

UC Berkeley

UC Berkeley Electronic Theses and Dissertations

Title

El sonido y la cultura aural en la narrativa del fin de siglo diecinueve en México.

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/8jb2837h>

Author

Hernandez Ramirez, Azucena

Publication Date

2022

Peer reviewed|Thesis/dissertation

El sonido y la cultura aural en la narrativa del fin de siglo diecinueve en México.

By

Azucena Hernandez-Ramirez

A dissertation submitted in partial satisfaction of the
requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

In

Hispanic Languages and Literatures

in the

Graduate Division

of the

University of California, Berkeley

Committee in charge

Associate Professor Daylet Dominguez, Chair
Professor Estelle Tarica
Professor Robert Kaufman

Summer 2022

Abstract

El sonido y la cultura aural en la narrativa del fin de siglo diecinueve en México.

by

Azucena Hernandez-Ramirez

Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literatures

University of California, Berkeley

Professor Daylet Dominguez, Chair

This dissertation questions the analytic categories that have been used to study nineteenth century Mexican and Latin American literatures and culture. My dissertation explores the way aural and sonic culture impacts fiction and non-fiction narratives during a period of high economic liberalization and State consolidation. I draw upon the fields of sound studies and literature, to analyze the Mexican fin-de-siècle marked by the emergence of a *sonic excess*, which I define as the proliferation of sounds (technological and human) that modified arts and politics during a period of nation dependent integration into a global economy.

I work on the concept of aural regimes and performative listening, where I explore the ways in which gender and *modernista* aesthetics are projected and heard in the noises of modern cities such as Mexico and Paris. I analyze how gender is learned, represented, reinforced, or contested in the aural regime. Here, categories of the feminine (and their intersectionality with race and class) are constituted within spatial sound environments where power, inequality and agency are manifested in the sonic field. Sound becomes a signifier that helps us to understand how power relations, gender, and aesthetics are constructed. I also study a war narrative, *Tomochic*, an historical novel that gives account of a military campaign to reduce and silence a popular upheaval in northern Mexico as an *audionarrative*, this is a narrative informed, mainly, through different points of auditions, voices, and war sounds, shifting the naturalist and realist narratological conceptualization of nineteenth century approaches. Additionally, I analyze, for instance, sound representations in a non-fiction travel narrative from the perspective of intellectual Justo Sierra who travels to the United States from Mexico City, noticing that in his geographical displacement there is also an epistemological one that takes him from the lettered city to the *audible city*, in which the power of writing assimilated by the political order, is affected not only by the hegemonic discourses of elites, but by the noises and sounds of multicultural North American cities.

In this sense, war, material and popular culture, and fiction and non-fiction narratives allow me to reinterpret the turn of the 19th century archive in terms of sound ecologies informed by gender, economics, technologies, and nation building and social movement processes.

Para Darío y Olympia

Table of Contents

List of figures	iii
Introducción	iv
Acknowledgments	xxviii
Curriculum Vitae	xxix
1. Ver con los oídos: Regímenes aurales y la performatividad de la escucha en <i>Por donde se sube al cielo</i> (1882), Manuel Gutiérrez Nájera	1
De la ciudad de la luz a la ciudad del ruido	1
Cuerpos resonantes	5
Fantasmagorías auditivas	11
Regímenes aurales	14
La escucha performativa	18
Ver con los oídos	21
2. La dimensión sónica y aural de la guerra: Polifonía y belifonía en <i>Tomóchic</i> (1893), Heriberto Frías	26
El silencio y la perplejidad	26
El testigo auricular o auscultador	31
La polifonía como acto de escucha	37
El toque marcial de la diana	42
La novela belifónica	51
3. Las figuras del ruido: <i>En tierra yankee</i> (1897), Justo Sierra	62
El lenguaje de viajero	62
La dimensión audiovisual del relato	70
La voz de la lira y la voz asmática de la locomotora	75
La tierra de los ruidos infernales	82
Interpretación de un zumbido	90
Works Cited	100

List of Figures

- Figura 1.** “Concentric Zones of Wartime (In)audition” de Martin Daughtry.
- Figura 2.** Mapa de Ferrocarriles de México y Estados Unidos alrededor de 1888.
- Figura 3.** Anuncio de transporte de carga y pasajeros en ferrocarril. En *El Nacional. Periódico de literatura, ciencias, artes, industria, agricultura, minería y comercio*. México, 29 de enero, 1898.
- Figura 4.** Litografía de Hesiquio Iriarte de la partitura “Sinfonía vapor” para piano del compositor Melesio Morales.
- Figura 5.** Anuncio del Dr. Alberto J. Díaz con especialidad en enfermedades nerviosas. En *El imparcial*, México, 22 de agosto de 1897.
- Figura 6.** Anuncio del Instituto Aural de Nueva York. En *El Nacional*, México, 1 de enero, 1898.
- Figura 7.** Anuncio de la compañía estadounidense Beebe Ear Drum. En *Jalisco Libre. Diario del pueblo*, Guadalajara, 22 de junio de 1907.
- Figura 8.** Tres anuncios (Dalton’s Aural Clinic, Fonógrafos Edison y Anillos con diamantes. En *El mundo ilustrado*, México, 11 de noviembre de 1900.

Introducción

“El sonido y la cultura aural en la narrativa del fin de siglo diecinueve en México” nació inicialmente de un gusto personal, crítico y estético por la poesía modernista latinoamericana. Es sabido que uno de los aspectos claves y fundacionales de la poesía modernista ha sido, por supuesto, el efecto de musicalidad o sonoridad logrado a través de la forma (Lorenz; Rama; Pérez; Jitrik). Sin embargo, aclaro, esta no es una disertación sobre poesía, sino sobre novela y crónica de viajes. La insistencia en la sonoridad de la palabra, y el verso, explotada por la crítica filológica y literaria a propósito del modernismo, y dado el alcance y reconocimiento global que tuvo esta estética, me hizo comenzar a repensar lo sonoro, y por ende la cultura aural, en la narrativa y otras estéticas finiseculares mexicanas desde una perspectiva de los estudios de sonido y los estudios aurales.

Y, sin embargo, leer en clave sonora tiene sus complicaciones en una cultura que nos ha hecho olvidarnos de nuestros sentidos y nuestro cuerpo, con excepción de la mirada. Ciertamente el ocularcentrismo, o la visualidad aparentemente omnipresente en la cultura occidental ha constituido un punto de partida para la emergencia desde finales del siglo XX de los Estudios de sonido, o *Sound Studies*, como parte de un giro sensorial impulsado, bajo una creciente noción en antropología –y en realidad un aspecto fundacional de lo literario-- de que el constructo histórico de modernidad implica una reorganización de la experiencia y la percepción sensorial. En los sonidos hay un mundo que la praxis cotidiana mitiga o ensordece, porque en ellos se ordena parte de la vivencia inmediata de los sujetos y de los objetos.

La crítica de fin de siglo ha privilegiado al modernismo y al naturalismo como movimientos literarios casi totalitarios de este periodo. Sin embargo, sabemos que el espectro de escuelas y tendencias literarias es bastante amplio. Con la idea de trascender estas categorías que, aunque efectivas en un nivel pedagógico tradicional pueden volverse limitantes, con este trabajo propongo participar en la rearticulación del archivo finisecular a través de la categoría del sonido y de su percepción aural. Si bien, son recientes y pocos los estudios sobre sonido y auralidad que abordan el archivo decimonónico latinoamericano (Ochoa Gautier; Robbins).

Ana María Ochoa Gautier en *Aurality. Listening and Knowledge in Nineteenth Century Colombia* (2014) propone que Latinoamérica está constituida no solo por técnicas escriturarias como las propuestas por Ángel Rama en la Ciudad Letrada, sino también por técnicas de audibilidad. Ochoa Gautier analiza el siglo diecinueve colombiano como espacio de contestación de diferentes prácticas acústicas donde las clases letradas encontraron prácticas sonoras y audibles muy diferentes a las suyas; unos intentaron normar esta abundancia acústica, otros la resaltaron a veces de forma contradictoria. Dylon Lamar Robbins, en *Audible Geographies in Latin America. Sounds of Race and Place* (2019) centra su análisis en el fin de siglo diecinueve, pero sobre todo en el siglo veinte en Cuba y Brasil. Su estudio aborda las prácticas de escucha como un fenómeno de racialización y de posicionamientos imperiales y coloniales a través de la mediación tecnológica como el telégrafo, el fonógrafo, la radio y la cámara cinematográfica. Por supuesto, Latinoamérica ha tenido intervenciones críticas a través de su música, e incluso en las últimas décadas han surgido estudios desde los estudios aurales y de sonido, pero centrados principalmente en el siglo veinte o veintuno. Aquí, por ejemplo, se inscribe el trabajo de Tom McEnaney, quien en *Acoustic Properties: radio, narrative, and the new neighborhood of the Americas* (2017), arguye que en la era del radio la narrativa se convierte en una técnica de escucha, y la escritura a menudo crea técnicas aurales, así como la ingeniería de audio y de radio lo hizo con sus respectivas

especificidades. Su análisis se enfoca en narradores del siglo veinte de Argentina, Cuba y los Estados Unidos. Cabe también señalar el trabajo de Alejandra Bronfman y Andrew Grant Wood en *Media, Sound, and Culture in Latin America and the Caribbean* (2012) quienes admiten que generalmente Latinoamérica y el Caribe se han estudiado en relación con la música, las músicas populares y folclóricas, y el poder de la música para construir identidades y comunidades. En esta compilación crítica los autores intentan ir más allá del sonido musical latinoamericano y caribeño, para considerarlo como una práctica entre otras. Abarcan acercamientos críticos a la escucha como una práctica corporal e incorpórea mediada por tecnologías y políticas, y parten del entendimiento de que el sonido crea y cuestiona identidades y fronteras en espacios públicos. Mi contribución principal pretende leer la segunda mitad del siglo XIX mexicano, especialmente el fin de siglo, como un periodo *in crescendo* ruidoso, donde la narrativa y la cultura escrita están dando cuenta de un exceso sónico, de una proliferación de sonidos y de ruidos tecnológicos y humanos que están modificando los entornos y las formas de escuchar, percibir y escribir. Por eso, lo que nos dicen los sonidos acerca de las transformaciones modernas que los intelectuales están experimentando, y la interpretación de estas percepciones a través de la literatura es el primer paso para reorganizar el archivo literario del siglo diecinueve en clave sensorial y, en este caso, aural.

Hasta muy recientemente, la crítica literaria ha ignorado una parte importante de la dimensión sónica y aural de la literatura. Hacen falta más acercamientos críticos en estas líneas de análisis. Existe un archivo sonoro —no precisamente musical— y mudo que necesita ser escuchado, con oídos atentos y un oído lector bien abierto. Digo oído lector porque la emergencia de tecnologías de inscripción y grabación del sonido datan de hace 150 años aproximadamente. Pero no todo el sonido ni las formas de escucha han sido registradas de esta manera. Con esto no propongo poner en el centro al oído y a la oralidad como antes de la transición de la cultura oral a la escrita. Hay un camino histórico que no se puede deshacer. Todos los sentidos merecen atención, pero dado que la vista ha ocupado una hegemonía muchas veces incontestada en los estudios decimonónicos hispanoamericanos, parto del sonido y la cultura aural para leer con una piel más amplia, el espectro sensorial aural que subyace en la literatura finisecular.

Consecuentemente, las relaciones entre tecnologías del sonido, literatura y cultura aural tienen un campo fértil en la crítica cultural y literaria de la primera mitad del siglo veinte; por los desarrollos tecnológicos, la guerra, la explosión demográfica y urbanística y las vanguardias artísticas. De ahí que resulte más atractivo y evidente trazar las convergencias entre literatura y sonido, y hablar de modernidad y literatura en las vanguardias históricas literarias durante el siglo veinte y no durante el siglo diecinueve, un siglo considerado a veces bastante premoderno y tradicional. Incluso a veces se pretende marcar una cesura entre la ecléctica literatura finisecular moderna y la literatura de la revolución mexicana y/o la literatura vanguardista. Tal cesura no es definitiva. Los puentes culturales y literarios entre un siglo y otro tienen más continuidades que rupturas como algunos críticos de la modernidad mexicana pretenden ver.

Rubén Gallo, por ejemplo, plantea una división definitiva entre el modernismo mexicano y lo que vino después de él en el siglo veinte, arguyendo que los modernistas finiseculares desdeñaban a la máquina y sus ruidos, en comparación al tono celebratorio del estridentismo de Manuel Maples Arce. Para Gallo, hubo un “repentino” (4) interés en la máquina o los artefactos tecnológicos por parte de los intelectuales sobre todo en los años posrevolucionarios. Apoya su lectura en la autoridad de Octavio Paz, para quien, en *Los hijos del limo* la esencia de lo moderno en los modernistas no estaba en la máquina sino en el *Art Nouveau*, en el lujo (131). Tales lecturas solo son parciales y obliteran la variedad de matices y posiciones de enunciación de los intelectuales finiseculares y de su vasto archivo, y muestran los problemas en los que puede caer

la crítica cuando, basada sólo en enunciados autoritativos, no se vuelca a hacer una lectura cercana de los textos en particular. Aunque efectivamente hay especificidades que Gallo, Paz y otros críticos han resaltado con respecto a la estética vanguardista de Maples Arce, creo que estas diferencias no tienen que ser leídas como ruptura. Debido a que los procesos de modernización fueron a veces tardíos, borrosos, conflictivos, desiguales e interrumpidos por las constantes guerras y precaria hegemonía política es posible ver la segunda mitad del siglo XIX como un siglo de variadas transformaciones culturales, muchas veces contradictorias, donde múltiples voces y sonidos quieren ser oídos al mismo tiempo, y donde otros son silenciados.

Después de la Guerra de Independencia de 1810 México se enfrentó a varias intervenciones extranjeras. Hacia la segunda mitad del siglo diecinueve el país había perdido más de la mitad de su territorio, además de los múltiples conflictos intestinos que constantemente alteraban las formas de gobierno y la paz nacional. Por el intento de consolidación del proyecto de nación y modernización económica capitalista de la última mitad del siglo diecinueve, el Porfiriato resulta interesante como marco de una cultura material para entender mejor un corpus y una época de producción cultural que más que monolítica resulta heterogénea en sus manifestaciones y tendencias literarias. Dentro de esta heterogeneidad, el sonido y la cultura aural como fenómenos de la modernidad finisecular comparten una presencia dominante en las manifestaciones literarias de la época. Presencia que de algún modo prefigura la evidente ubicuidad del sonido en las vanguardias históricas literarias.

Esta investigación comprende tres casos de estudio. Primero, analizo *Por donde se sube al cielo* (1882), de Manuel Gutiérrez Nájera considerada por algunos críticos como la primera novela modernista hispanoamericana que narra la vida de una joven actriz de operetas seducida por las voces y los sonidos del paisaje urbano de París. Aquí, la ciudad de luz da cabida a la ciudad ruido. Enseguida, analizo el caso de estudio de una novela histórica y audionarrativa bélica, *Tomóchic* (1893) escrita por Heriberto Frías, cuyo propósito fue denunciar una masacre ordenada por el entonces dictador Porfirio Díaz, durante un régimen que se caracterizó por la consolidación del estado nación a través de la inclusión de México en la economía mundial. Mi tercer caso de estudio son las crónicas de viaje de Justo Sierra, *En tierra yankee. (Notas a todo vapor)* de 1895 en las que Sierra narra sus impresiones del viaje en ferrocarril que hace de la Ciudad de México, pasando por diversas ciudades norteamericanas que le dejan una huella sonora. Partí de cuestionamientos clave: ¿Cómo son los oídos modernos finiseculares? ¿Cómo y cuáles imaginarios se construyen a partir de la percepción del sonido en la literatura finisecular? ¿Qué nos pueden decir los ruidos en las narrativas literarias, acerca de la sensibilidad que se está fraguando a finales del siglo XIX, un periodo de alta modernización y liberalización económica en el México prerrevolucionario del Porfiriato?

Estos textos que aquí analizo nos obligan a pensar las formas en que el campo sonoro y el auditivo fueron imaginados en relación con los procesos de construcción de la nación, de ciudadanía, de clase y de género, paradigmas que constituyen las principales líneas de indagación para la interpretación del archivo del siglo XIX. Dicho de otro modo, los textos aquí analizados nos llevan por una trayectoria de sonidos y de metáforas aurales que resultan difíciles de ignorar una vez que comenzamos a ver con los oídos, como Gutiérrez Nájera dice del personaje modernista de su novela. Hay narrativas y sensibilidades decimonónicas que nos impelen hacia este enfoque sonoro y aural, sobre todo cuando la ciudad letrada, o la comunidad imaginada, han sido mayoritariamente pensadas en relación con regímenes visuales de representación, porque nuestros paradigmas epistemológicos están basados en el concepto de Ilustración. Consecuentemente la historia y crítica literaria han privado al realismo y al naturalismo de su complejidad sensorial.

Gabriela Nouzeilles destacó la omnipresencia de la política visual y la mirada científica en la novela naturalista, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando el discurso médico adquirió rango de autoridad y se convirtió en fuente privilegiada de conocimiento para el diagnóstico de condiciones sociosanitarias (20- 22). Quiero señalar las exclusiones de otros modos de percepción sensorial en este argumento donde incluso la auscultación médica fue despojada de su dimensión auditiva. El verbo auscultar, en la terminología médico-narrativa de Nouzeilles, pierde el sentido del oído, y queda sordo a los sonidos de los órganos “enfermos” del cuerpo nacional. Esto es sintomático de la hegemonía del régimen visual que ha puesto demasiada atención en el aspecto visual de la ciencia, obliterando a menudo el hecho de que durante el siglo diecinueve también el oído fue objeto de sistematización epistemológica. Sin embargo, ¿qué sucede cuando no se muestra el cuerpo patologizado? ¿Qué sucede cuando este organismo nacional escapa a la ciencia del observador, cuando la mirada objetiva queda simplemente cegada ante la auscultación visual y la revelación final? Así, en *Tomóchic* no hay un espectáculo visual privilegiado, y en ese sentido no se muestra a la vista la manifestación de las tensiones nacionalistas. Además, en el modernismo de Gutiérrez Nájera hay formas de escucha y sonidos específicos de la modernidad capitalista que pueden producir contagios fantasmagóricos aurales en susceptibilidades, consideradas entonces más predispuestas a ello, la de las mujeres. O a través del viaje de Justo Sierra, el ruido tecnológico e industrial es una fuerza desestabilizadora, y a la vez, la forma en la que se manifiesta la relación geopolítica entre México y Estados Unidos a finales del conflictivo siglo diecinueve.

Mi acercamiento se alinea con la noción de la antropología, las ciencias sociales y la estética literaria, de que la construcción histórica de la modernidad implica una reorganización de la experiencia sensorial y la percepción. En el caso del sonido, hay un mundo que la praxis cotidiana mitiga o ensordece. A menudo, en los discursos sobre la modernidad y, para nuestro caso, en la literatura modernista, se tiende a pensar la ciudad como el único espacio que pone en crisis los sentidos de la percepción, y las formas de conocimiento que de ellos se desprenden. Esto puede deberse a que las ciudades son el asiento de la economía monetaria, el desarrollo capitalista y las nuevas tecnologías que producen una avalancha de nuevas experiencias disruptivas que afectan las formas de percibir (Cuddy-Keane 384, Simmel 48). Sin embargo, la modernidad capitalista llega de diferentes maneras a diferentes espacios. En el siglo XIX viajaba en tren, y la acumulación del capital necesita de la constante circulación y movimiento, como sucede en *Por donde se sube al cielo* donde el movimiento del capital, el viaje de las mercancías, el shock de la modernidad, producen sonoridades. *Tomóchic* también se inserta en la tradición decimonónica de los relatos de viaje, pero a diferencia del viaje de placer de Justo Sierra o del viaje sensorial por la ciudad del capital del siglo diecinueve de Gutiérrez Nájera, esta es una narrativa de guerra. En la literatura sobre la guerra la dimensión sonora de la violencia armada se suma a la lista de factores que dislocan a los sujetos alterando drásticamente las formas de vida

De esta forma, esta revalorización del concepto de modernidad mexicana del siglo XIX tiene más manifestaciones sonoras que visuales. Estos textos cuestionan la signatura de lo visible como aspecto definitorio de la modernidad. Y este es mi acercamiento a la literatura mexicana a través de los estudios sonoros y aurales: cuestionar el centrismo ocular que impregna las interpretaciones culturales y literarias.

Así, las relaciones entre sonido y literatura, y la forma en que estas se expresan en el espacio y tiempos narrativos revelan formas de interacción entre las sensibilidades y ciertas tendencias estéticas, entre el sentir y el sentido, muchas veces político, que se le otorga al espacio y al tiempo a través de los ruidos y sonidos, o sea, de sus ritmos. Después de todo, como dice

Jacques Attali, todos los ruidos son políticos, y todos ellos, de alguna forma nos hablan de las formas en que el poder se organiza, ya sea el poder del Estado, del capital, de los grupos sociales.

Desde los grandes paradigmas tradicionales de la civilización/barbarie aplicados a las dicotomías ciudad/campo de Domingo Faustino Sarmiento, el tema de la nación como espacio heterogéneo va a tener un lugar privilegiado en el desarrollo de la crítica de las narrativas americanas, ya sea en su idealización erótico-política como en las ficciones fundacionales de Doris Sommer, o en forma de desencuentro como las ficciones somáticas de Gabriela Nouzeilles. Consecuentemente, este estudio investiga las formas en que la literatura escucha, y las formas en que organiza los sonidos para construir o representar espacios —el espacio industrializado de la ciudad moderna, la sierra mexicana rural, marginada, el Estado moderno como el espacio abstracto de las pedagogías nacionalistas y la concretización de su poder en la guerra— a partir de las relaciones del oído y de algo tan privado y a la vez común como la experiencia. Según Yi-Fu Tuan, el lugar representa un espacio concreto al que nos acercamos primeramente a partir del cuerpo, la experiencia y la perspectiva (*Space and Place*). El reconocimiento y la singularización producen espacios concretos. Estos emergen de las formas en que la experiencia destaca marcas, acuña trazos y crea significados, a partir del acto que nos une con el mundo desde la impresión, la memoria y el conocimiento. La experiencia con el mundo y sus impresiones sensoriales constituyen el fundamento, decía Simmel, de todas las relaciones sociales (“Sociology of the Senses” 111). Por eso, la experiencia sensorial del sentido del oído representa aquí la base a partir de la cual se debe de complementar la crítica literaria y cultural de un periodo donde el estudio de los medios visuales ha tenido primacía. La concientización de la escucha, así como la de otros sentidos perceptuales, nos puede ayudar a oír lo que no se puede ver en la literatura.

La experiencia conforma la capacidad humana de apertura, de sentir y conocer algo, así como el resultado de este acto; implica también una valorización, ya sea como un modo de crear jerarquías o como el modo en que nuestra atención discrimina elementos del entorno. Por ejemplo, el reconocimiento espacial no sólo pertenece al ámbito de lo visual, ni el cuerpo ni la sensibilidad ni la experiencia se reducen al sentido de la vista. Nuestras experiencias no solamente se construyen a través de impresiones visuales, a pesar de que la hegemonía de la mirada culturalmente ha tenido una ventaja sobre el oído desde que aquella constituyó la signatura de la modernidad. Con esto, no ignoro la importancia de lo visual, y de otros sentidos, como una forma para completar el sentido de lo oído. Ver y oír son formas de sensibilidad que a menudo están imbricadas en el campo de la experiencia, y sobre todo en el campo de la literatura. La historia del arte y de la literatura moderna también se han organizado a partir del régimen de lo visual; y, sin embargo, es en la literatura y en su capacidad intermedial donde todavía resuenan sonidos articulados y la herencia de lo oral, así como las formas en que estos sonidos fueron escuchados, percibidos, entendidos.

Para Julio Ramos los discursos sobre la ciudad proliferan sobre todo a finales del siglo al aparecer el espacio desterritorializado por las crisis generadas por la urbanización. De ahí también que la flanería y el caminar emergen como “instituciones culturales” para intentar ordenar la experiencia de lo contingente que los nuevos espacios ofrecían (*Desencuentros* 166-167). Y, sin embargo, a veces es muy difícil desprendernos de la mirada desapegada y distanciada del paseo por la ciudad. También, a partir de la primacía del régimen visual de la modernidad, Adriana Rodríguez Pérsico arma sus *Relatos de época* (2008). Los relatos identitarios de la modernidad decimonónica se construyen precisamente a través de las miradas: la mirada científica, la mirada geopolítica, la mirada esotérica, la mirada erótica, resultan constructoras de narrativas que le dan sentido a lo real. Pérsico coincide con Ramos en que es a través de la mirada que el flâneur/cronista

organiza en una sintaxis narrativa los trozos y fragmentos que la realidad urbana ofrecía en su espectáculo diario. Sin embargo, la aprehensión espacial y temporal a partir del oído y las ondas sonoras manifiesta relaciones y diálogos diferentes a los manifestados por la aprehensión visual, diciéndonos que no todo es visible. La ilusión de omnivisualidad se viene abajo una vez que reconocemos que no podemos verlo todo, que hay fenómenos que primero y/o únicamente pueden manifestarse auralmente. Por eso los ruidos urbanos, ruidos asociados a espacios metropolitanos específicos, van a tener una importancia en esta disertación, sobre todo el París literario de Manuel Gutiérrez Nájera, o Nueva York en el viaje de Justo Sierra.

Mi interés es desplazar hasta cierto punto la hegemonía de la visión, la cual es el eje sensorial a partir del cual se construyen estos relatos críticos, pues es posible percibir que los textos que analizo ponen demasiada atención a otras formas de sentir y de entender los impulsos de la realidad modernizante de finales del siglo XIX. Sobre todo, porque a finales del siglo XIX es posible distinguir la emergencia y reorganización de un exceso de sonidos en espacios no sólo urbanos. Ya sea en la forma de los efectos provocados por los procesos de industrialización y modernización, las movibilidades sociales, los entretenimientos y espectáculos urbanos como el teatro, la ópera, las reflexiones estéticas sobre música y literatura, los sonidos de las tecnologías, de los medios de comunicación como el ferrocarril, del fonógrafo, de las armas, de las mercancías y las modas, los sonidos asociados a clases sociales y etnias, o las voces del espiritismo; el punto es que aparecen nuevos sonidos que se van a ir volviendo omnipresentes, haciendo nuevas mezclas con los ruidos viejos. Una *focalización*, o auricularización en los sonidos no excluye del todo la importancia de la mirada para la construcción de sentidos y experiencias. Ciertas imágenes auditivas tendrán su contraparte en imágenes visuales ya que hay una pulsión por reconocer el origen de los ruidos, pues de algún modo la mirada y los otros sentidos completan los significados que les damos a aquellos, o viceversa.

En este sentido, los imaginarios urbanos finiseculares se llenan de sonidos debido a la experiencia sensorial que los oídos le otorgan. Recordemos que durante el siglo XIX la ciudad de París era llamada la Ciudad Luz, debido principalmente al éxito de una hegemonía cultural francesa que sirvió de modelo político liberal y cultural a las élites letradas y jóvenes naciones de Hispanoamérica. En cierto modo, la figura de la Ciudad Luz comprimó un conjunto de imágenes que remitían a la herencia inconclusa del siglo de las luces y a su culminación en la Revolución francesa. Asimismo, la capital del siglo XIX como Walter Benjamin la definió en “Paris, Capital of the Nineteenth Century” se convierte precisamente en la capital de un tipo de modernización capitalista, una ciudad cuyo espectáculo fetichizado irrumpe novedoso y acumulativo ante la mirada seducida del paseante y consumidor ciudadano. Las iluminaciones de Benjamin se proyectan en fenómenos diversos como los pasajes, las multitudes, los espectáculos, el *flâneur* y la prostituta, entre otros, para echar luz a los resultados de la experiencia y la modernización burguesa.

El campo de lo visual, entendido este como el horizonte sensible y moderno que hace posible anclar los sueños del poeta a las cosas vistas y sentidas, abunda en una serie de metáforas con relación a lo luminoso: la energía eléctrica, el caleidoscopio, el exhibicionismo erótico, la iluminación pública, la epifanía o revelación de una realidad reprimida a la que hay que echar luz para descubrirla. En suma, se trata de lo explosivo y espectacular de una ciudad que se presenta como “un festín visual y sensual”, según Marshal Berman (151). Si los bulevares, así como los nuevos espacios públicos, constituyen el paisaje y escenario en el que los sujetos modernos ven y son vistos al mismo tiempo, es lógico y necesario extender la atención no sólo a lo que se mira sino a lo que también se *oye*. Los bulevares, las calles, sus comercios, las tecnologías, los objetos, las multitudes y las guerras van a producir ruidos y sonidos novedosos e insistentes dentro de la

cambiante y diversa modernidad finisecular. Como parte de este exceso sonoro, las estéticas literarias también conformarán sus propios sonidos.

Desde una “perspectiva” aural, por ejemplo, se ha puesto atención a las cualidades sonoras que introdujo la renovación literaria modernista en el campo de la literatura. Esta cualidad sonora de la lengua que se le adjudicó —justamente— a los productos de los escritores de finales del siglo XIX en Hispanoamérica ha constituido uno de los rasgos más distintivos y dominantes de un estilo, una estética y una fase de profesionalización de la escritura. Frecuentemente se ha dicho que el modernismo es la expresión de una nueva sensibilidad. En *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985), Ángel Rama estudia una literatura que le da primacía al material sonoro de la lengua. Los modernistas exploraron un campo sonoro hasta entonces inédito sensorialmente, nos dice el crítico. De este campo de sonoridad sobresale lo sensible de la lengua, la pronunciación, la atención a la fonética, a la articulación sintáctica propia de la charla ligera y de sobremesa, a los engarces del verso y la eufonía parnasiana. “Según Gautier”, dice Rama, “las palabras alcanzan por el sonido un valor que los diccionarios no pueden determinar. Por el sonido, unas palabras son como diamantes, otras fosforecen, otras flotan como una neblina” (163). De este campo sonoro también surgían nuevas formas de entender y sentir. Ya fuera en relación con las tecnologías como el ferrocarril, el fonógrafo, las ciudades industrializadas, las masas y la movilidad de clases sociales, el sonido es percibido con una atención peculiar tanto por el cuerpo físico como por el cuerpo de la escritura (no solamente modernista).

Julio Ramos, al hablar sobre literatura y tecnología a propósito de Martí menciona de paso y sin mucho detalle cómo se manifestaba en la escritura la emergencia de los nuevos ruidos de la modernidad. Nos dice, por ejemplo, que la máquina en la escritura martiana no solo aparece como mención temática, sino que de algún modo coexiste discursivamente con lo literario. Sin embargo, muchas de estas referencias a lo moderno ruidoso no ocupan un lugar de análisis especial, sino que aparecen en el paisaje de la crítica como ruidos ambientales de fondo que de tan comunes y penetrantes lo impregnan todo y por lo tanto no se repara en ellos.

Muy frecuentemente al ruido se le ignora o se le intenta evitar. Y es que con el sonido sucede algo peculiarmente distinto que con el objeto de la mirada. Podemos recordar lo que Adriana Cavarero en *For More than One Voice* dice con respecto al mito de Odiseo y a la dificultad que entraña bloquear el sonido. Uno puede cerrar los ojos, cubrirlos con las manos para no ver lo indeseable. Pero evitar escuchar los sonidos o el ruido es un poco más difícil. Esto es muy similar al juego infantil del niño que se tapa las orejas con las manos y dice “no oigo, no oigo: soy de palo [tengo orejas de pescado]”. El sonido se puede disfrazar, pero no eliminar; se puede decidir no escuchar ciertas sonoridades, pero eso no significa que no nos afecten. Los ojos pueden cerrarse voluntariamente, pero los oídos no. Y aunque suceda el esfuerzo de tapar los oídos con cera como a los marineros de Orestes se les hiciera para que no escucharan el canto de las Sirenas, la cera de abejas nunca va a ser suficiente para omitir las vibraciones materiales y sus huellas sensibles en el cuerpo de la escritura. Sobre todo, porque el sonido es uno de los estímulos más intrusivos, e incluso inesperado.

Georg Simmel llamó al oído el sentido más egoísta porque recibe y no da, y por lo tanto está obligado a no poder cerrarse al flujo del sonido (“Sociology” 115). El oído implica apertura, receptividad, escucha, por eso, aunque se cubra u obstruya, no se pueden ignorar por completo los sonidos del otro. No solamente escuchamos con los oídos, dice Michel Serres en *The Five Senses*, sino con todo el cuerpo y todos nuestros órganos (141). En este sentido, nuestra piel escucha, percibe las ondas vibratorias del sonido que inundan el espacio en el que nos movemos, lo que al

mismo tiempo determina parcialmente nuestra posición en ese espacio que pudiera visualizarse como una alberca de sonidos y de ruidos.

En efecto, los modernistas hispanoamericanos estaban atentos a la receptividad de los estímulos, y en especial al sonido. Querían renovar la lengua literaria, y parte de su logro fue debido a que tenían el cuerpo tan metido en su mundo que los textos modernistas son parcialmente el resultado de una estructuración de las nuevas experiencias sensoriales de la modernidad finisecular. A menudo se ha dicho que el intelectual modernista y artista decadente se autoconfigura como un coleccionista de sensaciones, lo cual implicaba poner atención al cuerpo, a las percepciones, al entorno, y reflexionar a propósito de ellas, volviéndose autoconscientes de la forma y los materiales de su labor poética. Ser modernos implicaba participar plenamente en el presente a través de la experiencia.

Martí, por ejemplo, en el prólogo a los *Versos libres* (1891) decía “amo las sonoridades difíciles, el verso escultórico, vibrante como la porcelana, volador como un ave, ardiente y arrollador como una lengua de lava” (*Poesía completa* 56). Aquí, pareciera resumir la idea de que la poesía es una suerte de dispositivo organizador del campo sensorial. Tales sonoridades o vibraciones aparecen en el poema con la ilusión de una sinestesia material como muestra la asociación entre “verso” y la “lengua de lava”, entre sonido y calor, oído y tacto y gusto. Precisamente como si el sonido del verso y la percepción de estos sonidos tuvieran un efecto que impide la pasividad de los otros sentidos en el receptor atento a las “sonoridades difíciles” que el poeta arma y ensambla. El sonido tiene una materialidad. Los adjetivos “vibrante”, “volador” remiten también a las cualidades de las ondas sonoras inyectadas de afecto mediante el sustantivo “lengua”, que bien puede referirse a la lengua poética, pero también a una suerte de efecto sensible y erótico.

En el artículo que abre el primer número de la *Revista Azul* en 1894, Manuel Gutiérrez Nájera enunció a modo de programa: “quisiéramos, como diestros batihojas, convertir el metal sonoro de la lengua, en tréboles vibrantes y en sutiles hojuelas lanceoladas” (“Al pie de la escalera” 160). La lista de referencias a la sonoridad y musicalidad de la lengua poética podría ser infinita. A menudo los mismos escritores en sus reflexiones estéticas acuden a frases y expresiones metafóricas como “la pluma como una orquesta” (Salvador Rueda, citado en Gonsales Karrasko 264); se refieren a la nueva poesía como a “la música nueva y rara”; se habla de unidad, armonía, repetición simétrica; de la rima, el ritmo y el ritornelo; de las sonoridades de la palabra. Por otra parte, Amado Nervo diría que “[e]l decadentismo no fue una escuela, fue un grito” apuntando al “caos ideológico y fonético” que las nuevas sensibilidades perciben (“Los modernistas mexicanos” 252). Estos ejemplos muestran precisamente un exceso sonoro en el ambiente, siendo la poesía aquí la cristalización de lenguaje insuflado con ritmo y música.

Sin embargo, la exploración del campo sensorial trasciende al modernismo y a la poesía. Si bien es cierto que la exploración de nuevas “sonoridades” de la lengua es uno de los aspectos sobresalientes de una estética, también lo es el hecho de que, por un lado, los textos y autores que quiero analizar tienen consonancias con la exploración de este campo sonoro desde otras corrientes literarias a menudo imbricadas, así como desde una polifonía discursiva, de relatos, o paradigmas conceptuales como el de las comunidades imaginadas, la degeneración, la ciencia, el género, llevándonos entonces a pensar en las comunidades y en los espacios sentidos, en los contratos sociales. Los autores no sólo van a definir los espacios a través de la mirada. Los ambientes acústicos también delimitan espacios privados, urbanos y nacionales, y temporalidades que marcan los ritmos de estos espacios.

En efecto, durante el siglo XIX en Hispanoamérica uno de los discursos paradigmáticos de las literaturas es el de la nación. Benedict Anderson la define como una comunidad imaginada, delimitada, que sin tener necesariamente contacto físico con el otro lo imagina y lo subsume dentro de un discurso hegemónico nacional (en la horizontalidad de la hoja del periódico) y homogéneo. Homi Bhabha ve las narrativas nacionales como un espacio más bien heterogéneo, como una metáfora que permite la liminalidad. En tal metáfora colindan los discursos de la otredad y de las minorías y ocurren negociaciones y mezclas. Para Bhabha la narrativa de la nación es una escritura doble, produce un tercer espacio. Tenemos entonces una comunidad imaginada con una narrativa nacional formada desde la heterogeneidad y las tensiones, la cual, aunque resulta ser producto de la hibridez, es más o menos coherente para mantener cierto sentido de totalidad y continuidad de la identidad, ya que el discurso marginal se mantiene en tensión, resistencia o incluso modifica al otro dentro de los términos del discurso hegemónico.

Entonces, de aquí se deriva la cuestión de los sonidos o ruidos como modos de unir o desperdigar audiencias o comunidades. Por lo tanto, los sonidos se analizarán bajo las cualidades de armonías y disonancias, de orden y desorden, de sonido y de ruido. Se considerará que hay voces y ruidos que no llegan a articularse como un discurso lógico y legible, sonidos que no son emitidos por el órgano fónico humano, y más bien por tecnologías, aparatos, músicas, mercancías, animales que caracterizan los espacios en los que se mueven los personajes de estos textos: el espacio de la nación, el de la ciudad, el de la sierra, así como el espacio público y privado.

De este modo, los sonidos del entorno y la cultura aural formarían parte de una heterogeneidad polifónica. Los objetos, las tecnologías, las mercancías, los lenguajes y los personajes, en constante dialogismo o liminalidad, producen un exceso sónico. Por esto, a partir de una lectura detallada de algunos textos narrativos me interesa pensar de qué forma se oyen estos sonidos y ruidos, y cómo la literatura constituye una especie de bocina intermedial que no solamente los traduce a imaginarios estéticos y políticos, sino que produce sus propias sonoridades.

En el primer capítulo “Ver con los oídos: Regímenes aurales y la performatividad de la escucha en *Por donde se sube al cielo* (1882), Manuel Gutiérrez Nájera” analizo los espacios acústicos de la modernidad finisecular, y del modernismo, representados en la versión literaria de París. Se trata, por supuesto, de una versión de París, capital del siglo XIX del modernismo afrancesado, donde el exceso de mercancías, objetos de lujo, productos culturales literarios, musicales y escénicos producen la movilización sonora de la escritura. A través de una lectura de las materialidades y sus sonoridades intento expandir el análisis sobre la sonoridad del modernismo más allá de la palabra, del verso, de sus rimas, metros y acentos. Si bien ya ha habido algunos acercamientos a las mercancías vocales en la prosa de Gutiérrez Nájera (Gandolfi), yo arguyo, que mediante el concepto de fantasmagorías auditivas —esto es la manifestación del fetichismo de la mercancía mediante la sonoridad y la voz, mediante la idea de que, a modo de espíritus, la voz y los sonidos animan los objetos en los que los sujetos concentran sus deseos, su afecto, sus olvidos, los simbolismos fictivos—la novela plantea el mundo de las cosas y de las mercancías en flujos sonoros y ruidosos, ofreciéndole una dimensión más profunda al supuesto efecto de superficialidad visual que los mundos burgueses materialistas producían. La sonoridad parnasiana del modernismo ha sido entendida como una fuente de dessemantización de la expresión (Rama), esto es, la apreciación del poema como una superficie sensorial, lúdica, que intenta divorciarse de todo contenido trascendental como algunos vieron (López 124). Sin embargo, ¿por qué lo sensorial se lee como superficial? En realidad, los diferentes niveles de sensorialidad le dan profundidad al poema. La experiencia artística de un poema ofrece un conocimiento no siempre traducible a palabras, en este caso un conocimiento logrado a través de la profundidad sonora del poema. La

supuesta fantasía de un ambiente artístico, artificial, de ensueño, simbolizado en la sonoridad de la forma, no tuvo por qué leerse como escapismo, pues las fantasías traídas al sensorio de la vida moderna, el lujo, la riqueza, la moda, los espectáculos escénicos, tienen un peso real debido a su fuerza desiderativa en la vida psicológica y en la vida política y económica. Las fantasmagorías auditivas como desdoblamientos audibles de la musicalidad formal de una estética nos llevan a advertir que en realidad todos vivimos bajo el influjo de las cosas, y que ese influjo se manifestó sonoro a finales del siglo diecinueve. En un nivel muy básico, el sonido se manifiesta gracias al movimiento de las cosas y de los sujetos; al igual, su naturaleza efímera se manifiesta gracias a las ondas producidas por la presurización del aire.

Una lectura de *Por donde se sube al cielo* con los preceptos de la estética modernista, no como mera musicalidad de la palabra, sino como problemática sonora más allá del verbo y del verso, me llevó a pensar el término de regímenes auditivos (Daughtry) o formas en las que se sistematizan específicas formas de escucha, en contextos institucionales, sociales, o en este caso estéticos. Los regímenes aurales son sugeridos por la manifestación de un proyecto de educación del sujeto femenino, como una educación sensorial aural para la mujer en un contexto donde los influjos sonoros de la modernidad capitalista (la ciudad, las operetas, las mercancías, la moda, etc.) constituían una fuente de novedad, pero también de riesgos. Del mismo modo, los trabajos de Constance Classen, Phillip Vannini, Ana María Ochoa Gautier, Judith Butler, Salomos Makis, Steven Feld, Natalia Bieletto-Bueno, y otros, fueron sugerentes para pensar en la escucha como un acto cultural, aprendido, contextual, modelado y por lo tanto performativo. De este modo, en el fin de siglo diecinueve, Manuel Gutiérrez Nájera comprendía parte del poder performativo de la escucha en un momento de cambios vertiginosos que alteraban ciertas normas sociales y de género, creando así a su personaje modernista Magda, una actriz de óperas y comedias, altamente perceptiva a los influjos sonoros de la modernidad, a través de quien vemos con los oídos. En este sentido, parte de la estética del modernismo constituía una pedagogía de la escucha, esto es que planteaba preceptos y formas de escuchar los sonidos y los nuevos ruidos que la vida moderna en las urbes estaba produciendo. Si como afirmaba Karl Marx, cada mercancía en el sistema capitalista crea también a su consumidor, esto puede equipararse a que durante este periodo de intensa modernización y de circulación de mercancías se estaban produciendo nuevas sonoridades, pero también sujetos perceptibles para escucharlas. El modernismo manifiesta la emergencia de un sujeto de escucha que no sólo es sensible a la musicalidad de la palabra, sino también a los ruidos y los sonidos de la apabullante modernidad capitalista finisecular. De ahí, la importancia del cuidado en la educación sensorial, pero sobre todo aural, de la mujer, supuestamente más sensible a la música y a la emoción que los sonidos producen. En nuestro caso, el modernismo de Gutiérrez Nájera manifiesta los cambios que se producen en los regímenes sensoriales finiseculares, y ante los posibles peligros de estos cambios o sus posibles contagios, propone modos de sentir y de escuchar.

En el capítulo 2, “La dimensión sónica y aural de la guerra: Polifonía y belifonía en *Tomóchic* (1893), Heriberto Frías”, propongo la figura del testigo auricular, como eje focalizador auditivo que organiza la narrativa sobre la batalla histórica y masacre estatal ocurrida en un pueblo del norte de México, Tomóchic, Chihuahua, a finales del siglo diecinueve. *Tomóchic*, como narrativa modernista en un amplio sentido del término, prolifera en imágenes sonoras y aurales que, como vectores organizadores de la experiencia, influyen en los conceptos y prácticas literarias desarrolladas dentro del proyecto de integración económica y de consolidación estatal en México finisecular.

Se analiza esta novela en su dimensión dialógica bajtiniana como un entramado de voces, diálogos, opiniones, comentarios, testimonios, historias y palabras ajenas que sólo pueden ser reconocidas (reconocidas como una medida de otredad y liminalidad) mediante la escucha atenta del personaje auricularizador, una escucha atenta que es expresada mediante referencias directas al acto de escuchar, al oído y a la dialogía social. En la polifonía, o dialogía en la novela, o en los diálogos de la vida de todos los días, sobresale un acto doble, el de la escucha a la pluralidad sónica o vocal del mundo. La escucha es el acto primigenio de la polifonía del mundo (Idhe). De la dimensión polifónica accedimos a la dimensión belifónica de la guerra, así definida por Martin Daughtry, para hablar de los sonidos de la guerra, los sonidos registrados por la experiencia del testigo auricular con el fin de lograr una ecolocalización sensorial, existencial y nacional. Una ecolocalización nacional implicaría localizar a la nación entre los sonidos que se desprenden y son resultado de la guerra cuando los signos visibles, con los que se suele leer el espectro de lo nacional, no se manifiestan a la mirada. *Tomóchic*, constituye pues la manifestación sonora de la invisibilidad política y económica del paradigma visual de la nación.

La cantidad masiva de referencias auditivas de *Tomóchic* ofrece una de las peculiaridades que marcan la singularidad de esta novela de finales del siglo diecinueve, su profunda dimensión audionarrativa. La novela es polifónica, no porque toda novela lo sea, sino porque explícitamente el narrador toma y teje de lo que sus personajes escuchan, una red que, más que el sentido homogéneo de una verdad, ofrece polivalencias y sentidos encontrados, negociando así las contingencias y las tensiones en el espacio a través de una ecolocalización. Más allá de una red con rejillas fijas y estáticas, la polifonía y belifonía en la novela sólo pueden plantearse mediante la oscilación y el flujo, el movimiento y la disputa de significado. Si bien, tal significado parecería cerrarse al final con la adscripción de Miguel Mercado a la institución militar, no puede negarse que su oído está inscrito en un régimen de escucha militar, pero permanece abierto, y que en esta apertura también se encuentra la invitación a las ambivalencias políticas, a la perplejidad, porque por vía del poder vinculante del sonido (Domínguez Ruiz 99) también se advierte la presencia y la experiencia del otro, así como de uno mismo.

En el capítulo tercero, “Las figuras del ruido: *En tierra yankee* (1897), Justo Sierra” analizo la narrativa del viaje de Sierra a los Estados Unidos por el Ferrocarril Central Mexicano. Texto en realidad poco estudiado, *En tierra yankee* manifiesta una sensibilidad aural sobre los cambiantes paisajes acústicos de México y Estados Unidos mediados por la tecnología ferrocarrilera, cuyo ruido condensaba los valores de la Revolución Industrial. Sin embargo, la experiencia del viaje en ferrocarril provoca un desafío a los sentidos al perturbar o alterar no sólo la vista, sino el oído, resultando en una dificultad para atribuir un significado preciso a sus impresiones. Gracias a estas imprecisiones producidas por el evento ruidoso del ferrocarril el cronista de estos textos se deja llevar por las impresiones, los afectos y el juego lúdico de las metáforas sobre el ruido para intentar describir la significación que representa Estados Unidos en la última década del siglo diecinueve. Según el historiador Wolfgang Schivelbusch, en el viaje en tren, máquina y movimiento se integraron a la percepción visual produciendo la visión panorámica, que es producto de la mecanización y la velocidad produciendo la evanescencia del paisaje. En el paisaje evanescente, la imagen se desdibuja, por lo que desaparece el primer plano del paisaje, separando al sujeto observador del espacio, y colocándolo en una situación de sobreestimulación constante. Sin embargo, la visión panorámica no explica el fenómeno aún más complejo de la superposición entre la vista y el oído en este conjunto de tecnologías, cuerpos y percepciones sensoriales. El inevitable ruido estridente de la locomotora reclamaba atención, añadiendo profundidad auditiva al paisaje.

Para Sierra, la locomotora es la creadora de nuevas músicas y la organizadora de nuevos y viejos ruidos.

El ruido es una figura clave que media las relaciones entre México y Estados Unidos desde la perspectiva aural de Sierra. El ruido redefine e indetermina las relaciones internacionales y territoriales entre México y Estados Unidos en el fin de siglo diecinueve. En estas relaciones, el fantasma que recorre el trayecto en ferrocarril junto a Sierra es la política anexionista de los Estados Unidos, y las pérdidas territoriales mexicanas. Como historiador y acuciante escucha, Sierra es muy consciente en plasmar el shock, la estridencia, el ruido, la fragmentación y la dislocación con una sensorialidad vanguardista que al final de su narrativa le producen un tinnitus. El mar de sonidos del progreso tecnológico e industrial y la hegemonía económica estadounidense le producen un zumbido en el oído, un zumbido con fuertes resonancias geopolíticas. Ciertamente hay un pesimismo político en Sierra cuando compara el emergente sueño del latinoamericanismo con una danza habanera en una noche de baile, pero en la especificidad política e histórica del mexicano tal pesimismo manifestado en ruidos y tinnitus está fundamentado históricamente marcando un contrapunto con la situación de Cuba y el optimismo latinoamericanista martiano. Dicho de otro modo, el ruido es la forma en la que la fractura del sueño latinoamericanista manifiesta su fractura.

En conclusión, la atenta escucha que definió la estética modernista con conceptos como la eufonía, el ritmo, la rima, el metro, la música preciosita del verbo, o la creación de sonidos nuevos que manifestarían otros significados o posibilidades performativas para los sujetos, tiene su contrapunto en otros ruidos, en el ruido del progreso estadounidense percibido como shock por Sierra, en el ruido de la tempestad humana de la ciudad modernizada que altera las formas de vida y normas sociales, o en la belifonía traumática de la guerra en *Tomóchic* que se manifiesta en fuerza fragmentadora y de ruptura, y al mismo tiempo en impulso de consolidación estatal manifestando que por las grietas invisibles de la nación “vista”, o la nación imaginada por el ojo, se cuelan los gritos, los sonidos y voces de las cosas y de los otros. Esto no significa que la música, el ruido urbano y el ruido de la guerra sean sonoridades opuestas, sino más bien manifestaciones sonoras de un mismo momento. La modernidad sónica de *Tomóchic*, dentro de esta lectura, es una de las condiciones para las otras modernidades, para otros flujos sonoros y perspectivas aurales. Y lo que nos dice una atenta lectura de estas narrativas, o de estas audionarrativas, es más bien que la noción de música como armonía, o como reflejo de una armonía divina es insostenible ante una lectura cercana que nos pide ver con los oídos el ruidoso fin de siglo XIX.

Acknowledgments

Agradezco profundamente a mis co-directoras de disertación, Ivonne del Valle y Daylet Domínguez, quienes dedicaron su tiempo y su conocimiento crítico sobre México y el siglo diecinueve latinoamericano para que esta investigación rindiera frutos. Gracias, Daylet por tus lecturas y comentarios atentos, tus consejos para el mercado laboral académico, y tu apoyo en todo este proceso de profesionalización. Ivonne, mi deuda contigo es grande, por tu motivación y por instarme a solicitar a la University of California Dissertation Year Fellowship 2021-2022, sin las cuales (la beca y la motivación), seguramente esta disertación no estaría terminada, por enseñarme el archivo colonial, por el apoyo que brindas a estudiantes de colegio de primera generación e inmigrantes, y por tu calidez humana en un ambiente académico que a veces puede resultar frío y alienante. Gracias, Estelle Tarica, por tu apoyo, lecturas y cursos en los que aprendí mucho, y de los que parte de esta disertación surgió, como el tema de las fantasmagorías de Walter Benjamin que se convirtieron en fantasmagorías auditivas. Gracias a Robert Kaufman, por tus lecturas sobre la escuela de Frankfurt y la teoría estética de Adorno, y por tu precisión para pedir lecturas cercanas y no instrumentales de los textos con los que trabajamos. Gracias a Francine Masiello, cuyos cursos sobre literatura latinoamericana, la voz, el cuerpo y el trabajo de los sentidos resultaron un fundamento para esta investigación. Agradezco también a Tom McEnaney quién me remarcó puntos interesantes de análisis sobre la dimensión sonora del naturalismo cuando mi capítulo sobre *Tomóchic* era apenas un esbozo en LASA 2019. Gracias a Belém Clark de Lara y Pamela Vicenteño con quienes tuve la oportunidad de trabajar en un verano de investigación en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México de donde surgieron conversaciones profundas sobre el siglo diecinueve mexicano. También estoy agradecida con Ana Lidia Magdalena Domínguez Ruiz de la Universidad Iberoamericana de Puebla, por permitirme participar en el Diplomado de lo audible a lo aural. El giro sonoro en las Ciencias Sociales (2022), que me permitió conocer a investigadores de los estudios sonoros y aurales de México y Latinoamérica y aprender de ellos. Siempre estaré agradecida con Carl Fischer, de Fordham University por darme la oportunidad de dialogar sobre mi trabajo. Así mismo, agradezco a Verónica López cuya asistencia emocional y administrativa dentro del Departamento de Español y Portugués hizo este camino más suavecito. Gracias a Lorena Mancilla Corona y Yairamaren Román Maldonado por su amistad. Finalmente, estoy infinitamente agradecida con mi familia: con mi mamá por su apoyo incondicional y su fuerza y cariño, y con mi padre y mis hermanas por cuidar de Darío y Olympia mientras terminaba *esto*; con Miguel García, excelente esposo, padre y colega.

Curriculum Vitae

Azucena Hernández Ramírez

PhD in Hispanic Languages and Literatures

EDUCATION

PhD	University of California Berkeley Hispanic Languages and Literatures Dissertation: “.” Co-Chairs: Ivonne del Valle and Daylet Domínguez	Summer 2022
MA	University of Texas at El Paso Spanish	2011
BA	Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México Hispanic-Mexican Literature	2008

PUBLICATIONS

Peer-Reviewed Journal Publications

“Fantasmagorías en *Por donde se sube al cielo* (1882) de Manuel Gutiérrez Nájera: Mujer, mercancía y trabajo.” *(An)Ecdótica. Revista del Seminario de Edición Crítica de Textos* vol. 1 no.1, Universidad Nacional Autónoma de México, Jan. – Jun. 2017, pp. 33-55, <https://revistas-filologicas.unam.mx/anEcdotica/index.php/anec/article/view/10>

“La tercera margen: Transmutación y poesía de la materia como continuidad en *Marémobilia* y *Junco* de Nuno Ramos.” *Mester* XLV (2016/2017), <https://escholarship.org/uc/item/8j37388g>

“Barroco, Monstruosidad y Mercancía en ‘Historia General y Natural de Las Indias’, de Gonzalo Fernández de Oviedo.” *Hispanic Review*, vol. 84, no. 1, University of Pennsylvania Press, 2016, pp. 69–92, <http://www.jstor.org/stable/24809424>.

“Literatura y política en la escritura de Manuel Gutiérrez Nájera durante la consolidación del Porfiriato.” *Literatura mexicana. Revista semestral del centro de Estudios literarios* XXV.1 (2014): 25-55. Web. [https://doi.org/10.1016/S0188-2546\(14\)70358-7](https://doi.org/10.1016/S0188-2546(14)70358-7)

“Dialogía e iniciación en “Yizkor” de *Migraciones*.” *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 52.19 (Jan. - Mar. 2012): 35-44. Print

TEACHING EXPERIENCE

**Bronx Community College of the City University of New York
Adjunct Lecturer**

Spring 2019-Fall 2021

Dept. of World Languages and Literatures

- *Beginning Spanish I* (Fall 2019).
- *Beginning Spanish II* (Spring 2019; Spring 2020).
Teaching modality: In-Person and On-line-Synchronous
- *Advance Spanish Grammar and Creative Writing SPAN 120* (Spring 2020).
Teaching Modality: In-Person and On-line. Hybrid.
- *Advance Spanish Composition SPAN 117* (Spring and Fall 2021).
Teaching Modality: On-line and Asynchronous.

**University of California, Berkeley
Graduate Student Instructor (GSI)**

Fall 2015-Spring 2017

Dept. of Spanish and Portuguese

- *Intermediate Spanish 4* (Spring 2017; Fall 2016).
- *Intermediate Spanish 3* (Fall 2016; Summer 2016).
- *Elementary Spanish 1* (Fall 2015).

**University of Texas at El Paso
Teaching Assistant (TA)**

Spring 2011-Fall 2012

Dept. of Spanish and Portuguese

- *Spanish for Heritage Speakers* (Summer 2011).
- Teaching Assistant for *Spanish Advance Composition* (Fall 2011)

ACADEMIC PRESENTATIONS

“Los sonidos de las cosas en *Por donde se sube al cielo*, de Manuel Gutiérrez Nájera”, XXVI Congreso de estudios mexicanos Juan Bruce-Novoa “Soundscapes of Mexico,” University of California, Irvine, April 2022.

“Dissonances of Porfirian Modernity in *Tomochic*,” Latin American Spanish Association, LASA, May 2019.

“Nueva York: la Ciudad Ruido y el oído viajero de Justo Sierra”, I Congreso Internacional de Literatura mexicana. Siglos XIX y XX. Rescate y edición, prensa y literatura, géneros literarios, historias. Universidad Nacional Autónoma de México. June 2018.

