

PAISAJE SONORO EN *TOMOCHIC*, DE HERIBERTO FRÍAS

DOI: doi.org/10.31641/AQJF7233

Ignacio Arellano-Torres
Adelphi University

Resumen: Este trabajo se centra en el paisaje sonoro de la novela *Tomochic* de Heriberto Frías, donde el sonido, los ruidos, la voz o los silencios permiten incorporar una variedad de niveles de intensidad afectiva y texturas poéticas. Se explora cómo el uso profuso de términos con connotaciones acústicas crea un efecto retórico. Se estudia también cómo en el paisaje sonoro se puede rastrear la manera en que la novela contribuye a deconstruir una serie de binarios establecidos en el pensamiento latinoamericano, tales como la dicotomía entre civilización y barbarie. A través del análisis del paisaje sonoro se revela cómo la obra literaria trasciende las convenciones narrativas tradicionales para explorar temas más profundos sobre la identidad, las relaciones asimétricas de poder y el funcionamiento social.

Palabras Clave: *Tomochic*, paisaje sonoro, México, sonido, Heriberto Frías

Información de contacto del autor: iarellanotorres@gmail.com

Este artículo analiza la riqueza del paisaje sonoro en la novela de Heriberto Frías, *Tomochic*— “uno de los clásicos mexicanos de la narrativa de la violencia” (Parra 72)—, así como los silencios que en esta aparecen. Es una novela histórica que fue publicada por entregas en el periódico *El Demócrata* entre marzo y abril de 1893. La novela se inspira en los acontecimientos de la rebelión de Tomochic, un levantamiento en el estado de Chihuahua en 1892. Fue una rebelión de la que el autor fue testigo directo, ya que formaba parte del contingente militar destinado a sofocarla, el Noveno Batallón del Ejército Mexicano. En el texto se da una versión ficcionalizada de la represión.

El trágico evento fue liderado por los tomochitecos, que estaban en contra de las políticas de Porfirio Díaz. El conflicto se desencadenó debido a una serie de tensiones políticas, sociales y económicas, ya que los serranos se oponían a las autoridades locales y a la influencia del Partido Liberal Mexicano. Así mismo, la religión fue un elemento importante. Y es que los tomochitecos eran seguidores de una mezcla de creencias religiosas que incorporaban elementos del catolicismo, pero también tenían sus propias tradiciones y prácticas espirituales, principalmente la que se erigió en torno al culto a Teresa Urrea, la Santa de Cabora y a la figura de Cruz Chávez.¹ Estas heterodoxias llevaron a obvias tensiones con las autoridades eclesiásticas y civiles. Se desafió la autoridad de la Iglesia y del gobierno y los tomoches se unieron en rebelión contra esas instituciones que consideraban opresivas. La combinación de todas estas problemáticas políticas, sociales y religiosas contribuyó al estallido de un conflicto que fue brutalmente reprimido por el gobierno, lo que resultó en la ejecución de muchos rebeldes, así como en la destrucción de Tomochic. Todavía hoy la revuelta es recordada como un episodio trágico en la historia de México y su memoria ha perdurado como un símbolo de resistencia y lucha.

Los estudios sobre la novela se han centrado principalmente en el análisis de sus aspectos político-históricos.² Casi inexistente es la atención sobre los dispositivos retóricos y la poética del texto, de ahí la importancia del presente trabajo. Ahora bien, ¿a qué nos referimos cuando hablamos del paisaje sonoro? Murray Schafer acuñó este concepto en *The Tuning of the World*. Allí usaba el término *soundscape* para referirse a todo el contexto sonoro que rodea nuestra existencia:

The soundscape is any acoustic field of study. We may speak of a musical composition as a soundscape, or a radio program as a soundscape, or an acoustic environment as a soundscape. We can isolate an acoustic environment as a field of study just as we can study the characteristics of a given landscape. The soundscape of a city, for instance, could be discussed in terms of its acoustic profile. (7)

Su análisis y categorización conceptual invitaban a reflexionar —con una perspectiva arqueológica— sobre aquellos paisajes sonoros ya desaparecidos, lo que abre otra pregunta: ¿a qué suena el pasado? Pero de manera simultánea, también dotó de una herramienta conceptual a todas aquellas reflexiones sobre los sonidos evocados a través de un proceso silente, la imaginación: ¿a qué suena la palabra escrita? Una cuestión, claro está, que no tiene respuesta, pero cuyo solo planteamiento sirve para llamar la atención sobre las estrategias poéticas de una novela que otorga un protagonismo fundamental al universo acústico.³

1. Vanderwood (1996), por ejemplo, explora si el movimiento tenía que ver con el milenarismo y analiza su complejidad, ya que no fue necesariamente un fenómeno unitario.

