

—Pero debes tener alguna seguridad. La voz. ¿No lo conociste por su voz?

Juan Rufo

Voz y drama

Me i primer contacto con Juan Rufo y su obra no vino de la lectura de sus textos, sino de su audición, cuando hacia 1960 escuché a través de Radio Universidad la grabación de "¡Diles que no me maten!" y tuve el pensamiento casi mágico de adivinar por el oído que aquello sólo podía ser de él. Después sabría que era el propio Rufo el de la voz.¹⁵

Me parece indispensable referirme a la voz de Juan Rufo como la sola que he escuchado en México de alguien que, dentro de un contexto literario, no dramatiza, o más precisamente aun, no adquiere el *tono dramático* que puede reconocerse entre quienes hablan las lenguas modernas en Latinoamérica o en otros países latinos. La voz de Rufo contrasta con la exageración en los acentos teatrales y en los tonos dramáticos adoptados en el proceso de europeización a partir de la Colonia. El texto y la voz en la grabación de "Luvina" y "¡Diles que no me maten!" suenan en esencia campesinos; el cómo están dichos tiene la virtud de no sonar afectado por lo que sería una imitación: Rufo no se propone estilizar las voces del campo, sino que habla desde un *tono arcaico* que parecería guardar mensajes antiguos. En México, el tono del drama indígena del periodo prehispánico debió de quedar perdido junto con los de la música, para quizá sólo subyacer como parte de la realidad cultural posterior, a través del hablar, por ejemplo, como ocurre en particular con los grupos étnicos indígenas y mesizos más aislados por la geografía, que es el caso de los pobladores del Llano de Jalisco.

El drama en voz de Rufo está presente sin necesidad de *hacerlo* dramático: lo que sobra ahí es el teatro, de modo que cuando se escucha en su parquedad, parecería que accedemos a una idea singular de comunicar la dramatización. Lo mismo ocurre en su novela y en sus cuentos, libres de redundancia, peculiares en su tendencia a la brevedad de frases que arman un mismo párrafo. Con

¹⁵ Juan Rufo, presentación de Carlos Blanco, Serie Literatura, disco *Voz viva*, UNAM, cuarta reedición, México, 1985.

ello, por una parte, elude los juegos ornamentales; por otra, dice las cosas simples de la misma manera.

Si la comunicación del drama se da a veces con elemental sencillez en el texto, las inflexiones de la voz del autor son eficaz complemento para una más profunda comprensión: el tono de voz de Rulfo, pausado siempre, no se apura ante la situación dramática, como si narrador y personajes estuvieran vencidos de antemano. En su grabación de ambos textos de *El llano en llamas*, el modo de hablar conlleva la convicción de que nada puede alterar el fluir hacia el destino. Sin oponer resistencias, quizá incluso en un sentido freudiano, el renunciamiento de los personajes del drama va revelando al oído el tono de la tragedia y también, aquel sentido del tiempo.

Al introducirnos de lleno en los textos del autor, podemos identificar las sonoridades que adoptan sus propias versiones grabadas; Rulfo elabora entonaciones y timbres de voz moldeando el carácter de sus personajes; en este caso cercano al de sus ambientes

Y su voz era dura. Seca como la tierra más seca.¹⁶

Sus descripciones del tono oral asocian las imágenes sonoras a eventos comunes, como ocurre con el lenguaje campesino

"Y contaba que al niño se le había ocurrido dar un berrido como de tecolote [...]"¹⁷

Contrastando con las expresiones de dolor, es posible encontrar algunas alusiones más que forman parte de lo cultural, o de la situación descrita, como ocurre en *Pedro Páramo* al mencionar el llanto de un mozo, insinuación que parece estar ligada con una parte de la tradición funeraria en México, aun cuando el papel tradicionalmente atribuido a las mujeres es en este caso asumido por un hombre, que habla con Eduviges Dyada

—"El patrón don Pedro le suplica. El niño Miguel ha muerto. Le suplica su compañía.

—"Ya lo sé —le dije—. ¿Te pidieron que lloraras?

—"Sí, don Fulgor me dijo que se lo dijera llorando. [...]"¹⁸

La alusión a las *lloronas* de velorio es directa en la agonía de Susana San Juan

¹⁶ *Pedro Páramo*, ed. cit., p. 104.

¹⁷ *El llano en llamas*, en *Obras*, p. 129.

¹⁸ *Pedro Páramo*, ed. cit., p. 26.

Cerca de la puerta, Pedro Páramo aguardaba con los brazos cruzados; en seguida, el doctor Valencia, y junto a ellos otros señores. Más allá, en las sombras, un puño de mujeres a las que se les hacía tarde para comenzar a rezar la oración de difuntos.¹⁹

Instantes después, al oír "el sollozo de una de las mujeres escondidas en la sombra",²⁰ Susana San Juan exclama

—[Justina, hazme el favor de irte a llorar a otra parte!]²¹

En un pasaje anterior, al enterarse de la muerte del padre y recordar "las miradas llenas de hielo",²² Susana reía

Y la pobre Justina, que lloraba sobre su corazón, tuvo que levantarse al ver que ella reía y que su risa se convertía en carcajada.²³

Desde el ángulo opuesto al del drama, las expresiones de comicidad sonora surgen de forma sólo pasajera, como la alusión a los indios, quienes "...Platican, se cuentan chistes y suelen la risa [...]";²⁴ o bien, cuando lo humorístico es empleado como elemento de tensión psicológica en una situación solemne

Acuérdate [...] que por más señas estaba enferma del hipo. Acuérdate del relojito que armaba cuando estábamos en misa y que a la mera hora de la Elevación soltaba su ataque de hipo, que parecía como si se estuviera riendo y llorando a la vez [...].²⁵

En el argumento cinematográfico de *El gallo de oro*, el pregonero Dionisio Pinzón permite al autor jugar extensamente con las sonoridades del personaje, quien ejercerá "el oficio de gritón". Una descripción que enfatiza el carácter acústico del material nos conduce a *ciegas* a través del ámbito colectivo

[...] la reseña del pregonero se oía más cercana, hasta que, detenido en una esquina, abocinando la voz entre sus manos lanzaba sus gritos agudos y filosos:

"Alazán tosiado... Vecine pesos a quien lo encuentre... Sin averiguatas..."

Esta última frase era larga y descomulgada [...] hasta que el pregón se alejaba de nuevo y luego se disolvía en los rincones más apartados del pueblo."

[...]

Nunca dejaba un rincón de San Miguel del Milagro sin su clamor

¹⁹ *Ibid.*, p. 119.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 95.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 90.

²⁵ "Acuérdate", *El llano en llamas*, ed. cit., p. 129.

[...]
 [...] su voz no se opacaba nunca [...]
 [...]
 [...] desde temprana hora hasta muy entrada la noche, hasta sentir que su pregón se confundía con el ladrido de los perros en el pueblo dormido [...] y siguiera gritando su pérdida [...]
 [...] delante de los sonoros retumbos de la tambora y los chillidos de la chirimía, ahucando sus templados gritos dentro de una bocina de cartón [...]
 [...]
 [...] animando con gritos a los payasos [...]
 [...]
 [...] no de pregonero, sino de griton en el palenque[...] se le oía la voz cansada, más no por eso dejó de anunciar a grito abierto [...]»²⁶

Los fragmentos anteriores, íntegramente narrados desde lo sonoro, carecen de imagen visual alguna; de ahí lo de encontrarnos ante una audición *a ciegas*. El énfasis del texto no está puesto directamente en los sonidos que va creando el pregonero, sino en cómo son escuchados. Al decir que "el pregón se alejaba de nuevo y luego se disolvía en los rincones más apartados del pueblo", o que "nunca dejaba un rincón de San Miguel del Milagro sin su clamor" o mejor todavía, "hasta sentir que su pregón se confundía con el ladrido de los perros", Rulfo da la impresión de estar *imaginando sonoramente*, o sea, reproduciendo en el interior lo espacial, para *ver el lugar* por medio del oído, como ocurre con los invidentes.

El oído de los ciegos adquiere sus conocidas cualidades en la medida en que la mente requiere reconstruir el espacio real. Si para el oyente común el sonido en ocasiones no es tan importante —o excepcionalmente bien puede llegar a identificar sus componentes de altura, intensidad, timbre o duración—, la necesidad de asir la realidad en el invidente tiende a exigirle mayor precisión en lo auditivo, añadiendo a los factores anteriores las referencias de un espacio real en tres dimensiones, esencial para lograr mayor información.²⁷

²⁶ *El gallo de oro*, ed. cit., pp. 22-26.

