

## **Talpa, memoria de la culpa**

*Dora Ivonne Álvarez Tamayo*  
*Noé Blancas*  
**UPAEP**  
**México**

### **introducción**

El tema de la culpa, con sus variaciones –mancha, angustia, pesar, expiación–, es constante en la narrativa de Rulfo.<sup>1</sup> En el relato “Talpa”, el narrador rememora un doble crimen: ha cometido incesto con la esposa de su hermano y ha participado activamente para apresurar la muerte de éste, obligándolo a consumir una peregrinación. Si bien el hermano de Tanilo y Natalia se ven agobiados por la culpa,<sup>2</sup> el relato se centra más bien en las circunstancias en que los acontecimientos son llevados a cabo; es decir, más que en la pesadumbre o en la expiación de los culpables, lo que se cuenta es la realización del crimen, la memoria de tal crimen. En este sentido, más que problema psicológico o patología, la culpa aparece en “Talpa” –en el relato y en el filme– como un proceso que, al mismo tiempo, organiza la narración. Incluso, para Françoise Perus, como tendremos ocasión de observar, el relato constituye un proceso de asunción de la culpa.

Ésta es precisamente la tesis. La culpa determina rasgos estilísticos e incluso estructurales, como una cierta oralidad y el hecho de que la historia se organiza a partir de la memoria: la narración, en ambos relatos es la construcción de la conciencia de la culpa. Esto mismo puede aplicarse al filme; aun cuando el foco de la narración cambia del hermano de Tanilo a la esposa (Juana), el problema de la culpa sigue determinando en gran medida varios aspectos de la trama.

Nos ha parecido pertinente, por tanto, considerar las concepciones de culpa a partir de Ricoeur y otros teóricos como Carlos Castilla del Pino y Evelyne Pewzner,

dado que nos permiten acercarnos más a la visión de la culpa en tanto fenómeno de memoria y narrativa, que a la visión patológica o resiliente.

En *Finitud y Culpabilidad*, Ricoeur advierte tres momentos de la culpa: mancha, pecado, culpabilidad; esta última, que no es la falta en sí misma, explota en distintas direcciones: reflexión “ético-jurídica sobre la relación entre *penalidad* y *responsabilidad*”; reflexión “ético-religiosa sobre la conciencia delicada y escrupulosa”; reflexión “psíquico-teológica sobre el infierno de una conciencia acusada y condenada” (Ricoeur, 1991: 259). Ahora bien, la culpa no es sino el miedo producido por la mancha: “Eso es lo que fue y será siempre la culpa: el mismo castigo anticipado, interiorizado y oprimiendo ya con su peso la conciencia”; incluso, no es siempre resultado de un crimen: “No es preciso ser el autor del mal”, ser culpable significa sólo estar dispuesto a constituirse en “sujeto de punición” (Ricoeur, 1991: 260), esto es, interiorizar el pecado, lo cual se logra con la confesión; el pecado se integra en la culpabilidad personal, el yo se acusa a sí mismo, aún sin un juez ante quien confesarse:

En cuanto se acentúa más el “yo” que el “ante Ti” [Dios], en cuanto llega incluso a *olvidarse* el “ante Ti”, la conciencia de la falta deja de ser pecado para convertirse en culpabilidad; desde ese momento la “conciencia” se erige en *medida* del mal dentro de una vivencia de la soledad total (Ricoeur, 1991: 262-263).

La reflexión psíquico-teológica –de mayor interés aquí que las otras dos–, se aborda desde el concepto de la conciencia escrupulosa, hecha posible gracias a los fariseos, al proponerse llevar a la vida cotidiana el Tôrâ, la Ley de Moisés, una ley “indivisamente religiosa y ética; ética, en cuanto que exige y manda, y religiosa en cuanto que nos comunica con su transparencia la voluntad de Dios respecto a los hombres”. Así, el escrúpulo no es sino “régimen general heteronómico<sup>3</sup> consecuente y consentido. El judaísmo formuló esa heteronomía diciendo que la Tôrâ es revelación y

que la revelación es Tôrâ” (Ricoeur, 1991: 286). Si Dios es bueno, agradecer a Dios agrega algo al valor humano, agrega un mérito; idea a la que se añade la “recompensa”, formulada en el Antiguo Testamento, como éxito temporal, gozo íntimo o expectación, conceptos no fariseos, como sí lo es “su vinculación a la idea de mérito” (Ricoeur, 1991: 286). Contrariamente, la transgresión trae como *recompensa* algo negativo: “La recompensa de un *mitzvah* es un *mitzsvah*, y la recompensa de un pecado es un pecado” (Ricoeur, 1991: 287).

En correspondencia, en la literatura judía aparece la noción del “arrepentimiento”, que no se expresa en el Antiguo Testamento con un término abstracto, sino con el símbolo de “vuelta”; pero el judaísmo lo elevó a la categoría de concepto e “hizo de él la clave de bóveda de la piedad judía” (G. F. Moore, *Judaism*, I, 570 ss, en Ricoeur, 1991: 288)<sup>4</sup>.

El concepto del arrepentimiento o “vuelta” nos ayuda a reconocer otros rasgos de la conciencia escrupulosa. Uno es la “coincidencia del rito y de la moral en el escrúpulo”; si la obediencia a la Ley se actualiza en el rito, éste adquiere “la categoría de un deber” (Ricoeur, 1991: 291). Otro rasgo es el aislamiento del escrupuloso (Ricoeur, 1991: 293) (fariseo significa “apartado”). Dada su obediencia radical, “hasta el fin, hasta el extremo” –es decir, a pesar de todo, en los mínimos detalles– (Ricoeur, 1991: 285), el escrupuloso se aparta de los demás; no sólo en cuanto comunidad, sino en cuanto individuo dentro de su comunidad.

Ahora bien, el fracaso de la conciencia escrupulosa es la hipocresía: “Desdichados de vosotros, escribas y fariseos hipócritas” se dice en San Mateo, y es que “el escrúpulo vira hacia la ‘hipocresía’ desde el momento en que la conciencia escrupulosa deja de mantenerse en movimiento”; “el celo de la *praxis* encubre la muerte del corazón”, y entonces “la heteronomía consecuente y consentida se convierte en alienación” (Ricoeur, 1991: 294-295). Ricoeur llama “atolladero de la culpabilidad” a la impotencia del hombre para cumplir toda la ley, con lo que no puede esperar la

justificación de sus actos sólo a partir de ella, sino que necesita obtenerla desde el futuro hacia el presente, desde un Otro, que es Dios; de manera que la infracción a la Ley sólo puede ser “justificada”, esto es, perdonada no por Ley misma, sino sólo por Dios.

He aquí, pues, la última palabra que tiene que decir la reflexión sobre la culpabilidad: la promoción de la culpabilidad marca la entrada del hombre en el círculo de la condenación; el sentido de esa condenación sólo lo descubre la conciencia “justificada” *a posteriori*, es decir, cuando ya es tarde para reproducirlo; la conciencia justificada puede comprender y llega a comprender su condenación pasada como un sistema pedagógico; en cambio, la conciencia que sigue viviendo bajo el régimen de la ley desconoce su propio sentido (Ricoeur, 1991: 305).

La pertinencia del planteamiento de Ricoeur puede verse en varios aspectos de la narración de “Talpa”, que retomaremos más adelante. El hecho de que la única vez que aparece la palabra “culpa” en el relato sea en labios del cura, atribuyéndosela sorprendentemente a la Virgen de Talpa es sólo una muestra: “La Virgen nuestra, nuestra madre [...] se echa la culpa de nuestros pecados (67)”, dice. Sólo ella puede proporcionar la gracia del perdón, limpiar la mancha de la falta. Otro aspecto es la aparentemente gratuita confesión del narrador; olvidándose del “ante Ti” privilegiando el “yo”, el narrador interioriza su crimen y narra la situación en que éste ha ocurrido, con lo que su confesión constituye una remembranza que muestra, al tiempo que su arrepentimiento y su remordimiento, el proceso de apropiación de la culpa. La memoria se vuelve, así, una especie de mecanismo para esta conciencia de culpa.

