

## **“TALPA”, UN DISCURSO CONFESIONAL**

**Noé Blancas Blancas**

(Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, México)

[bblancas@yahoo.com](mailto:bblancas@yahoo.com)

Fecha de recepción: 28-9-2017 / Fecha de aceptación: 4-5-2018

### **RESUMEN**

Este trabajo tiene como propósito analizar el cuento “Talpa”, de Juan Rulfo, en tanto discurso confesional, determinado por el sustrato religioso y por el carácter autoacusatorio de la narración, con la intención de explorar su filiación genérica. El narrador autodiegético comienza confesando sus crímenes: ha propiciado la muerte de su hermano Tanilo y ha tenido relaciones con su cuñada, esposa de Tanilo. Su confesión se corresponde en su organización con el sacramento católico que prescriben los manuales eclesiásticos de los siglos XIII-XVIII, salvo que no se dirige a un confesor ni alcanza alivio alguno, fin último de la confesión. Por otra parte, este discurso, no desprovisto de un tono de queja, oscila entre la incomprensión de las faltas cometidas y la búsqueda de una explicación, aspectos esenciales del género confesional, según María Zambrano. Sólo que, sin lograr la conversión, el hermano de Tanilo asume únicamente su destino de exilio.

**Palabras clave:** Narrativa mexicana; Rulfo; Talpa; Confesión; Culpa.

### **ABSTRACT**

This work aims to analyze the story “Talpa” by Juan Rulfo, as a confessional discourse, determined by the religious substratum and by the self-accusatory character of the narration, with the intention of to explore its generic

affiliation. The autodiegetic narrator begins confessing its crimes: he has caused the death of his brother Tanilo and has had relations with his sister-in-law, wife of Tanilo. His confession matches in his organization with the Catholic sacrifice prescribed in the ecclesiastical manuals of the 13<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries, except that he doesn't address to a confessor neither get a relief, the ultimate goal of confession. On the other hand, this discourse, not devoid of a tone of complaint, oscillates between the lack of understanding of the faults committed and the search for an explanation, essential aspects of the confessional genre, according to María Zambrano. Only, without arriving at the conversion, Tanilo's brother assumes only his destiny of exile.

**Keywords:** Mexican Narrative; Rulfo; Talpa; Confession; Guilt.

El tema de la culpa y su relación con la memoria en "Talpa" han sido trabajados ya por varios críticos. Poco se ha dicho, sin embargo, de la trascendencia de que el relato del narrador constituya un discurso confesional. Si bien, esto no implica que debamos leer el relato como una confesión en tanto género literario –no estamos ante un relato autoacusatorio ni autobiográfico de Rulfo–,<sup>1</sup> ni como una confesión en el nivel diegético –el narrador no realiza el sacramento católico ni una declaración jurídica–<sup>2</sup>, podemos identificar una declaración de faltas en primera persona con un profundo sentimiento de culpa, esto es, una autoacusación, aunque nos enfrentamos desde el principio con el problema del destinatario, pues el

---

<sup>1</sup> Sobre la confesión como género de monjas, ver la tesis de Jorge Javier Téllez Vargas, "Género, voz y sentido en la respuesta a Sor Filotea de la Cruz" (2004); y el artículo de Beatriz Colombi, "La respuesta y sus vestidos: tipos discursivos y redes de poder en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*" (1996).

<sup>2</sup> En otros relatos de Rulfo sí aparecen personajes penitentes en el plano actancial. En *El Llano en llamas*, Lucas Lucatero le cuenta a la Pancha: "Me pusieron una carabina en la espalda y me hincaron delante del cura y dije allí hasta lo que no había hecho. Entonces me confesé hasta por adelantado" (Rulfo, 1989: 180-181); Felipa, en "Macario": "se confiesa todos los días. No porque ella sea mala, sino porque yo estoy repleto por dentro de demonios, y tiene que sacarme esos chamucos del cuerpo confesándose por mí" (Rulfo, 1989:73). En *Pedro Páramo*, el padre Rentería escucha en confesión a los habitantes de Comala, entre ellos, Dorotea la Cuarraca, pero no a Pedro Páramo ni a Susana San Juan; y él mismo se confiesa ante el cura de Contla, sin obtener el perdón (Rulfo, 1991).

hermano de Tanilo no parece dirigir su discurso ni a un personaje diegético ni a sí mismo.

El narrador autodiegético va dando cuenta con detalle casi morboso de sus crímenes, que no son menores: ha cometido adulterio con la esposa de su hermano Tanilo, Natalia, y ha acelerado la muerte de Tanilo en complicidad con su amante, llevándolo en peregrinación a Talpa, a sabiendas de que no “aguantaría tanto camino”: “Lo llevamos a Talpa para que se muriera. Y se murió” (Rulfo, 1989:57)<sup>3</sup>. Su declaración no puede ser más explícita: “a Tanilo Santos entre Natalia y yo lo matamos” (Rulfo, 1989: 59), lo mismo que el móvil: “la sombra de Tanilo nos separaba: sentíamos que sus manos ampolladas se metían entre nosotros y se llevaban a Natalia para que lo siguiera cuidando” (Rulfo, 1989: 58).