²⁷ Una breve aclaración si fuese útil: la *altura* es la de las frecuencias audibles —por ejemplo, la de las notas musicales *do, re, sol*, etc.—; la *intensidad* o *amplitud*, la fuerza con que se escucha —fuerte, débil—; el *timbre*, aquello que distingue con qué fue producido el sonido —un instrumento, por ejemplo—; la *duración*, el tiempo en que se mantiene sonando —i.e., un segundo—. Además de los otros componentes, la tridimensionalidad equivale a *verticalidad, lateralidad y profundidad* sonoras.

Aquella interiorización de lo sonoro le permite a Rulfo elaborar, bajo un ángulo diferente, imágenes de sonoridades que pueden situarse en el nivel de la fantasía, invitando a la experiencia de juegos auditivos imaginarios

Oía su voz, su propia voz, saliendo despacio de su boca. La sentía sonar como una cosa falsa y sin sentido.²⁸

Pedro Páramo, como se verá gradualmente y luego en detalle,²⁹ constituye una propuesta completa de construcción sonora: voces, atmósferas o imágenes de sonoridades, lo mismo que alusiones a formas de escuchar, serán elementos centrales de la obra. En el caso de las tonalidades de las voces, puede observarse que transitan constantemente de lo real a lo irreal. Las sugerencias comprenden matices distintos, como cuando adquieren un tono intimista

Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma [...]³⁰ o cuando alude a lo aéreo y etéreo de la materia sonora

—Entonces ésa fue la causa de que su voz se oyera tan débil, como si hubiera tenido que atravesar una distancia muy larga para llegar hasta aquí.³¹

La voz puede ser real, pero también puede venir de la memoria que guarda los recuerdos de quien ha desaparecido, siendo un vínculo con aquello que llega a ser una realidad latente en cada interior

"Allá me oírás mejor [...]. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz [...]"³²

Las alusiones al tono de la voz en *Pedro Páramo* entienden a ésta como materia real o perteneciente al mundo de los muertos. Bajo ambas formas, Rulfo elabora las ideas de un modo característico en sus escritos, que conduce a la mente a un espacio descrito una vez más *a ciegas*

—¿No me oyes? —pregunté en voz baja.

Y su voz me respondió [...]

Su voz parecía abarcarlo todo. Se perdía mas allá de la tierra.³³

"Tú sabes cómo hablan raro allá arriba; pero se les entiende [...]"³⁴

²⁸ "El hombre", *El llano en llamas*, ed. cit., p. 46.

²⁹ Véase en el tercer capítulo de este mismo libro "Sonoridades inventivas. *Pedro Páramo*, una forma musical".

³⁰ *Pedro Páramo*, ed. cit., p. 8.

³¹ *Ibid.*, p. 14.

³² *Ibid.*, p. 12.

³³ *Ibid.*, p. 60.

Voz y llanto se escuchan en la penumbra integradas a la sonoridad de los pasos, ambiente propio de la obra. Casi desde su inicio, la novela tiende a crear una confusión entre realidad y fantasía, como ocurre con la expresión: "la voz sacude los hombros",³⁵ a mi parecer la que hace más evidente la inasibilidad de aquellos personajes en tránsito constante entre los universos de la vida, el sueño y la muerte

La voz sacude los hombros. Hace enderezar el cuerpo. Entreabre los ojos. Se oyen las gotas de agua que caen en la destiladera sobre el cántaro raso. Se oyen pasos que se arrastran [...] Y el llanto. Entonces oyó el llanto. Eso lo despertó; un llanto suave, delgado, que quizá por delgado pudo traspassar la marama del sueño, llegando hasta el lugar donde andan los sobresaltos.³⁶

Insistiendo en el carácter de los tonos dramáticos en los cuentos o en la novela, de la voz parecen desprenderse rasgos de los personajes, cuyas indicaciones demuestran comprender la experiencia íntima de las inflexiones. En uno de los escasos textos autobiográficos de Juan Rulfo, "Mi padre", el duelo es descrito extensamente a través del llanto³⁷

—Ya son las tres de la mañana y hemos traído a tu padre. Lo han asesinado [...]

Y tuve que llorar, y tener que oprimir el corazón

para que sulte su jingo.

Forzarlo hasta el llanto [...] para golpearlo con el

martillo de la pena y hacerle

sentir su dolor. Hice eso,

sólo por llorar. Por no gemir en silencio.

Y mi llanto se hizo agua como la sangre. Y cuando oía

allá lejano el llanto de mi madre [...]

Las últimas líneas vuelven a referir a una audición en la oscuridad, que a lo escuchado, integrará una sensación íntima, vivida en el aislamiento.

El sentimiento de pérdida es una manifestación casi permanente en la novela y en los cuentos de Rulfo. El llanto en "Mi padre" nos acerca al ambiente de duelo que describe en "Talpa"

Natalia se metió entre los brazos de su madre y lloró largamente allí con un llanto queuito. Era un llanto aguantado por muchos días [...]³⁸

³⁴ *Ibid.*, p. 64.

³⁵ *Ibid.*, p. 27.

³⁶ *Ibid.*, pp. 27-28.

³⁷ Rulfo, Juan, "Mi padre", poema inédito, publicado aquí con la autorización de la señora Clara A. de Rulfo.

³⁸ "Talpa", *El llano en llamas*, ed. cit., p. 62.

En *Pedro Páramo*, sin embargo, las inflexiones sugeridas por el autor hacen que el llanto guarde una relación particularmente estrecha con el poema

Y después el sollozo. Otra vez el llanto suave pero agudo, y la pena haciendo retorcer su cuerpo.

—Han matado a tu padre [...]³⁹

Las mismas palabras se repiten más tarde, oídas en "aquella voz quebrada, deshecha, sólo unida por el hilo del sollozo"⁴⁰ de la madre de Pedro Páramo, eco sobre el tiempo de la novela que es antecedente, historia familiar

"¡Han matado a tu padre!" [...]⁴¹

Lo rítmico

A un si el texto carece de evocaciones sonoras directas, los parlamentos a manera de monólogo de "¡Díles que no me maten!", de *El llano en llamas*, están elaborados como una lejanía, cuyos ritmos de repetición son la base de una sonoridad que gira en torno de incesantes variaciones de la palabra *decir*⁴²

—¡Díles que no me maten, Justino!

Anda, vete a decirles eso.⁴³

Aquella súplica produce la impresión de ser una plegaria religiosa, como si fuera un rezo. Al análisis rítmico, la métrica del párrafo original muestra estar constituida por un paralelismo entre las dos primeras frases, bastante próximas silábicamente —10 contra 9—. Por otra parte, se observa un juego entre dos simetrías: las posiciones opuestas de *díles* y *decirles*, y la inversión en la puntuación de los términos *Justino* y *anda*⁴⁴

³⁹ *Pedro Páramo*, ed. cit., p. 28.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 71.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² En todas las citas siguientes de este cuento recurre a la separación del texto en líneas distintas para enfatizar la estructura iterativa y facilitar el análisis del ritmo. También, como ya he indicado en la *Nota* editorial, relevo en caracteres más visibles las palabras que surgen periódicamente.

⁴³ "¡Díles que no me maten!", *El llano en llamas*, ed. cit., p. 99.

⁴⁴ Dentro de esta sección utilizaré la notación métrica, donde las sílabas acentuadas se señalan por "—" y las no acentuadas por "v".

—vvvv—v v—v
—v vvv—v—v

Las dos frases siguientes

—Que por caridad. Así diles.

Diles que lo hagan por caridad.⁴⁵

sostienen un ritmo de 9 sílabas, en el cual reaparecen los tres acentos por cada frase que sostenían el paralelismo de las dos primeras, rompiendo aquí con el carácter imitativo, para enfatizar una vez más el juego simétrico, ahora con los términos *diles* y *por caridad*, colocados en los extremos⁴⁶

vvvv—v—v
—vv(v)—vvv—

Mantenándose sobre la constante variación de la palabra *decir*, el texto alterna fragmentos monologados con voz narrativa

Iba a decirles que lo solaran [...] [*...*] *iba a decirles*, pero se quedaba callado [...] [*...*] "Más adelantito se los diré" Y él había bajado a eso: a *decirles* [...] Y ahora seguía junto a ellos, aguantándose las ganas de *decirles* que lo solaran [...] Dijo: —Yo nunca le he hecho daño a nadie —eso dijo—. Entonces pensó que no tenía nada más que *decir* [...] [*...*]⁴⁷

Obsérvese cómo las variaciones sobre verbo forman una estructura sólida que parece sostener al conjunto de las frases aisladas, comunicadas igualmente por la posición que ocupa cada mención: al inicio, al final, al centro, o en ambos extremos.