Para Carlos Castilla del Pino, la culpa sólo puede concebirse ante *Alguien*: “el sentimiento de culpa, la función misma de la culpa como estado sugeridor de angustia, parecen reclamar por el propio sujeto una referencia al ser supramundano [Dios] ante el cual sentirse culpable” (Castilla: 23). Pero en “Talpa” el narrador no busca consuelo en Dios (abundaremos sobre el asunto más adelante), sino en la confesión misma.

De acuerdo con Freud (1924), la memoria humana presenta una ilimitada capacidad receptora de nuevas percepciones y crea, además, huellas duraderas, aunque no invariables. Esto significaría que las huellas duraderas (recuerdos) no son los disparadores de la culpa sino la percepción que el sujeto tiene de ellas, que además actualiza, refuerza y modifica.

En la confesión, la memoria se relaciona con la conciencia religiosa, que, para Ricoeur (1991: 182), se renueva constantemente en forma retroactiva; y más que simples reminiscencias, forja un “neo-pasado” que cambia constantemente de sentido respecto a la vivencia original. En el relato de Talpa, la confesión implica entonces, la verbalización del “neo-pasado”, que permite identificar las distintas maneras en que el narrador se apropia del pasado. Esta peculiaridad no es tan evidente en el filme dado que difícilmente las acciones se someten a diferentes perspectivas, lo cual implicaría una mirada fuera de cuadro.

Marta Gerez (1081-1082), apoyándose en Freud, señala también la paradoja de la Ley: motivado por sus mociones pulsionales, para el hombre resulta “harto desventajosa la observancia de las normas éticas, la renuncia al ejercicio brutal de la violencia” (Freud, 1979: 281). Y es precisamente esto lo que produce la anomia, la ausencia de la obediencia de la ley, dada la tentación o eterna atracción a la que convoca lo prohibido (llamado por Freud “culpa inconsciente”). Así, “la culpa es la resultante de la inscripción de la ley en la subjetividad” (1097). Esta noción implica que el tránsito entre la norma y la subjetividad provoca angustia y una necesidad de castigo que se manifiesta como la “vertiente pulsional de la culpa” y que ofrece una especie de placebo a la conciencia. El asunto con la culpa es que puede operar como una navaja de doble filo: como mecanismo social regulador o como un detonador de la violencia en tanto existe una necesidad de castigo que a su vez se convierte en satisfactor de una sociedad o del individuo mismo.

En este orden de ideas, no parece que en los relatos de Talpa se alcance un estado de anomia. La ley transgredida exige una punición. Antes que conciencia de la imposibilidad de cumplir la ley, el hermano de Tanilo (y Juana, en el filme), asumen la imposibilidad de restablecer el imperio de la ley. La imposibilidad de abandonar la peregrinación.

## 1. “Talpa”, el cuento

### La memoria

El narrador de “Talpa”, hermano de Tanilo y amante de Natalia, habla en primera persona, en monólogo interior –no hay indicios de que esté *hablando* o dialogando con alguien–;<sup>5</sup> y lo hace desde la memoria; cuenta lo que recuerda –muy a su pesar–: “lo llevamos allí para que se muriera”, dice; “*eso es lo que no se me olvida*” (68);<sup>6</sup> y al final: “*Es de eso de lo que quizá nos acordemos aquí más seguido: de aquel Tanilo que nosotros enterramos en el camposanto de Talpa*” (69). Es una memoria consciente –él sabe que eso recordarán más seguido–; pero involuntaria –no puede hacer nada para olvidar–. Se trata, entonces, de *reminiscencias*, no *remembranzas*. ¿Cómo es que *quiere* enunciar un recuerdo que quisiera sobre todo olvidar? El narrador enuncia en clave de *confesión* ante un interlocutor que podría ser el lector, o él mismo; en todo caso, un interlocutor que no puede ofrecerle indulgencia; *confiesa* –de ahí el uso de la primera persona– su doble crimen: filicidio e incesto indirecto –digamos, político–; y al hacerlo, toma conciencia de su culpabilidad y también de la imposibilidad de conseguir el perdón –su hermano está muerto– y el olvido –a donde vaya estará cerca de su recuerdo–. Pero, vía la confesión, el narrador realiza también un acto de denuncia: no es que él esté incapacitado para obtener el perdón, es que *no hay* posibilidad del perdón

para nadie. El orden de la memoria –recordamos no lo que queremos, sino lo que *tenemos* que recordar– y el orden de la culpa –no *construimos* la culpa, sino que *nos ha sido impuesta*, así como el orden del discurso –en términos de Foucault– constituyen un aparato eficaz de *imposición* de la culpa.

En “Talpa”, como veremos, el tema de la culpa va determinando en gran medida algunos recursos narrativos, como el uso de la primera persona, el tiempo circular, ciertas marcas de oralidad, entre otros. Esto ha sido observado ya por algunos críticos.

Carlos Blanco advierte que en “Talpa” Rulfo prefirió narrar en primera persona “para imponernos su visión del mundo”:

Una primera persona que, arrancando de esta escena de *ahora*, empieza a hablarse a sí misma, desde dentro, en forma de recuerdo, casi como el personaje de “Luvina”. En este recordar, *ahora* y *antes* parecen ya ser el mismo instante. Con ello se logra un estancamiento del tiempo que [...] le permite a Rulfo trastornar los planos convencionales de la realidad objetiva para lograr esa honda y mexicanísima atmósfera de irrealidad que ha traído a nuestra prosa. La peregrinación, la muerte de Tanilo, los amores del narrador y Natalia, aparecen ya, por obra de este procedimiento, en una lejanía exterior casi irreal de la que sólo queda el obstinado recordar interior, quieto, absorto, como sin tiempo de historia (Blanco: 27).

El laconismo repetitivo y monótono del narrador es aquí aún más insistente que en otros relatos, como “Luvina”, agrega Blanco; “el monólogo, con su repetición de frases e ideas, con su recoger al final de los párrafos lo dicho al principio, parece haber estancado para siempre los hechos exteriores en la meditación interior del personaje” (Blanco: 27).

Al repetirse la frase al principio y al final del párrafo, el tiempo, advierte Blanco, no ha pasado. La repetición machacante, sorda, de la misma idea elemental, de las mismas palabras, el paso de la narración al presente en imperceptible cambio de tiempo (en eso pensábamos... Ahora se trata... Después...), y el empleo insistente del vago

relativo “eso” nos producen la sensación de estancamiento en el fluir de la vida que busca Rulfo.

Para el personaje, sentado tal vez, como los viejos de “Luvina”, tal vez como el viejo Pedro Páramo en su equipal, todo el acontecer del mundo de los hechos, exterior, parece haberse achatado en el meditar obstinado desde dentro. De ahí su laconismo al narrar, en el recuerdo, esos hechos (Blanco: 28).

Agrega Blanco:

En esta tensión angustiosa entre la lentitud interior y la violencia externa está el secreto de la visión de la realidad mexicana en Rulfo. Esa realidad fatalista, estática, de hombres y mujeres solos, hacia dentro (Blanco: 29).

Por su parte, Fabio Jurado Valencia (62) afirma que “Talpa” remite a la “cuentística de tradición oral”: la “digresión reiterada”, que “permite suspender el discurso” para adelantar o retomar acontecimientos, así como la reiteración del yo –por medio de registros de enunciación que funcionan como embragues–, la conexión del narrador con la historia, el uso anafórico de la conjunción “y”, además de la reiteración del adverbio “ya”, constituyen “registros propios de la enunciación oral que, en el cuento, cumplen la función o la estrategia de sugestionar al lector, atrapándolo, con un lenguaje que puede ser asumido como suyo: siente que está escuchando y no leyendo” (Jurado: 62).