2. Ver Brushwood (1992) para una lectura centrada en la narrativa mexicana frente al Porfiriato. Otros autores que han estudiado la dimensión política del texto son Chávez (2006) o Davobe (2004).

3. La relación entre el sonido, en tanto fenómeno físico, y la lectura —o el arte de contar una historia— no es nada nuevo. Pensemos en la literatura oral de carácter popular en la Edad Media o pensemos en los modernos recitales de poesía. Sin embargo, por sus características formales, las novelas no son obras con vocación de ser escuchadas (ni siquiera aquellas que como esta fueron publicadas primeramente por entregas). En general, son escritas para ser leídas. Benjamin (1998), por ejemplo, sostuvo que la narración de historias (que es inherentemente una tradición oral) fue, durante siglos, el medio principal para compartir narrativas, pero solo antes del surgimiento de la novela como forma escrita. La novela marca una ruptura que da paso a una cultura, en lo literario, de transmisión escrita. Ahora se hace énfasis en la experiencia individual, no tanto sobre la memoria colectiva. Se contrasta al narrador oral con el novelista, sugiriendo que las novelas están diseñadas para el consumo privado: en silencio, de forma solitaria y en forma escrita, a diferencia de las historias tradicionales, que se compartían en un entorno comunal y auditivo. No tratamos aquí con un paisaje sonoro (de un texto plano, unidimensional) como fenómeno físico, ni con el registro o recepción del movimiento vibratorio de un cuerpo por parte del órgano del oído a través de un medio elástico. Nos acercaremos a él desde los procesos de lectura interna. Lo que nos atañe son los procesos de recreación mental gracias a sensaciones anteriormente registradas. En la lectura, el individuo lleva a cabo la asociación —gracias a la imaginación— de lo recibido con referentes acumulados en el conocimiento. Lo que quiere decir que el texto escrito va a sonar a una u otra cosa según las

experiencias del sujeto, que se convierte tanto en receptor como canal del acto comunicativo. Canal porque es el medio que transmite y modifica el sentido y da textura al mensaje leído. Es decir, toda relación entre sonido y lectura tiene que darse a través de un proceso cognitivo interno que aúne los sentidos de la vista y el oído. Esto es algo que ya se intuye en los estudios de Stanislas Dehaene, autor de *Les neurones de la lecture*, donde se indica que la plasticidad cerebral mejora la eficacia neuronal, lo que resulta en un ejercicio de lectura que combina necesariamente la recepción visual con la fonológica. Y lo que sucede a nivel de producción de sonido también se da a nivel receptivo. Cuando leemos no solo proyectamos como sonaría aquello que leemos, sino que imaginamos también como sonaría todo ese paisaje sonoro que rodea no ya nuestra existencia, sino la de los personajes y entornos ficcionales.

En la novela de Frías el sonido es uno de los elementos que funciona como metáfora del dominio militar sobre la Sierra Madre en México. En relación con este acto de dominación y el sistema de metáforas del texto, lo acústico se configura como la poética que enlaza lo textual, lo espacial, lo sexual y lo político. El espacio de acción es la Sierra Madre, que ha de ser conquistada por el ejército para sofocar una rebelión popular. Se produce una evolución muy clara que lleva desde la incapacidad de decodificar los sonidos (y todo lo que representan) por parte de Miguel Mercado y de la tropa (el protagonista y alter ego del escritor), a la ruptura de esas limitaciones y, por tanto, a la victoria final del ejército mexicano. La conquista permite conocer de primera mano la realidad tomochteca y los horrores de la represión, facilitando así el mensaje crítico de la novela. Esta presencialidad, ya he dicho que el autor participó en la campaña, hace que las hipotiposis en el texto usen referentes muy apegados a los sentidos, entre ellos el del oído. No se trata, pues, de un proceso de escritura totalmente ajeno a la experiencia, algo que resulta en un lenguaje muy animado y en unidades semánticas de fuertes connotaciones sensoriales.