“Paisajes sonoros de la modernidad literaria mexicana”, Latin American Spanish Association, LASA. May 2018

“Phantasmagories in *Por donde se sube al cielo*,” Stanford’s Center for the Study of the Novel and UC Berkeley’s Consortium on the Novel: Novel Economies. April 2016.

“Los bordes de la violencia en *Bola negra, el musical de Ciudad Juárez*”, Primer Encuentro Internacional de Investigadores de Cine Mexicano e Iberoamericano. Cineteca Nacional of Mexico City, June 2015.

“Un western postmoderno para la narrativa del norte de México”, Primer Coloquio Anual Iberoamericano de Literatura, Política y Arte de San Francisco State University, Mars 2013.

“Literatura y Política en Manuel Gutiérrez Nájera,” 8th Colloquium on Latin American and Peninsular Languages, Literatures and Cultures. University of California, Davis, October 2012.

“La lógica bizarra de una metáfora del norte de México en *Los días y el polvo*”, 14th Losophone and Hispanic Graduate Students Conference. University of California, Santa Bárbara, May 2012.

“Heroísmo migrante y resistencia identitaria en *Señales que precederán al fin del mundo*”, XVII Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea, University of Texas at El Paso, Mars 2012.

“Intertextualidad en *El Acoso* de Carpentier con la *Sinfonía Heroica* de Beethoven”, V Congreso Nacional de Estudiantes de Literatura, Universidad Autónoma de Querétaro (México), 2009.

“Una teoría del texto en *Rayuela*”, Primer Encuentro de Estudiantes de Lengua y Literatura, Universidad Veracruzana (México), 2007.

HONORS AND AWARDS

University of California Dissertation Year Fellowship 2021-2022
U of California

Travel Conference Grant 2018
U of California, Berkeley, Graduate Division

Dissertation Completion Fellowship 2017-2018
U of California, Berkeley, Dept. of Spanish and Portuguese

Summer Grant 2014, 2015, 2017, 2018
U of California, Berkeley, Dept. of Spanish and Portuguese

UC-MEXUS Pre-dissertation Research Small Grant 2015
U of California and CONACYT

Chancellor’s Fellowship 2013-2015
U of California, Berkeley

EDITORIAL EXPERIENCE

Lucero, Graduate Students Journal of the Department of Spanish and Portuguese of UC Berkeley (2 issues, 2015 and 2018).

Co-editor and Reading Board’s Member

Independent Literary Magazine *Tiresias, Revista literaria* (3 issues, 2014-2016).

Co-editor

Revista de Literatura Mexicana Contemporánea, University of Texas at El Paso (Fall 2010-Fall 2011).

Editorial Team Member

PROFESSIONAL AFFILIATIONS

National Center for Faculty Development and Diversity, 2018-Present

Latin American Spanish Association - Nineteenth Century Section, 2018-Present

PROFESSIONAL SERVICE

Co-curator for the Second Book Fair from the Borders
Segunda Feria del Libro de las Fronteras (Ciudad Juárez, México), Spring 2018.

Symposium Co-Organizer
Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea, University of Texas at El Paso, 2011

Peer-Reviewed Articles for Academic Journals:

- *Káñina, Revista de Artes y Letras* from the Universidad de Costa Rica
- *Revista de Filología y Lingüística* of Universidad de Costa Rica
- *Signos Literarios* of Universidad Autónoma Metropolitana-Itztapalapa (México)
- *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* of University of Texas at El Paso

COMMUNITY SERVICE

YM & YWHA of Washington Heights & Inwood Inc.,
Language Instructor (New York, NY), Fall 2018-Spring 2019

New Sanctuary Coalition Pro Se Immigration Clinic
Spanish Interpreter (New York, NY), Fall 2018

INEA (Instituto Nacional de Educación para Adultos)
Adult Literacy Instructor of Latin-American immigrants continuing their education in the USA,
(Richmond, CA), Spring 2016.

OTHER PUBLICATIONS AND CREATIVE WRITING

Fiction Books

El monstruo mundo. Chicago: Ars Communis Editorial, 2016. Print. (Novel)
Honorable Mention at the 2018 International Latino Book Awards. USA.

Fiction Narrative in Antologies

“Ideación suicida”. In *Incurables. Relatos de dolencias y males*. Chicago: Ars Communis Editorial,
2020, pp.141-146. Print.

“Sastre mosca.” In *Ellas cuentan. Antología de Crime Fiction por latinoamericanas en EEUU*. Nueva
York: Sudaquia Editores, 2019, pp.15-21. Print.

“Las mujeres de mi ciudad”, “Las espinas”, “Algo de ellos que buscaba”, “Cariño de piedritas húmedas” y “Numen de fuego”. In *Antología Binacional. Escritos identitarios Tijuana-Nueva York*. Cuernavaca: Ediciones Omecihuatl, 2019. 26, 52, 71, 76, 165. Print.

“Magris.” In *Ni bárbaras ni malinches. Antología de narradoras en Estados Unidos*. Chicago: Ars Communis Editorial, 2017. 55-61. Print.

Book and Film Reviews

El orden natural de las cosas (novel) by Fernando Olszanski. *Viceversa Magazine* (July 4, 2018): n.p. Web <https://www.viceversa-mag.com/diasporica-el-orden-natural-de-las-cosas/> (Previously published in *Revista Destiempos* 36. 7 (June-July 2013): 94-96. Web.)

Bola negra: El musical de Ciudad Juárez (film) by Mario Bellatín and Marcela Rodríguez. *Letra celuloide* 51.10 (31 Mars 2016): n.p. Web. <http://letraceluloide.blogspot.com/2016/03/publicacion-bimestral-issn-n1851-4855.html>

Le viste la cara a Dios (novel) by Gabriela Cabezón Cámara. *Hiedra Magazine* (Spring 2015): 85-86. Web https://issuu.com/revistahiedra/docs/hiedra_issuu

“Para una teoría de la novela: *Los días y el polvo*, de Diego Ordaz, o la cuerda de la ficción.” *Cuadernos fronterizos* 26.9 (Spring 2013): 12-14. Web <http://erevistas.uacj.mx/ojs/index.php/cuadfront/article/view/1909> [Republished on *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 61 (April-June 2014): 97-99. Print.]

Review of *Rhyme & Reason*, by Criseida Santos Guevara. *Diálogo*, vol. 16 no. 2, 2013, p. 97-97. Project MUSE, [doi:10.1353/dlg.2013.0033](https://doi.org/10.1353/dlg.2013.0033).

América Nuestra. Antología de narrativa en español en Estados Unidos (shortstory) by Fernando Olszanski and José Castro Urioste. *Literal Magazine. Latin American Voices* 31 (Winter 2012-2013). Web <https://literalmagazine.com/literaturas-migrantes-de-america-nuestra/>

Sam no es mi tío. Veinticuatro crónicas migrantes y un sueño americano (chronicle) by Diego Fonseca and Aileen El-Kadi eds. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 55. 19 (Oct.-Dec. 2012): n.p. Print.

INVITED LECTURES AND CREATIVE WORK PRESENTATIONS

Panelist. Primer encuentro internacional de escritores Vientos de la literatura en el desierto: Literatura, frontera y memoria. Cd. Juárez, Chih. (Oct. 3, 2021).

Panelist. Quinto Encuentro Internacional de Novela Negra Huellas de San Luis Potosí. México (Sep. 2020).

Panelist. Primer Coloquio Internacional. Género, literatura y poder; Conversatorio: Regenerar la escritura. The University of Texas at El Paso and Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (Nov. 12, 2020).

Panelist. Presentación y Conversación con los autores de *Incurables. Relatos de dolencias y males*. Facebook Live (Jun. 4, 2020)

Panelist. Charla sobre *Ellas Cuentan* en el Club de Lectura del Instituto Cervantes de Chicago. Chicago, IL (Jun. 16, 2019)

Panelist. Lectura y charla: La narrativa del Crimen. Presentación de *Ellas cuentan*. Facebook Live (May. 20, 2019)

Presenter. Violence, Precarity, and Artistic Formation: A Conversation. Trinity College, CT (Oct. 4, 2018).

Presenter. Segunda Feria Internacional del Libro LACUHE. New York, NY. (April 28, 2018)

Panelist. Encuentro Internacional de Escritores, Literatura en el Bravo 2017. Ciudad Juárez, México (Mar. 8-12, 2017).

Presenter. Presentación de *El Monstruo Mundo*. Museo de Arte de Ciudad Juárez. México (Dec. 16, 2016).

Presenter. Presentación de obra literaria. University of California, Berkeley. Berkeley, CA. (Dec. 8, 2016).

Presenter. Signos y Reflexiones. Segundo Encuentro de Autorxs Latinxs en Chicago. Chicago, IL (Oct. 1, 2016).

**El sonido de las cosas:
Sonido y performatividad auditiva en *Por donde se sube al cielo* (1882).**

De la Ciudad luz a la Ciudad ruido

El primer capítulo de la novela *Por donde se sube al cielo* de Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) abre con una escena a la salida del teatro en la ciudad de París una noche de 1862 donde todo es movimiento y luz, para hacer honor a la ciudad que durante gran parte del siglo diecinueve fue llamada precisamente la Ciudad Luz. Metáfora que por una parte conjugaba el imaginario cosmopolita modernizante de un espacio que irradiaba cultura, civilización y los principios republicanos del primer liberalismo burgués y, a finales del siglo diecinueve, de los valores estéticos que prefiguraron algunas influencias del modernismo hispanoamericano, como lo fueron el simbolismo y el parnasianismo. Era también el centro de la latinidad europea, en oposición a la hegemonía imperial estadounidense cada vez más fuerte y amenazante. Por otra parte, la metáfora luminosa de un París que brilla con luz propia enfatiza la primacía de la mirada.

De hecho, Walter Benjamin en “Paris. Capital of the Nineteenth Century” revela al principio que “The arcades are the scene of the first gas lighting” (147). Esta primera iluminación de gas permite el florecimiento de un imaginario visual donde abundan galerías cubiertas de cristal, escaparates, mundos en miniatura, exposiciones universales, panoramas, daguerrotipos, fotografías, espectáculos teatrales, modas de ornamentación y lujo, en suma, cosas para ser vistas con la mirada alegórica del flâneur. Es precisamente gracias a la iluminación de gas que las ciudades se convierten en escenarios de larga duración, pues ya no sólo a la luz del día se visibilizaron los eventos. La iluminación de gas y después la luz eléctrica dilataron la dimensión visual y vital de las ciudades, iluminando nuevos espacios que antes estaban ocultos a la mirada del paseante espectador, y al mismo tiempo, creando nuevos, o transformando viejos sonidos.

Aimée Boutin, en su comprensivo estudio sobre los ruidos y pregones de las calles de París en el siglo diecinueve, dice que el proyecto urbano modernizante de Haussmann típicamente ha sido asociado con la transformación de París en la “Ciudad Luz” ofrecida esta como encanto visual al flâneur; sin embargo, agrega: “evidence from literary guidebooks suggest a broader effect on the senses beyond the visual. Haussmannization, broadly defined, produced a sensory overhaul and changed the soundscape of the city” (61-62). Y aunque no se discute que el proyecto de modernización de Haussman en París efectivamente modificó el paisaje sonoro de la ciudad de forma dramática como analiza Boutin, el espacio creado en la novela de Gutiérrez Nájera sugiere procesos más complejos de ficcionalización y montaje.¹

¹ Según Federico Fernández Christlieb, durante el Segundo Imperio francés (1852-1876), Georges Eugène Haussmann fue nombrado por el emperador Luis Napoleón Bonaparte (III), Prefecto del Sena, puesto que incluía la administración de París. Juntos comenzarían un proyecto de ingeniería civil que implicó ordenamiento, jerarquización social, e higiene, así como la modificación del tejido urbano medieval para facilitar la circulación de mercancías y personas, lo cual consistía en abrir anchas avenidas que atravesarían diagonalmente la ciudad. En este orden, predominaba el modelo neoclásico urbanístico de líneas rectas, geometrías regulares, simetría, proporción, homogeneidad, la construcción de parques, jardines y monumentos que denotaban el poder del soberano. Además, se incluía la zonificación, la redistribución de la población según su clase social, así como la implantación de servicios como drenaje, agua potable, alumbrado eléctrico, pavimento, gas, banquetas, etc. Mientras algunas ciudades del mundo se modernizaban, México estaba en guerra. La Guerra de Reforma, guerra secularizadora del Estado mexicano, data de 1856, aprovechó el ímpetu bélico para demoler algunas instituciones religiosas, prefigurando así ciertas modificaciones urbanísticas que se llevarían a cabo después, pues como dice Fernández Christlieb “más allá del móvil de los liberales para embestir las posesiones de los conservadores, hay en su elección

Ahora quiero expandir las posibilidades de estudio de esta novela rica no solo en objetos de consumo fantasmagóricos, sino en fenómenos sonoros de la modernidad finisecular. En esta novela, las cosas y los personajes nunca son lo que parecen o dicen ser, mostrando dobleces y desdobles miméticos e histriónicos de cariz barroco, que al desenredarlos revelan resonancias con el campo auditivo de la experiencia. Otro aspecto es el de las relaciones sujeto-objeto desde una perspectiva auricular. La elocuencia y silencio de algunos objetos y espacios interpelan a los personajes invitándolos no solo a poseer, sino a desear, sentir, a participar de lo otro a través sobre todo del oído en una especie de contagio aural; oiremos cómo los sonidos de los objetos tienen un impacto particular en el sujeto. En este capítulo exploraré cómo es escuchado el espacio sonoro urbano en *Por donde se sube al cielo* (1882), de Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) ¿Cuáles son los sonidos de mayor intensidad en la novela? ¿Qué nos dicen estos sonidos acerca del espacio, los mercados y los oídos que los escuchan? ¿Cómo se manifiestan las fantasmagorías auditivas en *Por donde se sube al cielo*? ¿Qué lectura se puede hacer del México finisecular?

Efectivamente, el proyecto porfiriano de modernización de la Ciudad de México implicó al modelo urbanístico francés. Por una parte, la modernización porfiriana urbana proyectó embellecer la ciudad para hacerla parecer tan civilizada y deseada como las capitales mundiales más modernizadas, de modo que París funcionaba como un condensador de influencias. Afrancesada y francesa era una élite comercial y financiera que residida en México. Pero para un autor que nunca viajó al extranjero el modelo francés le llegaba como a muchos en todo el mundo, a través de la circulación de una cultura material de objetos, espectáculos, actrices e impresos. De ahí que quizá el París de *Por donde se sube al cielo* es un París genérico (quizá el mismo París fue un París genérico), precisamente como la capital del siglo diecinueve, localizable en muchas partes del mundo porque París representaba un centro cosmopolita donde confluían y desde donde se exportaban diversas influencias y relaciones globalizantes. El París de Gutiérrez Nájera carece de referentes precisos o específicos, no hay nombres de bulevares ni de edificios, los espacios simplemente son el teatro, el boulevard, la ciudad París, y el campo, un espacio aislado, más o menos “natural” e imaginado, que se llama Aguas Claras, donde hay un hotel para veraneantes y donde transcurre casi toda la trama.

En la novela, esta ciudad se presenta como un espectáculo material y simbólico para ser admirado, pero, además, para ser percibido con otros sentidos, y para este caso, ser escuchado atentamente por las sensibilidades auditivas que presenta el mundo material narrado. La dimensión sensorial del espacio narrado en *Por donde se sube al cielo* no escatima en el campo visual del narrador el festín de la vista y de la luz, sin embargo, la dimensión visual de la ciudad luz se desplaza mostrando una sensibilidad literaria con atenta focalización auditiva en los sonidos de la ciudad cosmopolita. En la ciudad espectral, luminosa y visible, las funciones teatrales y su mezcla de música, poesía, drama, ocupan un lugar primordial para escenificar la vida nocturna de la ciudad, y dar cuenta de la emergencia de un ambiente sonoro urbano que estéticamente resultaba novedoso y sintomático de las nuevas sensibilidades literarias finiseculares. De hecho, los únicos

una coincidencia geométrica con los grandes trabajos de París. No se trató de una demolición a ciegas, sino de cortes que abrían perspectivas inscritas en la tradición neoclásica” (222). Maximiliano de Austria llega a México en 1864 y estaba al tanto de los proyectos de modernización urbana en Europa; él crea el paseo del Emperador en la Ciudad de México (actualmente Paseo de la Reforma), modificación que ampliamente coincide con el modelo neoclásico de urbanización popularizado por Haussmann. El gobierno de Porfirio Díaz continuó el proyecto haussmanizador de productividad y funcionalismo, aunque no exactamente el del trazado urbano, puesto que la Ciudad de México nunca fue una ciudad medieval, pues ya había trazos rectos; más bien, durante el Porfiriato se puso más atención al magno proyecto del drenaje y salubridad pública (220-228).

nombres que encontramos en esas primeras páginas donde el narrador presenta a su protagonista se refieren a títulos y nombres de compositores de novelas, óperas y operetas.

Por donde se sube al cielo (1882) es la única novela del autor.² En ella, la ciudad de París a finales del siglo diecinueve es el espacio diegético de la novela donde Magda, una joven actriz de teatro, aparece como un sujeto degenerado, entre otras cosas, por una negligente educación maternal –según las prescripciones republicanas de la época–, por ciertas predisposiciones heredadas, y debido a la inmoralidad del entorno de un París que es representado como la capital, cultural y económica, del siglo diecinueve. Al quedar huérfana, la adolescente tiene que escoger entre trabajar como humilde costurera, o como actriz de teatro en una situación económica más favorable. Sigue el modelo de su madre y se convierte en actriz de comedias y operetas. Eventualmente en algún momento de su trayecto artístico, y seducida por el lujo y el dinero, accede al intercambio amoroso con amantes ricos, hasta que finalmente y ante su supuesta caída moral, la protagonista encuentra un camino de redención y regeneración a través de la prescripción autoral de un moralismo católico, y el rechazo al materialismo burgués, aunque posibilitado por el ideal del amor pequeñoburgués.

En este París diegético haussmannizado, los sonidos del lujo y del entretenimiento se dejan oír constituyendo una versión imaginada de un espacio sonoro con amplias repercusiones culturales para el modernismo literario y para una élite mexicana y ascendente burguesía que consumía productos culturales y mercancías francesas, de la cual Gutiérrez Nájera fue el principal exponente literario.³

La influencia de la cultura francesa en México se representa en el universo cultural que la novela engloba: la vida en los teatros de la segunda mitad del siglo diecinueve, la riqueza material y los objetos de lujo, los objetos que pueblan los interiores burgueses, las modas, los pasajes, la mirada y el oído del *flâneur*, la prostituta ... en suma, el capital cultural del siglo diecinueve que describió Walter Benjamin fue prefigurado a su modo por Manuel Gutiérrez Nájera, ávido lector de todo lo que llegara escrito en idioma francés a México. Sin embargo, resulta inadecuado decir que la influencia cultural tenía origen exclusivamente francés. Más bien, para estas élites París era la ciudad cosmopolita por excelencia, que implica que muchas otras manifestaciones culturales europeas se filtraban a través del cedazo francés.⁴

² De acuerdo con Belém Clark de Lara, la novela se publicó en el periódico bisemanal *El Noticioso* de junio a octubre de 1882 (XI).

³ En este sentido, la aparición de una novela parisina a finales del siglo XIX en México se explica en parte porque, aunque el modernismo ya era afrancesado, culturalmente hablando las élites porfiristas se consideraban ellas mismas afrancesadas (Pérez Siller 46), y recíprocamente “los franceses contribuyeron de manera decisiva a la consolidación del modelo de progreso de los Científicos” (48). Eran ellos los que, una vez reestablecidas las relaciones diplomáticas después de la Segunda Intervención francesa (1862-1867), originada bajo el apoyo de Napoleón III, pero ya durante el desarrollo económico del Porfiriato, participaron en la creación de grandes almacenes de ropa y accesorios de lujo en México, de fábricas de textiles, tabaco, cerveza, y negocios diversos para abastecer el consumo de mercancías de las élites urbanas. La participación de los inmigrantes franceses en México se vio potenciada por los pactos propagandísticos y comerciales que hizo la prensa franco-mexicana con el gobierno porfirista, pues se trataba de representar en Francia (y en Europa) la imagen favorable de México como un lugar seguro para la inversión extranjera; propaganda más o menos exitosa que tuvo sus mejores resultados en el Porfiriato, al grado de que muy a finales del siglo diecinueve la dictadura económica de los Científicos favoreció a su red empresarial francesa para crear una oligarquía financiera a través de la creación de bancos regionales en México, en detrimento de otras potencias que competían por este mercado, como el estadounidense. Es decir, la mayoría del capital financiero, según Pérez Siller, de los primeros bancos regionales mexicanos que permitieron el desarrollo económico mexicano mediante flujo de capitales en el interior del país fue capital francés.

⁴ En un artículo publicado con anterioridad (“Fantasmagorías y trabajo en *Por donde se sube al cielo*”) estudié precisamente una aplicación de las sugestivas ideas del pensador berlinés en torno a los fenómenos, denominados

La crítica generalmente ha pasado por alto cierta especificidad sonora y sensibilidad aural de la novela de Gutiérrez Nájera porque, en primer lugar, *Por donde se sube al cielo* ha sido uno de los textos tardíamente rescatados del autor. En segundo lugar, al ser considerado este texto por algunos como la primera novela modernista hispanoamericana, precediendo a *Amistad funesta* (1885) de José Martí, cabe todavía explorar la materia textual y sonora de la novela que la ubica bajo el rubro del esteticismo modernista y su registro tropológico y de sensibilidad.

La novela se centra en Magda, una joven actriz huérfana. Es precisamente gracias a este personaje femenino y su placer por el lujo y la vida refinada que el lector puede entrar en su alcoba y su guardarropa para navegar entre el catálogo de productos de importación y mercancías que solo las clases ricas podían poseer como forma de acumulación y marca de un estilo de vida. La escritura se va a apropiarse de este exceso material, y por lo tanto del nuevo léxico extranjero que lo denominaba. El exceso de mercancías, aunque visual en principio, se va a traducir también a la experiencia sensorial de los otros sentidos. Me interesa, por lo tanto, explorar la forma en que la sensibilidad auricular asimila los nuevos sonidos del entorno, sonidos indisolublemente ligados a objetos culturales, mercancías, y espectáculos escénicos paradigmáticos de la modernidad finisecular.

Este exceso nos lleva al término de fantasmagorías auditivas, o imágenes audibles, que resultan ser el efecto del carácter ilusorio de que de las mercancías emanan sonidos, voces, murmullos, palabras. En la novela el aspecto fantasmagórico cristaliza en un monólogo interior de Magda en donde las voces materializadas en las mercancías acusan moralmente la conciencia de su propietaria o la invitan con el deseo a identificar con ellas sus fantasías y sus sueños. Analizaré también cómo en la novela de Gutiérrez Nájera el género y sus jerarquías se proyectan y escuchan en los ruidos y sonidos de la ciudad moderna de fin de siglo en el palimpsesto urbano y literario de París-México. Analizaré cómo a través del campo sensorial auditivo se aprende el género, se representa, se refuerza o se pelea. Aquí, las categorías de masculino o femenino (en su interseccionalidad con raza y clase) se constituyen dentro de contextos sonoros espaciales donde el poder, la desigualdad y la agencia se manifiestan en el campo sónico, siendo el sonido un significante que nos ayuda a comprender mejor las relaciones de poder y la construcción histórica de los géneros, así como de la estética literaria finisecular modernista. Con esto, se pondrá atención a la función del discurso tropológico el cual resalta la musicalidad de la forma, ya sean imágenes que aludan específicamente a las relaciones entre sonido, literatura y música, u otro tipo de figuras como rimas interiores, repeticiones, sinestesias, onomatopeyas, personificaciones, reificaciones y estructuras estilísticas narrativas como el monólogo interior, que se encuentran íntimamente ligados a los sonidos que los objetos producen y a cómo son percibidos por los auricularizadores o focalizadores auditivos.

fantasmagóricos, para caracterizar el efecto fetichista mercantil capitalista (adaptado de Marx), que operaban sobre los nuevos procesos socioculturales y artísticos que emergían vertiginosos en la vida urbana a finales del siglo diecinueve. Lo cual con pertinencia entra en sintonía con el afrancesamiento de las élites dirigentes mexicanas, y en general, de los sectores periféricos que experimentaron la inserción neocolonial a la economía mundo expansiva de aquel primer liberalismo. En aquel previo caso, las fantasmagorías se constituían en procesos desiderativos, imágenes que producen un encandilamiento y opacidad, un hechizo como dispositivo de dominio en la construcción del nuevo sujeto femenino proletario o de clase media. Por un lado, estos procesos de deseo se identificaban con los proyectos de orden y progreso porfirista en su modalidad con sello francés: la moda, el glamur, el teatro, el catálogo de mercancías y de costumbres importadas. Por otra parte, producían una gran disonancia para el orden patriarcal, por el germen de *femme fatale* contenido en toda mujer modernizada.

Cuerpos resonantes

El capítulo 1, titulado “Comedianta” comienza con la escenificación que va a introducir posteriormente al personaje principal:

Grandes reverberos proyectan su enorme faja luminosa en las aceras, como una cinta de oro desenrollada sobre un mostrador negro. Cierran las portezuelas de los coches con ruido seco, y se oye por todas partes ese atronante rumor de muelles nuevos, que marca el fin de las reuniones elegantes. Ha concluido el espectáculo. La concurrencia, como una marca oscura, se desborda del teatro. Los chicuelos correr regocijados en el pórtico ofreciendo cerillas y mechas inflamadas a los espectadores que encienden sus tabacos y cigarros mientras el coche llega y salen las señoras. [...] Parten los caballos con arranque vigoroso, martilleando el suelo con sus cascos [...]. Algunos concurrentes salen tarareando la última aria de la ópera en boga. [...] Tras las puertas cerradas de la contaduría, por cuyas rendijas sale una flaca lista de luz roja, se oye el rumor de un chorro de pesos, cayendo en los cajones y en las arcas. [...] Los aristócratas rasgan sus guantes de blancura inmaculada y despliegan el claqué.

[...]

Toda esa multitud que se desborda e inunda los *boulevards* va a esparcir la noticia de un gran triunfo o de una gran derrota. (5-6)

En este fragmento, el narrador describe una típica noche cuando el espectáculo teatral ha terminado. Una enumeración rítmica, donde incluso es posible percibir rimas interiores dentro del párrafo, que articula la experiencia particular de los sonidos urbanos en una noche urbana. Estos sonidos tienen la función de presentar a la protagonista de la novela, pero también son la representación sonora de la ciudad y del espacio en el que se desenvuelve. La voz narrativa hace un acercamiento, o escucha atenta, a las características sonoras del espacio íntimamente relacionado con Magda, para registrar la naturaleza efímera de la vida sensorial en una composición donde luz y sonido tienen un despliegue primordial. Los “ruidos secos” de las puertas de los coches cerrándose, “el atronante rumor de muelles nuevos”, los caballos “martilleando el suelo con sus cascos”, el tarareo de una canción, el de los niños cerilleros, y el sonido del dinero, tienen la función de estructurar el flujo del tiempo, de marcar la partida del público, de los carruajes, del fin del espectáculo público para dar cabida a un espectáculo más privado, el del drama personal de Magda al que las lectoras de su tiempo accederían a través de la lectura.

Los sonidos, pues, que tendrían la función de capturar parte de la experiencia sónica de la ciudad, pero sobre todo de una clase social que se reunía en torno a los teatros, culminan en este párrafo inicial con el sonido del dinero. Y ciertamente, los sonidos descritos en este párrafo no presentan ninguna amenaza al focalizador auditivo. La auricularización hacia los sonidos delicados, casi inaudibles, como el sonido de los muelles, o abrigos nuevos, o el tarareo del aria de una ópera, o a los pasos de los aristócratas, nos remite a una cercanía e inmersión en el mundo narrado, con los sentidos perceptivos, en especial, con el oído atento, ofreciendo la impresión de estarse moviendo con esa misma concurrencia que asiste al teatro y en donde circulan distintas clases sociales disfrazadas momentáneamente de “multitud”.

Esta multitud que captura el narrador está compuesta de distintas clases sociales, desde los más aristócratas, hasta una pequeña burguesía, y clase trabajadora de “pobres empleadillos y tenderos” que participaba en menor o mayor medida en las dinámicas sociales del espectáculo teatral. Y como multitud la retrata y la pone en circulación. El narrador no nos está hablando de una audiencia cautiva o sedentaria, sino de una multitud en movimiento, o flujos.

La ciudad parlante que escenifica el narrador está habitada por niños trabajadores, cocheros, lacayos, empresarios, hombres de buen tono, señoras, aristócratas, periodistas, cómicos, actores, burgueses, padres honrados, esposas, madres, jóvenes mujeres, enamorados, familias completas con sus trabajadoras domésticas, perros, empleadillos, tenderos, acomodadores y músicos de orquesta. Muestra de este modo un público bastante ecléctico que asistía —aunque muchos de forma tangencial— a los espectáculos operísticos que en la época fungían como espacios privilegiados de sociabilidad no sólo durante el Porfiriato, sino durante todo el siglo diecinueve tanto en Europa como en América.⁵

Que la ópera como espectáculo musical y la literatura modernista de MGN de finales del siglo diecinueve se ensamblan y confluyen de forma creativa no extraña cuando gran parte de las labores periodísticas del autor se ocupaban de la crónica teatral, lo que explica en parte la emergencia y desarrollo de las nuevas sensibilidades estéticas finiseculares curadoras de los nuevos y viejos sonidos y ritmos ambientales: los ritmos de la velocidad y del movimiento.

Todos los sonidos son eventos, de acuerdo con Barry Blesser y Linda-Ruth Salter, son el resultado de acciones dinámicas, ya sean vibraciones periódicas, impactos repentinos o resonancias (16). El movimiento está íntimamente ligado con el sonido, pues eventualmente, unos párrafos más adelante, más que ver a la protagonista, la escuchamos caminar. Antes de cualquier descripción que haga referencia a la complejidad física del personaje, el focalizador la escucha caminar: “En los desiertos y anchos corredores, casi oscuros, sonó durante diez segundos el rápido trote de sus pequeñas botas” (9). Junto con ella, “El perrillo danés, únicamente, iba tras ella sacudiendo alborozado su coqueto collar de cascabeles”. Sólo Magda y su perro suenan, en un taconeo y cascabeleo que parece adaptarse muy bien al espacio en el que se desenvuelven. Magda camina en decímetros. No sólo está envuelta en capas de ropa como su enagua, el *paletot*, y el sombrero, deja tras de sí un rastro sonoro, un ritmo de diez tiempos en su andar, al igual que su mascota, que viene siendo una extensión de su personaje. Magda entra a la contaduría del teatro a cobrar su paga, y después “con un cartucho de monedas en la mano, siguió su marcha interrumpida, enamorando al eco con el gracioso e impaciente martilleo de sus tacones altos y aguzados” (9).

El eco, quizá no sólo pide una interpretación como simple repetición, o reflejo acústico. La representación del mundo narrado en *Por donde se sube al cielo* no es de las cosas en sí, sino de su eco. Del eco como si fuera un sonido desdoblado, de una voz que lleva en sí dos voces en realidad, una, la voz de Narciso; la otra, la voz diferida de Eco. En este doblez, en estos sonidos dobles, el eco enamorado, esto es, casi uno con el taconeo de Magda, probablemente nos pide una lectura por ecolocación que también lee los ecos. La académica, música y productora de radio Julie Beth Napolin, en *The Fact of Resonance* concuerda con Mijail Bajtin, “In a fact of resonance, however, the word —but also the sound, the inflection, timbre, accent, or intonation of voice— “is half someone else’s” as Mikhail Bakhtin might say.” (Napolin 85). En tal lectura, la voz del eco es la mitad de la voz de alguien más. Y el eco que recibe estas resonancias, continúa Napolin, es así mismo dividido por la densidad del material y su carga afectiva. A partir de esto, pues, pienso

⁵ La ópera era algo monumental y ostentoso, que, a decir de Theodore Adorno, “una burguesía autoconsciente fue durante mucho tiempo capaz de celebrarse y disfrutarse a sí misma en la ópera” (“Ópera” 265). Es la ópera, en su mixtura de artes escénicas, dramáticas y musicales, una forma de arte sonoro privilegiado que posibilita la emergencia de la primera novela modernista en Hispanoamérica. Es decir, la estética modernista que indagaba en la materia sonora de la lengua como base de la forma poética se ensambla con la metáfora musical del espectáculo operístico. Espectáculo que durante todo el siglo diecinueve tuvo una carga simbólica fenomenal en México, pues a decir de Luis de Pablo Hammeken, en la ópera las clases acomodadas practicaban una conciencia de clase, una noción de civilización que los emparentaba culturalmente con las potencias europeas más modernas, Francia, Inglaterra, Alemania e Italia

en esta fragmentación de la voz, menos como falta de unidad y más como una voz o sonidos multiplicados, liminales y sincopados. El eco como un residuo que deja una marca, aunque efímera y transitoria, completamente material y concreta que nos va punteando un ritmo variado de lectura, esto es, una lectura que nos pide poner atención a la ecolocación de la forma novelística, a los ecos y a los sonidos que los objetos producen, a lo que estos dicen, y a cómo nos guiamos entre los sonidos de las cosas.

En el taconeo, el eco enamorado es un eco apegado al supuesto objeto de su amor. Pero al mismo tiempo, deja de ser un sonido sincrónico para manifestarse en desapego, en un fragmento de voz separado ya de su fuente primaria (Napolin 97). Apego y desapego le dan movimiento a un eco enamorado pero diferido, contiguo y distante al mismo tiempo. En su movimiento doble, de repetición, el eco enfatiza, exagera, o dramatiza el caminar de Magda, y recalca el carácter de espejo, de doble. El corredor por donde transita Magda se comporta como un espejo, multiplicando una imagen sonora que regresa a su origen, al evento sonoro original. En esta suerte de respuesta acústica, de exageración sonora que termina siendo una escenificación performática, según el artista y teórico de sonido y nuevos medios Brandon LaBelle, el eco como el doble reemplaza al sonido original con una duplicación cuya presencia reverberante toma vida propia, teniendo un efecto descentralizador (7,14, 40). Considero que esta cualidad doble, multiplicada y performativa del sonido como eco reverbera en el tipo de personaje que Manuel Gutiérrez Nájera representa. Magda es una actriz y hasta este momento saldrá del teatro. Tiene sentido que el narrador remarque la dimensión sonora de los espacios acústicos en el que se desplaza la protagonista. El teatro es un espacio diseñado con una física acústica, una arquitectura aural que incluso cuando la actriz no está en el escenario, sino de camino a cobrar su salario, el corredor reverberante le sigue respondiendo a su presencia, como un diálogo, o eco enamorado; como si en realidad, el espectáculo no hubiera terminado, y más bien está por empezar. El eco reparte un sonido original en una duplicación fantasmal (LaBelle 40). Es a partir de una duplicación fantasmal, imitativa y performativa de un reflejo sonoro que disuelve o desvanece normas sociales y de género, y de dobleces en la escritura, en los ritmos y sonidos de la vida moderna, que se puede leer esta novela en clave ecoica.

Por donde se sube al cielo propone un espacio aural donde las voces, en este caso la del narrador, o la voz indirecta de la protagonista, están conscientes de una acústica espacial, y de la dimensión creativa y performativa del sonido. El narrador aparece involucrado sónicamente en su narrativa. El caminar “rápido”, “impaciente”, “nervioso” sugerido por el sonido que los tacones hacen también remite a un modelo femenino preferido por los modernistas y los románticos, el de la mujer nerviosa, ágil, grácil, y blanca.

Contrariamente, mientras el narrador parece estar muy alerta y consciente de la acústica del espacio y de los sonidos de los pasos de Magda, ella parece no estar poniendo atención al sonido ni al espacio. Magda no está investida en una escucha atenta; de hecho, Magda, una vez que sube a su carruaje, se desconecta de su exterior, para empezar a soñar despierta. El narrador señala:

El cochero dio un latigazo a los caballos, que partieron a galope mientras ella, friolenta como la sultana Schahrasad, se acurrucó amorosamente en el acolchado fondo del carruaje. Sería dificultoso adivinar qué linaje de graves pensamientos pasaban a la sazón por ese cerebro ligerísimo de pájaro. Por ello es que Magda golpeaba a duras penas reprimida, la alfombra del *coupé*, sorda a los ruidos bulliciosos de la calle, y ciega al tumulto abigarrado de los transeúntes. Magda no veía ni oía nada. (9-10)

Aquí, Magda aparece encerrada en un espacio con superficies que absorben el sonido, como la alfombra, el acolchado fondo. Las paredes del carruaje de Magda tienen la función de dividir el espacio entre arenas acústicas separadas, la del interior donde se encuentra Magda envuelta en telas, cojines y alfombras, y la del exterior que precisamente es el del espectáculo que “presenta París a medianoche” (*Por donde se sube al cielo* 10). Socialmente aislada, pues hasta ahora Magda aparece sola, su entrada al carruaje precisamente demarca la ausencia de contacto social que se daría mediante los sentidos. Pero Magda, precisa el narrador, “no veía no oía nada”, y quien sí oye, es la voz narrativa omnisciente y selectiva que se encarga de focalizar el espacio público urbano de la segunda mitad del siglo XIX, con énfasis en el paisaje sonoro urbano, en los sonidos característicos de cierta parte de la ciudad moderna. Así describe el narrador la ciudad:

Por las puertas de fondas y de hoteles salían confusamente ruidos y choques de vajilla en movimiento, el retintín alegre de las copas, el coro cadencioso de los taponazos, golpes de cacerolas y cucharas, las voces retozonas de los comensales, el fru frú de las telas estrujadas y las chirriantes notas de la orquesta. A cada paso se detenía el *coupé*, aguardando que desobstruyesen la vía pública los carruajes amontonados en desorden. Entonces se percibía más claramente el son de un piano o la voz de un cantante constipado. (10)

Confuso, alegre, cadencioso, retozón y chirriante son los adjetivos con que el narrador caracteriza la secuencia de sonidos del espacio urbano que envuelve el carruaje de Magda. En esta secuencia (pues recordemos que el carruaje de Magda está en movimiento), los sonidos de la vida urbana de los teatros, los restaurantes y los cafés cantantes, y del tráfico de las avenidas, aparecen en una progresión y marcha armónica. Así, aunque los ruidos de vajillas salen “confusamente” de las fondas y hoteles y las notas de la orquesta son “chirriantes”, en realidad domina la evocación de la vida nocturna alegre, dejando oír la mezcla placentera de los sonidos de la actividad humana moderna. Este paisaje se presenta para ser visto pero también para ser oído, y en él, Magda, ensimismada en ese momento, es otro objeto más que despierta la curiosidad de los transeúntes que pretenden ver por la ventanilla del carruaje a su pasajera. La protagonista, al entrar a su carruaje se convierte en un objeto más de belleza moderna para ser admirado, despertando así la curiosidad de los transeúntes que lanzaban “una mirada curiosa al interior del coche” (10). Por supuesto, se trata de la mirada, y del oído masculinos.

Invocando motivos modernistas avícolas, a la personaje se le atribuye la ligereza de un pájaro. “Iba por la escalera como las golondrinas, seguras de no caerse porque tienen alas” (11). Magda no es un pájaro atrapado. En la percepción de la seguridad de su mirada y en el andar se desarrollarán ciertas tensiones. En una lectura sobre las escritoras modernistas Aurora Cáceres y María Luisa Garza, Laura Kanost explica cómo el canon modernista (masculino) les dejó poco espacio a las mujeres escritoras para participar en el movimiento, pues representaba a la mujer como un objeto estético, tanto en la vida como en el arte (23).⁶ Esta cosificación de la mujer en su representación como personaje presenta tensiones que quiero desarrollar un poco más, y que están relacionadas con la performatividad de la escucha y la de género, y la del consumo. Efectivamente Magda (“que continuaba acurrucada en el acolchonado fondo del carruaje, no veía ni oía nada” (10), insiste el narrador), aparece aislada en este espacio interior y físico del carruaje. El confort, las riquezas, las telas envuelven a Magda como el manto en la escultura de *El éxtasis de Santa Teresa* (1647-1652), de Bernini.

⁶ Me refiero al artículo “*Modernismo and the Audacious Illness Narratives of Aurora Cáceres and María Luisa Garza*”, donde Kanost analiza las contradicciones en el cuerpo enfermo de los personajes femeninos decadentes creados por Cáceres y Garza, y sus divergencias con el canon modernista masculino.

En este sentido, la habitación de Magda, “mitad recibidor, mitad recámara, que sólo tienen las actrices y las princesas rusas” (12) es un espacio que reúne un eclecticismo de alta cultura y cultura popular. Por ejemplo, en su biblioteca artística es posible encontrar a Weber entre Offenbach y Hervé; a Lamartine, las mazurkas de Chopin, y un vals de Strauss, entre *La gran duquesa*⁷; entre la grave y soberbia mueblería estilo Luis XV se hace referencia a alfombras asiáticas, porcelana china, cristal de Sajona, copas de Venecia, y entre esto “reina un desorden semejante” (12), que alude a productos de moda y a su vestuario teatral, “plumas churrigüescas”, sombreros de moda, vestidos de seda, raso, terciopelo, en suma “Todo un vestuario de teatro, aglomerado después de la comedia, alardea sus colores crudos y sus formas extravagantes en la sala” (12-14). La habitación de Magda es el desorden, el caos y el exceso. De hecho, Magda representa todas aquellas características que proscribían los manuales de comportamiento e ideal de feminidad republicana decimonónica.

Sin embargo, el caos y la apariencia del desorden no parecen herir la sensibilidad estética de la voz narradora, aunque el espacio sea descrito como un interior particularmente desordenado, caótico, excesivo, ecléctico, churrigüesco y ostentoso. También sabemos que estos pliegues de materialidad se asocian a la decoración y el ornamento, así como a la imaginería de la estética modernista, o lo que Gwen Kirkpatrick llamó exceso de parafernalia sensorial. Estos objetos se vuelven objetos performativos para la extensión del ego de Magda, accesorios semánticos que proveen de un aura de significado con la que el personaje se envuelve. Y aunque Magda no ve ni oye nada, en una parcial desconexión con el mundo exterior, en realidad este olvido no se experimenta como pérdida, sino como abundancia, como un exceso de sensaciones y estímulos que se dan especialmente en el interior de su habitación donde las cosas aparecen para ser percibidas, sentidas. En la descripción asimismo ostentosa que ofrece el narrador de la habitación de Magda, sobresale parte de esa estética que abrevaba en la circulación de mercancías en el mercado global. Gutiérrez Nájera pinta, texturiza y sonoriza, los objetos de lujo y del confort burgués con suntuoso y elaborado detalle.⁸

Ángel Rama señaló la dimensión sonora del lenguaje modernista de bagaje simbolista y eufonía parnasiana, en donde el sonido —esa dimensión fónica de las palabras— se vuelve una fuente de significado independiente más allá de la significación que ofrecen los diccionarios, creando asociaciones “que procuraban significar de una manera nueva” (*Las máscaras* 163-164). Para Rama, ese flujo sonoro de la lengua, incluido el sonido, el ritmo, la melodía, que construía un cauce de sensualidad, permitiría un mayor acceso a la democracia (166). ¿Cómo? Parece que, para Rama, la apelación a lo sensorial como el primer paso para formular conocimiento, aunado al prestigio que esta poesía otorgó al español americano, y las influencias extranjeras literarias fusionadas con la materia propia del español oral otorgaron a la poesía una máscara democrática, y democratizante (163-168). Esta acción ideológica Noé Jitrik la explica como una puesta del “discurso poético al servicio de la oralidad” (45), o sea al ritmo y a la sonoridad de la lengua en una suerte de fonocentrismo.⁹

⁷ Novela cuya presencia dentro de la novela sirve para hacer una reflexión metaliteraria de la novela moderna.

⁸ Sobre la preferencia por los espacios interiores en la estética modernista de nuestro autor, ver el artículo de José Eduardo González, quien especifica que Manuel Gutiérrez Nájera no era un *flâneur* debido a las condiciones estructurales de una ciudad inhóspita para los transeúntes (165).

⁹ Para Jitrik, la columna vertebral del sistema modernista, o rubendariano, es un signo mínimo, el acento, que da cauce a una organización rítmica y, por lo tanto, sonora. En este sentido, la poesía, fuente de placer fonocéntrico, va a poner todo recurso o elemento al servicio de la sonoridad. Una sonoridad que termina volviéndose fetichizante, pues el fonocentrismo como aspecto resaltado del poema oculta en realidad el trabajo minucioso a nivel de la sílaba, de la palabra (46-47, 87). Para Erika Lorenz, en *Rubén Darío “Bajo el divino imperio de la música”* (1960) la

Ciertamente se ha estudiado el sonido como productor de conocimiento. El etnomusicólogo y antropólogo Steven Feld acuñó el término acustemología para entender cómo el sonido y la escucha producen conocimiento de una forma relacional, como un proceso de interacción y de transacción, de participación mutua y de reflexión (“Acoustemology” 12-14). En este sentido, Rama ofrece una lectura del modernismo latinoamericano y su trabajo con la sonoridad de la lengua como una forma de formular conocimiento e interpretaciones de la realidad que no estaban inscritas en el diccionario, remarcando que mediante la sensorialidad percibimos e interpretamos la realidad.

Sin embargo, sin entrar aquí en la historia conflictiva de la democracia a finales del siglo XIX en la dictadura Porfirista en México, quiero pensar la confluencia de estéticas a finales del siglo XIX como la manifestación de nuevos regímenes sensoriales, de los que no sólo los modernistas como Gutiérrez Nájera dieron cuenta. Francine Masiello en *The Senses of Democracy* (2018) estudia precisamente el trabajo de los sentidos, o el cuerpo sintiente en el cono sur como el lugar de discusión de los efectos de las prácticas estatales en sus poblaciones, y las formas en las que estas se resisten o transforman la vida social. Pero en el caso que aquí nos incumbe, se trata sobre todo de la manifestación y procesos de formación de regímenes aurales en los que las literaturas, como mecanismo de transcripción, mediación y elaboración formal, ofrecen una ventana sensorial, y sonora, al pasado, a las formas de oír este pasado y de prescribir la escucha. Por supuesto, no pretendo ir de un ocularcentrismo con el que generalmente se ha leído (no sólo) el siglo XIX, hacia un audiocentrismo. De hecho, el modernismo, y esta novela en especial, son ricos en metáforas sensoriales de diversa índole, sobre todo hápticas, olfativas, y sinestésicas, cuyo análisis dejo para otro momento; pero por ahora es necesario explorar la dimensión sonora y aural que a pesar de ser una característica fundacional del modernismo literario ha sido en su mayor parte descuidada. El sonido y las formas de oír discernibles en *Por donde se sube al cielo* enseñan que la materia sonora de la palabra no es suficiente para entender las complejidades del trabajo sensorial y la performatividad de la escucha que desarrollaron los y las escritoras en un estilo así mismo percibido como “teatralidad practicada” (Kirkpatrick 18).

El “subjetivismo sensualista de la era modernizada” que define Rama está estrechamente relacionado con los cambios que el capitalismo imperialista estaba provocando en el mundo. Nos dice Harmut Böhme que es precisamente en el siglo XIX que el mundo se comenzó a llenar de una cantidad de objetos que antes era inexistente (5), producto por supuesto de una segunda revolución industrial y de la circulación o movilización material, humana y tecnológica. Gwen Kirkpatrick en *The Dissonant Legacy of Modernism*, menciona precisamente esa fascinación fetichista por la sobrecarga y el exceso de objetos, muebles y joyas en espacios interiores y cerrados, aunado a una iluminación de tonos ametistas que limitan tanto el movimiento físico como la mirada en los espacios modernistas (6). A partir de esta ceguera artificial es posible quizá poner más atención a lo que Kirkpatrick menciona como “the heightened speed of market rhythm” (27), a los ritmos cambiantes y veloces de la vida moderna que ya muchos han señalado, a los sonidos variados, con sus armonías, o ironías cacofónicas que entraron desestabilizando la percepción. Y aunque el sonido y la rima y el ritmo figuran como características esenciales de esta estética, Kirkpatrick

música es el principio estético que guía la poesía de Rubén Darío, tomando como influencia los preceptos postrománticos de Wagner, para quien la música ocupaba el peldaño más alto en las artes, y donde despertar un sentimiento sonoro era el objetivo principal en lugar de la conceptualización lingüística. Alberto Julián Pérez resalta la centralidad de efectos melódicos en la poesía modernista, sobre todo en la primera etapa, la parnasiana, centralidad sonora que le gana primacía a la significación conceptual de la lengua que posteriormente Darío retomaría otorgándole a su poesía más profundidad simbolista.

divide su análisis hacia el régimen visual del modernismo, su atención a las superficies, las presencias icónicas, la mirada poética, el papel del *voyeur*, la exhibición de la acumulación espectacular. Así mismo, al entrar al modernismo mediante la economía política y el mercado como Ericka Beckman hace en *Capital Fictions*, notamos que estos objetos o mercancías no son materia inerte, o al menos, así no son representados en *Por donde se sube al cielo*. Son objetos en circulación y movimiento como las mismas ondas sonoras. Cabe señalar que Laura Gandolfi es un antecedente crítico para mi estudio, pues analiza la voz de los objetos en un par de cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera como la “lógica de subjetivización” que convierte a los objetos en “agentes activos de la narración” (37), apuntando a la posibilidad de un espacio ontológico donde las categorías sujeto-objeto se borran (47), insertando su análisis en la línea de la cultura material del modernismo.¹⁰

Y, sin embargo, la característica movable, efímera, del sonido, que probablemente provocó el ímpetu por contenerlo durante la segunda mitad del siglo XIX mediante el desarrollo de tecnologías de grabación y fijación, surge necesariamente del movimiento de las cosas y de los cuerpos. ¿Qué nos dice el sonido, si no, que hay cosas y cuerpos en movimiento? Varios autores han notado que el sonido, más que un objeto, es percibido como un evento (Makis 97), ya que tendemos a asociarlo al evento que produce el sonido. Los sonidos de las cosas surgen de la actividad humana y del movimiento de la vida social. Dicho de otra forma, no existe el sonido si no hay movimiento. El sonido es el efecto del movimiento de las cosas, y la verdad es que estamos rodeados de cosas, viviendo con ellas, a través de ellas y para ellas. En este sentido, las cosas funcionan como cuerpos resonantes literal y metafóricamente, incorporando deseos, expectativas y formas de la escucha durante el fin de siglo diecinueve..

Fantasmagorías auditivas

Magda, personaje moderno por excelencia, percibe los influjos sensoriales y sonoros de las cosas. Es una sibarita y se abandona, como una forma de escape, a la exquisita indulgencia decadente de un materialismo sensualista. El espacio de la alcoba tiene un paralelo importante con un cofre de madera en el que Magda busca algo una vez que llega a casa. Esta caja contiene papeles de diversa índole, cuentas, recibos de almacenes, facturas, boletos, cartas, descritos en la novela como una “masa de pliegos” (14), que yacen en un cajón sin fondo. Encuentra un paquete de cartas de la infancia, cartas cuyo “cutis estaba rugado y amarillo como el de una vieja”. Entre una evocación sobresaturada de sensorialidad que alude al tacto, a la vista, al olfato, al gusto y al oído,

¹⁰ En *Delirious Consumption*, Sergio Delgado estudia algunos paralelos entre el arte y el consumo. En especial se enfoca en las formas en que la cultura del consumo y de la mercancía, del comercial, se desarrollaron paralelamente con los cambios en las percepciones sensibles y estéticas del arte de vanguardia de los años 50, 60 y 70 del siglo pasado. Para Delgado, la cultura de la mercancía en la que estamos inmersos ha permeado nuestra forma de sentir y por lo tanto de percibir el mundo, y afirma, como Marx, que la cultura industrial y de masas le ha dado forma al régimen de lo sensible. Su debate se integra en un campo teórico y crítico que plantea el concepto de consumo, con sus posibilidades agenciales y deterministas, como una categoría de análisis. En esta línea de análisis junto con Ericka Beckman se encuentra el estudio de Steven B. Bunker, *Creating Mexican Consumer Culture in the Age of Porfirio Díaz* (2012), donde plantea la categoría de consumo como una forma de participación e integración en la vida moderna nacional. Esta bibliografía apunta a que las nuevas formas de sentir eran parte de toda una reorganización social del trabajo y de la producción, a los cambios que el liberalismo económico a finales del siglo diecinueve imponía.

nuevamente se alude a la textura de las telas que conforman el lecho de la protagonista, y que otra vez, parecen envolverla entre pliegues de materia textil y sensorialidad:

Quería sentir el roce discreto del lino y el hundimiento delicioso del colchón [...] el risueño cosquilleo del raso [...] cortinajes de cachemira blanca y muselina de la India superpuestas, caían en ondas nebulosas de un rosetón de plata. [...] Telas de Holanda, blandas y ligeras como una bruma entretejida, transparentaban el color de rosa pálido de la seda [del] crujiente forro del colchón, hinchado por la más blanca lana del Tibet. Un doble almohadón... (16-17)

Antes, Magda no prestaba atención a su exterior pletórico de estímulos sensoriales, y así se introduce la melancolía del personaje. Debajo de esta acumulación de percepciones de las telas estriadas y plegadas se encuentra Magda, quien evoca la memoria de su infancia, su vida en el internado, la muerte de la madre también actriz, la muerte de su vecina de cama por la tuberculosis, la pérdida de su única amiga cuando Magda opta por convertirse en actriz en lugar de trabajar “honradamente” como costurera. Así como debajo de los pliegues de papeles, Magda encuentra las cartas de la única amiga que tuvo, o sea, encuentra un objeto que remite primordialmente al tiempo y a la ausencia, a un ritmo pretérito, al pasado y a las personas muertas, así los pliegues de las telas la envuelven, como si el exceso de sensorialidad en realidad está ahí con un ímpetu barroco para entumir ese vacío, para hacerlo menos perceptible, para ocultarlo entre los pliegues, y para performar su ego. Por supuesto, en este anacronismo que sirve para contextualizar las decisiones vocacionales y laborales de Magda, intervienen los discursos de la herencia, el género y el sexo, los problemas de la educación laica y la preferencia por la educación religiosa femenina desde la perspectiva del narrador. La herencia, una mala educación y las propensiones de género producen a este personaje:

El mezquino salario que ganaba apenas era suficiente para cubrir sus necesidades más imprescindibles. Cada tela de seda que cosía, cada sombrero de paja florentina que adornaba, le decían esas palabras misteriosas que Margarita oyó salir del cofre lleno de brillantes. (23)

Para Marx, el fenómeno central del fetichismo de la mercancía implica la atribución al objeto de cualidades fantasmagóricas, como si fuera un animismo secularizado, un valor social añadido que une los mundos material e inmaterial proveyendo al capitalismo su principio central ordenador, el de los objetos mediando relaciones humanas. Tal noción marxista del fetichismo está basada, después de todo, en una metáfora visual, donde el fetichismo captura la mirada con su poder ilusorio. En este sentido la noción de fantasma alude a la ilusión óptica, a la proyección de la imagen sin un origen evidente, tal como se vería con una linterna mágica, por ejemplo. Pero también se señala aquí la lógica del ocultamiento de la producción, de las condiciones sociales de producción en el sistema capitalista. En las prácticas de la vida diaria que entrañan la construcción del espectro del fetichismo de la mercancía una dimensión sensorial y corporal en realidad guía y define cómo se vive y se interpreta este proceso. Quiero señalar que una de las formas en las que se manifiesta el fetichismo de la mercancía está mediada por los sentidos, pero en este caso, quiero señalar las especificidades de una mediación sonora y de una percepción aurál. Quiero pensar el fenómeno del fetichismo de la mercancía como un espectro. Lo espectral no en su equivalente fantasmal y visual, sino en la definición de “gama”, de una posición en una escala de percepción de las relaciones de trabajo y de valorización. Además, lo espectral, también nos ayuda a pensar un rango de frecuencias, de timbres que constituyen el sonido (Stern 97).

En este caso, Magda consume con el deseo el objeto que está produciendo, un objeto que simultáneamente con el trabajo de su mano se va insuflando con una voz que quizá le pide ser

consumido, bajo esas palabras misteriosas que la Margarita del *Fausto* de Goethe escucha salir de un cofre de joyas preciosas puestas ahí por Mefistófeles para seducirla. Por supuesto no sabemos qué palabras son esas, seguramente son palabras hermosas, pero Magda también las escucha salir del sombrero que confecciona, el cual también le pide ser consumido, y cuyas palabras misteriosas se manifiestan en necesidad, en deseo de poseer al objeto inmediatamente desde su posición de costurera empleada y alienada de su propio trabajo. Magda sabe que el trabajo que sus manos desempeñan no la guiarán a la apropiación inmediata del sombrero a la moda. Esto es el fetichismo de la mercancía de acuerdo con Marx. No obstante, aquí la dimensión aural de este proceso precisa de indagaciones estéticas y aurales acerca de la forma de percibir y de narrar este fenómeno. En este caso, quizá la pregunta adecuada no es el por qué se manifiesta sonoramente el fetichismo de la mercancía; sino qué más nos dice el hecho de que, en el modernismo, la prosopopeya sonora constituye un eje, donde de las cosas surgen voces y sonidos y, sobre todo, sujetos con oídos para escucharlos. Porque Magda no sólo escucha estas palabras misteriosas, voces acusmáticas, en un sombrero. La ciudad moderna entera le habla de este modo.

