

“PEDRO PÁRAMO: LOS RUMORES DEL SONIDO”

Susana González Aktories

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Ahí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida...

(Pedro Páramo)

Hacia la conformación de un paisaje sonoro en *Pedro Páramo*

El sonido en Rulfo se ha convertido en un “silencio a voces”: referencias a la oralidad como artificio narrativo; interpretaciones acerca de la riqueza semántica que cobra el silencio declarado e implícito; usos metafóricos como tono y tonalidad para interpretar ambientes, espacios y emociones en la obra de este autor, son muestra del interés constante que ha tenido la crítica por la sonoridad en la obra rulfiana. La “musicalidad” a la que remiten algunos estudiosos como característica inherente de esta narrativa, ha sido incluso tema de reflexión de compositores tan destacados como Julio Estrada o de Mario Lavista.¹ Se puede

¹ Julio Estrada publicó en 1989 un libro dedicado a *El sonido en Rulfo* (México, UNAM) y, entre otros artículos, el que lleva por título “Abundio Martínez y Doloritas Páramo, músicos en la realidad: silencios y murmullos en la novela” (en *Los Universitarios*, UNAM, no. 15, sept. 1990, pp. 10-14). Además, desde 1992 comenzó a trabajar en una ópera basada en *Pedro Páramo*, que se estrenó bajo el nombre de *Murmullos del páramo* el 12 de mayo de 2006 en Madrid (cf. Fietta Jarque, “Llevar a Rulfo a la ópera”, en *El Ángel*, suplemento cultural de *Reforma*, 14 de mayo de 2006, p. 3).

Mario Lavista por su parte, también ha tenido una fascinación por la obra de Rulfo. Así lo observa Jorge Zepeda: “Recuerdo, por ejemplo, que Mario Lavista usa como lema una frase del cuento *Talpa*: ‘¿Qué es eso? -¿Qué es qué? -Eso, el ruido ése. Es el silencio’. Que un músico -consciente como pocos del valor último del silencio- haga suya una frase de un escritor como Rulfo nos habla de la aspiración máxima del arte: involucrar al receptor en la construcción de sentidos, algo que ocurre con mucha mayor facilidad en la música que en la literatura. Ya en las primeras reseñas de la novela se aludía al vínculo entre la estructura de *Pedro Páramo* y la sonoridad.” (Fabiola Palapa Quijas, “La literatura de Juan Rulfo, ‘ejemplo de fidelidad a unos

afirmar que la sonoridad en *Pedro Páramo* sigue siendo una materia inagotable. Su manifestación es a la vez abierta y velada, a través de una variedad de recursos tanto micro- como macroestructurales, que en su conjunto integran el *paisaje sonoro*² de Comala.

En este estudio se expone primero un panorama general de los recursos sonoros que actúan en el texto en distintos grados de profundidad, con múltiples funciones, y que representan diferentes niveles de significación en la novela. A partir de ello, se pretende resaltar la importancia que tiene la ficcionalización de lo oral, y la necesidad de prestar *oído* al *ojo* lector de *Pedro Páramo*.

Empezaremos este recorrido por los elementos narrativos de tipo estructural, que podrían entenderse en un sentido amplio como recursos sonoros: ritmo narrativo generado por la anáfora; ritmo sintáctico producido por reiteraciones de frases, palabras o aliteraciones; y uso de onomatopeyas. Continuaremos con formas del discurso oral: la importancia del diálogo entre los personajes; la imitación del habla popular; los guiños elocutivos a partir de la dinámica y el timbre de las voces. Luego, con recursos que amplían la significación de sonoro a partir de un tratamiento semántico: el papel simbólico del silencio, las metáforas alusivas al sonido, el paisajismo sonoro, y la referencia directa a la música y al canto. Finalmente, llegaremos al papel que juega el escucha en la novela.³

ideales estéticos”, en *La Jornada*, 22.6.2006; consultado en red: www.jornada.unam.mx/2005/06/22/a06n1col.phphc). Zepeda reconoce con tino que la sonoridad es en Rulfo un elemento decisivo para la configuración del sentido de la obra por parte del lector.

² La noción de paisaje sonoro está inspirada aquí en el término de “soundscape”, acuñado por el musicólogo canadiense Murray Schafer, quien alude a un entorno sonoro (cualquiera que haya sido su origen y su forma de producción) como importante espacio en donde se genera una significación. La configuración de sentido en torno a sonidos característicos de un lugar y momento específicos es, en el caso que nos ocupa, generada por Rulfo, pero participa en su decodificación también el lector. (cf. Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Density Books, Rochester, 1994 [originalmente publicado como *The Tuning of the World*, NY, Knopf, 1977]).

³ Si bien sugerentes, es pertinente recalcar que para este acercamiento no resultaron especialmente útiles las categorías de sonidos (literarias, ambientales, musicales, imaginarias) que presenta Julio Estrada en su libro *El sonido en Rulfo*, pues parten de una lectura más bien impresionista o creativa.

El listado que aquí se presenta no pretende responder a un orden jerárquico de importancia de los recursos sonoros, ni busca demostrar que éstos operan con una función exclusiva; de hecho, varios de ellos pueden considerarse en el caso de Rulfo dentro de varias categorías.

1. El *ritmo narrativo generado por la anáfora*, forma privilegiada también en la música, y que en este texto rulfiano, además de contribuir a la complejidad en la estructura narrativa, refuerza una intención evocativa, el gesto de eco de voces que van y vienen, como llamadas por la memoria. Este recurso permite además entender la riqueza simbólica de la que se van cargando de sentido pequeños pero recurrentes temas como el suspiro, el llanto o los murmullos, en la medida en la que avanza la narración, y cómo se van relacionando los campos semánticos en esa misteriosa visión que se nos presenta de Comala. Veamos a continuación cómo actúa la anáfora en el ejemplo de un suspiro del personaje Dolores, permitiendo intercalar en el diálogo una digresión descriptiva del paisaje, para luego volver nuevamente a él:

“Entonces comenzó a suspirar.

“—¿Por qué suspira usted, Doloritas?

“Yo los había acompañado esa tarde. Estábamos en mitad del campo mirando pasar las parvadas de los tordos. Un zopilote solitario se mecía en el cielo.