Para poder armar este mensaje crítico, el autor (y su alter ego, Miguel) tiene que llevar a cabo un ejercicio de comprensión de una realidad alterna. Necesita entender sus particularidades y sus códigos. Sin esto, no podría darse el esquema mental que permite la comprensión, la compasión y la posterior crítica. Paradójicamente, en tanto que él fue soldado en el bando de los represores, es la campaña militar lo que le permite esta tarea. Es decir, para que funcione el proyecto crítico de la novela el protagonista tiene que traspasar la línea que lo separa del otro. El personaje tiene que deconstruir las estructuras binarias que lo alejan de los rebeldes. El personaje tiene que convertirse en el elemento liminal que complejiza la estructura básica de la guerra: nosotros contra ellos, los unos contra los otros. Como veremos, en la novela los elementos sonoros ejemplifican cómo se desdibujan las fronteras de la estructura binaria entre guerra regular y guerra irregular, entre nación central y nación periférica, entre civilización y barbarie. Estas oposiciones binarias, por otra parte, ya se hallan establecidas en el imaginario latinoamericano.⁴

Lebedev, por ejemplo, en su estudio sobre el espacio del norte de México reflexiona sobre cómo *Tomochic* alude a esa última frontera, poniéndolo en relación con las cuestiones del conflicto entre nación periférica y nación central. Dentro de este conflicto, lo acústico es fundamental para entender cómo un miembro de la parte represora nos va a legar una visión negativa de los sucesos acaecidos. Una visión que ataca los principios que él, como soldado, defendía. Lo sonoro/acústico es un elemento poético clave que facilita esa disolución de la estructura dual-antagónica y, por ende, hace posible la transmisión de un mensaje político de fuerte carácter crítico – de hecho, las entregas de la novela se tuvieron que publicar de manera anónima.

La primera estrategia narrativa del autor consiste en usar descripciones, escenas, pasajes y enunciaciones donde los elementos sonoros tienen la fuerza necesaria para conmovir. Ahí radica la fuerza de la hipotiposis que privilegia lo acústico. Este relieve sensorial aporta una textura que posibilita la apropiación del texto por parte del lector. Es la vibración (simbólica) que se desprende de sus páginas la que ayuda al éxito del proyecto de Frías en términos afectivos. La novela se configura como un proyecto de denuncia que apela a la dimensión emocional de sus lectores más allá de plantear, de un modo racional o intelectual, la necesidad de no asumir la discursividad histórica oficial. Una historia oficial donde el ejército está en su deber de acallar una rebelión de carácter religioso nacida en la confluencia de varias periferias: la religiosa, la geográfica y la civilizatoria. Y es que la llamada a lo afectivo es algo fundamental. Es necesario transmitir la barrera de lo puramente racional. Y es el propio texto el que invita a pensar en el poder de lo sonoro y su relación con lo afectivo.

4. Por guerra regular entendemos los conflictos que enfrentan a dos o varios bandos profesionalizados, ordenados jerárquicamente en base a los rangos de la carrera militar, siempre fuertemente regulada. Por guerra irregular entendemos aquella de la que participan entidades mucho más flexibles: guerrillas, milicias, comunidades levantiscas, etc. Esto es reflejo de la oposición binaria entre civilización y barbarie, que remite en última instancia al choque entre la modernidad y la tradición, entre el desarrollo urbano y la periferia rural, etc. *Tomochic* habla de este enfrentamiento, denunciando que esa división binaria en realidad no es tal, ya que la civilización no se antoja tan civilizada. Para Avechucó (2009), sin embargo, el proyecto de Frías en este sentido es fallido, ya que le es imposible despegarse de una visión letrada impuesta desde lo central: “Así pues, aun con la voluntad autoral de ofender un cuadro crítico y desmitificador acorde con el programa denunciatorio de la obra, *Tomochic* no consigue evitar del todo el estereotipo cuando se dispone a construir una imagen “realista” del norte; es como si dichos estereotipos fueran parte de la constitución del lenguaje periodístico-literario del que echa mano el letrado finisecular” (443). Toner (2014) matiza esto al observar que “Moreover, the view that the people of *Tomochic* are ignorant fanatics is given ample airing in the course of Frías’s novel. However, this view is also repeatedly challenged, both directly, in the arguments of several characters who highlight the rational, political motivations for the rebellion, and indirectly, in the symbolic representation that conflates the image of the rebels with that of the federal army” (173).

