda varias veces:

Le entraron dudas. Quizá ella no tenía nada de qué arrepentirse. Tal vez él no tenía nada de qué perdonarla. Se inclinó suevamente sobre ella y, sacudiéndole los hombros, le dijo en voz baja:

–Vas a ir a la presencia de Dios. Y su juicio es inhumano para los pecadores (147).

A pesar de sus dudas, el padre Rentería no cesa en su insistencia por enajenar la alteridad de Susana para que abandone su propia interioridad en pos de convertirse en un dato para el tiempo teológico universal. Incluso, llega a violentar el cuerpo de Susana al sacudirla, mientras trata de infundirle miedo sobre el “juicio inhumano” de Dios. Esto es, de nuevo, una falta a los preceptos del sacramento y de toda la Iglesia, pues entre los efectos que tiene la Unción de los enfermos se menciona que “esta asistencia del Señor por la fuerza de su Espíritu quiere conducir al enfermo a la curación del alma, pero también a la del cuerpo, si tal es la voluntad de Dios (cf Concilio de Florencia: DS 1325). Además, «si hubiera cometido pecados, le serán perdonados» (St 5,15; cf Concilio de Trento: DS 1717)” (CIC, 1520).

El padre Rentería insiste por última vez, pero Susana responde, ahora sí hablando –gritando– en voz alta, hasta que llega el instante en que muere:

Luego se acercó otra vez a su oído; pero ella sacudió la cabeza:
—¡Ya váyase, padre! No se mortifique por mí. Estoy tranquila y tengo mucho sueño.
Se oyó el sollozo de una de las mujeres escondidas en la sombra.
Entonces Susana San Juan pareció recobrar vida. Se alzó en la cama y dijo:
—¡Justina, hazme el favor de irte a llorar a otra parte!
Después sintió que la cabeza se le clavaba en el vientre. Trató de separar el vientre de su cabeza; de hacer a un lado aquel vientre que le apretaba los ojos y le cortaba la respiración; pero cada vez se volcaba más como si se hundiera en la noche (147).

Esta es la muerte de Susana San Juan: un umbral en el que ella logra vindicar su proceso de subjetivación frente a la anulación de su alteridad que sufrió durante toda su vida. Mediante la supresión del sonido de sus palabras, Susana se apropia de aquel silencio que siempre sintió como una amenaza. *Enunciado* por ella, el silencio pierde toda su aura amenazante. De hecho, es posible que ahora, fuera amenazante para los demás, o al menos para el padre Rentería. La afrenta de Susana consiste en quedarse en silencio cuando la fuerzan a hablar.

De esta manera, el silencio —que más bien fue *silenciamiento*— durante la vida de Susana San Juan, se transforma en un silencio *fundador* que le permite trascender el silencio eterno de la muerte. Por esta razón, ya cuando Susana se encuentra en su sepultura, puede, finalmente, adueñarse de su proceso de subjetivación y adueñarse de su interioridad, que es la “negación a convertirse en un puro pasivo, que figura en una contabilidad extraña” (TI, 80). Aquella sepultura grande, a prueba de ruidos, en que está enterrada, la aparta de escuchar a los demás, pero la acerca a escucharse a sí misma. Así, por primera vez, Susana puede expresar(se) sin que las voces ajenas intenten coartar su proceso de subjetivación.

Al recordar emociones y sensaciones físicas justo antes de morir, y, sobre todo, cuando el padre Rentería pretendía instaurarle una culpa que no le pertenecía, Susana muere dueña de sí misma. Sus recuerdos y experiencias le pertenecen completamente, con lo cual escapa a la reducción que aquellos que quedan vivos pudieran hacer de ella como

“la última esposa de Pedro Páramo”. Prueba de ello es que ni siquiera los lectores somos capaces de acceder por completo a su pasado, a gran parte de su pensamiento; ni siquiera al origen de su locura. De este modo, “la no referencia al tiempo común de la historia significa que la existencia mortal se desarrolla en una dimensión que no corre paralelamente al tiempo de la historia y que no se sitúa con relación a este tiempo, como con relación a un absoluto”, con lo cual, la vida de Susana “transcurre en una dimensión propia en la que tiene un sentido y en la que puede tener un sentido, un triunfo sobre la muerte” (*TI*, 80).