Magda escucha que el objeto que está fabricando le habla, como si estuviera imbuido de una magia que incluso sobrepasa su posición. Si es el trabajo humano ese valor oculto en el objeto, entonces Magda oye precisamente el sonido espectral de su propio trabajo mientras lo está realizando, relacionándose con este objeto en proceso de producción de una forma particular, relacionándose con el sombrero como mercancía, como un objeto que, aunque ella pueda manufacturar, nunca lo podrá comprar con su salario. En ella, sucede una elisión de categorías de productora y consumidora. Las palabras misteriosas que emanan de la relación entre Magda y el sombrero aparecen como si efectivamente hubiera un espíritu viviendo en él, un espíritu al que Magda, con su trabajo manual y la sangre de sus dedos, le confiere agencia, sonido y voz, produciendo el sentimiento profundo de que las cosas producen magia u otorgan poder a quien las porta. Esta sensación profunda, y realidad, de que tener ciertas cosas le da agencia a Magda (la admiración social, la inclusión, la atención) y no al revés, define el papel del fetichismo de la mercancía.

Las voces acusmáticas de las mercancías o de productos de la vida moderna invaden el texto modernista de diferentes formas. Quizá una de ellas es la voz interpeladora, tal como Althusser la ejemplificó, la voz que hace que nos detengamos porque nos habla y nos convierte en sujetos. Aunque quizá este proceso es más complicado de lo que parece, porque qué tal si no sólo es una voz la que nos interpela, sino múltiples voces confusas, sonidos, ruidos, ecos, resonancias, silencios, en suma, toda una dimensión sensorial. Por supuesto, estas voces o sonidos que interpelan también están atravesados por el discurso de la herencia, de género, de la división de clases, de la educación en diversas modalidades y poderes, por aspectos que no están precisamente en la voz que nos interpela, pero que están ahí.

Que este tipo de objetos de lujo y de moda con los que se envuelve Magda sean más atractivos y hablen y suenen en los textos modernistas quizá adquieren más fuerza mágica por la inaccesibilidad para la mayoría de las clases sociales, o el reconocimiento del trabajo añadido en un largo proceso de producción como algo ya ajeno desde el momento en el que se aplica. Pero, en este caso, no solo se trata de trabajo y tiempo oculto, ocultamiento que remite a la vista como el sentido a través del cual se manifiesta el fetichismo. Más bien, arguyo que la sobrevalorización que se echa sobre el objeto fetichizado, su exceso, su semioscuridad, se manifiesta a través del sonido, de las voces y la prosopopeya, o el recurso de la personificación de las cosas o de otros organismos.

Jonathan Stern, en *Sound Objects* afirma que todos los instrumentos musicales son objetos espectrales en una red de relaciones e historias en las que el sonido participa. Ahora, cómo llevar esto, no a los instrumentos musicales, sino a los instrumentos de la vida diaria de los cuales los modernistas exprimieron un sonido y unos ritmos que transpusieron a su poesía, no en forma de mimesis solamente, sino como una apuesta por la performatividad de la escucha.

Cuando Magda “sucumbe” a la seducción del espectáculo teatral antes de firmar contrato con una compañía, el narrador recuerda la atracción que siente al

oír el ritmo alegre de esas canciones que aprisionaba en su memoria como en una jaula, y que solían turbar sus noches de miseria con su aleteo de pájaros y su calor de vino. Magda, además, cantaba. [...] Escuchaba el rumor de los aplausos. ¿Qué aplaudían?, ¿sus talentos? No tenía ninguno. Aplaudían su hermosura. Magda, aturdida y abrumada, cerró los ojos y se dejó arrastrar sin resistencia. (24)

Magda “se dejó arrastrar sin resistencia” nos dice el narrador atribuyendo un grado importante de responsabilidad agencial de la adolescente de 16 años. Pero al mismo tiempo, la protagonista modernista de esta novela es descrita con cierta pasividad en el dejarse arrastrar en un flujo de voces y sonidos de la vida moderna. El narrador también ha dicho que no tiene talento, que canta, pero canta mal, y lo único que se le aplaude es el cuerpo. Sin embargo, el personaje manifiesta más complejidad encontrándose en una zona liminal entre la realidad y la fantasía, en ese “aleteo de pájaros”, como una promesa de libertad. No por nada, Magda se convierte en actriz, su escenario es el teatro de las apariencias. Y es precisamente a través de la escucha, de los “ritmos alegres”, del “rumor de los aplausos” que sucede la directa inmersión al mundo fictivo de los simbolismos, *como si* este mundo fuera la solución a su miseria, al menos a su miseria económica.

A través de este personaje MGN está mostrando una forma de escuchar a algunas de las muchas voces y sonidos de las fantasías de la modernidad. A lo largo de la novela, la focalización auditiva se coloca en Magda, quien desplazándose de un horizonte visual a uno auditivo “ve con el oído todo eso” (120), o sea el rumor oceánico de la vida moderna. En este sentido, Magda es interpelada por estímulos, voces y sonidos que apelan directamente su sensorialidad, pero no una sensorialidad dada de antemano, sino una sensorialidad aprendida, construida socialmente, cuyo origen es la memoria, en parte, por la educación recibida de su madre, también actriz. El cuerpo guarda la memoria de las percepciones, y lo audible no es neutral a la cuestión del género, de la clase y de la raza.

Regímenes aurales

La atención al sonido participa en los procesos de formación de normatividad de género y de clase, pues en este caso la mujer es la que es interpelada por todo un conjunto de fantasmagorías auditivas relativas a la moda y al glamur y al deseo de ascensión de clase. Por otro lado, Raúl es un joven rico que también representa otro modo de escucha, pero en este caso, su traje de dril blanco semeja “la sedosa ala de cisne” (32). “Es el cisne de estirpe sagrada”, dice Rubén Darío en el poema “Blasón” (158). El cisne, en la simbología modernista, es una alegoría de la noción de pureza en el arte, la elegancia de la forma, la epifanía de la luz, símbolo de elevación y canto divino.¹¹ Raúl, un espíritu noble y refinado, encarna una forma de escucha que difiere hasta cierto punto de la de

¹¹ Para una lectura sobre la dualidad simbólica en las representaciones del cisne en Darío véase el artículo “Música y estatuas” de Rocío Oviedo Pérez de Tudela. La autora reflexiona sobre la imagen del cisne como un instrumento musical, y un instrumento de iniciación relacionado a la figura mítica de Orfeo en la trayectoria poética del autor.

Magda. Magda escucha a las fantasmagorías sonoras hablarle despertando el profundo deseo de poseerlas para poder entrar en un círculo de relaciones sociales; en cambio:

Raúl abría sus oídos a esas palabras épicas que murmura el océano, y que, como un maná de los sonidos, no dicen sino aquello que nosotros queremos escuchar, lo mismo que la voz de las campanas, el canto de los pájaros y las caricias blandas de la música. (33)

Estos sonidos contrastan con los sonidos del paisaje sonoro urbano que el narrador describe al inicio. En realidad, el espacio en donde el melodrama de Magda y Raúl se desenvuelve es una playa de veraneo solitaria y alejada de la ciudad de París. En suma, es otro paisaje sonoro donde el mar y su oleaje marcan un ritmo distinto al de la ciudad. Considerando que la mirada es cofundadora de los imaginarios espaciales, la novela permite separarnos de este acercamiento espacial de la narrativa y pensar la forma en que el sonido se articula con la palabra en la novela para la construcción de efectos rítmicos y temporales:

canta ... una canción monótona y pausada, como lo son todos los cantos del esclavo. Aquella voz de bajo profundo que alcanza en ocasiones las notas más altas de tenor agudo, es la única que interrumpe el silencio académico de la ribera (29)

Esta división de ritmos, el de la ciudad y el campo, comprenden sonidos de distinta índole. En la ciudad se alude a los sonidos creados por la modernidad industrial y de entretenimiento, sonidos artificiales, sonido de las cosas hechas por hombres y mujeres, por la actividad humana: “el rumor de la ciudad le pareció el ruido de un diluvio” (115), “Allí estaba París, riendo, aullando, lleno de luz como el Sol y como el Infierno” (124). En cambio, el sonido, el canto que escucha Raúl es el oleaje del mar, sonido que parece intentar demarcar el otro lado de la ilusión que separa a Magda del mundo.

Raúl es un personaje sensitivo a la sensación de lo sublime, y parece realmente fascinado por estos sonidos “naturales”. El mar en este caso, “murmura palabras épicas”, definiendo una red de relaciones con otros sonidos, otro espacio y otro sujeto que escucha. La playa de veraneo donde se encuentran los personajes marca otro ritmo temporal, el ritmo de la naturaleza, pero de una naturaleza ya domesticada. Este espacio de veraneo es el lugar donde los ciudadanos escapan para vacacionar, adoptando el ritmo del descanso, de los paseos en el campo, pero, al fin y al cabo, un ritmo supeditado al ritmo veloz de la ciudad, porque le otorga una pausa a este.

Manuel Gutiérrez Nájera no quería expresar una simple reacción contra el exceso de refinamiento material de las clases burguesas y una regresión a una vida “natural”; pues, la verdad, es que esta vuelta a la naturaleza ya está construida desde una concepción de la modernidad: la de los lugares de veraneo que servían para vacacionar a las clases medias y altas. Ciertamente, el sujeto moderno aparece separado de sus lazos con la naturaleza, pero la percepción que de la naturaleza nos ofrece Gutiérrez Nájera en esta novela también resulta tan artificial como la vida moderna en las urbes. No obstante, según la moraleja más directa de esta novela, hay artificialidades necesarias según la prescripción sensorial.

Raúl busca la trascendencia en esa escucha. El océano, como un “maná de los sonidos”, sustancia que nutre y de la que emerge una polifonía como un mar sonoro, ofrece un ritmo monótono y suave. Ciertamente aquí no tenemos esa cadena caótica al infinito de cosas que se reproducen sucesivamente como en el interior de las habitaciones de Magda; cadena que nos lleva a pensar en el cambio constante, la propulsión, el vaivén, la reproducción serial rítmica y ruidosa, repetitiva, variada y veloz de la marea urbana, pues:

Para aquella organización inquieta y boruquieta, acostumbrada a la confusión del escenario, al vaivén de una vida aventurera y al ruido de las cenas entre actores,

periodistas y calaveras, debía ser insoportable el virgiliano silencio de la playa”
(43)

Los personajes viven el espacio como una experiencia sonora y rítmica, su especificidad formal como un despliegue temporal, un despliegue de patrones y de ritmos en contienda, donde varios ritmos fluyen consonantes o disonantes, complementándose o superponiéndose entre sí. Por consiguiente, aunque parezcan formas distintas de escucha, la de Magda y la de Raúl, en realidad tienen las mismas prácticas de escucha, aunque ambos escuchan cosas diferentes.

Sobre las tempestades del humano océano
se oye el canto del Cisne; no se cesa de oír,
dominando el martillo del viejo Thor germano
o las trompas que cantan la espada de Argantir. (“El cisne” 163-64)

El canto del cisne en este poema de Rubén Darío constituye una temporalidad, un ritmo, ritornelo que intenta contener el caos de la destrucción de la guerra, su capacidad pulverizante, el caos ruidoso de la tempestad humana. Sin embargo, ambas concepciones comprenden su propia sonoridad, su forma de ordenamiento. Una es la de la esperanza, el optimismo presente en el modernismo poético y heredado a la vanguardia histórica, y otra es la sonoridad ruidosa de la tempestad, el océano humano del que proviene Magda, la agitada y gran tormenta de la vida moderna que predominará en alguna poesía de vanguardia. Una sonoridad, un conjunto de ritmos, uno superpuesto sobre otro, pero coexistentes, contaminándose y/o resistiéndose. En este sentido podría ser fácil decir que el modernismo surge como una resistencia a ciertas miserias de la vida moderna mediante una organización sonora específica. Pero quizá es más acertado decir que el canto del cisne sólo pudo haber sido escuchado con esa tempestad de fondo, gracias al martilleo que, al producir, o eso pensamos, diferentes sonidos, también producen otra música en los oídos que escuchan.

El cambio de ambiente sonoro y su contacto con el cisne, con Raúl, por cuya belleza corporal se siente intensamente atraída termina por tener ciertos efectos en la actriz. Ella intenta seducirlo, ambos terminan enamorados. Están a punto de consumir sexualmente su atracción hasta que Magda se detiene consciente de su situación moral y social con respecto a la noción de amor burgués que representa Raúl. Está avergonzada. O, mejor dicho, Magda también es un cuerpo marcado genéricamente, y en el momento en que le hablan las canciones, las telas de seda o los sombreros que no puede comprar, se convierte en un cuerpo sintiente en el que una sombra estructural ha sido echada. Con esta sombra viene un eco.

Michael Heinrich explica que la objetividad espectral del fetichismo de la mercancía es algo más que una falsa aprehensión del objeto. Y señala más bien que el valor de la mercancía es la expresión de una interacción social que no puede ser controlada por individuos, porque en realidad todos, absolutamente todos, estamos bajo el control de las cosas (citado en Stern 96). Así, Magda no puede ver que ella es en cierta forma la autora de esas voces, murmullos y ritmos que la seducen, aunque en realidad la experiencia que ella tiene de sí misma es la de una actriz que obedece a la norma del decoro teatral. Siguiendo pues la performatividad de la escucha que plantea Manuel Gutiérrez Nájera, los sonidos que escucha Raúl y Magda, en realidad les dicen sólo lo que ellos quieren escuchar, o más bien lo que sus madres les enseñaron a escuchar.

Martin J. Daughtry define el régimen auditivo desde una perspectiva Bourdieusiana como un *habitus*, una forma de regulación de prácticas, un ensamblaje de entrenamientos, técnicas, prescripciones, objetos y discursos que moldean la forma en que los militares escuchan durante las guerras, qué escuchan y cómo lo escuchan (127). Por supuesto, su análisis se centra en el marco institucional militar, sin embargo, se ha dicho que la escucha es una forma de construir y negociar

conocimiento (Feld); que “la escucha se inserta en marcos epistemológicos” (Bieletto 114); que la escucha es contextual y relacional (Makis 95-96); del mismo modo que participa en una división del trabajo aural, en la que las prácticas de escucha y de inscripción escrituraria de la élite letrada son cruciales para entender cómo se interpreta la voz o los sonidos, qué contextos o sujetos propician que ciertos sonidos o voces sean preponderados por sobre otros, o que existan o desaparezcan, y cómo se clasifican las voces y los sonidos de los otros para construir categorías sociales (Ochoa Gautier).

O como Marx ya había apuntado “production produces not only an object for the subject but also a subject for the object” (137). Es decir, los cambios vertiginosos en la cultura material que trajo el capitalismo imperialista a finales del siglo diecinueve coproducen formas de percepción, y entre estas, formas de percepción aural. Marx usa un ejemplo; dice que una obra de arte, así como cualquier otro producto, crea un público sensitivo al arte, capaz de disfrutar la belleza. Esto no necesariamente significa que un producto crea a su perceptor. Las relaciones entre causa y efecto son más problemáticas, porque también hay ciertas condiciones dadas, formas de sentir y de pensar que facilitan la producción, o invención, de ciertos productos. Lo importante para este caso, y quizá lo único a lo que tenemos acceso, son las relaciones entre cosas, productos, y las percepciones (aurales) que tenemos para estas cosas. Desde esta perspectiva, la percepción es aprendida, construida históricamente. Aprendemos a oír. Nuestros sentidos son educados en las formas en las que ultimadamente interpretamos lo que percibimos, esta parece ser también la proposición de fondo de *Por donde se sube al cielo*. Los sentidos están mediados socialmente. En este sentido, la estética modernista está estrechamente relacionada a un público capaz de apreciarla, de entenderla. Efectivamente, se podría decir que el modernismo crea un público sensitivo y capaz de disfrutar de su belleza, especialmente crea oídos que perciben la belleza del sonido de las cosas, paralelamente en un contexto o bajo condiciones socioculturales donde los sentidos se estaban reorganizando (Rancière). Una poética que reflexionaba en el sonido implicaba a un lector o lectora oyentes de esos sonidos, así como la idea de la recepción del sonido. Dicho de otra forma, el modernismo como una estética (re)productora de sonidos y el público lector como escuchas están enredados en una relación donde mutuamente se producen uno al otro. Por ende, el modernismo también produjo conocimiento sobre las formas de sonar de una localidad global (México-París), de cómo eran usados los sentidos, de qué percibían, de cómo se racionalizaron los sonidos y las prácticas de escucha, y de los conflictos que inevitablemente surgieron de este exceso sonoro.

Magda es objeto de la fetichización de su cuerpo ante la mirada masculina del régimen visual dominante, donde el teatro se convierte en aparador de mercancías, de cuerpos, y una tarima para la voz y el sonido. Aunque como he señalado, el sonido tiene un papel primordial en estos procesos fetichizantes porque ellos son los detonadores de un afecto casi incontrolable, seductor. Y esta es la ansiedad que se expresa en la novela, pues con esto sobrevienen ciertas “libertades” para la mujer que parecen intolerables al ideal del matrimonio burgués y a la normatividad binaria de los géneros. La mirada directa, la seguridad y libertad en el andar con que es descrita, la capacidad mimética del decoro teatral y no de otro, el sexo extramarital y la autonomía económica que Magda goza, todas estas características conforman parte de un ensamblaje estético modernista de cuerpos sintientes, objetos ruidosos, oídos atentos a la sobreestimulación que las nuevas materialidades estaban produciendo, y prescripciones de escucha. La apuesta por la educación a la mujer que plantea Gutiérrez Nájera apunta a una performatividad de la escucha, a una suerte de educación sensorial con atención a la auralidad. En la novela el narrador está muy consciente de la dimensión experiencial que ofrecen los sentidos, y de sus riesgos. Hasta cierto punto, busca

prescribir las formas de sentir, pero, sobre todo, las formas de oír, sugiriendo cuáles son las formas apropiadas de escuchar los paisajes urbanos sonoros modernos y mediante esto intentar fijar posiciones de clase y de género. Y digo hasta cierto punto, porque la actitud prescriptiva paradójicamente surge de una conciencia performativa.

Magda y Raúl, buscan una forma de trascendencia que posiblemente encuentren en el amor (y que ultimadamente solo se puede encontrar en el matrimonio burgués). Para el narrador la posibilidad de redención está en la transparencia. Abandonar la vida de actriz y dedicarse al trabajo de costurera, implica que Magda encuentre cierta transparencia que antes no tenía, puesto que su vida en el teatro la hizo llevar a cabo varios papeles, ponerse varias máscaras. Al Magda despojarse de todos los objetos, del dinero, y de la mascarada con la que se construyó a sí misma, encuentra la posibilidad del amor “verdadero”, y tiene que llegar al entendimiento de que sus decisiones fueron inadecuadas, mal guiadas, inmorales, etc. Curiosamente, son estas mismas cosas que la rodean y las cuales emiten sonidos y voces, quienes la increpan, en un frenesí de voces más que nada disociadas y psicóticas, a través de la severa moral porfiriana y victoriana de finales del siglo XIX.

La escucha performativa

En el capítulo 5 se desarrolla el monólogo de Magda, un diálogo a diferentes voces que expresa el sufrimiento mental del personaje. En este caso, el océano que le hablaba palabras épicas a Raúl le dice a Magda otra cosa: “Los recios tumbos de la mar llegaban a los oídos de Magda y le decían: ¡Ven!, ¡te esperamos!” (76). Unas voces la invitan al suicidio, otras le recuerdan que siempre prefirió el cuidado de su cuerpo y su belleza en detrimento de la virtud. Los genios del mar insisten en invitarla a morir con ellos. “Y las voces misteriosísimas, partiendo de todos los resquicios y rincones, se embrollaban y confundían como las voces de los niños que salen tumultuosamente de la escuela” (77). Otras le dicen:

Así llamaban las sirenas a sus víctimas. No escuches esa voz engañadora. Vuelve al mundo, triunfa, goza, apura hasta las heces el ánfora pulida del champagne: eso es vivir. Tu música es el timbre agudo de las copas que chocan y se rompen; el ruido de los platos en la mesa y el rumor de los besos en los labios. (79)

Para tener la posibilidad de ser amada, Magda precisa de despojarse de la mascarada teatral con la que se ha inventado. Si bien, la descripción de las mercancías de lujo y el mobiliario de la alcoba de Magda se vuelve, al inicio de la novela, centro dinámico en el que gira el confort y el deseo a través de una escritura fetichizante (todo está ahí para rendirle homenaje al cuerpo (de la escritura, de la mujer): la moda, los interiores de lujo, la escritura en su proliferación de tropos), su alcoba se convierte después en una morada cuyos objetos la asaltan, atacándola con voces que bien podrían estar en su cabeza, pero que el narrador es muy cuidadoso de ponerlas en los objetos mismos, para resaltar la supuesta agencia con la que los objetos controlan al personaje. Los objetos y los sonidos que producen placer sibarita en un principio expondrán su “secreto”, el terror moral al acusarla de prostituta, ante la inminente pérdida del objeto amado. La escena del monólogo dialógico de Magda bien puede ser visto a contrapelo de un cuento de hadas, esto es un cuento de horror con demonios vampíricos que le chupan la sangre.¹² En un principio los sonidos que llenan los espacios tienen una dimensión utópica y fantasmagórica, los cuales permitían crear espacios

¹² De hecho, la figura del vampiro es por antonomasia un metáfora del capitalismo alienante, como un ente muerto que chupa la vida del trabajo vivo.

íntimos estetizados, que probablemente llenaban una necesidad afectiva. En el monólogo disociado de Magda y al final de la novela, cumplen una función distópica y reveladora:

Cada uno de sus trajes, cada una de sus joyas, cada uno de sus muebles, le recordaba alguna de esas aventuras galantes. Todos la acusaban. Si en el silencio de la noche escuchaba el tic tac sonoro del reloj, creía que un duende movía sus brazos flacos y quejosos en la carátula, diciéndole: “Recuerda. Yo he asistido a todas las horas del amor. Te he visto y te conozco. Mi vocecita, apenas perceptible, era la única que sonaba interrumpiendo tus galantes dúos. No puedes engañarme”. (129)

También le hablan los espejos, el búcaro de Sèvres, el dedal de oro, unos con murmullos, otros con voces imperceptibles (129-131). Estos objetos pueblan el espacio con voces y sonidos, y también son un marcador temporal, en una suerte de revelación perversa de su trabajo para obtenerlos. Si el fetichismo de la mercancía es una metáfora del tiempo, y del borramiento del tiempo (“No production is posible without past, accumulated labour” [Marx 130]), entonces estas voces que emanan de los objetos, su personificación sonora, le recuerdan aquí a Magda, parte de esa cadena de producción y circulación de la que ella también participa. Este tiempo es simbolizado en el reloj que le habla a Magda, y que le recuerda su pasado, el flujo implacable del tiempo.

Dice Barry Blesser que la idea de que los espacios y las cosas pueden estar vivos está relacionada con la acústica espacial. Con relación a las culturas antiguas, los arqueólogos acústicos especularon que los chamanes escucharon la acústica de las cuevas como si fueran voces de los espíritus, pues persistía la concepción de que los objetos estaban animados y contenían espíritus vivientes. Y aunque ahora la acústica del espacio ha reemplazado a los espíritus animistas, subliminalmente Blesser prefiere pensar que, de algún modo, los espíritus que animan los espacios todavía están con nosotros (64). Esta fantasía no difiere mucho de la aseveración de la escucha performática que plantea Manuel Gutiérrez Nájera, en el que al escucharse sólo lo que se desea escuchar, se remite a una escucha activa y atenta, y a una acción interpretativa dentro de espacios sonoros concretos, como la ciudad, la playa, los interiores.

Y Magda escucha en este reloj no sólo el flujo inexorable del tiempo, su pasado, sus faltas morales o la implacable normatividad de género del siglo XIX. Magda escucha un tic tac, el sonido mecánico de un reloj, la onomatopeya que expresa la experiencia acústica de la acción del segundero. Y esta supuesta naturalidad de la onomatopeya remite más bien a una variación imaginativa que coloca sílabas diferentes donde hay un mismo sonido. Según Sydney Lanier en *The Science of English Verse* (1909) para quien el tiempo primario del reloj se opone a otros tiempos secundarios, los *tics*, son exactamente iguales; pero para quien se ha encontrado alguna vez solo en una habitación con un reloj que repiquetea, el oído, en lugar de ser un receptor pasivo de sonido, es en realidad un interpretador, un oído imaginante que reinterpreta lingüísticamente una diferencia ficcional entre los *tics* and *tocs* (o *tacs*) del reloj (citado en Leighton 230). Entonces, al repique mecánico del segundero del reloj, que en realidad debiera ser monótono y repetitivo, *tic-tic*, la imaginación onomatopéyica altera y manipula, agregándole una variación rítmica: *tac*. De este modo, Angela Leighton, a partir de su análisis de la poesía moderna, conjuga este doblez en la experiencia acústica del reloj, como ritmos atravesados, la combinación de monotonía y variedad, como un doble movimiento, una síncopa del trabajo del reloj y el trabajo del oído (231). Y una síncopa precisamente es, según la RAE, “el enlace de dos sonidos iguales, de los cuales el primero se halla en el tiempo o parte débil del compás, y el segundo en el fuerte”. En el tic tac que escucha Magda, pues, se extiende esta ligazón rítmica dialógica, pues al ritmo y sonidos eufónicos de los objetos con los que se ha dejado seducir se le contraponen ahora las cacofónicas voces de

la interdicción relativa a la normatividad de género, o los manuales de cómo ser la mejor esposa y madre.

La performatividad implica la realización de una acción, remite a las acciones realizativas, a las prácticas de la vida diaria. A cada palabra corresponde cierta acción que completa su significado. Judith Butler, quien originalmente se apoya en las ideas performáticas de J.L. Austin, analiza el concepto de género como una construcción identitaria, como un logro performativo (Butler). El logro performático de Magda ha sido el sujeto moderno femenino en el que se ha convertido, en haber aprendido a escuchar los sonidos fantasmagóricos del capital de París en el siglo XIX. De ahí que, para el narrador, un viaje a la soledad de la playa y el descubrimiento del amor “verdadero” (el cisne de blanco plumaje) constituyan una ruptura en esta repetición de auralidad performativa que Magda ha ido repitiendo desde niña en la ciudad moderna, en donde la escucha de ciertos sonidos promueven determinadas acciones. De esta forma, lo que se le propone a Magda es una suerte de repetición diferente, una escucha diferente que subvierta el estilo de vida aprendido, a través de la voluntad, la sanción social y la fe religiosa, o sea, a través de otros fantasmas y otras convenciones y ficciones históricas. De su performance como cortesana, se le ofrece la posibilidad de regeneración para actuar como esposa y futura madre. Además, parece que esta posibilidad autoplástica es posible mediante la adscripción a diferentes regímenes de escucha en al menos dos paisajes sonoros (ciudad y campo) y diferentes círculos sociales (la familia virtuosa y el público) que piden ser escuchados de distinta manera.

En varias instancias, el narrador sugiere el impacto de un régimen aural (qué escuchar y cómo escuchar) en los cambios que desarrolla el personaje; revelando que quizá, debido al contacto con nuevas sensaciones (46), Magda, para poder ver “la faz luminosa de la vida” (64), necesitó “oír más de cerca las elocuentes voces de la Naturaleza”.

Así pues, en la síncopa del repique del tic-tac, o en la del canto del cisne que sólo puede ser oído sobre el ruido de la tempestad humana, la coexistencia de dos temporalidades o dos dimensiones rítmicas manifiesta que no están ahí ambas para eliminarse una a la otra, sino para expresar que las dos son audibles casi simultáneamente, constituyéndose, artificiales ambas, pero ambas reales. La novela tiene una reflexividad metaliteraria que pide una reflexión sobre la ilusión o la fantasía de que de las cosas surgen sonidos, palabras, lenguaje. Así como el tic-tac que amonesta a Magda, los sonidos de las cosas no provienen precisamente de la cosa en sí, aunque hablen desde un yo gramatical personificado que apostrofa a Magda con diferentes voces y registros. La fuente aparece como una fuente indeterminada, entre literal y metafórica, que anima la voz que interpela a Magda, o quizá también sea el alma que anima la voz de los objetos, y que coloca al sentido del oído de los personajes en alerta de los sonidos ficcionales, y de otros sonidos en la página que son inaudibles pero que las lectoras porfirianas a quienes estaba dirigida esta novela discernían en la lectura en el hogar. Los sonidos de la prosa modernista de Manuel Gutiérrez Nájera constituyen la eufonía, los ritmos y rimas interiores, la armonía, pero también la disonancia que se puede encontrar en esas cadenas o series de objetos, de sensaciones, de movimientos y de sonidos, que van formando conglomerados complejos de objetos y de prácticas de escucha asociados a ellos. Y esta es una de las tantas contradicciones del modernismo. En *Por donde se sube al cielo* los espacios y las mercancías son descritos con una plasticidad y sonoridad parnasiana ostentosa, como si parte de esta estética se regodeara en un lujo sonoro.

Ver con los oídos

Quizá Manuel Gutiérrez Nájera reflexionaba sobre una forma de escuchar los complicados ritmos del modernismo, mezcla de ritmos poéticos, pero también de ritmos concretos escuchados en la marea urbana de la modernidad, en las fantasmagorías de la ciudad, de la moda, de las mercancías, y de los entretenimientos teatrales franceses, a los que les dedicó sendas crónicas tanto críticas y apologéticas. De hecho, una descripción de las operetas de Offenbach resuena con ciertos preceptos de la estética modernista y de los planteamientos morales que se proponen en la novela. Se ha explicado del can-can su contenido amoral suavizado por el recurso de la sátira, pero a pesar de esto, “el espíritu y la razón son socavados por el atractivo de los placeres voluptuosos” (Spitzer 134), con obras que ofrecen “un verdadero cancan de los sentidos”. Manuel Gutiérrez Nájera, también define que

Las notas saltan como glóbulos de azogue sobre un tambor de goma elástica; brincan, dan volteretas en el aire, culebrean, mudan de forma, y jamás se detienen, ni se esperan, ni paran en sus ágiles cabriolas. Poned un kaleidoscopio sobre un perno que le imprima cierto movimiento de rotación, y aplicad la vista al antejo: Pues como allí las cuentas coloridas se atropellan y se enredan, formando mil figuras caprichosas, así en la música de Offenbach se mueven las melodías y los compases cancanescos. No hay obra alguna de Offenbach que sea monótona. (“Los cuentos” 285)

Esta falta de monotonía que adscribe a un estilo operístico que contenía melodías contagiosas, esplendor escénico, coros de bailarinas hermosas, y naturaleza de entretenimiento popular es también un estilo que bien puede cotejarse con algunos de los ritmos de la vida moderna en las ciudades, como esos sonidos y voces que le hablan a Magda para seducirla en una concupiscencia sensorial. La teatralidad desmesurada del modernismo tiene fuertes influencias de las artes escénicas, como una invitación a ver con los oídos. En especial, la novela de Manuel Gutiérrez Nájera es una novela sobre una actriz de operetas, de comedias. De hecho, varias de las crónicas del autor sobre espectáculos teatrales resuenan en esta novela. En un artículo publicado por Luis G. Urbina en *El mundo ilustrado* del 12 de marzo de 1905, cita de Manuel Gutiérrez Nájera refiriéndose a Offenbach sus “obras maestras de ligereza y desparpajo” (10), parecidas al “choque de las copas, los taponazos de *champagne*, la cascada de la risa, y el coro de los besos”. A estos sonidos agrega “notas y frases que recuerdan el frufú de la seda, rosando en las alfombras, el bullicio y tumulto del *Molino Rojo*, las voces de los ebrios, el choque de las bocas, el ruido estrepitoso de los platos”. O cuando se refiere al personaje Frou-Frou de otra opereta de Offenbach a quien define como “mitad mujer y mitad telas” (citado en Urbina, “Opereta y Montbazón”), no deja de resonar profundamente con la versión de Magda de las primeras páginas de la novela donde la vemos envuelta entre telas y cojines. Si se hace un acopio de citas provenientes de sus crónicas teatrales relativas a la ópera, la opereta, Offenbach, el teatro de variedades, etc., resulta manifiesto que esta fue una fuente sonora que influyó su literatura, un abrevadero de ritmos y figuras, músicas, y citas textuales, que saltaron directamente a esta novela.

El caleidoscopio que cita Gutiérrez Nájera como una figura que remite a la sinestesia que sobrepone sonido e imagen para hablar del movimiento caprichoso de la luz y del sonido en la música de Offenbach no es una metáfora totalmente original. En la crónica “Sarasate y D’Albert” el autor cita a Charles Beauquier y si *Fisiología [sic] de la música*, quien a través del efecto caleidoscopio dice que “La música produce en el oído la misma impresión que el caleidoscopio en la pupila” (327).¹³ Gutiérrez Nájera concuerda con tal proposición, pero agrega otra fuerza no sólo

¹³ Charles Beauquier, político radical socialista francés, publica *Philosophie de la musique* en 1865.

audiovisual a la metáfora, sino háptica, afirmando que “Por la vibración comunica al sistema nervioso nueva e inusitada vida. La música calienta. La música nos aproxima a los ausentes y resucita a los que ya se han ido para siempre. Nos hace ver lo que ella quiere que veamos y lo que nosotros queremos ver” (327). En esta relación entre receptor y sonido, Manuel Gutiérrez Nájera sugiere que hay una escucha aprendida, y que, en parte, dar sentido a la música o a los sonidos es un acto interpretativo mediado por nuestro contexto, y por nuestras intenciones, como la agencia personal, pero también la performatividad asimilada, como las múltiples máscaras que el mismo artista usó en sus muchos seudónimos proponiendo una persona artística o política distinta según el decoro teatral. La música calienta y llama como a Magda, y más cuando se trata de música francesa:

haced que la música rompa en desenfrenos de armonía, que la canción se eleve en melodiosas confusiones, que el vértigo se civilice sin vergüenza y sin reparo, que la colectividad se vuelva botella, estalle en mil vidrios que punzan, pero que tornasolan la luz caliente del festín: hacedlo todo esto en el comedor con botellas y es el champagne de la comida; hacedlo en una sala o en un teatro con mujeres y es el can-can del baile. (“El can-cán y la jota” 267)

A pesar de estas descripciones, y de cierta inmoralidad a la que a veces alude con referencia a los espectáculos escénicos, no los censura ni reprueba, los admira, y quizá se regodea con placer y tranquilidad de que todas las indecencias provengan de Francia. Reconoce que hay arte en la música de Offenbach, y también reconoce que no se le puede pedir moralidad al teatro. A la luz, por lo tanto, de estas referencias sonoras escénicas, estas resuenan dentro del ambiente urbano en el que se desenvuelve Magda. En un sentido compositivo, algunos fragmentos de sus crónicas fueron traspuestos a su novela, a modo de pastiche, y las figuras del sonido de la vida moderna que inscribe en otros textos resuenan de forma similar dentro del mundo parisense que describe en *Por donde se sube al cielo*. Son sonidos alegres, voluptuosos, calientes, rápidos, desenfrenados, vertiginosos, confusos, punzantes.

Es en este sentido que se puede decir que en el modernismo ya no domina la noción pitagórica de la armonía del mundo, que reflejaba la regularidad del movimiento constante de las estrellas en una música humana, según la cual “el arte humano en especial tenía que ser una imitación de los dioses” (Spitzer 18), esto es, seguir una regularidad más racional que emotiva, proporcionada geométrica y matemáticamente, ordenada, serena, que después fue traslapada a la noción de armonía cristiana para fundirse en lo trascendental (33). Si bien en el pensamiento de Gutiérrez Nájera lo trascendental cristiano está mediado por una figura idealizada (casi sacada de manual) de la madre, la verdad es que “la poesía del cuerpo” de la ciudad moderna, así como de la poética modernista, a pesar de su orden formal, difícilmente cumplen este cometido. La música de las esferas no figura en esta novela como una música que encanta. Son las voces y ruidos urbanos que tienen ahora esta función de encantamiento, que eclipsan una noción de armonía como equilibrio y salud. Sí, hay posibilidad de redención, pero sólo eso, porque la muchos de los discursos del México finisecular tenían que concordar con un optimismo político fabricado que ponía fe en el régimen porfirista para la consolidación del estado nacional. Una posibilidad no es un hecho, y esta es la promesa literal que propone la novela. Hay también una promesa de armonía si pensamos en la superposición del canto del cisne sobre el ruido de la tempestad humana, pero lo que el poema de Darío más bien retrata es el agón, la polifonía bélica.

Si Magda al principio de la novela, ensimismada en sus pensamientos, no veía ni oía nada, a lo largo de la novela se mostrará que en realidad pasa todo lo contrario. Magda tiene una sensibilidad modernista que se envuelve en la materialidad del entorno. “Quien no comprenda esta

poesía del cuerpo no es artista”, dice Gutiérrez Nájera en una crónica titulada “Los placeres del lujo” (22 de abril de 1883), firmada por El Duque Job. En ella se refiere a las carreras hípicas en el Hipódromo como un lugar de socialización de la clase alta. Y esta poesía del cuerpo apunta a ese shock de los sentidos, a la sobreestimulación sensorial, y auditiva del lujo, de la moda y de los entretenimientos sociales, pues resaltan referencias auditivas al “crujir de la seda”, a “las notas rápidas del vals”, a “los tapones que disparan las botellas”, al “oro que suena”. Esta exaltación de los sentidos, con función decorativa de placer y de consumo, conlleva una puesta en escena de complejos ornamentales, de saturación no sólo en la representación, sino en lo sensorial, y en nuestro caso, de saturación sonora. En este sentido, los placeres del lujo sólo pueden ser “comprendidos” por los artistas, las mujeres, o los orientales, como si verdaderamente el lujo o la riqueza constituyeran acaso una nueva forma de sensibilidad performativa, un agujijoneo a los sentidos, o incluso un sentido nuevo, el sentido de la opulencia.

Pero una cosa es comprender, y otra es abandonarse a él en detrimento de la alteración de ciertas convenciones sociales. Es en esto donde radica una de las ambigüedades más fuertes entre la celebración a la modernidad, al progreso, y las posibilidades de performatividad de género. El sonido apela al cuerpo y a las emociones y en esto radica el carácter interpretativo del que es objeto. En la novela, el sonido interpela la afectividad de los personajes, especialmente de Magda. El hecho de que el sonido puede apelar directamente a las emociones humanas implica una voz, voces o sonidos que se dirigen a Magda, la llaman, y en este llamado hace que dé la vuelta, se detenga o tuerza el camino para poner atención a lo que las voces y los sonidos fantasmagóricos de la ciudad le dicen. Magda no está inventando lo que escucha, sino que comparte una percepción aurál con su entorno social. Esta forma de escuchar, como una escucha resonante y reproducible, no sólo es de ella. Por otro lado, oír demasiado estas voces conlleva una invitación al desorden, al exceso corporal y sensible, a la espontaneidad y desahogo catártico, colocando el comportamiento del sujeto fuera de la norma establecida. Sin embargo, en cualquiera de los casos, los sonidos de las mercancías y de las cosas, se convierten en eventos performativos para la extensión de los egos de los personajes, formando parte del significado identitario que los personajes, en especial Magda, construyen alrededor de sí y de otros para reflejar parte de su identidad. Identidad que se manifiesta en la dimensión aurál de los objetos con los que se rodea, dándole validez o juzgándola, de acuerdo con el valor con que ella y la sociedad los ha investido.

“Magda ve con el oído todo eso” (120), dice el narrador en un pasaje donde al despertar y desde su cama Magda focaliza auditivamente el exterior:

Ya apunta el alba y piafan los caballos. Los postillones hablan en el patio; suenan las cadenas de las mulas y se oye el ruido bronco de las ruedas, girando pesadamente en las baldosas. Un criado sacude el interior del ómnibus. A poco, aumenta el bullicio. Los camaristas pasan por los corredores rezongando. Algunos toman en el patio su café con aguardiente, entre groseras risotadas y redondos juramentos. En la pieza contigua, Provot zambulle su cabeza en una palangana de agua fría; manotea, salpicando la pared, y escupe, ejugándose con la toalla. Los pájaros cantan en el pretil de la ventana ¡Ya es de día! La luz viene sonrosada y fresca, como si saliera de un baño. Cantan los gallos y se oye el choque metálico de las vasijas en que va a caer la leche. Las vacas salen del establo y el toro muge a lo lejos. Los sirvientes, con las mangas de su camisa arremangadas barren los corredores, y Magda ve con el oído todo esto. (120)

¿Qué significa, entonces, ver con el oído? Implica ciertamente una superposición sinestésica que de algún modo coloca al ojo dentro del aparato auditivo. En la figura de la sinestesia

hay una conectividad entre dos sentidos, una mezcla de campos semánticos y perceptivos, una dislocación de un estímulo sensorial que se manifiesta en otra modalidad sensorial no estimulada directamente.

La crítica sobre el modernismo latinoamericano quizá ha subestimado una de las principales vetas de estudio que ella misma ha planteado desde un principio. Se ha dicho, por ejemplo, que uno de los rasgos principales de la poesía modernista constituye la musicalidad de la lengua, la dimensión sonora y rítmica en su formulación poética. Los poetas no se cansaron de manifestar a través de crónicas, artículos y poemas un interés verdadero por esta cualidad sonora del lenguaje y del mundo. En una época en que la prensa ganaba terreno en los ámbitos privados y públicos de las clases alfabetizadas de la modernidad decimonónica, la formulación básica de esta estética se aferraba al sonido, a la materia fónica, la primitiva y originaria cualidad sensible del signo. El periodo finisecular no sólo oyó su mundo colmado de sonidos diferentes, armónicos y cacofónicos, sino también de oídos que oían diferente, de oídos que prestaban atención al futuro, como augurando en ese inicial exceso sonoro sus posibilidades estéticas y utópicas, y sus posibles peligros sociales, distópicos.

La utopía del modernismo era la poesía misma. Recordemos poemas como “Sonatina” o “Sinfonía en gris mayor” de Rubén Darío. En uno como en el otro, el viejo marinero o la princesa triste sueñan en lugares lejanos que no exactamente tienen una ubicación geográfica o histórica precisa en la novela: Brasil, Golconda o la China. Estos lugares de ensueño no están concretizados en los poemas, aparecen como meras posibilidades, como opciones en una larga lista de países y reinos que tales personajes podrían o no considerar realmente. Estos lugares son las suposiciones de la voz poética, y sin embargo son estos los lugares a los que aspira la poesía. Son los lugares de la utopía, o de la promesa, solo asequibles mediante el espectro sensorial, y el sonido, mediante la música. Es decir, sólo a través de la experiencia estética de la lectura del poema, y a partir de la experiencia física y sensorial es posible acceder a estas tierras prometidas. El marinero de “Sinfonía en gris mayor” está pensando “en un vano, lejano, brumoso país”. Esta lejanía ni siquiera nos permite imaginarlo más concretamente, está envuelto entre brumas que lo invisibilizan, y no podemos aprehenderlo con la mirada.

En la sinestesia de ver con los oídos se encuentra también un modo de lectura que pide atención al sonido a través de la vista, y en este contexto, una forma de lograr esto es mediante la lectura. Mediante la conciencia performativa de la lectura de este texto, y de otros, ver con los oídos, implica también leer poniendo atención a los sonidos no sólo narrados, sino a su doblez manifestada en el ritmo de la lectura, en el metro, en las repeticiones interiores. En una lectura más atenta de las primeras dos oraciones del párrafo arriba citado, nos damos cuenta de que la lectura nos lleva a seguir un ritmo endecasílabo con rima asonante en las primeras dos líneas, y rima consonante en los versos tercero y cuarto:

Ya a/pun/ta el/ al/ba y/ pia/fan/ los/ ca/ba/llos.
Los/ pos/ti/llo/nes/ ha/blan/ en/ el/ pa/tio;
sue/nan/ las/ ca/de/ne/tas/ de/ las/ mu/las
y/ se o/ye el/ rui/do/ bron/co/ de/ las/ rue/das

La mayoría con acentos en la cuarta y en la sexta, y donde el quinto verso de doce sílabas se extiende en su metro un tiempo: gi/ran/do/ pe/sa/da/men/te en/ las/ bal/do/sas, para realizar ese giro pesado y lento que la rueda describe. Después, hay más variación silábica, pero el párrafo también contiene formas de aliteración variada que conllevan a una prosa rítmica, pues si se lee “los pájaros cantan en el pretil de la ventana” las rimas asonantes en pájaros, cantan y ventana, se pueden recombinar con otras palabras que conforman otras rimas interiores asonantes como toalla,

sonrosada, cantan, vacas y agua, o groseras y cabeza; o rimas consonantes como palangana, ventana, mangas y arremangadas, o pesadamente y aguardiente.

Incluso, las palabras ruidos y ruedas se prestan a la fragmentación del hiato. Ya sea en ru/i/do, o en ru/e/das, o en ambas, el hiato enfatizaría, no sólo un ruido ronco y tosco, sino el movimiento pesado, cargante y trabajoso que se desarrolla en la quinta línea. Esta posibilidad de lectura, de poder leer, mediante la colocación de las palabras y sus rimas, o de entonaciones que surgirían en el mismo proceso de lectura produciendo diferentes variaciones métricas, nos permite pensar en lo que he dicho con anterioridad a propósito de la figura del eco, o del tic tac del reloj. El tiempo, cada segundo transcurrido, es efímero como el sonido, y más cuando la lectura de un texto del pasado, una novela de fin de siglo diecinueve, nos pone a pensar en una huella sonora, no de grabación electromagnética, sino de un estilo que se proponía jugar con la especificidad misma del sonido y de sus ecos. En estas inscripciones sonoras del pasado, una lectura performativa intenta reactualizar esos sonidos y esos ritmos, o *imaginar* con la novela cómo se hubieron oído, y cómo se percibían e interpretaban los cambiantes espacios acústicos de la modernidad finisecular.

En esta clave de lectura con atención a las metáforas de los sonidos de la modernidad, y a la prosodia, la novela es una puesta en escena de sonidos, de secuencias rítmicas que se multiplican en sus ecos, y tienen la función de organizar el discurso, y de jalar la atención de los lectores —no sólo las lectoras ideales del porfiriato— a esas rimas, ecos, voces y sonidos se despliegan de los eventos sonoros narrados. O, dicho de otra forma, se trata de un estilo que nos invita a ver con los oídos.

La dimensión sónica y aural de la guerra: Polifonía y belifonía en *Tomóchic* (1893), Heriberto Frías.

El silencio y la perplejidad

“Cuando desembocó en la plaza del pueblo, Miguel se quedó perplejo, sin atinar por dónde quedaría la fonda que tanto le habían ponderado” (2). De esta forma comienza la primera entrega de la novela histórica de Heriberto Frías (1870-1925), *¡Tomóchic! Episodios de campaña. (Relación escrita por un testigo presencial)*, título con el que inicialmente apareció publicada en el periódico de la Ciudad de México, *El Demócrata*, entre el 14 de marzo y el 14 de abril de 1893, como protesta contra la desinformación en los periódicos acerca de la masacre cometida por el ejército federal por órdenes de Porfirio Díaz en el pueblo chihuahuense del mismo nombre de la novela. Esta perplejidad con la que el narrador introduce al personaje en su primera entrega al periódico no difiere en esencia de la perplejidad transmutada en la edición libro de 1906: “Un sol deslumbrante y abrasador caía a plomo sobre la destartada plaza, completamente solitaria y silenciosa, en una gran paz de tumba, en un ambiente de horno” (3).¹⁴

¿Por qué el autor decidió cambiar, en subsiguientes ediciones, la “perplejidad”, la explicitación del asombro, la duda, la incertidumbre, la indeterminación que abre la novela? Quizá para evitar la tautología de la irresolución que parece imbricarse en la novela. ¿Por qué mencionar la palabra perplejidad cuando se encuentra por primera vez en el centro de una ciudad en el norte de México a la cual el mismo personaje señala un poco después con ironía y desprecio, “¡Y a esto llaman ciudad!” (4)? Ciertamente Guerrero, cabeza distrital del pueblo de Tomóchic y otros pueblos de la Sierra Madre en Chihuahua, con sus seis mil electores, enlazada apenas por el ferrocarril a la capital del estado, sin línea telegráfica, acuciada por una crisis agrícola (Saborit 21), consecutivas sequías, y formando parte de una zona dependiente de una economía agrícola precaria de temporal y una minería también aleatoria (Knight 388) no era la ciudad de México de aspiraciones cosmopolitas según la versión más unificada de los mil ochocientos noventa. Y si se hace un mínimo esfuerzo imaginativo, la comparación iba a resultar profundamente desconcertante, salvando las expectativas que hubiera podido tener el personaje.

¹⁴ La novela constó de múltiples ediciones: 1) La primera versión se publica en el periódico *El Demócrata* (dirigido por Joaquín Clausell) en 1893, cuatro meses y medio después de terminado el conflicto en el pueblo de Tomóchic. La novela inicialmente apareció bajo el anonimato por la dura represión a la libertad de expresión durante el régimen de Porfirio Díaz; represión que la valió la cárcel al entonces teniente Heriberto Frías y una investigación al ya preso, en ese momento por otra cuestión de libertad de prensa, Joaquín Clausell, quien se adjudicó la autoría de la novela para evitarle un juicio militar que muy probablemente le hubiera costado la vida a Frías (Saborit 144). 2) Por primera vez se edita en forma de libro en 1894, y se publica en Rio Grande City, Texas, por la imprenta de Jesús T. Recio (40); esta edición también fue anónima. 3) Aparece por primera vez el nombre de Heriberto Frías como autor en la edición de 1899 de la imprenta Maucci en Barcelona. 4) En 1906, en Mazatlán, México, el autor corrige y añade capítulos al texto que aparece como *Tomóchic. Novela histórica mexicana*, por la Imprenta y Casa Editorial de Valadés (García Gutiérrez, “Cronología” 428). 5) En 1911 aparece la quinta edición impresa por la Librería de la Vda. de Ch. Bouret, obra íntegra, corregida y aumentada por su autor (428). Para el resto de las citas y referencias en este capítulo uso la edición de 1906, con excepción de la primera cita. Aunque la edición de 1906 no es la definitiva, esta ofrece algunos fragmentos reveladores para este análisis. Asimismo, en la edición de 1906, el autor omite el acento de Tomóchic; debido a que en las subsiguientes ediciones ha sido recolocado, cualquier referencia a la novela conservará el acento.

Se trata, como se estudia a fondo más adelante, de un joven soldado del Ejército Federal entrenado en El Colegio Militar, quien, con su batallón, tiene que viajar de la Ciudad de México a un pueblo en el norte del país para sofocar una revuelta popular sucedida en 1892. La novela narra un evento histórico: el levantamiento en armas de un pueblo de criollos y mestizos que erigió a sus propios santos en cisma católico y depuso a las autoridades federales por el descontento social de la época ante una crisis agrícola, auspiciada por sequías constantes, y el abuso y/o la invisibilización de las autoridades políticas y del clero. El culto a los santos vivos le dio al conflicto una dimensión religiosa pues la rebelión de los tomochitecos fue alentada por su veneración a la Santa de Cabora, agregándole una dimensión milenarista (Vanderwood; Bernabéu 465) o providencialista (Knight) a este conflicto.

Es narrada en tercera persona desde la *perspectiva* auditiva del personaje Miguel Mercado. Es decir, Miguel Mercado es el personaje cuyo punto de *audición* orienta la auricularización narrativa. Una voz heterodiegética narra la historia. Entre las estrategias narrativas de Heriberto Frías está el uso costumbrista del diálogo, el uso aglomerado del discurso indirecto libre, el dialogismo, los juegos irónicos, numerosas analepsis y prolepsis que rompen el orden cronológico de la narrativa, así como una compleja elaboración de la dimensión sónica del mundo narrado. Es en esta dimensión sónica y aural de la novela en que se basa este capítulo.

Por su carácter híbrido entre novela y relato periodístico (entre lo ficcional y lo factual, y publicada a modo de folletín en el periódico *El Demócrata*), ha sido difícil deslindar los análisis que de esta novela se han hecho de su carácter verídico contextual, histórico y biográfico. Más recientemente se ha leído a través de los paradigmas de la civilización y la barbarie, el centro y la periferia, la nación, la comunidad imaginada, el orientalismo y la violencia estatal. Sin embargo, el sonido como categoría de análisis atraviesa todos estos paradigmas complejizando estos binomios analíticos con que la novela se ha leído.

Quiero sostener la modernidad técnica y literaria de *Tomóchic* en el sentido de una lectura atenta a ciertos pasajes en los que las metáforas del sonido y del ruido juegan un papel principal en la construcción de una sensibilidad estética volcada a un intento de objetividad auditiva, ya no mediante la hegemonía de lo visual –como el naturalismo, el realismo y el periodismo con sus propuestas de objetividad y su trasfondo mediático pictográfico presupusieron. Por consiguiente, exploraré la construcción y percepción del imaginario sonoro en *Tomóchic*. ¿Cómo son los oídos de *Tomóchic*? ¿Cómo y cuáles imaginarios se construyen a partir de la percepción del sonido en esta novela? ¿Qué nos pueden decir los ruidos en las narrativas literarias, acerca de la sensibilidad que se está fraguando a finales del siglo XIX, un periodo de alta modernización y liberalización económica en el México prerrevolucionario del Porfiriato?

La narrativa de *Tomóchic* es una trayectoria sonora. Del silencio con el que abre la novela, la narrativa nos lleva a una audionarrativa, esto es, una narrativa donde el sonido y la escucha llenan los espacios ciegos de una realidad nacional. Por consiguiente, la figura focalizadora del testigo auricular es el paradigma que nos puede ayudar a leer entre los pliegues de una estética naturalista cuyo paradigma mediador ha sido la mirada, hacia los despliegues de otra estética más ecléctica con el modernismo, cuya sonoridad se vuelve central. A través del oído se da cuenta de la polifonía que intenta dar coherencia a la experiencia, a una realidad invisibilizada, y de los límites del discurso ocularcentrista sobre la nación. Es decir, *Tomóchic*, pueblo invisible a los discursos de la pedagogía nacionalista finisecular, es el punto ciego de la visibilidad nacional. Por una parte, los soldados se enfrentan a la invisibilidad del “enemigo”, al vértigo que la ceguera hacia el otro produce en el campo de batalla. Por otra, el rebelde, que políticamente ha sido invisibilizado hasta ese momento, se invisibiliza tácticamente usando a su favor el conocimiento

del terreno. Además, este no poder de los soldados federales, o no querer ver de las autoridades políticas y religiosas, se eleva a las clases medias y dirigentes ante las realidades más inmediatas del contexto nacional. A través del oído se criban las voces del otro y de lo otro, o sea los sonidos de la guerra. Es decir, de una polifonía dialógica centrada en el acto de escucha primigenio, se ahondará en una belifonía, o polifonía bélica como formas de producción de conocimiento aural así como de fragmentación y destrucción del logos.

A menudo, en los discursos sobre la modernidad y, para nuestro caso, en la literatura modernista, se tiende a pensar en la ciudad como el único espacio que pone en crisis los sentidos de la percepción y las formas de conocimiento que se desprenden de ellos; por ser el asiento de la economía monetaria y el desarrollo capitalista, por la avalancha de nuevas experiencias disruptivas que las nuevas tecnologías producen y el modo en que estas afectan las formas de percibir (Cuddy-Keane 384, Simmel 48). Lo que supondría que lo que queda fuera de su circunvalación queda también en otro tiempo, casi inalterado. Pero la modernidad capitalista llega de desiguales maneras a diferentes espacios; en el siglo diecinueve viajaba en tren, pues necesita estar en constante movimiento. El viaje también es un motivo de perplejidades y (des)encuentros, de perfilaciones de variada índole, ideológicas, económicas, raciales, orientalizantes. Pero en la literatura sobre la guerra o conflictos similares de violencia armada, no solo la perplejidad sino la violencia, y la dimensión sónica de la violencia armada, se añaden a la lista de factores que descolocan a los sujetos, alterando de forma drástica las formas de vida de la modernidad finisecular definida por el shock de los sentidos. Esta batalla está marcada por un espacio tecnológicamente mediado en donde Díaz aparece como la autoridad patriarcal que ejerce su poder soberano a través del telégrafo, dando órdenes e impartiendo castigos desde lejos (Chávez 80). Además, en la novela se habla de cierta modernización armamentista, por el tipo de artillería usada, de rifles de repetición y de táctica bélica en donde la distancia entre los contrincantes está mediada en su mayor parte por la artillería.