En el capítulo XVI, un viejo narra la historia de una campaña anterior contra los indios apaches. Su relato queda descrito por la voz del narrador en los siguientes términos: “El vibrante anciano hablaba con tanto relieve y color que Miguel, enternecido, tuvo la visión clara de aquel cuadro” (67). El anciano hubiera podido ser alto, bajo, triste, alegre, rubio, moreno, simpático, afable, etc., pero se lo califica como vibrante. Como podemos apreciar, esto se debe a una capacidad retórica que excede lo puramente auditivo y entronca con lo plástico. Pero lo importante es señalar cómo la palabra hablada tiene el poder de conmover, de enternecer a su audiencia. La hipotiposis desencadena en su audiencia una serie de procesos cognitivos que dibujan un cuadro de sus palabras. Una imagen que apela directamente a sus emociones, ya que Miguel se muestra *enternecido*.

En la narrativa de guerra de Frías, el autor ha hecho suya esta poética del anciano y va a usar un discurso donde la oralidad y lo sonoro permiten esa plasticidad que estructura la evocación mental del mensaje sugerido, así como las implicaciones emocionales del mismo. Es decir, en el pasaje del anciano queda contenido todo el proyecto narratológico de Frías. Y, para ilustrar esta aspiración, nos sirve la escena que muestra la salida de Miguel Mercado hacia Chihuahua desde Guerrero. Al inicio de la contienda, Miguel y el resto de la tropa se movilizan rápidamente “en un vagón atestado de soldados y maletas, [que] caminaba a todo vapor, devorando kilómetros, escuchando atónito el trueno del rodaje férreo sobre los rieles, cuando abrían la puerta, en una fría ráfaga de estrépito y sombra” (11). Vemos la obvia acumulación de voces de connotaciones acústicas. Esta acumulación concuerda con una sintaxis compuesta a base de subordinadas. Si bien para describir un paisaje no hace falta la descripción de un paisaje sonoro —ya que la imagen no se mueve—, hay que hacerla sobre la marcha. El dinamismo sintáctico refuerza el sentido poético del texto.

En la descripción de Miguel, la presencia de lo sonoro, acompañado por una premonición sombría, se cuela en el vagón por la puerta del tren. Este tren rugiente se convierte en una sinécdoque de la maquinaria militar del Porfiriato. Del mismo modo que el monstruo metálico avanza por las vías, la represión gubernamental de la modernidad avanza atronadoramente sobre la sierra.⁵ Es decir, la propia poética interna de la narrativa es proyectada a través de lo acústico en un mensaje de claras intenciones políticas de cara al receptor externo. La guerra de Tomochic es descrita esencialmente como el férreo monstruo devorador de compatriotas heroicos. Las armas y los sonidos de la guerra subrayan la campaña como automutilación del cuerpo nacional. Una nación antropofágica al ritmo de las dianas.

El texto muestra que —desde los momentos previos a la campaña que va a sofocar la rebelión en la sierra—, en el universo del soldado, el sonido simboliza la posibilidad de ordenación del mundo entre lo conocido y lo desconocido, algo clave para deconstruir esos binarios anteriormente apuntados. Es decir, el sonido funciona como representación simbólica de la estructura de conocimiento que en la guerra permite diferenciar entre el espacio susceptible de control militar (y modernización tecnológica) y ese espacio indómito donde las guerrillas todavía tienen a su favor el desconocimiento de este escenario por parte del ejército regular. Por ejemplo, antes de la partida del tren, Miguel escucha mientras espera el “retintín de unos acicates resonando contra las losas y el conocido golpeteo metálico de un sable” (2). El sonido de las particularidades materiales del universo conocido por el soldado (el contexto marcial) permite su identificación, decodificación y entendimiento. Esto es, uno se sitúa en él gracias a lo que oye. Y, de momento, todo se le hace familiar. Ahora bien, conforme se acerca la campaña y la tropa empieza a interactuar con un espacio que les resulta ajeno (Ciudad Guerrero), se produce una transformación. El texto nos empieza a avisar de lo que está por venir. Los sonidos se