Es sabido que un transgresor se ve precisado a realizar una confesión bien con el propósito de recibir una sentencia en un determinado sistema punitivo, o bien con el propósito de obtener el perdón en el credo católico. Pero el narrador de “Talpa” no parece dirigirse ni a un juez ni a un sacerdote–destinatario imprescindible en el sacramento de la confesión–, ni a ningún otro personaje. ¿A quién dirige el narrador su discurso<sup>4</sup>? ¿Con qué propósito se delata con tanto detalle? Para abordar este problema, me parece necesario acercarnos primero al discurso mismo, y luego explorar sus filiaciones genéricas.

La manera en que el narrador organiza su discurso se corresponde con la estructura de la confesión católica. Reitero que no identifiqué el discurso del narrador con una confesión propiamente dicha; refiero sólo las correspondencias. Françoise Perus, en el capítulo de su libro *Juan Rulfo, el arte*

---

<sup>3</sup>Uso la edición revisada por Rulfo en 1980 en su 12ª reimpresión: Rulfo, Juan. *El Llano en llamas*. México: FCE, 1989.

<sup>4</sup>Françoise Perus, en su artículo “‘Talpa’ o la narración para sí: el ‘yo’ y los ‘otros’ ” fundamenta que la enunciación del narrador posee una modalidad particular; se trata de una “actividad psíquica específica que orienta la atención cognitiva y valorativa del sujeto de la misma”; esta puesta en escena de tal actividad tiene por objeto traer de nueva cuenta al presente todo lo pasado para “volverlo a considerar a la luz de la contundencia de la muerte del hermano” (Perus, 2012: 64). Este proceso, concluye Perus, es el “objeto central de la representación artística” (Perus, 2012: 65). Con lo que podríamos entender que el narrador dirige su discurso a sí mismo con un propósito valorativo.

*de narrar* dedicado a "Talpa", lo ha observado puntualmente: "no hay prácticamente nada que remita a religión alguna: la conciencia moral aparece claramente como un asunto eminentemente terrenal, que atañe a la relación de los hombres entre sí antes que al temor al Juicio del Todopoderoso" (Perus, 2012: 57); pero admite que las faltas del narrador y de Natalia, el adulterio y el incesto, remiten a un imaginario bíblico, "cuya infracción se halla en el origen del 'pecado' y la 'culpa' " que sólo Dios puede perdonar; "este sustrato religioso se halla indudablemente en la base del relato de Rulfo" (Perus, 2012: 54).

Uno de los rasgos más evidentes es el orden gradual. En su libro *La confesión y el perdón*, Jean Delumeau hace una revisión de los manuales de confesión de los siglos XIII-XVIII y advierte que generalmente el confesor no podía esperar que el penitente revelara sus pecados de manera llana, sobre todo, si eran pecados mortales; y más aún si eran pecados de la carne. La confesión comenzaba más bien con la declaración de los pecados veniales y generalmente se quedaba ahí; sólo si llegaba a sentirse seguro, el penitente podía vencer –siempre con dificultad– su reticencia y se animaba a declararlos más graves, hasta llegar a los mortales. Una vez declarados estos últimos, era indispensable la ayuda del confesor para explicar las circunstancias (con quién o contra quién, con qué intenciones), que generalmente eran agravantes: el homicidio podría ser parricidio, las relaciones sexuales podrían ser adulterio o incesto, etc.

El relato "Talpa" inicia con una expresión de aflicción: "Natalia se metió entre los brazos de su madre y lloró largamente allí con un llanto quedito" (Rulfo, 1989:56)<sup>5</sup>; una aflicción producida por la muerte y sepelio de Tanilo y por haber realizado un viaje de varios días, durante el cual no habían podido "conocer el sosiego". El llanto de Natalia "acongoja" a su madre y al propio

---

<sup>5</sup>Yvette Jiménez Báez asocia esta imagen con la escultura "La Piedad", de Miguel Ángel (Jiménez de Báez, 1994:83-84).

narrador, culpabilizándolo de paso: “sentí ese llanto de ella dentro de mí como si estuviera exprimiendo el trapo de nuestros pecados” (Rulfo, 1989:57).<sup>6</sup>

Tras esta manifestación de congoja, que podríamos considerar como un estado de atrición<sup>7</sup>, el hermano de Tanilo inicia su confesión. Sorprendentemente, comienza confesando un homicidio: “la cosa es que a Tanilo Santos entre Natalia y yo lo matamos” (Rulfo, 1989:57), que es un pecado mortal. Esto es desconcertante porque, siguiendo la lógica de que siempre es más difícil confesar la falta más grave, cabría esperar que lo que sigue será aún peor—pero ¿qué hay peor que un asesinato?—. O bien, esperaríamos que siguiera una circunstancia de tal crimen; y las circunstancias generalmente agravan el pecado. Esto último es lo que ocurre, sólo que en lugar de una circunstancia agravante, el narrador agrega una atenuante: “Lo llevamos a Talpa para que se muriera. Y se murió. Sabíamos que no aguantaría tanto camino; pero, así y todo, lo llevamos empujándolo entre los dos, pensando acabar con él para siempre. Eso hicimos” (Rulfo, 1989:57).