“—¿Por qué suspira usted, Doloritas? (pp. 26-27)⁴

Sucede de manera similar con la explicación inicial que da Juan Preciado acerca de por qué llegó a Comala: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo.” A partir de ahí hay una digresión evocativa de la madre de Juan Preciado, mediante la que se revela la promesa, como explicación pormenorizada de esa

⁴ Tanto esta como la siguientes citas fueron tomadas de la edición de *Pedro Páramo* revisada por el autor en 1981 para su publicación en el Fondo de Cultura Económica, colección popular [10ª reimpression, 1994].

frase. El fragmento remata con la misma fórmula con la que inició, pero ahora en un gesto de afirmación más que de explicación: “Por eso vine a Comala.” (p. 7) ⁵

2. El *ritmo sintáctico, semántico*, y por ende también sonoro, producido por *reiteraciones de palabras y aliteraciones*. Entre éstas últimas, cabe mencionar el propio nombre de **Pedro Páramo**. En cuanto a lo sintáctico, es notoria la insistente aparición de palabras o fórmulas que pueden entenderse como motivos (*leitmotive*) rectores de determinados pasajes. Tal es el caso del diálogo en el que Pedro Páramo solicita a Fulgor que vaya a pedir en su nombre la mano de Lola:

–Mañana vas a pedir la mano de la Lola. [...]
–La pedirás para mí. [...] Le dirás que estoy muy enamorado de ella. Y que si lo tiene a bien. [...]
–Le dirás a la Lola esto y lo otro y que la quiero. Eso es importante. (pp. 48-49)

Más adelante se abundará en la importancia que tienen las repeticiones de verbos como “decir” y “oír” en la construcción narrativa.

3. Los juegos sonoros del lenguaje producidos por *onomatopeyas*, que no sólo cobran un carácter icónico, sino que revelan a la vez una prosa coloquial. Aparecen ejemplos de ello desde el inicio de la novela, como el “cuar, cuar” de los cuervos cruzando el cielo (p. 10), o el “plas, plas” del agua que gotea (p. 17).
4. El constante uso del *diálogo* entre los personajes remite a otro gesto sonoro importante, el “performativo”,⁶ aquél en el que las voces hacen figura, saben de sí y en el acto de

⁵ Sobre el recurso anafórico véase el artículo de Lisa Block de Behar, “La recurrencia anafórica de Juan Rulfo” (en www.liccom.edu.uy/docencia/lisa/articulos). Según la autora, la anáfora en la obra de Rulfo tiene una función general recapitulativa y señaladora.

situarse frente al otro, actúan y se auto-caracterizan a partir de que toman la palabra en un aquí y ahora. Así, transitando entre vida (presencia) y muerte (ausencia), las almas de Comala se materializan, en algún lugar del recuerdo y la memoria, por medio de la palabra enunciada.⁷

A lo largo de la obra se da un especial valor al hecho de “platicar”, y se enriquece con el uso de otros verbos afines como “contar” y “mencionar”. Por otra parte, no es casual que el verbo “decir” sea el que aparece más veces en el texto, casi de manera obsesiva, adoptando múltiples formas y sentidos. Por ejemplo, algunos modismos en donde figura, pueden evidenciar el tipo de relación que se da entre los distintos personajes, esto es, las jerarquías sociales. Así sucede con la fórmula del “mandar decir”. Otros ejemplos son los giros idiomáticos en donde este verbo aparece en combinación con otros, como en el “querer decir”, o el “soler decir”. Hay también construcciones barrocas que buscan imitar el habla campesina, como “dicen por ahí los decires” (p. 57).⁸

El acto del habla como acto sonoro se completa y nutre a través de la escucha que, como veremos más adelante, también es fundamental en *Pedro Páramo*. En ese sentido, puede entenderse la valiosa mención que hace Eduviges respecto al cambio de actitud de Abundio a raíz de su repentina sordera:

Nos contaba cómo andaban las cosas por allá del otro lado del mundo, y seguramente a ellos les contaba cómo andábamos nosotros. Era un gran platicador. Después ya no. Dejó de hablar. Decía que no tenía sentido ponerse a decir cosas que él no oía, que no le sonaban a nada, a las que no les encontraba ningún sabor. (p. 23)

⁶ Cf. Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, Taurus (Humanidades), Madrid, 1991.

⁷ Para la relación de la voz con el cuerpo y con las figuras de enunciación, resultan iluminadores los ensayos de Raúl Dorra *Entre la voz y la palabra*, Plaza y Valdés/BUAP, México, 1997 y *La retórica como arte de la mirada*, Plaza y Valdés/BUAP, México, 2002.

⁸ Para más ejemplos en donde este verbo aparece reiteradamente, véanse también Rulfo, op. cit., pp. 52-53, 58, 62-63, o 95.

5. La *imitación del habla popular* es un recurso que los críticos de Rulfo han resaltado desde la aparición de la obra. Lo que generalmente se ha entendido como un “fiel” retrato del camerino mexicano, queda de manifiesto en expresiones como “ahi se lo haiga”, (p. 14), “¿Qué jáiz...? [...] ansí” (p. 121), “Como usted ve (...). Y pos eso es todo” (124), “Semos trescientos” (p. 125). Además, de estas particularidades de dicción que se encuentran plasmadas en los diálogos, Rulfo recoge también afasias del habla, por ejemplo, para caracterizar a un personaje tartamudo: “Quiero hablar cocon él. (...) Díle, es cocosa de urgencia. (...). Pues, nanada más esto.” (pp. 119 y ss.).
6. La *dinámica* y el *timbre* que caracterizan el tono⁹ de voz de los distintos personajes, son elementos a los que se hace constante alusión en el texto. En muchos casos se articulan por su duración e intensidad y cobran sentido a través de un juego de contrastes: entre silencios y gritos; entre interpelaciones o exclamaciones y susurros o murmullos; y hasta entre las voces humanas y sus ecos que se confunden y pierden entre los sonidos del medio ambiente.

Los gritos van reforzados por signos de exclamación que incrementan el volumen, mismo que hace que la voz se expanda en la distancia, aunque también a raíz de ésta se puede difuminar. Así lo muestran los siguientes ejemplos:

La cara de Pedro Páramo se escondió debajo de las cobijas como si se escondiera de la luz, mientras que los gritos de Damiana se oían salir más repetidos, atravesando los campos: “¡Están matando a don Pedro!” (p. 155)

⁹ Se habla tono y tonalidad en la narrativa rulfiana, no sólo para hacer referencia a aspectos sonoros, sino también a los cromáticos.