5. El tren posibilita el avance no solo en lo meramente adscrito a lo militar, sino también en sentido general: “Actualmente el ferrocarril de Chihuahua a la Sierra Madre viene trasformando esta región que empieza a poblarse y cultivarse” (13). La respuesta del espacio en vías de dominación también se nos da en clave sonora, “Los vientos fríos de la sierra doblaban las vetustas ramas, que se lamentaban con sempiterno y monótono quejido” (19).

vuelven indistinguibles. Ahora todo es una “algarabía de voces, gritos y carcajadas, mezclados a un agradable estrépito de vajilla removida y cubiertos chocando con la loza de los platos y el cristal de las copas” (5). Se produce una evidente transferencia semiológica. Se ha dado a nivel textual el desplazamiento de la irregularidad, de la fractura y de la yuxtaposición inherente a la guerra de guerrillas (que es determinada por el escenario orográfico de la sierra.⁶) al paisaje sonoro. Estas dos referencias a lo acústico muestran simbólicamente la división binaria entre lo decodificable y entre lo desconocido, dos polos que Miguel Mercado va a acabar por deconstruir.

Este sistema de lectura de la poética de Frías que planteo queda demostrado al analizar la descripción que se hace de un primer intento de conquista. Este intento fallido es la no-consumación de la penetración militar en la sierra. En la derrota de la primera columna, en la oscuridad y un espacio que les es ajeno, el ejército aparece, como antes lo hiciera Miguel, incapaz de decodificar los sonidos. Los soldados incapaces de superar la yuxtaposición de ruidos a los que se enfrentan, creando una babélica incomunicación que resulta en una parcial derrota: “Pero como 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” (82). Otra vez se puede observar la abundancia lexical de terminología de connotaciones sonoras. De manera opuesta a lo mencionado anteriormente, ahora son sonidos no familiares, inaccesibles. El desconocimiento del espacio rompe la cadena de mando oral y resulta en la derrota de la Primera Columna. Destino parecido le espera a las Segunda Columna, “Ni una voz de mando que se escuchara, nadie que comprendiese” (87).

Entonces, ¿cómo se produce el aprendizaje de Miguel Mercado para convertirse en ese elemento liminal entre dos mundos en principio dicotómicos? Para poder permitir la decodificación es necesario el establecimiento de un código compartido, de una convención. En otras palabras, es necesario eliminar la posibilidad de que la lectura se pierda en una yuxtaposición de ruidos. Por eso los dos pasajes anteriormente citados muestran la importancia de la asunción por parte de aquellos que representan lo convencional (metáfora de lo regular, lo militar, lo institucional, lo ortodoxo, el espacio civilizado, etc.) de lo que llamaré el de-código de lo irregular. Solo así podrán salir vencedores del conflicto. Entiendo por de-código aquel conjunto de significaciones susceptibles de ser leídas, en principio, solo desde lo periférico. En este caso, ese espacio es la sierra, dimensión que se enfrenta al poder que irradian los centros de poder. El de-código puede entenderse como un sistema compartido de naturaleza epistemológico-ontológica que rehúye del control de lo central, de lo convencional, de lo militar, de la ortodoxia, de la civilización, etc. Pero esta transferencia de las particularidades de lo no-convencional a lo regular no se caracteriza solo por esta asunción del de-código, sino también por la apropiación del sistema de lectura que posibilita el desenvolvimiento en esa misma irregularidad (representada por el espacio hostil, teóricamente inasequible, teóricamente imposible de ser decodificado). Como vemos, la propia dinámica de la guerra enseña a Miguel a descifrar la oscuridad⁷, a conquistar lo desconocido, ese espacio que decimos aislado e indómito. Esto se representa a través de una asociación metonímico-simbólica en términos de género y espacio. Y es que la Sierra y Julia, uno de los personajes claves, quedan identificadas.⁸

La Sierra Madre va a quedar descrita como el espacio de la guerra trágica. La intención de los líderes del nuevo culto es hacer de Julia “una virgen milagrosísima” (34). Julia es, pues, “la Virgen de Tomochic” (110), a pesar de convivir con Bernardo, un viejo tío borracho, a quien fue entregada por su padre, el lugareño venerado en el área como San José. La mujer tomochiteca ve su lealtad dividida entre defender a los suyos y su interés en Miguel (o por lo que este representa)⁹ y la identificación

6. Los militares son conscientes de las desventajas de dicho espacio, ya que no es la primera vez que intentan sofocar las revueltas tomoches, “se puso a referir al capitán del Noveno que tenía al frente, las causas de la derrota del día dos de septiembre: ningún plan bien concebido, completo desconocimiento del terreno; y, sobre todo, la traición incomprensible de Santa Ana Pérez” (Frías 6).