Para 1892, Porfirio Díaz continuaba con el proyecto de consolidación nacional, y el ferrocarril precisamente era el único medio de transporte que permitía a las tropas permanentes del ejército federal moverse a diferentes áreas del país (Moreno). Es así como la posibilidad de control y sujeción de un estado centralista fue posibilitada por el ferrocarril. *Tomóchic* precisamente inicia con un viaje, insertándose en la tradición decimonónica de narrativas de viaje y de violencia armada.¹⁵

La perplejidad del soldado que en su desplazamiento se (des)encuentra en una zona, más que de contacto, de violencia, o en una longitud de guerra, fue omitida por el autor, y en la edición de 1906 Frías opta por ofrecer, en su lugar, una figura del silencio. Más allá de las propias indeterminaciones que motivaron al autor para hacer correcciones y subsiguientes cambios a la novela, la transmutación de la perplejidad por el silencio se vuelve elocuente. La perplejidad generalmente es muda, como sustantivo abstracto que denota un estado de ánimo y de cognición de indeterminación. Etimológicamente, perplejidad viene del prefijo *per-* (intensidad, totalidad) y el verbo *plectere* (enredar). Pero la perplejidad podría no conducir a nada, más que a una situación oscura y enredada, paralizante, a la no toma de partido; y en este primer capítulo y momento de la narrativa, el subteniente Miguel Mercado tiene que decidir, al menos hacia dónde dirigirse, pues está hambriento. Recientemente ha llegado de un largo viaje en tren de la Ciudad de México a la

¹⁵ Daniel Avechuco e Itza Estefanía Ceceña han señalado cómo *Tomóchic* se inscribe en la tradición de las representaciones de viaje sobre el norte de México, y cómo el factor de la guerra, también en este caso, favorece el contacto con el Otro, un contacto tamizado por los valores letrados decimonónicos y los binomios centro y margen, o civilización y barbarie (437).

ciudad de Chihuahua de aproximadamente 1600 kilómetros que ha movilizó a su batallón como parte de la estrategia de los gobiernos estatal y federal para poner punto final a un conflicto, reprimir una sublevación popular en el pueblo vecino de Tomóchic.¹⁶

De un sustantivo abstracto como la perplejidad y de los dobleces tensados y oscuros que denota, en esta transferencia de palabras que el acto de edición implica, se llegó a un sustantivo concreto, el silencio, una palabra que, *a simple vista*, de las transparencias y claridades que sugiere nos podría dejar *ver* a través de ella porque perplejidad parece demasiado oscura. La plaza, espacio central donde se manifiesta la vida pública de pueblos y ciudades es el primer objeto *focalizado* por el personaje. La mirada se abre a la plaza y, sin embargo, el sol lo ciega. Deslumbrarse es encegucarse ante el exceso luminoso, como si lo que, se supone, debiera ofrecer claridad, en lugar, ofusca. Y debajo de este abrasador y deslumbrante sol norteño, ante la ofuscación, se erige el silencio casi triunfante y promontorio, y la soledad, en una premonitora “paz de tumba”.

Las implicaciones de esta inicial *mirada* sobre el espacio son acentuadas por una auricularización, o focalización auditiva. Implica percibir a este norte como un espacio sin centro, carente de la vida pública y política organizada alrededor de la plaza. El silencio y la soledad intensifican esta percepción de vacío. Ante la mirada y el oído de Mercado, Guerrero es un pueblo muerto a toda vida pública digna del cadete ciudadano. Un margen silencioso contra un centro bullente y ruidoso. El silencio podría aquí ahondar en connotaciones negativas como una ciudad sin voz, sin ruido, como una ciudad muerta en el contexto nacional. Y quizá el contraste entre el silencio, la calma de la plaza pública, y la “alteración” de la *pax* porfiriana en la región adquiere más relieve una vez que el silencio se desdoble, mostrando otra arista de su pliegue. Se trata en ese momento inicial del acto narrativo de una suerte de silencio suspensivo. Dicho de otra forma, la perplejidad como el silencio son guardadores de tensiones.

Pero el silencio inicial de la novela no solamente es ambiental o descriptivo, sino que permite la introducción de una de las narraciones más a tono con la auricularización narrativa en la vuelta de siglo. El silencio, en *Tomóchic*, es elocuente. Para Salomé Voegelin, el silencio no es la ausencia de sonido sino el principio de la escucha (83). O en palabras de Ana María Ochoa Gautier, “invoca una inquietud; peligros y miedos hacia lo desconocido; inseguridades producidas por lo inaprensible y por la irreversibilidad de la muerte” (183). Ya sea principio de la escucha o invocación o miedo al fin, este silencio que abre *Tomóchic* constituye un silencio suspensivo. En este sentido, ambas nociones de silencio comprenden la posibilidad de otra cosa; se trata de silencios incoativos preñados de posibilidades. Los sonidos se perciben gracias a los vacíos que se encuentran alrededor, vacíos densos que permiten la identificación de eso que se escucha, como los espacios en blanco que separan las palabras en este enunciado. De ahí que el silencio sea como un signo doble, es vacío y es contenedor al mismo tiempo, es ausencia y a la vez expectativa, es mudez y hostil elocuencia. Lo que parecería ser definido por la ausencia, más bien es presencia. Posibilita las percepciones de Miguel Mercado, intuitivo a la simultaneidad de lo sensorial.

Así, como condición básica de la escucha, el silencio también permite oír los tenues sonidos del ambiente, aunque amplificados por el oído narrativo. El silencio permite la amplificación de ciertos sonidos mediante la auricularización detallada. Miguel Mercado avanza hasta entrar en una cantina. Dentro del silencio inicial, el narrador destaca el caminar del personaje:

¹⁶ Los historiadores coinciden en que la misión del ejército federal durante el Porfiriato consistió en la pacificación y la represión en el interior del país; esto incluía rebeliones claramente políticas sobre todo a principios del régimen porfirista, luego conflictos más complejos como el de Tomóchic con inspiraciones religiosas, huelgas obreras y conflictos mineros. Dice Edwin A. Álvarez que “Debido a que implicaron una ruptura seria del orden público, todos estos conflictos fueron combatidos con mucha violencia por el ejército” (109-110).

“Con movimiento rápido y brusco reemprendió la marcha hacia el portal, dando grandes zancadas y haciendo sonar su espada con un tintineo argentino y rítmico” (4). Es debido al silencio que hay lugar para la manifestación de ligeros sonidos como el onomatopéyico tintineo de la espada del soldado uniformado. El narrador vuelca la atención auditiva al choque delicado de objetos metálicos, a un sonido que podría ser poco perceptible de lo minúsculo y agudo que es y que, debido al silencio contextual, se magnifica exigiendo más concentración por parte del auricularizador. De este modo, un tintineo argentino y rítmico ofrece una imagen de armonía, claridad, y quizá de ingenuidad, y la atención a este tintineo ofrece la contundente presencia del cuerpo y de la conciencia sobre este mismo cuerpo. Dicho de otro modo, es gracias al silencio que el espacio abierto se llena del sujeto, de ligeros sonidos producidos por el movimiento de su cuerpo y que denotan su presencia, en una auricularización específica que magnifica el sonido metálico de la espada.

Luego, dentro de la cantina:

Pidió una copa de *tequila*,¹⁷ que le sirvieron silenciosamente al lado de un vaso con agua, y antes de apurarla:

--Oiga, amigo, hágame el favor de decirme por dónde hallaré una fonda, --dijo a uno de aquellos hombres.

Y él, un gigantón de enmarañada cabeza y áspera barba eriza, le miró un minuto con desdeñosa curiosidad; luego, alzando los hombros y volviéndole la espalda:

--No sé, --contestó brutalmente, echándose a la boca un gran vaso de *sotol*.¹⁸

Apenas pudo contener Miguel un movimiento de desagrado al oír la respuesta.

(4)

No es gratuito, pues, que la forma del silencio que le dio la bienvenida en la plaza siga al subteniente hasta dentro de la cantina, y que el cantinero le sirva en iguales términos, silenciosamente, así como sucede con las escuetas dos palabras que obtiene por respuesta del hombre a quien interpela Mercado. No es gratuito tampoco que, al oír una respuesta no esperada, o una no respuesta, el subteniente se enfade. En esta línea, de acuerdo con Christian Huck: “most of the non-visual senses require a closer relation to the object of perception; hearing and tasting, for example, are often conceptualized as “taking in” the perceived object” (214). En su análisis, Huck estudia formas diferentes de percepción que se alejan de la perspectiva tradicional narratológica de la mirada realista que proponía al objeto de observación como a un objeto aparte, separado del sujeto observador quien se coloca dentro de los marcos tecnológicos de la *camera oscura* y observa desapegado una creación externa que no tiene nada que ver con él. En una misma línea de análisis, y con las características perceptivas de involucramiento más que de desapego, el personaje Mercado reprime su enfado al oír la respuesta; es decir, el personaje es afectado por lo que oye o, mejor dicho, por lo que no oye.

El silencio también es lo que no se dice, lo que no escucha el personaje, y Miguel Mercado quizá pretende escuchar respeto, reverencia a su uniforme militar y al tintín de su armamento; por el contrario, sólo escucha un “no sé” brutal y una mirada desdeñosa, porque describir una mirada también es describir el silencio que la envuelve. Los ojos no hablan, miran, miran, más allá del silencio, de forma desdeñosa. La atmósfera silenciosa avisa pues de un ambiente de creciente tensión, de “hostilidad elocuente” (5) como bien advierte

¹⁷ Cursivas en el original.

¹⁸ Cursivas en el original.

Mercado debido el tosco e indiferente trato del que sufren los soldados por parte de la población chihuahuense pues todos están al tanto de los antagonismos políticos entre pobladores y soldados federales. En este sentido, el pueblo desconfía y guarda silencio ante la pregunta de Mercado.

La renuncia para hablar –de parte de los locales– en este caso implica la presencia de una resistencia; no es sólo la ausencia de lenguaje o de sonido. El silencio, entonces, aparece como el horizonte de lo no dicho, la frontera del sonido, el cual para Don Idhe, denota una presencia latente, oscura, escondida, un límite en el cual la opacidad y la falta de entendimiento y de significado no permiten la escucha (162).

Esta presencia latente en lo no dicho es para el narrador pronunciamiento de hostilidad, desprecio y forma de resistencia de los habitantes del pueblo. Los metálicos, melódicos y agudos sonidos de sables, pasos y losas, escuchados en medio de un denso silencio, aparecen en esta primera entrada con detalle austero. La aridez del norte mexicano, la geografía, se mimetiza o imita un silencio que, sin embargo, habla anunciando una resistencia. La curiosidad y el desdén se añaden a la mirada del hombre local una vez que Mercado interpreta el silencio que lo recibe en la cantina, una vez que lo no dicho se manifiesta en un “no sé” ofensivo. Y, sin embargo, es mediante la atención dirigida hacia este silencio, que es posible oír decir lo no dicho que eventualmente se volverá masivo. La guerra abrirá un espacio sónico donde el oído auscultador de Mercado, la escucha, tienen un lugar central en la narrativa de la novela, tan central e importante como la dialogización del evento que se narra sobre Tomóchic.

El testigo auricular o auscultador

Esta volubilidad afectiva del personaje, nervioso, emocional, temperamental, oscilante, parece resultar, en parte, de la cercanía con la que aparecen los objetos percibidos, de su trato directo, cercano, con otros ciudadanos, de su andar entre ellos, y de la propia conciencia de una corporalidad presente. De ahí que la cercanía perceptiva también apunta a la figura del “testigo presencial” del subtítulo que acompañaba las primeras ediciones de la novela.

El testigo posee tres características, presencia, conocimiento del hecho y una declaración justificada en las dos anteriores. Por consiguiente, es a partir del carácter testimonial de *Tomóchic*, dice Georgina García Gutiérrez, que se generó una línea de lectura biográfica, alentada por el mismo autor, y que se ha enfocado en la búsqueda del “dato verificable, más allá de la ficción, del montaje artístico, de su calidad de elaboraciones verbales y por tanto modificadoras de lo real” (“En busca” 33). Para la comentarista, aquí reside uno de los motivos de filiación realista de la obra de Frías, su verosimilitud literaria, “más que en la captación del detalle del entorno” (35), en su adscripción al género testimonial y confesional.

Resulta cuestionable si este enfoque histórico y biográfico no está ya agotado, si no responde más a las tendencias sordas de la escuela crítica, que al texto mismo. Independientemente que su subtítulo la haya catalogado como relación testimonial, y luego como novela histórica, creo que la lectura biográfica ha limitado el horizonte interpretativo de esta novela, y por consiguiente de la obra de Frías. No obstante los límites de una lectura biográfica, que a veces puede resultar enriquecedora, aquí interesa más la cuestión del cómo se adquiere el conocimiento del testigo, los filtros no sólo ideológicos sino auditivos que emplea la instancia narrativa en la novela, las mediaciones de percepción que hace a través del testigo focalizador las cuales dependen del tipo de *input* informativo de los sentidos, de las cogniciones, y de cómo esta novela da cuenta de, y a través de, formas diferentes de focalización narrativa.

Cuando se lee “testigo presencial” se piensa acaso primariamente en un testigo *ocular*, en un sujeto que *ve* algo suceder, y a partir de este conocimiento describe lo sucedido. Se entiende pues que la tautología del subtítulo con que apareció la novela en sus primeras ediciones haya intentado reforzar la idea de conocimiento de primera mano como estrategia narrativa de una supuesta veracidad y objetividad empírica. Pero más allá de esto, me atrevo a sugerir, el testigo presencial desplaza la centralidad del paradigma visual epistemológico de la figura tradicional del testigo permitiendo un vínculo diferente entre percepción y narración. Esta lectura no admite que el régimen de lo visual esté desplazado en su totalidad, sino que la percepción sensorial, en el caso de la *perspectiva* narrativa de *Tomóchic*, no está mediada por la vista principalmente. Hay diferencias sensoriales en la percepción que trascienden la mirada, y que, por la naturaleza de los hechos narrados, entre otras cosas, demandan otras formas de mediación de información entre el personaje (que no sólo ve, sino que también escucha, y escucha con más detalle) y el reporte de la instancia narrativa.

Estar presente precisa una cercanía corporal con los hechos narrados (además de la cercanía previa al acto enunciativo que garantiza que lo que se narra es verdad), en lugar de una perspectiva narrativa distanciada, o realista en su sentido más dogmático, según la función del narrador heterodiegético de la novela realista. Y aunque la instancia narrativa en *Tomóchic* aparece externa al mundo que narra, pues lo hace en tercera persona con *focalización* en el personaje homodiegético Miguel Mercado, ocurren una serie de transgresiones a los marcos tradicionales con los que se ha estudiado la novela realista-naturalista.¹⁹

Por ejemplo, Gabriela Nouzeilles centra su análisis de la novela naturalista en un criterio clasificatorio meramente visual de acuerdo con los paradigmas epistemológicos del siglo diecinueve. De acuerdo con la autora, “[e]l nacionalismo étnico adoptó inevitablemente como propios los principios omniexplicativos del racismo y sus criterios estrictos de *discriminación visual*” (19). En esta lectura, el naturalismo y el nacionalismo étnico constituyeron un pacto interdiscursivo para la revaloración y redefinición de lo nacional y la ciudadanía, derivado, en parte, del famoso aparato de poder de Jeremy Bentham, el panopticon, como una tecnología de observación carcelaria. De acuerdo pues a las políticas de la visibilización de la novela naturalista o “las narrativizaciones del cuerpo patologizado” (Nouzeilles 22), el cuerpo degenerado, excluido y patológico se muestra y aparece visible en las ficciones somáticas porque las leyes de la herencia y la lógica darwinista al final se manifiestan a la mirada auscultadora del médico. Se trata, pues, de cuerpos que se vuelven visibles para ser clasificados por su diferencia. Y Nouzeilles reitera: “los rechazados del nacionalismo liberal se tornan visibles revelándose en su condición de chivos expiatorios del argumento fundacional” (24).²⁰

¹⁹ Los primeros análisis de la obra se han fijado en *Tomóchic* como novela histórica, novela de rasgos románticos, naturalistas y realistas. De la corriente naturalista decimonónica se han destacado rasgos como el de la raza debilitada por el virus; su fijación en las imágenes sórdidas, feas y carniceras; su sensacionalismo ligado al discurso periodístico; la salud como biopolítica rectora de ciudadanos sanos y dignos; la moral, la protesta social y el pesimismo (Brown 470). Asimismo, se han resaltado las relaciones estrechas entre la ficción naturalista con su propuesta de científicismo y objetividad, y el discurso periodístico (González; de Assis, García Gutiérrez). Las filiaciones naturalistas fueron obviadas originalmente cuando Clausell asumió la autoría de la novela y, como argumento que deslindaba a Frías de su autoría, declaró que intentaba hacer algo similar a *La Débâcle* de Emile Zola; tal argumento quizá fue más o menos convincente debido a la popularidad de la que gozaba la novela de Zola en el año de la batalla en *Tomóchic*, la cual narra la derrota del Segundo Imperio de Napoleón III en la Comuna de 1871 (Saborit 156). La novela de Zola, *La Débâcle*, llegó a las librerías mexicanas en edición española a mediados de 1892, y además se tradujo a folletín para *El Diario del Hogar*, donde apareció como *El desastre*, a partir del 5 de agosto de 1892 (20, 156).

²⁰ Quiero llamar la atención a la riqueza del vocabulario perceptual visual que emplea Nouzeilles.

Sin embargo, qué sucede cuando el cuerpo patologizado no se muestra, cuando escapa a la ciencia del observador, cuando la mirada objetiva sencillamente se ciega a la auscultación visual y a la revelación final. El *mostrar* es compatible con lo monstruoso pues parten de la misma raíz, y fija la identidad visual de los sujetos indeseables que deben ser excluidos de la comunidad nacional, dice Nouzeilles (27); pero en *Tomóchic* no hay un espectáculo visual privilegiado, no existe tal *perspectiva*, y en este sentido la manifestación de las tensiones nacionalistas no se muestra a la mirada.

Es interesante resaltar la omnipresencia de la sensibilidad visual y de la mirada científica en el aparato crítico de Nouzeilles, pues en la segunda mitad del siglo XIX, el discurso médico adquiere estatus de autoridad y resulta “fuente privilegiada de saber para diagnosticar las condiciones de la salud social” (20). Pero es más interesante aún resaltar la exclusión que se hace en este tipo de argumentos sobre otros modos de percepción sensorial. Incluso, la palabra auscultar implica *observar* con el *oído*, y remite originalmente a una exploración directa de los sonidos del cuerpo para identificar los órganos enfermos. Que el verbo auscultar, en la terminología médica usada por Nouzeilles pierda el sentido del oído y se le deje sorda a los sonidos de los órganos “enfermos” del cuerpo nacional es sintomático de la hegemonía del régimen de lo visual.

Bastante atención se ha dado, como afirma Jens Lachmund, a los aspectos visuales de la ciencia, llegando incluso a caracterizarla como una actividad meramente visual, produciendo la marginación sistémica de otros sentidos (419-420). Lachmund, en su estudio sobre la auscultación en el siglo diecinueve, afirma que la experiencia visual no fue la única sometida a una elaboración sistémica e instrumentalización epistémica en la ciencia moderna decimonónica (420).²¹ Cabe preguntarse, pues, si este enfoque en la discriminación visual que hace el naturalismo sobre los colores y las proporciones de los cuerpos no lo hace también sobre los otros sentidos, negando así otros tipos de experiencia, y otras formas de percepción a los que también se les adjudicaba cierto grado de objetividad.

Así, por ejemplo, en un estudio presentado por el médico Porfirio Parra (1854-1912) en la Academia de Medicina en mayo de 1893, titulado “Pedagogía médica. Algunas consideraciones sobre educación médica”²², y publicado en cinco partes en el periódico *El siglo diez y nueve* del 7 al 11 de agosto de 1893²³, después de señalar la necesidad de la educación de los sentidos en el estudiante de medicina y de igualar la importancia del sentido del oído a la del tacto, incluso supeditando el sentido de la vista a aquellos, se lee el 9 de agosto de 1893: “El médico es antes que nada un observador perspicuo, la vista le dará a conocer lo que es presente en la superficie, el tacto y el oído le permitirán inferir lo que está sucediendo en el seno de los órganos” (1), y esta forma de percepción se llama auscultación, así como la parte sonora, percusión (1). Luego, en la sección aparecida el 10 de agosto, agrega: “Los sentidos, por mucha importancia que tengan en el

²¹ Aunque la auscultación constituye una práctica antigua, el estetoscopio fue inventado por un médico francés, Laennec, en 1816 (Lachmund 423).

²² Porfirio Parra, según Martha Eugenia Rodríguez-Pérez, era un médico chihuahuense; se tituló de cirujano en 1878 de la Escuela Nacional de Medicina. Fue discípulo de Gabino Barreda y practicante de la filosofía positivista, misma que fundó los métodos modernos de la investigación científica, e introdujo a México la teoría celular, la medicina experimental y el darwinismo (242). Su labor como divulgador del positivismo previa a la Revolución y su trabajo y compromiso como docente médico después de la Revolución fue amplia. Entre las cosas que llaman la atención de su labor intelectual, fue el fundador del primer Laboratorio de Análisis Clínicos y Gabinete de Radiología de la Escuela de Medicina, que tuvo en los primeros años de los veinte del siglo pasado el primer aparato de rayos X que hubo en la Ciudad de México (Sánchez Rosales).

²³ El artículo de Parra aparece publicado originalmente en *La gaceta médica de México*, periódico de la Academia Nacional de Medicina de México, el 1º de julio de 1893. Cito la edición de *El siglo diez y nueve* debido a que algunas páginas de la versión digitalizada de *La gaceta médica* aparecen movidas, borrosas, ilegibles.

ejercicio médico, no suministran más que datos, no son más que los testigos que declaran en un proceso: la inteligencia es la facultad que debe formular el fallo” (1). Este fallo, por supuesto, es el diagnóstico al que se llega a través de la identificación de signos, de hacer inferencias con base a un sistema ya codificado de los sonidos de estos sonidos, sin el cual, el uso del estetoscopio hubiera sido insignificante (Lachmund 424). Si en la novela se ofrece un fallo, o no, es el objeto de análisis en la segunda parte de este capítulo. Más bien, lo que cabe resaltar aquí es la analogía entre la figura del testigo y el sensorio corporal que hace el médico Porfirio Parra. Los sentidos son como “testigos que declaran”.

Los sentidos, pues, proporcionan información, data, *input*, de una realidad inmediata. No se trata tampoco de percibir solamente con otros órganos sensoriales, sino de cómo lo hace el receptor, focalizador, o auricularizador en este caso, qué percibe o qué deja afuera de su campo de percepción, y por qué, y de cómo el narrador sistematiza o narrativiza estos sonidos para que adquieran significado, para que le digan algo.²⁴

Por ejemplo, el narrador ofrece un segundo tintineo al momento en que Miguel percibe la llegada de alguien más a la misma cantina en la que se encuentra, y antes de que la mirada identifique al sujeto en cuestión, es el oído el que le avisa de que alguien de los suyos está cerca: “En aquel instante, el retintín de unos acicates resonando contra las lozas y el conocido golpeteo metálico de un sable, le hicieron volver el rostro” (5). La llegada de este soldado, su retintín, se asocia aquí a la alegría que desborda su presencia, y al hecho de que Gerardo, “franco, ingenuo, recto” tiene un “aspecto infantil”, simpático, entusiasta. Gerardo llena el espacio, quebrando un poco el silencio tensado en el que se desenvolvía Mercado a su llegada: “Gerardo, entusiasta, y desbordando un inagotable torrente de palabras, retuvo al oficial del 9º, quien le escuchaba nervioso” (6). Y un poco después, ya calmados sus ánimos con un poco de alcohol, Miguel continúa auricularizando o auscultando: “escuchaba la charla sonora del teniente, recordando la historia que de sus desventuras se refería en los corrillos oficiales, entre bromas y carcajadas, allá en Chihuahua” (6). Se decía, pues, a que Gerardo le fue perdonada la vida por su juventud imberbe, a quien los tomochitecos le dijeron “Nosotros no peleamos con muchachos: Usted debe estar con su mamá” (7). Esta sencilla anécdota, la de Gerardo en la batalla del 2 de septiembre cuando se atacó al pueblo de Tomóchic, es la que da título a este primer capítulo, “Calumnia y verdad”, y, sin embargo, quizá la única verdad que se intenta subrayar aquí es la de la juventud, casi niñez, de los soldados federales, como Gerardo, quien después muere. Los retintines de los sables y las

²⁴ Piénsese, por ejemplo, en la distinción entre información y narración en la que reflexiona Ricardo Piglia en “Los usos de la narración”. Piglia recuerda de Edgar Allan Poe la distinción entre la forma en la que se proyecta la información periodística de masas, como mero flujo de datos que podría ser interminable y sin sentido; y el acto de narración como una forma de contención de ese flujo caótico informativo. En esta distinción entre información y narración, bien cabe otra reflexión hecha en los estudios aurales y de sonido con respecto al hecho de que sólo un porcentaje muy pequeño de las emisiones sonoras de la historia de la humanidad ha tenido la posibilidad de ser grabado y reproducido. Ante esta desigual posibilidad para grabar el sonido de la humanidad, y una fe ingenua en los sonidos “reales” del pasado, bien podrían resultar inútiles los intentos por entender cómo se escuchaba antes de la invención de las tecnologías de grabación de sonido. Para Mark B. Smith, en esto radica precisamente el valor de la palabra impresa antes y después de la invención de tecnologías de grabación y reproducción del sonido, pues nos permite entender un poco las formas en las que las personas entendían e interpretaban sus cambiantes ambientes acústicos (60). Y agrega: “Aural metaphors, similes, onomatopoeia, and everyday descriptions did the work of recorded sound admirably and, used with care, used with an attention to context, can tell us a great deal about the meaning of sounds in the past.” (62). En este sentido, el trabajo tropológico del discurso y de la narración son más que la grabación de sonidos reales. Pues para comenzar, una grabación no es el sonido “real”. Y aunque el sonido “real” esté perdido para siempre (todos los sonidos de alguna forma lo están), la narración le da forma y sentido, precisamente, al influjo sensorial y perceptivo que sin sistematización narrativa o discursiva no nos diría nada.

espuelas de los uniformes militares, sonidos delicados, ligeros, alegres, casi como el tintín de campanillas o la voz alegre del soldado, refuerzan una imagen de ingenuidad de un ejército no preparado y carente de experiencia en la violencia armada.

Cabe señalar pues que la figura del soldado, y no la del médico, es la que está presente como figura focalizadora, y precisamente, puesto que *Tomóchic* es una novela donde los signos no son tan fácilmente visibles, es Miguel Mercado quien toma una posición del testigo auditivo, de oído sensible, o de auscultador principalmente, ya que ante las cosas que no puede ver, que se esconden a la mirada, que carecen de color, de tacto, el oído viene a salvar el vacío de información que una mirada limitada o la ausencia de signos visibles pueden ofrecer, sobre todo cuando al llegar al pueblo de Guerrero el soldado no sabe casi nada sobre el conflicto. Por lo que a través de la escucha se le irá abriendo un mundo de voces y sonidos excesivo. De hecho, el paradigma del testigo auricular puede constituir una herramienta para estudiar otras novelas de fin de siglo, tanto mexicanas y latinoamericanas, que descentran y cuestionan el dado de antemano ocularcentrista que permea en los estudios decimonónicos.

El sentido de ingenuidad o inocencia inferido por los retintines también atestigua que la perspectiva de Mercado (o sus múltiples perspectivas que se desarrollarán a lo largo de la novela), no pertenece al campo de la mirada desapegada y objetiva de la figura de autoridad del médico del siglo diecinueve, o del cirujano, que tiene casi el absoluto control sobre los cuerpos de los pacientes, pues esa le tocará encarnar a Porfirio Díaz —como explico más adelante—, tampoco como su equivalente en la figura del soldado competente, experimentado, pragmático o portador de civilización. Mercado no se erige en una figura de autoridad militar.

Para Aníbal González, en contraposición con el discurso naturalista exterior y objetivo, Miguel aparece con rasgos subjetivistas, es un personaje introspectivo e imaginativo, con una salud mental precaria similar a los personajes de J.K. Huysmann, José Asunción Silva o Enrique Larreta (55). Y el narrador es quien refuerza esta perfilación del personaje. Miguel Mercado es descrito como un “bohémio melancólico” (Frias 13), alcohólico, con una carrera trunca de Ingeniería en el Colegio Militar, quien tuvo que renunciar a su educación y enlistarse en las tropas activas del mismo Colegio para poder ayudar económicamente a su madre. Madre enferma, casada en segundas nupcias y maltratada por su segundo esposo también alcohólico. El carácter del personaje contrasta con el de sus colegas militares:

Su inteligencia, su imaginación, su sentimiento, eran inútiles en las trivialidades de la vida militar. Él, que resolvía con la mayor facilidad problemas de cálculo infinitesimal, o debatía sobre cuestiones de Derecho de Guerra, no podía mandar sin atrojarse un ínfimo *pelotón* de soldados, por lo que en realidad, era un pésimo oficial.

Además, su constitución física, era muy delicada. Extremadamente flaco, pálido y nerviosísimo, con su cara larga de viejo, que era un sarcasmo en sus plenos 20 años, y sus verdes ojos tristes, inspiraba lástima, una gran piedad despectiva. (13-14)

Mercado, pues, aparece descrito como un personaje decadente, degenerado, era, remata el narrador, “una planta exótica” (14). Estos rasgos decadentistas, aunque no se refieren al perfil de artista que lucha contra el materialismo y el exceso de sensualidad, o el que ve al arte como una vía hacia un mundo ideal, sí se emparentan, hasta cierto punto, con el perfil de una personalidad educada, sensible, para quien las matemáticas constituyen una forma de arte. En este caso, las matemáticas, la logística, la estrategia militar, son la poesía de la que carece la burda vida militar

en el campo de batalla. Aquí, pues, el mundo de la técnica, y el mundo de los hechos y la práctica, aparecen divididos de forma insalvable.

Además de esta presentación degenerada y decadentista del personaje, hay referencias patologizantes al decir que una villa se había vuelto loca, “con frenética demencia mística” (52), “con locura peligrosa”, donde “el histerismo de los tomochitecos podía ser un foco de contagio para los demás pueblos de la Sierra” (53). La adjetivación es alarmista, y la metáfora psicologista de la enfermedad aparece sólo en función del ámbito político de la dictadura porfiriana, pues se trata del contagio de la disidencia, de la alteración de la paz, de “resolver el tumor o extirparlo” (75), y no en determinismos raciales.²⁵ En este caso, la voz narrativa no funge como el cirujano que diseccionaría el cuerpo de lo social, señalando, mostrando de esta forma el “mal”. Más bien, es como si la voz narrativa desplazara la perspectiva de este juicio médico a un agente exterior al que se le otorgan rasgos omniscientes, de “puño firme y ojo atento” (53), quien ordena la campaña mediante el telégrafo:

El peligroso histerismo de Tomóchic, supurando y sangrando, como un tumor, iba a ser extirpado.

Más sucedía que la mano firme y apta del General Díaz, veterana en estas operaciones, encontraba sucio y sin filo el instrumento --¿por la falta de uso? — lo que complicaba el caso...

Era preciso limpiar algo... (63)

El juego de los dobles aparece de forma en que Díaz el Dictador da paso a Díaz el Cirujano. En la figura del médico, muy cara al naturalismo literario, se conjugaba todo un paradigma visual de organización de la realidad. Incluso Emile Zolá sustituía la palabra novelista por la palabra médico (41), y argüía que aquel tenía que caracterizarse por la observación y subsiguiente reinterpretación de la experiencia narrada. Es interesante, pues que es la figura del dictador la que aparece como figura de autoridad médica, en una operación donde la voz narrativa desplaza la autoridad médica, no a sí misma, tampoco a Miguel Mercado, sino al propio Díaz. Que Tomochic represente la anormalidad toma más relevancia cuando la voz narrativa hace una ligera inflexión al cambiar su perspectiva a la de Díaz, en la cual, desde esta focalización indirecta en el dictador, se vuelve “preciso limpiar algo”. Y, sin embargo, Díaz es una presencia exterior en la novela, es la mano invisible, ajena como la misma noción de Nación.

²⁵ Para una lectura racial, ver el artículo de Joshua Lund. En él Lund cuestiona el hecho de que anteriormente muchos críticos leyeron en la novela que Tomóchic era un pueblo de indios, cosa que ciertamente no se dice jamás en el texto. Afirma que una de las estrategias de Frías fue mostrar que esta misión militar no era lanzada en contra de indios, lo que hubiera sido menos problemático, sino en contra de mestizos, lo que convierte esta masacre en una forma de anti-mestizaje, de ataque a lo mexicano (180). Sin embargo, para Lund la palabra criollo se convierte en mestizo. Así como para otros críticos como Monsiváis, Azuela, Magaña, Benítez Rojo, esta palabra se convierte en indígena (179). Entonces, con la misma estructura sintáctica de Lund, pero cuestionando su lectura, ¿qué podemos sacar de esta desconexión? Donde Frías dice “no indio sino criollo”, Lund entiende “no indio sino mestizo”. En clave racial, criollos y mestizos no son lo mismo, independientemente de que se hallasen mestizos entre ellos, e indios. Efectivamente se ha afirmado que Tomóchic era un pueblo mestizo (hasta Frías lo dice posteriormente). No obstante, creo que, en la novela, las implicaciones de llamarlos criollos apuntan a otra dirección, y no al ímpetu homogeneizador del concepto de mestizaje como lo usa Lund. El hecho de que Mercado tuviera los ojos verdes, y algunos chihuahuenses fueran descritos de raza blanca, así como los líderes militares del ejército federal, quizá apuntaba a que esta misión militar no se llevaba a cabo en contra de indios ni de mestizos mayormente, sino en contra de una población con suficiente visibilidad blanca. Debe considerarse que algunos eran descendientes de criollos pobres y mestizos con un fuerte sentido de autonomía política y económica, desarrollada por una tradición de autodefensas debido a los ataques de indios libres en la región desde antes y después de la Independencia de México (ver Fuentes Morua y Bernabéu). Quizá en esto radicaba el escándalo.

La figura del testigo auricular, pues, difiere de la figura naturalista del observador médico letrado, pues carece de ese supuesto desapego o distancia objetiva que los caracterizaría. En su lugar, el testigo aparece inmerso en la experiencia que narra, una experiencia aprehendida mediante una liminalidad más porosa de los sentidos, en este caso, la del oído. No significa que este testigo auricular carezca de una sistematización epistemológica que ordene, jerarquice y signifique los sonidos que escucha. De hecho, esta narrativa sobre la guerra permite que el régimen aural con el que se guía la vida militar adquiera centralidad, a partir del filtro híbrido médico-militar del auscultador. El testigo, por ende, tiene una posición más relacional con la experiencia vivida, más horizontal, y por lo tanto más ambigua y ambivalente, al experimentar a flor de piel los desajustes entre un saber pedagógico científico, técnico o nacionalista y la experiencia viva de la guerra con sus prácticas de escucha, con su exceso sonoro, el cual no sólo violenta los cuerpos que participan en ella, sino los discursos con los que los sujetos están atravesados. En realidad, el testigo es presa fácil de un exceso precisamente por la inmersión sensorial en el mundo que sobrepasa las lógicas del discurso.

La polifonía como acto de escucha

La resonancia siniestra de la que habla Ochoa para una concepción de silencio, en el contexto narrativo de *Tomóchic*, se refiere a un silencio henchido de catástrofe. En los subsiguientes capítulos el silencio inicial da paso a la resonancia de los diálogos de los soldados que cuentan *lo que se dice*, lo que el pueblo dice, sobre la temeridad de los tomochitecas, en una acumulación de voces, memorias populares, exageraciones, que comienzan a desgastar la confianza de Miguel y de los otros soldados. En *Tomóchic*, el silencio que percibe atento el narrador se convierte en un proceso generativo de la narración y de los discursos, voces y sonidos que conflagran el ambiente bélico: un ambiente sonoro que tiene como base tanto silencios como ruidos. Así, el silencio no solo posibilita la escucha, sino la narrativa misma, los decires, los murmullos, la dosificación de información y conocimiento de las causas del conflicto.

De hecho, Mercado no sabe nada, o casi nada, de la situación en Chihuahua, y como buen soldado sigue órdenes. A la vista no se le ofrecen signos y difícilmente se revelan a la mirada, como las causas de un levantamiento armado en la Sierra –recordemos que la primera imagen de la novela es el deslumbramiento que engeguece al personaje, también es esa la imagen de la perplejidad. Paradójicamente, debido a que Mercado es un pésimo soldado, pero casi un excelente escucha, su testimonio se torna más creíble. El detalle de esta relación no abunda en cosas ocultas hechas visibles sino en cosas oídas reveladas y en silencios manifiestos. Por consiguiente, el narrador insiste en Mercado como una figura auricularizadora. La voz del narrador usa un lenguaje referente al vocabulario perceptual de la audición: “Detúvose Mercado en el umbral de la puerta del fonducho al oír una tenaz y confusa algarada de voces, gritos y carcajadas, mezclados a un agradable estrépito de vajilla removida y de cubiertos chocando con la loza de los platos y el cristal de las copas” (9); “Como la llegada los jóvenes pasó inadvertida, Miguel, pensativo, prestó oído a la conversación que se animaba ruidosamente, a medida que el hambre se satisfacía” (10); “Y luego hubieron de esperar con paciencia los demás platillos, escuchando las palabras del Mayor” (12); “Miguel, entreveía algo tenebroso y podrido”; “El Mayor brindó respetuosamente por el General Porfirio Díaz, por el victorioso regenerador de la Patria...”; “Miguel seguía escuchando, taciturno, devorando ávidamente un trozo sanguinolento de carne asada”; “mientras la francachela subía de punto entre las detonaciones de los cascotes de la cerveza al destaparse, él contemplaba, siempre triste, en silencio, su plato ya vacío” (14); “Una criada retiró el plato vacío del oficial,

poniendo en su lugar otro con frijoles, y diciéndole al oído” (15); “Esa muchacha es de Tomóchic, y dicen que es hija de San José”; “Pudo oír entonces una voz de un timbre melancólico y dulce y de inflexiones cariñosas llegando a sus oídos estas palabras entre el ruido de los platos y los cubiertos” (15); “Sí, don Bernardo dice que pasado mañana nos iremos a Tomóchic” (15).

En las citas anteriores, todas provenientes del segundo capítulo “¡Qué linda!”, hay al menos unas veinte expresiones que remiten a la auricularización del personaje y al campo semántico perceptivo de la audición. Entre ellos se encuentran sonidos emitidos directamente por sujetos (voces, gritos, carcajadas, conversaciones, algarada), discursos indirectos (dicen que, dice que); sonidos producidos por objetos (estrépito, chocar, ruido, las detonaciones); auricularizaciones (pudo oír, escuchaba, seguía escuchando, al oír, prestó oído) y referencias al órgano auditivo del personaje; el silencio que denotan los puntos suspensivos después del brindis a Porfirio Díaz; e incluso un “entrever”.²⁶ Entrever obviamente se refiere a la vista, sin embargo, el claroscuro que denota esta palabra es relevante para el argumento que trato de desarrollar, para la idea de que la novela presenta el problema, la imposibilidad, o las limitaciones de asir un conocimiento exclusivamente mediante la mirada, de que hay “aspectos” que en el espectro nacional hegemónico son invisibles, y ante esta invisibilización sensorial o/y política, hay realidades que primero demandan ser oídas, con sus respectivas especificidades.

Tomóchic constituye una novela construida a partir del diálogo, pues es a partir de la escucha atenta y de la recreación dialógica, ya sea mediante el discurso directo o indirecto, que el personaje recaba información para formarse una idea de “la causa del alzamiento” (12), que pueden resumirse en los procesos de modernización y consolidación del estado liberal en tensión con una crisis religiosa, política, y económica.

El oído, en mayor medida, es el órgano que filtra la información recibida por el personaje. En la novela se narra que es a partir de “conversaciones con oficiales” (18) que Mercado reflexiona las causas del alzamiento. Otra fuente de información la ofrecen los mismos pobladores de la región:

El pueblo chihuahuense, inculto entonces, pero valiente y altanero, mostraba a los oficiales una antipatía sorda que se declaraba en elogios estupendos a los hijos de Tomóchic. No hablaban de otra cosa...

Eran unos semidioses; invencibles, denodados, audaces; unos tigres de la Sierra que derrotarían todas las fuerzas que se les enviaran. --¡Oh! sí. ¡Ah! ¡cómo eran buenos! --exclamaban en todas partes sus admiradores de Chihuahua. (19)

Miguel investiga no sólo lo que se dice sobre los tomochitecos, confirma o verifica los hechos con las conversaciones con y de los oficiales. El narrador ofrece la información que Mercado va averiguando, que escucha, a varias voces. En seguida se sugieren las disputas locales por el poder: “¡Demasiado se hablaba de ello, y se mencionaban nombres!... Nombres que corrían siniestramente á la sordina” (20). Luego, el narrador insiste en el aspecto religioso del conflicto, y en el aspecto técnico, a través del oído de su personaje que escucha una conversación: “el Subteniente Mercado gustaba de oír las charlas de los grupos” (25). La novela se vuelve dialógica. A través de las conversaciones, las murmuraciones, de las informaciones recabadas por Mercado, se van acumulando y desplegando posibles explicaciones, una gama de proposiciones,

²⁶ En el capítulo de “Las figuras del ruido: *En tierra yankee* (1897), Justo Sierra” el verbo entrever dentro de la crónica de viajes tiene connotaciones más sensualistas y subjetivas volcadas a la relevancia de la escucha, que desplazan la primacía de una mirada científica positivista y objetiva. En *En tierra yankee*, entrever significaba no solo “no mirar bien”, sino ir más allá de la mirada objetiva para permitir que otras percepciones sensoriales se manifiesten, en particular, las percepciones aurales.

comentarios, aseveraciones, de sentidos parciales y de posibles causas que sedimentan el sentido de verdad de la relación que el narrador intenta cohesionar. A lo largo de la novela se leen frases relativas a la auricularización del personaje y al contar de los otros, es decir, al acto dialógico (10, 12, 15, 18, 19, 25, 28, 29, 60, 97, 132, 162, 179, 181, 187, 189, 227, 257), “Y en el revuelto raudal de la charla, Miguel oía decir lo ya sabido, que era horrible” (288).

El diálogo comprende hablar y escuchar; en *Tomóchic*, estos acontecimientos dialógicos son auricularizados por Mercado, quien se convierte en los oídos de Tomóchic. La verdad sobre Tomóchic que Mercado se obstina en investigar es emitida por múltiples fuentes orales, auricularizadas también por otros personajes, localizadas en diferentes puntos, invocando la actividad del oído narrativo en un intento por procesar y relacionar voces diseminadas, para sistematizarlas. En situaciones, por ejemplo, donde otro personaje le cuenta a Mercado lo que escucha, se puede afirmar que hay diferentes auricularizadores, y entonces Mercado aparece como un auricularizador secundario. La novela es una densa notación de voces, un “revuelto raudal” de charlas como describe el narrador, y los diversos fragmentos de voces, y de sonidos, se convierten en el hilo narrativo. Algunas veces son disyuntivas y contradictorias, y aun así el oído narrativo integra, sólo hasta cierto punto, esta multiplicidad. Y no obstante la heteroglosia en la novela, se ha dicho que al final, la novela ofrece una visión totalizadora del conflicto y de las diversas voces que integran la *verdad*.

Un aspecto que generalmente ha sido analizado en esta novela por la crítica literaria y cultural, es la ambigüedad o ambivalencia del personaje Mercado, alias de Heriberto Frías, hacia los soldados federales, sus actos, y los medios narrativos que refuerzan o clausuran esta ambivalencia (J.S. Brushwood 249; Fleischmann 33; Saborit 215; Lund 181; González 53; Georgina García 35-36; Elizabeth Gansen n.p.; Assis de Cripta 18-19; Montanaro n.p.; Toner 407-408; Avechuco 438; Orizaga 199). Joshua Lund identifica, pero después resuelve, la ambivalencia, argumentando que Miguel sucumbe a la ideología del estado.²⁷ En esta línea, Juan Pablo Davobe analiza el “fraticidio tranquilizador” a través del cual la obra y el intelectual letrado representado en Mercado/Frías, termina por resolver sus ambivalencias y exaltar finalmente el proyecto nacional mexicano, llevándolo de lo singular (relación de un testigo) a la totalización (novela histórica) (365).²⁸ Daniel Chávez reconoce, como Lund y otros ya mencionados, que la novela abre un espacio dialógico donde los discursos sobre la nación entran en un proceso de renegociación (73), y sin embargo, asegura que estos discursos están jerarquizados, vuelve a la dicotomía ideológica de civilización y barbarie, como un eje que organiza al texto, y llega a la conclusión de que el imaginario nacional homogeneizador al final se sobrepone a cualquier tono irónico o escéptico absorbiendo con diversos niveles de violencia otros discursos minoritarios emergentes (86).

²⁷Dice Lund: “the narrative voice that communicates the soldier’s thoughts is unstable, often rendered as what Bakhtin would call a double-voiced discourse, at once an affirmation and criticism of the war. [...]. Miguel, in a dramatic psychological battle with himself, finally succumbs to state ideology in a way that seems to cast doubt over all of his previous criticisms” (181).

²⁸ Pero una novela histórica no necesariamente tiene que significar un giro totalizante. De acuerdo con Aníbal González, el narrador se mueve entre diferentes escuelas (la naturalista y la modernista) y alterna entre diferentes registros, de pasajes líricos o melodramáticos a la jerga clínica de la medicina o la biología o al sensacionalismo periodístico de la página amarilla y la historia de crimen (53); esta alternancia entre discursos (ficción y crítica social) y registros (periodístico, médico, lírico, melodramático) permiten el recurso de la disimulación, y colocan en una posición ambivalente al narrador. Estas características que describe González, en sí, definen la cualidad polifónica de la novela moderna.

Hay en casi toda la crítica un giro totalizador en relación con la construcción de la narrativa nacional y de las narrativas identitarias, siendo pocos las y los comentaristas que se resisten a clausurar las ambigüedades que surgen del discurso novelístico. En lo que sí están de acuerdo es en identificar las ambivalencias de Miguel Mercado, ambivalencias y medias convicciones de las que incluso la instancia narradora avisa focalizada en un soliloquio de Mercado quien se percibe como un “pobre ser vacilante, cerebro con más incertidumbres que pensamientos” (171). Esta perspectiva, la de la crítica, quizá está influenciada por la idea en psicología que asume la noción de una personalidad y de un sujeto unificado, en un giro nacionalista. Sin embargo, resolver las ambivalencias de un texto que no las resuelve es problemático, aunque menos problemático que dejar a las ambivalencias producir incertidumbres.

De acuerdo con lo anterior, me interesa resaltar la ambivalencia más como una posibilidad que nos permite ahondar en las contradicciones de un personaje que se manifiestan en las voces, y cuya escucha marcan progresivamente a un sujeto fragmentado, por la proliferación no sólo de voces y discursos que lo atraviesan, sino de la presencia de los sonidos que rigen la vida y el ordenamiento militar, así como los que se manifiestan en cualquier conflicto armado. La ambigüedad en este caso es la evidente manifestación de la heteroglosia, en ellas se exterioriza un diálogo potencial para ser desarrollado por la crítica, por la historia. Para Bajtin, la ambigüedad es dialogizada (143).

Por la hechura dialógica de esta novela, por su itinerario impreciso de voces, entre argumentos parciales y disímiles y valorizaciones ajenas, quizá sea más productivo asumir las diversas aseveraciones como si se tuviera en cuenta más de un punto de enunciación, así como diferentes puntos de audición. Diferentes puntos de audición integran la relación de un testigo que al final se vuelve un filtro auditivo, un punto de concentración de las múltiples voces disonantes, algunas anónimas, y de sonidos, y cuya distancia hacia los otros enunciadores de cosas vistas y oídas se reduce en gran medida por una especie de co-presencia, y de inmersión.

Al estar inmerso en el espacio, ese mundo plurilingüe de valorizaciones sobre la *verdad* de Tomóchic sólo es dado a Mercado de forma fragmentaria como figura auricular, como oyente, en forma de un fondo perceptivo aural, lleno de respuestas y objeciones, de voces, así como de los sonidos de la guerra. Este fondo perceptual de voces y sonidos se manifiesta al oyente y la narrativa se vuelve el intento de dar coherencia reflexiva a la experiencia sonora. De ahí la reiteración de Mercado como alguien a quien le gusta oír conversaciones ajenas, intentando descifrar a partir de ellas una suerte de entendimiento del evento, como si todas estas voces intentaran complejizar la significación de la campaña militar en Tomóchic.

Esta auricularización múltiple hace que en el narrador coexistan varias voces, disonantes, poseedoras de una perspectiva más o menos diferenciada entre las que oscila Miguel Mercado. Precisamente por su carácter dialógico, estas voces carecen de una conciencia narrativa unificadora, revelando la novela una carencia de unidad global. Como define Bajtin el plurilingüismo en la novela, “De cada enunciado se puede hacer un análisis completo y amplio, descubriéndolo como unidad contradictoria, tensa, de dos tendencias opuestas de la vida lingüística” (90), algo similar sucede en varios momentos de forma explícita y en el nivel estructural en *Tomóchic*.²⁹

²⁹ Piénsese, por ejemplo, en los capítulos relativos al episodio “amoroso” que se ha leído como fracaso de los romances fundacionales de Doris Sommer (Lund 176; Dabove 361; Chávez 82), y la ironía con la que narra el encuentro sexual y la violación de Julia por Mercado. También en la escena del brindis (79-80), la ebriedad de cuartel subraya la estilización paródica de los discursos solemnes de la oficialidad militar. Esta parodización se acentúa con los tartamudeos del borracho Mercado, “brin... brin... ¡brindo por el deber y la milicia mexicana!”

Muchos críticos enfatizan que al final de la novela, Mercado termine por sucumbir a la voz del estado, al justificar la masacre de un pueblo por el ejército, al afirmar Mercado que “era necesario”, pero sin profundizar un poco en las disonancias cognitivas que un soldado medio traumatizado se declara para poder coexistir con la perplejidad. Sólo hasta cierto punto tal aseveración está justificada. Asumir la voz del estado implicaría la noción de que ejército y Estado son la misma cosa, y es aquí donde Frías discordaría. De hecho, el desastre, para el ejército en la batalla de Tomóchic, y según la perspectiva de Mercado, implicaba la falta de profesionalización total de un batallón alistado prematuramente, a la ausencia de mando, al desconocimiento del terreno y a una precariedad de artillería que los ponía en desventaja.³⁰

De hecho, raras veces se menciona a Frías como amante de lo militar, apunta Saborit (187).³¹ Y *Tomóchic* es una novela sobre la guerra, sobre la “estupidez” dirá Frías en algunas ocasiones, sobre una campaña militar, donde la cuestión de la nación y de lo social, tal como ocurrió durante casi todo el siglo XIX gira alrededor de la armada.³² Las ambivalencias de Mercado que oscilan entre la validación de la misión del ejército y los motivos de los sublevados de Tomóchic, y sus respectivos horizontes axiológicos se mantienen más o menos en constante oscilación, como un aglomerado de entendimientos parciales del evento. Mercado es un soldado, pero también es un ciudadano y para ambos, el soldado y el ciudadano representado en el tomochiteco, la idea de la patria en ocasiones aparece muy abstracta y lejana, como un significante ambivalente.

Si Frías escribió esta novela como reacción al leer la prensa oficialista donde se distorsionaba lo sucedido en Tomóchic queriendo mostrar una versión más ambigua de los hechos, tal como para él era (Gansen), probablemente pensaba, como la mayoría de los escritores de la época en México, en la novela como un factor operante en la formación de la opinión pública. Pero si lo que quería era desdecir las visiones unificadoras del conflicto que leyó en la prensa, ¿por qué no respondió simplemente con otro artículo historiográfico o reportaje periodístico, con un

quien hasta al tercer intento puede terminar de pronunciar la palabra “brindo” (78), como en una especie de brindis diferido que pierde su efecto solemne. Luego sigue la revelación de la significación paródica por el narrador quien explica que “Nadie, ni aun él mismo, comprendió lo que había dicho; pero le aplaudieron, creyendo que eran primores” (79), subrayando en este caso lo vacías, lo ajenas e inadecuadas a la realidad que son las palabras ostentosas de la “noble misión” de la “milicia mexicana” para esta tropa. Conceptos como “el Orden, la Paz, la Patria, el Progreso, el Deber” (22) resultan “tan vagas, tan altas, tan incomprensibles” para una soldadesca anónima, mal armada, mal disciplinada y entrenada, hambrienta, que en realidad esta resulta ser la única crítica honesta y más o menos empática que se repite a lo largo de la novela, la falta de mando y la precariedad de recursos para la milicia.

³⁰ De acuerdo con Alicia Hernández, el gobierno de Porfirio Díaz, en sus esfuerzos por la centralización política del poder, durante su mandato, marginó políticamente al ejército, reduciéndolo, disolviendo la Guardia Nacional y otras fuerzas político-militares que fueron la base del control estatal y local. Esta exclusión política era estratégica por parte del dictador quien precisamente había llegado al poder mediante un golpe de Estado usando a las milicias de la Guardia Nacional con quienes había peleado antes; así que consciente de su poder político, optó por disolverla, en un proceso de centralización y profesionalización del ejército que paralelamente también debilitaban el aparato militar porfiriano, aunque fortalecía e integraba al país económicamente. Para 1910 cuando Madero se alza en armas, debido a estas y otras medidas y la corrupción de los altos mandos, el ejército mexicano se encontraba en pésimas condiciones. (268, 284-285, 288-291)

³¹ En el análisis bio-bibliográfico que García Gutiérrez hace sobre Frías, señala que era “hijo de militar, respetaba al ejército como institución, por lo que el honor militar pudo haber tenido especial significado para él” (31).

³² Para Stephen Neufeld, la cuestión de la nación, del federalismo o centralismo, y de la trayectoria política giró a menudo alrededor de la armada. Varias milicias repartidas en diferentes estados se negaron a ser relegadas a un segundo plano por el estado centralista. Entre ellas estaban los cívicos (1825), las Guardias Nacionales (1845), las Segundas Reservas (1901-3) jugaron un papel importante en la definición de la historia militar del siglo XIX, e incluso en la naturaleza de las relaciones de poder de la república con la ciudadanía (391).

panfleto, con un lenguaje “objetivo”, conciso, claro, sin el aspecto suplementario de la literatura? En el proceso de ficcionalización, el carácter de los hechos se aparta, a pesar de los intentos realistas y naturalistas, de la exposición más sobria posible. Quizá Frías intuía que entre la historia y la literatura operaban fuerzas idénticas, no porque la literatura debía de proclamar tesis éticas para consolidar la conciencia o la identidad nacional, sino porque, desde una episteme de la modernidad, la novela constituía el discurso más adecuado para poder *narrar la nación*, la coyuntura identificada, la escisión, la perplejidad del tiempo histórico. La novela, independientemente de su fe en ella como documento histórico, le ayudaría a desplegar los dobleces de la escritura, de la nación como un espacio liminal. Es probablemente la ambivalencia de lo nacional como estrategia narrativa (Bhabha 176), y las escisiones y disonancias cognitivas del personaje atento a la polifonía y la belifonía social, la verdad histórica sobre la nación.

Para Bajtin, el plurilingüismo social tiene una cualidad oceánica, el lenguaje siempre es productivo y su productividad comparte una cualidad con la metáfora. Y, sin embargo, la polifonía como amalgama o ensamble de voces del lenguaje y discursos que construyen la hechura de la novela moderna resulta limitante para este análisis. Si pensamos en la palabra en la novela muchas veces nuestra atención tiende a excluir la dimensión aural del diálogo porque pensamos en el discurso, en la voz, como formas en las que se manifiesta la autoridad, en lugar de una reciprocidad más dinámica que implicaría un momento de nivelación, de copresencia desestabilizadora. Con esto no digo que Mercado y el narrador de *Tomóchic*, así como Frías, se sustraigan de su participación en los discursos de poder de la nación, del ejército, de la civilización, de la masculinidad, y de la raza. Más bien, lo que intento argumentar, es que hay instancias en las que, entre la escucha y la voz del otro, o de lo otro, de la voz del mundo, de la voz de la guerra, resulta una dialogía más orgánica, es decir, una ambivalencia dialógica.

En *Tomóchic*, los actos del habla comprenden su contraparte, la escucha. La experiencia mediada por la escucha de las voces del lenguaje, va perdiendo hasta cierto punto un asidero en el discurso por los sonidos penetrantes y ubicuos en la experiencia de la guerra. En este sentido, la voz solo es parte de una dimensión más vasta de la experiencia perceptual del sonido y de la escucha. Así la novela bien puede comprender la palabra y el discurso del otro, pero también, los sonidos y las voces de las cosas y del mundo que se vuelven significantes, todo esto mediado por el acto primario de la escucha.

Para John Idhe, una escucha primaria precede cualquier acto de lenguaje, refiriéndose a que antes de la existencia de nuestro propio discurso escuchamos las voces de los otros, del mundo cuyo lenguaje ya existe cuando llegamos a él mucho antes de aprender a hablar (115-116). Según Idhe, en esta escucha, no sólo escuchamos las voces o los sonidos del otro, del mundo, sino también nos escuchamos a nosotras mismas. Desde esta perspectiva fenomenológica donde el ser surge como un correlato del mundo, o correlacionado al mundo, escuchar la voz del otro es también un acto doble, porque escuchar al otro, es escucharse a uno mismo. Entonces, para poner atención a la palabra en la novela, quizá primero tenemos que entender el papel primario y primigenio de *la escucha en la novela*. En *Tomóchic*, el acto de escuchar constituye el centro, el motor, el engranaje que permite el movimiento recíproco de la dialogía en la novela.