Lanzó aquel grito que bajó hasta los hombres y las mujeres que regresaban de los campos y que los hizo decir: “Parece ser un aullido humano; pero no parece ser de ningún ser humano.”

La lluvia amortigua los ruidos. Se sigue oyendo aún después de todo, granizando sus gotas, hilvanando el hilo de la vida. (p. 112)

–¡Pedro! –le gritaron–. ¡Pedro!
Pero él ya no oyó. Iba muy lejos. (p. 21)

En otros pasajes, la estridencia del grito contrasta con un silencio abismal, o bien con unos fragmentos hablados en voz baja:

En una de esas pausas fue cuando oí el grito. Era un grito arrastrado como el alarido de algún borracho: “¡Ay vida, no me mereces!” [...] No, no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito. Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire. [...] Y cuando terminó la pausa y volví a tranquilizarme, retornó el grito y se siguió oyendo por un largo rato: “¡Déjenme aunque sea el derecho de pataleo que tienen los ahorcados!” (p. 43)

Todo en voz baja.

–¿Y él?

–Él duerme. No lo despierten. No hagan ruido. [...]

–¿Qué le hicieron? –gritó.

Esperaba oír. “Lo han matado.” Y ya estaba previniendo su furia, haciendo bolas duras de rencor; pero oyó las palabras suaves de Fulgor Sedano que le decían:

–Nadie le hizo nada. Él solo encontró la muerte. (p. 87)

Los gritos como muestra de una presencia, alternan con ecos de ausencia, o simplemente con el silencio lanzado por respuesta:

–¡Damiana! –grité–. ¡Damiana Cisneros!

Me contestó el eco: “¡...ana...neros...! ¡...ana..neros...!” (p. 56)

–¡Ey tú! –llamé.

–¡Ey tú! –me respondió mi propia voz. (pp. 56-57)

Siguió andando hacia la puerta, atento a cualquier llamado: “¡Ey, Gerardo! [...]” Pero el llamado no vino. (p. 132)

En este contexto, el eco es otro motivo importante, cuyas funciones van desde reforzar el aire misterioso que envuelve a Comala, significar soledad, angustia o vacío, hasta generar presencias fantasmales, a manera de apariciones sonoras que trascienden

tiempo y espacio. Estos ecos que transitan por los aires dejando una huella sonora, pueden ser evasivos, huidizos, o bien pueden ir al encuentro de quien los escucha. Así, hay ecos encerrados (p. 44), lejanos, recientes (p. 55), ecos de sombras (p. 61).¹⁰

Cabría incluir además la reiterada mención de gestos sonoros que evocan estados de ánimo, como sucede con los suspiros, los sollozos, los susurros, los gruñidos, los quejidos, los lamentos, los llantos y sus opuestos, las risas.¹¹ En relación con los estados melancólicos y de desesperación, que por lo demás son los que marcan la tónica en la novela, se pueden encontrar fragmentos como éstos:

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. (p. 8)

Cerró la puerta y abrió sus sollozos, que se siguieron oyendo confundidos con la lluvia. (p. 22)

Entonces oyó el llanto. Eso lo despertó: un llanto suave, delgado, que quizá por delgado pudo traspasar la mañana del sueño, llegando hasta el lugar donde anidan los sobresaltos. [...] Y después el sollozo. Otra vez el llanto suave pero agudo, y la pena haciendo retorcer su cuerpo. (pp. 33-34)

¹⁰ Los ecos no solamente provienen de voces, sino también de otros gestos sonoros como las pisadas: “Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer.” (p. 12).

El tratamiento que se da a los ecos muestra cómo el sonido puede expandirse, abrirse a un espacio amplio como el de un paisaje (“Su voz parecía abarcarlo todo. Se perdía más allá de la tierra”, p. 73), o bien concentrarse en uno mínimo como el de una grieta (“de las paredes parecían destilar los murmullos como si se filtraran de entre las grietas y las descarapeladuras.”, p. 76). Este tipo de descripción sonora está presente también en otros gestos. Por ejemplo, en el sonido que se aísla y concentra en el contar de unos pesos, o en el golpeteo de una pared: “Oía el tintineo de los pesos sobre el escritorio donde Pedro Páramo contaba el dinero.” (p. 133) “Volvió a oír tres golpes secos, como si alguien tocara con los nudos de la mano en la pared.” (p. 134).

¹¹ La risa en este contexto de la novela no suele ser signo de alegría, sino casi de su opuesto, mostrando la otra cara de esa moneda, la del dolor y del hartazgo, como lo muestran estos fragmentos: “Un pájaro burlón cruzó a ras del suelo y gimió imitando el quejido de un niño; más allá se le oyó dar un gemido como de cansancio, y todavía más lejos, por donde comenzaba a abrirse el horizonte, soltó un hipo y luego una risotada, para volver a gemir después. [...] [Poco después, Fulgencio Sedano] soltó la risa.

El pájaro burlón que regresaba de recorrer los campos pasó casi frente a él y gimió con un gemido desgarrado.” (p. 80)

“Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír.” (p. 54).

Vino hasta su memoria [...] una madre de la que él ya se había olvidado y olvidado muchas veces diciéndole: “¡Han matado a tu padre!” Con aquella voz quebrada, desecha, sólo unida por el hilo del sollozo. (p. 86)

Como se ha podido notar, la voz adquiere múltiples cualidades: puede ser suave, aguda, quebrada, baja, deshilachada, arrastrada, estruendosa, y en cada caso nos habla del estado del alma de los personajes.

7. El **silencio**, actor decisivo que semantiza una parte determinante de la obra y se instala incluso en paradojas conciliadoras como la de poder escuchar sus sonidos, es resignificado constantemente: signo puro, vacío y a la vez colmado de nuevas presencias y de nuevos sentidos. Éste sale a escena, aparece y se impone de manera sutil y asombrosa, como en el fragmento arriba citado, en donde –después del grito– emerge de la caída de la polilla:

Al despertar, todo estaba en silencio; sólo el caer de la polilla y el rumor del silencio. (p. 43)

Se levanta como un rumor, y se transforma en un vacío incalculablemente hondo que busca ser explicado:

Ningún sonido, ni el del resuello, no el del latir del corazón; como si se detuviera el mismo ruido de la conciencia. (p. 43)

Se vuelve paralizante:

Y cuando encontró el apoyo allí permaneció, callada, porque se enmudeció de miedo.