Jurado advierte también el “carácter circular de la narrativa rulfiana”; y su relación con la memoria: “la memoria parece estar girando alrededor de aquello que ha condicionado el desenfreno y la transgresión” (Jurado: 64), de manera que el narrador asume una “voz confesional” (Jurado: 68).

Si se ve bien, los rasgos que Blanco y Jurado observan contribuyen a la construcción de una narración en clave de confesión, por un lado, y de letanía, por el



otro, la letanía del rosario –hay que advertir que la virgen de Talpa es la Virgen del Rosario.<sup>7</sup> La confesión resulta entonces la narración de una evocación cuyo disparador es la culpa. Así es la memoria de la culpa: recordamos no los hechos, sino la impresión de estos hechos, la cual responde siempre a un orden moral.

El recurso –la culpa como disparador de la memoria– ha sido observado por Raúl Dorra en el cuento “Acuérdate”.<sup>8</sup> Aunque Dorra no lo formula, de su lectura es posible desprender que la voluntad, la invitación que el narrador hace a su interlocutor –“Acuérdate de Urbano Gómez” (140)– constituye también una reminiscencia: él quiere acordarse y quiere que su interlocutor se acuerde porque se sabe –y sabe al otro– culpable de la tragedia de Urbano.

De Luz-Moreira (192) describe el texto de Talpa escrito por Rulfo como una historia de un crimen de pasión inusual y afirma: “*more than an obstruction, the lingering memory of the dead becomes the instrument of punishment for their acts of incest and betrayal*” (De Luz-Moreira: 193).<sup>9</sup>

En Talpa es la culpa –también común–<sup>10</sup> lo que impide a los cuñados olvidar a Tanilo –su víctima–: se trata de la memoria de la culpa. En el primer fragmento, el narrador comenta, respecto del llanto de Natalia: “yo también sentí ese llanto de ella dentro de mí *como si estuviera exprimiendo el trapo de nuestros pecados*” (57): la identificación del pecado con la culpa aquí es evidente. Según Carlos Castilla del Pino, “la culpa es ciertamente considerada como acción [...] que se proyecta por fuera del sujeto, en sus relaciones para con otros y para con Dios” (Castilla: 42); mientras que el pecado “es *ante todo* ofensa a Dios” (Castilla: 42). Natalia y su cuñado son culpables por la muerte de Tanilo, pero no ante Tanilo –que no parece enterarse nunca de sus encuentros–, sino ante la Virgen de Talpa, que es decir ante Dios; sin embargo, no temen por castigo alguno, sino sólo la *presencia* del difunto:

Natalia llora por él, tal vez para que él la vea, desde donde está, todo el gran remordimiento que lleva encima de su alma. Ella dice que ha sentido la cara de Tanilo estos últimos días [...]. La

sintió acercándose hasta su boca, escondiéndose entre sus cabellos, pidiéndole con una voz apenitas, que lo ayudara: “Ya puedo estar contigo, Natalia. Ayúdame a estar contigo” (61).

Y Tanilo, al final del cuento: “aquí estamos muy cerca del remordimiento y del recuerdo de Tanilo” (68).

¿De qué se sienten culpables Natalia y su cuñado? Al principio, el narrador afirma: “la cosa es que a Tanilo Santos entre Natalia y yo lo matamos” (57). Sin embargo, es fácil observar que ellos no lo *mataron*: “se hubiera muerto de todos modos porque ya le tocaba” (58), admite el hermano; muere de enfermedad. Tampoco son culpables del *via crucis* que realiza Tanilo desde Zenzontla hasta Talpa, pues la idea de la peregrinación ha sido del propio Tanilo. Así, los cuñados no son *responsables* ni de la muerte ni del sacrificio. Ellos son culpables sólo de dos cosas: de haber traicionado a Tanilo –haber cometido adulterio– y de haberlo obligado a continuar cuando él ya no quería seguir. Como se ve, no lo han asesinado de mano propia, por más que su intención era que se muriera; sólo deseaban que se muriera –no deseaban asesinarlo– para estar juntos.

En ese mismo sentido, Jurado Valencia observa que, en los dos primeros casos, el objeto podría denominarse “pasión”; pasión “religiosa y penitente” –“viacrucis cristiano”– en el caso del Sujeto-Tanilo (Jurado: 71); y pasión erótica en el caso del Sujeto-Natalia-Narrador –dado que la peregrinación implica “cierta forma de sacrificio para su consumación plena, pues la presencia de Tanilo limitaba el encuentro de los cuerpos” (Jurado: 72).

Como se ve, no hay en el plano de las acciones, un asesinato como tal; sólo la intención de que Tanilo muera. Y ese deseo se cumple: Tanilo muere y los cuñados no tienen ya estorbo para su relación, pero es en este momento en que, sorpresivamente, su

relación *muere*. ¿Qué es lo que les impide *disfrutar* de su relación? La culpa: la memoria de la culpa.

### **La culpa y la expiación**

Evelyne Pewzner establece que en la persona de Occidente:

la función de la culpabilidad no puede dejar de lado un conocimiento de valores morales que se arraigan, a su vez, en la tradición religiosa. Así, se puede hablar de una verdadera continuidad, o en todo caso de una interdependencia, entre psicología (individual), moral y religión (Pewzner: 299).

La culpa en Occidente –continúa Pewzner– está indisolublemente ligada –por la concepción dual del universo el bien/el mal; el deseo/la voluntad; etc.– al pecado. El cristianismo plantea la *confesión* del pecado como liberación individual de la culpa.

El pecado se agazapa en el deseo, principalmente, el deseo sexual, “reprensible en sí en un universo dualista que sitúa la caída en la corporeidad y más específicamente en la sexualidad” (Pewzner: 302). Si aplicamos estos conceptos a “Talpa”, tenemos que Natalia y su cuñado son culpables por haber cedido a su deseo. Un deseo que –me parece muy relevante apuntarlo– proviene entonces, no de la enfermedad de Tanilo, sino de una moción pulsional; proviene de un tiempo remoto, mítico; de una concepción, digamos, *anterior*. El hermano de Tanilo advierte que es “la soledad del campo” en la noche lo que “nos empujaba el uno al otro” (59): “la carne de Natalia [...] se calentaba en seguida con el calor de la tierra [...]. Entonces mis manos iban detrás de ella” (60). Con lo que es la misma tierra la que lo despierta a él de su sueño, y despierta también el deseo.

Veamos el discurso del sacerdote de Talpa:

...Desde nuestros corazones sale para Ella una súplica igual, envuelta en el dolor. [...] No se ensordece su ternura ni ante los lamentos ni las lágrimas, pues Ella sufre con nosotros. Ella sabe borrar esa mancha y deja que el corazón se haga blandito y puro para recibir su misericordia y su caridad. La virgen nuestra, nuestra madre, que no quiere saber nada de nuestros pecados; que se echa la culpa de nuestros pecados; la que quisiera llevarnos en sus brazos para que no nos lastime la vida, está aquí junto a nosotros, aliviándonos el cansancio y las enfermedades del alma y de nuestro cuerpo ahuatado, herido y suplicante. Ella sabe que cada día nuestra fe es mejor porque está hecha de sacrificios... (67; los puntos suspensivos del principio y final del párrafo son del original).

¿De qué mancha se habla? ¿De cuáles pecados? De todos los cometidos, pero, sobre todo, de la mancha y el pecado originales. Efectivamente, el católico responde a su condición de “pecador”: de ser manchado y culpable. Y su actuar responderá siempre a esta memoria del pecado. El hombre no *se vuelve* culpable, sino que lo es desde su origen: por su condición misma de hombre/mujer, de cristiano: de pecador.