El toque marcial de la diana

Dabove piensa la ambivalencia del personaje como *causa* de la melancolía letrada de Miguel Mercado, debido a la falta de certeza y conciliación, y al fracaso de imaginar una comunidad; melancolía que se acrecienta cuando Miguel regresa de su viaje del margen hacia una

perspectiva centralizadora, estatista (366). Sin embargo, quizá la melancolía, más que resultado, constituye también una falta de clausura y otra forma en la que se manifiesta la ambivalencia; no como la interpreta Dabove, de la melancolía como *resultado* de sus ambivalencias o falta o ausencia de plenitud de sentido de lo nacional en el personaje (esto asumiendo que hubo originalmente una plenitud). Hay evidentemente en la novela una pérdida de la ingenuidad –pero la ingenuidad no es plenitud de sentido de lo nacional-- a modo de novela de crecimiento, en la que la Guerra se presenta con toda su crudeza como un evento, como la desgarradora fisura del presente político que es en esencia.³³ El personaje aprende a contemplar la vida (y también, la vida nacional) romperse en un mar de ruido y de descargas, aprende a oír más atentamente, pero de esta escucha surge un exceso.

La dialogización y la Guerra abren espacios de liminalidad, en donde las fronteras son intencionadamente inconsistentes y ambiguas, en los que Mercado, en su búsqueda de experiencias y respuestas, permanece con más incertidumbres y perplejidades. La Guerra no solo es un fondo escénico de la novela, representa el evento fragmentador que pone a vibrar el espacio, y produce más ambivalencias en el personaje que certezas. La guerra abre un espacio sónico donde el oído auscultador de Mercado, la escucha, tienen un lugar central en la narrativa de la novela, tan central e importante como la dialogización del evento que se narra sobre Tomóchic.

Los sonidos de la guerra y de la milicia son múltiples. En la narrativa no sólo se auscultan esos tintineos tenues y delicados de las espadas de los soldados en el vaivén de su andar, en el paisaje sonoro silencioso del inicio de la novela, a modo de silencio fundacional. Mercado, como todos los soldados del Colegio Militar, está entrenado en la identificación de ciertos signos sonoros; escuchar, por lo tanto, se convierte en una cuestión de vida o de muerte para el soldado y para el testigo. La reglamentación de los toques militares del ejército era tan importante ya que a veces de esta dependía la victoria o el fracaso en una batalla; estos toques eran órdenes militares que se daban con la trompeta, el clarín, la corneta o el tambor (Ruiz 120).

Uno de estos signos sonoros es la diana, omnipresente en toda la novela, o sea, en toda la campaña militar. El toque marcial de la diana conlleva la orden sin palabras de levantar a la tropa, de movilizar al cuartel al iniciar el día. En la novela, este toque adquiere resonancias afectivas de diversa índole según el tiempo y el lugar en el que sucede. De hecho, a lo largo de la narración es posible distinguir una evolución, un cambio de percepción del auricularizador con respecto a este toque:

En plena sombra todavía, en pleno silencio, arrancó de súbito la diana, despertando al campamento de la Alameda de Guerrero, la madrugada del 16 de Octubre.

³³ Ciertamente, la guerra en su dimensión fenomenológica, experiencial, es un evento fragmentador. Pero también, desde una perspectiva de los discursos nacionalistas, es precisamente lo que le da cohesión a largo plazo a la versión pedagógica de lo nacional cuando ésta se encuentra amenazada. Si, en línea con Dabove, esta masacre narrada desde la perspectiva de Mercado/Frías significa la falta de plenitud de lo nacional, ¿no al mismo tiempo constituye precisamente un acto violento y soberano de consolidación de lo nacional? ¿Los discursos nacionalistas no son acaso siempre discursos contradictorios en donde la violencia recrudece algunas contradicciones, pero también clausura otras? Dabove entiende esto, de ahí que el fratricidio tranquilizador sea la figura con la que Dabove, y no Frías, le restituye el monopolio de la violencia al Estado. Sin embargo, cabe preguntarse si no es más bien el discurso crítico cultural y literario el que da un giro totalizante, que en su afán por leer el siglo XIX en clave nacional termina monovocalizando la heteroglosia de la novela, la bivocalidad de las narrativas nacionales. Si al final, Frías, le restituye la autoridad al Estado, lo hace muy mal, como dejando puntos suspensivos al final del enunciado. Sobre el abuso de los puntos suspensivos en *Tomóchic*, ahondaré en otro artículo.

No hubo redoblar de tambores. Sólo las cornetas de las dos compañías del 9º vibraron en sus fieras algaradas en una bélica sonoridad victoriosa; rápidas, ágiles, rebosando júbilo y bravura.

Apenas estalló la primera nota, imprevista y brusca como una estocada, como un relámpago en las tinieblas, soltóse un torrente de rumores, de toses, de risas... Tintinearón las ánforas de zinc contra el acero de los fusiles, y gritaron los sargentos de rondín:

--¡Arriba!... ¡arriba!... ¡vámonos arriba!

[...] al escuchar la música de la diana, el hálito del Deber tonificaba su médula, y sacudiendo el sopor del sueño apenas iniciado, erguíanse, listos para el mando o la obediencia. (36)

Los sonidos no solamente son aire presurizado. En una narración donde la escucha ocupa un lugar central en la construcción de la narrativa, incluso un lugar más importante que el de la focalización visual, el toque de la diana va adquiriendo inflexiones afectivas según el transcurso de la campaña militar. Durante la primera vez que el toque de la diana se oye en la novela los soldados están aún en la ciudad de Guerrero, el 16 de octubre de 1892, en vísperas de su partida hacia la sierra, al sitio de Tomóchic. Todavía, los toques de cornetas, tienen inflexiones positivas, optimistas, de afirmación ética de la misión del soldado. La música de la diana es como una máquina de guerra. Mercado auriculariza las vibraciones de las cornetas como “fieras algaradas”, ya sea en forma de tumulto, tropa, alteración, evocan un sentido de exceso, de grandeza y agresividad. Por lo que resulta interesante resaltar la analogía entre la guerra y su violencia y la terminología usada para describir la emergencia de sonidos y el efecto que producen tanto en la psique como en el cuerpo. Desde la auricularización del personaje, una nota es como una estocada, y una estocada refuerza el sentido de agresividad y violencia, remitiéndola a la herida o al golpe hecho por la punta de la espada. Hay pues, en el símil del estallido de una nota como una estocada, un horizonte de valores militares masculinos, y la afirmación de la presencia física, del testigo presencial, en la novela. De un testigo que no sólo ve, también es visto, que escucha a otros y a la vez es tocado, incluso penetrado por la materialidad que evoca el sonido o la música marcial. Ser un testigo presencial en la guerra significa escucharla, y el aspecto presencial tendrá grados de participación. La capacidad que el toque de la diana tiene para movilizar al cuerpo de la milicia, su poder simbólico, es entendido por Mercado, quien esa madrugada del 16 de octubre tiene una resaca producto de su alcoholismo. El orden militar implica el disciplinamiento y el control sobre la milicia misma, precisa de sonidos estratégicos que funcionan como vectores de control. La música de la diana funciona como un “hálito del Deber” (36), instauro un orden, una atmósfera que recuerda al personaje un conjunto de obligaciones (subordinación, obediencia, honor, justicia, patria, etc.) impuestas por su misma posición dentro del Ejército, de ahí que el narrador coloque una mayúscula a la palabra Deber. Y entre los sonidos grandes, institucionales, como el toque de diana, emergen otros sonidos, un “torrente” sonoro de rumores, toses, risas, tintineos, choques de ánforas, fusiles, gritos y órdenes del campamento que se activa.

El 16 de octubre, un día anterior a la partida de la tropa de la ciudad de Guerrero hacia Tomóchic, al anochecer, sucede el encuentro sexual entre Julia y Mercado. Resulta, por lo tanto, bastante natural que este toque de diana tenga resonancias heroicas en este momento, puesto que la batalla en la que participa Mercado sucede el 20 de octubre, misma que resulta decisiva para sitiar a los últimos sublevados sobrevivientes. Entretanto, antes de la batalla y en la trayectoria auditiva que la novela recrea el auricularizador percibe dos eventos acústicos importantes. Uno es la algarada del vivac y otro es el paisaje sonoro de la Sierra.

Este 16 de octubre el narrador describe a los soldados, a la tropa entera lavando su ropa a lado del río. Asimismo, la reunión de los soldados, los batallones, regimientos, secciones, soldaderas, vendedores locales de productos, etc., aglomerados en la alameda o plaza de la Ciudad de Guerrero, producen en el auscultador una escucha atenta y quizá inevitable que contrasta, precisamente, con el silencio que antes había percibido Mercado al llegar a la plaza silenciosa, muda. La trayectoria auditiva de la narrativa auriculariza en el exceso de sonidos que emergen de la masa de soldados. Cuando a la tropa se le ordena lavar su ropa en una madrugada helada a la orilla del río:

Una algazara rumorosa, un griterío confuso y radiante, entre carcajadas, piedras lanzadas de un lavadero a otro, canciones y silbidos, se levantaba de la ribera, antes mustia, salpicada de peñascos y pobres arbustos, una algazara tumultuosa como de villorrio del Bajío en plena feria... (36)

Esta representación inestable de los soldados federales, que va de la disciplina al desorden de la fiesta, de lo heroico a lo vulgar (o criminal), se intensifica a lo largo de la novela. En este sentido, el narrador describe la vida militar auditivamente. No hace una crítica, como se ha pensado comúnmente, de las tropas militares porfiristas, de su corrupción, y su falta de disciplina, aunque tal crítica esté implícita, sino indica que estas ambivalencias del carácter de la vida militar hacen del ejército no una masa muy diferente de la población a la que tienen órdenes de someter. En este caso, la “algazara tumultuosa” humaniza a la masa de soldados subordinados. También “la algazara rumorosa” va a contrastar después con los ruidos terribles de la guerra, proyectando un contraste con cierta ingenuidad de los soldados recién salidos del Colegio Militar.

La batalla en la que participa Mercado es la del 20 de octubre, y ocupa un lugar importante en la narración ya que es en la única en la que participa Mercado, y parece ser la más grave y decisiva. En ella se manifiestan todas las fallas que Mercado identifica en el mando del ejército, a donde verdaderamente va dirigida su crítica.

Entre tanto, el corneta de órdenes del Coronel Torres, después de transmitir la retirada, continuaba tocando sin cesar la contraseña convenida: *atención, parte y rancho*. Al fin se oyó en los cerros del Oriente, la contestación –*atención, parte y diana*. –El General Rangel llegaba cuando las fuerzas de Sonora se retiraban diezmadas por completo.

A la sazón, de allá venida, de los montes del Cordón de Lino, se oía la furiosa detonación del cañoncito asestado sobre el pueblo... Después, en su falda se oyó un vivísimo tiroteo que fue aumentando progresivamente.

Principiaban á batirse allá, al otro lado del valle, en tanto que acá terminaban, clausurándose el combate con la triste “retreta, el toque de la retirada y de la noche, la sonata de la derrota, el “resquiescat” del entusiasmo bélico, toque lúgubre que resuena en las almas de los valientes como un sollozo... *¡Media vuelta, la tristísima retreta!* (156)

Otra vez, a través de los sonidos codificados de la milicia, entre los sonidos de combate, la auricularización se centra en las cornetas, las cuales identifican, dentro del mismo ejército, quienes se baten al otro lado del cerro y quiénes se retiran diezmados. En este sentido, la identificación de sonidos militares y de guerra permite la misma narración de la batalla por un narrador que no está presente de forma ubicua. Por lo tanto, el narrador en Tomóchic no es un narrador omnisciente ni ubicuo como algunos críticos han leído (Chávez 73). La sensación de ubicuidad por ofrecer información que no aparece en el campo visual del personaje se percibe gracias a la ecolocalización narrativa del sonido, de sonidos que el personaje, dado su

entrenamiento militar podría identificar, y así reconocer los movimientos del ejército en el espacio. La ecolocalización, que consiste en la identificación de información espacial mediante los ecos emitidos del sonido demuestra que el sonido tiene la capacidad de ubicuidad, y no la instancia narradora, cuya posición auricularizadora tiene un campo visual verdaderamente limitado.³⁴

De hecho, la ceguera es un motivo determinante tanto en la batalla como en la narrativa de la batalla. El narrador, mediante la auricularización y ecolocalización de Mercado, recibe los sonidos militares como referencia espacial. De acuerdo con los sonidos escuchados el narrador ubica la localización de la batalla. En el párrafo citado con anterioridad el uso de marcas deícticas es frecuente, “de allá venida”, o “principiaban a batirse allá [...] en tanto que acá”. Los deícticos materializan la presencia del sujeto, su corporeidad en un contexto específico y único, y designan el origen, y en este caso, la ubicación aproximada de los sonidos emitidos por otros en los espacios señalados. Los deícticos colocan al sujeto en un espacio más o menos definido, pero lejos de sus propios límites, y su presencia (el allá o el acá) designa algo similar al fenómeno de ecolocalización animal en el área de la batalla. Mercado escucha los sonidos de batalla (detonaciones, tiroteos, gritos), los toques militares (“atención parte y diana”, “atención parte y rancho”, “retreta”, “diana”) y los ubica entre los cerros de la Sierra; toques y sonidos que funcionan, en ese momento, como únicos indicadores direccionales de que la batalla está teniendo lugar en otra parte del cerro, de que inició en un lugar y finalizó en otro, o de las órdenes que la tropa debe obedecer. En este caso, pues, el sonido se convierte para el ecolocalizador en la guía de un mapa de direcciones.

Si antes la diana vibraba con notas de alegría y victoria, ahora el toque de retreta resuena a sollozo en la percepción interiorizada del soldado:

Al romper la alborada del día 24, el cañón, apuntando a la iglesia, hizo su “saludo de Ordenanza” a Tomóchic en el momento en que formaban extraña sinfonía las cornetas de las diferentes fracciones, tocando la “Diana.”

¡Ay! Aquella “Diana” –el sonoro toque de la victoria –vibrando frente al mísero poblacho de Tomóchic, frente a aquel inmenso y humeante cementerio, aquella “Diana” multiplicada rabiosamente por todas las cornetas y clarines de las derrotadas secciones, sonaba con una ironía horrorosa, con una desolación de sarcasmo tristísimo que se propagaba de lo alto del cerro hacia las lontananzas lívidas del valle, en aquel amanecer de agonía...

--¡Lástima de toque de Diana!... ¡lástima de Diana! –dijo un oficial tras del General Rangel, resumiendo en ese lamento elocuente la vergüenza del caso. (191)

En el sonido de la diana se cristalizan las expectativas de victoria, y también los fracasos (fracasos morales, de valores). En anteriores secciones de este capítulo, se dijo que la ambivalencia marca al personaje, lo define. La ambivalencia posee cualidades perturbadoras, suscita efectos de incongruencia, desorden y paradoja; radicaliza la ausencia de certeza, potencializa el peligro, y tiene poderes transgresivos y subversivos. Esta ambivalencia le ayuda

³⁴ De acuerdo con Roy Wagner los murciélagos se colocan a sí mismos, navegan, encuentran su comida, haciendo rebotar su sonido fuera de los límites del eco. En este caso son sonidos que se proyectan hacia afuera para después reincorporarlos como información. El sonido no es significado en sí, sino que tiene la cualidad, la capacidad para tener un valor significativo, una dirección que le permita al murciélago escucharse a sí mismo como un vector navegacional. Los sonidos, una vez proyectados hacia afuera, son reincorporados como información. El murciélago no envía información, la recibe, y sólo el mensaje tiene sentido en términos del posicionamiento relativo de sujeto y objeto del murciélago en movimiento. La ecolocalización le dice al murciélago dónde está colocado en el mapa, teniendo así una función referencial (136-138).

al personaje a ir más allá de los binarios opuestos y articular, en su lugar, una relación. En este caso, la ambivalencia articula una relación, un proceso de escucha, pues el sonido también es relacional.

La escucha también define el proceso de aprendizaje del personaje. De hecho, las inflexiones con las que carga los sonidos que escucha, los toques militares, funcionan como indicadores o medidores, no sólo de una localización espacial, sino en una localización interna de sus ambivalencias. Esta diana, después de la batalla en la que quedan moral y físicamente derrotados los soldados del ejército, “sonaba con una ironía horrorosa, con una desolación de sarcasmo tristísimo”. El camino que separa a la diana victoriosa de la diana sarcástica e irónica no es de ida y de vuelta ni se recorre fácilmente.

Al percatarse los soldados de que Chávez y sus seguidores han quedado desmoralizados y diezmados después de la batalla del 20 de octubre, inicia el cerco. Comienzan a tomar los cerros circundantes a la casa de Chávez, puntos estratégicos que les impedirán la salida a quienes se encuentran parapetados:

Las bélicas notas de la diana, resonando alegremente entre el fragor seco de las últimas detonaciones, hicieron lanzar gritos de entusiasmo a los soldados, extenuados y anhelantes, que respiraban con dificultad un aire azufrado y espeso.

--¡Esta “Diana” sí vale! –clamó un oficial.” (201)

Para Davobe “el toque de clarín omnipresente en la obra” (361) significa que “*el letrado claudica su voz en la voz del estado*”.³⁵ A pesar de que se cita este toque de diana una vez comenzado el cerco numantino a Tomóchic como prueba de su adscripción al totalitarismo, Mercado nunca vuelve a escuchar la diana con connotaciones completas de júbilo y victoria. Efectivamente, la diana es un sonido omnipresente durante toda la novela, o sea durante toda la campaña militar, sin embargo, no solo es tocada por el clarín, sino por las cornetas, a veces los tambores, y tampoco tiene el mismo sonido cada vez que es emitida y/o escuchada. Nunca se escucha el mismo sonido más de una vez, siempre es otra diana, aunque el narrador la describa de esta forma, repetitiva, la misma, con puntualidad marcial:

A las ocho de la noche, rompiendo el vasto silencio con penetrantes notas, resonó en el centro del valle el toque de *atención, parte y diana*. Y no bien se había extinguido la última vibración, cuando allá en el extremo del cerro de la Medrano, vibró otro toque igual, al par que también el puesto del cerro de la Cueva lo repetía.

“¡*Atención, parte y diana!*” ... Lamentáronse, simultáneos, los mismos toques, en todos los puestos del valle, produciendo extraña y fantástica letanía que los ecos de la Sierra repitieron y multiplicaron, hasta perderse en los vastos y negros confines, en un vago y melancólico *decrecendo*, expirando tristísimamente en el hondo misterio, en la soledad, en el silencio, en las tinieblas, bajo la melancólica luna... (246-247)

De hecho, la diana, como objeto interpelativo pierde el efecto afectivo del inicio; de una especie de canto de victoria se convierte en un canto fúnebre. Cada vez que el soldado voltea al ser llamado, al ser interpelado por los sonidos marciales, por la diana, reafirmando el cerco de subjetividad de la misión del estado, localizándose como un sujeto militar, reconoce que algo en la relación del escucha y el sonido escuchado se ha roto o se ha escindido. Lo roto en esta relación no se puede ver, no es un objeto exterior visible, a pesar de que la vida rota (física y mental) rodea al soldado. La “bravura belicosa” de la diana del 16 de octubre da paso al lamento, a la letanía, con su carácter repetitivo intensificado por el eco de la serranía.

³⁵ Cursivas en el original.

Asimismo, el eco termina disminuyéndose. Los sonidos de la diana intervienen el paisaje silencioso, rompen y penetran, se repiten, se multiplican y se pierden en un descenso gradual de volumen casi como si dejaran el mundo sin haber tocado nada, ni un objeto, ni un rastro. Y pese a la invisibilidad del sonido, su evanescencia material rompe, penetra, desgarrar, indicando un colapso y una devastación en la interioridad del personaje, especialmente cuando la desorientación interior del personaje se manifiesta en ambigüedades éticas, así como en los efectos del trauma de la guerra sobre el cuerpo.

De pronto, tornó a desgarrar el silencio de la noche, el toque de *atención, parte y diana*, cuyas notas metálicas resonaban en un coro gigantesco de cornetas marciales... *Atención, parte y diana* iba repitiendo cada corneta hasta llegar al del último puesto, allá en la iglesia humeante...

Después eran los ecos de las montañas los que repetían la última parte del toque, aquella diana sarcástica que iría a llegar sus acentos al fiero puñado de sublimes fanáticos que repetían en un rincón de México, en el siglo XIX, las inmortales actitudes heroicas cantadas por la poesía épica.

El joven oficial se estremeció nerviosamente cuando el recio mozo que llevaba como corneta de órdenes se incorporó y, con el rostro hacia el Cuartel General, dio al viento la contestación del toque, de aquel toque que significaba la alerta de los puestos. (248)

La diana sarcástica presupone ciertas propiedades únicas de acuerdo con la posición de humillación, de pérdida, de burla en la que se encuentra en ese momento el ejército, prueba de que el sonido de la diana no es un objeto inmutable. Desde la auscultación auditiva de Mercado, el sonido de la diana debe de escucharse, de leerse, dentro de una trayectoria acústica, con distintos efectos y actitudes perceptivas.

Esta diana que rompe violentamente el silencio como un sarcasmo, una burla o una gran carcajada apunta a una pérdida en esta campaña. Esta pérdida puede ser individual, de la inocencia dentro del proceso de aprendizaje del personaje; puede ser literal y militar, puede ser simplemente el resultado desfavorable de una contienda, pero no sólo es eso. El desgarramiento que los sonidos marciales hacen al paisaje silencioso de la sierra reproduce un desgarramiento interior en la subjetividad, una separación interna del horizonte de valores militares del personaje, del valor de esta misión. Estas ambivalencias se han analizado en los tradicionales binomios del espectro letrado decimonónico ciudad-centro-nación-civilización versus provincia- margen-comunidad-barbarie con la balanza recargándose hacia los primeros, donde el discurso nacionalista ocupa la alta jerarquía.³⁶ Y no obstante el resultado de la balanza, lo que importa aquí es el desgarramiento.

Así, la ruptura del silencio semeja también su propia ruptura, la ambivalencia o perplejidad en el horizonte letrado ante la dimensión del daño que esta batalla ha causado al ejército con sus numerosas bajas, a la masacre sobre los habitantes de Tomóchic, y a los sobrevivientes de guerra (sean soldados o sean civiles); y en muchas maneras, los sonidos son un índice de este daño no cuantificable y difícilmente descriptible. De ahí que Mercado parezca un auscultador de los sonidos sintomáticos de la guerra.

³⁶ Para Daniel Chávez, la escuela militar del Castillo de Chapultepec cristaliza la metáfora del espacio ordenado, en oposición al desorden de espacios como la sierra, la cual metonímicamente, y mediante estrategias textuales orientalistas, representa a sus habitantes. Así, el crítico analiza la unidad civilización y barbarie como eje que organiza al texto, por lo que el progreso, el orden, los altos ideales, son naturales para El Colegio Militar, pero no para los fanáticos (salvajes) de la sierra (78-79).

El toque de alerta de los puestos produce ya en el soldado un estremecimiento nervioso, más físico que metafórico. De hecho, los sonidos, a pesar de considerarse efímeros continúan viviendo, resonando en la mente y en el cuerpo de Mercado con la intensidad de una amenaza viva, ya que cada vez que escucha los sonidos de la corneta militar haciendo el toque obligado, el miedo lo sobresalta:

De vez en cuando se oían ruidos distantes: algún trozo de techumbre que se hundía, cualquier pared que se desmoronaba, el crujimiento súbito de una viga al quebrarse...

A las ocho sonaron las notas de las cornetas en el silencio de aquella noche obscurísima y lluviosa: *atención, parte y diana*, repetidas veinte veces en los invisibles contornos del valle.

El oficial acurrucado en un rincón, al lado del corneta encargado de contestar la contraseña, dormitó a ratos, despertando a cada momento con grandes sobresaltos nerviosos, creyendo que le sorprendían en aquella falta o que el enemigo se le echaba encima. (261-262)

En el siglo XIX no existía aún el síndrome de estrés postraumático el cual fue codificado en la segunda mitad del siglo XX, pero las descripciones que el narrador ofrece del estado físico y mental de Mercado bien pueden asociarse, desde una perspectiva actual, a la psique de un sujeto con estrés postraumático provocado por la violencia de la guerra. La diana ha dejado de insuflar el hálito del deber y ahora los sobresaltos nerviosos denotan en el personaje una severa angustia emocional producida por la espectralidad sensorial de ciertos sonidos marciales, como la diana.

Martin Daughtry en *Listening to War: Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq*, un estudio sobre la central dimensión sonora de la guerra en Iraq (aunque su análisis bien puede extenderse a otras latitudes y temporalidades) habla de la necesidad, del sujeto que presencia una guerra, de escuchar una continuidad entre la cacofonía que le rodea. Los sujetos crean, para Daughtry, una continuidad de sonidos, un agregado de sonidos recurrentes que ofrecen estructura a la vida de las personas que viven en zonas de guerra (36). De forma similar, la diana, su repetición y omnipresencia como también los diversos toques militares, ofrecen una estructura a la vida del militar desde que el soldado se levanta por la mañana hasta que duerme; además, ofrece cierta continuidad narrativa a la novela, como un hilo sonoro que atraviesa la cronología de los hechos, desde el inicio al fin de la campaña militar. Sin embargo, esta estructura o agregado de sonidos que le dan sentido a la vida militar de Mercado no permanece indemne, pues, ¿cómo un sonido como la diana, tan familiar y común para Mercado, se convierte en un sonido invasivo, sorpresivo, que compele al cuerpo a reaccionar autónómicamente con una respuesta de huida y de lucha?

En el párrafo anteriormente citado de la novela el auscultador tiende el oído a sonidos específicos de hundimiento, desmoronamiento y crujimiento, acciones que literalmente apuntan a la ruina y al desplome de la iglesia a la que por orden militar se le ha prendido fuego y donde están refugiadas mujeres y niños de Tomóchic. Así, los sonidos de la ruina y del desplome apuntan ya al crujir que produce el estarse quebrando una estructura arquitectónica; ya al crujir de los huesos y de las articulaciones humanas, si apelamos a la metáfora naturalista de Nouzeilles del cuerpo somático nacional. Los sonidos de crujimiento manifiestan el derrumbe, el hundimiento, de una articulación importante: para estos pobladores y su sistema de creencias, la iglesia; para las tropas, su misión “heroica” al hacerla arder con niños y mujeres adentro; así como para Miguel, su disociación, su ambivalencia. Así, el desmoronamiento exterior media el desmoronamiento interior del personaje.

El paisaje sonoro de la sierra es representado a menudo como un espacio de resonancia, un gran amplificador de la presentación reiterada de los toques militares, del ruido de los disparos del cañón. En esta elevación gradual de sonidos hacia otro nivel, estos abarcan y repercuten también en el cuerpo y en la interioridad del sujeto. La ruina interior y nerviosa del personaje está relacionada también a la ruina de sentido unificado del toque de la diana:

Partió, a la sazón, del Cuartel General el toque de “diana”, que repitieron en diversos tonos todas las cornetas, en señal del fin de la campaña. Y sus notas bélicas tan alegres, resonaron lúgubremente en medio de aquel campo de tristeza, de cenizas y de ruinas, en aquel pútrido valle de tumbas humeantes y de cadáveres insepultos. (264-265)

Para Sander van Maas, “no realm is more strongly connected with experiences of devastation than the aural. Less able to destroy the external world than inner worlds, listening is a conductor of inner devastation” (51). La devastación de la que habla van Maas es la devastación interna del sujeto. Al terminar la campaña, efectivamente está presente la diana que suena alegre, pero “resuena” lúgubre. Resonar, en la iteración de su prefijo -re, prolonga y amplifica, reproduce la ruina, produce eco como el doble triste del bello Narciso. Con estas características, uno de los últimos toques de diana en la novela termina como un sonido escindido.

Si Mercado renuncia a su voz para favorecer la voz del estado (Dabove), entonces la voz del estado también es ambivalente, doble, alegre y lúgubre a la vez, difícilmente reconciliable, pues incluso cuando la identidad de Mercado parece ser reconstituida en la novela y alinearse a la versión pedagógica de lo nacional al expresar que “Todo cuanto contemplara Miguel había sido inexorablemente necesario” (289), resulta complicado aceptar la univocidad de esta afirmación debido a la construcción oscilante del personaje, quien poco después, ve a Julia morir en un delirio que amplifica sus mismas contradicciones y ambivalencias (Julia muere grotescamente oscilando entre un lenguaje de ternura y otro de cólera (302), y que reafirman su soledad. Ante la muerte de Julia y el paisaje serrano de la madrugada donde aún puede ver los “fulgores fatídicos de los cadáveres ardiendo en la soledad profunda del valle” pide al oficial de la corneta que toque la diana al ver el alba; pero antes, llora. El narrador dice que “pudo llorar con franco llanto por fin, después de tantos años violentos y amargos, de borrasca y de melancolía, llorar como nunca había llorado: con lágrimas continuas, consoladoras y dulces” (303). Después del llanto catártico y la contemplación de cadáveres que siguen ardiendo, viene la diana, acaso como una forma de “resignación” (303). Este es literalmente el último toque con el que finaliza la edición de 1906. ¿Qué significa plenamente este toque último? Quizá no se pueda responder del todo a esta pregunta, porque aquí el narrador ya no describe las inflexiones o tonos del toque de diana de la edición de 1906.³⁷

Solo puedo advertir que el toque de la diana que cierra la novela constituye ya un sonido escindido, difícilmente reconciliable en sí, y expresa resonantemente la ambivalencia de la resignación, del dolor (ya sea ante la pérdida de Julia, de la madre, de los muertos de Tomóchic, de los muertos del ejército nacional, de su inocencia), y de la testificación y participación en un evento violento, que comprende Mercado al contemplar el valle cuyas hogueras le recuerdan que aún hay cadáveres de hombres, mujeres y niños calcinándose. Aunque en otro momento tal “escena dantesca” (271) la contempla con “lúgubre voluptuosidad” y “alegría feroz”. Y, sin embargo, ante estos sentidos de pérdida y soledad, ante un paisaje de infierno también hay una ganancia en la que se reafirman la procedencia militar del personaje, el deber y orgullo de

³⁷ Esta última diana no está en las ediciones de 1896, ni en la edición de *El Demócrata* de 1893.

pertenecer al Colegio de Chapultepec, cuyo nombre le vibra en el alma “como un alegre toque de diana” (290). Aunque poco antes, en una especie de lapsus dissociativo y un ataque de “epilepsia y locura” (287) y nihilismo, el narrador describe la personalidad nerviosa y sensible de Mercado como un “trozo vibrante de cuerda” para quien “Nada es cierto” (ni el heroísmo o épica de la guerra, ni la maternidad). Por consiguiente, la ambivalencia hace imposible la estabilidad de la identidad y el control de significado de ciertas ideas que le dan asidero a la realidad nacional en un sujeto descrito con la metáfora de la cuerda vibrante, que apunta a su calidad de perceptor y, por ende, de ser afectado precisamente por un movimiento oscilante, trémulo, vibracional. La vibración de la cuerda, pues, marca el devenir de una realidad nacional e individual, de la materialidad de la existencia mediada por la escucha. La metáfora de la cuerda vibrante ayuda a interpretar la idea de un sujeto transformado por una experiencia colectiva y la memoria aural de esa experiencia. Las vibraciones sentidas por el cuerpo bien pueden remitir a la dimensión sonora de la guerra que precisamente convierten al cuerpo en una caja de resonancia, a veces brutal, haciendo de esta imagen una metáfora elocuente del sonido que vibra, que oscila, que recorre y marca con sus ondas, desde una perspectiva de movimiento, el devenir nacional.

La novela belifónica

Martin Daughtry, en *Listening to War. Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq* (2015) recrea el término “belliphonic sounds” para hablar de la dimensión sonora de la guerra, arguyendo, que presenciar, testificar una guerra (más allá del binomio perpetrador-víctima) es en su mayor parte oírlo. Para el etnomusicólogo, “the belliphonic is a fundamental dimensión of wartime experience” (4). Los sonidos de la guerra, pues, remitirían a un espectro bastante amplio de sonidos que emergen en la zona de guerra, sonidos que se vuelven signos decodificables de información útil, de táctica y de sobrevivencia (33). Si bien los sonidos de la guerra de Iraq de la que habla Daughtry son específicos, la dimensión sónica de la guerra se puede encontrar en cualquier conflicto armado, en especial para un testigo que habiéndola presenciado significó haberla escuchado.

Y si bien, el narrador de *Tomóchic* primero llama la atención al silencio de la plaza, al silencio como el espacio de futura resonancia, debido a la naturaleza de esta narrativa sobre la guerra, es por lo tanto predecible que después auricularice a detalle otros sonidos, colocando en primer plano la dimensión sónica fundamental en este tipo de eventos de violencia armada. Ya se oyeron los primeros tintineos de los acicalados uniformes de los soldados descritos con inflexiones de alegría e ingenuidad en las primeras escenas de la novela. También se oyen la multiplicidad de voces que hablan sobre el conflicto armado desde diferentes puntos de enunciación y puntos de audición, las cuales aglutina el narrador en una notación polifónica, dialógica.

En *Tomóchic*, la vida militar trae consigo ruidos y sobreestimulación. Si la Ciudad de Guerrero donde se instalan inicialmente las tropas federales parecía al inicio un pueblo fantasmal, con la llegada de los soldados los sonidos ambientales se intensifican. La soldadesca es una suerte de masa social que oscila entre orden y desorden, entre silencio disciplinario y algarabía de las tropas. Los cuerpos de las tropas llevan ruido a la cantina, a la fonda, a las calles que se han llenado de vendedores al ver su llegada. Su arribo a Chihuahua posibilita una proliferación de rumores y decires sobre los tomochitecos que ellos mismos se encargan en reproducir a voces. Y, sin embargo, estos son solo una fracción de la totalidad de sonidos que la novela registra.

Georg Simmel, por ejemplo, definió al sujeto moderno metropolitano como un sujeto nervioso, sobreestimulado, hipersensible, por un constante bombardeo sensorial producto de la vida en las metrópolis. Tal exceso sensorial como señal de lo moderno resulta discriminatorio en relación con otros espacios no metropolitanos pero vinculados fuertemente a los procesos de modernidad capitalista y consolidación del estado liberal. *Tomóchic* contradice esta afirmación dando cuenta del bombardeo sensorial que la guerra o los actos de violencia armada producen. De hecho, la masacre que ocurre entre tomochitecos y soldados federales tiene resonancias más acústicas que visuales.

Por ejemplo, durante la jornada de la ciudad de Guerrero al pueblo de Tomóchic, las tropas federales avanzan por el desconocido terreno de la serranía. La trayectoria auditiva de Mercado registra la diseminación de sonidos que produce la trayectoria de la tropa en movimiento, no aún en combate, y el narrador registra: “oíase el arrastrar metálico de las cubiertas de las espadas” (87), “ascendía de la dispersa y prolongadísima columna, un triste jadear, la angustia de una múltiple respiración difícil, entre el rumor de las pisadas y el persistente y monótono chocar de los fusiles contra el zinc de las ánforas” (93); pero hay otras páginas en las que se hacen alusiones a la tropa como un cuerpo sonoro y auditivo (94, 100, 104, 107, 108).

Es interesante la persistencia y continuidad de ciertos sonidos a lo largo del trayecto que los lleva a Tomóchic y que recuerdan con constancia la posición en la que se encuentra el protagonista como soldado. La auricularización de estos sonidos pone énfasis en la presencia total del sujeto y de su cuerpo dentro de su entorno, desde los choques metálicos de fusiles, ánforas, espadas y rocas, hasta el rumor de las pisadas y el sonido de la respiración, jadeante, difícil, angustiada, de la tropa. De este modo, el auricularizador se convierte también en un auscultador, pues de la penosa y “múltiple respiración”, su “triste jadear”, los resoplidos ruidosos o el “crujimiento”, diagnostica la enfermedad de la que sufre la milicia mexicana. Tal milicia es representada como un cuerpo entero pero herido, acuciado por la fatiga, el miedo (a la ventaja táctica del enemigo) y por las heridas producidas por una geografía para la que no estaban preparados. La posición de Mercado y de la tropa que lo acompaña y el entorno sonoro indican un grado extremo de vulnerabilidad, pero también los posiciona como escuchas profesionales que, en este caso, saben que de la identificación adecuada de los sonidos del ambiente depende la vida o la muerte; de ahí la insistencia del narrador en el acto auditivo, “oíase” (93), “tendiendo las orejas”, “el oído alerta” (100), “se oía” (108). La enfermedad que diagnostica Mercado a través de la auscultación al cuerpo del ejército es en realidad la crítica —o las sugerencias para resolverlo— que hace a lo largo de toda la novela, la mala preparación de las tropas, el desconocimiento del terreno, la falta de mando y disciplina (95). En oposición a la penosa y enferma marcha de las tropas, la sierra es representada, a veces hostil, pero también sana y prodigiosa: “Naturaleza ruda, austera y vigorosa de la Sierra” (91).

En la zona de combate otros sonidos ocupan con mayor fuerza la atención del auricularizador, sobre todo el de las armas de fuego y la artillería. Sin embargo, el sonido que las balas hacen, dice Daughtry, depende de muchos factores, como el tipo de arma y el cartucho con el que se dispara (modelo, grosor del cañón, calibre, tipo de mezcla detonante, etc.), siendo otros factores relativos circunstancias externas, atmosféricas (trayectoria, distancia, proximidad, ambiente acústico) que afectarán el sonido que llega al oído (64). En general los sonidos de los tiros son de tal importancia que constituyen un aspecto decisivo en la narración y en las descripciones de la fenomenología en la zona de combate.

Al comenzar el combate en otra parte del cerro entre una de las tropas federales (el 11º Batallón) y los rebeldes, fuera del campo visual de Mercado (9º Batallón), pero no fuera de su

campo auditivo, el narrador apunta que “Se escuchó un rumor extraño, algo como un desgranamiento traqueteante” (110), a partir de lo cual tiene el narrador conocimiento de que el combate ha comenzado en las proximidades. La extrañeza percibida desde la auscultación del personaje quizá indica la falta de experiencia que posee como alumno del Colegio Militar, quien en algún momento señala la inamovilidad previa de las tropas durante los años de paz impuesta por Díaz. De ahí que, fuera de las guerras contra los indios, o el sometimiento de pequeños movimientos obreros y populares durante el Porfiriato, el ejército haya carecido de una práctica más extensa en el combate y de instrucción actualizada en estudios tácticos (Moreno 29). De la misma forma, el rumor extraño del “desgranamiento traqueteante” indica también la abrupta explosión de los sonidos intensos de las balas saliendo veloz y sucesivamente por los cañones de los rifles durante el combate, mismos que producirían el ruido repetitivo al que alude el narrador. Enseguida, se estrena el nuevo cañón Krupp, símbolo de modernización tecnológica, con el que el ejército mexicano pretende vencer a los sublevados:

Sonó una detonación y el proyectil partió silbando en el espacio, describiendo una gran parábola. Segundos después se oyó la explosión de la granada.

Una gritería de entusiasmo acogió en las filas el primer cañonazo asestado a Tomóchic.

--¡Viva México, viva el General Díaz! –gritaron algunos, creyendo que aquel cañón era el triunfo, y la derrota del pueblo. (113)

Este cañón Hochtmiss, durante la narración previa al combate directo, es objeto de orgullo e incluso de alarde de la milicia mexicana, y aparece como símbolo del proyecto de modernización armamentista del ejército federal. El “cañonazo asestado” a Tomóchic, con su sufijo -azo hiperbólico, y las vivas al General Díaz,³⁸ que el narrador pone en voz de algunos oficiales, no pueden menos que resultar irónicas, especialmente cuando después se sepa que ni siquiera puede destruir las paredes de adobe de la casa de Cruz, y se le refiera como “cañoncito”, reducido con el diminutivo -ito. En realidad, el cañón era de pequeño calibre debido a que tuvo que ser transportado en mulas, penosamente, entre la sierra. Así, después de este fugaz optimismo de algunos soldados, producido por el cañón, otros sonidos tienen un efecto afectivo más severo en los soldados que acompañan a Mercado. Al escuchar que la batalla ha comenzado lejos de ellos, los sonidos de la guerra lo hacen presa de una terrible ansiedad y vulnerabilidad:

Y continuaron bajando lentamente, en un silencio mortal. Allá a lo lejos, proseguían las detonaciones, con desgranamientos, como el continuo crujir tronante de un carro cargado de hierros, de un carro... que se despeñara rodando, rodando por entre los guijarrosos pedregales de los derrumbaderos de la Sierra.” (115)

Las descripciones y símiles que el narrador ofrece del combate que se realiza en la otra falda del cerro realizan fonéticamente el sonido de las detonaciones y su reverberación en el espacio, por medio del uso de palabras como “desgranamiento”, “crujir tronante”, “carro cargado de hierros”, “despeñara rodando, rodando”, “guijarrosos pedregales”, “derrumbaderos”, “Sierra”. La repetición silábica de combinaciones que tienen el sonido alveolar de la “r” como gra, cru, tro, rro, car, rros, ra, ro,, rro, dre, rru, rra, reiteran la vibración constante que anuncia el colapso. Así, en el nivel lexicológico y tropológico, el lenguaje es a veces de una aspereza barroca como el paisaje geográfico de la Sierra de Chihuahua donde se ubican los personajes.

Y después se lee:

³⁸ Constitucionalmente, el presidente Porfirio Díaz era el Supremo Comandante en Jefe de las Fuerzas armadas (Moreno Villa 25).

Los soldados, diseminados, bajaban con desconfianza, mudos, el oído atento [...]. Ya no hablaban, ya no gritaban. Había cesado de oírse el tiroteo que se escuchaba del otro lado del valle, a intervalos. (116)

El oído atento se convierte en una constante en la narración de *Tomóchic*, donde la mirada ha dejado de ofrecer información precisa, pues “Todos se sentían a ciegas en el monte” (115). De hecho, el auricularizador, dice el narrador, llevaba “los ojos muy abiertos, aunque sin ver nada, más ciego que sus compañeros” (115). Los tomochitecos invisibles, que los rasgos naturalistas tradicionales pondrían al frente como sujetos de análisis y de observación, parecen escapar de la mirada científicista para hacerse oír. Al hacer esta operación narrativa de desplazamiento entre el sentido de la vista al sentido del oído, Frías performa narrativamente una de las causas sociales de la guerra. En el capítulo “Causas ostensibles” el narrador dice:

Aquel pueblo perdido en la República, ignorado y oscuro, fue abandonado, por su aparente insignificancia, por el Gobierno del Estado de Chihuahua y por el eclesiástico, sin que ni uno ni otro, sin ilustrarlo, dejase —eso sí— de cobrar impuestos. (48)

Un pueblo perdido, ignorado y oscuro, es un pueblo invisible ante los discursos pedagógicos de lo nacional (Bhabha). Con *Tomóchic*, podríamos suponer que la comunidad imaginada presenta puntos ciegos, que incluso no se han llegado a narrativizar en un discurso de lo nacional. Por ende, esos puntos ciegos aparecen ininteligibles a la mirada, o dejados en la oscuridad a propósito para invisibilizarlos políticamente. De ahí que el régimen visual, por cuyas fracturas ciegas se cuelan los sonidos y los gritos del otro (en este caso, el otro es tanto el soldado como el civil rebelde), evidencie tensiones específicas que se manifiestan a través de una escucha atenta a los sonidos de la violencia armada y a la heteroglosia en la novela.

Tal insistencia en la “ceguera” de Mercado, por una parte, vuelve a señalar la inexperiencia del personaje, a quien antes de entrar directamente en la zona de combate, los sonidos lejanos de las detonaciones lo amedrentan y lo aterrorizan. Así, la ceguera, como el silencio, posibilitan una escucha más atenta, pero también más afectada por la ansiedad.

De los sonidos de las detonaciones, los rifles de repetición Winchester de 12 y 18 tiros que usan los tomochitecos denotan una brecha tecnológica con relación a los fusiles del ejército federal, armado con Remingtons. La ventaja que otorgaba un Winchester de repetición era su capacidad para efectuar varios disparos consecutivos sin necesidad de recargar constantemente, podía disparar continuamente, era rápido de cargarse y famoso por su buena puntería y alcance, los cuales eran comprados en la frontera de Estados Unidos. Y aunque el ejército federal superaba en demasía a los sublevados, no dejan de sentirse vulnerables ante la habilidad de los pobladores en el manejo de este tipo de armas cuya fama quizá se cristalizó en la frase norteamericana de “the gun that won the west” (Trevelyan xiii). De ahí que se las escuche más agudas, más rápidas.

De este modo se auscultan con más precisión las balas del otro: “De repente, próximas, claras, con admirable precisión, y con estruendo que a todos hizo estremecer, se oyeron precipitadamente algunas detonaciones” (116); enseguida, “las detonaciones se multiplicaron” (117). Luego, a las detonaciones se añaden los gritos de lucha que señalan que los tomochitecos combatientes se aproximan: “Empezóse a escuchar, a lo lejos, un gran murmullo en el que dominaban ásperos gritos, un rugir hirviente, confuso, y en amenazador crescendo” (117). Para luego auricularizar de nuevo las detonaciones y la dirección de las balas en una especie de escucha táctica: “Y las primeras balas enemigas empezaron a silbar, de abajo a arriba, por entre los árboles. El combate principiaba (117). Así, una vez comenzado el combate en la específica posición del auricularizador, quien ya se encuentra dentro de la zona de combate, es posible describir con más

detalle los gritos, no de terror, sino de ataque, los gritos eufóricos del que se prepara para atacar intensificando con estos el efecto amenazante y desestabilizador: “El oficial preparó su arma, trémulo, esperando ver a los *tomoches* que se sentían ocultos y que redoblaban fuego. Sus gritos redoblaban, gritos salvajes que aterrorizaban a la tropa, desesperada de no ver a sus adversarios, sin poder avanzar ni retroceder” (117-118). Del mismo modo, la posición del auricularizador le permite describir con más matices las balas enemigas que con seguridad pasaban muy cerca de sus oídos para escuchar así el silbar de las balas: “A cada momento los gritos se multiplicaban, acentuándose más, y las balas enemigas, con mayor puntería, tenían silbidos más agudos, empezando a pasar a la altura de los *kepis*” (118). Los gritos, como las balas, son armas de ataque, y aunque estas últimas perforan el cuerpo y asesinan, los gritos de entusiasmo bélico y de ataque también minan la seguridad de los contrincantes y matan certezas. La acentuación de los gritos y el aumento en la agudización del sonido de las balas según las descripciones del escucha, indican que el enemigo se encuentra incluso más cerca, y que en una especie de redistribución de lo sensible lo sónico se aproxima al sujeto haciendo de su cuerpo un espacio de resonancia. El exceso de un ataque sónico en la zona de combate se encuentra en primer plano mediante el paralelismo entre gritos y balas, ambas provenientes de una fuente física no concreta, pues el enemigo sigue oculto. La insistencia en la ausencia de visibilidad refuerza la idea de un enemigo incorpóreo, superior e invisible, en oposición al sujeto auricularizador quien aparece autoconsciente de su cuerpo en ese momento mediante el estremecimiento, el miedo, el dolor o la excitación. De ahí que otros sentidos sensoriales también están bajo ataque, en una fusión de la vista, el olfato, el gusto y la audición:

Ya la pólvora de los disparos había enturbiado la atmósfera, como una nube blanca y espesa, y su olor áspero y excitante cual un rudo aguardiente llenaba el espacio, donde resonaban desordenadamente las detonaciones, entre los gritos del enemigo que subía el cerro y las frases de mando de los oficiales (119)

señalando un estado de inmersión total y de alerta, activado por la adrenalina, que da forma a la experiencia del soldado. Tal estado de alerta lo lleva a discriminar entre varios estímulos sensoriales y capas de sonido en un ambiente que crece hacia el caos, pues por una parte están los disparos y los gritos del enemigo; y por otra, las órdenes de los oficiales en mando.

La trayectoria auditiva del personaje acompaña el desarrollo, interpretación y desenlace de esta batalla: “Lo peor fue que, súbitamente, a sus espaldas, sonaron descargas. Aquello heló de pavor a todos” (120). El pavor es un arresto de los sentidos, pues en esta situación extrema algunos han dejado de oír las órdenes en una batalla donde probablemente el ejercicio de este sentido garantizaba la supervivencia. El pavor congela en oposición a la adrenalina, y en este sentido la presencia e inmersión consciente de los soldados federales se ve comprometida. El narrador reitera: “muy pocos oían sus palabras, perdidas en el estruendo loco de las detonaciones y los gritos, nadie atendió, y se empezó a tirar en todas direcciones, como si súbita demencia hubiérase apoderado de aquellos hombres” (121). Enseguida agrega: “El humo de la pólvora, el estruendo de los disparos, el silbido de las balas y los alaridos feroces del enemigo, que por todas partes los rodeaba, hicieron de aquel rincón de la montaña el país del vértigo” (122). Y en la situación que ha escalado hacia el caos, “las balas en todas direcciones silbaban” (125), el mando o la voz del ejército, la cual se espera sea precisa, directa, ordenada y autoritaria, se vuelve inaudible y cargada de afecto, “con voz apenas inteligible por la cólera, gritaba dando órdenes” (125).

Así entonces narra la derrota de los soldados del 9º Batallón dispersado por el caos, el pánico y la confusión, con una intensificación creciente de sonidos belifónicos: “Aquello se convertía, de crescendo en crescendo, en una catástrofe espantosa” (126), “el traqueteo de las

detonaciones redoblaba” (129), “un huracán silbante de balas” (131), “los fatídicos silbidos de las balas tomochitecas cruzándose con los de los mismos fusiles federales, tendían entre la niebla de la pólvora redes fúnebres” (131). Para finalmente disminuir progresivamente la intensidad de los sonidos: “Cesó el estruendo de las descargas; solamente se escuchaba una que otra detonación que repercutía intermitente del cañón que aun escupía sus proyectiles sobre el pueblo” (133). Así el combate termina en ese momento para su batallón exhausto y disperso, aunque después continúa en otra parte del cerro, con los refuerzos que llegan, añadiendo otros sonidos y otras inflexiones a los gritos: “De pronto, llegó de afuera un áspero murmullo, ladridos feroces y vagos rumores mezclados con detonaciones” (148); “los bravos pimas de Sonora, armados de rémingtons, apenas se podían contener, escuchando los gritos con que los tomochitecos los desafiaban enviándoles, de paso, algunas descargas” (151); “todos gritaban enronquecidos con gritos que dominaban el estruendo de las descargas” (153); “salvajes alaridos de apache, entre el estruendo fragoroso de las descargas crepitantes que se multiplicaban más y más por todo el Occidente del valle” (154).

Al escuchar Mercado y describir los sonidos del otro en términos de alaridos, ladridos feroces, gritos salvajes, rugidos, o salvajes alaridos de apache, entre los sonidos de los disparos, proyecta por supuesto el discurso colonialista que adscribe salvajismo al otro (a los tomochitecas, a los indígenas del norte enlistados a la fuerza en las milicias estatales y que apoyaban al ejército federal). Salvajismo y animalidad, esos son los paradigmas a través de los cuales Mercado oye al otro, por eso la escucha se presenta como un acto doble en donde no sólo se escucha el grito del otro, sino los discursos con los que el auricularizador está atravesado. La animalidad sonora del rugido y del ladrido que termina dominando el campo de batalla domina también los instintos de sobrevivencia de una tropa federal aterrorizada.

La auricularización de Mercado y la narrativa de su escucha señalan una especie de continuidad entre la cacofonía que constituiría de otra forma el epicentro de la zona de combate. Mercado escucha primero el combate lejano librado en otra parte del cerro, cuyos sonidos lo colocan en una posición de miedo y vulnerabilidad, pero también de escucha atenta y preparación para el combate hacia el que se avecina. Es, por lo tanto, un auricularizador en movimiento, cuyo punto auditivo jamás está fijo. Las fuentes de sonido durante el combate también están moviéndose con una fluidez y constantes cambios de posicionamiento táctico. Estas fuentes de sonido aparecen más o menos incorpóreas, invisibles y sus gritos y voces constituyen, como los proyectiles, armas para fustigar a los contrincantes. El crescendo de los sonidos belifónicos trae también consigo un crescendo de emociones y estados, de pavor, de pánico, de cólera y confusión cuyo clímax es descrito como vértigo, catástrofe y caos.

Daughtry hace una forma de mapeo de los sonidos belifónicos como un ejercicio heurístico en el que coloca al sujeto individual en el centro de círculos concéntricos. El siguiente diagrama representa su intento por sintetizar el testimonio de los sujetos (civiles o militares) y la forma en que perciben sus experiencias de escucha (74). Esta suerte de mapa no es para nada estático ni fijo, pues según los movimientos, la posición y las intenciones del escucha los mismos sonidos pueden ser colocados en distintos círculos o zonas.

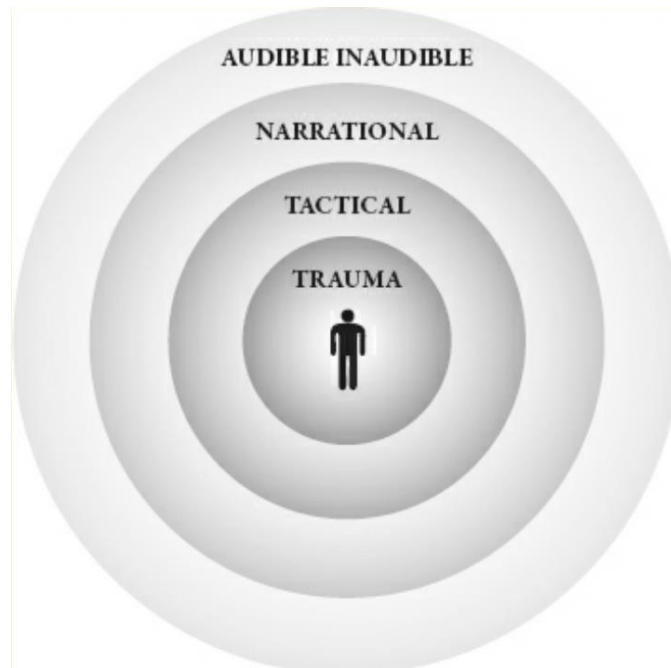


Fig. 1 “Concentric Zones of Wartime (In)audition” (Daughtry 76)

Si visualizamos los sonidos mapeados en círculos concéntricos, en el primer y central círculo donde se asume que el sonido sería más intenso encontramos el caos en la batalla del que es presa el ejército federal, con sus crescendos hacia la catástrofe, estrépitos, detonaciones, descargas, huracán de balas, vértigo, o sea, la versión traumática de la guerra desde la percepción de un soldado federal. En el segundo círculo se encontraría el nivel táctico, e implica la escucha atenta e intencionada por parte del soldado de sonidos significativos que poseen información valiosa de la localización del enemigo, la dirección y cercanía de los disparos, que de una u otra forma ayudan al soldado a no morir o a cumplir su misión (la de matar). Los sonidos tácticos de los tomochitecos consistirían en el uso de la voz y de los gritos como arma para dañar la seguridad de los atacantes, así como la invisibilización lograda en el espacio conocido, para ellos, de la sierra.

En el tercer nivel, se encuentra la zona narracional que a nivel de diégesis constituye el acto de enunciación anacrónico de un hecho ya sucedido, por medio del cual el narrador narra la campaña y los sonidos belifónicos con los que teje su audionarrativa. Daughtry define audionarrativa como “the story of an unseen battle unfolding before one’s ears” (80). Así la novela ofrece el testimonio de otros personajes auricularizadores, desde las voces y diálogos con los cuales el narrador va tejiendo la narrativa en un intento de cohesionar el caos polifónico y belifónico de su experiencia, así como la inclusión del testimonio de otros soldados y sus historias. Quizá una de estas historias contadas por otro auricularizador testigo es la que se narra en el capítulo “Los perros de Tomóchic” (223-229), en el que la descripción de los sonidos de los cerdos y de los perros peleando por los cadáveres de los pobladores que la batalla ha dejado ofrece una dimensión sonora del trauma irreconciliable de la violencia armada. Esta zona altamente mediada es a la que nosotros como lectores tenemos acceso. Así el narrador de *Tomóchic* teje una audionarrativa extremadamente detallada casi como esas “redes fúnebres” tejidas por los disparos, las cuales apelan a los sentidos al ofrecer objetos, olores, sabores, ruidos (aunque también los disparos suprimen a los sentidos en la muerte).

En el último nivel, el más exterior, Daughtry lo llama “Lo audible inaudible”, la zona donde se encuentran los sonidos que mitigamos, consciente o inconscientemente, y que dejan de oírse a pesar de estar ahí. Esta es la zona donde los conflictos éticos se desarrollan, en el sentido de la toma de decisiones del sujeto al discriminar qué se escucha o qué no se escucha. Aquí, en el caso de Miguel Mercado como el escucha principal y filtro auditivo, el encuentro sexual con Julia entraría en esta zona precisamente porque este señala sus límites de escucha, pues ante sus requiebros sexuales decide no oír el “no” de Julia.