Cabe mencionar además algunas metáforas que significan el silencio, como por ejemplo en las “lloviznas calladas” (p. 21), o en los sonidos o voces que se apagan (p. 54 y 159):

Tendré que oírlo, hasta que su voz se apague con el día, hasta que se le muera su voz. (p. 159)

Es también el silencio el que se vuelve súplica silenciosa, palabra no articulada, y golpe seco que anuncia el final, la muerte de Pedro Páramo:

Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras. (p. 159)

8. El *paisajismo sonoro*, que se logra a partir de la inclusión *de sonidos incidentales* en descripciones generalmente visuales de un paisaje. Algunos de estos sonidos son concretos, claramente distinguibles y ubicables a partir de una fuente sonora específica; otros, difusos, casi inasibles, pero igualmente presentes, evocan un escenario rural. Los sonidos en estos espacios provienen del repicar de las campanadas de una iglesia, del canto de los gallos, del gemido de algunas aves, la risa de otras, como los gorriones, del ladrido de los perros, del maullido de un gato, del trote de burros o caballos, del bramido del ganado, del canto de los grillos, del croar de las ranas, de la lluvia al caer, de rumores producidos por conversaciones callejeras, del eco de los pasos en una calle silenciosa, de los murmullos de la gente a lo lejos.¹² Estas menciones, ligadas a la descripción de la experiencia visual, generan, más que sinestesias, imágenes multisensoriales de gran fuerza. La función que cobran en el discurso narrativo es, además, la de alternar el *allá* del paisaje –momento de calma, de introspección, o aun de expectación– con el *aquí* de la situación de los personajes y de la acción. Veamos algunos ejemplos:

Por la noche volvió a llover. Se estuvo oyendo el borbotar del agua durante largo rato; luego se ha de haber dormido, porque cuando despertó sólo se oía una llovizna callada. (p. 21)

¹² Cabe recordar que Rulfo tuvo como una de las primeras opciones de título para la novela *Los murmullos*, bajo el que se publicó en 1954.

Sólo quedaba la luz de la noche, el siseo de la lluvia como un murmullo de grillos. (p. 22)

En el hidrante las gotas caen una tras otra. Uno oye, salida de la piedra, el agua clara caer sobre el cántaro. Uno oye. Oye rumores; pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen. Las gotas siguen cayendo sin cesar. El cántaro se desborda haciendo rodar el agua sobre un suelo mojado.

“¡Despierta!”, le dicen.

Reconoce el sonido de la voz. [...]

Afuera en el patio, los pasos, como de gente que ronda. Ruidos callados. (pp. 32-33)

Salió fuera y miró el cielo. Llovían estrellas. Lamentó aquello porque hubiera querido ver un cielo quieto. Oyó el canto de los gallos. Sintió la envoltura de la noche cubriendo la tierra. La tierra, “ese valle de lágrimas”. (p. 42)

Cerró la ventana al oír el bramido de los toros [...] otra vez abrió la ventana y se asomó a la noche. No veía nada; aunque le pareció que la tierra estaba llena de hervores, como cuando ha llovido y se enchina de gusanos. Sentía que se levantaba algo así como el calor de muchos hombres. Oyó el croar de las ranas; los grillos; la noche quieta del tiempo de aguas. Luego volvió a oír los culatazos aporreando la puerta. (pp. 135-136)

9. Las *metáforas sonoras*, parten de la sonoridad y entran en relación inesperada, sorpresiva, con otros campos semánticos. Generalmente aparecen como imágenes cargadas de un profundo y complejo simbolismo, mostrando cualidades plásticas, cromáticas o kinésicas del sonido. Para ilustrar esto, se pueden retomar algunos de los ejemplos antes mencionados, como el de la voz “casi apagada” de la madre de Juan Preciado (p. 8), o el “grito arrastrado” de un borracho (p. 43). También está el “ruido de burbujas” que produce una mujer dormida (p. 74), o la voz hecha de “hebras humanas” de la señora del rebozo (p. 13).

10. La referencia, directa o indirecta a la *música*, si bien más escasa, es otro elemento presente como recurso sonoro en la novela. Su carga semántica es más bien de tipo

referencial: remite a la música vocal, a sus formas de ejecución, a las funciones sociales que cumple en un contexto dado, y a un papel simbólico en el marco litúrgico:

Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas:

Mi novia me dio un pañuelo

Con orillas de llorar...

En falsete. Como si fueran mujeres las que cantan. (p. 61)

Quién sabe de dónde, pero llegó un circo, con volantines y sillas voladoras. Músicos. Se acercaban primero como si fueran mirones, y al rato ya se habían avvicinado, de manera que hasta hubo serenatas. (p. 149)¹³

Allá arriba un cielo azul y detrás de él tal vez haya canciones; tal vez mejores voces... Hay esperanza, en suma. (p. 34)

-Aún falta más. La visión de Dios. La luz suave de su cielo infinito. El gozo de los querubines y el canto de los serafines. La alegría de los ojos de Dios, última y fugaz visión de los condenados a la pena eterna. (p. 146)

11. Como ya se señaló al inicio, es crucial para la comprensión de *Pedro Páramo* el *acto de escucha*, o sea, la referencia constante al “oír” como forma de atención y de entendimiento de lo que se desarrolla en Comala. De hecho, ese verbo aparece más de cien veces a lo largo de una novela más bien corta. Su uso se vincula a la descripción de una impresión sonora, o a un contexto apelativo que se da entre un personaje y su interlocutor, en el que se exige atención para entrar en un diálogo. A eso se suman otras fórmulas como “poner atención” o “parar la oreja”:

¹³ En otro orden de referencialidad de lo musical, resulta reveladora la lectura de Julio Estrada, quien incluso llega a establecer una relación, por cierto nada descabellada, entre algunos nombres de personajes de la novela y sus homónimos de la vida real: “No obstante las escasas referencias al cómo suena todo aquello, mis investigaciones recientes me han conducido a la hipótesis de que dos personajes de la novela podrían haber sido músicos en la vida real:

- Abundio Martínez (1875—1914), compositor hidalguense bastante conocido, autor de múltiples valeses, polcas, danzas y otras composiciones cuyos títulos podrían haber atraído a Rulfo: el chotis “Frente al destino”, “Morir gozando” o el danzón “Jalisco” [...]
- Doloritas Páramo --a su vez hija del compositor y guitarrista michoacano Manuel Páramo-- de quien gracias al hallazgo de Alberto Navarrete sabemos que es autora de un Suplemento al Método de Carulli [...] y otros datos permiten afirmar que fue una cantante del siglo XIX en Morelia [...]” (cf. Julio Estrada, “Ópera Pedro Páramo. Oír el nuevo mundo mexicano de los muertos”, consultado en www.prodigyweb.net.mx/ejulio/pedropar.html).