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos estudiado el silencio desde diversos puntos de vista que han contribuido en su complejización como objeto de estudio. Por un lado, el enfoque histórico facilitó la contextualización del silencio como abstracción en diferentes épocas. Por otro lado, el punto de vista teórico permitió comprender las distintas implicaciones que el silencio tiene dentro del discurso. Y, por el otro, el enfoque crítico favoreció la estructuración de un diálogo todavía en ciernes acerca del silencio en la obra de Juan Rulfo.

De este modo, la pretensión de este trabajo fue contribuir con la formación de una línea de investigación que ayude a ampliar los horizontes de los análisis que se hacen de la obra de nuestro escritor. Asimismo, ha sido mi intención proponer herramientas metodológicas que permitan una nueva perspectiva para analizar el silencio en otras obras literarias –si no de la misma manera en que aquí contribuyeron con el estudio de *Pedro Páramo*, sí al menos, que sirvan de base para la formación de otras propuestas metodológicas, pues sé que dicha novela posee características demasiado específicas. Sin embargo, vale la pena indagar si es posible leer el silencio desde su facultad enunciativa en otras obras literarias y artísticas en general.

La propuesta de esta investigación ha permitido ver que al analizar el silencio es posible hallar elementos importantes en el sistema de comunicación, que escapan a nuestra comprensión cuando nos centramos únicamente en las palabras. Cuando dejamos que el silencio se presente como acontecimiento del discurso, nos acercamos a otros procesos de comunicación que, desde la incertidumbre y la ambigüedad, son capaces de crear sentido. Por tal razón, a través del silencio se enriquece la comunicación. Frente a la pretensión de que somos capaces de decirlo todo, el silencio nos enseña de humildad, al ponernos de frente lo inabarcable de la realidad. Evidencia todo aquello que está en la vida real, y que, sin embargo, excede los límites del lenguaje.

Evadir el silencio no siempre nos acerca a la posibilidad liberadora de hablar. Muchas veces, sucede al revés, tal como vimos con Susana San Juan. Y más, en una sociedad hiperconectada como en la que vivimos actualmente, donde hay cada vez menos espacios para el silencio, pues constantemente estamos siendo bombardeados con información y con ruido en los espacios públicos. El silencio tal como lo experimentamos hoy en día se opone a la socialización, a la convivencia. Por ello, muchas veces puede resultar abrumador u ominoso, razón por la que se le trata de contrarrestar. Sin embargo, al considerar únicamente a las palabras dentro de la comunicación, una dimensión de la vida escapa a nuestra experiencia.

Al entender el silencio simplemente desde su negación de sonido queda vedada la posibilidad de socializar y comunicarse a través de él. Esto produce que, cuando sí existe una intención por buscarlo, haya que hacerlo en los espacios privados. En consecuencia, esto nos obliga a aislarnos, a cerrarnos sobre nosotros mismos. En cambio, el silencio entendido desde su facultad para crear sentido nos abre a la posibilidad de seguir comunicándonos. Pero, además, nos recuerda lo inaprehensible de la subjetividad, y por extensión, de la realidad. El silencio *fundador*, del que habla Eni Orlandi, nos permite escuchar con atención, sin apresurar conclusiones. Así se vuelve posible integrar al silencio en el proceso comunicativo, sin que éste signifique algo negativo por defecto.

Todo esto tiene repercusiones en las formas que actualmente tenemos para comunicarnos, entre las que, por supuesto, se encuentran también las obras literarias. Así, gracias al estudio del silencio *fundador* dentro de los procesos de subjetivación en *Pedro Páramo*, pudimos darnos cuenta de que el silencio en general juega un papel fundamental en la estructura y las voces que componen la novela.

Quizás sea esta una de las razones por las cuales esta obra no se agota y sigue dialogando con la realidad, tanto mexicana como de otros países, aun después de casi setenta años desde su publicación original. Por tal razón, sigue siendo pertinente estudiarla y releerla, con los efectos del tiempo, pues más que agotarla, la enriquecen. Un perfecto ejemplo es la nueva película *Pedro*

Páramo (2024), de Rodrigo Prieto, cuyo lanzamiento coincidió felizmente con el término de esta investigación. Esta nueva cinta se distingue notablemente de las anteriores adaptaciones de la novela, *Pedro Páramo* (1967), de Carlos Velo y *Pedro Páramo: El hombre de la media luna* (1978), de José Bolaños. La propuesta de Prieto es el resultado del diálogo entre lecturas que han ido cambiando con el tiempo, y que sólo por eso, han permitido presentar la historia en un contenido audiovisual que resulta más complejo que antaño.