Por supuesto, para los fines disciplinarios de este estudio, el nivel narracional es el más relevante, pues en este se ordenan las diferentes zonas. Esta novela, y la materia textual a través de la cual nos llega la representación del sonido, nos habla también de las fisuras y fracturas que presenta la hegemonía del régimen visual de la nación, incluso del régimen textual de la nación, de la ciudad letrada. Ante lo que no se puede o no se quiere ver, ante un sujeto invisibilizado y, sobre todo, no escuchado (o escuchado como grito animal), por un sistema político y económico, la novela amplifica ciertos sonidos, los hace audibles: los sonidos del trauma humano filtrados a través de los ladridos de los perros y los gruñidos de los cerdos. Así le refiere esta historia un soldado a Mercado:

--¡Ah! ¡Señor!... ¡Y los perros!... ¡Los perros de Tomóchic!... ¡nunca había yo visto cosa igual!... ¡qué horror!... ¡qué valientes!... ¡qué buenos... sí... qué chulos... qué lindos!... le confieso a usted, lloré... Ahorita ladran... ¿No los oye?... ¡Ladran, pero quejándose, es que están llorando cerca de sus amos difuntos!... ¡Lloran, cuidando los cuerpos, sin separarse de ellos para nada!... ¡Estos perros son mejores que nosotros los *cristianos*!... ¡Velan a los que quisieron!... ¿Oye usted, mi subteniente?

...

Calló un instante el sargento, anonadado sin duda por el espantoso recuerdo. Luego continuó:

--Al ver venir los perros a los puercos, se les echaron encima... y aquello era una batalla sobre los mismos muertos; los marranos gruñían de hambre, los perros ladraban con furia, ¡siempre fieles!... ¡Y todos, marranos y perros, se hacían bola, entre gruñidos espantosos y los alaridos de los perros, medio muertos de hambre, velando y defendiendo a sus amos todavía! Aquello me volvió a enderezar los pelos y a darme frío, y hasta quise llorar... ¡Pobrecitos!... ¡ógalos, ógalos usted, mi subteniente!... ¡Ahorita se han de estar peleando los marranos que se quieren comer a los difuntos, y los perros que velan a sus amos, defendiéndolos!... ¿No oye usted?

Calló la ruda voz del sargento desvanecida en un sollozo de piedad y de espanto...

Miguel se estremeció, y tendiendo el oído hacia el negro fondo del valle... escuchó...

De las tinieblas surgían desgarradores aullidos, tristísimos ecos que repercutían, lentos y apagados, las montañas de la Sierra...

¡Y a veces el viento de Noroeste avivaba los trágicos rumores de aquella lid animal!... Disputa por un cadáver humano, entre perros y cerdos, allá en la siniestra soledad tenebrosa de Tomóchic... (227-229)

En este casi monólogo, la atención auricular de apertura expone al sujeto que escucha a una suerte de reconocimiento, así como de la imposibilidad de ciertas representaciones. Los sonidos apenas señalados con palabras, gruñidos, aullidos, llantos, no provienen de individuos; provienen de animales, nos dice la voz desesperada que interpela a Miguel Mercado. Estamos

hablando de gruñidos y ladridos que proponen, como los sonidos belifónicos, el abandono de la armonía y de lo social. De este modo, esta narrativa cuestiona los signos de la cultura dominante mediante la auricularización; señala una confrontación de raíz polifónica, belifónica y polisónica con las instituciones nacionales a finales del siglo XIX por el advenimiento de la modernidad económica, mostrando que tales instituciones (la nación, el clero, el ejército), por un lado, son ciegas. Por otro lado, muestra que esta modernidad revestida de violencia tiene una dimensión sónica, a veces habla, pero aquí después de la masacre, emite los “gruñidos espantosos”, los “ladridos de perro”, los “desgarradores aullidos”, los “tristísimos ecos” y los “trágicos rumores”. Ante estos sonidos, Miguel sólo puede tender el oído ante la oscuridad. Aquí, los personajes de esta escena, después de la batalla, se quedan también a ciegas. Sin embargo, no están sordos. El sargento y el subteniente son oídos atentos, escuchan los murmullos, las quejas, las interrogaciones y los ecos que indican una falta de clausura.³⁹

Se ha leído en *Tomóchic* el fracaso del proyecto de la ciudad letrada (Dabove). Sin embargo, la auricularización en esta novela nos presenta una versión más complicada de los regímenes textuales del poder, y de sus límites ante el campo de lo auditivo. Escuchar implica abrir un campo de ambivalencias y contradicciones. Miguel Mercado no es una conciencia productora de discursos de lo nacional ni del deber, aunque parcialmente está atravesado por ellos, no es tampoco una voz de autoridad a través de la cual un mundo de conflictos y contradicciones se resuelve en una mirada homogénea, o un espacio discursivo unificado (tampoco lo es la voz narrativa). Mercado es más bien un oído, y un cuerpo resonante, a través del cual se filtran los sonidos y las voces de Tomóchic. Su cuerpo es una oreja. La narración es filtrada a través de un estetoscopio que, al intentar acercar el oído al cuerpo, oye no sólo la posible enfermedad de un pueblo en crisis, sino también las dolencias del ejército federal. Los sonidos de los animales que los auricularizadores señalan (el sargento y Mercado) son emisiones no lingüísticas, se encuentran más allá del sentido que el lenguaje otorga. Oír la disputa entre cerdos y perros sobre un cadáver escapa a cualquier lógica del discurso, escapa al logos, a la ciudad letrada, a la comunidad imaginada de la nación porfirista, e incluso a la cuestión de la narratividad dialógica de la nación desde sus márgenes.

Los puntos suspensivos intercalados entre el monólogo afectivo sonoro del soldado expresan un lenguaje pausado, un lenguaje transido de silencios –del silencio como un estado

³⁹ Gabriel Giorgi precisamente ha leído lo animal en la literatura como una presencia asimilable a las biopolíticas estatales, pero también, como algo inasimilable, donde lo animal se relaciona al concepto de comunidad. Para Giorgi, la proximidad de lo animal en el orden social representa una amenaza política, por la posibilidad de un devenir diferente que comprenda una comunidad donde lo humano y lo no humano tienen continuidades afectivas, políticas y territoriales, y no jerárquicas. La posibilidad de otra comunidad imaginada que descansa en la vecindad estrecha entre lo animal y lo humano representa una amenaza al estado. No pretendo hacer cuadrar el conflicto entre perros y cerdos por un cuerpo humano en la lectura de Giorgi puesto que el conflicto aludido se desarrolla entre animales cuando lo humano ha cesado de vivir. Lo rescatable de la lectura de Giorgi es que en la propuesta de un nuevo régimen de lo común del animal-vecino “suspende un orden dominante de individuaciones” (168), ofreciendo una “crisis de la distinción y la jerarquía entre lo humano y lo animal” (170), pues la ciudad, o el estado, están fundamentados en esta distinción. En el capítulo “Los perros de Tomóchic” las voces de los animales no manifiestan un conflicto entre lo humano y lo animal, sino un conflicto animal por los restos humanos. Obviamente, en este caso, perro y cerdo estarían más cerca de lo humano. Aunque genéticamente estemos más cerca de los cerdos, el ejército y los cerdos se asemejan en la destrucción de lo humano. Esta cercanía es la que conmueve al general que narra este episodio. En *Tomóchic*, la presencia de lo animal aparece, no como amenaza de la comunidad imaginada porfiriana, sino como la momentánea conciencia de la aniquilación de la comunidad social en su totalidad, donde los sonidos de los perros, su voces y llantos, que son oídos como signo de dolor, sirven como la última proyección humana, proyección efímera donde lo humano ya es sólo carroña.

inmanente que no tiene palabras— discontinuo, con interrupciones inintencionadas. Los silencios de los puntos suspensivos quiebran el discurso y lo llenan de afectividad, de una experiencia emocional que es en esencia polisémica. Los puntos suspensivos como elipsis, como silencio, denotan también un vacío en el entramado de palabras y oraciones referenciales. Algo falta en la página que leemos, y es ciertamente los sonidos que refiere el sargento. Los sonidos faltan en la página escrita. Sin embargo, los puntos suspensivos sirven para hacérselos imaginar ahí donde el narrador tiene que pausar para respirar, o para sollozar. En algún momento, el superlativo “tristísimos” acompaña los ecos que repercuten en las montañas. Pero incluso aunque se nombre una emoción, el adjetivo solo no puede transmitir la total experiencia narrada del soldado sobreviviente, o el reconocimiento del Otro que ya no puede hablar. Los gruñidos y ladridos de los cerdos y los perros se convierten en referentes de animalidad y ausencia de voz, y no obstante la condición animal del evento sonoro que se narra, pareciera que su presencia sólo viene a recordarle a los escuchas su propia humanidad perdida, mediante el reconocimiento de la catástrofe.

Los ecos, pues, se personifican mediante el adjetivo superlativo tristísimos, y como el personaje del mito, están condenados también a la melancolía, como el residuo de un apego no superado. Las constantes interpelaciones a Miguel no lo invitan a hablar, ni a ver, lo invitan a oír: “¿No los oye?”, “¿Oye usted, mi subteniente?”, “¿Oye usted?” No hay aquí pues exigencia de una explicación, de una respuesta. Es decir, *Tomóchic* no propone explícitamente un programa político, tampoco una condena, pero sí señala las contradicciones y los límites de los discursos nacionalistas, y de sus instituciones a partir de la escucha, señalando que, quizá, antes de poder ver tenemos que aprender a escuchar dialógicamente, pues a partir de la escucha, primero y, antes que nada, nos constituimos como sujetos políticos.

Por el contrario, se ha dicho que la revolución mexicana “amplia la visión nacional” (Monsiváis 168), haciendo aparecer a los estratos sociales más marginados y excluidos por las políticas porfiristas. También, que la visualización y la representación visual a través del arte o de la fotografía era la forma ontológica de lo social una vez que la revolución descubrió un vasto territorio medio imaginado (Legrás 5, 24-25, 47). Benedict Anderson otorgó a la página horizontal del periódico un marco visual a partir del cual se crea la ilusión de comunidad (37).⁴⁰ Esta visualidad se torna la metáfora recurrente, dice Bhabha, del paisaje nacional que pone ante el poder naturalizante del ojo “la cuestión de la visibilidad social” (179), y agrega: “Bajtín, pese al énfasis que pone en la visión realista de la emergencia de la nación en la obra de Goethe, reconoce que el origen de la presencia visual de la nación es el efecto de un combate narrativo” (179). Así pues, tal como explican teóricos y críticos, el concepto de nación moderna apela a la visibilidad exclusiva, como si la integración de la nación sólo pudiera ser aprehendida por el ojo, olvidando que un combate narrativo es, antes que nada, un acto de escucha. De este modo, podría argüir, siguiendo, aunque también separándome de Bhabha, que el doble de la mirada que viene a cuestionar la visión homogénea y horizontal de la comunidad durante el Porfiriato es el oído, el oído atento a un horizonte sónico y dialógico de voces en disputa, las cuales, si bien, según Bajtín, las fuerzas centrípetas de la égida nacionalista estratifican, no se paralizan en la estasis. El sonido, así como el plurilingüismo social, están en constante movimiento centrífugo, y no se les puede contener debido al movimiento interno de las contradicciones, la ambigüedad dialogada, las disonancias o incomprensiones individuales que en el caso de *Tomóchic* son encarnadas

⁴⁰ En *Imagined Communities* Anderson pone el énfasis en imaginar la nación a través del lenguaje, en la imprenta y la prensa escrita, y por lo tanto plantea una horizontalidad en la construcción imaginaria de la nación basada precisamente en la página escrita. La prensa adquirió un desarrollo e impacto grande gracias a la reproducción mecánica y el desarrollo del mercado capitalista.

principalmente por Miguel Mercado, aunque otros personajes las comparten en menor o mayor grado. En *Tomóchic*, el oído percibe los ruidos del *crujimiento*, de la escisión, del descontento, porque la visualización de la nación como supuesta totalidad armónica es cuestionable en varios sentidos, y siempre lo va a ser.

Las figuras del ruido: *En tierra yankee* (1897), Justo Sierra

El lenguaje de viajero

“No voy a ver los Estados Unidos, voy a ‘entreverlos’” (1). Así comienza Justo Sierra Méndez (1848-1912) la crónica del viaje que hizo a Estados Unidos entre los meses de septiembre y noviembre de 1895 en el Ferrocarril Central Mexicano, y cuyo título completo es *En tierra yankee (notas a todo vapor) 1895*. El inicio del relato coincide con el inicio del desplazamiento; hombre y máquina parten desde la Ciudad de México, pasan por los estados de Querétaro, Aguascalientes y, en Zacatecas el paisaje se torna desértico. Su tránsito por el norte de México lo motiva para observar los “contrastes de civilización refinada e incultura absoluta” (21) en el paisaje heterogéneo que le muestra la ventanilla del tren de un México que se pensaba en esa época en transición hacia la modernidad. Prosigue por la ciudad de Camacho, Symon (Durango), Horno, Jimulco, Torreón (Coahuila). Por la ruta que describe, en Torreón tomaría la dirección que quiebra hacia el noreste en el Ferrocarril Internacional. Se interna en territorio estadounidense cruzando el río Bravo por la frontera de Piedras Negras, Coahuila, y Eagle Pass, Texas. (Fig. 2)

Después de cruzar el Río Bravo, el tren pasó por ciudades del este norteamericano que dejaron una huella sonora en la escritura del autor. Tal sensibilidad sonora resulta ahora uno de los más fieles registros textuales sobre los cambios en las formas de oír los nuevos ruidos que emergían en el último tercio del siglo diecinueve y que resultan ahora evidencia textual de un mundo que se tornaba en extremo ruidoso. Estas crónicas manifiestan una nueva forma de sentir en donde la signatura de lo visible como aspecto definitorio de la modernidad tiende a complicarse, permitiendo expandir el campo de la experiencia auditiva y literaria, que tendría un ápice en la primera mitad del siglo veinte con el desarrollo de las tecnologías de sonido y su relación con la vanguardia histórica literaria. De ahí que las figuras del ruido demandan indagaciones estéticas y políticas acerca de las formas de escuchar y de narrar en el fin de siglo diecinueve. La proliferación de imágenes sonoras en las crónicas de Sierra permite una lectura que explora cómo la literatura traza un mapa sensitivo con énfasis y atención en los eventos sonoros, los cuales a menudo constituyen una contraparte relevante de aspectos que han tenido un enfoque meramente visual en la crítica literaria y cultural sobre el siglo diecinueve y la vuelta de siglo.

Una lectura detenida de algunas crónicas de esta colección, en realidad poco estudiada, nos obliga a pensar las formas en que se imaginaban lo sónico y lo audible en relación con tecnologías de comunicación como el ferrocarril en espacios modernizados desigualmente. El narrador recurre a una terminología de dirección y composición musical para señalar la emergencia de una hegemonía económica e industrial que reorganizaba los nuevos ruidos que marcarían los ritmos modernos de la primera mitad del siglo veinte. Esta terminología, influenciada por una sensibilidad musical explícita en otros textos del autor, se manifiesta en una proliferación tropológica que gravita sobre motivos de música, ópera, armonía, pentagramas, orquestras, ritmos, compases, y ruido, entre otros.⁴¹ Dentro de estas figuras, el ruido tiene un lugar privilegiado para entablar y

⁴¹ En su novela breve *Confesiones de un pianista* (1872-1873), considerada de corte romántico (Treviño XIV), en donde el protagonista es un joven músico que narra introspectivamente sus desengaños políticos y artísticos de juventud, el tema musical queda adscrito a la sensibilidad exacerbada del artista en su lucha interior por rechazar y aceptar la corrupción y decadencia moral de su mundo. En *Confesiones*, la pieza *Nocturno*, del pianista y organista

develar relaciones neocoloniales con el otro (el *yankee*). El empleo de específicas metáforas sonoras denota precisamente un giro de sensibilidad, una suerte de dislocación o de fisura donde el ferrocarril internacional entre México y Estados Unidos en el último tercio del siglo diecinueve se instituye como un evento sonoro. La sensibilidad auditiva del viajero hacia *el ruido del ferrocarril* es uno de los ejes principales constructores en la producción y percepción de un espacio transnacionalizado, y del relato del viaje. Se trata, por lo tanto, de un espacio global porque el intelectual se desplaza entre dos países unidos por redes ferroviarias, medios de comunicación y de transporte, cuyo efecto, además de su impacto geopolítico y económico, consistió en movilizar no sólo cuerpos, sino también sensibilidades, en este caso, auditivas.

El viaje de Sierra participa de la práctica común decimonónica del relato de viajes como productor de imaginarios que delimitaban un carácter nacional identitario, mientras al mismo tiempo reafirmaban parte de un cosmopolitismo intelectual que fue práctica cultural de la época y que insertaban a la cultura mexicana en un panorama global; pero al mismo tiempo las metáforas del ruido enseñan que tal delimitación identitaria es trascendida y cuestionada. Dentro de la tradición viajera, tampoco se trató en exclusivo del “viaje importador” de un modelo de modernidad y eventualmente de su crítica, como Julio Ramos dijo a propósito de los relatos de viajes a Norteamérica de intelectuales como Sarmiento y Martí, respectivamente (144). Si bien Sierra tuvo posiciones críticas con respecto al neocolonialismo y el capitalismo imperial norteamericano, no escatimó en expresar su admiración hacia l de Estados Unidos.⁴² Y así como el crescendo es un término musical que implica un aumento en la intensidad del sonido, así la intensificación tropológica en el relato se emparenta con un incremento gradual de estímulos sonoros que definen, poco a poco, la experiencia del viajero en territorio estadounidense.

Sierra se encuentra entre los intelectuales mexicanos e hispanoamericanos que viajaron a Estados Unidos en el siglo diecinueve y que, sobre todo en la segunda mitad del siglo, dieron cuenta de la emergencia de Estados Unidos como hegemonía económica mundial. Su texto expone un fenómeno geopolítico que se consolidó después: el “desplazamiento de la esfera francesa” (Quirarte 25) como monopolizadora de la influencia cultural en México, posicionando así a Nueva York junto con Londres y París entre las metrópolis capitalistas más importantes del mundo. Pues también, a finales del siglo diecinueve las potencias del Atlántico norte (Inglaterra, Francia y Alemania) se reconfiguraron incluyendo a Estados Unidos en la vanguardia de lo que los historiadores han llamado la segunda revolución industrial.⁴³

Sierra realizó este viaje en 1895, sin embargo, *En tierra yankee* fue publicado inicialmente entre 1897 y 1898 por entregas en el periódico *El Mundo Ilustrado*. La primera edición en forma de libro aparece en 1898, edición que el mismo autor preparó para su publicación. Cuando Sierra

francés Joseph Leybach (1817-1891) se convierte en símbolo de algunos valores tradicionales perdidos ante los cambios del mundo moderno. A través de la música y el piano, el artista es intérprete de las emociones, y debe percibir y ser capaz de revelar “la rima del mundo y el átomo en el gran poema de la creación” (*Confesiones* 11). Aquí, el músico como el poeta traducen los ritmos solemnes del mundo a una forma de armonía que resulta ser la gran pérdida a partir de la cual gira el texto. En consecuencia, a pesar de los intereses musicales compartidos y la conciencia de una cultura auditiva que subyacen en ambos textos, el mundo urbano novelesco en el texto de 1873 difiere enormemente del mundo narrado en su relato del viaje a Estados Unidos de 1895.

⁴² Cursivas del autor.

⁴³ De acuerdo con Edward Beatty la segunda revolución industrial estuvo prefigurada por el fin de la guerra civil norteamericana (1865) y la unificación de Alemania (1871); la caracterizan el aumento en la producción de maquinaria industrial, y la inversión en industrias químicas, eléctricas e instrumentos de precisión (59). Así, las demarcaciones cronológicas entre una primera revolución industrial de finales del siglo dieciocho, y esta segunda revolución industrial nos permiten explicar parcialmente muchas de las respuestas del intelectual mexicano ante la ideología del progreso capitalista: la conciencia del desface y las ansiedades que esta le produce.

realiza este viaje tiene una magistratura en la Suprema Corte, y además es catedrático de Historia en la Escuela Nacional Preparatoria. De 1905 a 1911 desempeñaría el cargo de Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes.⁴⁴ Como muchos intelectuales decimonónicos Sierra tenía conocimientos multidisciplinarios. Su relación dentro del porfiriato lo integra en el grupo de los científicos, grupo de intelectuales (economistas, juristas, ingenieros, estadistas, políticos, burócratas y escritores) que como los intelectuales de las dos generaciones anteriores también propendían al saber enciclopédico y al gusto por la política (González 958). De hecho, dentro de la historia mexicana, Sierra es más conocido por ser divulgador y propagandista de ideas políticas liberales positivistas y reformas educativas que por sus textos literarios y de ficción. Incluso Charles Hale sugiere en considerarlo “el principal intelectual del porfiriato” (7) por su liderazgo en el grupo y apoyo al régimen de Porfirio Díaz, sin menoscabar, por supuesto, las bastantes actitudes críticas que tuvo hacia la dictadura. Su escritura y funciones se dividían entre las ciencias políticas, la historiografía, la diplomacia, la administración pública, la educación, el periodismo y la literatura.

La naturaleza y motivos del viaje parecen heterogéneos, tal como sus múltiples lugares de enunciación. Sin embargo, los primeros párrafos enuncian el interés personal de quien después de leer una multitud de relatos de viaje y bibliografía sobre Estados Unidos decide conocer el país que resultaba ser el modelo más próximo de modernidad material e industrial para México. En su trayecto, visita algunas instituciones, edificios históricos, y monumentos estadounidenses, escuelas, bibliotecas, museos, teatros, iglesias, tiendas, parques, avenidas, sitios turísticos, fábricas y una exposición universal. A lo largo del viaje se encuentra con algunas legaciones de paisanos y otros funcionarios menores estadounidenses, así como familiares lejanos y amigos que los reciben. Esta información, que denotaría hasta cierto punto la oficialidad del viaje, no ocupa un lugar principal en el desarrollo del relato. Además, influido especialmente por el relato del viaje que su padre, Justo Sierra O'Reilly, hizo a Estados Unidos a mediados de ese siglo con propósitos más políticos, este país aparece en sus crónicas como hondo objeto de deseo del viajero, con una mezcla afectiva de fascinación, expectativa y disgusto. Por la misma naturaleza híbrida del género de la crónica, este viaje toca los espacios de las esferas pública y privada.⁴⁵

En la primera crónica, “De Buenavista al Bravo,” así comienza Sierra:

Aún tenía en la boca lo amargo del matinal adiós dejado entre besos en el lloroso hogar; procurando disimular el estado de esta mi alma cobarde e inquieta ante toda perspectiva de movimiento material (así me la legaron dos o tres generaciones de sedentarios y lectores), decía a los amigos (muy pocos, por cierto, pero muy buenos y muy míos): “No voy a ver a los Estados Unidos, voy a ‘entreverlos’; puede ser que me atreva alguna vez a interrogar a las cosas, pero nunca a los hombres. Y no es mala mi razón; si creo poder traducir el inglés, no creo poder hablarlo y estoy seguro de no entenderlo; permaneceré, pues, incomunicado de antemano con la sociedad a través de la cual pasaré a todo escape como un sordomudo. Esto puede tener sus encantos; más deben de ser mayores sus inconvenientes... Por ahora, invitado por un hombre noble y generoso, que, más que un hermano de mi madre,

⁴⁴ La Escuela Nacional Preparatoria fue fundada en 1868 por Gabino Barreda como un intento de reformar un órgano educativo que pretendía formar a las nuevas élites intelectuales burguesas mexicanas en el positivismo. Para Leopoldo Zea, este constituyó un instrumento ideológico puesto al servicio del nuevo orden de la burguesía mexicana en ascenso.

⁴⁵ Por lo que Sierra registra como información tangencial y secundaria en el relato, el intelectual va acompañado de otros oficiales de gobierno, lleva cartas para ser entregadas, entre ellas una directamente al cónsul mexicano en Nueva Orleans, Romero Rubio, de parte de Porfirio Díaz.

ha sido para mí un paternal amigo, voy a ‘formarme una idea’, como dicen, de la grandeza en *crescendo* prodigioso que, desde niño, soñaba ver...”

Y mientras pensaba estas cosas y otras, había pasado de los brazos de mis amigos a los muelles y calientes cojines del *Pullman*, y el tren devoraba kilómetros al ritmo presuroso de sus enormes herraduras metálicas que golpeaban a compás el acero de la vía. (15)

Desde el inicio, Sierra ubica el relato dentro de un género discursivo que formó parte de su biblioteca intelectual, e incluso de la bibliografía familiar, pues no faltan referencias entrañables a la obra del padre. Demanda asimismo una ruptura con el sedentarismo erudito para desplazarse hacia ese país cuyo carácter resulta ser objeto de deseo y de expectativas no definidas directamente, pero que le ayudarían a *formarse una idea* sobre la nación estadounidense; tema de interés no gratuito para los intelectuales mexicanos quienes fueron testigos durante el siglo XIX de la expansión hegemónica estadounidense y de su política anexionista que sufrieron en territorio propio. El cronista está consciente de la velocidad que el viaje impone, de ahí también el subtítulo parentético que originalmente apareció en la primera edición: (*Notas a todo vapor*), el cual denota la rapidez y mecanización del viaje. Sabe, quizá desde su posición de profesor de Historia que dos meses es muy poco tiempo para formarse juicios más profundos sobre un país entero. Y, sin embargo, probablemente esa hubiera sido su intención de haber podido, la de disponer de más tiempo para estudiar ciertas costumbres y aspectos culturales norteamericanos con más hondura, desde lugares de enunciación más específicos y delimitados.

En la crónica titulada “La vita buona”, a la mitad de toda la colección, Sierra recuerda el principal propósito de sus notas de viaje, que él explica como “consignar” de forma superficial sus impresionismos subjetivos:

Mi propósito, ¿no lo he dicho ya?, es consignar, en rápidas noticias, mis sensaciones causadas únicamente por el aspecto exterior de las cosas en este país interminable. A lo demás renuncio, no me meteré en honduras; acaso más tarde --¡oh, nada vale tanto la pena como este estudio para nosotros los mexicanos! (83)

Las palabras de Sierra sugerían la necesidad de estudios más sistematizados acerca de las relaciones bilaterales entre México y Estados Unidos, reconociendo que tal interés nace de la vecindad geopolítica. En cierto modo, Sierra aquí está pensando como el positivista historiador y político que fue al estar consciente de la necesidad de estudios más “científicos” que prepararan a México con conocimientos de política exterior, de la naturaleza de la sociedad estadounidense, y quizá de las posibles intenciones, o amenazas imperialistas. Además, si durante este periodo el modelo de progreso material a seguir era el modelo “yanqui,” estudios sistematizados sobre la cultura y la sociedad estadounidense se pensaban necesarios para poder imitarlos mejor, o para tomar esos rasgos de la raza sajona que los habían puesto hasta entonces en la vanguardia de la modernidad industrial.⁴⁶

Pero ese es solo el deseo del intelectual. Al ser publicadas algunas de estas crónicas en la revista de la Ciudad de México *El Mundo* antes de ser editadas en forma de libro, el evento editorial de las publicaciones por entregas sugiere que efectivamente existía un público consumidor de

⁴⁶ Leopoldo Zea sugiere que es precisamente la cercanía amenazante de Estados Unidos una de las razones por la cual la élite intelectual mexicana adoptó el positivismo como ideología de orden y de progreso. De acuerdo con Zea, esta doctrina les ofrecía también una justificación para explicar la impotencia, la debilidad y la inferioridad del mexicano en términos raciales. En suma, parte importante del programa positivista residía en la sajonización del alma del mexicano: “era menester educar a los mexicanos formando en ellos cualidades de las cuales carecían: las cualidades del hombre práctico” (337). Sin embargo, la afirmación de Zea no explica por qué el positivismo fue una doctrina dominante en zonas muy distantes de los Estados Unidos.

relatos de este tipo. Debido a la constitución de la guía de viajes como fenómeno editorial impulsado por la industria cultural y periodística y el desarrollo ferrocarrilero durante el porfiriato, este es el género con más relevancia para entender las crónicas de viajes de Sierra, y en particular las ideas sobre Estados Unidos que circulaban en el imaginario de las élites mexicanas (Green 68). (Fig. 2)

Sierra rechazaba que sus crónicas se encasillaran en la categoría de guías turísticas; seguramente por considerarla un género comercial y superfluo, un género de moda en la época, en el que a veces los propios viajeros incorporaban apéndices a sus relatos de viaje que consistían en guías turísticas. En la primera crónica Sierra aclara: “No, yo no pretendo hacer una “guía de paisajes para los viajeros del Ferrocarril Central”; a otros esa gloria” (17). De hecho, el intelectual, en varias ocasiones reniega de la fetichización turística de lugares como las cataratas del Niágara, los cuales le demandaban, lo hubiera querido o no, que se comportara como un turista entre tantos.⁴⁷

La ansiedad de Justo Sierra ante el género menor de la guía de viajes puede explicarse como parte también de la profesionalización de los escritores durante la época quienes a menudo se debatían precisamente entre su condición de escritores asalariados con una responsabilidad editorial inmediata hacia el público consumidor que los leía, y el interés esteticista o el relativo a otras disciplinas, en la escritura. Sin embargo, la crónica finisecular como otro género menor e híbrido que indudablemente estaba ligado al viaje y al desplazamiento urbano, ya que surgió precisamente de la posibilidad de este desplazamiento, le ofreció más libertad discursiva y retórica para desarrollar múltiples digresiones históricas, políticas, estéticas, íntimas, sensualistas que enriquecieron el relato, y sin las cuales este texto ahora carecería de relevancia para intentar comprender cómo se desarrollaron algunos modos de sentir y de percibir ciertos cambios sonoros que la modernidad imponía.

Para ilustrar el conflicto de prestigios entre géneros dentro del mercado editorial finisecular, cito el prólogo que Sierra escribe al libro de viajes de su amigo Rubén Darío, *Peregrinaciones* (1901), donde dice: “me dispuse no a viajar con el poeta, sino a viajar por dentro de las impresiones del poeta” (9). Después, Sierra se lamenta empáticamente con Darío sobre las desagradables imposiciones de la prensa de viajes, del

esfuerzo atormentador del poeta por exteriorizar su impresión en lenguaje de viajero, por precisarla, cuando es imprecisa, por recortarla cuando no tiene contornos, por reducir a unas gotas de agua clara que ha de beber cualquiera el celaje sutil que *flane* por nuestro cielo (11)

Las imposiciones de un estilo que Sierra denomina despectivamente “lenguaje de viajero” tienen que ver, por un lado, con el desarrollo de la prensa de viajes a lo largo del siglo diecinueve y, por otro lado, con los procesos modernizantes en la prensa finisecular que marcarían una transición estilística desde la crónica literaria y periodística hacia el reportaje llano y objetivo. La guía de viajes implica una voz narradora desde el yo, y una *mirada* que muestra los lugares, y *guía*

⁴⁷ Ver la crónica llamada “Niágara” (*En tierra yankee* 153-160); o la crónica “In Excelsis” (64-71) en la que Sierra describe parte de su experiencia al visitar la isla Bedloes donde se encuentra la estatua de la Libertad. En Bedloes, Sierra repara en los turistas que beben cerveza en bares destinados para ellos, en las estatuillas reproducciones o baratijas de bronce, aluminio, cobre, estaño, cristal, etc., todos estos aspectos anticlimáticos que opacan su sublime emoción ante el admirado ideal de la Libertad, “Madre” de los conflictos bélicos del siglo, como él le llama. Leonardo C. de Morelos señaló sucintamente que Sierra “consume gran parte de su tiempo en las fruslerías de turista” (736) a lo largo de su viaje. Y en efecto, Sierra hace algunas paradas comunes que hicieron varios viajeros mexicanos a lo largo del siglo diecinueve en sus viajes por Estados Unidos, y que incluso ahora resultan parada obligada de las guías turísticas.

a través de una ruta marcada para suscitar el deseo. Sin embargo, la colección de crónicas de *En tierra yankee* hasta cierto punto escapa al programa marcado de una guía y al lenguaje racionalizador del viajero. La ruta se cumple; el deseo a veces es ambivalente; el detalle con que el viajero narra sus percepciones y el discurso de lo nuevo sugieren la intención de ofrecer una descripción pormenorizada de sus más vivas impresiones sensoriales, desde *dentro*, como él dice, en especial auditivas y visuales. De esta forma Sierra reafirmaba un propósito que también resultaba estético, pues cuestionaba la forma en que percibía el mundo mediante los sentidos, y la posición en que se colocaba él como sujeto sintiente: “Yo que me había propuesto no hacer este viaje para observar sino para recibir sensaciones” (129).

Observar, en este caso como lo define Sierra, implicaría la distinción entre una observación metódica, detallada y cuidadosamente pensada, más apegada a la investigación científica y quizá desapegada de la realidad que se percibe; y entre el acto de recibir sensaciones, que invita a la participación de otros modos de percepción, no sólo el visual, permitiendo un flujo más espontáneo, próximo e inmediato con la información sensorial percibida. Las fijaciones corporales y sensualistas, plásticas, ofrecen un carácter lo suficientemente indefinidas para generar ambivalencias significativas ante las actitudes políticas de Sierra hacia Estados Unidos. La sola atención a las percepciones sensoriales echaría abajo cualquier intento racionalizador de la experiencia, y es aquí donde entra el protagonismo del sonido en las crónicas de Sierra. El ruido que encuentra en los lugares desestabiliza el intento racionalizador, produciendo un movimiento vacilante entre orden y desorden, entre el shock sonoro y la intelectualización de la experiencia.

En las crónicas, las realidades positivas tan caras al Maestro como su obsesión por el orden, el progreso, la observación empírica y objetiva así como su fe en la aplicación de “los métodos científicos para obtener los fines prácticos de desarrollo económico, regeneración social y unidad política” (Hale 8) son impugnadas a menudo ante la desorientación que las fuertes impresiones le provocan, en especial las derivadas de su experiencia corpórea directa con el mundo donde su determinación analítica, objetiva y factual resulta amenazada. El viaje detona la sensibilidad amenazada del narrador y la traspasa, invadiéndola.⁴⁸

En especial el viaje resulta fructífero para distanciarse de su objeto y percibir con extrañeza lo dado de antemano para quien ya ha pasado mucho tiempo en un mismo lugar; de ahí también que Sierra sea muy receptivo al ruido, a los ambientes sonoros. De hecho, la sola experiencia del viaje, el nomadismo que este implica, reafirma el aislamiento que el narrador dice tener al estar en un país cuya lengua no entiende bien, de ahí que dice pasar como un “sordomudo”, aunque al mismo tiempo, su voz narrativa y su perspectiva auditiva contradicen ese aislamiento y perspectiva superficial. La marginalidad y el monolingüismo en el que se encuentra desplazado gracias a la naturaleza del viaje le permiten encontrarse en el centro mismo de las sensaciones, sensible a los estímulos elusivos que lo bombardean, y que puede medio asir a través de imágenes sonoras.

⁴⁸ Esta es también la definición que el historiador Charles Hale ofrece del “liberalismo conservador” o la “política científica” justificada durante toda una época como la filosofía política del porfiriato, basada originalmente en el positivismo de Comte y ajustada al conservadurismo republicano para luchar contra la anarquía, y que pone a la ciencia como un medio para lograr fines políticos (8).



Figura 2. Ferrocarriles de México y Estados Unidos, 1888 (Riguzzi 79).

TENGA USTED PRESENTE

si quiere ir á los Estados Unidos, que tenemos Carros Pullman con salones, "Restaurant", Dormitorio, cómodos y elegantes, en todos los trenes rectos del

Ferrocarril Nacional

MEXICANO

Los pasajeros pueden elegir entre tomar sus alimentos en el "Carro-Restaurant", ó en las estaciones ya conocidas, donde el tren se detiene para el objeto en este camino.

La única línea que va directamente á San Luis Potosí y Monterrey, es la

"Ruta de Laredo"

4 días y 15 horas
desde la ciudad de México
á la ciudad de Nueva York

12 horas más pronto á St. Louis Mo., y puntos más allá.

Se reservan localidades en los Carros-Palacios Pullman, directamente, hasta St. Louis y Nueva York.

Las oficinas generales de la Compañía se han trasladado á la Estación de Colonia, junto al Paseo de la Reforma.

Oficina de Boletos, Te'legrafo y Express, en los bajos del Hotel San Carlos.

W. B. RYAN,
Agente general de Carga y Pasajeros.

Figura 3. Agente de carga y pasajeros ofreciendo sus servicios de viajes a Estados Unidos en ferrocarril en el periódico *El Nacional* el 29 de enero de 1898, por la ruta de Laredo, y que muestra una práctica finisecular en la que conflúan la experiencia del viaje, el turismo, el ferrocarril, y los imaginarios culturales sobre Estados Unidos.

La dimensión audiovisual del relato

Ante la inédita experiencia que el viaje le otorga, el intelectual “para la oreja” y oye ruidos; no ignora la composición pictórica del paisaje, pero es el paisaje el que se le presenta con resonancias sonoras. De hecho, la dislocación de los dos sentidos principales con los que más conscientemente mediamos la experiencia en el mundo, ver y oír, movilizan el arranque del relato. Sierra se enfrenta al desafío de la experiencia nueva que apenas se abre para él mediante el trastocamiento de la vista y del oído, resultando en la dificultad para atribuir un significado preciso y concluyente a sus impresiones. Así, por ejemplo, al comenzar su relato con la frase “No voy a ver los Estados Unidos, voy a ‘entreverlos’”, las primeras palabras de Sierra advierten sobre la dificultad para asimilar las rápidas impresiones de viaje, y la incertidumbre de su conocimiento sobre el fenómeno norteamericano, a pesar de que, como mencionamos, era un ávido lector y estudioso de literatura política sobre ese país. Cuando el narrador no puede ver con claridad recurre al verbo *entrever*, y pareciera que emerge un mundo de percepciones atenuadas al oído, donde no solamente la palabra y la sintaxis conocida producen significados. No es lo mismo “ver” y “entrever”, y ambos verbos tienen una diferencia semántica importante que marca la naturaleza sensorial del viaje más allá del acto meramente visual.

Tendemos a pensar que la mirada límpida es más objetiva y confiable, en comparación al *entrever* cuyo campo semántico nos remite al ámbito de lo confuso y lo borroso. El *DRAE* define el verbo *entrever* como “ver confusamente algo”; en una segunda acepción lo define como conjetura, sospecha o adivinación de algo. Pero la sospecha o la conjetura, cuando tienen validez pueden resultar más agudas invirtiendo de este modo la supuesta objetividad de una mirada immaculada pero ingenua. *Entrever* también puede significar poner más atención, ver más allá de lo inmediato a través de un proceso de reconstrucción de una imagen que a primera vista aparece dispersa, pero cuyo sentido está compuesto de otras instancias sensoriales. La mirada confusa de Sierra, y la diferencia de matices entre ver y *entrever* podría explicarse, hasta cierto punto, a través de la noción de visión panorámica en la modalidad de viaje en ferrocarril y la mirada en la pintura impresionista.

En su estudio *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space*, Wolfgang Schivelbusch ha señalado que el viaje en ferrocarril influyó en las formas de *ver* a partir de la segunda mitad del siglo XIX, afectando la previa asimilación del paisaje como un fenómeno nítido, detallado y continuo. La visión panorámica para Schivelbusch es producto de la mecanización y velocidad del viaje, la cual produce un “paisaje evanescente” en el que la imagen se difumina, disminuye la percepción visual y, por lo tanto, elimina el primer plano del paisaje separando al sujeto observador del espacio y colocándolo en una situación de sobreestimulación constante que a la larga produciría el embotamiento de los sentidos. Así, las vistas a través de la ventanilla pierden su profundidad en una multiplicación vertiginosa de imágenes que ya no pueden ser aprehendidas mediante la contemplación detenida. En *En tierra*, la velocidad del viaje y, además, el tiempo de enunciación narrativa, añaden el efecto de sobreestimulación constante y una disminución en la percepción visual producto de esta sobreestimulación. El inicio de la narrativa coincide con el inicio del viaje como actividades muchas veces simultáneas. Prueba de esto es el relato mayormente narrado y descrito en presente de indicativo, y a veces, en el presente continuo, además de algunos referentes deícticos que refuerzan la simultaneidad de la situación denotada con el acto de enunciación. Este recurso produce el efecto de una temporalidad abierta del relato y el efecto de movilidad y sobreestimulación constante. Así narra, por ejemplo:

La noche, entrevista por la ventanilla de mi camarote, tiene color de sueño... Pasan las horas; de repente para el tren; rumor de gentes que entran y salen; el negro que

pasa, un camarote que se abre con ruido de cadenas y de anillos de cortinajes, después unos gritos lamentables afuera. ¿Qué grita ese hombre, Dios mío? ¡Pide auxilio, sin duda! ¡Algún crimen! Dice: ¡Una toalla! ¡Una toalla!” Vendía toallas aquel energúmeno. (5)

Prosigue así describiendo los colores y matices del amanecer entre Aguascalientes y Zacatecas, para después:

Surge de golpe el sol, sin transición, sin permitir buscar una metáfora, surge como una sorpresa; es exactamente como un ojo que despierta, como una pupila repentinamente abierta y que todo lo viese de golpe. Pronto las fajas oscuras de las nubes lo deforman, lo cortan, lo ocultan luego. Y tal es una *mise en scene* de una aurora en Zacatecas. (5)

Esta forma de ver un panorama, o más bien de entrever como Sierra señala primero, está efectivamente mediatizada por el movimiento del tren y la velocidad; así lo ilustra la imagen de un sol progresivamente deformado, fragmentado, escondido por las nubes, en una puesta en escena en donde la ventana de cristal se convierte en una pantalla por donde pasan múltiples imágenes hasta que el ojo del sol se desvanece. En estos juegos con luz e impresión, primero, la noche tiene el color del sueño, dice Sierra, el color de la disgregación y la evanescencia de la imagen visual. Pero la noche también permite que los sonidos sean escuchados con una repercusión más intensa, abriéndose así, justo en medio de esta reflexión “panorámica” que inicia con la noche entrevista por la ventanilla y cierra con el símil del ojo del sol oculto, un ambiente sonoro que marca el desenlace cómico del incidente de la toalla. Al final, tenemos un cuadro en donde las imágenes, oscuras o luminosas, tienden a desvanecerse por la mediación de la ventanilla de tren. En el panorama que presenta la ventanilla del tren, la noche y luego el sol oculto por las nubes denotan limitaciones en el campo visual del narrador, dando así lugar a las percepciones del sonido que refuerzan la creación de una atmósfera que por un momento crea suspenso, para devenir en humor.

No significa, por lo tanto, que la visibilidad de Sierra constituye una forma distorsionada de ver la realidad ni una forma menos perceptiva, más bien responde a una necesidad material y de adaptación del sujeto a su entorno en el que la cualidad de los estímulos sobrepasa los marcos de percepción acostumbrados. De ahí que el panorama no puede desvincularse de la mirada impresionista ni del entrever de Sierra, quien lo explica mejor cuando precisamente describe ciertas pinturas impresionistas en su paso por una Exposición en Atlanta, Georgia:

telas sin dibujo y sin colorido, tratadas por medio de un pincel cargado con todos los colores de la caja, que manchan sin orden aparente [...] pero vistas de lejos y en cierto ángulo, hacen estallar ante los ojos un conjunto de objetos que procuran la sensación misma de la realidad o hacen creer en ella (27).

La mirada de Sierra, el entrever, no conoce bordes y en lugar de captar el detalle realista mediante una perspectiva omnisciente y detallada, percibe ya la tela en su totalidad, a distancia y en alta velocidad. El impresionismo pictórico es un trabajo con la luz y la impresión, y al parecer con el movimiento pues se trata de modificar los ángulos o posiciones establecidas. Sierra emplea la palabra “sensación” para referirse al efecto de ilusión óptica de una técnica pictórica, donde técnica y tecnologías son asimiladas también por otros sentidos.

A pesar de lo revelador del estudio de Shivelbusch en donde la máquina y el movimiento se integraron a la percepción visual naturalizando la movilidad de la visión panorámica, mediatizando nuevas sensibilidades, la visión panorámica no explica el fenómeno aún más complejo de la superposición entre la mirada y el oído en este ensamblaje de tecnologías y sensorialidad. En las crónicas de viaje de Sierra el acto de entrever estructura el punto de vista del

narrador y, por lo tanto, la mirada ‘deficiente’, o esta variación sobre la mirada, constituye un filtro a partir del cual el sonido *enfatisa* su presencia.

De tal modo que omitir la participación del oído sería ofrecer una *perspectiva* incompleta, focalizada en lo visual. Muy a menudo la dimensión de la visión y la del sonido se encuentran superpuestas y un aspecto de la relación intrínseca dentro del campo de lo audiovisual consiste en que el sonido se hace más perceptible cuando no podemos ver. Don Ihde explica este traslape de una forma sencilla: “I become more aware of sound in the dark, and it makes its presence more dramatic when I cannot see” (51). La superposición entre el sonido y la imagen visual también implica un desplazamiento en el tipo de filtro sensorial que ocurre cuando, en medio de la confusión visual, Sierra parece más perceptible a los ruidos del ambiente. Así, desde la teoría narratológica, el punto de vista como principio selectivo de parcelas informativas, como las denominó Genette (246) tuvo que extenderse a una interpretación más amplia que algunos llaman auricularización, punto de vista aural o filtro para terminar de librarlo de su connotación visual (Nelles 80, 95), o punto de audición (Lastra 250). *En tierra yankee*, el sujeto que escucha es a veces más importante que el sujeto que observa, registrando a menudo un desplazamiento hacia la auricularización del relato, o influyéndose mutuamente puesto que la forma en que vemos también está determinada por los sonidos circundantes, y los sonidos del ambiente a menudo adquieren una significación específica de acuerdo con lo que vemos, o no vemos.

Para Ihde “[a]n inquiry into the auditory is also an inquiry into the invisible” (51). No mirar posee limitaciones, pero también permite otras libertades como desplazar la acción desde el punto de vista a un punto de audición. En efecto, la focalización imprecisa y en movimiento del narrador, la cual sobrepasa la visión panorámica, orienta y filtra el proceso narrativo dando cabida a una proliferación sonora que poco a poco, en *crescendo* como define figurativamente Sierra el progreso material norteamericano y su emergencia hegemónica, subirá en gradación volviéndose más fuerte. Si entrever es el acto que liga a Sierra con el mundo, el sonido ocupa un lugar privilegiado en la producción de una relación intersensorial entre el ojo y el oído en una superposición muchas veces sinestésica.

La perspectiva intersensorial entre ojo y oído permite darle especial importancia a una noción de modernidad como ruido que tiene implicaciones estéticas e ideológicas. Mi lectura de una modernidad finisecular ruidosa proviene en parte de la idea de que las formas de sentir y percibir el mundo no pueden aislarse de las tecnologías a través de las cuales mediamos esa realidad. “Los instrumentos son el ‘cuerpo’ que extiende y transforma las percepciones de los usuarios de los instrumentos” (Ihde 5). Pero el cuerpo aquí tiene un lugar primordial pues es precisamente a través de él que entramos en contacto con las tecnologías. Tampoco quiero reducir el concepto de tecnología a artefactos específicos como el ferrocarril el cual juega un papel relevante en “las notas a todo vapor” de Sierra. Tampoco quiero asumir que las tecnologías surgen de la nada y que son un determinante de los sentidos. Los desarrollos tecnológicos responden a una construcción histórica, así también las formas de sentir y percibir. En lugar de asumir un determinismo, las crónicas de Sierra nos permiten trazar relaciones entre tecnologías, formas de sentir, posiciones estéticas y técnicas retóricas y narrativas.

Si la máquina y el movimiento se integraron a la percepción visual naturalizando la aparente falta de profundidad del paisaje y el transcurrir vertiginoso, de alguna forma tuvo que integrarse el inevitable ruido estridente de la locomotora que exigía atención, agregándole una nueva profundidad auditiva a un paisaje. Por deducción lógica podemos agregar que el ferrocarril también le quitó el silencio al paisaje, o al menos le removió previos sonidos introduciéndole otros. En este sentido, el ferrocarril constituyó un evento modificando profundamente la percepción de

los ambientes sonoros, modificando así mismo el tráfico de las ciudades, porque ¿podía acaso concebirse un ferrocarril mudo? Puede concebirse, por supuesto, en los museos, o al enfriarse las máquinas paradas en una vía, sólo mientras este no esté en movimiento ni en circulación.

Es un hecho que a finales del siglo XIX uno de los emisores más fuertes de ruido en el ambiente es el tráfico urbano, con las carretas, tranvías, coches, trenes, vendedores ambulantes, músicos callejeros, vendedores, multitudes, pero de entre el entramado tecnológico urbano, la dimensión sonora del ferrocarril adquiere magnitudes colosales. Esta no va a ser la excepción para Sierra. Las grandes ciudades van a ser asociadas con el ruido el cual dependiendo desde dónde se escuche va a suscitar reacciones diversas y a veces contradictorias.

Sin embargo, la presencia del ruido no es totalizante. Efectivamente Sierra nota diferencias entre un espacio y otro, entre una ciudad y otra, o entre un país y otro. Desde una *perspectiva audiovisual* y una sensibilidad musical Sierra lee el espacio que atraviesa como una suerte de partitura. Distingue, a través de referencias musicales y rítmicas, los efectos de las disparidades en el avance histórico y el desarrollo modernizante a finales del siglo conforme atraviesa el desierto del norte de México, así como la frontera.⁴⁹

En esta región, a la cual, en contraposición a las grandes ciudades, define como inculta e incivilizada a través de la ventanilla del tren, el narrador *observa* y recurre a la analogía de asociar los hilos del telégrafo a la forma del pentagrama. Nótese también el uso de adjetivos como “invisible,” así como su racismo monocromático que refuerza el discurso colonialista que leía a las poblaciones nativas en clave mimética con la naturaleza mientras el sujeto civilizado, precisamente mediante su cada vez más intensa dominación de la naturaleza con la técnica se construía como un sujeto social.⁵⁰ Sierra anota:

no eran una nota alegre los caseríos que de tiempo en tiempo, agrupaban sus techos rojizos junto a los surcos barrancosos de riachuelos invisibles. Todas estas tintas se fundían en mi retina en una impresión monocroma; los indios que surgían de repente en las orillas de los secos y abortados maizales, tenían color de paisaje. Y, sin embargo, acabé por sentir algo de dulce y musical en aquella tonalidad fría y melancólica; los, hilos del telégrafo, rígidos y en fuga perpetua, pautaban esa música sin notas... (1-2)

Si el pentagrama es el soporte de la escritura musical, la metáfora de Sierra hace suponer que esta forma se extiende *anotando* con tinta invisible diferentes signos o sonidos que componen melodías correspondientes a fases en el desarrollo del progreso material y social dentro de la nación como en relación con Estados Unidos, así como los sesgos raciales. A pesar de que en un principio Sierra se niega a identificar sonidos y colores en el panorama monocromático y por lo tanto monótono del desierto de México, eventualmente acaba por sentir una tonalidad musical, casi un ritmo quizá, otorgándole cierta frecuencia y profundidad a un paisaje que creía sin dimensiones audiovisuales. Así, desde una aparente evanescencia de tonos, bordes y cuerpos que

⁴⁹ En México, sobre todo durante el Porfiriato, el desarrollo de la infraestructura ferrocarrilera tuvo un ápice nunca logrado durante el siglo XIX. Fred Wilbur Powell describe que, en 1876, año en que Porfirio Díaz asumió la presidencia, había en México sólo 416 millas de vías férreas que operaban entre México y Veracruz primariamente con capital inglés. Al final de su mandato el sistema de vías en México comprendía 15,360 millas mayormente manejado por capital extranjero norteamericano (14). A un lado de las vías corría paralelamente el cableado telegráfico.

⁵⁰ Dos lecturas de *En tierra* que tocan parcialmente el tema de las políticas raciales decimonónicas hispanoamericanas son las de Bryan David Green y, parcialmente la de Laurence E. Prescott. Ambos estudios, a grandes rasgos, manejan la misma tesis, las formas en que los sujetos colonizados reinscriben la estructura europea racial de dominación blanca, en sí mismos como en el Otro, en este caso el afroestadounidense.

asimila a través de la ventanilla del tren en movimiento, el desarrollo tecnológico representado en el cableado telegráfico que corría paralelo a las vías del ferrocarril le otorga finalmente características musicales a su vista.⁵¹

Dulce y musical son cualidades opuestas al bárbaro y frío paisaje que el narrador comienza describiendo. Como si el telégrafo terminara modelando parte de la música del progreso material en una suerte de repetición y escape constante, ya que, ese “algo” de musical que Sierra dice sentir no está aún contenido ni medido; ni siquiera sabe aún a dónde ese “algo” lo va a llevar. Sierra es incapaz de decir de qué se trata ese *algo* que le ha evocado su memoria o educación musical, la mirada panorámica y el cableado telegráfico. Además, en ese momento, ni siquiera hay sonidos aún, pues lo que el narrador expresa verbalmente (la música sin notas del cableado telegráfico) es una figura que resalta la cualidad sinestésica del sonido, en donde en lugar de oír la música la siente como las vibraciones pueden sentirse en el cuerpo, y la visualiza en el pentagrama para invisibilizarla inmediatamente después. Y sin embargo la música, aunque sin notas, está ahí en esos hilos rígidos del telégrafo, como la pieza de música conceptual sin notas de John Cage, 4'33”, que recuerda que efectivamente la performación sonora de esos cuatro minutos con treinta y tres segundos no señalan el silencio, sino la manifestación sonora del ambiente con todos los ruidos y sonidos que suceden en ese intervalo de tiempo (Collins 43). La imagen de Sierra sugiere que el sonido está en el ambiente, y que se siente no sólo con el oído sino con todo el cuerpo, y los mismos cuerpos lo producen junto con nuestra tendencia para construir sentido. En sus *Notas a todo vapor*, sobre todo en sus primeras notas, el narrador comienza a ponerse en sintonía con un paisaje nacional que se encuentra en transición a la modernización. Las vibraciones del tren, el pentagrama telegráfico y su sensibilidad musical seguramente le hicieron sentir el ritmo del tren a lo largo de las vías.

Según Esther Pérez Salas, la reproducción de partituras para piano con litografías en la prensa periódica se extendió desde los últimos años de la colonia hasta todo el siglo diecinueve, pero especialmente desde 1840, cuando los medios litográficos y de impresión facilitaron este tipo de reproducciones (36%). La música en partituras, argumenta la autora, representaba ideales elitistas y culturales de lo que significaba ser civilizado, además de ofrecerle a la música de salón en las tertulias una función cohesionadora de clase. De ahí también que los cables del telégrafo señalados por Sierra, con su música sin notas, nos remiten a una audiencia cuyo oído había estado siendo educado en las salas de conciertos, teatros de ópera, y en los salones y tertulias musicales de las clases altas, como sucede en su novela breve *Confesiones de un pianista*, y en algunas de sus *Crónicas dominicales*.

⁵¹ David Green explica esta escena como un ejemplo del discurso colonial racista internalizado por el sujeto colonizado; o en palabras de Mary Louis Pratt el fenómeno de la mirada auto-etnográfica, esto es, la mirada del viajero no imperial que adopta el discurso hegemónico del colonizador. Para David Green el hecho de borrar la diferencia entre paisaje e indígenas, así como Sierra lo hará en otro momento con los negros, y de asociarlos al color de la tierra implica asumirlos “como una multitud sin rostro que surge del suelo y amenaza la salud de las repúblicas” (76). Y aunque efectivamente no se puede negar que el punto de perspectiva de Sierra trasluce prejuicios racistas, sexistas y clasistas típicos de las élites intelectuales latinoamericanas hasta nuestros días, y en este caso de los intelectuales orgánicos del porfiriato, cuyo lugar de enunciación la mayoría de las veces pretende erigirse fuera de la masa, desde una posición paternalista como individuos que no se mezclan en ella porque se consideran superiores y quizá inalcanzables, lo cierto es que la dimensión auditiva de esta perspectiva desestabiliza la impermeabilidad de esta posición.

La voz de la lira y la tos asmática de la locomotora

En los parajes agrestes del norte de México, Sierra reflexiona sobre la forma en que no ya el telégrafo sino el ferrocarril, otro medio de transporte y comunicación, había alterado ciertas formas de percibir el espacio y el tiempo, cambiando las formas en las que el mundo se aparecía visual y auditivamente a los sujetos:

Las cercas de piedras blancas, colocadas prehistóricamente, parecen más bien denunciar un antiguo “paraje” chichimeca, que una aldehuela en nuestro siglo. Pero nuestro siglo está ahí presente en forma de telégrafo, cuyas altísimas cruces grises, unidas por las fibras metálicas, parece que huyen a grandes zancadas kilométricas hasta el confín del desierto; nuestro siglo va y viene con el tren de vapor ... (21)

Para Sierra la modernidad viajaba en ferrocarril, trascendiendo de este modo las dicotomías espaciales entre los espacios metropolitanos y los espacios donde los contrastes de la civilización parecían más obvios. El tren cambió la forma en que el mundo, el tiempo y la historia de México aparecía visual y auditivamente ante los sujetos. Justo Sierra no concebía la “prehistoria” mexicana como algo deseable. Esa prehistoria implicaba la aniquilación de México como Estado-nación. La ida y la vuelta de lo moderno, y lo moderno simbolizado en la locomotora, el movimiento, la rapidez y el ruido constituyen motivos repetidos a lo largo de las descripciones sobre la esencia del siglo diecinueve.

Evidentemente, las cercas de piedra resultaban prehistóricas para Sierra, y colocaba también al indígena fuera de la historia nacional. De ahí que, hasta cierto punto, el viaje en ferrocarril altera la percepción de estas categorías, permitiendo la existencia simultánea y desigual de distintos siglos o tiempos dentro del territorio mexicano. Es precisamente esta coincidencia de épocas coevas la que de algún modo refuerza y justifica como una realidad la retórica modernizante del gobierno de Porfirio Díaz, en la que la palabra “progreso” (material, industrial, económico) tuvo una función mítica fundacional no solamente para los apologistas de la dictadura. La problematización del imaginario hegemónico de lo visual se acrecienta con la entrada del ferrocarril y el desarrollo de las ciudades industriales.