Aquí vale la pena retomar el concepto de lo que Ricoeur llama “atolladero de la culpa”. Dada la impotencia del hombre para cumplir con toda la Ley –y “la Ley no sirve para nada a menos que se la observe en toda su integridad” (Ricoeur: 296)–, el hombre está maldito y expuesto al castigo, es decir, a la muerte, pues “la muerte es el salario que paga la Ley al que falta a ella, cuando en ella precisamente busca la vida” (Ricoeur: 297). San Pablo expresa la escisión del yo-virtuoso y el yo-pecador, es decir, puntualiza Ricoeur, “el yo de mi razón y el yo de mi carne” (298). Ante el fracaso del cumplimiento de la Ley, fracaso que “desencadena el sentimiento de culpabilidad” (Ricoeur: 301), la justicia no podría ni ser contemporánea a la culpa ni venir de la virtud, sino “desde el futuro hacia el presente, desde el exterior hacia el interior, desde lo trascendente hacia lo inmanente” (Ricoeur: 303). No puede provenir de la Ley, sino

sólo de Dios. Ricoeur cita el libro de Romanos: “se manifestó la justicia de Dios sin la Ley [...], ya que, según nuestro parecer, el hombre se justifica por la fe sin la práctica de la Ley” (Rom., 3, 21-28) (Ricoeur, 304). Y luego a San Pablo:

Antes de venir la fe estábamos encerrados bajo la custodia de la ley, en espera de la fe que debía revelarse un día. Así la ley nos sirvió de pedagogo hasta Cristo, para que alcanzásemos nuestra justificación por la fe. Pero una vez que vino la fe, ya no estamos bajo la férula del pedagogo (Gálatas, 3, 23-24) (Ricoeur: 304).

Sólo la gracia de Dios puede entonces justificar la culpa. Y el cura de Talpa atribuye congruentemente esta gracia a la Virgen; ella “sabe borrar esa mancha y que el corazón se haga blandito y puro para recibir su misericordia y su caridad” (67). Para obtener esta gracia, el corazón debe haberse vuelto “blandito y puro”; podríamos decir, debe tener la conciencia de la culpa. Esto se corresponde muy bien con lo que Carlos Castilla del Pino advierte acerca de la conciencia de la culpa; ésta, afirma, atañe a la vivencia de la culpa, que en principio es más que un “sentimiento de culpa” –pues no siempre tal sentimiento es consciente–; así, la vivencia de la culpa es “la conciencia del sentimiento que acompaña el cometido de una acción indebida” (Castilla: 57). Es claro que Tanilo es consciente de este sentimiento: “Lo que queríamos era que se muriera [...]. Es algo que no podemos entender ahora; pero entonces era lo que queríamos” (59). Entre ese deseo homicida anterior y el arrepentimiento posterior, parecería que podríamos ubicar un momento de “ablandamiento” y “purificación” de sus corazones para recibir la gracia del perdón. Sin embargo, no ocurre tal “ablandamiento”. En todo caso, ocurre demasiado tarde. Ellos no han ido a Talpa para recibir la gracia del perdón, sino para “acabar” con Tanilo: “Había algo dentro de nosotros que no nos dejaba sentir ninguna lástima por ningún Tanilo” (63). Ese “algo” alude al endurecimiento del corazón. Apunta Castilla:

Se ha cometido una acción culpable, pero, por las razones que sea, se ha marginado cuanto a ella concierne. Incluso “se ha olvidado” en el sentido más general de esta palabra. En tal caso, no puede hablarse de vivencia de la culpa, aun cuando la culpa “está ahí”, en el sujeto de la misma, pronta a vivenciarse, cuando sea recordada (Castilla: 57).

Ellos han estado juntos muchas veces; han decidido llevar a Tanilo con la intención de que muera; y aun cuando él ya no quiere seguir, “lo levantábamos del suelo para que caminara otro rato más” (64). Saben que eso va a matarlo. Pero aún no experimentan culpa alguna, hasta que Tanilo muere. “Ahora” ellos no pueden “entender” que desearan la muerte de Tanilo; pero en su momento, lo hicieron... Ante la Virgen de Talpa, ante la posibilidad de recibir la gracia del perdón, ellos aún no son capaces de sentir lástima, en sus corazones endurecidos no hay “ablandamiento” posible. Eso sucede momentos después, cuando Tanilo muere: “entonces fue cuando me dio a mí tristeza”, verlo “como si fuera un estorbo. Me dio tristeza” (68). Es fácil ver en la tristeza del hermano, la conciencia de la culpa: “en la vivencia de la culpa se adquiere una concienciación no sólo de la acción misma, sino de la situación en la que la acción se verificó” (Castilla: 60). Pero esa “concienciación” de la culpa llega demasiado tarde. “Ahora que está muerto, la cosa se ve de otro modo” (60), dice el hermano. Efectivamente: ahora tienen la conciencia de la culpa. Ahora están arrepentidos, se hallan “muy cerca del remordimiento” (68) y saben que no podrán volver a estar en paz. Natalia incluso “siente” la cara de Tanilo “acercándose hasta su boca, escondiéndose entre sus cabellos” (61); incluso, en el camino de regreso, ella aún “parecía estar endurecida y traer el corazón apretado para no sentirlo bullir dentro de ella” (56). La gracia del perdón no puede ya venirles de Dios, así que deberán buscar la penitencia ahora sólo en la confesión.

En este sentido resulta de gran relevancia el tono de confesión del relato. El narrador narra/confiesa para expiar su culpa. Su discurso, en tanto letanía de un rosario (ya quedó dicho que la virgen de Talpa es la Virgen del Rosario), vale como expiación, es decir, la enunciación misma del pecado constituye la expiación.

En su lúcido y revelador artículo sobre Talpa, Francoise Perus estudia “los movimientos y los desplazamientos de la actitud valorativa del narrador”, confrontándolos con “las profundas transformaciones de tono” (Perus: 59) del narrador, al principio y al final del relato, las cuales muestran, advierte la investigadora, sus transformaciones de conciencia (Perus: 60). Observa, así, que en la alusión al entierro de Tanilo, la tumba es aludida sólo como un “pozo”, y Natalia aparece sin lágrimas, silenciosa y endurecida, es decir, se pone de relieve “la distancia afectiva de Natalia hacia el narrador”, lo cual éste revierte aseverando que las lágrimas de ella en los brazos de su madre sólo buscan “acongojarnos a todos” y reivindicando “el papel de ambos en la muerte de Tanilo” (Perus: 60). En contraste, la evocación final se refiere a la tumba no como un “pozo”, sino como el “camposanto de Talpa”, destaca el gesto doloroso del cadáver, y la fórmula “Natalia y yo” aparece con una valoración “radicalmente distinta”; el narrador no busca ampararse bajo la complicidad de ambos, sino que “apunta ahora a la distancia que cada uno por separado empieza a vislumbrar respecto de su actuación pasada” (Perus: 60).

Las diferencias entre estas dos alusiones al entierro de Tanilo, apunta Perus, revelan la puesta en escena de “una actividad psíquica específica que orienta la atención cognitiva y valorativa” del sujeto de enunciación (Perus: 64). Más que recordar, el narrador rememora lo pasado dolorosa, sinuosa, reiterativamente, “con el objeto de traerlo de nueva cuenta al presente y de volverlo a considerar a la luz de la contundencia de la muerte del hermano” (Perus: 64). Y esta rememoración se presenta “entreverada” con otros muchos relatos (el de Natalia, el de la madre de Natalia, el de Tanilo, etc.),

todos los cuales resuenan en la conciencia del narrador, cuestionándola y oprimiéndola (Perus: 65).

Su discurso es también un peregrinaje; como el viaje a Talpa –ida y vuelta–, hace un recorrido por la memoria y vuelve al mismo lugar. Cuando dice que seguirán andando –“estamos aquí de paso, [...] luego seguiremos caminando” (68)– Tanilo quiere decir también que seguirá hablando.

Puesto así, seguir caminando es seguir hablando y, por tanto, seguir confesándose: seguir expiando su culpa. Pero este peregrinaje, al contrario de aquellos que van hacia Talpa, es un peregrinaje sin rumbo, desesperanzado. ¿Qué es un peregrino sin punto de llegada, sin esperanza del perdón ni del olvido? Un judío errante; doblemente errante, pues su culpa fue impuesta precisamente por su primer peregrinaje. Peregrinó, con Natalia, para obtener no el perdón sino para obtener su culpa –sin olvidar que ha pecado por un deseo despertado en él por la tierra misma. Su viaje, su confesión, es decir su narración propiamente dicha, es una denuncia por esto precisamente: porque no hay perdón.