Tú que tienes los oídos muchachos, ponle atención. (p. 102)

–Para bien la oreja. (p. 103)

Aparecen asimismo otros gestos que aluden a un acto silencioso y que involucran al oído, como: “Se acercó a su oído y le habló: ‘¡Susana!’ Y volvió a repetir: ‘¡Susana!’” (p. 141).

En un gesto sinestésico determinante, el verbo “sentir” también llega a cumplir funciones de percepción auditiva, como en: “Siente pequeños susurros” (p. 118).

Si bien hay que subrayar que la construcción de lo sonoro en Rulfo no se basa exclusivamente en lo audible sino también en otros sentidos como el tacto y el olfato, pero muy específicamente en el de la vista, todos éstos crean impresiones sinestésicas en el lector, que refuerzan y enriquecen a su vez la percepción de lo sonoro. Encontramos así sonidos coloridos, nítidos, opacos, rugosos, cálidos, fríos, que erizan la piel: “los gritos de los niños revoloteaban y parecían teñirse de azul en el cielo del atardecer” (p. 12); “y aquí, donde el aire era escaso [las voces] se oían mejor.” (p. 13); “la lluvia amortigua los ruidos” (p. 112); “arrastrar de pisadas despaciosas como si cargaran con algo pesado” (p. 86); “Pabellones de nubes pasaban en silencio por el cielo como si caminaran rozando la tierra” (p. 117); “sólo se oía una llovizna cálida” (p. 21); “se oía el aire tibio entre las hojas del arrayán.” (p. 37); “Y oyó cuando se alejaban los pasos que siempre le dejaban una sensación de frío, de temblor y miedo” (p. 119); “Y el grito de allá arriba la estremecía” (p. 116) ¹⁴

¹⁴ Recordemos nuevamente lo que en términos sinestésicos sucede a Abundio debido a su repentina sordera: le resta “sabor” al diálogo.

A propósito la escucha, Miguel Galo e Ivette Burgos señalan: “Rulfo construye su narración por medio del sentido del oído, que identifica la realidad antes que la vista, que actúa como complemento de percepción, al igual que el olfato. De esta manera el conocimiento no aparece sólo como una visión, sino preferentemente como una percepción auditiva, llegando a diferenciar las voces que se oyen a las voces que

Múltiple y polisémico, hemos visto de manera general cómo el signo sonoro en la novela se vuelve medio y fin a la vez: escenario, acto y código, que exige al lector una mirada aguda para descifrar, cual holograma acústico, el misterioso espíritu que envuelve a las almas de Comala.

Comprender el código sonoro que propone el autor de *Pedro Páramo* no es tarea fácil para el lector, quien, como para Juan Preciado, tarda en acostumbrarse a escuchar aquello que nos habla desde el fondo del de la página; tal vez porque, como la de él, nuestra cabeza viene “llena de ruidos y de voces.” (p. 13).

Zona liminal: entre oralidad y escritura

La amplia gama de recursos considerados desde el punto de vista de la sonoridad, y que están presentes en el texto, son tan sólo una parte de la ecuación. La otra parte corresponde, como se sugirió desde el inicio de este trabajo, a la forma de asimilar lo sonoro durante la lectura.

Una de las interpretaciones más frecuentes que la crítica rulfiana ha hecho del recurso sonoro, se ha basado en la oralidad, y en cómo debe ser leída y entendida.

Al usar el concepto de oralidad, la crítica literaria en general ha coqueteado –y peligrosamente– con nociones como mimesis, verosimilitud, referencialidad, realidad. En el caso de la novela que nos ocupa, estos conceptos incluso se han llegado a intercambiar y a confundir, al grado de olvidar la característica primordial de toda obra literaria: su ficcionalidad. Más aún, se pierde de vista que la obra misma está sometida al rigor de la

se sienten.” (Miguel Galo e Ivette Burgos, “El encuentro de voces en *Pedro Páramo*”, consultado en red: www.codice.unimayab.edu.mx/paramo.htm).

página, en donde si acaso puede llegar solamente a “simular” la oralidad. Y simular significa recurrir a signos verbales codificados dentro la escritura, desde donde se *preparan* los efectos de oralidad que cobrarán sentido en la lectura.¹⁵ Esta oralidad ficticia contempla, como señala Mauricio Ostria, que “todo elemento propiamente sonoro (timbre, duración, entonación, intensidad, altura) aparecerá traspuesto en caracteres gráficos, descrito, contado, sugerido, pero jamás en su propia realidad sustancial.”¹⁶ De esta manera, alude a un acto performativo que en la lectura pareciera apelar a la palabra articulada en voz alta, pero que paradójicamente no requiere una “lectura en voz alta” para hacerse escuchar.¹⁷

La oralidad es, como se desprende de lo anterior, un proceso semiótico difícil, complicado y extremadamente rico, que requiere de una competencia de lectura muy particular. Pero la oralidad es compleja también en otro sentido, pues según Mauricio Ostria “va diseñando el perfil identitario de nuestra cultura.”¹⁸ Vista a la luz de los efectos que produjo entre los críticos de *Pedro Páramo*, esta reflexión puede ayudar a entender que las características elocutivas presentes en el texto han sido leídas como signos de otros signos, esto es, que más allá de una interpretación de sus implicaciones sonoras, se han relacionado con una “realidad social”, afiliándose a distintas identidades, ya fueran

¹⁵ Cf. Raúl Dorra, “¿Grafocentrismo o fonocentrismo?. Perspectivas para un estudio de la oralidad”, *Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, Ricardo J. Kaliman (ed.), vol. I, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1997, p. 58. Obras como la de Rulfo se enmarcan en la cultura y la tradición de la escritura, si bien los personajes se basan en grupos sociales que son en su mayoría analfabetas y donde la oralidad todavía tiene un papel preponderante.

¹⁶ Mauricio Ostria, “Literatura oral, oralidad ficticia”, *Estudios Filológicos*, 36 (2001), Universidad Austral de Chile, Scielo Chile, pp. 71-80. (consultado en red www.scielo.cl/php.pid).