Los dos fragmentos siguientes, perenecientes al último diálogo, recuperan el paralelismo de aquella especie de monólogo inicial

—St. Dile al coronel que de allá mismo soy [...] [*...*]

—St. Dile que sí lo conocí. Ya murió.⁴⁸

El ritmo está concebido a partir de la repetición textual al principio de cada uno, de una métrica dodecasílaba en ambas frases con la permutación interna de un metro tribraquio [vvv] conjugado

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ Expreso la fusión *le-ha* con la breve entre paréntesis: (v)—.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 103–106.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 107.

con anapestes [v—] y de la conservación de idénticas sonoridades rítmicas al inicio y al final de cada una

—vvv—vv—vv—
—vv—vvv—vv—

Hacia el final del cuento recurre una vez más a la repetición, empleando ahora el *ir* y el *venir* en una forma serpenteada en torno del y, casi la simetría de un palíndroma que parece girar fatalmente en círculo

Había venido su hijo Justino y
su hijo Justino se había ido y
había vuelto y ahora otra vez venía.⁴⁹

Ello vuelve a producir una rítmica en paralelo, cuya base sería el pie métrico dáctilo [—vv], conjugado con troqueos [—v] y yambos [v—], que provocan una sensación de cambio en la velocidad

v—vv—vv—vv—v
v—vv—vv—v—v
v—v—vv—vv—v—v

La construcción literaria a través de la redundancia en las palabras, que en parte puede tipificar el estilo de hablar campesino, hace que los textos se conviertan en materiales de variación a partir de una rítmica reincidente. Véase en "Talpa"

Siguió rezando con su vela apagada. Rezando a gritos para oír que rezaba.⁵⁰

La tendencia reiterativa en el hablar campesino no es fortuita; detrás de ello hay una forma de *decir* las cosas que denota su origen indígena. Tomemos como ejemplo este texto de la literatura tzeltal: "Un hombre y un tejón"⁵¹

"Jul winik sok kojom"
Te winike ya lax 'alej ya spos sk'al
fich yu'un laj yo'tan ta 'alel
Laj ta yey te 'awale

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 108–109.

⁵⁰ "Talpa", *ibid.*, p. 73.

⁵¹ "El hombre quiebra la tierra para sembrar.—Ya terminó de quebrar la tierra, de sembrar su maíz.—Terminó de sembrar y regresó a su casa.—Al día siguiente se fue a ver su siembra.—Cuando llegó todo estaba arrancado.—Entonces, el hombre volvió a resembrar y regresó de nuevo a su casa.—Al otro día fue a ver su resiembra y volvió a encontrar otra vez todo arrancado [...]". *Cuentos tzeltales, Serie III, Narraciones en voz indígena*, vol. 2. Informante, Sebastián Méndez Ton; texto introductorio, José Manuel Pinedo; transcripción lingüística, Carlos Manuel García. Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista, Fonapas-INI, México, p. 2. Enfatizo la reincidentia utilizando cambios de tipografía y adopto la separación por renglones y su distribución centrada, para marcar los signos indicados en la transcripción citada [...].

Laj la sstun le sh'ale
Jich yu'un laj yo'tan ta 'auval suji bel ta sna ta spojelal ba yil te yauwale
Spisila jo'shil 'ak'o sia'ixa te yauwale
Jich yu'un la snop isin te winike
Ya kauwena xan jiel kilik te kauwale [...]

Sin buscar el juego combinatorio de la rima, la repetición literal o incluso imprecisa funge como tal —en el anterior o en los textos de Rulfo—; detrás de la reincidencia puede hallarse, si se quiere, un placer por reencontrar la misma palabra, la misma sonoridad, como un proceso que ayuda a mantener mentalmente al objeto mencionado. El fondo es retentivo, como el de los textos encantatorios o el de la poesía rimada, que a diferencia de la prosa, se dirigen a la memoria o a estados de la mente distintos del consciente.

La reiteración forma parte de la naturaleza de las sonoridades rulfanas: tanto en las repeticiones de palabras como en las microsonoridades de carácter ecoico.⁵² Rulfo juega significativamente con estas últimas, como al decir

El llano en llamas

Una relectura sólo fonética produciría

El llano en llamas

El mismo ecoísmo vuelve a encontrarse en algunos de los nombres de sus personajes

Pedro Páramo
 Susana San Juan

repetición que en los tres casos bien podría ser voluntaria en la construcción de lo fonético, para producir sus respectivos ecoísmos, como

E-lla Pro Su-nan

o podría proceder de una afirmación de sonoridades atractivas para el autor. En ambos casos, el origen residiría en un placer retentivo, casi musical.

Al igual que ocurre en música con el empleo de *motivos rítmicos* o de *sonoridades tímbricas*, la construcción fonética a través de la reiteración de sonoridades y de rimas adquiere un sentido estructural y estético en los textos de Rulfo. A mi parecer uno de los momentos más notorios y reveladores del oído literario del autor es el del pasaje del diálogo entre la mujer y el hombre en "Luvina"

—“¿Qué es? [...].”

⁵² El término designa en un sentido lingüístico a todas aquellas formas de repetición fonética que producen la impresión de un eco.

—“¿Qué es qué? [...].”
 —“Eso, el ruido *esc*.
 —“Es el silencio [...].”⁵³

Me detendré un momento en su análisis.⁵⁴ Además de la audición concreta a la que evoca el pasaje, el autor parece haber elaborado en él tres sonoridades principales —como si fueran timbres fonéticos—, que para su identificación posterior denominaré *A*, *B*, *C* y a las que se añade una sonoridad única y aislada del resto —*D*—

A qué
B es, eso, si, cio
C el, le
D ruido

En la identificación que hago me refiero tanto a la reincidencia exacta de la palabra *qué*, como a la tendencia fonética de algunas sílabas, como es el caso de las agrupadas en *B*, todas en torno del núcleo sonoro *s*,⁵⁵ o de los de *C*, combinación de las sonoridades *e* y *l*. Observando la estructura que produce la tendencia fonética del diálogo, la forma se divide en dos por los grupos de sonoridades —*A* *B* y *B* *C* (*D*)—

A [¿Qué] *B* [es]
A [¿Qué] *B* [es] *A* [qué?]
B [Eso] *C* [el] *D* [ruido] *B* [esc]
B [Es] *C* [el] *B* [si-] *C* [-le(n)-] *B* [-cio]

Los renglones pares resultan ser extensiones repetitivas de los nones. La representación en notación métrica contribuye también a hacerlo evidente

— — —
 — *v* *v* — *v* — *v*
 — *vv* — *v*

El pasaje completo puede también expresarse con un esquema que deja ver una rica microforma simétrica

A *B* → *A* *B* *A*
B *C* (*D*) *B* → *B* *C* *B* *C* *B*

⁵³ “Luvina”, *El llano en llamas*, ed. cit., p. 117.

⁵⁴ Inicialmente he eliminado las acotaciones originales en el texto —“me dijo” y “le pregunté”—, ubicadas respectivamente después del primero y segundo renglones; en esta misma sección habré de analizar más tarde la rítmica que producen.

⁵⁵ Incluyendo *cio* en tanto que *sio*, que es la pronunciación acostumbada en México.

Puede observarse que dicha microforma vuelve a resurgir bajo una forma distinta en la relación que mantiene cada parte del diálogo con su comentario respectivo —“me dijo” y “le pregunté”—, eliminados arriba inicialmente. Sólo considerando el número de segmentos rítmicos de cada línea, sin tomar en cuenta el valor de sus acentos, se ve que cada comentario agrega un segmento a cada pregunta

“¿Qué es? —me dijo.

• • • • •
“¿Qué es qué? —le pregunté.
• • • • •

La forma rítmica que guardan pregunta y respuesta o pregunta y comentario, adquiere el carácter de un responso, especie de letanía donde la respuesta y los comentarios son una repetición ampliada de la propuesta inicial, en cuyo texto quedan contenidos lo mismo elementos de correspondencia semántica que de orden fonético: la construcción otorga un mismo valor para ambos.

