

En torno a la condición sonora de *Pedro Páramo*

Eugenia REVUELTAS
Universidad Nacional Autónoma de México

Hablar de un clásico —y eso es para nosotros Juan Rulfo—, es siempre un reto, pues entre ellos y sus lectores hay más que una cortina, un muro de lecturas e interpretaciones que muchas veces impiden llegar al texto mismo. Esto que ha sucedido recientemente con Cervantes, ocurre con Rulfo. Hablar de él y de su obra es caminar por rumbos transitados hasta la saciedad, pero como la vanidad humana es insaciable, intentaremos encontrar una nueva veta que nos permita, no encontrar nuevas cosas sino redescubrir la belleza profunda del texto y la sabiduría de la construcción rulfiana, más allá de la historia, los incidentes y las peripecias, los personajes, el color local, etcétera, para tratar de responder cómo y por qué fue construyendo su texto y por qué él sabía exactamente que tenía que llamarse *Los murmullos*, y no el título asignado por motivos editoriales. Porque los murmullos nos remiten a la propuesta estética fundamental de Rulfo en esta obra; a la perfección a partir de la cual va atendiendo a las diferentes estrategias de la articulación sonora en lo que llamamos las situaciones acusmáticas. “Las situaciones acusmáticas son hoy día frecuentes a partir de la invención de la radio y la grabación magnetofónica, donde el oyente asume el origen de los sonidos, e incluso el de su factura, sin necesidad de asociarlo a factores visuales”.¹

Esta situación es la constante de la construcción estética en Rulfo. Juan Preciado, y todos los otros fantasmales personajes, asumen los sonidos sin formarse necesariamente representaciones visuales, lo que vuelve más difícil el fenómeno de la representación referencial; no así el de la construcción metafórica, en donde una referencia sonora nos lleva automáticamente a una metamorfosis del referencial, pues, como ya lo hemos dicho muchas veces, el mundo de la creación estética lo que se propone no es crear un referencial sino un mundo alternativo, no cerrado sino abierto a la fantasía creadora, a la imaginación o al propio ensueño del soñante:

Llegué a la plaza, tienes tú razón. Me llevó allí el bullicio de la gente y creí que de verdad la había. Yo ya no estaba muy en mis cabales; recuerdo que me vine apoyando en las paredes como si caminara con las manos. Y de las paredes pa-

¹ Julio Estrada, *El sonido en Rulfo*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, p. 101.

recían destilar los murmullos como si se filtraran de entre las grietas y las desca-
rapeladuras. Yo los oía. Eran voces de gente; pero no voces claras, sino secretas,
como si me murmuraran algo al pasar, o como si zumbaran contra mis oídos. Me
aparté de las paredes y seguí por la mitad de la calle; pero las oía igual, igual que
si vinieran conmigo, delante o detrás de mí.²

Es interesante que, en todos los momentos, desde el inicio del texto hasta el final
en que el mundo de los objetos, a partir de las voces que son capaces de emitir y que
el creador va rescatando del aparente silencio o mudez con el que son percibidos por el
común de los mortales, Juan Rulfo va construyendo un universo de una sonoridad
prodigiosa en la que ritmo, melodía, silencio y sonido son utilizados con la precisión
de una partitura, como intentaremos mostrar líneas más adelante.

Este contemplar al universo como un gran libro que emite voces es de data muy
antigua; algunos tan antiguos como la lectura cabalística del mundo, otros tan cercanos
como el romanticismo germánico, pero en cada uno de ellos se transparenta la rica
intuición del poeta —ese ser al mismo tiempo privilegiado y atormentado— que es
capaz de escuchar estas voces.