Sobre el ferrocarril en México se construyó un simbolismo cultural y político relacionado a los imaginarios modernizantes de la época; sus representaciones van a ser comunes en la literatura, el periodismo, la música y la imagen. Intelectuales y escritores percibían en este artefacto la posibilidad de asistencia a lo que comúnmente llamaban el *concierto* de las naciones civilizadas, en el que sólo unas pocas naciones llevaban la batuta. Michael Matthews, en su estudio de las *visiones* de las élites sobre el ferrocarril durante el Porfiriato, señala que la publicación de artículos y poesía con tema de ferrocarril eran algo común, ya que este se convirtió en el símbolo por antonomasia del progreso y la modernización porfiriana. Escritores de distintas facciones, hombres y mujeres, no importaba si apoyaban o no el régimen de Díaz, celebraban la presencia de este acelerador del progreso, aunque con algunas ambivalencias, por supuesto.⁵²

Si nos remontamos brevemente a la crítica tradicional mexicana, Octavio Paz categóricamente les negó la modernidad industrial a los poetas Modernistas. Para él, esta modernidad “no se llama progreso ni sus manifestaciones son el ferrocarril y el telégrafo” (131), y arguye después que más bien la manifestación de la modernidad en la literatura modernista hispanoamericana se relacionaba a una economía de circulación de objetos y mercancías de lujo. Sabemos ahora que la narrativa mexicana de fin de siglo diecinueve ofrece exploraciones a

⁵² Según Matthews, también temían el libertinaje sexual que el ferrocarril podría facilitar debido a la excitación continua que provocaba en el sistema nervioso.

cuestionamientos estéticos en la forma de cómo percibir el mundo y de cómo dar sentido a las nuevas sensaciones provocadas por una modernidad industrial que, aunque desigual, constituía un fenómeno global, abriendo así nuevos horizontes conceptuales.

Llama la atención que, por ejemplo, en nuestras tradiciones occidentalizadas, el ruido, en especial el producido por la industrialización tecnológica y el avance del capitalismo industrial en Hispanoamérica sea leído como mero efecto negativo siempre en conflicto con el trabajo del conocimiento, intelectual o literario, de aquellos escritores que escribieron prolíficamente acerca de, y *a pesar*, de él. Julio Ramos citó, por ejemplo, una crónica de José Martí en donde se plantea el problema del lugar del escritor dentro de un mundo industrializado ruidoso, cuando cita: “Ahoga el ruido de los carros las voces de la lira. Se espera la lira nueva, que hará cuerdas con los ejes de los carros” (citado en Ramos 199). En la lectura de Ramos, el discurso de la tecnología entra en competencia con el discurso literario de la crónica, y el ruido de la máquina entra en evidente conflicto con el trabajo intelectual y poético. Sin embargo, la cita de Martí dice también otra cosa que Ramos no explica, pues a pesar de la evidente competencia entre trabajo poético y ruido industrial, Martí entiende que la poesía se reconstruye, y que no sólo se adapta a los nuevos tiempos o a las nuevas tecnologías, sino que mediatiza esta tecnología activamente para su propio desarrollo.

Por otra parte, en *Mexican Modernity*, el ruido como una forma de disrupción e interferencia al trabajo intelectual también aparece, aunque escuetamente mencionado, en la lectura de Rubén Gallo sobre los modernistas porfirianos (1-28); curiosa lectura sobre una época en la que quizá ninguna élite intelectual había querido creer más que nunca en la utopía y la realidad del progreso y de la técnica. De hecho, una lectura antitética a la de Rubén Gallo es la de Noé Jitrik para quien el modernismo como movimiento literario enfocado en la técnica de la escritura tiene un correlato en la técnica del progreso y de la industrialización. La máquina de escritura del sistema modernista, en su fijación por la forma, el metro, el ritmo, la técnica poética en general, y productora de “series bien articuladas de poemas” (87) reproduce metafóricamente una industrialización utópica. Mi propósito no sólo es expandir esta lectura del ámbito de la producción y del consumo en la poesía, sino llevarla a las nuevas formas de la percepción sensorial, en específico a la dimensión auditiva del relato. El ferrocarril es también una tecnología mediática; es un medio de transporte que, por supuesto favorece la circulación de mercancías, pero también es un medio a través del cual la información, ruido, y significado se movían.

Gallo cita de Manuel Gutiérrez Nájera “la tos asmática de las locomotoras, el agrio chirriar de los rieles y el silbato de las fábricas” como ejemplo de su posición tecnofóbica en 1881. Sin embargo, Gallo descontextualiza la metáfora de Gutiérrez Nájera. El poeta, en esta crónica llamada, “El movimiento literario”, ofrece una suerte de diagnóstico del estado actual de la poesía en México, un diagnóstico desalentador en ese año de 1881 sobre una poesía que él consideraba precaria porque los escritores o ya no escribían, o no disponían de periódicos especializados para publicar literatura. Lo dice uno de los primeros promotores del modernismo en Hispanoamérica, y quien después co-crearía con Carlos Díaz Dufoo en 1894 la *Revista Azul*, órgano de promoción de la literatura moderna de fin de siglo. Así mismo, la metáfora de Gutiérrez Nájera para referirse al ruido de la locomotora no necesariamente representa una actitud tecnofóbica, sino más bien se trata de una metáfora que une el campo semántico de la tecnología con la incidencia bastante frecuente de las enfermedades pulmonares en la época.

Si bien es cierto que uno de los efectos psicológicos del ruido es la interferencia con el trabajo intelectual que a menudo exige una atención silenciosa, el ruido en detrimento del trabajo intelectual no es total pues existe una gradación que depende de factores como el gusto, estado de

ánimo, lugar y momento de aparición del ruido ambientales (Domínguez Ruíz 107), que modifican los efectos que este puede tener en el sensorio corporal y afectivo. Sucede, en suma, un proceso de adaptación a los espacios ruidosos. Igualmente, cuando está ligado a los beneficios del progreso, el ruido se reviste de cualidades míticas creadoras como si todo lo nuevo y lo grande comenzara con un gran ruido, una explosión. Además de las evidentes emociones negativas que suscita en determinados contextos, el ruido desencadena una proliferación tropológica en el relato. Darse cuenta de los ruidos provoca en el narrador una participación en procesos analógicos y metafóricos que permiten transformar el exceso de estímulos en una experiencia más o menos asimilable. Es una forma de transformar el ruido, eso que carece de sentido, a sonoridades que precisamente hagan cognoscible más o menos la experiencia.

El mismo Gutiérrez Nájera como productor de símbolos culturales legitimadores del Porfiriato vio en el ferrocarril, a pesar de la tos asmática que Gallo interpreta como determinante rechazo, la posibilidad de evolución social y el único trayecto posible al modelo de modernidad capitalista industrial. Ejemplo de esto son crónicas y artículos en donde el ferrocarril simboliza el inicio de la historia moderna en México.⁵³ De una manera similar, Sierra también describe a las construcciones de piedra de características chichimecas como prehistóricas; una prehistoria que ha sido allanada por el ferrocarril y el telégrafo imponiendo una musiquilla imaginada como metáfora del progreso.

Jacques Attali le confiere a la díada música/ruido una cualidad dialéctica. Distingue así entre música y ruido confiriéndole a este último características de destrucción y la promesa del reordenamiento. Y en realidad música y ruido no se excluyen en sus definiciones, ya que “[t]oda música puede ser definida como un ruido al que se ha dado forma según un código” (41). En este sentido, los ruidos también conforman una sonoridad, aunque sin una frecuencia específica, ni un conjunto de normas o preceptos que estructuren un sistema a partir del cual puedan transmitir y pueda ser recibido un mensaje. En este sentido, la red ferroviaria paralela al cableado telegráfico aparece como reorganizadora de nuevos ruidos, de una música que Sierra no termina de entender, pero que lleva dentro de sí la marca de la disonancia.

El ruido resulta disonante en relación con la voz del poeta o con el trabajo intelectual. Y efectivamente así perciben que las voces de la poesía están cada vez más amenazadas por un mundo que se está haciendo más ruidoso con ferrocarriles, tranvías, coches y fábricas. Sin embargo, esta lira nueva que anunciaba Martí como la reordenación de un lenguaje literario nuevo muestra que el ruido era ya percibido como una suerte de materia plástica evanescente con la cual se podían reorganizar otras sonoridades; y reorganizar los sonidos también implicaba reorganizar política y estéticamente otros ámbitos.

⁵³ En un artículo titulado “Una broma del duque Job” de 1891, Gutiérrez Nájera dice: “Cuando no había tráfico en las calles de México; cuando se conocía de quién era el coche por el ruido de las ruedas; en la época antediluviana de los tranvías, y prehistórica de los ferrocarriles ...” (35). La época prehistórica y antediluviana que Gutiérrez Nájera menciona se refiere a la época de las generaciones anteriores de liberales jacobinos influidos por el liberalismo francés revolucionario, ideología que en el último tercio del siglo diecinueve fue considerada anárquica y antiprogresista por los defensores del positivismo mexicano, y del liberalismo conservador de la dictadura porfirista. En otra crónica de 1881 llamada “El club de los inútiles” Gutiérrez Nájera dice “El progreso no camina brincando y saltando como los saltimbanquis. Es una gran locomotora, encarrilada de antemano, y que marcha segura por la vía. Quien la intenta atajar, cae aplastado...” (108), artículo en el que el autor aboga por la división de los saberes entre literatura y política, pero desde un punto de enunciación del hombre político y práctico, y que demuestra la producción simbólica y cultural en torno al ferrocarril.

La imaginería modernista a menudo asociaba el trabajo del poeta con el lenguaje como un trabajo de orfebrería otorgándole a la palabra una cualidad de materia prima para ser trabajada por la sofisticación de la técnica. En una de las múltiples digresiones literarias de *En tierra yankee*, Sierra admira a Rubén Darío, “el poeta que ha encontrado en el fondo de la gruta de fierro y oro del idioma español, no sé qué música abscóndita e inefable, como el goteo de cristal de una fuente misteriosa” (50). La fuente de música con su goteo cristalino asociada al modernismo era parte de una subjetividad estética que buscaba una suerte de eufonía melódica la cual en parte propuso no exactamente la subordinación del contenido a la forma, sino la forma como el principal medio para hacer accesible las impresiones de un mundo social nuevo y raro.

Sin embargo, el ruido que describe Sierra, desde la perspectiva crítica del modernismo como la de Paz y Gallo, parecería ser una suerte de eufonía en proceso degenerativo. ¿O acaso el tintineo de los cristales al chocar en brindis, el frufú de las sedas al rozar los vestidos, la musicalidad de las frases breves y lánguidas de voces femeninas ondulando al compás de la música con su respiración rítmica, aunado esto a “todas las notas sonoras de las liras, los ritmos de todas las arpas, los plañidos de todas las flautas, desde la de Pan hasta la de Verlaine” (*En tierra* 50), se mezclaron confusamente con los estrépitos de las palancas, la presión de las máquinas de vapor, los crujidos y rechinos de tuercas, garfios, cilindros, ruedas, motores, fábricas, cañones, migraciones, razas... hasta formar esa coincidencia caótica y cacofónica de sonidos de diferentes frecuencias e intensidades? Y si todos estos sonidos del lujo y del placer se degeneran al reunirse en una mezcla cacofónica con otros sonidos ambientales, de alguna forma esta nueva mezcla implica la reorganización de nuevas combinaciones y nuevas propuestas armónicas. En otras palabras, los sonidos delicados de la lira y la imaginería (sonora) modernista sólo constituyen una parte del espectro acústico de la modernidad, y de su archivo sonoro.

En este sentido es que Sierra le reconocía al ruido un poder para movilizar tiempos, espacios y escrituras en una época en que la utopía del progreso era el himno de los discursos promovidos por las élites. Quizá es también el relato de viajes el que permite el recurso de una perspectiva auditiva a distancia. Con Sierra, se trataría de un *zoom out* auditivo, que se deriva de la atención no a los sonidos pequeños y detallados de los espacios privados —puesto que estos ya no son audibles, o ya han pasado a otro plano—, sino a otros espacios sonoros como el de la máquina industrial, el de la ciudad y la circulación transnacional, abiertos, más o menos públicos, de masas, donde el catálogo modernista de importaciones ha explotado, revelando relaciones más complejas que llegan a producir cacofonía. Se trata de las ciudades ruido y de un espacio internacional cada vez más conectado por ferrocarriles, telégrafos, máquinas, tráfico, circulación, producción, industria, dependencias y sujeciones hegemónicas comerciales. En este caso, los ruidos llegan a constituir las formas en que estas relaciones se materializan, para después desvanecerse rápidamente en el aire.

Incluso muy al inicio del viaje, Sierra cuenta que sobre el “galope metálico del tren, al que mis compañeros de viaje y yo acomodábamos versos capaces de poner los pelos de punta a las academias de la lengua en ambos mundos” (2), mostrando así que una escritura nueva podía emerger con el *ritmo galopante* de la máquina. ¿Hasta qué punto estos versos de los que no queda registro conocido hubieran conformado parte de una vanguardia poética? Evidentemente esta pregunta es especulativa. Sin embargo, cierto es que el ritmo de la máquina se insufla en la escritura sin mucho conflicto interior, aceptando una realidad mecánica encarnada en los sensorios estéticos. El papel que los avances tecnológicos y científicos tuvieron desde finales del diecinueve y en la primera mitad del siglo veinte no debe menoscabarse en la escritura finisecular de Sierra. El galope se convierte aquí en la marcha veloz de la máquina.

Una metáfora por lo demás común durante el siglo diecinueve es la de asociar el movimiento ruidoso del tren al galope del caballo. Pero este galopar solamente ocurre en las primeras páginas del texto. En el comienzo del relato, el galopar marca un ritmo tradicional y no transgresivo, pues el cronista parece no tener interés ni necesidad aún en transgredir la imagen caballar del movimiento mecánico como lo hace después, a pesar de que ese ritmo mecánico y veloz, incesante y efímero, determina el subtítulo del texto “notas a todo vapor”.

Asimismo, como esos ejes de los carros que aguardaban ser convertidos en cuerdas de nuevas liras a través de una imagen martiana que yuxtapone referentes inconexos, Sierra ya visualiza una música sin notas, imprecisa y fluida en los cables telegráficos, o en las líneas del tren. En este sentido es que el ruido tiene un poder para movilizar tiempos, espacios y escrituras en una época en que la utopía del progreso era el himno promovidos por las élites.

No es de extrañar que las representaciones del ferrocarril en la prensa de la época hayan sido principalmente celebratorias. En un soneto titulado “La locomotora,” firmado por J.C.R. y aparecido en *El mundo ilustrado* en 1894, un verso dice “¡Paso al soplo de Dios que mueve al mundo!” El soplo puede referir tanto al silbato del tren de vapor, su paso veloz por la vía, como a la salida del humo por la chimenea, o el campaneó. Como tal, en el imaginario modernizante finisecular el soplo del tren es una exhalación creativa de Dios, y es también mito creador modernizante, como cuando Dios a través del soplo le insufló alma, hálito, aliento a Adán. Tal soplo no es algo neutral ni exánime, porque el aliento y sonido tienen animismo. Para Ihde “the air that is breathed is not neutral or lifeless, for it has its life in *sound and voice*” (3). Es un aliento productor de vida; el tren exhala y por lo tanto es también un objeto ruidoso, ya sea por los motores, por la fricción de las ruedas sobre las vías de hierro, por el aire desplazado por la fuerza del movimiento de la máquina, por su campaneó, silbido, exhalación de vapor.

Así mismo, la percepción sonora del progreso y la modernidad, simbolizado en el ferrocarril, tenía ya una historia en México. Incluso en una temprana litografía de 1869 (Figura 3) que se realiza e imprime a propósito de la *Sinfonía vapor*, o locomotora Morales⁵⁴ del compositor mexicano Melesio Morales, el tren de vapor efectivamente aparece como una orquesta mecánica, adquiriendo así un simbolismo armónico y agradable como una forma de canalizar la promesa de armonía del estado moderno mexicano cuya consolidación comenzó en la Reforma y continuó en el Porfiriato. Es seguro que Sierra conociera la pieza musical por su amistad con el maestro Melesio Morales. Además, participó como orador en los festejos de aniversario de la Independencia que motivaron la creación de esta obra (Maya 58). Y aunque la litografía corresponde a 1869, el imaginario sonoro asociado a la locomotora va a ser constante, pero con variaciones importantes desde el momento y el lugar desde donde el oyente escucha.

La yuxtaposición del pentagrama y la notación musical sinfónica sobre el vapor del tren sugieren que el pitazo y el estruendo de la máquina de presión a vapor es la promesa de un nuevo orden, como una forma de racionalizar el ruido. Así como la red ferroviaria integró espacios y mercados interiores y exteriores, la litografía de la *Sinfonía vapor* representa el deseo de cohesionar simbólicamente a las clases altas en el proyecto modernizante a través de un imaginario musical que apelara directamente a las elites cultas. Sin embargo, esta simbología trasciende a la partitura y a la litografía.

⁵⁴ En el siguiente hipervínculo se expone una reproducción de la *Sinfonía vapor* con motivo del 179 natalicio de Melesio Morales: <http://www.fonotecanacional.gob.mx/index.php/113-audio-del-dia/2271-audio-del-dia-melesio-morales>.

Cuando Sierra dice que el siglo diecinueve “va y viene con el tren de vapor” no está hiperbolizando la importancia del ferrocarril, y en general del transporte cuyo estancamiento durante gran parte del diecinueve fue una causa infraestructural del rezago económico de México y Latinoamérica (Haber 13; Summerhill). Para el proyecto de modernización capitalista del Porfiriato, y los más de 10 mil kilómetros de vías férreas que para 1893—dos años antes de efectuar este viaje— ya había en México (Haber 15), el ferrocarril no podía pasar sin hacer ruido quizá no como una nueva lira sino como toda una orquesta nueva. Como palanca efectivamente movía al mundo creando e interconectando mercados interiores con el extranjero, especialmente Estados Unidos. Así como se extendía la red ferroviaria, así también se extendía una música en común. Participar del entusiasmo por la locomotora era como asistir a una sala de conciertos en la que cada escritor e intelectual ponía su nota para legitimar, directa o indirectamente, el Estado-nación.



Figura 4. Litografía de Hesiquio Iriarte (1824-1903), la cual funcionó como portada para la partitura de piano titulada *Locomotora Morales o Sinfonía de vapor* (1869) del compositor mexicano Melesio Morales (1839-1908) para la inauguración del ramal Puebla-Apizaco, parte de la primera línea ferroviaria México-Puebla (Litografía citada en Pérez Salas 40%). En ella es posible ver el humo de la chimenea de la locomotora como emisión sonora mediante la apariencia de una notación musical que dice Locomotora Morales. La chimenea aparece como un tipo de corno por sus dimensiones alargadas. Enseguida aparece una pequeña trompeta en posición vertical que podría ser el silbato del tren. También, el chofer del tren aparece al frente de un piano, y dirigiendo la máquina de vapor construida con tambores, un arpa, platillos que hacen de ruedas, y un techo de mandolina sostenido por lo que parecen ser violines. La base del vagón que arrastra parece un contrabajo, y las paredes son otro tipo de arpas. Para Pérez Salas, el ilustrador de esta partitura representó armónicamente tanto la importancia de los medios de comunicación y de transporte, así como la del compositor quien es el mismo chofer (39 %). Esta armonía entre máquina y música ya estaba señalada en las partituras originales en las que el compositor había marcado los momentos de intervención de los sonidos de la locomotora durante la interpretación musical. Áurea Maya sugiere que Melesio Morales había imaginado una locomotora dentro del teatro quizá imitando los sonidos de esta con otro tipo de artefactos (65).

La tierra de los ruidos infernales

Finalmente, más allá de México, y después de cruzar la frontera, Houston, Texas, es la primera ciudad que impresiona fuertemente a Sierra. En la segunda crónica titulada “Del Bravo al Mississippi”, Sierra narra otra vez con el habitual tiempo presente para dar viveza y animación a lo que focaliza visual y auditivamente, la sorpresa del movimiento incesante de los centros urbanos estadounidenses:

Estamos en Houston. Unos hombres andan como autómatas, suben con sus valijas en una mano y su periódico en la otra ... Cuando se mueven estos hombres, óyese el crujido de sus articulaciones de fierro. ¿Quién hizo estos muñecos tan impasibles, tan colorados, y tan fuertes? ...

La tierra sale desnuda a tomar su gran baño de plata a la luz de la luna. Esta es una noche pintada expresamente para ilustrar un poema de Chateaubriand; no tendría precio, como bambalina, en *Atala*, esa ópera de las vírgenes soledades americanas. No son vírgenes ya, por desgracia; por desgracia para ellas, no para mí, que sin este crimen no las habría visto. El vapor es el gran violador; hijo del carbón y del agua, es el dios de la mitología nueva (que es lo mismo que la vieja), mueve al mundo como si fuera una palanca o un émbolo, y por eso esta noche de plata pura está incrustada de fierro y de fuego. Junto a mi ventana pasan los trenes diabólicamente ruidosos; allá abajo corren los ríos celestemente silenciosos. (11-12)

La focalización del narrador construye, sin nostalgia, la imagen de una naturaleza romántica a lo Chateaubriand en un plano primeramente visual al usar un grupo de palabras y expresiones como “luz de luna”, “noche pintada”, “ilustrar”, “bambalina” y “noche de plata” para referirse a una naturaleza mecanizada, que ha dejado de ser silenciosa, o sea virgen de ruido, de hierro, de vías, y por lo tanto de túneles, perforaciones de tierra y máquinas de vapor. Somos testigos aquí de un desplazamiento perceptual del campo visual a un campo sonoro en donde el narrador mediante su perspectiva auditiva llama la atención a sonidos como “un campaneó”, “un rugir de locomotoras” y “el crujido de las articulaciones”.

Houston, Sierra escribe, “es una ciudad en forma” (11). Es, por lo tanto, la primera ciudad industrializada de Estados Unidos que conoce. Las tensiones internas en el relato de Sierra se manifiestan, por un lado, en el uso adjetival que otorga para describir los sonidos: En Houston, el tráfico urbano en la estación de trenes le provoca “la primera sensación de “un pueblo entero en movimiento”, vibrando al compás de un campaneó perpetuo y de un rugir de locomotoras que no acaba” (11). La focalización auditiva del ambiente gana lugar dentro de sus impresiones, que en conjunto con las otras que describe, resultan representativas de su experiencia de viaje. Compás y rugido son dos sonoridades antitéticas que se juntan produciendo una imagen disonante. El compás se manifiesta como un patrón particular de organizar y domesticar el ritmo, como una forma de medida y contención de unidades. El rugido, en cambio, connota una sonoridad animal y salvaje, que, sin embargo, no cabe en el tipo de naturaleza feminizada de Chateaubriand que ya aparece en la descripción de Sierra como naturaleza dominada. Los ríos silenciosos a los que alude el narrador ya no conllevan un ritmo caudaloso, característico de un movimiento que avanza de continuo. El río de las emociones da paso ahora al rugir de trenes, rugido masculinizado, rugido del vapor violador que conlleva las connotaciones iluministas de una modernización industrial violenta cuyo ritmo es el de la repetición y la continuidad. La imagen del rugido de los trenes nos dice que la técnica le arrebató cierta superioridad a la naturaleza, la superioridad de hacerse temer.

Rugitus es la etimología latina de ruido en español. En este sentido, el rugido como signo toca los instintos psicológicos de supervivencia más primitivos que tenemos como especie animal. El rugido predispone al que lo escucha a la lucha o a la huida, sube los niveles de ansiedad, incrementa el pulso cardiaco, prepara a la lucha, a la huida, o bien, congela. El rugido generalmente difiere de los sonidos ordenados; como sonoridad bruta se aparta de las normas de la eufonía, de los ‘sonidos bellos’ o musicales que regirían lo que se ha convertido ya en uno de los rasgos característicos de la poética modernista hispanoamericana: la sonoridad/musicalidad de la lengua; y señalo la ‘musicalidad’ porque en sí toda lengua son sonidos articulados.

En Houston el narrador percibe a los hombres como si fueran autómatas. El ejemplar de la raza sajona no es ya solamente el sujeto capaz de dominar la naturaleza a través de la técnica, él mismo se ha mecanizado, sus movimientos corporales son los de una máquina, los de un muñeco mecánico. Aquí Sierra incluso dice oír el crujir de sus articulaciones de fierro como si estuviese ambientando un escenario novelesco de *steam-punk*. Estos muñecos mecánicos imponían para la intelectualidad mexicana el modelo de orden industrial y social que los científicos mexicanos originalmente habían idealizado, el advenimiento de “la época de la industria, la de los hombres que entienden de máquinas” (Zea 288). Sierra, a través del crujido parece expresar los límites de este ideal, límites que al final de su narrativa se vuelven disolventes y ruidosos. Pero hasta ahora, el crujir señala la mecanización humana, o la evolución de un organismo biológico que resulta modelo y ejemplar celebratorio.

Las imágenes de Sierra revisten los nuevos ruidos con cualidades míticas originarias, sin hacer explícito que lo sonoro se encuentra siempre al inicio de todos los mitos de creación y recreación (Schwartz 20; Ihde). Debido a esto, el ruido tiene una función creadora; y de alguna forma, esto es lo que oye Sierra, los engranajes en movimiento del nuevo orden de la técnica que domina a la naturaleza y al hombre bajo los criterios del cálculo y la utilidad. En parte, también es precisamente a partir del ruido creador/destructor que Sierra percibe las cualidades dialécticas del iluminismo. No sólo ve, oye, en la sociedad a la que visita, el culto a la técnica, que eventualmente le parecerá demasiado acelerada, y por lo tanto peligrosa.

En la escala de lo ruidoso que podría medirse por niveles de intensidad, hay ruidos perpetuos, galopes metálicos vestidos de hierro cuyos ritmos van marcados por el movimiento de la locomotora y la circulación de mercancías. Cuando el cronista pasa por estaciones ferroviarias y centros urbanos más grandes los sonidos de la circulación se convierten en rugidos. Sucede un proceso de animalización indómita y progresiva de la máquina. El ferrocarril se animaliza adquiriendo proporciones monstruosas prehistóricas, y el hombre blanco norteamericano se automatiza convirtiéndose en una especie de androide. Ambas figuras retóricas, la animalización (en un sentido monumentalizado) de la máquina y la cosificación del hombre, permiten convertir en lenguaje común una experiencia amenazante y cosificadora.

Después de Texas sigue Luisiana. En Nueva Orleans, el paisaje industrial y comercial le indican que han llegado “al verdadero mundo americano, al reino del anuncio” (13). Esta segunda ciudad marca un aumento en la densidad acústica del paisaje transmisible en el uso tropológico del relato. Aquí, la calle es un río que “se abre y cierra al paso de los carros eléctricos que aturden con su perenne campaneó, e inquietan con sus largos dedos de hierro ...” (15). Después de pasar con el cónsul mexicano Manuel Gutiérrez Zamora, asisten a una “opereta funambulesca”, un espectáculo casi circense, pero también un espectáculo sonoro del que resalta una combinación de pantomima, escenas ridículas, “un rosario de interminables canciones” (18), “una colección de habilidades, silbidos, mugidos de locomotora”, etcétera. Además, después de este evento, la intensidad acústica del tráfico urbano se incrementa por la noche:

Dormí un poco dentro de una bañera de mármol llena de agua tibia; pero, ya en mi cama, me tuvieron despierto los campanillazos incesantes de los *tramways*. La civilización, como el crimen de Macbeth, ha matado el sueño; para dormir cual un patriarca precia volver al tiempo de los patriarcas. La civilización ha inventado ruidos nuevos o ha hecho nuevas combinaciones de ruidos viejos; por eso me parece en mi insomnio como una joven *yankee*, coronada de estrellas eléctricas, con unas inmensas alas blancas de algodón feniciado y dos frasquillos mágicos en las manos, uno de bromuro de potasio y otro de cloral.” (18)

En Nueva Orleans el ruido le quita el sueño a Sierra, quien reconoce la emergencia de ruidos nuevos, ruidos asociados al tráfico, a las ciudades y a la civilización. Pero estos ruidos no son neutrales, como tampoco la conciencia auricular del narrador, pues se notan los efectos que el ruido produce en el sujeto; se trata de ruidos que lo aturden e inquietan y le producen insomnio, en suma, que atacan la susceptibilidad nerviosa del sujeto. No sobra decir que el bromuro de potasio era usado como un anticonvulsivo, antiafrodisiaco, y sedativo, junto con el cloral para combatir el insomnio y otras enfermedades nerviosas, según la farmacología decimonónica (Durán 333, 336). La transitividad de los verbos empleados por Sierra para explicar su experiencia acusa ya de un sujeto oyente que se convierte en objeto directo de la acción sonora. Recordemos que en Houston, Sierra mencionaba un campaneó perpetuo. En Nueva Orleans oye un perenne campaneó; y por la noche de ese mismo día los campaneos se convierten en campanillazos, añadiéndole con el sufijo (-azo) cierta intensidad al ruido, pero de una forma admirativa y elogiosa.

El sonido de la campana tiene connotaciones simbólicas ancestrales. Si bien, la campana fue una suerte de oído que medía el ritmo del trabajo, y el tiempo religioso antes de la secularización del Estado, los campaneos y campanazos que oye Sierra nos hablan también de la reinención o nuevas combinaciones de ruidos viejos, como él dice. La campana ya no mide el tiempo diurno del ritual cristiano, sino más bien del tráfico y transporte de mercancías y personas en las sociedades capitalistas industriales. Los campanillazos y campaneos tienen un carácter inquietante y violento, señalizan al sujeto para estar al tanto de la llegada y salida de trenes, pero también en un entorno peligroso donde no faltaban los atropellos por accidentes viales (en Nueva York casi lo atropella un carro de bomberos).⁵⁵

Ante esto, Sierra no escatima su sentido del humor, al ofrecer una imagen publicitaria que bien hubiera podido convertirse en un comercial que anunciara un remedio contra el insomnio en las cada vez más activas ciudades nocturnas, pues consciente está también de que el anuncio publicitario tapiza las ciudades más importantes de Estados Unidos. La sociedad de consumo, y la inquietud nerviosa producida por el ruido le producen subliminalmente una imagen iconográfica publicitaria: la joven yankee angelical con estrellas eléctricas en la cabeza que invita a consumir

⁵⁵ Es en una de sus salidas del teatro, entre Broadway y la Séptima Avenida Sierra cuenta: “Acerté a oír cerca de mí un ruido infernal, un campaneó formidable en *crescendo* fantástico, y vacilé y me detuve azorado. Un hombre me empujó hacia atrás, y en ese segundo estupor, vi entre la niebla esfumarse una sombra indecisa y enorme, negra, con un ojo de luz roja, como el de Polifemo; me parecía la catedral de San Patricio, que corría sobre mí con su campanario a cuestas. Instantáneamente la visión apocalíptica pasó del estado de sombra a la realidad; era un carro de bomberos tirado por ocho caballos, que corría como huracán. ¡Ay! del que no oía la campana” (62). Véase cómo en esta cita aparecen varios de los factores que hemos analizado a lo largo de este capítulo: las metáforas infernales del sonido; la dimensión audiovisual del relato señalada por las dificultades en el campo visual del narrador que le posibilitan una mayor atención al sonido; además la reorganización de los sonidos ya viejos en otros nuevos, como apunta la implicación de yuxtaponer el campanario de la catedral y el campaneó formidable del carro de bomberos en una sola imagen que marca el predominio del tiempo secular sobre el religioso; así como el sentido apocalíptico de una percepción del progreso.

medicina para el insomnio, y a consumir algodón, el cual era uno de los productos agrícolas que el estado de Luisiana producía mayormente. Esta impresión en Nueva Orleans, a través de una perspectiva audiovisual, manifiesta dos fenómenos: el desarrollo paralelo de la intensidad acústica (los ruidos) y la intensidad iconográfica (anuncios visuales) de las ciudades industriales, comerciales y puertos.

A los ruidos de la circulación se añaden los ruidos asimilados desde un punto de audición racial y de clase, el ruido negro. Si anteriormente el hombre blanco le había parecido un autómeta, y este era asociado a movimientos que emitían ruidos mecánicos, en Crescent City las multitudes de trabajadores negras y mulatas “gritaban, juraban y saltaban como gorillas en asueto, yendo y viniendo de los muelles a los vapores por medio de puentes volantes de tablonés, con fardos y carretillas, haciendo un ruido diabólico” (21-22). Nueva Orleans, “la metrópoli mercantil del bajo Mississippi”, comienza a saturar audiovisualmente a Sierra. Crescent City lo deja oír el ruido diabólico y animalizado del trabajo humano de los negros, a quienes, casi como otro Tocqueville en América, pero ahora durante la Recesión, los considera una amenaza social, así como a las mujeres, a la democracia sajona estadounidense. En Atlanta, Georgia, se refiere a “la algarabía infernal de una murga de diablos, en forma de ciudadanos negros y ciudadanas negras” (23) quienes lo sacan de un sopor fatigoso durante su viaje en tren en una estación por Mobila. El ruido negro que Sierra escucha tiene también un paralelo visual en la polución del aire. Bajo las masas de humo negro que pueblan los horizontes de estas ciudades industrializadas y de sus suburbios trabajadores, el cronista entrevistó las multitudes negras, y las aproxima, como buen darwinista, al lado primitivo de la cadena evolucionista. En este espectro de colores y sonidos, el blanco es un autómeta, y el negro acústicamente se asemeja al gorila, reforzando una dicotomía que separa al blanco y a la técnica, del negro y la naturaleza.

Así como los gritos del trabajo y la algarabía de un festejo de negros estadounidenses lo hacen hablar de murgas de diablos gritando en sentido carnavalesco y primitivo, también en Chicago una orquesta china le parece diabólica, y algunas danzas árabes le parecen de una “impureza cosmopolita” (125) así como desagradable e inarmónica. Sus gustos musicales no sólo valorizan divisiones entre el arte burgués y músicas étnicas, sino que también implican valorizaciones raciales, y juicios sobre la degeneración de las razas. En un café cantante irlandés en Chicago todo le pareció divertidísimo porque “no había cantos de negros, capaces de sugerir el suicidio con su monotonía zoológicamente melancólica” (124); pero sí había mujeres blancas, y armonía no sólo musical en los cantos de la música irlandesa sino racial, “por la armonía perfecta de las líneas, por el color suavísimamente rosado de la piel ...”, para concluir después que la raza celta añade fineza y poesía a la raza sajona, augurando con esto una buena mezcla racial en el pueblo estadounidense.

Efectivamente la civilización estaba creando ruidos nuevos y las predisposiciones ideológicas civilizatorias también reorganizaban estos ruidos. Apenas en Atlanta la focalización auditiva del narrador nos hace ya fijarnos en los modos en que el exceso va adquiriendo formas que sobrepasan la violencia de los estímulos sonoros inesperados que conforman el flujo de un ritmo sensorial que Simmel adjudicó exclusivamente al individuo metropolitano (12). Sin embargo, la ubicuidad del ruido no es exclusiva de la ciudad una vez que los medios de transporte y comunicación han puesto en contacto lugares remotos e incultivados en una cuadrícula global. En segundo lugar, los ruidos que Sierra oye proyectan cambios que los ambientes urbanos sonoros con sus movibilidades raciales, de género y de clase estaban sufriendo, mostrando también una diversidad de intensidades acústicas, intensidades que varían de acuerdo con puntos de mayor o menor afluencia humana y tecnológica. Hay por lo tanto ritmos sensoriales con connotaciones

ideológicas distintas que lo hacen escuchar a veces sonidos armoniosos, y otras, sonidos peyorativos. El territorio estadounidense se le presenta como una mezcla de fragmentaciones cacofónica y armonías nuevas producidas por nuevos instrumentos y movi­lidades raciales que en suma le quitan muchas veces el sueño y la tranquilidad.

En Carolina del Sur el ruido de los trenes también lo despierta, cuando narra:

me dormí narcotizado *per amica silentiae lunae*, para despertar poco después, escuchando el ruido de los trenes que pasaban y pasaban como visiones espectrales de reptiles antediluvianos. El rumor de las campanas de las máquinas llegaba vertiginosamente, tocando un doble frenético, y en el instante se perdía en un grito trágico, como si se lo tragara un rezumadero del viento. (28)

¿“Rezumadero del viento”? La última expresión le ofrece al sonido cualidades líquidas asociándolo con una forma de fluido. El flujo sonoro representa también flujo modernizante como si fuera este la nueva música, o una nueva mitología cuyo numen principal es el ferrocarril, objeto ruidoso cuyo rugido es creación y es destrucción. Sierra dice que intenta intelectualizar su experiencia norteamericana, y lo hace hasta donde es posible transmitir eso por la escritura de sus crónicas. Sin embargo, las formas en las que los ruidos poseen su escritura dejan “entrever, y, por lo tanto, oír otra cosa. La experiencia de Sierra está hecha de ideas, sentimientos, y emociones directas ligadas a prácticas materiales sensoriales, y también de mucha literatura, de muchas imágenes que enseñan que el sonido no puede ser totalmente objetivado porque por sí mismo es un objeto sin referente que se escapa fluidamente en ese rezumadero del viento donde confluyen la razón y la imaginación; pues, aunque los ruidos hagan parcialmente referencia a las máquinas, no son las máquinas mismas. El campaneó no es la campana, el rugido no es el tren ni las locomotoras gritan.

Ya sea en forma de repique, tañido o retintín, lo cierto es que las campanas de las máquinas de *En tierra yankee* ya no hacen sonidos suaves y los criterios de armonía parecen estar cambiando. La modernización tecnológica produce impresiones fuertes y sorprendidas. Piénsese en la velocidad del ferrocarril, su ruido, el miedo al impacto. Aunado a esto, se encuentra la majestuosidad de los *ferries* y las formidables ciudades que no dejan dormir a Sierra. De ahí que, al shock, como la forma en que se funda la experiencia de la vida moderna como explica Benjamin (“On Some”), haya que enfatizarle su cualidad sonora, en unión con la visual y la corporal. El shock es una forma de sentir en las ciudades capitalistas, relacionado al sujeto nervioso metropolitano descrito por Simmel. La experiencia del shock sensorial a partir del ruido de los trenes no conlleva el rechazo total de Sierra. El cronista sucumbe a la grandeza industrial del pueblo estadounidense, a veces en forma de perversa seducción al afirmar que va a ser objetivo, que como viajero va a “vaguear con la certeza de la perpetua distracción para los ojos, con la certeza de objetivar siempre, de no caer en poder de lo subjetivo” 47). Sin embargo, vaguear es entregarse al imperio de las sensaciones y de los otros sentidos, la tentación, la provocación, el deseo ciego y las emociones. Su perspectiva se auriculariza, y a partir de un filtro auditivo permite entrar en el cuerpo de su escritura al vértigo, al estruendo, al infierno y al grito.

En seguida, en Filadelfia, Pennsylvania, observa y oye lo siguiente: “Arriba de nosotros pasan otros trenes como sobre teclados de gigantescos pianos; el aliento de las locomotoras, los pitazos, el campaneó incesante, forman en nuestro sensorio una especie de telón de fondo, oscuro, tramado de acero y humo” (30). Las figuras del ruido en las crónicas de Sierra trascienden incluso la idea de una locomotora como sinfonía, una que a mitad del siglo XIX organizaba los sonidos que comunicaban a una sociedad de clase en un proyecto de nación. La locomotora Morales ante esto resulta en una orquesta humilde. Sierra oye en el entramado de las redes ferroviarias pianos

gigantescos. El telón de fondo es más que una cortina espesa de ruido en los escenarios que atraviesa el narrador, constituye la densidad acústica de los espacios, la cual se intensifica conforme se acerca a la Ciudad de Nueva York. El telón de fondo en el sensorio implica la participación de todos los sentidos no nada más el del oído (vista, olfato, piel). La música sin notas del pentagrama telegráfico a estas alturas del viaje se ha intensificado. En esta imagen que nos ofrece Sierra sobre las vías y los rieles se superpone un teclado musical en donde los trenes como extensiones mecánicas de la mano orgánica tocan a una intensidad más alta otra música ¿también sin notas? La música del progreso material epitomizado en las grandes urbes estadounidenses.

En este sentido, como dice Aimée Boutin, “sounds are contingent on their environment, they exist or last because they are carried by materials that reinforce, modulate, or weaken their range” (63). Esta contingencia de los sonidos a sus entornos y situaciones materiales se refleja en la perspectiva audiovisual de Sierra. El ruido, así como la arquitectura y las máquinas adquieren progresivamente dimensiones monumentales y monstruosas en donde incluso las formas geométricas de la imaginación visual se desproporcionan, se fragmentan y se superponen.

En la ciudad de Nueva York, ciudad que él mismo llama monumental y monstruosa, hace observaciones de este tipo “todas las formas del arte del diseño chocan aquí y desorientan la vista y desmenuzan la atención. Probablemente depende esto de mis ojos poco educados por el monumento y habituados casi exclusivamente a la stampa y a al estereoscopio” (35). La mirada de Sierra es reveladora para marcar detalladamente cambios en las formas de sentir y apreciar el entorno metropolitano que visita por primera vez. Su voz es el filtro a través del cual somos testigos de una nueva sensibilidad de la que surge un conglomerado tropológico de efectos visuales y auditivos que se encuentran estrechamente vinculados.

Si *En tierra yankee* tuviera que traducirse a una imagen visual plástica superaría incluso a la pintura impresionista y participaría de estéticas cubistas y surrealistas, que no sólo el ferrocarril con sus vistas panorámicas hubiera determinado, sino también los paisajes urbanos cada vez más complejos y eclécticos. Cuando Sierra partía en tren hacia Estados Unidos, todavía al norte de México y al sur de Estados Unidos las vistas panorámicas disolventes le ofrecen perspectivas erizadas, cimas trapezoidales, púas metálicas... Progresivamente puebla el territorio estadounidense con reptiles antediluvianos, tortugas automáticas, ciclópeas arquitecturas, “todos los monstruos que surcaban el océano en los tiempos terciarios han vuelto a la superficie en forma de navíos, de *ferries*” (43) dice como en un éxtasis de admiración; y añade teclados de pianos gigantescos tocados frenéticamente por los trenes.

La mano mecanizada (el tren y sus vagones) que toca los grandes pianos de las vías en una estación de varios pisos en Pennsylvania tiene resonancias con el crujir de las articulaciones de fierro del hombre blanco que conoce en San Antonio; pues también de quien quiere formarse una idea es de ese hombre de raza sajona, el *yankee*, que los positivistas mexicanos y los discursos hegemónicos raciales construían como modelo de orden social. El hombre práctico, industrial, emprendedor, *goal oriented*, materialista, individualista, egoísta, analítico, técnico, con capacidad de creación material, sediento de dinero y derrochador de fuerza nerviosa; además poseedor de un cuerpo atlético, alimentado con carne, fuerte, coloradote y grandote. Se trataba de ser un poco como ellos y evitar la degeneración, no sólo de una raza, sino del Estado mexicano en su totalidad.

Las auricularizaciones de Sierra no solo se fijan en los ruidos del progreso material y tecnológico del pueblo estadounidense. Si bien los ruidos del tráfico, terrestre y marítimo, ocupan un lugar central, también su focalización audiovisual se fija a veces en formas sonoras de consumo y de entretenimiento. El ruido del tráfico urbano es ubicuo en las crónicas de Sierra. Entre

Brooklyn y Manhattan, por ejemplo, aprecia en los ríos “navíos mercantes donde todo es movimiento y ruido” (41). En Chicago se admira así:

¡Y cómo van y como vienen y cómo parece que no se paran nunca los vagones, los carros, los coches, la gente, todo trabajosamente encajonado en el cauce de aquellas amplias calles y desbordándose en las esquinas con ímpetus de torrentes y rumores de marea! (127)

A los sonidos de las multitudes cuyo rumor de marea ha dejado de pertenecer al océano romantizado para instalarse en las ciudades por movimiento de tráfico urbano, se filtran a veces otros sonidos: los sonidos del teatro, de la ópera, de la sala de conciertos, de los bailes, de las razas y de los inmigrantes. A propósito de una visita a la tienda Tiffany hace una disquisición de la “música abscondita e inefable” (50) de la poesía de Rubén Darío para imaginarse a sí mismo sibarita en un califato en el Medio Oriente, y después dejarse llevar retóricamente por el fetichismo fantasmagórico de las mercancías, el catálogo de importaciones de productos de lujo, el cosmopolitismo, las multitudes, y el “inapagable fuego artificial del industrialismo artístico” (51-52). Una visita a una sala de conciertos en Nueva York en donde escuchaba una sinfonía de Beethoven, le produce una reflexión de las diferencias entre las músicas de los germanos y las preferencias musicales de las razas latinas que se conforman con “la conmoción nerviosa producida por la melodía”, “lágrimas, risas” y “cosquilleos voluptuosos” (59). Para Sierra, “la música de los germanos es más psíquica”, metafísica, “hace imaginar”, “hace soñar, se rodea de ensueño”. En el music hall oye fragmentos de Schumann, Brahms, y especialmente de Wagner, de quien deseaba que su música fuera más conocida en México, quizá por su capacidad para hacer al mexicano soñar en grande, aunque con fundamentos realistas.⁵⁶ De su visita a un teatro chino de Chinatown en Nueva York, destaca “el ruido infernal del escenario” (69), los “monólogos sucesivos compuestos de gritos ilimitadamente desapacibles, y subrayados cada dos minutos por el ruido siete veces infernal de aquella orquesta satánica” “compuesta de timbales, tamtames, gongs y chirimías”, para después preguntarse por la noche, “¿pero cómo dormir con el tímpano enfermo de música china?” (70). En Washington, no obstante, se moría de risa al asistir a unas comedias de operetas y aprecia el genio de Offenbach.

El infierno es el lugar de la catástrofe. El infierno generalmente es representado como un lugar ruidoso y corporal, el cual también señala las caídas de la humanidad (Schwartz 70). Muchas son las instancias en las que Sierra describe los sonidos como diabólicos e infernales. Oye el infierno en los negros y en los chinos, razas degeneradas; pero también los trenes diabólicamente ruidosos y el shock que este estímulo produce en el oyente señalan una naturaleza primariamente tortuosa del ruido. Así, el ruido o shocks como golpes de sonido infligen directamente una violencia al sentido del oído, y por lo tanto al cuerpo, como los castigos de los pecadores en el infierno cristiano de los que se oyen sus gritos, rechinos, golpes, crujidos, estruendos, rugidos, silbidos, campaneos, sirenas, zumbidos, orquestas chinas... Literal o metafóricamente la industrialización y la vida urbana pueden constituir un infierno, ahí donde el trabajo alienado reifica a los sujetos coercitivamente. Pero *En tierra* esta cualidad infernal del ruido no se refiere

⁵⁶ En esta visita a la sala de conciertos Sierra reflexiona lo siguiente: “Cuando en el programa se resume, no solo el episodio de la ópera que se va a ejecutar, sino se da idea de la decoración que debe acompañarlo, es muy fácil notar el poder con que este hombre singular hace ver con la música el cuadro en que el drama se desenvuelve. De la audición a la visión interna, la transición es indefectible. Wagner, que es un poeta que pretende revivir el drama lírico y sintetizar en él todo el arte, traduce y concreta con fuerza singular, en notas, toda la realidad objetiva: un incendio, una erupción volcánica, un océano en conmoción, todo eso se oye y se ve en su obra; pero agrandado hasta lo fantástico, sin ser por ello irreal” (60).

directamente a una noción del trabajo alienador. Al escuchar el infierno en los negros y en los chinos sí responde a una actitud cosificadora y deshumanizante del otro, sobre todo por las ansiedades raciales del intelectual mexicano, pero desde su perspectiva auricularizada ideológica no todo lo que hace ruido es progresivo ni admirable.

El ruido infernal se extiende al progreso material o tecnológico. *Vimos* ya, por ejemplo, el ruido infernal del campaneado de un carro de bomberos que lo azora porque casi lo atropella. También una de las primeras impresiones de Sierra sobre el ruido es sobre los “trenes diabólicamente ruidosos”, que aparecen en la primera cita de esta sección. Así mismo, a través de la imaginería topológica del relato, vemos, o más bien *entrevemos* —porque la metáfora o la imagen sólo muestra parcialmente— cómo el narrador puebla el territorio yanqui con estructuras monumentales y monstruosas, con claroscuros, visiones fragmentadas, humo, fuego, hierro, vapor, rayos, diablos, gritos, mucho ruido y referencias literarias a, ¿no lo dijimos antes?, al Infierno de Dante Alighieri, libro que cita muy al inicio de la jornada.

La única referencia al cielo que encontramos es la metáfora de verticalidad y voz que usa para describir la estatua de la libertad: “todo el desenvolvimiento de la figura, lanzada, como un unísono cantado por un pueblo o por un océano, hacia lo alto, en un *gloria in excelsis* de bronce y de vida” (45), el gloria *in excelsis* del más festejado ideal del liberalismo burgués. Pero más allá de la celebración de los ideales liberales, progresistas y republicanos que efectivamente encontramos en estas crónicas, hay tensiones no resueltas que se manifiestan a través del ruido.

Como lugar de la catástrofe y del ruido, el infierno tiene connotaciones poéticas ricas en el folclore clásico europeo. El Hades, por ejemplo, es de color negro, el mundo de la sombra y del subsuelo, pero también es el nombre del dios ciego, o Pluto, el rico (en almas). Como lugar de catástrofe, aquí suceden los tormentos a las almas de los muertos; y aunque Sierra aún no había muerto, su viaje adquiere las connotaciones alegóricas de los viajes al inframundo como los llevados a cabo por Heráclito, Odiseo, Teseo, Orfeo y Dante. En el infierno también los ruidos de los lamentos y el dolor repercuten de forma peculiar.

Sierra sufre una suerte de tormento de los sentidos producido por las ciudades americanas; dice, “se hacinan de tal modo en el sensorio las imágenes y las impresiones, y cansan por tal extremo los esfuerzos para retenerlas, que acaba cualquiera por sentirse enfermo” (127). Esto lo dice en Chicago, de regreso hacia el sur, en una crónica titulada “Ruinas”. El título de esta crónica apunta a la renovación de las ruinas dejadas por el incendio de Chicago en 1871, y a otras ruinas de las que es testigo en el Parque Jackson en una Exposición de la que sólo alcanza a apreciar escombros, restos de ostentosas estructuras y palacios, “fragmentos de madera, de hierro, de piedra artificial” (129), así como

enormes masas de hierro del Palacio de las Máquinas, deformadas y torcidas por el fuego formando un brutal y espantoso conjunto, como si una mano satánica hubiera hecho un amasijo de zócalos, columnas, traveses y techumbres y con él hubiese bombardeado la tierra desde un círculo del Infierno. (129)

No todo en esta Exposición en Chicago ha sido quemado, pero el narrador se regodea con este tipo de imágenes e imaginería retórica. Las imágenes con asociaciones demoníacas e infernales van subiendo de tono conforme avanza la narrativa. La ruina, el tormento de la materia, la destrucción provocada por un incendio como mandado hacer por “una mano satánica”; y ante esto también está el otro tormento de los sentidos, el pasmo, el insomnio, la agitación nerviosa, el cansancio y la sensación de sentirse enfermo.

Sin embargo, el infierno también es un espacio de revelación de diferentes modos de sentir y de hacer sentido del mundo. Las geografías urbanas que describe Sierra efectivamente señalan

la discontinuidad óptica del espacio, pero también la emergencia de un ruido aparatoso y mítico (de las máquinas, las multitudes, la circulación, las razas, el consumo) que comienza a ensordecen, el cual, entre el asombro ante el progreso material, revelan una ansiedad, un miedo, la aceptación de un vacío casi insalvable en la carrera civilizatoria, y un pesimismo político (como la aceptación sincera de los demonios de la historia) que duda de la noción de una Latinoamérica unida.

Los conciertos estridentes de los trenes y las ciudades ruido revelan un orden deseado por las élites; orden modernizante. Sin embargo, la modernidad capitalista del Porfiriato era una modernidad en *transición*. Por lo tanto, desde la perspectiva auditiva de Sierra, el vértigo, la desorientación, el rugido, los campaneos incesantes, los insomnios y lo monstruoso monumental revelan también la conciencia de un desfase de 100 años en el desarrollo de tecnologías industriales y progreso material, así como la memoria de la política anexionista norteamericana que como un fantasma atraviesa todo el texto. Si había un sueño de armonía (política, económica) para la intelectualidad finisecular mexicana, e incluso hispanoamericana, esa armonía se ve invadida contradictoriamente por la irrupción de algunos ruidos infernales.

El ruido es la forma en que Sierra escucha el progreso tecnológico y material norteamericano; y este ruido suscita tanto admiración como miedo. El tiempo del progreso era algo real que se podía escuchar en el movimiento del tráfico, en los silbatos y campaneos de los trenes, en su aliento creador; pero no todo lo ruidoso del progreso moderno fue totalmente asimilado como deseable. El ruido, por su cualidad grosera y grave, es también audible amenaza a la identidad e integridad del sujeto. Si el ferrocarril arrastraba nuevos ruidos creadores e integradores, y permitió oír otros de otras latitudes, también llevaba una amenaza de disgregación.

En Chicago hacen la última parada, después viajan cinco días continuos en ferrocarril hasta El Paso, cinco días tormentosos también para los nervios de Sierra. La etimología en inglés de ruido, *noise*, a menudo ha sido tratada como *nausea* derivada del latín y apuntando a la desorientación sensorial y espacial, pues remite a la navegación del sujeto en el mundo y en sus diferencias (Novak 125). Así, ante la desorientación de los sentidos, antes de ver, antes de tener una imagen visual, o ante la carencia de ella, el cronista enfatiza el ruido, ya sea porque los ambientes presentan un exceso sónico que resulta imposible de ignorar, o porque hay una inclinación idiosincrática y estética a hacerlo; en este caso son ambos los factores. Ya sea como exceso, desorientación, diferencia, o catástrofe, el ruido también es en cierto modo un nombre indigente, y en esta indigencia reside su productividad.

Interpretaciones de un zumbido

Las figuras del ruido en *En tierra yankee*, como estudiamos en las secciones anteriores, tienen una fluidez significativa. La mayoría de las referencias metafóricas sobre el ruido radican en una concepción del progreso material y riqueza económica, que aunque deseada por todo un conjunto de economías marginales y dependientes del sistema mundial, implicaba también la emergencia de tensiones fundamentales en relación a los mismos procesos modernizantes, sus contingencias, las dependencias geopolíticas y el sentido de pertenencia y afinidad cultural, así como de identidad e hispanoamericanismo a finales del siglo diecinueve.

El ruido como concepto ha resultado ser un término de difícil interpretación, y en esto Sierra no se queda atrás, refiriendo a eso que carece de código para ser interpretado. Como tal, a veces la diferencia conceptual entre sonido y ruido resulta subjetiva y ambivalente, así como históricamente construida dependiendo de la disciplina con que se le aborda, lo que de algún modo

problematiza una definición. Cuando se distingue entre ruido y sonido, el primero lleva la marca de la diferencia y la alteridad. En el ruido generalmente se reconoce una discontinuidad de sentido y forma que se relaciona con nociones como la disonancia, la fealdad, la violencia, la destrucción y el caos, o el infierno. Implica también carencias que se traducen a veces como falta de armonía, de orden y de proporción. Para Sierra había algo en el ruido que lo secuestraba y lo seducía situándolo en un campo perceptivo más allá de las dicotomías de agrado o desagrado, pues es a partir de los ruidos que Sierra experimenta su visita a Estados Unidos. Gracias a la percepción de la otredad en términos de ruido y falla comunicacional, es que se revelan ciertos aspectos de la identidad propia del sujeto sintiente, sus ansiedades geopolíticas.

Vale la pena repetir las palabras que Sierra dice justo al iniciar el viaje, “voy a ‘formarme una idea’, como dicen, de la grandeza en *crescendo* prodigioso que, desde niño, soñaba ver” (1), para cuestionarse si viaje y escritura ofrecen eso: una idea final y regular que le permita ofrecer un juicio definitivo sobre la significación geopolítica de Estados Unidos a finales del siglo diecinueve con respecto México y Latinoamérica. La idea, como imagen representativa y conceptual de lo que implica Estados Unidos para él, un liberal del Porfiriato que a veces escribe como intelectual, político, historiador, ‘científico’, artista, estadista, hedonista o guía turista, permanece inconclusa.