A la tumba de Tanilo, en el campo santo –es decir, la tierra sagrada de Talpa–, le echan piedras “para que no lo fueran a desenterrar los animales del cerro” (69),<sup>11</sup> pero sobre todo, para que no se salga de su tumba, para que se *calle*, que es decir, para acallar la voz de la culpa, que resulta insoportable. Natalia llora “tal vez para que él vea [...] todo el gran remordimiento que lleva encima de su alma” (60); y al llegar a Zenzontla, antes que confesarse, también prefiere llorar: “se metió entre los brazos de su madre y lloró largamente” (56); no habla, no se confiesa, sólo llora. El narrador, por su parte, advierte que están condenados a la errancia precisamente porque “aquí estamos muy cerca del remordimiento y del recuerdo de Tanilo” (68), pero sobre todo, porque seguir errando es la única manera de romper el silencio: “el no decirnos nada [...] tal vez quiera decir eso”: “Tal vez los dos tenemos muy cerca el cuerpo de Tanilo” (68).



Para Ricoeur (1991: 167) la “confesión es palabra, una palabra que el hombre pronuncia sobre sí mismo” que puede dar cuenta del mal humano confesado por una conciencia religiosa, es decir de su relación con lo sagrado. El lenguaje de la confesión implica tres características: ceguera, equivocidad y escándalo. La experiencia que se confiesa es ciega, velada por la emoción, el terror y la angustia; la expresión de la emoción en la confesión evita que quede encerrada como una impresión del alma en el sujeto que confiesa. “La confesión coloca la conciencia de culpabilidad bajo los rayos luminosos de la palabra” (Ricoeur, 1991: 171). En este sentido, aunque ciega, la experiencia de la culpabilidad convertida en lenguaje –confesión– esclarece contradicciones y acusa sorpresa ante el sentimiento de alienación que produce.

También resalta el valor explicativo del mito en tanto

relato tradicional referente a acontecimientos ocurridos en el origen de los tiempos, y destinado a establecer las acciones rituales de los hombres del día y, en general, a instituir aquellas corrientes de acción y de pensamiento que llevan al hombre a comprenderse a sí mismo dentro de su mundo (Ricoeur, 1991: 169).

El mito es un recurso de exploración y de comprensión que cumple una función simbólica, capaz de descubrir el lazo que une al hombre con lo sagrado (Ricoeur, 1991: 169).

Para los cuñados adúlteros homicidas, en el relato, la experiencia de lo sagrado les ha quedado vedada, dada la transgresión cometida; mientras que en el filme, Natalia debió volver para realizar una especie de confesión silenciosa, aunque no es posible asegurar que haya alcanzado tal vivencia de lo sagrado.

Si bien la confesión constituye una especie de rememoración tortuosa, es también lo único que podría conseguir la liberación. Al final, el narrador decide seguir andando, que es decir, seguir peregrinando, para seguir expiando su culpa: narrando en

clave de confesión. Errancia, expiación, narración sin fin, dado que, fuera de la Ley, y expulsado de toda sacralidad, no hay posibilidad del perdón.

## **2. *Talpa*. El filme**

### **Temporalidad y variaciones**

A partir del relato “Talpa”, se han producido otros tipos de textos, como el filme homónimo de 1956, dirigido por Alfredo B. Crevenna y producido por Adolfo Lagos, el cual será considerado para su comparación y análisis con el texto original en torno a la relación memoria-culpa, asunto central del presente documento. El reparto estuvo encabezado por Lilia Prado en el papel de Juana (Natalia, en el cuento), Víctor Manuel Mendoza como Tanilo y Jaime Fernández como Esteban (hermano de Tanilo; cuyo nombre no aparece en el relato de Rulfo, y que funge como narrador). Pese a que hay diversas versiones, este filme dramático de noventa y nueve minutos fue seleccionado porque obtuvo cuatro premios Ariel, incluyendo mejor actor para Víctor Mendoza, mejor adaptación reconociendo a Edmundo Báez como guionista, mejor escenografía para Salvador Lozano Mena y mejor fotografía para Rosalío Solano.

En su estructura narrativa, tanto el texto cinematográfico como el literario presentan una configuración cíclica en la que predominan llamados a la memoria que hablan del remordimiento como base narrativa y la evidencia de la modificación de la relación entre los personajes primarios.

Ambos relatos inician en el momento final de la historia, sólo que en el cuento este momento se desarrolla en Zenzontla, lugar de origen de Tanilo y Natalia, mientras

que en el filme se sitúa en Talpa. Juana aparece sola, doliente y arrepentida, en señal de expiación y culpa.

También hay una diferencia en el tiempo transcurrido. En el texto literario las acciones se suceden durante varios meses; en el filme, sólo unas semanas. Ambos textos ceden casi inmediatamente a un *flash back*, y se presentan a la memoria, los recuerdos vívidos de los acontecimientos que han orillado a los personajes a tomar decisiones que cargan de remordimiento sus conciencias, entre ellos el momento cumbre: la muerte de Tanilo que ocurre ante los pies de la Virgen de Talpa después de un arduo peregrinar entre caminos rurales llenos de gente esperanzada. Mientras Tanilo vive, la relación ilícita de Esteban (narrador) y Juana (Natalia) se fortalece y modifica siempre a merced de las circunstancias; la muerte de Tanilo provoca un distanciamiento irremediable. Cabe destacar que en el texto literario, el narrador es el hermano de Tanilo, mientras que en el filme, se adopta la perspectiva de Juana.

El texto literario culmina en el regreso de Natalia a Zenzontla, encontrando consuelo en su madre, a quien, a través de sus lágrimas, le hace saber el dolor y la culpa que carga. En el texto filmico, la madre de Natalia no aparece; en su lugar, vemos a la madre de Tanilo y Esteban; en el encuentro final entre ella y la pareja adúltera, se enfatiza el sentimiento de culpa en Juana, pero no en Esteban, quien, todo lo contrario, pretende continuar con la relación. La culpa y el remordimiento hacen que Juana erija una barrera entre ella y Esteban. La falta de estas emociones vuelve agresivo a Esteban, quien termina acuchillando a Juana. En el centro de esta ruptura se hace evidente que la muerte de Tanilo no libera de la culpa a ninguno de los dos, pero cada uno la asume de manera diferente.

Antes de realizar el análisis del filme, detengámonos un poco en las variaciones de la historia –que son quizá las que tanto enfadaron a Rulfo.<sup>12</sup> El filme, para su producción, requirió de una adaptación bastante evidente; esta adaptación presenta diferencias en el tratamiento de los personajes que participan del relato sobre todo en los

personajes secundarios y de soporte, cuyo número es mayor en el filme. Destaca “La presumida”, papel interpretado por Leonor Llausás, quien aparece como uno de los personajes principales del casting.

Se ha mencionado ya que en el filme aparece la madre de Tanilo, pero no en el cuento; aquí aparece la madre de Natalia, y además, en la primera línea; “metida” entre sus brazos, Natalia “llora con un llanto quedito” (Rulfo, 2005: 56). En el filme, es la madre de Tanilo quien manda llamar a Esteban, el hermano de Tanilo para ayudarles. En el cuento, nunca se hace una referencia circunstancial de esta naturaleza. Por su parte, el tiempo que se ocupa en el filme hasta el minuto treinta son un conjunto de escenas que muestran la situación que viven Tanilo y Juana dadas las limitaciones que la enfermedad de Tanilo imponen a la pareja, aspecto que tiene poco protagonismo en el cuento, pero que, en el filme, parece justificar el comportamiento de Juana. Cabe mencionar que el nombre de Esteban es una invención referencial para el personaje del hermano de Tanilo, pues en el cuento jamás se menciona su nombre dado que él es el narrador; es evidente que se trata de una necesidad cinematográfica. El personaje central en el filme es Juana, la mujer de Tanilo, quien no recibe el nombre de la obra original: Natalia.