Como hemos visto en “¡Diles que no me maten!”, el ritmo se manifiesta con las repeticiones o variaciones de una palabra; el procedimiento aparece asiduamente a lo largo de los textos de *El llano en llamas*, pero en *Pedro Páramo* está aun más desarrollado. El ejemplo más elemental aparece en este diálogo, cuya monotonía —y también monofonía— anuncia el carácter de tiempos aletargados de la novela

—Ven a tomar antes *algun* bocado. *Algo* de *algo*. Cualquier cosa.

—¡Iré. Iré después.⁵⁶

En otros pasajes de la novela la realidad se ve fundida al mundo onírico a partir de una elaboración de sonoridades literarias. El estilo reiterativo del habla campesina —realismo— adquiere un enfoque nuevo cuando el modo de decir las cosas se convierte en un recurso casi encantatorio —mágico—, en el que participen la incesante repetición y variación fonéticas. La idea, desde un punto de vista sólo musical parecería asociarse con una especie de *minimalismo evolutivo*, es decir, la retención de las sonoridades expuestas asociada al avance gradual de sus cambios. Un claro ejemplo de ese tratamiento aparece en un pasaje de lo que sería la parte central de *Pedro Páramo*, donde se encuentran distribuidos grupos de sonoridades repetitivas, algunas de ellas sólo reincidentes⁵⁷ y otras en constante variación —*oía, oído, oyen, sonido, sonaban, habúan, tenían, sentían*—

⁵⁶ *Pedro Páramo*, ed. cit., p. 15.

⁵⁷ Como palabras, hasta entonces.

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 las que se *oyen* durante los sueños.⁵⁸

En contraste con aquel fragmento, casi enseguida, la construcción muestra una repetitividad parca, que provoca la impresión de un estancamiento del tiempo

Como que se van las voces. Como que se pierde su ruido. Como que se ahogan. Ya nadie dice nada. Es el sueño.⁵⁹

Manteniendo una discreta confusión entre modos del hablar campesino y un tono encantatorio basado en juegos reiterativos similares a los de ambos ejemplos anteriores, el autor va creando una sensación de duda entre lo que es oído interiormente y su probable existencia en el exterior

Aquí no me han dejado en paz los gritos.
¿No oyó lo que estaba pasando? [...] ⁵⁹
¿No acaba usted de oír?⁶⁰

La elaboración de esquemas repetitivos crea una rítmica reincidente, que también puede ser búsqueda de sonoridades poéticas, como este otro texto de la novela, cercano al arrullo —especie de canto fúnebre a la madre— evocador de un ciclo de vida y muerte

Tú y yo allí, rezando rezos interminables,
sin que ella oyera nada,
sin que tú y yo oyéramos nada,
todo perdido en la sonoridad del viento [...] ⁶¹
[las manos...] cruzadas sobre su pecho muerto;
su viejo pecho amoroso
sobre el que dormí en un tiempo
y que me dio de comer
y que palpitó para arrullar mis sueños.⁶¹

Aquí, al acompañar al otro a la muerte, la sonoridad retorna a un proceso repetitivo elemental

—Sí, padre.
—No digas: “Sí, padre.” Repite conmigo lo que yo vaya diciendo.
—¿Qué va usted a decirme? ¿Me va a confesar otra vez? ¿Por qué otra vez?⁶²

⁵⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁶¹ *Ibid.*, p. 81. Adopto igualmente la distribución separada y los caracteres en negritas para enfatizar con ambos la rítmica repetitiva.

Aquél tiende a preparar el ambiente ecoico de una letanía repetida inímicamente: entidades fonéticas, palabras, voz, murmullos, calor, fusión entre el nacer y el morir que conserva, al igual que la anterior —“Tú y yo allí, rezando rezos interminables,”—, la forma del arrullo

—Te dejaré en paz, Susana.

Conforme vayas repitiendo las palabras que yo diga, te irás quedando dormida.

Sentirás como si tú misma te arrullaras.

Y ya que te duermas nadie te despertará [...]

Nunca volverás a despertar.⁶³

[...]

[...] con su boca casi pegada a la oreja de ella para no hablar fuerte, encajaba secretamente cada una de sus palabras: “Tengo la boca llena de tierra.” Luego se detuvo. Trató de ver si los labios de ella se movían. Y los vió balbucir, aunque sin dejar salir ningún sonido.

[...]

[...] Luego volvió a oír la voz calentando su oído...⁶⁴

Los aspectos constructivos relacionados con la simetría estructural y con la repetitividad y formas de variación de las sonoridades, no parecen proceder de una concepción casual, de carácter sólo intuitivo. Enfatizaré más tarde esta idea aquí sólo esbozada, con algunas observaciones sobre la constructividad musical en Rulfo, la simetría en particular, característica que se extiende de lo micro a lo macroestructural y que refleja una clara tendencia entre las categorías formales de su obra. Lo estructural tiende a definir formas de síntesis como una entre las metas de su construcción literaria; en general, su empleo de un lenguaje sencillo no tiende a excluir la elegancia formal, sino al contrario, la elaboración desde proposiciones simples y no esquematizadas le permite refinamientos sutiles: el juego con lo simple deja de ser mero uso del lenguaje elemental para trascender, además del sentido mismo de los textos, por medio de la estructura.

⁶³ *Ibid.*, p. 117.

⁶⁴ Adopto el procedimiento anterior de separación y de énfasis sobre algunas palabras.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 117-118. La presencia de los sonidos que acompañan al arrullo había sido evocada antes: “Creo sentir todavía el golpe pausado de su respiración; las palpitaciones y suspiros con que ella arrullaba mi sueño [...]”, *ibid.*, p. 79.

El texto oculto

La mención del *cómo suena* algo para describirlo, denota en Rulfo la tendencia característica de una mentalidad ocupada por el oído; sin embargo, su forma de nombrar las cosas a partir de sonoridades es parte a su vez de un uso común entre los campesinos mexicanos, como en la expresión: “[...] soltó el llanto; un chillido que se estuvo oyendo toda la tarde como si fuera una aullido de coyote”,⁶⁵ forma de hablar que se hace más notoria cuando se emplea la típica fórmula comparativa *como* o *como si*, donde la evocación de lo sonoro sirve de énfasis, capaz de provocar a menudo una impresión casi cómica, sin que esté ligada al contenido

Era como si se nos hubiera acabado el habla a todos o como si la lengua se nos hubiera hecho bola como la de los pericos y nos costara trabajo soltarla para que dijera algo.⁶⁶

El modo de decir las cosas no deja de formar parte de la visión del mundo del campesino, cuyas comparaciones a través del *como si*, asociadas aquí una vez más a lo sonoro, nos colocan ante metáforas que van de la inocencia extrema a un humor negro casi involuntario. Esta costumbre ocurre con alguna frecuencia entre los cuentos de *El llano en llamas*, como puede observarse en estos tres ejemplos

—A él le gustaban tiernitas; que se le quebraran los güsticos; oír que tronaran como si fueran cáscaras de cacahuete.⁶⁷

Me zurró una sarta de porrazos que hasta me quedé dormido entre las piedras, con los huesos tronándome de tan zafados que los tenía [...].⁶⁸

Ya por último le dí una patada al muertito y sonó igual que si se la hubiera dado a un tronco seco.⁶⁹

El dramatismo de algunos momentos en *Pedro Páramo* contrasta entre la situación y el modo de decirlo, lo que llega a ser una constante en Rulfo, derivada del estilo narrativo campesino

—¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto? —me preguntó a mí.

—No, doña Eduviges.

—Más te vale.

[...]

⁶⁵ “Acuérdate”, *El llano en llamas*, ed. cit., p. 132.

⁶⁶ “El llano en llamas”, *ibid.*, p. 80.

⁶⁷ “Anacleto Morones”, *ibid.*, p. 165.

⁶⁸ “En la madrugada”, *ibid.*, p. 57.

⁶⁹ “La Cuesta de las Comadres”, *ibid.*, p. 27.