Es claro que las circunstancias no sólo atenúan sino que prácticamente anulan el asesinato: el narrador y Natalia no han ultimado a Tanilo de mano propia, sino que *sólo* lo han llevado a Talpa, si bien, a rastras, *con la intención* de que se muriera. Pero, ominoso y todo, *desear* su muerte no es lo mismo que ejecutarla. ¿Por qué el narrador magnifica su pecado?, ¿por qué se dispone a responder por un asesinato que no ha cometido?

---

<sup>6</sup> Es aguda la observación de Perus: “la mención del ‘trapo’ remite obviamente a un conocido giro coloquial — ‘sacar los trapos al sol’—, y deja suponer así que lo que atravesó de pronto la mente del narrador no es sino la sospecha de que las incontenibles lágrimas de Natalia bien pudieran estarlos exhibiendo a ambos con sus ‘pecados’ ”(Perus, 2012: 48).

<sup>7</sup> Sobre el binomio atrición/contrición, advierte Delumeau:

Los católicos de la época clásica —e incluso los del siglo XIX— eran invitados a preguntarse si, al confesarse, experimentaban sentimientos de “contrición” o sólo de “atrición”. Evidentemente, la inmensa mayoría de ellos ignoraba el sentido etimológico de esas palabras, *contero*, expresión muy fuerte, que significa “triturar”, y *altero* que quiere decir “romper”. ¿Estaba su corazón “triturado” por la contrición o “roto” por la atrición? Realmente no era ésa la cuestión. Debían preguntarse, en cambio, por el motivo de su arrepentimiento: ¿era el amor a Dios (la contrición)? ¿O, más prosaicamente, la fealdad del pecado y el miedo al infierno (la atrición)? ¿Bastaba esta última para obtener el perdón de Dios en el sacramento de la penitencia? (Delumeau, 1992: 41).

No se pierda de vista, por otro lado, que la atenuante con la que cierra el primerode cinco fragmentos le sirve al narrador para delatar, de paso, a su cómplice, Natalia. Fracoise Perus analiza esta delación de maneramuy perspicaz: al ver a Natalia llorando largamente “entre los brazos de su madre” (Rulfo, 1989:56), y sentir que su llanto exprime “el trapo de nuestros pecados” (Rulfo, 1989:57), el hermano es consciente de que Natalia “le ha contado de esa manera todo lo que pasó” (Rulfo, 1989:68), con lo cual señala “el fortalecimiento relativo de Natalia”, el “ahondamiento de su distancia interna respecto de su amante” (Perus, 2012: 49). Sintiéndose exhibido y desamparado, el narrador se apresura a aclarar que ambos –y no sólo él– son culpables. Todo el relato, siguiendo esta interpretación, constituiría una “reelaboración del relato de Natalia” (Perus, 2012: 49) y una defensa del narrador, aunque al final, puntualiza Perus, sólo consigue confirmar su culpabilidad y su “soledad radical”, así como la “radical alteridad” de Natalia (Perus, 2012:59).

En el siguiente párrafo, el primero del segundo fragmento, el narrador ofrece otra circunstancia de su crimen, esta vez, agravante: la víctima es su hermano. Lo hace de manera simulada: “La idea de ir a Talpa salió de mi hermano Tanilo” (Rulfo, 1989:57). No dice: “Tanilo, al que me acuso de haber asesinado, era mi hermano”, sino que encubre su declaración con una atenuante: “si bien lo obligamos a llegar a Talpa, la idea salió de él, no de nosotros”, parece decir; aunque más adelante reconoce: “Y de eso nos agarramos Natalia y yo para llevarlo” (Rulfo, 1989:58), con lo que admite que aprovecharon la idea de Tanilo para apresurar su muerte. Haberse “agarrado” de la decisión de Tanilo para hacer la peregrinación es ambivalente: ellos no son tan perversos para haber concebido la idea, pero los son bastante como para simular sus intenciones. Pero todo esto es irrelevante en comparación con el hecho de que Tanilo era su hermano.

Es claro que el narrador ha magnificado su acción en la muerte de Tanilo como un recurso para atenuar la agravante. Parecería que el narrador prefiere responder por un asesinato antes que por un fratricidio.

Como bien sabemos, esto no es todo. En la siguiente oración agrega una agravante más, aún mayor: "Yo tenía que acompañar a Tanilo porque era mi hermano. Natalia tendría que ir también, de todos modos, porque *era su mujer*" (Rulfo, 1989:58; énfasis mío).

Y finalmente, envolviendo siempre sus declaraciones en atenuantes, el narrador llega al segundo crimen, que constituye al mismo tiempo la mayor agravante del primero: Natalia, su cuñada, es su amante.