### **La memoria como técnica cinematográfica**

Una de las condiciones que hacen de la cinematografía, una de las expresiones humanas de mayor aceptación entre las audiencias, es la posibilidad de crear y recrear ambientes y escenas utilizando más de un recurso sígnico; en este caso, el trabajo audiovisual ayuda al espectador a interpretar situaciones con rapidez. Las operaciones de significación e interpretación entre un texto literario y un filme son distintas y, por ello,

los recursos de generación de sentido cambian tanto en su producción como en su recepción y, por lo tanto, en su interpretación del argumento de la obra. Ricoeur (citado en Beuchot, 2007: 140) hace una previsión, diciendo que la interpretación y la argumentación no están separados, sino que es en el terreno de la praxis donde ambos convergen. En este sentido, Beuchot (2007: 128) explica que:

El autor tiene una intencionalidad que trata de plasmar en el texto, en su contenido (o significado); y el destinatario (o más simplemente lector) trata de descifrar ese contenido. No existe el sentido o significación del texto como tal; hay una significación que corresponde a la intención del autor, y esa significación se recibe en el lector con las interferencias de la intencionalidad propia de éste.

El texto, al salir de las manos de su creador y alcanzar a una audiencia, se enriquece. En el caso del cuento, la narración se construye a partir de la memoria en tanto técnica discursiva. ¿Cómo se hace uso de la memoria como técnica discursiva en un filme?

Para fines prácticos, se ha analizado el texto filmico centrandolo en la identificación de los signos visuales en tres escenas que han sido presentadas durante la secuencia filmica como signo (algo que está en lugar de otra cosa), de los elementos centrales del relato escrito con el objetivo de comparar los recursos utilizados. Estos signos permiten evocar los significados asociados con la memoria, que permiten realizar transiciones de temporalidad entre presente y pasado. Es decir, la semantización de los signos centrales del relato convertidos en imagen evocan los recuerdos del personaje que narra, desde su mira. Los momentos a analizar son el principio: Natalia en el templo de la Virgen de Talpa; la peregrinación como “hervidero de gusanos”; y la muerte de Tanilo.

Comencemos con la escena inicial de Natalia en el templo, que se retoma al final. En el cuento, el pasaje en que, después de los acontecimientos en Talpa, Natalia regresa a Zenzontla llena de culpa, es descrito por el narrador de la siguiente manera:

Vino a llorar aquí, arrimada a su madre; sólo para acongojarla y que supiera que sufría, acongojándonos de paso a todos, porque yo también sentí ese llanto de ella dentro de mí como si estuviera exprimiendo el trapo de nuestros pecados. Porque la cosa es que a Tanilo Santos entre Natalia y yo lo matamos [...]. Eso hicimos (56-57).

En el filme, la alusión al estadio emocional de Juana no sucede en brazos de su madre en Zenzontla sino al pie de la Virgen de Talpa; la actriz se encuentra de rodillas levantando la mirada hacia la pequeña estatuilla dorada. El acercamiento al rostro (*close up*) permite captar la expresión de desasosiego, iluminada apenas por la luz de las velas. A partir de esta escena, particularmente con el signo de las velas, se genera la transición del presente al pasado, como una evocación.

Veamos ahora la secuencia de la peregrinación. En el cuento, los momentos asociados al peregrinar rumbo a Talpa, los sacrificios y la pesadumbre de la travesía, son descritos de tal manera que el lector se introduce en los ríos de gente que la peregrinación implica, mediante una metáfora (Rulfo: 1996):

Nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida como caminar entre un amontonadero de gente; igual que si fuéramos un hervidero de gusanos apelotonados bajo el sol, retorciéndonos entre la cerrazón del polvo que nos encerraba a todos en la misma vereda y nos llevaba como acorralados (62).

En el filme, el recurso visual es una ostensión en el que se observa en toma abierta la cantidad de personas compartiendo espacios mínimos y caminando en una

sola dirección; la toma abierta se combina con tomas cerradas que enfatizan la sensación de encierro experimentada por los caminantes, pero para el espectador la escena es vista desde fuera. Nótese que en el relato se enaltece ese momento como recuerdo, en el filme, la escena, aunque forma parte de una secuencia del pasado, es percibida como una acción en tránsito.

Por cuanto a la tercera escena, la muerte de Tanilo, observemos que se trata de un momento clave en ambos textos. Frente al altar de la Virgen de Talpa y mientras el sacerdote pronuncia el sermón, Tanilo es vencido por la enfermedad y muere: “Pero Tanilo ya no oyó lo que había dicho el señor cura. Se había quedado quieto, con la cabeza recargada en sus rodillas. Y cuando Natalia lo movió para que se levantara ya estaba muerto” (67-68).

A diferencia del texto, en que el narrador se muestra parco ante la muerte de Tanilo, en el filme el momento es de alto contenido dramático; se muestra el cuerpo de Tanilo desplomado en el piso, boca abajo, con los brazos ligeramente doblados. La toma se centra en este signo de derrota y posteriormente Juana aparece en la escena acercándose con desesperación al cuerpo.

Tras la muerte de Tanilo, su hermano y su mujer deben emprender el regreso, no sin antes dar sepultura al cuerpo. El texto literario concluye con una alusión a la memoria, como generadora del sentimiento de culpa:

Es de eso de lo que quizá nos acordemos aquí más seguido: de aquel Tanilo que nosotros enterramos en el camposanto de Talpa; al que Natalia y yo echamos tierra y piedras encima para que no lo fueran a desenterrar los animales del cerro (69).

En el filme, el recurso visual como signo de este recuerdo recae en el manejo de las luces y sombras, pues aparecen delineadas a contraluz las figuras de cruces sobre un monte y al fondo el atardecer y, entre ellas, la figura de una mujer. Nuevamente se

observa el énfasis en que el personaje femenino carga toda la culpa y el remordimiento, a diferencia del relato, en que la culpa es compartida por un “nosotros”: “Yo sé ahora que Natalia está arrepentida de lo que pasó. Y yo también lo estoy” (58).

Así, en el caso de la relación memoria-culpa, ambos textos hacen uso de recursos propios del género y el medio en que el texto se produce. En términos de proceso de producción signica, el cuento privilegia la invención mediante la metáfora; y el filme, el reconocimiento y la ostensión. El tipo de lector de una obra y otra, *no necesariamente es el mismo*, y probablemente lector y espectador no hayan accedido a las interpretaciones de la obra en el mismo orden, si es que tuvieron acceso a ambas. De lo contrario, podrían encontrarse lectores sólo del texto fílmico careciendo de referencias previas sobre el texto literario. Este fenómeno claramente afectaría la interpretación.

En ambos textos, el argumento tiene como eje la constante evocación del difunto –Tanilo–, que se enlaza con el valor simbólico de la culpa como efecto. Sin embargo, los personajes que viven un idilio ilícito reaccionan y actúan de manera diferente en función del anclaje de la culpa en un recuerdo central: la muerte de Tanilo, quien en vida los mantenía unidos, y muerto, levanta una brecha infranqueable que imposibilita la continuidad de la relación.

La mujer de Tanilo y su hermano presentan la necesidad de lavar las culpas con un sacrificio, que para ellos no puede ser otro sino la peregrinación eterna/huida (que será siempre individual); y al mismo tiempo, la inutilidad de todo sacrificio, pues de lo que no pueden huir es de la memoria de su crimen, por lo que cuando se dice: “Es eso de lo que quizá nos acordemos aquí más seguido” quiere decir: “no vamos a poder olvidarlo nunca”, que es decir: “no olvidaremos nunca nuestra culpa”. No obstante, decir que no hay perdón, que la expiación (peregrinaje/rosario/confesión) es inútil, es decir también que no hay culpa.