Es sin duda éste uno de los niveles discursivos más difíciles de reconstruir en las traducciones a otros idiomas, y un reto enorme para el traductor. Asombra por ello todavía más el que la obra haya sido traducida a tantos idiomas.

¹⁷ Sin embargo, sería también interesante analizar con detalle la lectura en voz alta que hace el propio Rulfo de algunos de sus textos, grabados en la colección *Voz Viva* de México.

¹⁸ Mauricio Ostria, op. cit., p. 77.

estrictamente locales, regionales, o nacionales...¹⁹ Más aún, la oralidad como reflejo de un “sociolecto”, fue el pretexto ideal para ligar la obra a valores que se encontraban más allá de una tradición estético-literaria, en lo ideológico, lo histórico, lo social, o incluso lo político, todo ello resaltado a conveniencia por la crítica, según los distintos contextos y momentos.

Volviendo al texto mismo, los efectos de oralidad que imprime le Rulfo, le permiten “materializar”, a partir de la voz, a los personajes, dar un rostro y una identidad a sus almas, confiriéndoles al mismo tiempo su carácter enigmático, espectral y hasta aterrador, pues no hay voz más estremecedora que la de los fantasmas sin cuerpo.²⁰ Y como ya se señaló anteriormente, estas voces revelan, en un sentido más literal, los estados del alma, donde no media la palabra sino el gesto sonoro: los suspiros, los sollozos, los lamentos los quejidos y las risas.²¹

Según Paul Zumthor, es éste el tipo de voces que se constituye en la imagen arquetipo de un cuerpo vocal, que se remonta a los orígenes antropológicos de lo imaginario, y que en occidente adquiere un papel fascinante o terrorífico concretado en espíritus inasibles (fantasmas) o en fuerzas naturales (tierra, nubes, viento, etc.).²²

-¿No oyes? ¿No oyes cómo rechina la tierra?
-No, Susana, no alcanzo a oír nada. Mi suerte no es tan grande como la tuya.
-Te asombrarías. Te digo que te asombrarías de oír lo que yo oigo. (p. 139)

¹⁹ Jorge Volpi se refiere a ello, pero opta al final por una visión de la obra en un contexto más amplio: “A pesar de la fidelidad de Rulfo al lenguaje de los Altos de Jalisco o a la recreación de la historia completa de un pueblo mexicano durante la época revolucionaria, Comala podría estar en cualquier parte justamente porque no está en ninguna. Su aridez y su soledad son universales.” (“Prólogo” a *Pedro Páramo*, Bibliotext, Madrid, 2001, p. 8. Citado en Galo/Burgos, op. cit., p. 2).

²⁰ Cf. Herman Parret, *La voix et son temps*, De Boeck Université, Bruselas, 2002. Cf. también Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, Taurus (Humanidades), Madrid, 1991.

²¹ Las emociones más intensas “provocan el sonido de la voz pero rara vez del lenguaje. Más allá, pero sin llegar a éste, el murmullo y el grito están inmediatamente conectados con los dinamismos elementales.” (Zumthor, op. cit., p. 13).

²² *Ibidem*, p. 15.

La oralidad en Rulfo es el espacio propicio para el encuentro entre las voces de las almas; es el lugar que las convoca al diálogo y a la interacción, que las obliga a la materialización, a la figura y a la forma, con identidad y nombre propio; y luego las deja ir, para que regresen al fondo de donde vinieron, evasivas, vueltas rumor o simple recuerdo.

Allá me oirás mejor. Estaré cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz. (pp. 13-14)

La voz, entre lo visible y lo sensible, se hace presente sin realmente estar; traspassa, aparece entre las grietas, trasciende espacios y tiempos:

[...] oyes platicar a la gente, como si las voces salieran de alguna hendidura y, sin embargo, tan claras que las reconoces. (p. 55)

El pueblo se llenó de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. [...] Oyes crujidos. Risas (viejas como cansadas de reír, desgastadas por el uso). Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen. (p. 54).

De la oralidad a la identidad de los personajes rulfianos hay sólo un pequeño paso, pues éstos, como ya se dijo, se caracterizan a sí mismos a partir de sus propios discursos, y parecería que *casi* sin mediación del narrador, o, en todo caso, del autor en cuanto organizador de la obra.²³ La voz se vuelve metonímica, habla por el cuerpo y lo hace presente, mientras que en la narración éste aparece, si acaso, de manera parcial y fragmentada.²⁴

²³ Incorporamos aquí un matiz que Galo y Burgos parecieran no considerar: “En *Pedro Páramo* no encontramos un narrador omnisciente que describa situaciones o plantee comentarios. Las descripciones físicas no existen por parte del autor; los personajes rulfianos se construyen a partir de sus propios discursos, sin mediación alguna del narrador, los cuales se integran al texto desde la memoria de alguno de ellos.” (Galo/Burgos, op. cit.).

²⁴ “La parcelación anafórica, la parcialización metonímica muestran también (tan bien) los despojos de esta ciudad de muertos, de restos: ‘*pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen*’. ‘*Unas manos estiran las cobijas prendiéndose de ellas*’. ‘*La voz sacude los hombros. Hace enderezar el cuerpo. Entreabre los ojos*’. La cara, pies, manos, una voz, los hombros, los ojos, pasos que se arrastran. La descomposición de la figura humana en reliquias macabras acentúa la desolación de Comala, de Luvina, de los páramos de piedra donde, como únicos indicios de vida, sólo sobreviven los resabios de muerte.” (Lisa Block de Behar, op. cit.).

Voz, identidad y personaje se funden en un nombre, de ahí que sea tan importante al inicio referir a cómo se llama, por ejemplo, Pedro Páramo: a decir de la madre de Juan Preciado, “se llama de este modo y de este otro”. (p. 7)

Y de ese modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo [...].

–No lo conozco [...] sólo sé que se llamaba Pedro Páramo. [...]