La metáfora del universo como un libro abierto implica que todos los fenómenos
contemplados, tanto físicos como espirituales poseen un significado en el que el mundo
es como “un gran alfabeto”, como dice Steiner en su texto *Extraterritorialidad*. Todos
los acontecimientos humanos están enviando mensajes, constituyen el universo innato
de la comunicación, y es al poeta al que le corresponde descifrar esos mensajes, se-
leccionarlos, evocarlos como parte de su propia experiencia que debe ser compartida
con los otros hombres, que eso es finalmente lo que todo creador desea. El universo es
una enorme red de significación, y cada uno de los hilos de esa red puede ser rescatado
por el poeta para construir *su mundo*. En el microuniverso de Comala, Juan Rulfo va
hilando delicadamente toda esta red de significación a través de las metáforas sonoras y
rítmicas del texto. Han quedado lejos las formas del canon narrativo dominante: realista,
naturalista o costumbrista del campo mexicano para transitar por nuevos caminos.

En las ocasionales entrevistas que Rulfo dio, mencionaba que sus mayores in-
fluencias eran las que provenían de la literatura nórdica, cosa que siempre me causó
extrañeza, pero ahora en esta nueva lectura esto se me ha aclarado, porque, a través de
esta metáfora de libro abierto se escuchan las resonancias de la estética nórdica en las
que el mundo de la naturaleza y el mundo de los objetos no es un mundo mudo sino que
emite voces, voces plenas de significados que hay que deslindar y analizar y no pasar
por ellos como un pobre caballo con anteojeras, sino con todos los sentidos y las ca-
pacidades perceptivas del hombre para oír esas delicadas, sutiles, a veces ominosas
voces, porque no son voces articuladas —o no plenamente—, sino voces que sugieren,
persuaden, simbolizan e incitan al oyente a asumir todos sus sentidos. Si no fuera así,
Juan Preciado no hubiera muerto de terror.

² Juan Rulfo, *Pedro Páramo*. México, FCE, 1955, pp. 74-75.

Un rumor parejo, sin ton ni son, parecido al que hace el viento contra las ramas, de un árbol en la noche, cuando no se ven ni el árbol ni las ramas, pero se oye el murmurar. Así. Ya no di un paso más. Comencé a sentir que se me acercaba y daba vueltas a mi alrededor aquel bisbiseo apretado como un enjambre, hasta que alcancé a distinguir unas palabras casi vacías de ruido: “Ruega a Dios por nosotros”. Eso oí que me decían. Entonces se me heló el alma. Por eso ustedes me encontraron muerto.³

La secuencia toda es magistral en términos de esta vinculación entre sonido e historia. Empieza con la referencia a los sonidos festivos, “bullicio de la gente”, de una plaza, que como todas las plazas en días de fiesta está llena de vida, “como si fuera un puro murmullo de la vida”, pero el desconcierto y el pavor se dan cuando este “murmullo de la vida” no corresponde sino a un referencial vacío, donde no existe alboroto sino soledad. La paradoja de la situación, que no corresponde a los modelos de realidad conocida, desconcierta y empavorece al personaje. La condición acusmática de toda la secuencia recrea todas las virtualidades que la percepción tiene, sin una referencia de imagen o de representación, puesto que en la plaza no hay nadie y casi nada, y para intensificar esta situación anómala, está llena de fantasmáticas voces y presencias; ahora bien, todo el acontecimiento se da en la noche, que tradicionalmente está cargada de funestos presagios, a menos que sea escenografía para los encuentros amorosos, pero en el enloquecido vagar de Juan Preciado no ve nada, no se ve nada. Rulfo nos lleva de la mano a una situación límite, pues en la plaza y en el pueblo ya no hay árboles, ni ramas, ni hojas. Esos, los árboles, sólo existían en los recuerdos de Doloritas, que los fue troquelando en el alma de Juan, pero lo terrible es que no existiendo, él sigue oyendo su murmullo. La secuencia se va cerrando con el asedio del rumor contra Juan Preciado, pero ahora ya no es el rumor del viento o de las hojas sino algo más aterrador: “el bisbiseo apretado como en enjambre”. En la secuencia nos llama la atención, y eso le da su mayor condición aterradora, el uso de “parece” y “como”, pues sabemos que *a lo que es*, por aterrador que sea le tememos menos miedo que a lo que no sabemos a ciencia cierta qué es. Esta ambigüedad es lo que nos mete en esa zona psicológica del terror, y que tal vez en un delirio interpretativo podríamos pensar que es el principio de la carcoma de la muerte, sobre todo si lo remitimos al acto sacramental de la impartición de los santos óleos a Susana San Juan.