Su viaje es una inmersión al ruido del otro, una colección de sensaciones e impresiones subjetivas y colectivas, y el relato una curaduría de sonidos, pues el narrador como un filtro auditivo se ha encargado bien de auricularizar ciertos sonidos y no otros. Al principio, en el paisaje monocromático encontraba una monotonía a la que eventualmente le encuentra una música no anotada en los cables de telégrafo y el viaje en ferrocarril. Después, en todo el cuerpo del relato del viaje, las grandes ciudades, las tecnologías, el tráfico, las multitudes y las razas se presentan móvilmente como en un infierno. Todo es movimiento, aire presurizado, sonido. Al final confiesa que lo que le queda es un zumbido en los oídos del espíritu. Un zumbido que trae consigo la imposibilidad de no poder articular una experiencia cuya totalidad se le fragmenta, pues dice:

Me queda una especie de zumbido de oídos en el espíritu; una especie de visión apocalíptica, una serie de fragmentos de una espiral de fierro, cuyas vueltas ocúltanse en las brumas del horizonte y cuyos extremos se pierden, arriba en la irradiación del cielo, y abajo en la noche del infierno... Por esos fragmentos de tramos corre la gente sin cesar, *go ahead, go ahead...* (138)

El zumbido es una forma residual de un ruido originalmente intenso, como el rastro auditivo de una perturbación interna, quizá de un daño. El origen de este ruido monótono y efectivamente desagradable pareciera no tener una causa mecánica conocida. En este caso, el zumbido no proviene del ferrocarril, del tráfico o los conciertos de la ciudad, ni del trabajo de las fábricas que en algún momento compara a las colmenas. Es un ruido dentro de los oídos, internalizado, y subjetivo pues un zumbido no siempre es escuchado por todos, a veces solamente por la persona que lo señala. A diferencia de cualquier otro ruido, en este caso, el zumbido de Sierra estaría solamente en sus oídos. Sin embargo, las metáforas de Sierra van más allá de las posibles enfermedades físicas que el ruido puede ocasionar.

El ruido es la relación que lo une con el exterior. El ruido nos habla de los cambios en las formas de sentir, como de percibir los espacios bajo la industrialización, la emergencia de Estados Unidos como hegemonía económica mundial cuya importancia está determinada por la cercanía geográfica entre México y Estados Unidos. Cercanía que para Sierra siempre tuvo una importancia fundamental, pues precisamente “la peligrosa situación geográfica” de México, es uno de los factores que ofrece en 1889 para justificar la cuarta reelección de Porfirio Díaz, y justificar teóricamente la necesidad de una dictadura (Zea 399). Es aquí donde el zumbido completa la

relación con el ruido, como dos formas de escuchar diferentes fuentes de sonido, una localizable y otra no localizable, aunque interrelacionadas.

El ruido localizable es el ruido del otro, de sus máquinas, de su constante movimiento. Dice Voeglin: “Noise is other’s people music. ... If you like your neighbors their music is less noisy. If you dislike or fear them any sound they make is noise” (44). En este sentido, cabe destacar que el ruido siempre es del otro. Pero el otro impone una norma de desarrollo, la norma de la modernización tecnológica y el progreso, de la riqueza material. Cuando el ruido del otro se va convirtiendo en norma no todo en él resulta de mal gusto, por eso estos ruidos son celebrados. El vecino geográfico de México, tema central de esta narrativa, es el otro; y sabemos que esta relación con la otredad es ambivalente para Sierra. El cronista sentía simpatía por el vecino ruidoso, o más bien simpatía por sus ruidos. En el ruido del otro había un estruendo, un golpe, un shock, un exceso de emoción, fuerza nerviosa, asombro, movimiento, trabajo, un hálito creador de vida y de riqueza. Los nuevos ruidos de la modernidad tenían un origen bien localizado, estaban ligados a tecnologías estratégicas y a lugares con significaciones peculiares. La simpatía por el vecino, en este caso, se ve reforzada también porque hay un sistema de significados compartidos. La aceptación del ruido que emite el otro pertenece a una constelación más grande de significados en común. La significación del ruido en *En tierra* nos dice que estos ruidos aparecen por primera vez, o son resemantizados por la ideología del progreso.

Sierra celebraba algunos ruidos porque pertenecían a una versión del progreso material, en este caso epitomizado en Estados Unidos; y también porque hasta cierto punto creía que era posible llegar a ese progreso. Solamente en esta integración hacia el progreso, aunque lenta para México, radicaba la supervivencia del estado-nación. De acuerdo con Theodor Adorno, “la modernidad se halla en cierto modo integrada” (“Modernidad” 380), es decir que forma una totalidad como el sistema mundial económico. Esta modernidad-integración-dominio que en el siglo diecinueve llegó en forma de caminos de fierro y dominios de mercados, y que desde la colonia se impuso como norma con los caminos de agua de las rutas mercantiles, aparece en el discurso liberal y nacionalista de Sierra como el deseo a la integración de las élites políticas de México en el sistema mundial ferroviario, y de unificación a través de sus ruidos. Pero al mismo tiempo, los ruidos del progreso, el ruido estridente y diabólico de la máquina se manifiesta en el discurso tropológico de Sierra como shock sonoro, catástrofe, ansiedad geopolítica, crisis de los sentidos.

Para Theodor Adorno, la modernidad lleva la marca de la disonancia. Lo disonante no es el ruido per se, sino los efectos de contradicción y fracturas de la realidad social que no se resuelven, sino que más bien crecen, durante el trayecto de Sierra. Como apuesta ideológica positivista era necesaria una música en común que, a través de las vibraciones de estos sonidos, pusieran en movimiento a una sociedad y a la vez la cohesionaran a través de un supuesto ritmo en común como en un baile o un auditorio, el ritmo de la máquina. Este orden estaría proporcionalmente configurado en relación con un orden internacional y el deseo a la integración en él. De ahí que, en este caso, la disonancia deja oír las tensiones de un imperialismo voraz del que Sierra en 1883 ya reconocía que “para los Estados Unidos no hay derecho ajeno sino en la medida de su conveniencia” (“Americanismo” 90). El ruido introduce al oyente al imaginario sonoro de una lucha por la supervivencia de la soberanía nacional, reafirmando al mismo tiempo su función fragmentadora.

Si el ruido es por lo tanto la forma en que se presenta la relación entre emisor y oyente, a través de sus metáforas Sierra también señala cómo se oyen estas relaciones entre México y Estados Unidos a finales del siglo XIX; porque es indudable que el zumbido final en su espíritu no es síntoma de una infección en el oído o un tinnitus mal tratado, enfermedad por otra parte

bastante frecuente a juzgar por la publicidad en periódicos mexicanos de empresas médicas estadounidenses, la mayoría, que ofrecían sus servicios para curar silbidos, ruidos y sorderas por correspondencia (figs. 5-8).

El exceso ruidoso refuerza el velo de ininteligibilidad que ya se había colocado a la mirada panorámica, y al entrever con filtro sonoro de Sierra. Resulta revelador que Sierra comience su narrativa y su viaje con el propósito de “formarse una idea” sobre Estados Unidos, y concluya esa misma narrativa con la cuasi aceptación de su fracaso, lo que demuestra una suerte de dificultad de acceso a la realidad y aprehensión de la experiencia sensorial e histórica. Aunque al mismo tiempo esto también nos dice que las sensibilidades y subjetividades estéticas finiseculares van con un pie adelante al siglo veinte, y que, por lo tanto, esta va a ser la forma en la que se estructure la experiencia: la forma fragmentaria, la sensación de inaccesibilidad, los significantes evanescentes, el ruido como progreso, pero también como amenaza de catástrofe y de regresión en una presencia ubicua. Desde la auricularización del oído mexicano de Sierra, el ruido de *En tierra yankee* es ruido externo que proviene de un lugar localizable, y también tiene un efecto interior. El zumbido en los oídos espirituales se presenta como ruido internalizado, ilocalizable y subjetivo que también señala la relación del sujeto con su propia identidad, con el espacio interior, y con un discurso latinoamericanista y positivista en crisis.

El zumbido nos lleva a cuestionar aún más qué significaba originalmente “formarse una idea” como objetivo interpretador del viaje y del relato. Se entiende por idea un sentido más o menos coherente y sintetizador, como si se tratara de resumir en un concepto la valoración de un todo; la idea como un significado intrínseco; como unidad de sentido del mundo narrado; la idea como valoración sintética de un todo; síntesis del contenido, asunto, argumento, motivos; centro ordenador; tesis comprensible y capaz de ser asimilada por la inteligencia; un sentido esencial; la concepción de un mundo; fondo ideológico; concepto sintético y compacto. Pues bien, el zumbido señala que esta idea se le escapa al maestro positivista. El mismo zumbido tiene un origen onomatopéyico que remite al sonido emitido por algunos insectos. La *DRAE* menciona zumbido, susurro, incluso bomba, que viene de *bombus* (latín), ruido. Y este sonido es también una suerte de intromisión. El sujeto no puede cerrar sus oídos o mirar a otra parte porque si el ruido resulta la forma sonora en la que el otro se le introduce sin pedir permiso, abrupta e invasivamente, el zumbido se ha transformado en una especie de trazo borroso, de huella interna, como una suerte de melodía. El zumbido espiritual de Sierra es la melodía que generalmente tarareamos al escuchar una canción, como una impresión cultural de más fácil retención que la letra de la canción.

Es posible relacionar este zumbido como la forma sonora que representa las aproximaciones a un discurso de identidad propia. Antes, Sierra ya había señalado el símil de la fábrica y el enjambre, y el zumbido que aquí se asocia al trabajo, al movimiento, al ritmo fabril. Pero el zumbido final de su relato va más allá de la representación de una sociedad que él encuentra siempre en movimiento. El concierto ruidoso, a veces infernal, de la civilización, la orquesta de la máquina de vapor o la sinfonía del progreso siguen bajo la representación de la armonía y del orden deseado. Lo que cambia es más bien el modo de autopercepción. El zumbido de los oídos espirituales de Sierra no existía al inicio de su narrativa.

Esta autopercepción remite a una suerte de optimismo resignado cuando el narrador se vuelve consciente del vacío, o la gran distancia que existe entre el desarrollo material estadounidense y el mexicano. Además, esta autopercepción trasciende las relaciones binacionales. Las percepciones sonoras del imaginario progresista tienen resonancias con el discurso latinoamericanista de finales de siglo XIX, y las metáforas bestiales de un darwinismo social que asoció el imperialismo estadounidense a la imagen de un monstruo devorador. En *En tierra yankee*

algunas metáforas del ruido casi siempre aparecen en un contexto en el que Sierra se aprovecha de la historia del expansionismo norteamericano sobre México o el Caribe para marcar los espacios que transita. Inconscientemente ruido y anexionismo confluyen en una misma página, como en las crónicas “Del Bravo al Mississippi” (9-14), en su primer contacto con Texas; en la crónica “New Orleans” (15-22); y en “Colón-Cervantes” (71-76). Hay otras crónicas, como “Washington” (77-82) y “El Capitolio. Paseando” (83-88), que le siguen en orden a la de “Colón-Cervantes” donde además de su admiración a los principios republicanos estadounidenses, el narrador aprovecha para rumiar el trauma mexicano de las pérdidas territoriales, fantasma que atraviesa toda la narrativa de *En tierra yankee*.

En la crónica “Colón-Cervantes” Sierra relata su asistencia a un baile en un club español en Nueva York, el Círculo Colón-Cervantes, en el que también se reunían mujeres y hombres de Sudamérica, Cuba, México. Allí es donde escribe que el latinoamericanismo, como discurso identitario de unión y frente ante la hegemonía económica estadounidense sólo es posible en Estados Unidos y no fuera de él. En este sentido, las metáforas sonoras de Serra son reveladoras del cambio de una subjetividad estética y política:

Es muy bello esto de creer, durante ese largo espacio de la vida de un mortal que se llama una noche de baile, que todos los hombres somos hermanos, que todos los latinos formamos un pueblo, que de nuestras patrias particulares podemos remontarnos, al compás de una habanera, a una patria ideal que nos es común... A la luz del alba ¡ay! se dibujan, en horizonte lejano, el águila azteca parad sobre las rocas gigantescas que sirven de urna al Usumacinta, y abajo la serpiente anillada de América Central, atisbándose recelosas; sobre las vertientes andinas del Pacífico, Chile y el Perú, ensayando una reconciliación perpetua sobre el cadáver de Bolivia, y Argentina tendiendo su pampa hasta la punta austral del continente, en donde la expansión chilena le saldrá al paso y disponiéndose a disputar el triunfo al futuro crecimiento del Brasil, en el curso y en la desembocadura de sus ríos gigantescos, el Uruguay y el Paraguay... Y aquí en la boca del Golfo, la tragedia siniestra y convulsiva de una lucha entre padres heroicos e hijos dignos de sus padres... Y esta es la historia de todos los ensueños; sólo es cierta la lucha, sólo es verdad la muerte. (71)

Por una parte, Sierra reacciona ante las guerras fratricidas y de fronteras dentro de América Latina como Martí en “Nuestra América” (1891). Sin embargo, lo hace de una forma casi diametralmente opuesta. Mientras Martí conserva una suerte de optimismo político necesario para el proyecto de conciencia y el llamado a la unión panamericanista, un “frente utópico” como diría Carlos Jáuregui (326), en tierra yanqui Sierra pareciera tener más presente una conciencia desencantada ante los desencuentros de la modernidad en América Latina. No se trata del pesimismo prematuro o “sietemesino” que condena Martí en “Nuestra América,” sino de diferentes momentos históricos de las consolidaciones de los estados modernos y de sus contextos políticos. Si como sugiere Carlos Jáuregui, Cuba era en ese momento uno de los nombres de un territorio inestable dentro de una geopolítica imperialista; *En tierra yankee* nos sugiere que en México esta inestabilidad territorial ya había dejado una huella traumática y perdurable.

El ruido como zumbido contradice la unidad de sentido, o, dicho de otro modo, el ruido interior es la forma en que la contradicción se manifiesta plenamente. Esta contradicción está íntimamente ligada con la percepción de los procesos modernizantes. La utopía de una Latinoamérica hermana representa el dulce sueño de una noche de baile en el club Colón Cervantes donde hay “cuerpos que ondulan al compás de la música” (71), cuellos perfumados y voces que

susurran. En este club, a través de la descripción de una noche de baile Sierra encuentra una armonía estética y cultural, no así política.

Su pesimismo hacia una hermandad política latinoamericana está determinado por las guerras limítrofes latinoamericanas y lo que significa Estados Unidos en ese fin de siglo. Un pesimismo que tiene raíces históricas en el anexionismo norteamericano el cual el intelectual revive al avanzar por Texas, al estar en contacto con sociedades hispanoamericanas en Nueva York, al visitar monumentos históricos norteamericanos que recuerdan a veces héroes o soldados estadounidenses que participaron en las guerras contra México y a quienes no duda en llamar “violadores soberbios de nuestro derecho y de nuestro territorio” (88). Si bien los discursos latinoamericanistas de finales del siglo diecinueve recurren a metáforas donde Estados Unidos, y después las masas, representan al gran monstruo, monstruo “devorador” (Jáuregui), el ruido y sus metáforas le añaden a este discurso una dimensión sonora cuestionando la funcionalidad de los discursos de una supralatinidad en proceso de formación como los de Martí, Darío, y Rodó.

Si bien en las crónicas de *En tierra* Sierra resalta las diferencias culturales, raciales y políticas entre los yanquis y la latinidad del mexicano (y en menor medida del hispanoamericano) sin alterar mucho los esencialismos culturales predominantes, las figuras del ruido que se condensan en el zumbido espiritual sugieren a veces el deseo de reconciliar ciertos valores de diferencia, o cuestionar la misma funcionalidad de los discursos esencialistas de una latinidad global como reacción ante el imperialismo industrial norteamericano.

Para Sierra, el estadounidense no es precisamente un bárbaro, como lo sería para otros intelectuales con sus respectivos matices para cada uno, como Rubén Darío al reformular en “El triunfo de Calibán” (1898) la inversión de valores entre civilización y barbarie. Ante Estados Unidos, muchos de estos viajeros se sienten pequeños; en *En tierra yankee* esto no difiere bastante. El imperialismo hizo de Estados Unidos la figura del bárbaro. Pero es una barbarie totalmente distinta de la “civilización” y la “barbarie” de Domingo Faustino Sarmiento. En la crónica de Darío, la palabra tiene más bien el matiz conquistador que caracterizaría a las hordas bárbaras y tribus del norte europeo, a la raza sajona en el siglo III, como señores de la guerra. La barbarie del blanco, el ruido blanco, no es la barbarie de los espacios incultivos, sino más bien la barbarie que implica dominar a la naturaleza para ser sometida a la técnica (al progreso humano). No es una barbarie que representa atraso, incultura, despoblamiento, prehistoria.

Por esto, hablar de técnicas, de tecnologías incorporadas a máquinas, de desarrollo industrial, implica también hablar de educación y conocimiento, y de las relaciones intrínsecas entre el poder y el saber. Para Sierra, quien fue de 1905 a 1911 ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, la educación científica desde muy temprano fue parte esencial de su programa político porfirista. En su paso por Chicago, Sierra declara, nuevamente en términos sonoros:

Nosotros, repitiendo como *ritornello* eso de que el pueblo americano es un pueblo esencialmente práctico, queremos decir que los *yankees* desprecian todo cuanto es teoría y ciencia pura o encumbrada filosofía. Error inmenso; los centros de enseñanza superior, entre nuestros vecinos, son laboratorios tan admirablemente dotados de instrumentos de progreso intelectual, que estos diablos de hombres que lo ambicionan todo y todo lo logran, que conseguirán, en el siglo futuro, el centro de gravedad de la elaboración de la Teoría, será probablemente norteamericano. ¡Cuándo tendremos nosotros, no ya una Universidad de Chicago, sino una escuela superior, una sola! (124)

De un modo, este ritornelo va a ser uno de los tópicos del arielismo como un orden rítmico creado, que mantiene límites como si fuera una pared de significado de la identidad

hispanoamericana, una especie de discurso de contención antiimperialista. Un *ritornello*, “a wall of sound” (Deleuze 311) como una manera de reterritorializar discursivamente el espacio ante los cambios geopolíticos y las exigencias neocoloniales. Sin embargo, *En tierra yankee*, anuncia a través del ruido la fractura prematura de un discurso esencialista articulado con propósitos de oposición identitaria frente a los yanquis.

Para Justo Sierra, el discurso de una identidad y unidad latinoamericana no tiene capacidad total de interpelación, pues reconoce el déficit estructural de los ideales progresistas: durante el Porfiriato en México no hubo inversión educativa sustancial, a pesar de que este era el principio básico de la educación positivista, y de las múltiples luchas del mismo Sierra en la Cámara, en congresos pedagógicos y en los periódicos a favor de reformas educativas desde inicios de la década de los 80s. Es hasta 1910 que la Universidad Nacional es inaugurada, como la materialización más grande de su ímpetu reformista.

En una carta del 31 de diciembre de 1907 dirigida al Secretario de Hacienda José Ives Limantour, uno de los científicos porfiristas más poderosos del régimen, Sierra escribe:

los ferrocarriles, las fábricas, los empréstitos y la futura inmigración, y el actual comercio, todo nos liga y nos subordina en gran parte al extranjero. Si anegados así por esta situación de dependencia, no buscamos el modo de preservarnos a través de todo *nosotros mismos*, y de crecer y desarrollarnos por medio del cultivo del hombre en las generaciones que llegan, la planta mexicana desaparecerá a la sombra de otras infinitamente más vigorosas. Pues esto que es urgentísimo y magnísimo, sólo la educación y nada más que ella puede hacerlo ... Sin la escuela ... todo cuanto se ha hecho por el progreso material y económico resultaría un desastre para la autonomía nacional. Así veo las cosas, así son. (citado en Yáñez 150-151)

Léase el doble superlativo en el no magno, sino “magnísimo” proyecto de educación nacional que comprendía desde la creación de jardines infantiles, hasta la educación elemental y superior para la formación de una fuerte clase de intelectuales orgánicos, de una ciudad letrada humanista y científica, en espíritu y en práctica. La situación de dependencia en un sistema mundial se hace patente en el fin del siglo XIX y su vuelta por medio no del intervencionismo territorial, sino económico y comercial. Desde 1883 en un artículo seminal del proyecto educativo Sierra habla de “la lucha económica que de par en par se ha abierto para nosotros desde el momento que una locomotora americana pasó el Bravo” (citado en Yáñez 91). Lucha económica que produce entre otras cosas muchas disonancias, ruido no solo como un subproducto o derivado de las relaciones neocoloniales, sino como una forma de relación misma entre la sensibilidad auditiva del mexicano en tierra extranjera yanqui.

La “Teoría” que sería en este contexto la articulación, adquisición, crítica o adaptación de conocimiento científico, del *know-how*, y de su puesta en práctica va a la par del desarrollo tecnológico e industrial. Y esta es una de las tensiones más grandes que surgen cuando se habla del desarrollo tecnológico en México. Edward Beatty sugiere que, ante la adopción de tecnologías durante el Porfiriato como el ferrocarril, el vapor, la producción mecanizada de industrias (textil, cigarrera, cervecera y cementera), la falta de inversión en educación (la educación de maestros, técnicos, aprendices, ingenieros, inventores, etc.) fue un problema persistente que colaboró en el aumento del rezago tecnológico y económico que México ya enfrentaba desde la primera revolución industrial con respecto a las potencias industriales del Atlántico Norte en esta segunda revolución industrial. Sierra parecía entender profundamente este rezago en el saber cómo. Este *know-how*, no solamente consistía en saber operar máquinas que ya se habían importado, sino que implicaba también la negociación entre medios ambientes y técnicas importadas, la capacidad para

adaptar tecnologías a condiciones nuevas y territorios locales (15). Sierra cuestiona las ideas preformadas sobre el otro y, al mismo tiempo, cuestiona la falta de un programa educativo fuerte. restituyendo de este modo el espíritu al progreso científico.

El ritornelo, como suerte de discurso repetido y trillado, ladrillos sonoros, al que el latinoamericano vuelve, y revuelve como medida de autoidentidad y reterritorialización ante la amenaza geopolítica estadounidense durante el fin del siglo diecinueve aquí se vuelve inestable. Por la ruptura del ritornelo del utilitarismo y materialismo sin alma de la raza anglosajona—entra el ruido de la locomotora, de la circulación, del progreso industrial. Si el mismo título de las crónicas del viaje de Sierra remite a un espacio territorializado, que implica la tierra yanqui, la tierra del otro y por lo tanto la tierra propia, al mismo tiempo *En tierra yanqui* es el lugar de múltiples desplazamientos, de extraterritorialidades. Hay desplazamientos entre la vista y el oído. En el desplazamiento del sonido en el relato, el mismo sonido/ruido aparece como un significante elusivo, que se le escapa al cronista en “el rezumadero del viento” y que sólo puede atrapar figurativamente a través de metáforas. El Otro, el territorio estadounidense con sus ruidos infernales, es también motivo de terror, de una experiencia de inseguridad, pues el territorio del otro está también formado con territorios anexados violentamente, espacios fantasmales que tienen una carga emotiva y política muy fuerte en el texto de Sierra.

El zumbido final de sus oídos es la antítesis del ritornelo, pues mientras el ritornelo localiza, territorializa, y hace legible la identidad propia en relación con el otro, el zumbido deslocaliza, abre la ilegibilidad. El zumbido sugiere que la identidad cultural se vuelve audible solamente como fractura e inestabilidad. El significado se fuga; la fuga va acompañada del sentido de fragmentación en el pensamiento como en la noción del tiempo, pues al prever el apocalipsis se anuncia la catástrofe. La creación de ritmo a partir de caos se lograría volviendo al sujeto consciente de su control humano sobre los eventos (Bijsterveld 151); y en cierta forma esto es lo que Sierra logra muchas veces para neutralizar los ruidos creadores de progreso. Introduce al ruido dentro del discurso progresista tecnológico, lo vuelve necesario para el desarrollo económico —por supuesto no todos los ruidos son domesticados mediante la retórica del orden y del progreso.

Por lo tanto, el sonido en *En tierra yankee* constituye un material de reformulación simbólica del neocolonialismo y a las relaciones de reorganización geopolítica de finales del diecinueve. El ruido, *En tierra yankee*, simboliza las relaciones neocoloniales enmascaradas. Al final, a pesar de las variaciones entre armonías y disonancias de las experiencias narradas de Sierra, el zumbido es el que prevalece. Y Sierra no parece encontrar o crear ritmo a partir del caos final de sus impresiones y ansiedades políticas. Como catedrático de historia, para Sierra, la historia misma era una opera donde el director de orquesta a veces desaparecía. En la ópera de su viaje en ferrocarril a menudo entraban en escena orquestas mecánicas gigantescas e infernales, campaneos, campanillazos, rumores, voces y ruidos de inmigrantes y razas, estruendos, golpes, galopes metálicos, rugidos, gritos, armonías de sonidos agradables y sus discursos culturales ordenadores, ritornelos interrumpidos y zumbidos en los oídos del espíritu, es decir, en los oídos de la historia.

DR. ALBERTO J. DIAZ,
MEDICO CIRUJANO
 Facultad de Atlanta, Estados Unidos
 de América.

Especialidad en enfermedades nerviosas
 Cura permanente y rápida en los dolores de cabeza
 Neuralgias, Parálisis, Epilepsia, Histerismo,
 Ciáticas, Insomnios, **Sorderas**, Ceguera y Dispepsias.
 Se curan los padecimientos del corazón, pulmones
 y las locuras. Procedimiento especial para cada caso.
 Garantizando el resultado.
 Consultas de 9 a 12 y de 3 a 5.—Calle 2.ª Dolores
 núm. 17, cerca de la Alameda.

DOCTOR R. C. VALDES.
 Se colocan dentaduras artificiales completas a \$10.
 Extracciones sin dolor, procedimiento especial sin
 aplicación de medicamentos y demás operaciones.
 Calle 2a. de Dolores núm. 17, cerca de la Alameda.
 Precios cómodos.

Figura 5. En una edición de *El Imparcial* fechada el 22 de agosto de 1897, p.3, un anuncio de la Ciudad de México del médico Alberto J. Díaz, ofrecía sus servicios para tratar una amplia gama de enfermedades nerviosas: “Cura permanente y rápida en los dolores de cabeza, Neuralgias, Parálisis, Epilepsia, Histerismo, Ciáticas, Insomnios, Sordera, Ceguera y Dispepsia. Se curan los padecimientos del corazón, pulmonares y las locuras. Garantizando el resultado ...”

¿Está usted Sordo?

Nuestro nuevo y sensacional descubrimiento cura aun los más serios casos de **Sordera**. El **Ruido** en los oídos es detenido inmediatamente. Innumerable pacientes han sido curados. Envíenos detalladamente la descripción de su dolencia, nosotros examinamos su caso sin cobrar nada y le indicaremos cómo puede usted recobrar sus oídos bajo un gasto moderado.

*Instituto Aural 1,403, Lexington Avenue,
 New-York.*

LUDWIG MOERCK. Director. 13 1.

Figura 6. Un anuncio del Instituto Aural de Nueva York, aparecido en la edición de *El Nacional. Periódico de literatura, ciencias, artes, industria, agricultura, minería y comercio*, del 1 de enero de 1898, p.4, se lee: “¿Está usted sordo? Nuestro nuevo y sensacional descubrimiento cura aun los más serios casos de Sordera. El Ruido en los oídos es detenido inmediatamente. Innumerable pacientes han sido curados. Envíenos detalladamente la descripción de su dolencia, nosotros examinamos su caso sin cobrar nada y le indicaremos cómo puede recobrar sus oídos bajo un gasto moderado.”

SORDERA

Si tiene Ud. algunos amigos que sufren de sordera, supuraciones del oído, ruidos en la cabeza, etc., dígalos que escriban á la **Beebe Ear Drum Co., 15 Park Row, New York**, mencionando este periódico, y se les enviará GRATIS instrucciones de cómo puede curarse por sí solo.—Correspondencia y folletos en Inglés y Español.

Figura 7. Un anuncio de la compañía estadounidense Beebe Ear Drum Co. promoviendo sus servicios en el periódico *Jalisco Libre. Diario del pueblo*, Guadalajara, 22 de junio de 1907, pág. 3. En el anuncio se lee: “SORDERA. Si tiene Ud. algunos amigos que sufren de sordera, supuraciones del oído, ruidos en la cabeza, etc. dígalos que escriban a la Beebe Ear Drum Co., 15 Park Row, New York, mencionando este periódico, y se les enviará GRATIS instrucciones de cómo puede curarse por sí mismo –Correspondencia y folletos en inglés y español.”



EDISON

FONÓGRAFOS, PROYECTACOPIOS,
(MAQUINAS
de figuras animadas)

GRABADOS, MEMBRANAS
ETC. ETC.

Pídanse por catálogos de todos los aparatos manufacturados en el Laboratorio de Edison, á

C. E. Stevens,
Agente vendedor.

P. O. Box 385 15 Cedar St. New York, N. Y. U. S. A.

¿ESTÁ UD. SORDO??

Toda clase de sordera y personas que no oigan bien, son curables por medio de nuestra nueva invención; solamente los que hayan nacido sordo son incurables. Los ruidos en las orejas cesan inmediatamente. Escribanos por menores sobre su caso. Cada persona puede curarse por sí misma en su casa, con muy poco gasto.

DIR. DALTON'S AURAL CLINIC, 596 La Salle Ave.
CHICAGO, ILL., E. U. DE A.

**ANILLOS CON DIAMANTES
AMERICANOS.**



Propios para señoritas y caballeros, de plata con capa de oro y diamante de la mejor imitación hasta hoy conocido, los enviaremos por correo, por 2 pesos mexicanos cada uno.

Se solicitan agentes y para referencias al concesionario de anuncios en este periódico y los Bancos de los E. U. Para toda clase de mercancías dirigirse á los Sres. Sandford & Ironmonger, B. 203 Broadway, New York, E. U. A.

Figura 8. En la sección de anuncios de *El mundo ilustrado*, en la edición del domingo 11 de noviembre de 1900, p. 20, se lee estratégicamente al lado de un anuncio de Fonógrafos Edison, “¿ESTÁ UD. SORDO? Toda clase de sordera y personas que no oigan bien son curables por medio de nuestra nueva invención; solamente los que hayan nacido sordo [sic] son incurables. Los ruidos en las orejas cesan inmediatamente. Escribanos por menores sobre su caso. Cada persona puede curarse por sí misma en su casa, con muy poco gasto. DIR. DALTON’S AURAL CLINIC, 596 La Salle Ave. CHICAGO, ILL., E.U. DE A

Works Cited

- Adorno, Theodor. "Modernidad". *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*, Akal, 2009, pp. 373-390.
- . "Ópera". *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*, Akal, 2009, pp. 255-270.
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Práctica teórica y lucha ideológica*. Editorial Tomo, 2008.
- Álvarez Sánchez, Edwin Alberto y Pedro Celis Villalba. "Desarrollo institucional del ejército porfirista". *Boletín del Archivo General de la Nación*, núm. 2, mayo-agosto 2019, pp. 91-121.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and the Spread of Nationalism*, Verso, 1991.
- Arteta, Begoña. "La novela como denuncia social". *Tema y variaciones de literatura. Entre la historia, el arte y la literatura*, vol. 28, núm.1, 2007, pp. 121-134.
- Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo Veintiuno, 1995.
- Avechuco Cabrera, Miguel e Itza Estefanía Ceceña Coronado. "En el desierto todos son apaches: la identidad del norte en Tomóchic, de Heriberto Frías". *Sincronía*, núm.76, 2019, pp. 433-445.
- Bajtin, Mijail. "La palabra en la novela". *Teoría y Estética de la creación verbal*, Taurus, 1989, pp. 77-236.
- Beatty, Edward. *Technology and the Search for Progress in Modern Mexico*, University of California Press, 2015.
- Beckman, Ericka. *Capital Fictions. The Literature of Latin America's Export Age*, University of Minnesota Press, 2013.
- Benjamin, Walter. "On Some Motifs in Baudelaire." *Illuminations*, Schocken Books, 1969, pp. 155-200.
- . "Paris, Capital of the Nineteenth Century." *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, Schocken Books, 1986, pp. 146-162.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, 1988.
- Bernabéu, Albert Salvador. "A vueltas con 1892. Violencia y milenarismo en la frontera norte de México". *Revista de Indias*, vol. LIX, núm. 216, 1999, pp. 455-466.
- Bhabha, Homi. "Diseminación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna". *El lugar de la cultura*, Manantial, 2002, pp. 174-209.
- Bioletto-Bueno, Natalia, "Regímenes aurales a través de la escucha musical : ideologías e instituciones en el siglo XXI". *El oído pensante. Modos de escucha*, vol. 7, núm. 2, 2019, pp. 111-134. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>.
- Bijsterveld, Karin. "The Diabolical Symphony of the Mechanical Age: Technology and Symbolism of Sound in European and North American Noise Abatement Campaigns, 1900-40." *The Auditory Culture Reader*, Berg, pp.165-189.
- Blessner, Barry, and Linda-Ruth Salter. "Auditory Spatial Awareness." *Spaces Speak, Are You Listening: Experiencing Aural Architecture*, MIT Press, 2006, pp.11-66. *ProQuest Ebook Central*, <https://ebookcentral-proquest-com.libproxy.berkeley.edu/lib/berkeley-ebooks/detail.action?docID=3338493>.

- Böhme, Hartmut. "Introduction." *Fetishism and Culture: A Different Theory of Modernity*, De Gruyter, 2014. *ProQuest Ebook Central*, HYPERLINK <https://ebookcentral-proquest-com.libproxy.berkeley.edu/lib/berkeley-ebooks/detail.action?docID=1317881>.
- Boutin, Aimée. "Sonic Clasification in Haussman's Paris." *City of Noise. Sound and Nineteenth Century Paris*. University of Illinois Press, 2015, pp. 61-81.
- Brown, James W. "Heriberto Frías, a Mexican Zola." *Hispania*, vol. 50, no. 3, Sep., 1967, pp. 467-471.
- Brushwood, J.S., "Heriberto Frías on Social Behavior and Redemptive Woman." *Hispania*, No.2, Vol.45, May, 1962, pp. 249-253.
- Bunker, Steven B. "Introduction." *Creating Mexican Consumer Culture in the Age of Porfirio Díaz*, University of New Mexico Press, 2012, pp. 11-18. *ProQuest Ebook Central*, <https://ebookcentral-proquest-com.libproxy.berkeley.edu/lib/berkeley-ebooks/detail.action?docID=1104413>.
- Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal*, Vol.40, No. 4, Dec., 1988, pp. 519-531. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3207893>.
- Chávez, Daniel. "Tomóchic: Nationalist Narrative, Homogenizing Late Nineteenth-Century Discourse and Society in Mexico." *Chasqui*, vol.35, no.2, nov. 2006, pp. 72-88.
- Clark de Lara, Belém. "Introducción". *Por donde se sube al cielo*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. VII-XIX.
- Classen, Constance. "Foundations for an Anthropology of the Senses." *International Social Science Journal*, vol. 49, no. 153, Sept. 1997, pp. 401-12. *EBSCOhost*, search-ebSCOhostcom.bcc.ezproxy.cuny.edu/login.aspx?direct=true&db=sih&AN=9711163961&site=ehost-live.
- Collins, Irma H. & Carolyn A. Lindeman. "Cage, John (1912-1992)." *Dictionary of Music Education*, Scarecrow Press, 2013, pp.43. *ProQuest Ebook Central*, <https://ebookcentral-proquest-com.libproxy.berkeley.edu/lib/berkeley-ebooks/detail.action?docID=1501715>.
- Cuddy-Keane, Melba. "Modernist Soundscapes and the Intelligent Ear: An approach to Narrative Through Auditory Perception." In *A Companion to Narrative Theory*, edited by James Phelan and Peter J. Rabinowitz, Blackwell Publishing, pp.382-398, 2005.
- Darío, Rubén, "Blasón". *Antología de poetas modernistas hispanoamericanos*, Homero Castillo ed., Blaisdell Publishing, 1966, pp. 158-159.
- . "El triunfo de Calibán". *El triunfo de Calibán. Visiones de América*. Red Ediciones Linkgua, 2022, pp. 9-14.
- , "El cisne". *Antología de poetas modernistas hispanoamericanos*, Homero Castillo ed., Blaisdell Publishing, 1966, pp. 163-64.
- Daughtry, J. Martin. *Listening to War. Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq*, Oxford University Press, 2015.
- Davobe, Juan Pablo. "Tomochic de Heriberto Frías: Violencia campesina, melancolía y genealogía fratricida de las naciones". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no.60. Año 30, 2004, pp. 351-373.
- De Assis Cripa, Ival. "La trayectoria de Manuel Benicio, Heriberto Frías y las Guerras de Canudos en Brasil y Tomóchic en México en el final del siglo XIX". *Revista de Historia de América*, vol. 145, julio-diciembre 2011, pp. 9-28.
- De Morelos, Leonardo C. "Justo Sierra en tierra yankee". *Revista Hispánica Moderna*. Año 34, No.3, jun.-oct. 1968, pp. 734-741.

- Deleuze, Guilles and Félix Guattari. "1837: Of the Refrain." *A Thousand Plateaus. Capitalism & Schizophrenia*. University of Minnesota Press, 1987, pp. 310-350.
- Delgado Moya, Sergio. "Introduction: Aesthetics in the Age of Consumer Culture—Some Terms." *Delirious Consumption: Aesthetics and Consumer Capitalism in Mexico and Brazil*, University of Texas Press, 2017, pp. 1–43. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/10.7560/314340.4>. Accessed 14 Jun. 2022.
- Domínguez Ruiz, Ana Lidia M. "Vivir con ruido en la Ciudad de México. El proceso de adaptación a los entornos acústicamente hostiles". *Estudios Demográficos y Urbanos*. Vol. 29, núm. 1, ene.-abril 2014, pp. 89-112. *JSTOR*
- . "El poder vinculante del sonido. La construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro". *Alteridades*, vol. 25, núm.50, pp. 95-104.
- Durán, Francisco. *Bitácora médica del doctor Falcón: la medicina y la farmacia en el siglo XIX*. México: Plaza y Valdés, Organización de Farmacéuticos Ibero-Latinoamericanos, 2000.
- "Entrever". *Diccionario de la Real Academia Española*, Real Academia Española, 2014. *RAE*. es. Web. 5 enero, 2018
- Feld, Steven, "Acoustemology." *Keywords in Sound*, Edited by David Novak and Matt Sakakeeny, Duke U P, 2015, pp.12-21. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/j.ctv11sn6t9.4>
- Fernández Christlieb, Federico. "La influencia francesa en el urbanismo de la ciudad de México: 1775-1910". En *México Francia. Memoria de una sensibilidad común siglos XIX-XX. Tomo 1*. Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1998, pp. 204-237.
- Fernández, Carmen. "Tomóchic en el entorno revolucionario". *La Palabra y el Hombre*, núm. 71, julio-sep. 1989, pp. 31-52.
- Fleischmann, Ulrich. "Cañones contra Dios: Canudos y Tomochic como paradigmas textuales en las postrimerías del siglo XIX". *Perspectivas latinoamericanas in memoriam Alejandro Losada*, vol. 13, núm. 1, 1987, pp. 29-47. *JSTOR*.
- Frías, Heriberto. *Tomochic. Novela Histórica Mexicana*, Imprenta y Casa Editorial de Valadés y Cia. Sucs., 1906.
- . "¡Tomóchic! Episodios de Campaña (Relación escrita por un testigo presencial)". *El Demócrata*. 14 mar. 1893, p.2. *HNDM*, <http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a32ce7d1ed64f168b256a?resultado=3&tipo=pagina&intPagina=2>
- Fuentes Morua, Jorge. "Apaches y rancheros o la desventura de la hacienda". *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 32, ene.-jun. 1994, pp. 197-209. <https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/1214/1369>
- Gallo, Rubén. *Mexican Modernity. The Avant-Garde and the Technological Revolution*, The MIT Press, 2005.
- Gandolfi, Laura. "Manuel Gutiérrez Nájera y la voz de las cosas". *Taller de Letras*, núm. 57, 2015, pp. 35-51.
- Gansen, Elizabeth. "The battle of Tomochic memoirs of a second lieutenant." *The Literature of War*, edited by Thomas Riggs. Gale, 2012. Credo Reference.
- García Gutiérrez, Georgina. "Cronología". En *La escritura enjuiciada. Heriberto Frías. Una antología general*, Fondo de Cultura Económica, Fundación para las letras mexicanas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2008, pp. 427-429.

- . “En busca de un autor perdido. Una vida de novela: la novela de una vida”. En *La escritura enjuiciada. Heriberto Frías. Una antología general*, Fondo de Cultura Económica, Fundación para las letras mexicanas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2008, pp.13-53.
- Genette, Gérard. *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, 1989.
- Giorgi, Gabriel. “La rebellion de los animales. Zoopolíticas sudamericanas”. *Aletria*, vol.21, núm.3, sep.-dic. 2011, pp.165-177.
- Gonsales Karrasko, Aurelio. “Una carta sobre el modernismo en literatura”. En *La construcción del modernismo*, Universidad Autónoma de México, 2002 [1898], pp. 259-266.
- González, Anibal. “Novel and Journalism in Nineteenth-Century Spanish America: The Law of Dissimulation in José Mármol’s *Amalia* and Heriberto Frías’s *Tomochic*.” *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 84, no. 1, Liverpool University Press, 2007, pp. 43–57.
- González, José Eduardo. “Class and Counterfeiting during the Porfiriato.” *Trains, Literature, and Culture: Reading and Writing the Rails*, edited by Steven D. Spalding, and Benjamin Fraser, Lexington Books, 2011, pp. 164-175. *ProQuest Ebook Central*, <https://ebookcentral-proquest-com.libproxy.berkeley.edu/lib/berkeley-ebooks/detail.action?docID=850679>.
- González, Luis. “El liberalismo triunfante.” En *Historia general de México vol.2*, El Colegio de México/ Centro de Estudios Históricos, 1994, pp. 897-1015.
- Green, Bryan David. ““¡Qué vida tan hermosa y terrible!”: El viaje de Justo Sierra a tierra yankee”. *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, vol. 46, núm. 2, nov. 2017, pp. 61-81.
- Gutiérrez Nájera, Manuel, *Por donde se sube al cielo*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- . “El movimiento literario en México” [1881]. En *La construcción del modernismo.*, ed. Belém Clark de Lara, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 33-36.
- . “Al pie de la escalera” [1894]. En *La construcción del modernismo*, Universidad Autónoma de México, 2002. 159-162.
- . “El club de los inútiles”. *Obras XIII. Meditaciones políticas (1877-1894)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp.107-108.
- . “Una broma del duque Job”. *Obras IX. Periodismo y literatura. Artículos y ensayos (1877-1894)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 345-350.
- . “Los cuentos de Hoffmann, de J. Offenbach”. *Manuel Gutiérrez Nájera. Obras*, ed. José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 283-291.
- . “Los placeres del lujo”. *Obras IX. Periodismo y Literatura. Artículos y Ensayos (1877-1894)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 171-173.
- Haber, Stephen H. “The Political-Economic Environment.” *Industry and Underdevelopment. The Industrialization of Mexico, 1890-1940*, Stanford University Press, 1989.
- Hale, Charles. “Introducción”. *Justo Sierra. Un liberal del porfiriato*, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 7-17.
- Hernández Chávez, Alicia. “Origen y ocaso del ejército porfiriano”. *Historia Mexicana*, vol.39, núm.1, jul.-sep. 1989, pp. 257-296. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/25138279>
- Hernandez Ramírez, Azucena. “Fantasmagorías en *Por donde se sube al cielo* (1882) de Manuel Gutiérrez Nájera: Mujer, mercancía y trabajo”. *(An)Ecdótica. Revista del Seminario de Edición Crítica de Textos*, vol. 1 no.1, Universidad Nacional Autónoma de México, ene.

- jun. 2017, pp. 33-55. <https://revistas-filologicas.unam.mx/anEcdotica/index.php/anec/article/view/10>
- Huck, Christian. “Coming to Our Senses: Narratology and the Visual.” *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, edited by Peter Hühn, et al., De Gruyter Inc., 2009, pp. 201-218.
- Ihde, Don. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, 2nd edition, State University of New York Press, 2007. Project MUSE
- J.C.R. “La locomotora”. *El mundo ilustrado* [Mexico], 2 de diciembre de 1894, p.10. HNDM Digital.
- Jáuregui, Carlos A. “Los monstruos del latinoamericanismo arielista: variaciones del apetito en la periferia (neo)colonial”. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en America Latina*, Iberoamericana Vervuert, 2008, pp. 311-391.
- Jitrik, Noé. *Las contradicciones del modernismo. Productividad poética y situación sociológica*, Fontamara, 2000.
- Kanost, Laura. “Modernismo and the Audacious Illness Narratives of Aurora Cáceres and María Luisa Garza.” *Hispanófila*, vol. 186, 2019, p. 23-34. Project MUSE, [doi:10.1353/hsf.2019.0030](https://doi.org/10.1353/hsf.2019.0030).
- Kirkpatrick, Gwen. “The Tradition of Modernism.” *The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*, University of California Press, 1989, pp. 5-49. <https://doi.org.libproxy.berkeley.edu/10.1525/9780520329805>
- Knight, Alan. “Rethinking the Tomóchic Rebellion.” *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, vol. 15, no. 2, summer 1999, pp. 373-393. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/1052150>
- LaBelle, Brandon. “Underground: Busking, Acousmatics, and the Echo.” *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*, Bloomsbury Academic & Professional, 2010, pp. 1-41. ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/bccebbooks/detail.action?docID=601824>.
- Lachmund, Jens. “Making Sense of Sound: Auscultation and Lung Sound Codification in Nineteenth-Century French and German Medicine.” *Science, Technology, & Human Values*, vol. 24, no. 4, autumn 1999, pp. 419-450.
- Lastra, James. “Fidelity versus Intelligibility.” *The Sound Studies Reader*. New York: Routledge, 2012. 248-253.
- Legrás, Horacio. *Culture and Revolution: violence, memory, and the making of modern Mexico*, University of Texas Press, 2017.
- Leighton, Angela, “Justifying Time in Ticks and Tocks.” *Hearing Things. The Work of Sound in Literature*, Harvard University Press, 2018, pp. 226-250. <https://doi.org.libproxy.berkeley.edu/10.4159/9780674985360>
- Lorenz, Erika. *Rubén Darío. Bajo el divino imperio de la música. Estudio sobre la significación de un principio musical*. Ediciones de la Academia Nicaragüense de la Lengua, 1960.
- Lund, Joshua “They Were Not a Barbarous Tribe.” *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 12, no. 2, 2003, pp. 171-189, DOI: 10.1080/13569320305847
- Makis, Salomos. “From Sound to Sound Space, Sound Environment, Soundscape, Sound Milieu or Ambience....” *Paragraph*, vol. 41, no.1, 2018, pp. 95–109. DOI:10.3366/para.2018.0253
- Martí, José. *Poesía completa*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2001.

- . "Nuestra América" [1891]. *Cuadernos americanos*, vol.5, núm. 27, mayo-jun. 1991, pp. 103-111.
- Marx, Karl, "Introduction to the *Grundrisse*". *Marx. Later Political Writings*, Cambridge University Press, 1996, pp. 128-157.
- Masiello, Francine. *The Senses of Democracy*, University of Texas Press, 2018.
- Matthews, Michael. "De Viaje: Elite Views of Modernity and the Porfirian Railway Boom." *Mexican Studies/ Estudios Mexicanos*, vol. 26, no. 2, summer 2010, pp. 251-289.
- Maya, Áurea. "La verdadera locomotora de la *Sinfonía vapor* de Melesio Morales". *Heterofonía. Revista de Investigación musical*, núm. 136-137, enero-dic. 2007, pp. 57-67. INBA Digital.
- Monsiváis, Carlos. "La aparición del subsuelo". *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos*. núm. 8-9, enero-junio 1985, pp. 159-178.
- Montanaro, María Esther. "Olvido y memoria: *Tomóchic* de Heriberto Frías". *Pacarina del Sur. Revista del pensamiento crítico latinoamericano*, núm. 2, ene.-mar. 2010, s.p.
- Morales, Melesio. *Sinfonía vapor* [1868], Fonoteca Nacional, 2010.
<http://www.fonotecanacional.gob.mx/index.php/113-audio-del-dia/2271-audio-del-dia-melesio-morales>
- Moreno Villa, Fernando Ignacio. "El ejército federal". En *Los ejércitos de la Revolución mexicana, (1910-1920): esbozo iconográfico*, ilustrador Juan Gabriel Sánchez, Senado de la República, 2004, pp.21-31. Web: <https://biblio.juridicas.unam.mx/bjv/detalle-libro/2959-los-ejercitos-de-la-revolucion-mexicana-1910-1920>
- Napolin, Julie Beth. "The Echo of the Object: on the Pain of Self-Hearing in *The Nigger of the "Narcissus"* and the Fact of Blackness." *The Fact of Resonance: Modernist Acoustics and Narrative Form*, Fordham University Press, 2020, pp. 67-102. *ProQuest Ebook Central*, <https://ebookcentral-proquestcom.libproxy.berkeley.edu/lib/berkeleybooks/detail.action?docID=6220293>.
- Nelles, William. "Focalization." *Frameworks. Narrative Levels & Embedded Narrative*, Peter Lang, 1997, pp. 85-98.
- Nervo, Amado. "Los modernistas mexicanos. Réplica a Victoriano Salado Álvarez" [1898]. En *La construcción del modernismo*, Universidad Autónoma de México, 2002, pp. 249-258.
- Neufeld, Stephen. "Military and Nation in Mexico. 1821-1916." *A Companion to Mexican History and Culture*, edited by William H. Beezley, Wiley- Blackwell Publishing Ltd, 2011, pp. 390-403.
- Nouzeilles, Gabriela. *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- Novak, David. "Noise." *Keywords in Sound*, Duke University Press, 2015, pp. 125-138. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv11sn6t9.8>
- Ochoa Gautier, Ana María. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*, Duke University Press, 2014.
- . "Silence." In *Keywords in sound*, Duke University Press, 2015, pp. 183-192.
- Orizaga Doguim, Daniel. "Mediación autorial en *Tomóchic* de Heriberto Frías". *Graffylia. Revista de la facultad de filosofía y letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*, núm.6, 2008, pp. 197-204.
- Oviedo Pérez de Tudela, Rocío. "Música y estatuas: el descenso órfico en *Prosas profanas* de Rubén Darío". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 46, 2017, pp.17-30.

- Parra, Porfirio. "Pedagogía médica. Algunas consideraciones sobre educación médica. III". *El Siglo Diez y Nueve*, 9 ago. 1893, p.1. HNDM, <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?anio=1893&mes=08&dia=09&tipo=publicacion>
- . "Pedagogía médica. Algunas consideraciones sobre educación médica. IV". *El Siglo Diez y Nueve*, 10 ago. 1893, pp.1-2. HNDM, <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?anio=1893&mes=08&dia=10&tipo=publicacion>
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- Pérez Salas, Esther Ma. "Imagen y pentagrama: Partituras ilustradas del siglo XIX". *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*, Coord. Laura Suárez de la Torre, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora y Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2014. loc.4211-5259. [36%-45% Kindle]
- Pérez Siller, Javier. "Historiografía general sobre México Francia: 1920-1997". En *México Francia. Memoria de una sensibilidad común siglos XIX-XX. Tomo 1*, Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1998, pp.16-76. Web.
- Pérez, Alberto Julián. "Percepción y musicalidad". *La poética de Rubén Darío. Crisis post-romántica y modelos literarios modernistas*, Orígenes, 1992, pp. 113-128.
- Piglia, Ricardo. "Los usos de la narración". Ricardo Piglia, 20 oct. 2020, <https://piglia.pubpub.org/pub/ly6thjq8>
- Prescott, Laurence E. "Journeying through Jim Crow: Spanish American Travelers in the United States during the Age of Segregation." *Latin American Research Review* vol. 42, núm 1, 2007, pp. 3-28.
- Quirarte, Vicente. "Estudio preliminar." *Republicanos en otro imperio. Viajeros mexicanos a Nueva York (1830-1895)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 15-60.
- Rama, Ángel, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Fundación Ángel Rama, 1985.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Editorial Cuarto Propio, Ediciones Callejón, 2000.
- Robbins, Dylon Lamar. *Audible Geographies in Latin America. Sounds of Race and Place*, Palgrave Mcmillan, 2019. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-10558-7>
- Rodríguez Pérsico, Adriana. *Relatos de época: una cartografía de América Latina (1880-1920)*, Beatriz Viterbo Editora, 2008.
- Rodríguez-Pérez, Martha Eugenia. "Tres médicos mexicanos y su referencia al ejercicio ético moral de la medicina. Segunda mitad del siglo XIX". *Cirugía y Cirujanos*, vol. 77, núm. 3, mayo-junio 2009, pp. 241-246. Redylac, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=66211509013>
- Saborit, Antonio. *Los doblados de Tomóchic. Un episodio de historia y literatura*, 2ª ed., Cal y arena, 2010.
- Sánchez Rosales, Gabino. "Doctor Porfirio Parra. Director de la Escuela Nacional de Medicina", *Gaceta. Facultad de Medicina. Universidad Nacional Autónoma de México*, año XXX, núm. 567, 25 de junio, 2007, n. p.
- Sarmiento, Domingo Faustino, 1811-1888. *Facundo*, Librería La Facultad, de J. Roldán, 1921. <https://hdl.handle.net/2027/pst.000030228948>

- Schivelbusch, Wolfgang. *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century*, University of California Press, 2014. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral-proquest-com.libproxy.berkeley.edu/lib/berkeley-ebooks/detail.action?docID=1686847>.
- Schwartz, Hillel. *Making Noise. From Babel to the Big Bang & Beyond*, Zone Books, 2011.
- Serres, Michel. *The five senses. A philosophy of mingled bodies*, Continuum, 2008.
- Sierra Méndez, Justo. *Viajes. En tierra yankee. En la Europa latina*, Editorial Porrúa, 2000.
- . *Confesiones de un pianista*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- . "Prólogo". *Peregrinaciones*, autor Rubén Darío, Imprenta de la Vda. de Ch. Bouret, 1901, pp. 1-19.
- . "Americanismo." *Justo Sierra: un liberal del Porfiriato*, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp.85-91.
- Simmel, Georg. "La metrópolis y la vida mental". En *Antología de sociología urbana*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, pp. 47-61.
- . "Sociology of the Senses." In *Simmel on Culture: Selected Writings*, Eds. David Frisby and Mike Featherstone, SAGE, 1997, 109-120.
- Smith, Mark M. "The echo." *Keywords in Sound*, eds. David Novak and Matt Sakakeeny, Duke University Press, 2015, pp. 55-64.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Spitzer, Leo. *Prolegómenos a una interpretación de la palabra "Stimmung". Ideas clásica y cristiana de la armonía del mundo*, Abada Editores, 2008.
- Stern, Jonathan. "Sonic Imaginations." *The Sound Studies Reader*, Routledge, 2012, pp. 1-17.
- . "Spectral Objects: On the Fetish Character of Music Technologies." *Sound Objects*, Eds., James A. Steintrager, Rey Chow, Duke University Press, 2019, pp. 94-109. JSTOR <https://www.jstor.org/stable/j.ctv11smmjh>
- Summerhill, William. "Transport Improvements and Economic Growth in Brazil and Mexico." *How Latin America Fell Behind. Essays on Economic Histories of Brazil and Mexico, 1800-1914*, ed. Stephen Haber, Stanford University Press, 1997, pp. 93-117.
- Toner, Deborah. "Drinking to Fraternity: Alcohol, Masculinity and National Identity in the Novels of Manuel Payno and Heriberto Frías." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol.89, no.4, 2012, pp.397-412.
- Trevelyan, Laura. *The Winchester: The Gun That Built an American Dynasty*, Yale University Press, 2016. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral-proquest-com.libproxy.berkeley.edu/lib/berkeley-ebooks/detail.action?docID=4661600>.
- Treviño, Blanca Estela. "Introducción". *Confesiones de un pianista*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pp. VII-XX.
- Tuan, Yi-Fu. *Space and Place. The perspective of experience*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1977.
- Urbina, Luis G. "Opereta". *El mundo ilustrado*. 12 de diciembre de 1905, p.10. HNMD, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a33b77d1ed64f169a1194?resultado=2&tipo=pagina&intPagina=10&palabras=opereta-offenbach>
- . "La operetta y la Montbazón". *El mundo ilustrado*. 17 de marzo de 1901, p.9. HNMD
- Vanderwood, Paul J. "Millenarism, Miracles, and Materialism." *Mexican Studies/ Estudios Mexicanos*, vol. 15, no. 2, summer 1999, pp. 395-412. JSTOR, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/1052151>

- Viannini, Philip, *et al.* *The Senses in Self, Society, and Culture. A Sociology of the Senses.* New York: Routledge, 2012.
- Vianu, Tudor. *Los problemas de la metáfora.* Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967.
- Voegelin, Salomé. *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art.* Bloomsbury Academic & Professional, 2014. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral-proquest-com.libproxy.berkeley.edu/lib/berkeley-ebooks/detail.action?docID=601993>.
- Wagner, Roy. "Echolocation." *An Anthropology of the Subject: Holographic Worldview in New Guinea and Its Meaning and Significance for the World of Anthropology*, University of California Press, 2001, pp. 129-143. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bcc-ebooks/detail.action?docID=224151>.
- Wilbur Powell, Fred. *The Railroads of Mexico*, The Stratford Co., Publishers, 1921.
- Yáñez, Agustín. *Don Justo Sierra, su vida, sus ideas y su obra*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.
- Zea, Leopoldo. *El positivismo en México: Nacimiento, apogeo y decadencia*, Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Zola, Émile. "La novena experimental". *El naturalismo*, Laureano Bonet ed., Península, 2002, pp.41-94.
- "Zumbido". *Diccionario de la Real Academia Española*, Real Academia Española, 2014. *RAE*. es. Web. 5 marzo, 2018