–Sí, así me dijeron que se llamaba. (pp. 7 y 9)

De esas voces e identidades individuales a la construcción del espacio social, el de Comala, media nuevamente tan sólo otro paso, nuevamente, articulado por el nombre:

–¿Conoce usted un lugar llamado Comala? (p. 9)

El nombrar el pueblo se vuelve una manera de introducirse en él. Se construye a partir de esa identidad la topografía sonora, ya no individual sino colectiva.²⁵

Lo interesante es que las voces, en su alternancia contribuyen a crear el escenario del que emergen, y en el que luego se funden, como un espejismo o una ilusión, para desaparecer como habían llegado. El pueblo y los pobladores adquieren, desde ese fondo, calidad –valga aquí la analogía con la música– de “bajo continuo”, de rumor generalizado, “silencio a voces”, que puede asociarse a su vez con el “chisme” propio de los pueblos chicos como Comala, que pueden ser grandes infiernos. Ese bajo continuo, además, adopta la calidad de “ruido del silencio”, de bisbiseo apretado de rezos (p. 77), o de murmullo que mata:

–Es cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos.

²⁵ Recuérdese la noción de polifonía de voces acuñada por Mijail Bajtin, para designar en una narración la pluralidad de voces y conciencias independientes. (Cf. Mijail Bajtin, *Estética de la creación verbal*, S. XXI, México, 1984 p. 231). Esta característica es la que a su vez ha llevado a la crítica a caracterizar la novela de Rulfo como rural, revolucionaria, etc. Según Galo y Burgos, por ejemplo, Rulfo logra la “construcción de las diversas voces que confluyen en ella y la expresión, a través de este plurilingüismo, de la desolación que caracterizó a la Revolución Mexicana de 1910.” Y añaden: “Comala es, más que un espacio geográfico, un coro de múltiples voces que adquiere la categoría de personaje, personaje colectivo compuesto de individualidades y marcado por el desconsuelo.” (Galo/Burgos, op. cit.).

[...] *Ahí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida...*

–Sí, Dorotea, me mataron los murmullos. (p. 75)

La oralidad manifiesta en la obra puede ser entendida como una zona liminal, no sólo para los personajes de la novela, sino también para el lector, quien se encuentra ante un código discursivo altamente complejo, al que aprende a prestar el oído.

Para concluir: de lo dicho a lo hecho... y de regreso a lo oído...

Lo expuesto hasta aquí respecto a las estrategias sonoras en *Pedro Páramo* muestra el papel fundamental que éstas cumplen en el discurso rulfiano. La perspectiva sonora es un asunto a todas luces pertinente para decodificar la novela, y es preciso comprender cómo esa “notación” discursiva tan particular es efectivamente leída e interpretada por quienes se acercan a la obra. La clave puede estar en una estructura apelativa implícita, que nos obliga a dar el paso entre la lectura y la escucha.²⁶ Oír y prestar oído se vuelve un acto cognitivo importante tanto para la interacción de los personajes y su ubicación en el espacio y tiempo del relato, como para los lectores, que a través de la escucha nos volvemos testigos de la trama.²⁷

²⁶ Julio Estrada comenta al respecto: “Los textos de Juan Rulfo muestran su tendencia característica a convocar la presencia de lo sonoro a través de sus descripciones, sutiles sugerencias que parecen buscar un eco interior en la sensibilidad y memoria auditivas de cada lector.” (Estrada, www.prodigyweb.net.mx/ejulio/pedropar.html).

Cabe señalar que hablar del acto de escucha no es nada nuevo cuando se trata de la novela hispanoamericana. Marc Charron comenta al respecto: “En un ensayo que figura entre los primeros análisis bajtinianos del texto latinoamericano, Javier García Méndez [...] sugiere - como principio heurístico - ponerse ‘a la escucha’ de la palabra popular en la novela latinoamericana contemporánea.” (Marc Charron, “Oralidad y traducción: el caso de la no grabación de lo ‘oído’ en las versiones inglesas de *Pedro Páramo*”, 2003, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, consultado en red: www.ucm.es/info/especulo/numero25/oraltrad.html).

²⁷ Señalan Galo y Burgos que: “La multiplicidad de voces existentes en *Pedro Páramo* permite la participación activa del lector, que, al tomar el rol de oyente dialoga con el autor y con los personajes, establece comparaciones, afirmando o negando visiones de la realidad propuestas en el texto.” (Galo/Burgos, op. cit.). Al contrario de lo que afirman estos autores, sostenemos que el lector no dialoga realmente con el autor ni con los personajes, sino a través de lo sonoro atestigua lo que sucede en el texto.

Entre las formas de escuchar y escucharse que tienen los personajes, podemos mencionar como ejemplo la manera en que Juan Preciado se somete a la escucha del espacio sonoro como si se le impusiera, volviéndose así muchas veces presa del sonido que lo parecería “sitiar”, paradójicamente, dentro de la siempre potencial indefinición de tiempo y espacio, en un momento aparentemente específico:

Oí caer mis pisadas, como si no tuviera control sobre ellas. (p. 13)

Se estuvo oyendo el borbotear del agua durante largo rato [...] sólo se oía una llovizna callada. (p. 21)

El oír una voz significa mediar la experiencia de ese encuentro no a partir de una vivencia sino a partir de la experiencia escuchada, o recordada:

[...] oí que me preguntaban. [...]. Caminábamos cuesta abajo, oyendo el trote rebotado de los burros. [...] volví a oír la voz del que iba allí a mi lado [...]. Oí otra vez el “¡ah!” del arriero. (pp.8-9).

Oír, por otra parte, puede constituirse para los personajes en un acto deliberado de atención (específica o relativa):

Sin dejar de oírla, me puse a mirar a la mujer que tenía frente a mí. (p. 23)

Pensé que aquella mujer me estaba oyendo... como si escuchara algún rumor lejano. (p. 28).

Finalmente, oír el ruido informe y vago, tan recurrente en la novela de Rulfo, es también, darle un sentido, una forma a la experiencia sonora del transitar de las almas.

Sitiados o no por el sonido, para los lectores de Rulfo oír se vuelve, a pesar de todo, un acto selectivo y que, en sus diferentes niveles, requiere incluso de cierta competencia. Pero ésta también es una necesidad del autor: pensando por un momento en las estrategias

de escritura, para narrar lo que se oye, el autor elige y re-crea lo que debe o puede ser escuchado, bajo la peculiar perspectiva de una fenomenología de la escucha literaria.²⁸

La Comala literaria de Rulfo, silenciosamente abandonada –*pueblo sin ruidos*– y a la vez colmada por un silencio vivo –*un rumor viviente, murmullo que mata*–, busca todavía ser escuchada. Muy probablemente, si afinamos el oído, encontraremos nuevos caminos para comprender lo que se escucha entre líneas.