La secuencia, si pensamos en términos sonoros, va llegando a la coda final, en un inexorable disminuyendo: “alcancé a distinguir unas palabras casi vacías de ruido: ‘ruega a Dios por nosotros’. Entonces se me heló el alma”. “Helar”, utilizado como sinónimo de la muerte, está vinculado a un preconstruido del habla popular que considera la vida como calor. La frase más común es “quedarse frío”, pero “se me heló el alma” va más allá de la muerte física, y a manera de contracanto, y un poco como juego, “por eso es que ustedes me encontraron muerto”, muerto que habla, muerto que siente, muerto que

³ *Ibid.*, pp. 75-76.

está con otros muertos y establece nuevas relaciones, ahora ya sin miedo, pues todavía muy cercano a la experiencia de su propia muerte, le comunica su aprensión ante unos pasos que él siente sobre ellos, a lo que Dorotea responde, como sabia y vieja difunta que es, “ya déjate de miedos, nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados”.⁴

En la construcción rulfiana llama la atención su sabiduría y al mismo tiempo, su economía verbal, así como el manejo realmente insuperable de sonidos, palabras y silencios, que nos recuerdan también a otro autor contemporáneo como Samuel Beckett. Ambos autores utilizan las palabras medidas, cuidadosamente, con aquello que Italo Calvino pide a la literatura del nuevo milenio que es la exactitud. No hablan por aproximación sino que buscan y encuentran la única, la irrepitible, la que expresa lo que quieren decir. Y aunque a veces si hace uno un estudio de constantes léxicas, las repiten una y otra vez, éstas son las necesarias. En el caso de Beckett,

la *reductio*, que hizo del lenguaje —y el título de su primer libro de poemas *Los huesos de Eco*, la designa perfectamente— tiene que ver con muchas cosas características del espíritu moderno [...] Los silencios de Beckett, su traviesa presuposición de que una rosa sea una rosa, pero que sólo un tonto daría por descontado una presuposición tan escandalosa, o se atrevería a traducirla al terreno del arte.⁵

Como lo señalado por Steiner en Beckett, en Rulfo se da esta *reductio*, si lo confrontamos con el canon dominante en lengua española. En sólo 156 páginas construye un universo en el que las palabras, por más usuales, repetidas o escondidas, se yerguen en el texto con todo su poder persuasivo. Y creemos que, en gran parte, esto se debe a la calidad sonora del texto en sí mismo, a la musicalidad de las repeticiones, a los juegos de las cadencias, al ritmo poético dado por las alternancias entre voz y silencio. Hay momentos en los que un sonido articulado, como los fragmentos de una canción o de un lamento o queja, da toda la tonalidad a la secuencia narrativa:

En una de esas pausas fue cuando oí el grito. Era un grito arrastrado como el alarido de un borracho “Ay, vida, no me mereces”.

Me enderecé de prisa porque casi lo oí junto a mis orejas; pudo haber sido en la calle; pero yo lo oí untado a las paredes de mi cuarto. Al despertar, todo estaba en silencio; sólo el caer de la polilla y el rumor del silencio.⁶

De nueva cuenta nos enfrentamos a la experiencia acusmática. El grito, en la red de significaciones que las palabras establecen, está vinculado, por un lado, a lo que le acontece a Eduviges, que se suicida; a un borracho solitario y desesperanzado, que en

⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁵ George Steiner, *Extraterritorial*. Madrid, Siruela, 2002, p. 27.