## Conclusiones

En la narrativa de Rulfo, particularmente en “Talpa”, la ironía se muestra en diferentes momentos, un ejemplo de ello es la noción religiosa de dios, que paradójicamente (Thaikkar, 2012: 4) se encuentra ausente pero que hace que los personajes se encuentren inmersos en un discurso asociado con la fe en lo milagros, que justifica acciones asociadas con expectativas que van más allá de la decisión individual y que indican que la creencia en la naturaleza, la fe o cualquier otra deidad o representación del poder es más poderosa que la fe en el individuo. El recurso de la ironía en ambos textos (filme y relato), juega un papel fundamental cuyo éxito recae en el cuidadoso balance que permite al intérprete descubrir una segunda capa de significado no literal a través de la reconstrucción del significado. Esta reconstrucción requiere de la experiencia y conocimiento previos que el lector pone en juego para participar del juego interpretativo a través del texto. Como se puede observar, una interpretación política requiere de datos contextuales y circunstanciales que permitan profundizar en el sentido simbólico de los elementos narrativos encuadrados en los tiempos post-revolucionarios de México. Sin embargo, el argumento central en torno a la culpa es vigente por lo que el lector logra involucrarse con el texto.

En el relato, el abordaje del texto se realiza desde la mirada del hermano de Tanilo, quien hace las veces de narrador y pone en evidencia la culpa compartida, mientras que en la película, la mujer (Natalia en el relato, Juana en el filme), es liberada cargando el peso en el personaje de Esteban (hermano de Tanilo en el relato). El filme fue filmado en 1956, esta circunstancia es determinante para evitar que la culpa recaiga en la mujer, pues en términos culturales, en la película es el hombre el que ejerce el poder sobre la mujer y se apropia de ella, remarcando un rol predominante del México de aquella época, incluso puede reforzar la idea de machismo, esto sucede porque podría

ser políticamente incorrecto para el cine de entonces, mostrar a una mujer disfrutando del adulterio.

A manera de chivo expiatorio, en ambas obras, Tanilo carga las culpas de los tres-esposo, esposa y cuñado/hermano, sin embargo, aunque al morir debería haber librado a los adúlteros, paradójicamente su muerte provoca que los éstos, antes de librarse de la culpa, comiencen a cargarla; ahora el remordimiento es doble: por la muerte de Tanilo y por el adulterio. Por lo cual podemos hablar no sólo de una transgresión, imposible de transferir a la figura de un *pharmakos* (Tanilo), sino también, imposible de resarcir a través de cualquier rito de purificación, como podría serlo la peregrinación hasta el santuario de la virgen de Talpa.

La peregrinación constituye, qué duda cabe, un ritual, por medio del cual se busca el cumplimiento de la ley y el perdón de los pecados cometidos. Pero este ritual, aunque es llevado a cabo con cierta puntualidad (se hace a pie, se entra al templo cantando el alabado, se escucha la misa; Tanilo incluso se martiriza, etc.), se desvirtúa totalmente con el adulterio cometido por el hermano de Tanilo y Natalia. Esto revela la impotencia del rito para una ética moral. Y no por hipocresía. La carne –o las mociones pulsionales o la atracción por la prohibición, o lo desventajoso de renunciar a la violencia– les juega una mala pasada: por un lado, quieren obtener la gracia de Dios realizando la peregrinación, y son capaces de hacer tal peregrinación; por el otro lado, son incapaces de “matar las obras del cuerpo”. Ellos tienen claros sus propósitos: lo que quieren es que Tanilo muera; no les interesa que se cure. El ritual entonces no constituye un acto de hipocresía: no están realizando un ritual ni para cumplir con un escrúpulo, ni siquiera para ahorrarse ese cumplimiento ético, sino para que Tanilo muera (no peregrinan a la manera del católico que peregrina sin fe o sólo para que los demás vean que es un católico ferviente, o para esperar la gracia de Dios después de una vida escandalosa, aunque sin la intención de cumplir la ley en adelante), antes de la muerte de Tanilo, no existe para ellos un conflicto ético, sólo quieren consumir la

complacencia de la carne. La crisis viene después, cuando ven muerto a Tanilo (“ahora que está muerto la cosa se ve de otro modo”, 60). Pero no se trata del fracaso de una conciencia escrupulosa que pretende cumplir con una ética moral. Esa conciencia no existía antes; no había en ellos una congoja ante la voluntad de cumplir la Ley, pero sin la capacidad de hacerlo; no existe en ellos el querer pero no poder cumplir la Ley. Ellos desean estar juntos y deshacerse de Tanilo; usan el ritual para fines distintos. No hay, pues, hipocresía.

Igualmente, no parece que los cuñados busquen resarcir la falta (claro que no pueden resucitar a Tanilo, pero al menos podrían buscar una especie de perdón). El hermano se da cuenta de que no puede encontrar paz: no puede olvidar que deseaba la muerte de Tanilo; lo que llama la atención es que no parece desear ese olvido. No creo que alguna parte del cuento diga: “queremos olvidar”, “queremos ser perdonados”... Un poco, Natalia (y aquí probablemente congruencia con la película, donde Natalia/Juana se siente apesadumbrada por la culpa). Pero, dado que nunca habla en el cuento, no es posible adivinar si existe en ella un conflicto de conciencia más allá de lo que dice el narrador: “ella está arrepentida: “Yo sé ahora que 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” (58). Y más adelante: “Ahora Natalia llora por él, tal vez para que él vea, desde donde está, todo el gran remordimiento que lleva sobre su alma” (60). Como vemos, él también está arrepentido, pero no se ve que busque el perdón; sólo afirma que no podrán encontrar paz “ya nunca”, pero no que la estén buscando: “tendremos que seguir, porque aquí estamos muy cerca del remordimiento y del recuerdo de Tanilo” (68).

Entonces, no estamos ante la impotencia de los cuñados para cumplir con la Ley; no existe en ellos una conciencia escrupulosa; al menos, no antes de la muerte de Tanilo. Es su muerte lo que despierta en ellos la conciencia de la culpa. Y parece haber una morbosa complacencia en el sufrimiento del remordimiento. La conciencia de la

culpa es para ellos un eterno remordimiento del que no pueden ni parecen querer salir. Lo único que pueden hacer es seguir y seguir caminando: esto es, continuar metafóricamente con el rito de la peregrinación.

El texto y el filme se organizan en cierta medida como una confesión. En el relato, es el hermano de Tanilo quien “se confiesa”, bien ante el lector o bien ante sí mismo; en el filme, es Juana/Natalia quien realiza la confesión, y ella lo hace ante la Virgen de Talpa, con lo que podemos entender que en este caso, se trata de una búsqueda de consuelo y tal vez de perdón, en el entendido de que sólo Dios podría perdonar este tipo de crimen; no puede perdonarlos Tanilo ni la madre de Natalia en el cuento o de Tanilo en el filme. Pero ambos se hallan muy lejos del Dios que otorga la gracia por la impotencia ante el cumplimiento de la ley, en palabras de San Pablo, “manantial de pecado”. Muy lejos de la sonrisa de la virgen de Talpa y muy “cerca del remordimiento y del recuerdo de Tanilo” (68).

Lo mismo que la boca de Tanilo, que no pudo cerrarse “a pesar de los esfuerzos de Natalia y míos” (69); su boca tampoco podrá ya cerrarse jamás, ante la necesidad de expulsar, a la manera de un “gran ronquido” de moscas azules, una confesión desesperanzada.