La posibilidad de seguir haciendo nuevas lecturas obedece a la incompletud, la contradicción y la ambigüedad, que son características de *Pedro Páramo*, en las que el silencio está enteramente involucrado. Por ello es que las voces de los sujetos en la novela se parecen tanto a las de las personas de carne y hueso, y por eso es que se alejan tanto de la noción de “personajes”, que tratan las teorías de la narrativa. Al no determinar algo en concreto sobre sus vidas, queda abierta la posibilidad de hacer nuevas lecturas. En esto, el silencio representa nuevos horizontes que amplían la complejidad de los sujetos.

De tal modo, puedo decir que el silencio *fundador* es capaz de enriquecer una obra literaria, en tanto que no permite concluir una sola lectura, y por consecuencia, mantiene abierto el diálogo con su público lector. Desde luego, lograr esto requiere más que una habilidad técnica para trasladar ideas al papel. Requiere de una atención a los procesos comunicativos de la vida real, una comprensión de los límites de las palabras y de la complejidad que acarrea ser humano. Nada de todo esto se alcanza cerrándonos sobre nosotros mismos, aislados del mundo, en medio de una incesante superposición de voces. Hace falta, en cambio, hablar; pero sobre todo, escuchar. Lo cual no es para nada sencillo, pues implica hacer un trabajo constante en los procesos de intersubjetivación.

Todo esto implica un reto realmente apabullante, pero que, en la medida en que seamos capaces de afrontar, nos permitirá hacer de esta realidad una en la que podamos crear una forma de coexistir mucho más empática. Sé que todo esto puede resultar demasiado idealista, pero, como dice Rulfo “al escritor quizá haya que dejarle el mundo de los sueños, ya que no puede tomar el mundo

de la realidad”. Vale la pena soñar con realidades más humanas. Y, sobre todo, vale la pena reflexionar por qué unos fantasmas nos resultan más humanos que muchas voces de nuestros coetáneos...

BIBLIOGRAFÍA

- Amorós Moltó, Amparo (1982), “La retórica del silencio”, en *Los Cuadernos de Literatura*, núm. 16, año. 3, pp. 18-27.
- Ascanio, María Helena (1997), “Juan Rulfo examina su obra. Entrevista con José Balza”, en Claude Fell (coord.), *Juan Rulfo. Toda la obra*, España, Universidad de Costa Rica.
- Bellini, Giuseppe (2006), “Función del silencio en Pedro Páramo”, en *Biblioteca virtual Miguel Cervantes*, disponible en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/funcion-del-silencio-en-pedro-paramo--0/html/837e8d3f-00cb-4660-aae0-119aecf3a085_6.html#:~:text=En%20el%20silencio%20se%20desarrolla,puerta%20sin%20hacer%20ruido%C2%BB%2029, consultado el 16 de octubre de 2023.
- Benítez, Fernando (2010), “Conversaciones con Juan Rulfo”, en Federico Campbell (sel. y pról.), *La ficción de la memoria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Era.
- Blancas Blancas, Noé (2015), *Pedro Páramo, novela aural*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Block de Behar, Lisa (1969), “La purificación por el silencio”, en *Análisis de un lenguaje en crisis*, Uruguay, Nuestra Tierra, pp. 117-124.
- Block de Behar, Lisa (1994), *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, Argentina, Siglo XXI.
- Bobes Naves, Carmen (1992), “El silencio en la literatura”, en Carlos Castilla del Pino (comp.) *El silencio*, Madrid, Alianza, pp. 99-122.