[...] mientras salía de su boca un murmullo, que podía ser de oraciones [...].⁷⁰

La última frase del pasaje es el antecedente de otro fragmento de la novela elaborado sobre una forma similar de narración

"La mujer dormía. De su boca borbotaba un ruido de burbujas muy parecido al del escritor."⁷¹

La relación ecoica en la sucesión *boca, borbotaba y burbujas* tiene una sonoridad que refiere a la acción primaria, en la que lo estertóreo parece acercarse a la oralidad del recién nacido. Una y otra formas denotan un sentimiento elemental de la vida, en el que se confunden nacer y morir; forma rudimentaria en el decir para la cual ambos extremos serían sólo simples partes del ciclo terrenal, ajenos una vez más al énfasis del tono dramático.

A través de expresiones creativas, inspiradas en un modo colectivo de decir las cosas, Rulfo nos ayuda a captar, con un fondo filosófico sin duda presente, un sentir característico de las sociedades mexicanas del campo. Lo que desde la apreciación del foráneo tiende a simular ser de una candidez poética, desde el ángulo de las tradiciones verbales mexicanas implica una manera de nombrar cargada de significado. Las expresiones que emplea Juan Rulfo, la forma en que relaciona las palabras, el modo de relatar, o su literatura en un sentido global, parecen provenir de un pensar que revela al otro México, el que aun si al margen, permanece: *está ahí*. Distante del costumbrismo tradicional o de conceptos literarios que buscarían la belleza en la abstracción, Rulfo escribe como se come, o como se ve y se escucha: fuera de lo irreal, casi nada de lo que dice es en especial distinto de lo que ya conocemos; sin embargo, el *cómo* está dicho recupera mensajes que quizá no sabíamos identificar en el habla rural del país; entre otros, los de arraigo indígena.

En manifestaciones de la literatura tradicional indígena de México, predomina la relación viva con la naturaleza: ésta lo es casi todo; el hombre se encuentra confundido con ella, de donde nacen realidades y fantasías. Los nombres propios son los de seres u objetos reales, que semejan tener vida propia: un monte, una nube, el viento o el sol, son más que meros signos; también son colores, formas, sonidos. Son símbolos y son potencias, de ahí que la presencia de los objetos de la realidad en la narrativa se traduce por nombrar cómo son, cómo sueñan, a qué se parecen. A diferencia de la evocación poética,

el texto habla de la cosa en sí, en su estado primario, antes de ser abstracta. Es su propia concreción lo que la cosa es, sin miramientos de pudor intelectual ni literario.

Aquel que conoce el habla del campo en México sabe que el modo de expresarse tiene su origen en arcaísmos indígenas mezclados con una lengua española que sirve de corriente conductora. La forma de nombrar, de decir las cosas —por ejemplo, por medio de comparaciones—, contiene mensajes subyacentes de las lenguas indígenas, mientras que el español funciona como un sistema del cual el México campesino conoce sólo una parte. Detrás del idioma común hay otros con la apariencia de ser faltas gramaticales o códigos indecifrables, que llegan a constituir un modo constructivo característico en el hablar.

Al igual que en el lenguaje hablado en México, en el musical ocurre otro tanto: el oír detrás de las melodías, más allá del fondo de los acompañamientos de guitarrones y violines, nos comunica con *otra música*, portadora de mensajes musicales ocultos de la antigüedad americana. Recuerdo, por ejemplo, la voz de don Félix Trejo Rendón, cantor de un vasto repertorio de corridos mexicanos y depositario de antiguas tradiciones campesinas e indígenas:⁷² su forma de cantar llega a tener más de grito que de voz; en todo caso ésta no busca ser pura: su entonación se mantiene firme, pero no en los tonos que le da la música instrumental; su acompañante vocal, por otra parte, no coincide con él, sino se le opone, canta a propósito más fuerte o en un tono distinto. No es que uno u otro ignoren el rigor en el canto del corrido; por el contrario, han mezclado a éstas otras formas que parecerían ser vestigios del estilo del canto prehispánico que, en el contexto dentro del que se presentan, tienden a ser escuchadas como si fueran errores.

Para muchos mestizos e indígenas del Continente Americano, la música es algo cuya identificación aislada no está cabalmente integrada, en la medida en que el proceso de una supuesta culturización no ha logrado transformar del todo conceptos antiguos.⁷³ En aquellos

⁷² Refiero al disco *Trava popular de Morelos*, Félix Trejo Rendón y Susano Trejo, A-8402, Discos Alebrje, Producción e investigación de Marcos Delí, Jesús Peredo y Carlos Sandoval; textos de Catherine Eaux, Cuernavaca, México, 1984.

⁷³ Recuerdo del Primer Festival de Música Indígena organizado por Antonio Zepeda para el INBA, hacia 1980, cuando unos músicos de Oaxaca habían interpretado una canción para voz, guitarra y arpa, cuya tonada repetida sin cesar se había prolongado durante media hora. El público entusiasta pedía con aplausos una pieza más. Los músicos aceptaron, tocando exactamente lo mismo, con letra distinta.

⁷⁰ Pedro Paramo, ed. cit., pp. 27-29.

⁷¹ *Ibid.*, p. 61.

grupos étnicos que conservan aún tradiciones prehispánicas sabemos que no existe un término para identificar el concepto de *música*,⁷⁴ ésta forma parte integral de una celebración mayor, que constituye la *fiesta* o la *fiestividad*, como ocurre por ejemplo con los *voladores* de Papantla: la música con flauta y tambor pequeños que se ejecuta en sus presentaciones, es sólo parte de un ritual solar al que se integran, entre otros aspectos, la danza y la acrobacia, siendo al parecer esta última actividad de uso común entre los pueblos prehispánicos.⁷⁵

En la narrativa de Rulfo, la multiplicidad de vertientes descriptivas induce igualmente al lector a captar una inventiva artística plural, donde el sonido o la música se diría que sólo son parte de una totalidad en la que confluyen otros recursos de la percepción y ofrecen la presencia sensorial de lo visual, lo táctil o lo olfativo, como ya antes he señalado que ocurre en "Talpa"

Desde allí comenzamos a juntarnos con gente que salía de todas partes; que había desembocado como nosotros en aquel camino ancho parecido a la corriente de un río, que nos hacía andar a rastras, empujados por todos lados como si nos llevarán amarrados con hebras de polvo. Porque de la tierra se levantaba, con el bullir de la gente, un polvo blanco, como tamo de maíz que subía muy alto y volvía a caer; pero los pies al caminar lo devolvían y lo hacían subir de nuevo; así a todas horas estaba aquel polvo por encima y debajo de nosotros. Y arriba de esta tierra estaba el cielo vacío, sin nubes, sólo el polvo; pero el polvo no da ninguna sombra [...]

[...] y así, andando sobre los huesos de sus rodillas y con las manos cruzadas hacia atrás, llegó a Talpa aquella cosa que era mi hermano Taniño Santos; aquella cosa tan llena de cataplasmas y de hilos oscuros de sangre que dejaba en el aire, al pasar, un olor agrio como de animal muerto.⁷⁶

⁷⁴ Refiero al lector al texto de E. Thomas Stanford sobre "El concepto indígena de la música, el canto y la danza", en *La música de México*, Julio Estrada, editor, tomo I., Historia, vol. 1, capítulo III, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1985, pp. 65-86.

⁷⁵ En mi reciente trabajo de investigación sobre la originalidad musical de los indios del Continente Americano, durante mi estancia con Kwan Faré Tzé en la reserva indígena de San Juan Pueblo, pude constatar cómo el *cantlor* lleva a cabo la invención completa de la festividad, donde la música sería inexplicable de encontrarse aislada del contexto global en el que participa. En la creación de una ceremonia, como la *Danza de las nubes*, cuyo canto se renueva cada año, el artista inventa un ritmo, una melodía, un texto poético, los movimientos de la danza, a la vez que la selección de los colores sagrados que deben portarse.

⁷⁶ "Talpa", *El llano en llamas*, ed. cit., p. 71.

Como si fuera igualmente parte de aquella pluralidad existente en las ceremonias tradicionales prehispánicas, la música en los textos de Rulfo no tiende a presentarse aislada: cita poco el cómo suena, habla de ella como un elemento más entre los del ambiente general, para aludir a algunas canciones o a sus textos; obsérvense sus frecuentes menciones en "El día del derrumbe"

—Y después, cuando el ponche de granada se les subió a la cabeza, comenzaron a cantar todos en coro. Oye, Melitón, ¿cuál fue la canción esa que estuvieron repite y repite como disco rayado?

—Fue una que decía: "No sabes del alma las horas de luto."