© **Dora Ivonne Álvarez Tamayo**

© **Noé Blancas**

## Notas

1 El protagonista del relato “Macario”, por ejemplo, se sabe “repleto por dentro de demonios” (Rulfo, 1996: 73). Raúl Dorra considera que el narrador de “Acuérdate” es consciente de su culpabilidad porque Nachito se haya vuelto malo (ver Dorra, 2000: 75-98). En *Pedro Páramo*, el padre Rentería asume la responsabilidad por los abusos que el cacique y su hijo Miguel cometen contra el pueblo de Comala: “Todo esto que sucede es por mi culpa”, se recrimina (Rulfo, 1986: 40). Aunque abundan también los casos de personajes que, siendo culpables, experimentan la culpa de manera ambigua, como Juvencio Nava, en el relato “¡Díles que no me maten!”, él ha asesinado a su compadre Guadalupe Terreros, y después de cuarenta años de fugitivo, considera que ha pagado “muchas veces” su crimen; incluso cuando es detenido para ser fusilado, asegura: “Yo nunca le he hecho daño a nadie” (Rulfo, 1996: 108). E viejo Esteban, en el cuento “En la madrugada”, no recuerda si ha asesinado a su patrón, don Justo Brambila: “Que dizque yo lo maté. Bien pudo ser [...]. Yo no me acuerdo; pero bien pudo ser. Quizá los dos estábamos ciegos y no nos dimos cuenta de que nos matábamos uno al otro” (Rulfo: 1996: 54). Y abundan también los casos en que los personajes simplemente ni son castigados por sus crímenes ni experimentan culpa alguna, como el narrador de “La cuesta de las Comadres”, que confiesa sin inmutarse: “A Remigio Torrico yo lo maté” (Rulfo, 1996: 22); o Anacleto Morones, o Pedro Páramo.

2 *Diccionario de Autoridades - Tomo II* (1729): “culpa. s. f. Delito, malicia o falta, con advertencia en el cumplimiento de la obligación. Es voz puramente Latina Culpa”.

3 Heterónimo: “1. adj. Dicho de una persona: Que está sometida a un poder ajeno que le impide el libre desarrollo de su naturaleza” (<http://dle.rae.es/?id=KH8J343>).

4 En nota al pie 18, Ricoeur apunta, citando a Moore: “el arrepentimiento implica al mismo tiempo ‘retorno’ y ‘pesar’; también denota reparación y propósito firme de la enmienda; entraña un nuevo espíritu de obediencia y, a veces, también la aceptación del sufrimiento para expiar la falta” (G.F. Moore, *Judaism*, I, 570 ss) (Ricoeur, p. 288).

5 Algo parecido sucede con los narradores de “Nos han dado la tierra”, “La cuesta de las comadres”, “Es que somos muy pobres”, “El Llano en llamas” y, un poco más cercano al discurrir de la conciencia, “Macario”; pero sobre todo, este narrador de “Talpa” procede como el de “La Cuesta de las Comadres”; todos homodiegéticos, no parecen dirigirse a un interlocutor, como sí lo hace el de “Acuérdate”. Françoise Perus le llama “monodialogo” a esta forma de narración, ver Perus, 2012.

6 Usamos la edición corregida del FCE, de 1996. Aquí, y en adelante, cuando se trata del relato, se anota el número de página a renglón seguido y entre paréntesis.

7 Ver Ávila y Tena, s/f: 232.

8 La sucesión de hechos, advierte, obedece “a la lógica asociativa de la memoria” (Dorra: 81), y está, al mismo tiempo, determinada por la culpa: “el narrador-personaje se ve a sí mismo comprometido en la tragedia de Urbano”, y trata de disimularlo distanciándose de ciertas acciones, como en la frase determinante: “quizá entonces se volvió malo, o quizá ya era de nacimiento”. Es así como “el discurso está organizado por la culpa”, concluye (Dorra: 97).

9 Traducimos: “Más que una obstrucción, la persistencia de la memoria sobre el recuerdo de la muerte se convierte en el instrumento de castigo para sus actos de incesto y traición”.

10 Carlos Castilla del Pino rechaza la idea de la culpa colectiva, “que supondría la negación –empíricamente inaceptable de las posibilidades siempre distintas de cada uno de los miembros de la colectividad. Dentro de ciertos límites, se puede hablar de culpas ‘comunes’, en tanto ‘mi’ culpa es, en trazos gruesos, analógica a la de otros que conmigo están en, también en trazos gruesos idéntica situación” (Castilla, 1973: 279, nota al pie 1).

11 El motivo de la sepultura lapidada aparece también en otros textos de Rulfo. Lucas Lucatero, en “Anacleto Morones”, amontona piedras en el lugar donde ha enterrado a Anacleto Morones, “por miedo de que se saliera de su sepultura y viniera de nueva cuenta a darme guerra” (Rulfo, 1996: 190). Pedro Páramo, en la novela *Pedro Páramo*, coloca un enorme mausoleo sobre la tumba de Susana, según una declaración de Rulfo, no para evitar que salga, sino como símbolo de su poder.

12 En Entrevista con José Emilio Pacheco, Rulfo declaró: “el cine asesinó mi cuento ‘Talpa’, lo despedazó en una película abominable”. Pacheco, en Campbell, 2003: 447.

## Bibliografía

- Ávila y Tena. “Morir peregrinando a Talpa”. En *Santuarios, peregrinaciones y religiosidad popular*, s/f.
- Beuchot, Mauricio. *Hermenéutica analógica y filosofía del derecho*. San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2007.
- Blanco Aguinaga, Carlos. “Realidad y estilo de Juan Rulfo”. En Campbell, Federico (Selec. y pról.). *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica* (19-43). México: UNAM/Era, 2003.
- Castilla del Pino, Carlos. *La culpa*. Madrid: Alianza, 1973 [1ª ed., 1968].
- Crevena, Alfredo B. Talpa. México: *Cinematográfica latina*, 1956.
- De Luz-Moreira, Paolo. Regionalism and Modernism in the Short Stories of William Faulkner, Joao Guimarães Rosa, and Juan Rulfo. Santa Bárbara: ProQuest Information and Learning Company, 2007.
- Dorra, Raúl. “Espacio y memoria en un cuento de Rulfo”. En *Hablar de literatura* (pp. 75-98). México: Fondo de Cultura Económica, 2000 [1ª ed., 1989].
- Freud, Sigmund. “El block maravilloso”. Traducción de Luis López Ballesteros, 1924. Disponible en: [http://www.elortiba.org/pdf/freud\\_block.pdf](http://www.elortiba.org/pdf/freud_block.pdf)
- Freud, S. *De guerra y muerte* (Obras Completas, Tomo XV). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu, 1979.
- Gerez, Marta (2009). “Culpa, anomia y violencia”. *Revista Mal-estar e Subjetividade* –

- Fortaleza – V. 9 (4) (2009): 1077-1102.
- Jurado Valencia, Fabio. “Talpa, correlato religioso y roles actanciales”. *Lingüística y literatura V. 10* (15) (1989), Departamento de Lingüística y Literatura, Universidad de Antioquia, enero-junio, pp. 56-73.
- Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria*. Barcelona: Paidós, 1997 [1ª ed., 1977].
- Pacheco, José Emilio. “Juan Rulfo en 1959”. En Campbell, Federico (Selec. y pról.) (2003). *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. México: UNAM/Era, 2003: 445-448.
- Perus, Francois. *El arte de narrar*. México: RM/CIALC-UNAM/UAGro, 2012.
- Pewzner, Evelyne. *El hombre culpable. La locura y la falta en Occidente*. México: Universidad de Guadalajara/FCE, 1999 [1ª ed. en francés 1992].
- Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades* - Tomo II. Madrid: JdeJ Editores, 1729.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2004 [1ª ed. en francés, 2000].
- . *Finitud y culpabilidad*. Traducción de Alfonso García Suárez y Luis M. Valdés Villanueva. Buenos Aires: Taurus, 1991 [1ª ed. en francés 1960].
- RM. Juan Rulfo. 2010. Disponible en:  
[http://www.editorialrm.com/2010/category.php?id\\_category=6](http://www.editorialrm.com/2010/category.php?id_category=6)
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. México: FCE, 1986.
- . “Talpa”. En *El Llano en llamas* (56-69). México: FCE, 1996.
- . “Talpa”. En *El Llano en llamas* (49-60). México: RM, 2005.
- Thakkar, Amit. *The Fiction of Juan Rulfo: Irony, Revolution and Postcolonialism*. Woodbridge: Tamesis, 2012.