Susana González Aktories

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

²⁸ La pregunta es: ¿quién escucha? (Cf. Merleau Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 1945, citado en Parret, op. cit., p. 31).

Bibliografía:

- MIJAIL BAJTIN, *Estética de la creación verbal*, S. XXI, México, 1984.
- LISA BLOCK DE BEHAR, “La recurrencia anafórica de Juan Rulfo”, *Texto crítico*, n° 5, Universidad Veracruzana, México. (consultado en red: www.liccom.edu.uy/docencia/lisa/articulos/recurrencia.html).
- MARC CHARRON, “Oralidad y traducción: el caso de la no grabación de lo ‘oído’ en las versiones inglesas de *Pedro Páramo*”, 2003, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid (consultado en red: www.ucm.es/info/especulo/numero25/oraltrad.html).
- RAÚL DORRA, “¿Grafocentrismo o fonocentrismo?. Perspectivas para un estudio de la oralidad”, *Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, Ricardo J. Kaliman (ed.), vol. I, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1997, pp. 56-73.
- RAÚL DORRA, *Entre la voz y la palabra*, Plaza y Valdés/BUAP, México, 1997.
- RAÚL DORRA, *La retórica como arte de la mirada*, Plaza y Valdés/BUAP, México, 2002.
- JULIO ESTRADA, *El sonido en Rulfo*, México, UNAM, 1989.
- JULIO ESTRADA, “Abundio Martínez y Doloritas Páramo, músicos en la realidad: silencios y murmullos en la novela”, *Los Universitarios*, 15 (sept. 1990), pp. 10-14.
- JULIO ESTRADA, “Ópera Pedro Páramo. Oír el nuevo mundo mexicano de los muertos”, consultado en www.prodigyweb.net.mx/ejulio/pedropar.html.
- MIGUEL GALO E IVETTE BURGOS, “El encuentro de voces en *Pedro Páramo*” (consultado en red: www.codice.unimayab.edu.mx/paramo.htm)
- JAVIER GARCIA MENDEZ, “Pour une écoute bakhtinienne du roman latino-américain”, *Études françaises*, 20:1 (1984), pp. 101-136.
- FIETTA JARQUE, “Llevar a Rulfo a la ópera”, *El Ángel*, suplemento cultural de *Reforma*, 14 de mayo de 2006, p. 3.
- MARTÍN LIENHARD, “¿De qué estamos hablando cuando hablamos de oralidad?”, *Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, Ricardo J. Kaliman (ed.), vol. I, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1997, pp. 47-55.
- MAURICIO OSTRIA GONZÁLEZ, “Literatura oral, oralidad ficticia”, *Estudios Filológicos*, 36 (2001), Universidad Austral de Chile, Scielo Chile, pp. 71-80. (consultado en red www.scielo.cl/php/pid).
- FABIOLA PALPA QUIJAS, “La literatura de Juan Rulfo, “ejemplo de fidelidad a unos ideales estéticos”, *La Jornada*, 22.6.2006. (consultado en red: www.jornada.unam.mx/2005/06/22/a06n1cul.phe).
- HERMAN PARRET, *La voix et son temps*, De Boeck Université, Bruselas, 2002.
- JUAN RULFO, *Pedro Páramo*, Fondo de Cultura Económica, México, 10ª reimpr. 1994. [1ª ed. 1955 en Letras Mexicanas].

JUAN RULFO, *Juan Rulfo*, Voz Viva de México, Coordinación de Extensión Universitaria, UNAM, cuarta edición, disco de 33 revoluciones, "Díles que no me maten" y "Luvina", en voz de Juan Rulfo. Presentación de Carlos Blanco. México, 1985.

MURRAY SCHAFER, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Density Books, Rochester, 1994 [originalmente publicado como *The tuning of the World*, Knopf, Nueva York, 1977].

JORGE ZEPEDA, *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, Fundación Juan Rulfo/Editorial RM, Madrid, 2005.

PAUL ZUMTHOR, *Introducción a la poesía oral*, Taurus (Humanidades), Madrid, 1991.

Pedro Paramo study guide contains a biography of Juan Rulfo, quiz questions, major themes, characters, and a full summary and analysis. One of Pedro Páramo's bastard children. A poor and deaf man when he was alive, his ghost is Juan's initial guide into Comala. At the end of the novel, it is revealed that he is the one who murdered Pedro. Share this Rating. Title: Pedro Páramo (1967). 7/10. Want to share IMDb's rating on your own site? In Páramo's yearning for the unattainable, he populates and destroys an entire region. And so resonates one of the last lines of the film: "Todos somos hijos de Pedro Páramo!" ("All of us are the children of Pedro Páramo!") But aren't we? Aren't we all the offspring of misled ambition--genetically, nationally, culturally, ethically, or religiously? There is a Pedro Páramo looming somewhere in our origins. I applaud this film. 28 of 29 people found this review helpful. Recent papers in 'Pedro Páramo' De Juan Rulfo. Papers. People. Del "Sonido en rulfo" a "Murmulllos del páramo". Este texto pide adentrarse en campos distintos para entender las bases con las que abordo como música Pedro Páramo (1955), de Juan Rulfo (1917-1986). Adopto por ello tres perspectivas: una reflexión sobre la necesidad de la more. El objetivo de este trabajo es estudiar las relaciones entre la novela Pedro Páramo (1955), de Juan Rulfo, y la tradición filosófico-literaria de los diálogos de los muertos. No se trata tanto de estudiar dicho subgénero en tanto que more. El objetivo de este trabajo es estudiar las relaciones entre la novela Pedro Páramo (1955), de Juan Rulfo, y la tradición filosófico-literaria de los diálogos de los muertos. Pedro Páramo is a novel written by Juan Rulfo about a man named Juan Preciado who travels to his recently deceased mother's hometown, Comala, to find his father, only to come across a literal ghost town—populated, that is, by spectral figures. Initially, the novel was met with cold critical reception and sold only two thousand copies during the first four years; later, however, the book became highly acclaimed. Páramo was a key influence on Latin American writers such as Gabriel García Márquez. Pedro Páramo / Pedro Páira has been added to your Cart. Add a gift receipt for easy returns. New & Used (29) from \$11.55 & FREE Shipping on orders over \$25.00. Start reading Pedro Páramo (Spanish Edition) on your Kindle in under a minute. Don't have a Kindle? Get your Kindle here, or download a FREE Kindle Reading App.