Yo ya sabía desde antes lo que había dentro de Natalia. Conocía algo de ella. Sabía, por ejemplo, que sus piernas redondas, duras y calientes como piedras al sol del mediodía, estaban solas desde hacía tiempo. Ya conocía yo eso. Habíamos estado juntos muchas veces (Rulfo, 1989:58).

El narrador ha confesado sus crímenes, y lo ha hecho en el orden que se espera en el sacramento católico. Pero aún falta una circunstancia que lo agrava todo. Un agravante del adulterio es la reincidencia. El penitente "habitual" es aquel que comete un pecado varias veces (Delumeau, 1992: 136), como aquí el narrador y su cuñada, que han tenido encuentros muchas veces antes de emprender la peregrinación. El "reincidente" es aquel que vuelve a incurrir en la falta confesada (es decir, luego de haber prometido enmendarse). Aquí, el narrador realiza una confesión en calidad de penitente "habitual": "Habíamos estado juntos muchas veces", antes de llevar a Tanilo a Talpa; pero en esta primera declaración omite que seguiría sosteniendo relaciones durante la peregrinación, con lo que se convierte en "reincidente", agravando así el adulterio, ya de por sí agravado por su carácter incestuoso.

De manera que el homicidio es además fratricidio por parte del narrador; y conyugicidio, de parte de Natalia; y además, los homicidas han cometido incesto y reincidido muchas veces.

Francois Perus, en su citado estudio, advierte la ambigüedad valorativa del narrador ante sus crímenes. En el primer fragmento, observa la investigadora, parece considerar más grave el incesto: "En su conciencia, y ante la comunidad familiar supuesta, pareciera así –y no menos sorpresivamente– que el homicidio habría de resultar mucho menos reprobable que el incesto que lo motivó" (Perus, 2012: 48); sin embargo, tras recordar la muerte de Tanilo en el templo, la valoración parece invertirse: "En la conciencia del narrador y protagonista, esta otra ley relativa al 'no matarás' aparece mucho más problemática que la que inhibe las relaciones sexuales entre parientes cercanos" (Perus, 2012: 55). Aunque no sea posible resolver aquí cuál sería para Tanilo el mayor crimen, es evidente que prefiere mencionar primero el fratricidio y después el incesto. El orden es significativo además por anacrónico: primero comete incesto y luego el asesinato.

Como hemos dicho, el orden se corresponde con la estructura que el confesor espera del penitente: del pecado menor –que ya es mortal– al mayor; o en todo caso, del menos al más vergonzoso, lo cual involucra una escala de valores que se corresponde con el pensamiento católico en el sentido de que siempre es más difícil declarar los pecados concernientes a la carne. Delumeau advierte, al respecto, que la vergüenza del penitente fue siempre un obstáculo difícil de vencer para los confesores del siglo XVII, y les requirió innumerables estudios. La vergüenza, "causa de tantos 'tormentos' de conciencia, se manifestaba sobre todo con motivo de pecados sexuales y paralizaba particularmente a las mujeres" (Delumeau, 1992: 19). En el prefacio a su *Práctica del confesionario*, Jaime de Corella, observa: "El temor que le inspira un tribunal tan venerable y la vergüenza de manifestar sus propias miserias embarazan el libre uso de su lengua" (cito de Delumeau 19). Por ello, el obispo Francisco de Sales, en el siglo XVII, recomendaba en sus *Avertissements aux confesseurs*: "Si en esos pecados vergonzosos embrollan su acusación con excusas, pretextos e historias, tened paciencia y no les interrumpáis para nada, hasta que hayan dicho todo" (tomo 23, 283; cito de Delumeau, 19).



El hermano de Tanilo, congruente con este orden, confiesa primero un asesinato, y sólo después de haber expresado circunstancias atenuantes y agravantes, y de haber delatado a su cómplice, confiesa el incesto. Lo único que este narrador “inconfesable”, como lo llama Cecilia Colón (Colón, 2008:271), no revela nunca es su nombre.

Éste es el orden en que organiza sus declaraciones:

1. *Crimen*: Natalia y yo matamos a Tanilo (aunque sólo lo llevamos a Talpa).
  - a. *Agravante*: Tanilo era mi hermano.
  - b. *Atenuante*: Nos “agarramos” de la idea de Tanilo de ir a Talpa (aunque la idea no fue nuestra).
  - c. *Agravante*: Natalia era su mujer.
2. *Crimen*: Natalia y yo “habíamos estado juntos muchas veces” (Rulfo, 1989: 58).
  - a. *Agravante*: Natalia es la esposa de mi hermano, lo cual vuelve al adulterio un incesto.
  - b. *Agravante*: Durante la peregrinación, seguimos sosteniendo relaciones: “mis manos iban detrás de ella [...] una y otra vez, noche tras noche” (Rulfo, 1989:62).