Miraba a los que cantaban, y movía la cabeza, llevando el compás, sonriendo [...]⁷⁷ El mismo cuento, incluido en *El llano en llamas* dentro de la más reciente publicación de *Obras* de Rulfo, menciona títulos de composiciones, la presencia de algunos instrumentos y su onomatopeya

"Y ya no se diga cuando entró al pueblo la música de Tepic, que llegó retrasada [...]

y los músicos tuvieron que venirse a pie; pero llegaron. Entraron sonándole duro al arpa y a la tambora, haciendo tatachum, chum, chum, con los platillos, arrándole fuerte y con ganas al *Zepihote mojado* [...]"⁷⁸

Más adelante, la anécdota humorística para cerrar de nuevo con la música que "estuvieron repite y repite"

"Quién sabe quién fue a decirle a los músicos que tocaran algo, lo cierto es que se soltaron tocando el Himno Nacional con todas sus fuerzas, hasta que casi se le reventaba el cachete al del trombón de lo recio que pitaba [...]"

[...]

—Después todos se sentaron [...] y siguieron bebiendo ponche y cantando la canción esa de las "horas de luto".⁷⁹

El mundo rulfiano tiende a ser franca fusión de realidades antagónicas. Los Torricos de "La Cuesta de la Comadres", después de haber despojado a un cadáver "cantaban durante largo rato, hasta que amaneció".⁸⁰ En "La herencia de Matilde Arcángel", junto con el del temblor arriba citado, otro de los cuentos de *El llano en llamas*

⁷⁷ "El día del derrumbe", *El llano en llamas*, en *Obras*, p. 119.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 120.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 121-124. Al igual que aquí con el Himno, sonando sin cesar después del temblor, recuerdo que en momentos solemnes y emotivos durante la conmemoración del setenta aniversario del nacimiento de Juan Rulfo en San Gabriel, inespereadamente atacaba rotunda la *Danza* de la banda municipal.

⁸⁰ "La Cuesta de la Comadres", *El llano en llamas*, ed. cit., p. 28.

que revelan las *Obras*, la flauta se encuentra asociada al ambiente y a quien la toca, más que a la música misma

[...] lo que más se oía era la musiquita de una flauta que se les agregó al pasar [...] y se fue alejando, yéndose, hasta desaparecer

[...]

Cuando ya parecía que había terminado el desfile de figuras oscuras que apenas si se distinguía en la noche, comenzó a oírse, primero apenas y después más clara, la música de una flauta [...] ⁸¹

Al igual que con la música, la presencia de la flauta se encuentra en el mismo sitio y al mismo tiempo que el drama, sin parecer guardar relación

Y a poco rato, vi venir a mi abijado Eurenio montado en el caballo [...] Venía en ancas, con la mano izquierda dándole duro a su flauta, mientras que con la derecha sostenía, atravesado sobre la silla, el cuerpo de su padre muerto. ⁸²

La presencia de la música o de los instrumentos sigue siendo contrastante o incluso un poco absurda, como ocurre en otros casos en Rulfo, si bien este último acentúa una cierta crueldad mezclada a la inocencia extrema del contexto.

En cuanto a los instrumentos musicales, su mención en los textos de Rulfo no refiere tanto a la música que producen como a su mera identificación tímbrica. En el guión del cortometraje *El despojo*, ⁸³ surge una cita dinámica e inventiva referida a "Pedro, un tactorino campesino indígena que lleva enorme guitarrón a cuestras" ⁸⁴

[...] acrobilado [...] el cuerpo del campesino termina ahora de caer, de espaldas, en cámara lenta, con gran pesadez, sobre el enorme guitarrón cuyas maderas crujen en un estridente acorde y lanzan mil astillas por los aires [...] ⁸⁵

A su vez, en "No oyes ladrar los perros", la alusión del instrumento musical es sólo sugestiva: "[...] las manos del hijo [...] le zarandeaban la cabeza como si fuera una sonaja" ⁸⁶ Mientras, en este otro caso adopta la conocida frase popular: "Si la campana no repica es porque no tiene badajo." ⁸⁷

81 "La herencia de Mañide Arcángel", *El llano en llamas*, en *Obras*, pp. 130-131.

82 "La herencia de Mañide Arcángel", *ibid.*, p. 131.

83 "El despojo", *El gallo de oro*, ed. cit., pp. 103-113.

84 *Ibid.*, Secuencia 1, p. 109.

85 *Ibid.*, Secuencia 10, p. 113.

86 "No oyes ladrar los perros", *El llano en llamas*, ed. cit., p. 135.

87 "Paso del Norte", *ibid.*, p. 142.

En los textos de la novela y de los cuentos, las referencias al canto son comunes, aun cuando de una forma más bien estática y ausente de contenido musical, como al decir: "Se oía que algunos cantaban." ⁸⁸ Aquellas menciones señalan más al texto que a la música misma; si acaso, como aquí, sólo para denotar el género o el estilo

Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas:

*Mi novia me dio un pañuelo
con orillos de llorar...*

En falsete. Como si fueran mujeres las que cantaran. ⁸⁹

Si no, la canción es señal de referencia al ambiente o a la costumbre —"la gente les chiflaba la canción de 'Las güilitas' cada vez que se asomaban a la calle"—, ⁹⁰ de identificación del grupo social —"trajo hasta un gramófono y cobra la música a cinco centavos [...] desde un danzón hasta la Anderson esa que canta canciones tristes"— ⁹¹ o de situación, como en el caso del Nachito

[...] se vivía tocando canciones todas desafinadas en una mandolina que le prestaban en la peluquería de don Refugio.

[...]

Al Nachito se le ocurrió ir a darle una serenata, ya de noche, poquito después de las ocho y todavía cuando estaban tocando las campanas el toque de Ánimas. Entonces se oyeron los gritos [...]: al Nachito defendiéndose patas arriba con la mandolina [...] ⁹²

Sin adentrarse en una descripción estética, ni tampoco indicar el carácter, ni en ocasiones el género de la melodía, el autor tiende a dejar abierta la posibilidad de intuir la música de que podría tratarse a través del contexto. Es cierto que Rulfo alcanza la atención del lector conocedor de las tradiciones locales, capaz de identificar géneros y melodías con la sola mención del título, pero no encuentro mayores evidencias de que el autor se propusiera esa dirección. Para Rulfo, a mi entender, la música en tanto que producto cultural no es tan importante como las sonoridades de la realidad y de la invención. En sus narraciones ocupa un sitio ajeno, más bien distante, como la de un elemento vago, sin las calidades que podría otorgarle cualquier intención de mostrar su contenido. Sin que pareciera

88 "El llano en llamas", *ibid.*, p. 93.

89 *Pedro Paramo*, ed. cit., p. 50.

90 "Anacleto Morones", *El llano en llamas*, ed. cit., p. 160.

91 "Paso del Norte", *ibid.*, pp. 141-142.

92 "Acuédate", *ibid.*, pp. 131-132.

proponérselo, su concepción se identifica con las manifestaciones festivas del sincretismo ceremonial mestizo, en las que la música se presenta fuera de una evolución propia, como si se mantuviera en condición pasiva. Es aun más significativo el hecho de que no indentifica en la música valores tan llenos de señales como los que logra encontrar en las sonoridades del mundo y de sus voces.

Las menciones rulfianas son escasas en relación a la música y a los instrumentos musicales como sujetos y objetos temáticos o de reflexión estética, a diferencia de autores cuyas evocaciones son constantes. Rulfo sólo indica su presencia, elaborando en otra dimensión la creatividad sonora. En México, encuentro que aquel desarrollo creativo con lo sonoro se encuentra como antecedente en la obra poética de Xavier Villaurrutia, que bajo dicho aspecto, a mi entender, guarda gran cercanía con Rulfo. Véase como ejemplo el poema "Aire",⁹³ de evocaciones sonoras y auditivas

El aire juega a los sonidos:
rompe los tragaluces del cielo,
y llena con ecos de plata de agua
el caracol de los oídos.

O bien este otro, "Silbatos"⁹⁴

Lejanos, largos
—¿de qué trenes sonámbulos?—,
se persiguen como serpientes,
ondulando.