- Callejo, Javier (2003), “El silencio: núcleo ético de la comunicación”, en *Comunicar*, núm. 20, marzo, pp. 173-177.
- Colodro, Max (2000), *El silencio en la palabra. Aproximaciones a lo innombrable*, Chile, Cuarto Propio.
- Corbin, Alain (2019), *Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días*, trad. de Jordi Bayod, Barcelona, Acantilado.
- Domínguez Puente, Carlos (1980), “La estructura del silencio y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo”, en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, núm. 2-3, pp. 55-60.
- Gómez López-Quñones, Loreto (2013), “El silencio como estrategia en la obra de Juan Rulfo”, en *AnMal Electrónica*, núm. 35, pp. 79-92.
- González Alonso, Javier (1991), “Susana San Juan: función y significado textuales en *Pedro Páramo*”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, núm. 2, vol. XV, pp. 209-221.
- Levinas, Emmanuel (2000), *De la existencia al existente*, trad. Patricio Peñalver, España, Arena Libros [primera edición, 1986].
- Levinas, Emmanuel (2002), *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, trad. Daniel E. Guillot, España, Sígueme [primera edición, 1961].
- Levinas, Emmanuel (2003), *De otro modo que ser o más allá de la esencia*, Salamanca, Sígueme [primera edición, 1974].
- Mateu Serra, Rosa María (2000), “Consideraciones en torno al silencio y la palabra”, en Florencio Sevilla Arroyo (coord.) y Carlos Alvar Ezquerro (coord.), *Actas del XIII*

- Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 3, España, Castalia, pp. 662-669.
- Méndez, Beatriz y Laura Camargo (2015), “La larga ausencia del silencio en la historia de la lingüística hispánica”, en *Estudios de Lingüística del Español*, núm. 36, pp. 431-447.
- Orlandi, Eni Puccinelli (2007), *As formas do silêncio. No movimento dos sentidos*, Brasil, Unicamp [primera edición, 1992].
- Pérez Cortés, Sergio (2006), *La travesía de la escritura. De la cultura oral a la cultura escrita*, México, Taurus.
- Pimentel, Luz Aurora (1998), *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI.
- Ramírez Rave, Juan Manuel (2016), “Hacia una retórica y una poética del silencio”, en *Revista CS*, núm. 20, pp. 143-174.
- Rius, Mercè (1984), “Prólogo al silencio”, en *Enrahonar*, núm. 7-8, pp. 133-139.
- Rodríguez Preciado, Salvador Iván (2010), “El silencio en Juan Rulfo”, en *Estudios sociales*, núm. 6, pp. 20-35.
- Rodríguez, Florilde (2019), *El silencio literario como artificio narrativo en Pedro Páramo de Juan Rulfo*, tesis de maestría, University of Central Florida.
- Rulfo, Juan (1983), *Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Silva Castaño, María Paula (2020), *El silencio de las palabras. Hacia una gramática silente*, tesis de licenciatura, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- Soler Serrano, Joaquín (1977), *Juan Rulfo a fondo* [Video], Youtube, en [<https://www.youtube.com/watch?v=lpmDc1aNWRg&t=1485s>].

Sontag, Susan (2022), “La estética del silencio”, en *Estilos radicales*, España, Punto de lectura, pp. 13-60 [primera edición, 1985].

Tofalini Berloff, Luzia Aparecida y Sula Andressa Engelmann (2020), “Construcciones de silencio en Pedro Páramo, de Juan Rulfo”, en *Revista Letras Raras*, núm. 4, vol. 9, pp. 252-269.

Villoro, Luis (1996), *La significación del silencio*, México, UAM-Verdehalago.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00487

Matrícula: 2223802295

El silencio fundador en los procesos de subjetivación.
El caso de los puntos suspensivos y los cambios paragráficos en Pedro Páramo.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 12:00 horas del día 14 del mes de mayo del año 2025 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR
DR. LORETO GOMEZ LOPEZ QUIÑONES
DRA. CLAUDIA MARIBEL DOMINGUEZ MIRANDA

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: MIREYA FLORES SANTILLAN

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.



MIREYA FLORES SANTILLAN
ALUMNA

REVISÓ

MTRA. ROSALBA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH

DRA. SONIA PEREZ TOLEDO

PRESIDENTE

DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR

VOCAL

DR. LORETO GOMEZ LOPEZ QUIÑONES

SECRETARIA

DRA. CLAUDIA MARIBEL DOMINGUEZ
MIRANDA