Muy relevante es que, inmediatamente después de su confesión, el narrador, en lugar de experimentar alivio –fin último de la confesión–, advierte más bien la imposibilidad de alcanzar la paz: “Yo sé que ahora Natalia está arrepentida de lo que pasó. Y yo también lo estoy; pero eso no nos salvará del remordimiento ni nos dará ninguna paz ya nunca” (Rulfo, 1989:58); certeza que se sostiene hasta el final del relato: “seguiremos caminando. No sé para dónde; pero tendremos que seguir, porque aquí estamos muy cerca del remordimiento” (Rulfo, 1989:68).

Los manuales sobre la confesión de los siglos XIII-XVIII, que Delumeau analiza puntualmente en su citado libro, advierten sobre el propósito esencial de la confesión: “Hacer confesar al pecador para que reciba del sacerdote el perdón divino y se vaya tranquilo: ésa fue la ambición de la Iglesia católica” (Delumeau, 1992: 13). Entre los sermones de los lazaristas de finales del siglo

XVII se encuentran afirmaciones como ésta: "Aunque hubieseis cometido los pecados más enormes, serán borrados de la memoria de Dios [...]. La confesión es el azote de los demonios, los arruina [...]. Cierra la entrada del infierno y abre al pecador la del paraíso" (tomado de Delumeau 39).

Para los católicos de los siglos XIII-XVIII, afirma Delumeau, la confesión "aporta psicológicamente un gran alivio" (Delumeau, 1992:40); "el sacerdote certifica al pecador el perdón de Dios, le aporta por tanto la paz interior; por otro lado, la confesión (sobre todo si es 'general') procura el inmenso alivio de la declaración" (Delumeau, 1992: 40).

Sin embargo, el hermano de Tanilo no parece experimentar ningún alivio tras su declaración. Thomas C. Lyon lo observa muy bien:

Como en muchos de los cuentos de Rulfo, [en "Talpa"] el narrador en primera persona cuenta hechos pasados, casi como una confesión a un lector/sacerdote, como si esperara perdón por la penosa historia de sus actos. Pero esta confesión tiene poca vigencia porque ambos, el narrador y la cómplice, Natalia, esposa del muerto, sienten tanta culpa que jamás llegarán a gozar de su amor ni escaparán de los hechos pasados (Lyon, 1992: 112).

Efectivamente, inmediatamente después de sus declaraciones, el hermano de Tanilo afirma la inutilidad de su arrepentimiento: "no nos salvará del remordimiento". ¿Por qué no alcanza ese alivio?

Es en busca de ese alivio que Tanilo Santos desea ir a Talpa: "llevamos a Tanilo para que la virgen lo aliviara" (Rulfo, 1989:60), dice el narrador; y aunque por un lado puede entenderse que sí lo consigue—"Tanilo se alivió hasta de vivir" (Rulfo, 1989:60)—, en realidad, muere sin haber sanado e incluso con la apariencia de continuar sufriendo: "ya nada le dolía, pero [...] estaba como adolorido" (Rulfo, 1989:69). Es también ese alivio el que Natalia busca en los brazos de su cuñado: "Sentía como si descansara; se olvidaba de muchas cosas y luego se quedaba adormecida y con el cuerpo sumido en un gran alivio" (Rulfo, 1989:59). Françoise Perus observa esta ironía: mientras llevan a Tanilo para que se alivie, Natalia experimenta un "gran alivio" entre los brazos

del cuñado: "La ironía –¿involuntaria?– que acerca estas dos formas de 'alivio' deja entrever no sólo la crueldad del propósito inicial, sino también una forma de sarcasmo que recae principalmente sobre el narrador y su propia conciencia"(Perus, 2012: 56). Así, el alivio se entiende, respecto a Tanilo, como la muerte, y respecto a Natalia, como la consumación erótica. En ninguno de estos sentidos puede el narrador esperararlo.

A mi parecer, en este punto adquiere una enorme relevancia el hecho de que el discurso del narrador, si bien confesional, no se enuncia ante un confesor o un juez, pero ni siquiera a un personaje diegético. Efectivamente, la confesión es un instrumento para alcanzar el perdón de los pecados, pero el sacramento requiere la escucha de un sacerdote, en quien, según los manuales de confesión, recae la misión de absolver. El jesuita Jacques Giroust, hacia 1689, en su sermón "Me cuesta confesarme", afirma: "La primera función del sacerdote, su función principal y directa, es perdonar y absolver" (tomado de Delumeau 31). El discurso del narrador que tiene todos los visos de ser oral, no se dirige a interlocutor alguno –ni siquiera hay indicios de que pretenda dirigirse a Dios–, de manera que no puede ser correspondido con la absolución o con una sentencia. Si, como sostiene Perus (49), el llanto de Natalia constituye un "relato", podríamos entender ese relato como una confesión que Natalia dirige a su propia madre, quien, en su papel de confesor, podría absolver o no los pecados de Natalia. Pero no es el caso de Tanilo: él no tiene ante quien confesarse.