⁶ J. Rulfo, *op. cit.*, p. 42.

las sombras de la noche —otra vez— grita su rebeldía; y tal vez, y sólo digo tal vez, a la experiencia misma del narrador. El alarido topoacústicamente ocupa dos espacios: el amplio de la noche y el ensoñado y terrible “untado a las paredes”, “dentro de mí y fuera de mí, pegado a mis oídos”. El “ay” que imaginamos acústicamente prolongado, de manera implícita y explícita nos remite a una atmósfera dolorosa y al mismo tiempo rebelde. Y otra vez, a manera de contracanto, como ominosa sonoridad, “el caer de la polilla”, crepitante como enjambre, inexorablemente destructiva. Y envolviéndolo todo la paradoja oximórica de “el rumor del silencio”, constante de la narrativa contemporánea.

Al terminar el diálogo entre Chona y un amante, perdido entre las sombras, y flotando en un espacio que no acabamos de definir, Juan Rulfo inicia otra secuencia sonoramente rica por su calidad evocativa. La comienza a manera de una didascalía teatral:

Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas: [didascalía]

Mi novia me dio un pañuelo con orillas de llorar...

En falsete. Como si fueran mujeres las que cantaran. [didascalía]⁷

Esta microsecuencia tiene un carácter espectacular muy poderoso. Nosotros casi podemos imaginarlo como una película o una secuencia teatral en donde el paisaje cobra sentido por las voces y sonidos que la puntúan. El carácter melancólico y al mismo tiempo rebelde lo dan la canción cantada “en falsete”, que yo me imagino más en segunda voz, y que enlaza dos situaciones de abandono de mujeres: la Chona y la propia Doloritas.⁸

Los encuentros y desencuentros de Juan Preciado con los fantasmales habitantes de Comala van traspasando la realidad para irse sumergiendo en un trasmundo marcado por el sueño y la muerte. En la medida que va pasando el tiempo, Juan Preciado va adentrándose en esa nueva experiencia. Y en un momento dado, cuando encuentra en una casa arruinada a una pareja desnuda —que lo remite al preconstruido “muerte monda y lironda”—, les pregunta naturalmente: “¿no están ustedes muertos?”, y la respuesta tácita en el texto es el silencio, pues la pareja sólo responde con gestos: la mujer sonríe y el hombre mira seriamente. Juan Preciado, vencido por la fatiga y el desconcierto, queda dormido. En este momento de la narración se establece una frontera entre la palabra oídas antes y las palabras oídas a la pareja que está hablando mientras él duerme. Y Juan Preciado, el narrador en primera persona, dice: “Oía de vez en cuando el sonido de las palabras y notaba la diferencia. Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían pero sin sonido, como se oyen durante los sueños”.⁹

⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁸ Preguntando a mis colegas de El Colegio de Michoacán sobre esta canción, me dijeron que apenas se está haciendo un cancionero tradicional de Jalisco, y por ello no es fácil detectarla, aunque, por intertextualidad automática, me recuerda de alguna manera el poema de López Velarde.

⁹ J. Rulfo, *op. cit.*, p. 61.

La vinculación antes señalada entre Beckett y Rulfo queda clara en el manejo de ambos autores, en los diálogos que Beckett escribe para sus obras teatrales y Rulfo como estrategias dramáticas en su texto narrativo.

(Diálogo entre Vladimir y Estragón en *Esperando a Godot*):

Vladimir: Tenemos nuestras razones.

Estragón: Todas las voces muertas.

Vladimir: Hacen un ruido como de alas.

Estragón: Como de hojas.

Vladimir: Como de arena.

Estragón: Como de hojas.

(*Silencio*)

Vladimir: Todos hablan al mismo tiempo.

Estragón: Cada una a sí misma.

(*Silencio*)

Vladimir: Más bien murmuran.

Estragón: Susurran.

Vladimir: Cuchichean.

Estragón: Susurran.

(*Silencio*)

Vladimir: ¿Qué dicen?

Estragón: Hablan acerca de su vida.

Vladimir: Haber vivido no les basta.

Estragón: Tienen que hablar de ello.

Vladimir: Estar muertas no les basta. No es suficiente.

(*Silencio*)

Vladimir: Hacen un ruido como de plumas.

Estragón: Como de hojas.

Vladimir: Como de ceniza.

Estragón: Como de hojas.