Dentro de la misma temática del segundo poema y con algunas palabras en común, enfático sobre una sensación de lentitud, Rulfo dirá

Luego la máquina se vino para atrás [...] Daba unos silbatazos roncacos y tristes y muy largos.⁹⁵

La diferencia con Villaurrutia en la creatividad sonoro-musical, además de la específicamente literaria, estribaría en que, más allá de su afinidad por la elaboración de sonoridades, en Rulfo la evocación es concreta, no se ocupa necesariamente de *la música*, sino de un *inventar musical* en prosa a partir de insinuaciones sonoras. Mientras, las evocaciones por parte del poeta son numerosas e intensas; tratan

⁹³ Villaurrutia, Xavier, *Antología*, prólogo y selección de Octavio Paz, Fondo de Cultura Económica, Letras mexicanas, México, 1980, p. 74.

⁹⁴ *Idem*.

⁹⁵ "El llano en llamas", *El llano en llamas*, ed. cit., p. 94.

con frecuencia de una música de salón y urbana, muchas veces como una materia abstracta, cercana a los lenguajes musicales.

Leer a Rulfo exige pensar, más que en la música, en su oído, que se aventuraría a *componer* con sonoridades comunes, como las de la naturaleza, objetos, seres humanos y otras que crea su mente. Así, para diferenciar, considerese mejor, no música, sino creatividad musical. Si acaso existió alguna vocación hacia la música en el autor, se manifestó imaginativamente sólo bajo la alternativa literaria, aun cuando su inventiva musical surge en sus narraciones a través de su poderosa captación de los universos auditivo y sonoro.

En el nivel de la cita a la presencia de la música como un elemento de identificación social, las alusiones en los cuentos, en la novela y en los guiones de Rulfo son frecuentes, manteniéndose distantes de lo que se denominaría el contenido musical por sí solo, independiente de algún texto. Así, bajo su forma circunstancial, la música en Rulfo es, sobre todo, referencia simple a lo social. En el México posterior a la Conquista, la música en sus términos en apariencia más abstractos parte de su identificación popular con el terreno de la iglesia, como cuando en Rulfo se dice: "Entramos en Talpa cantando el Alabado",⁹⁶ o bien: "El gozo de los querubines y el canto de los serafines".⁹⁷ A pesar de mencionarse con frecuencia en algunos cuentos o en la novela, la cita concreta a la liturgia musical no deja de ser tan llana como en los demás contextos

Acuérdate de Urbano Gómez, hijo de don Urbano, nieto de Dimas, aquel que dirigía las pastorelas y que murió reclutando el "rezonga ángel maldito" cuando la época de la influencia.

[...]

Acuérdate [...] pues todos los hijos se le morían de recién nacidos y siempre les mandaba cantar alabanzas, llevándolos al panecón entre músicas y coros de monaguillos que cantaban "hosannas" y "glorias" y la canción esa de "ahí te mando, Señor, otro angelito" [...].⁹⁸

En esta otra evocación, fantasía de tono místico, se supone la existencia de una música celestial apenas esbozada

"Hay aire y sol, hay nubes. Allá arriba un cielo azul y detrás de él tal vez haya canciones; tal vez mejores voces [...]."⁹⁹

⁹⁶ "Talpa", *ibid.*, p. 71.

⁹⁷ *Pedro Páramo*, ed. cit., p. 118.

⁹⁸ "Acuérdate", *El llano en llamas*, ed. cit., pp. 129-130.

⁹⁹ *Pedro Páramo*, ed. cit., p. 29.

Presencia litúrgica, música aparente o mensaje codificado, el tañido de las campanas surge a menudo en los cuentos de Rulfo, como aquí, en alusión a los sonidos del pueblo de su niñez

Oye las campanadas del alba en San Gabriel y se baja de la vaca, arrodillándose en el suelo [...].¹⁰⁰

Y las campanas estuvieron doblando a muerto toda la noche, hasta el amanecer, hasta que fueron cortadas por el toque del alba.¹⁰¹

En *Pedro Páramo* las campanas adquieren a su vez singular importancia al final de la obra

Llegó el mediodía y no cesaba el repique. Llegó la noche. Y de día y de noche las campanas siguieron tocando, todas por igual, cada vez con más fuerza, hasta que aquello se convirtió en un lamento rumoroso de sonidos [...].¹⁰²

La sonoridad de instrumentos musicales asociados al culto, en particular las campanas o los de origen prehispánico, define una característica sinérgica de una liturgia indígena y popular en México

Afuera se oía el ruido de las danzas; los tambores y la chirimía; el repique de las campanas [...].¹⁰³

Parte también del sincretismo musical entre las distintas sociedades del país, resurge la mención del falsete en Rulfo¹⁰⁴

Voces de mujeres cantaban en el semisusurro de la noche: "Salgan, salgan, salgan, ánimas de penas" con voz de falsete.¹⁰⁵

Aquel falsete al que refiere Rulfo dentro de ceremonias religiosas o de la música popular, es posible que tuviera un origen anterior a la influencia europea. En México se tiende a asociar el falsete al canto tirolés que viene con el Imperio a mediados del siglo pasado, pero la observación de los usos musicales de las etnias originales del Continente revela que su empleo pertenece a una tradición antigua.¹⁰⁶

¹⁰⁰ "En la madrugada", *El llano en llamas*, ed. cit., p. 55

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 61.

¹⁰² *Pedro Páramo*, ed. cit., p. 120.

¹⁰³ "Talpa", *El llano en llamas*, ed. cit., p. 74.

¹⁰⁴ Recordará el lector la mención anterior del falsete en la novela —"como si fueran mujeres las que cantaran"— *Pedro Páramo*, ed. cit., p. 50.

¹⁰⁵ "En la madrugada", *ibid.*, p. 61.

¹⁰⁶ En la actualidad, las cada vez más frecuentes grabaciones de música indígena de origen prehispánico en todo el Continente evidencian la existencia del falsete, lo mismo que el chifido y las vocalizaciones gritadas, como uno de los elementos tradicionales de aquellas culturas.

Entre otras sonoridades de las antiguas tradiciones mexicanas y del Continente, el chifido forma parte de los distintos sonidos que participan en el canto tradicional indígena; sin embargo, su uso asociado al canto o a otros instrumentos, como si fuera un timbre más, ha tendido a perderse, aun si se le encuentra todavía presente en algunas canciones populares. En el México actual, el chifido tiene también su origen en otra tradición popular, como ocurre en algunos países —i.e. el sur de Italia— donde llega a ser un lenguaje sonoro elemental, eficaz para transmitir mensajes o para recrear e inventar música. He aquí varias formas del chiflar en *El llano en llamas*

Ellas [las hermanas] aprendieron pronto y entendían muy bien los chifidos, cuando las llamaban a altas horas de la noche [...].¹⁰⁷

Se espanta los zancucos con su sombrero y de vez en cuando intenta chiflar, con su boca sin dientes, a las vacas [...].¹⁰⁸

Íbamos regustosos, chifle y chifle del gusto [...].¹⁰⁹

Una síntesis de las numerosas referencias hechas respecto de la música permite decir que, en la narrativa de Rulfo, los contenidos musicales carecen de importancia frente a las simples presencias del canto, de los instrumentos o de la música misma. Esta es menos relevante que su manipulación creativa. Por ejemplo, el cantar de los Torricos en "La Cuesta de las Comadres" serviría para crear una especie de *música verbal*, como si fuera un *objeto musical* que va a combinar con otras sonoridades.¹¹⁰

Los Torricos me venían siguiendo. Los oí que cantaban durante largo rato, hasta que amaneció. Cuando amaneció dejó de oírlos. Ese aire que sopla tanito antes de la madrugada se llevó los gritos de su canción y ya no pude saber si me seguían, hasta que al pasar por todos lados los ladridos encarecidos de sus perros.¹¹¹

Además de ello, obsérvense de nuevo los juegos reiterativos que caracterizan la prosa del autor y su predilección por la simetría

oí amaneció
amaneció oírlos

¹⁰⁷ "Es que somos muy pobres", *El llano en llamas*, ed. cit., p. 38.

¹⁰⁸ "En la madrugada", *ibid.*, p. 54

¹⁰⁹ "Paso del Norte", *ibid.*, p. 148.

¹¹⁰ Adopto el término acuñado por Pierre Schaeffer en sus definiciones de la música concreta. Véase en Schaeffer, Pierre, *¿Qué es la música concreta?* III. El objeto musical, pp. 24-38, Editorial Nueva Visión, colección "Música contemporánea", Buenos Aires, Argentina, 1959.

¹¹¹ "La Cuesta de las Comadres", *El llano en llamas*, ed. cit., p. 28.