Fortificada por un mutismo desolador, la madre de Natalia ni siquiera le pregunta al narrador por lo ocurrido: "ni qué hice con mi hermano Tanilo, ni nada" (Rulfo, 1989:68). Es posible considerar aquí que la pregunta no formulada por la madre constituye en sí misma una acusación que podría explicar la certeza del narrador de no encontrar "paz ya nunca". "Qué hice con mi hermano" remite sin equívoco al relato bíblico de Abel y Caín. "¿Qué has hecho" (Gén. 4; 9) le pregunta Jehová a Caín, luego de que éste ha asesinado a su hermano: "La voz de la sangre de tu hermano clama a mí desde la tierra"

(Gén. 4; 10). Y la sentencia es terrible: “maldito seas tú de la tierra [...] errante y extranjero serás en la tierra” (Gén. 4; 11-12).<sup>8</sup> Como el hermano de Abel, el de Tanilo asume su destierro: “seguiremos caminando. No sé para dónde” (Rulfo, 1989:68).

En tanto narrador –por definición, intermediario entre la historia que cuenta y el lector–,<sup>9</sup> el hermano de Tanilo se dirige entonces a alguien que podemos identificar con el lector implícito. Los críticos de Rulfo han insistido en esta intensa apelación al lector como uno de los rasgos característicos de su narrativa (Vital habla de una “estructura apelativa”, 1994: 33-60). En este sentido, Françoise Perus afirma que el lector de Rulfo (pero no necesariamente de “Talpa”) es al mismo tiempo un lector “implicado” y distanciado, que ha de participar “de manera activa y creativa, en el desentrañamiento del enigma en torno al cual la escritura y la lectura convocan juntos al personaje narrador, a su auditorio real o supuesto, y al narrador testigo, de ser el caso” (Perus, 2012: 27):

---

<sup>8</sup> Ésta es la cita bíblica:

Caín se levantó contra su hermano Abel, y lo mató. Y Jehová dijo a Caín: ¿Dónde está Abel tu hermano? Y él respondió: No sé. ¿Soy yo acaso guarda de mi hermano? Y él le dijo: ¿Qué has hecho? La voz de la sangre de tu hermano clama a mí desde la tierra. Ahora, pues, maldito seas tú de la tierra, que abrió su boca para recibir de tu mano la sangre de tu hermano. Cuando labres la tierra, no te volverá a dar su fuerza; errante y extranjero serás en la tierra. Y dijo Caín a Jehová: Grande es mi castigo para ser soportado (Gén. 4; 8-13).

No me parece ocioso advertir aquí que la pregunta que Jehová dirige a Caín, y que introduce el destierro del infractor, es la misma que dirige a Evadespués de que ella y Adán han infringido el mandato de Dios, esta vez no por un asesinato, sino por haber comido el fruto prohibido: “¿Qué es lo que has hecho?” (Gén. 3; 13); e introduce también el destierro de los infractores. Así, la pregunta que es al mismo tiempo una acusación, aparece en los dos crímenes: fratricidio y comer el fruto prohibido, asociado tradicionalmente con el acto sexual. Aunque el narrador no llega a referirse a Natalia como un fruto, dice que por las noches, sus manos “la apretaban como si quisieran *exprimirle* la sangre” Rulfo, 1989:60; cursivas mías), como se le exprime a el jugo a una fruta.

<sup>9</sup> Vale recordar que la intermediación como la característica esencial del narrador, y la presencia de éste como característica esencial del relato literario, ha sido suficientemente confirmada. Afirma Mieke Bal: “Un texto narrativo es aquel en el que un agente narrativo cuenta una historia”; definiendo tal agente como el “que emite los signos lingüísticos que constituyen el texto” (Bal, 1987: 125-126). Por su parte, Franz K. Stanzel afirma: “La característica genérica que distingue el acto de transmisión en la narrativa del que se da en el teatro y en la poesía, así como en el cine, es la mediación (*Mittelbarkeit*) de la presentación. La narración, en el sentido tradicional (no en el semiótico), siempre es mediata, indirecta, presupone la presencia de un emisor o mediador, un narrador que puede estar personificado, visible, o no personificado, prácticamente invisible para el lector” (Stanzel, en Sullà, 2001: 226).

[...] en la puesta en escena del acto narrativo, las diversas figuraciones de los otros implicados en dicho acto colocan al personaje narrador y al lector *frente a frente*, en una suerte de diálogo abierto y en proceso; diálogo que no sólo impide al lector identificarse sin más con el personaje narrador, sino que coarta cualquier posibilidad de colocarse mentalmente “por encima” suyo (Perus, 2012: 28).

Puesto frente al hermano adúltero y fratricida, impedido de colocarse por encima, el lector puede percibir un discurso confesional que lo interpela buscando su absolución o su enjuiciamiento, en una sutil transgresión a la “frontera movediza, pero sagrada, entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel del que se cuenta” (Genette, 1989: 291). El género literario de la confesión posee este rasgo apelativo.

Concebida en el pensamiento católico como medio para obtener el perdón divino, la confesión implica una intencionalidad anterior, en términos de Juan Delumeau, una “formidable contribución al conocimiento de uno mismo”(Delumeau, 1992: 9).