(*Silencio prolongado*)¹⁰

Llaman la atención las afinidades entre este diálogo y las constantes de motivos en torno a la reflexión de las palabras, las voces y los objetos, así como al espíritu que anima las reflexiones entre ambos escritores. La condición sonora de ambos textos, uno dramático y otro narrativo, la atmósfera de finitud y desconsuelo que anima a ambos textos, el uso de los silencios y los sonidos establecen una relación de afinidades selectivas entre ambos autores.

Los diálogos rulfianos mantienen, como el de Beckett, esta economía y esta fuerza. En el diálogo que sostiene Juan Preciado con Damiana, ésta le da una serie de información sobre su pasado, su familia, sus muertos, terminando por prevenirlo contra las voces y sus ecos.

¹⁰ G. Steiner, *op. cit.*, pp. 27-28.

- [...] “Así que no te asustes si oyes ecos más recientes, Juan Preciado”.
- ¿También le avisó a usted mi madre que yo vendría?— le pregunté.
- No. Y a propósito, ¿qué es de tu madre?
- Murió. —Dije.
- ¿Ya murió?, ¿y de qué?
- No supe de qué. Tal vez de tristeza. Suspiraba mucho.
- Eso es malo. Cada suspiro es como un sorbo de vida del que uno se deshace.
- ¿De modo que murió?
- Sí. Quizá usted debió saberlo.
- ¿Y por qué iba a saberlo? Hace muchos años que no sé nada.
- ¿Entonces cómo es que dio usted conmigo?
- ...
- ¿Está usted viva, Damiana? Dígame, Damiana.
- Y me encontré de pronto en aquellas calles vacías. Las ventanas de las casas abiertas al cielo, dejando asomar las varas correosas de la hierba. Bardas descarapeladas que enseñaban sus adobes revenidos.
- ¡Damiana!— Grité. —¡Damiana Cisneros!
- Me contestó el eco: “¡...ana ...neros...!”
- Oí que ladraban los perros, como si yo los hubiera despertado. Vi un hombre cruzar la calle:
- ¡Ey, tú— Llamé.
- ¡Ey, tú.— Me respondió con mi propia voz.¹¹

Hay entre los dos diálogos un parentesco evidente: cada uno marcado por el espíritu de su propia casa lingüística, pero con una afinidad de propuesta estética que llama la atención. La alternancia entre voz humana y silencio, las repeticiones van midiendo la duración e intensidad de ellas, de modo que se crea una atmósfera de tensión que hace que el lector sienta la necesidad en ambos casos de leer el texto en voz alta para recuperar los sentidos profundos del texto.

Los dos caminos escogidos por Rulfo para traspasar el mundo de la realidad e ir creando su mundo alternativo son el sueño y la muerte. En ellos se conjunta la eficacia de las voces y los ruidos que, al mismo tiempo que nos remiten al mundo de lo referencial, en el universo de Comala funcionan a manera de evocaciones que se transfiguran y dan un nuevo sentido al mundo deshabitado del Comala ensoñado. Voces que se oyen pero que no tienen sonido, ruidos que se expanden por los aires pero que nada ni nadie los produce, sueños que permiten evocar persona, emociones para encontrarse con la nada, si no es, con el pesar profundo de lo inesperado, de la desdicha que nunca avisa de la soledad. “Entonces oyó el llanto. Esto lo despertó: un llanto suave, delgado, que quizá por delgado pudo traspasar la maraña del sueño, llegando hasta el lugar donde anidan los sobresaltos”.

El texto rulfiano, a 53 años de su primera edición, se nos ha transformado en un clásico del que debemos gozar su lectura, que cada vez le suscitará al lector una serie

¹¹ J. Rulfo, *op. cit.*, p. 55.

de preguntas cuyas respuestas están en el texto mismo. Pero a veces, como si fuéramos Juan Preciado, perdemos el sendero, para, finalmente, encontrarnos a nosotros mismos y a nuestro autor, que nunca nos permitirá ser complacientes, y siempre nos producirá una vital condición de sobresalto.