En lo concerniente a la música, desde el punto de vista inventivo la relación con aquella no reside ahí en citarla, sino en las propuestas dinámicas de esos *ladridos encarrerados* o del aire que "se llevó los gritos" de la canción. Si la música está ahí, no es fácil distinguirla ni se sabe cuál es exactamente; quizá no importa incluso si es ésta o aquella, sino que, en efecto, es un *objeto* o una idea que sólo forma parte del paisaje o de la atmósfera del texto

Esa noche volvieron a sucederse los sueños. ¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas? ¿Por qué no simplemente la muerte y no esa música tierna del pasado?¹¹²

Uno de los señalamientos a mi entender más reveladores del pensamiento de Rulfo respecto de la música aparece en las indicaciones del guión *El despojo*, donde su esquema del ambiente sonoro-musical es singular: "Música, ruidos estilizados, silencios".¹¹³ ¿Es música a la que se refiere Rulfo? La palabra es empleada sin necesariamente definirse. Lo identificado por música no parecería ser necesariamente un concepto, sino una especie de entidad, de la cual existen sólo experiencias previas, por lo general asociadas a lo literario—canciones—, pero cuya vivencia no es aclarada. Sin embargo, respecto de lo sonoro, la alusión a esos "ruidos estilizados", aun si su existencia se mantiene en el texto de forma abstracta, simularía indicar algo interiorizado en el autor, casi una proposición. Junto a "silencios" no definidos, el hecho de sugerir algún *estilo* en el ruido marca un carácter particular en lo que, para otros, sólo sería parte del ambiente.

Por lo que a través de su propia familia he oído decir, todo indica que, durante la segunda mitad de su vida, Juan Rulfo habría cambiado su dedicación a la fotografía por un fuerte interés por la audición musical. Aun si es así, opino que su gozo por alguna música, como he intentado anotar páginas atrás, no llega a manifestarse en su literatura, cuya época de producción principal es bien anterior a sus intereses musicales. Independientemente de aquéllos, creo que sobre todo era un hombre ligado a su oído, del cual derivaba vivencias intensas, que van del simple oír a una audición altamente propositiva en lo perceptual, lo que le llevará, primero, a su creatividad sonora-musical literaria y, más tarde, a su identificación con la música.

Una vez establecido el deslinde respecto de lo que sería la música en Rulfo, en mi opinión casi una flor cuya belleza se hubiera extinguido, intentaré entonces una aproximación a dos de los extremos que, entre las manifestaciones del *sonido*, pueden darse en las obras del autor: lo real y lo figurado. En contraposición con lo restringido de la música, o con la elaboración concreta del ritmo o del énfasis sonoro en su construcción literaria, el *sonar* va a ocupar un sitio primordial en la gran mayoría de sus narraciones, de modo que, sin ello, es posible afirmar que el estilo de sus textos carecería de una de sus principales características. Veámos primero el caso de las sonoridades asociadas a lo real:

Desde el primer cuento de *El llano en llamas*, "Macario", se puede observar una acusada tendencia a revelar al lector la presencia del universo sonoro: Macario, singular espectador auditivo, nos introduce al nivel primario del *oír*

Estoy sentado junto a la alcantarilla aguardando a que salgan las ranas. Anoche, mientras estábamos cenando, comenzaron a armar el gran alboroto y no pararon de cantar hasta que amaneció.¹¹⁴

[...]y luego ya no habrá modo de matarlas y a mi madrina no le llegará por ningún lado el sueño si las oye cantar [...].¹¹⁵

Las cucarachas truenan como saltapéricos cuando uno las destripa. Los grillos no sé si truenan. A los grillos nunca los mato. Felipa dice que los grillos hacen ruido siempre, sin pararse ni a respirar, para que no se oigan los gritos de las ánimas que están pensando en el purgatorio [...]. Además, a mí me gusta mucho estarme con la oreja parada oyendo el ruido de los grillos.¹¹⁶

En otra parte del texto surgen curiosas alusiones a la música a partir de la experiencia corporal

Sin embargo, lo de tener la cabeza así de dura es la gran cosa. Uno da de topes contra los pilares del corredor horas enteras y la cabeza no se hace nada, aguantando sin quebrarse. Y uno da de topes contra el suelo; primero despacio, después más recio y aquello suena como un tambor. Igual que el tambor que anda con la chirimía, cuando viene la chirimía a la función del Señor. Y entonces uno está en la iglesia, amarrado a la madrina, oyendo afuera el *tum tum* del tambor... Pero lo que yo quiero es oír el tambor... Oírlo, como cuando uno está en la iglesia, esperando salir pronto a la calle para ver cómo es que aquel tambor se oye de tan lejos, hasta lo hondo de la iglesia y por encima de las condenaciones del señor cura...¹¹⁷

¹¹⁴ "Macario", *El llano en llamas*, ed. cit., p. 7.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 13-14.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹¹² *Pedro Páramo*, ed. cit., p. 104.

¹¹³ "El despojo", *El gallo de oro*, ed. cit., p. 113.

Cuando Macario menciona el tambor, tiene varias directrices: su oído quiere averiguar qué ocurre con aquello que “se oye de tan lejos” —el oído característicamente musical es casi paranoide—, quiere conocer de dónde viene el sonido y cómo se relaciona con sus efectos. Si ello puede llevar a suponer que el oír en Rulfo tiene raíz musical, su manifestación verbal, en vez de servirse de los códigos de algún lenguaje, va a substituirlos por la acústica.

Cosa curiosa, la onomatopeya empleada en *Macario*, aquel *tum tum*, como en otros casos, es siempre sencilla. Rulfo evoca sonoridades, pero no pretende su reconstrucción fonética fiel, como lo muestran estos otros ejemplos

Una bandada de cuervos pasó cruzando el cielo vacío, haciendo “cuar, cuar, cuar”.¹¹⁸

El agua que gotecía de las tejas [...] Sonaba: plas plas y luego otra vez plas [...].¹¹⁹
[...] y pácatelas y pácatelas, oímos los rillonazos [...].¹²⁰

Los sonidos transcritos por *cuar, plas* o *pácatelas* son la onomatopeya común y pertenecen al decir popular. En comparación con las sonoridades literarias, el sonido característico que las cosas producen es evocado de forma clara por el oído de Rulfo, como su alusión a las campanas, entre las que escucha “algunas ya cascadas, con un sonar hueco como de cántaro”.¹²¹

El otro polo de las elaboraciones del *sonar* rulfano se da en *Pedro Páramo*, donde el autor se adentra en lo sonoro y en los valores del silencio, más que en ningún otro de sus textos, para crear desde ahí ambientes de ficción literaria de una creatividad comparable al inventar musical

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 10-11. Con todas las obvias salvedades, el fragmento recuerda el tono de una narración autobiográfica de la infancia de Silvestre Revueltas con el cual el de “Macario” comparte la fascinación por lo sonoro: “[...] Era muy pequeño, tres años [...] cuando por primera vez oí música [...] estuve de pie escuchando largo tiempo, y seguramente con atención desmedida, pues por tres o cuatro días me quedé bizco [...] De niño (también de hombre?), preferí siempre dar tamborazos en una tina de baño y soñar cuentos [...] y así pasaba los días iniciando con la voz los diversos instrumentos, improvisando orquestas y canciones y acompañándome con la tina del baño.” En Álvarez Corral, Juan, *Compositores Mexicanos, 32 biografías ilustradas*, “Silvestre Revueltas...”, p. 219, EDAMÉX, cuarta edición, México, 1972.

¹¹⁸ *Pedro Páramo*, ed. cit., p. 9.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹²⁰ “Paso del Norte”, *El llano en llamas*, ed. cit., p. 149.

¹²¹ *Pedro Páramo*, ed. cit., p. 120.

Ningún sonido; ni el del resuello, ni el del latir del corazón; como si se detuviera el mismo ruido de la conciencia. Y cuando terminó la pausa y volví a tranquilizarme, retornó el grito y se siguió oyendo por un largo rato [...].¹²²

La descripción da prioridad a una imaginación a través de la materia sonora; la semejanza es grande con el fantasear asociado a las imágenes que pueden aparecer en la mente al oír o al inventar música. Todavía más, al decir *el mismo ruido de la conciencia*, la evocación de la vivencia parece aludir a algo conocido, comparable con el pensamiento musical: el *oír* como presencia del *ser*.

¹²² *Ibid.*, p. 36.