No es casual que la confesión de los crímenes abarque apenas las tres primeras páginas del relato –de 14, en la edición del FCE de 1989–; es decir, el primer fragmento –de cinco– y los tres primeros párrafos del segundo; y que el resto del cuento constituya una minuciosa relación, tortuosa y autolesiva, de la peregrinación y muerte de su hermano Tanilo. El narrador parece sentir urgencia de contar sus crímenes con sus atenuantes y agravantes –si bien, de menos a más–, y sólo tras este parto verbal inicia el relato de su “caminar entre un amontonadero de gente” (Rulfo, 1989:62), el cual ha de continuar, luego de tomar el descanso que ha propiciado la confesión. No es frágil la sensación de que, a medida que relata, el narrador va adquiriendo conciencia de sus propias acciones, aunque todavía no es capaz de discernirlas; sabe que durante aquellos días: “Lo que queríamos era que se muriera”, pero: “Es algo que *no podemos entender ahora*” (Rulfo, 1989:59; cursivas mías). El relato pormenorizado de su *via crucis* podría leerse también como una búsqueda de respuestas ante la incapacidad de entender sus acciones pasadas.

María Zambrano, en su libro *La Confesión: género literario*, considera que la confesión, en tanto género, "surge entera" con San Agustín (Zambrano, 1995: 26). El único antecedente es el relato de Job, en el que aparece una expresión anterior a la confesión, la queja. Job, al quejarse: "No ha descubierto todavía, propiamente, la interioridad; su dolor es por motivos, en cierto modo, externos a él, son dolores que le acaecen y que le hacen preguntar, pedir razones" (Zambrano, 1995: 33). La queja proviene de una necesidad de comprender no la interioridad, aún encubierta, "sino únicamente su existencia desnuda en el dolor, en la angustia y en la injusticia" (Zambrano, 1995: 33); y por ello requiere, en primer lugar, salir de sí, "entrar en la luz"; requiere decir concretamente tres horrores: "horror del nacimiento [...]; espanto de morir; extrañeza de la injusticia entre los hombres", sin cuya superación "la vida humana es una pesadilla" (Zambrano, 1995: 35). Como el que se queja, el penitente ha concebido la esperanza de ser escuchado, la existencia de un interlocutor capaz de proporcionar una razón del sufrimiento, una revelación. El que se confiesa huye de sí "por no aceptar lo que es", desesperado "por sentirse oscuro e incompleto", con el "afán de encontrar la unidad" que supone que es y que necesita (Zambrano, 1995: 37-38); pretendiendo, en principio de cuentas, comprender aquello que le resulta incomprensible, aquello que le *pasa*, sin aparente correspondencia con lo que *hace* o con lo que desea.

El hermano de Tanilo se siente frustrado ante el distanciamiento de Natalia, a pesar de que él ha accedido a ejecutar el plan por medio del cual se liberarían de Tanilo; ha asesinado inútilmente a su hermano. Su confesión proviene entonces de una necesidad de dilucidar el fracaso, la condena a vagar eternamente, el miedo que se tienen el uno del otro, el recuerdo obsesivo del cadáver putrefacto de Tanilo.

Esto se corresponde con lo que dice María Zambrano respecto de la confesión como género literario:

La confesión como género literario no ha alcanzado igual fortuna en todas las épocas. Es algo propio y exclusivo de nuestra cultura occidental y dentro de ella aparece en momentos decisivos, en momentos en que parece estar en quiebra la cultura, en que el hombre se siente desamparado y solo. Son los momentos de crisis, en que el hombre, el hombre concreto, aparece al descubierto *en su fracaso* (Zambrano, 1995: 39; énfasis mío).

Este fracaso es incompresible debido a la incapacidad para dilucidar las propias acciones, de manera que se asume como un fracaso impuesto. El hermano de Tanilo, aunque admite desde el principio su participación activa en el asesinato, insiste constantemente en que las cosas *les pasaron* a él y a Natalia, independientemente de su voluntad. Por un lado, reconoce su agencialidad: "entre Natalia y yo lo matamos [...]. Eso hicimos" (Rulfo, 1989:57); "Lo que queríamos era que se muriera" (59). Pero por otro lado él y Natalia aparecen más como sujetos pacientes, en quienes recaen acciones ajenas a su volición: "La soledad aquella *nos empujaba* uno al otro. A mí *me ponía* entre los brazos el cuerpo de Natalia" (59); "Siempre *sucedía* que la tierra sobre la dormíamos estaba caliente. Y la carne de Natalia, la esposa de mi hermano Tanilo, *se calentaba* en seguida con el calor de la tierra" (60); "Ahora *todo ha pasado*. Tanilo se alivió hasta de vivir" (60); "*Había algo* dentro de nosotros que no nos dejaba sentir ninguna lástima por ningún Tanilo" (63). Y al final: "Natalia se ha puesto a llorar [...] y le ha contado de esa manera todo *lo que pasó*" (69; todas las cursivas son mías).

Ahora el penitente busca razones, busca comprender las causas de sus acciones, busca el perdón. Pero, desprovisto de un confesor-interlocutor, el hermano de Tanilo enuncia en el vacío. Y el lector percibe su discurso como dirigido a él. Con la invisibilidad del autor implícito, que Alberto Vital observa bien en *El arriero en el Danubio* (Vital, 1994: 33-60), y la fuerte apelación propia del discurso confesional, el lector de "Talpa" no deja de sentirse interpelado. El narrador se confiesa a condición de obtener una respuesta. Advierte Zambrano:

la confesión, al ser leída, obliga al lector a verificarla, le obliga a leer dentro de sí mismo, cosa que el lector curioso no quiere por nada, pues él iba para mirar por una puerta entreabierta, para sorprender secretos ajenos, por una falta de precaución, y se encuentra con algo que le lleva a mirar su propia conciencia. La confesión literariamente tiene muy pocas exigencias, pero sí tiene ésta de la que no sabríamos encontrar su receta y es: ser ejecutiva, llevarnos a hacer la misma acción que ha hecho el que se confiesa: ponernos como a él a la luz (Zambrano, 1995:45).

“Talpa” es un relato al mismo tiempo incómodo y morboso porque es un discurso confesional que apela directamente al lector, a su escala de valores, y lo impele a la formulación de un juicio que no podría dejar de ser aplicable a sí mismo.

La pregunta: ¿por qué el hermano de Tanilo no puede alcanzar la paz ni el alivio tras su confesión?, podría entonces admitir esta razón: porque su discurso no alcanza un confesor/interlocutor. Pero es necesario agregar también una razón no por evidente menos relevante: el hermano de Tanilo no confiesa sus crímenes llevado por la motivación más profunda, que es el amor a Dios –Perus, como ya dije antes, ha señalado certeramente la ausencia de esta motivación–, sino por una más superficial, que es el temor. En el penúltimo párrafo Tanilo señala inequívocamente: “Quizá hasta empecemos a tenernos miedo el uno al otro” (Rulfo, 1989: 68). E inmediatamente señala la relación de este temor con el silencio: “Esa cosa de no decirnos nada desde que salimos de Talpa tal vez quiera decir eso” (68). El silencio que aquí significa el temor no está alejado del silencio de la madre de Natalia, que abre el último fragmento del relato: “la madre de Natalia no me ha preguntado nada” (68). El horror del crimen y el temor que ha crecido entre ellos son lo que empujan al hermano de Tanilo a confesarse, no el amor a Dios. La prolongada y escabrosa discusión entre los confesores de la Edad Media y hasta el siglo XIX sobre la suficiencia del temor al Infierno como impulso de la confesión se resuelve en “Talpa” negativamente. El miedo al Infierno y el horror del pecado cometido, propiamente, la *atrición* –en oposición a la *contrición*–, no ayudan a alcanzar la paz ni el perdón.



Discurso de ninguna manera inocente, la confesión ha puesto al lector en la eterna peregrinación del penitente. Su vaticinio: "seguiremos caminando" ha de leerse no sólo como una auto-expiación sino también como una invitación al lector a acompañarlo "No sé para dónde; pero tendremos que seguir".

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bal, Mieke (1987). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Traducción de Javier Franco. Madrid: Cátedra.
- Colombi, Beatriz (1996). "La respuesta y sus vestidos: tipos discursivos y redes de poder en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*". *Mora. Revista del área interdisciplinaria de estudios de la mujer* (Universidad de Buenos Aires), 2, nov., 1-5.
- Colón, Cecilia (2008). "El narrador inconfesable de 'Talpa' de Juan Rulfo". *Tema y variaciones de literatura*, 31,271-287. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/11191/2856>
- Delumeau, Jean (1992). *La confesión y el perdón. Las dificultades de la confesión siglos XIII a XVIII*, trad. de Mario Armiño. Madrid: Alianza[1ª ed. en francés, 1990].
- Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. España: Lumen.
- Jiménez de Báez, Yvette (1994). *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza*, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., México[1ª ed., 1990].
- Lyon, Thomas C. (1992). "Juan Rulfo, o no hay salvación ni en la vida ni en la muerte". *Revista chilena de literatura*, 39,97-118.
- Perus, Francois (2012). *El arte de narrar*. México: RM/CIALC-UNAM/UAGro.
- Rulfo, Juan (1981). *Pedro Páramo*. México:FCE.

Rulfo, Juan (1989). *El Llano en llamas*. México: FCE.

Stanzel, Franz K. (2001). "La mediación narrativa". En Enric Sullà(ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica[1ª. ed., 1996].226-237.

Téllez Vargas, Jorge Javier (2004). "Género, voz y sentido en la respuesta a Sor Filotea de la Cruz". Tesis de Licenciatura, UAM-Iztapalapa.

Vital, Jorge (1994). *El arriero en el Danubio*. México: UNAM.

Zambrano, María (1995). *La confesión: género literario*: España: Siruela.