7. Nótese la sutileza el texto, ya que ahora Miguel puede guiarse en la oscuridad para dominar el elemento Julia-Sierra. Es decir, ha sido capaz el absorber el de-código de aquellos que “pueden correr vendados por la sierra sin dar un mal paso” (6). Vendados, entiéndase, los ojos.

8. Julia es descrita por el narrador como “rítmica” (27). No es fórmula común el uso del adjetivo asociado a un sujeto, ya que se privilegia el uso de un adverbio complementando, en todo caso, al movimiento, habla o acciones de dicho sujeto.

9. Su interés nace de un comentario que le hiciera una señorita, “las muchachas como tú, pueden ser reinas” (38). Mitad soñadora y mitad hastiada de su situación, Julia ve en Miguel una oportunidad, ya que asocia la imagen del soldado a la del príncipe, “¡Oh! ¡Así debían ser los príncipes de los cuentos!” (38). El príncipe, claro está, se comporta como un sátiro, algo muy del gusto de la novela del XIX.

con la Virgen y con el espacio serrano, del cual se convierte en símbolo. Esta no es una estrategia poética original, ya que por toda Latinoamérica resuenan los ecos de semejantes identificaciones. Lamentablemente, tanto el espacio como ella van a ser finalmente conquistados (por Miguel y por el ejército respectivamente) gracias a esa capacidad de adaptarse al espacio irregular al integrar ese decódigo que permite leer lo periférico, lo irregular.

Aquí que lo sonoro juega un papel fundamental. El pasaje que se comentará a continuación es la contraparte de la cita anteriormente aludida donde los soldados pierden la batalla entre la confusión y el ruido. Ahora el soldado sí sale vencedor. Solo que ha quedado acotado a la metáfora sexual, no a la crónica marcial. Es en la caza del sátiro¹⁰ donde, en la oscuridad, en casa ajena, Miguel aprende a guiarse por el sonido para consumar su deseo sobre Julia siguiendo “el jadear anhelante y medroso con que le huía en las tinieblas, viéndolo sin ser vista” (56). El sonido guía al soldado a la consumación de un acto que se desvanece en un éxtasis de suspiros. Se produce la apropiación del sistema de lectura ajeno que sostenía la posibilidad de la distinción entre lo convencional y lo no convencional, entre lo represivo y la inocencia, entre el ejército mexicano y el pueblo tomochiteco. La conquista ha sido consumada. En cuanto a la figura de Julia, el sonido lamentablemente abre la puerta a la posibilidad de la consumación de la tragedia en términos de apropiación sexual y en última instancia de muerte. En lo relativo a la Sierra y la rebelión tomochiteca, siguen funcionando estos parámetros de penetración y conquista. Según señala Anibal González, “la forzada seducción de Julia en el Capítulo XIII es paralela al burdo intento por parte del gobierno de rendir a Tomochic mediante la violencia militar” (240).

Ahora el ejército regular, a través de la ambigüedad del personaje de Miguel y la metáfora sexual, aprende a leer el paisaje sonoro, que, como dice Schafer, “consist[s] in events heard, not object[s] seen” (8). Esto era algo hasta entonces solamente permitido para la guerrilla, como demuestra el propio texto, con esas alusiones al miedo por parte de los soldados, ciegos ante los peligros que les acechan en el espacio desconocido. Se produce, pues, la deconstrucción de las estructuras binarias que sostenían el discurso de lo periférico-central. Las barreras se han roto, abriendo la puerta a la represión y al dominio. Julia simboliza el destino de la rebelión tomoche, conquistada a cambio de la vida. Desde el punto de vista del universo sonoro, Julia cumple un papel fundamental representado el sistema de opresión basado en las estructuras de género, ya que entre otras cosas es descrita como “ser sufrido y mudo” (28), “víctima soportando su desgracia en silencio” (30) y como alguien que “no pronunció ni una palabra, sometida como siempre a su destino de víctima” (90). Recordemos que convive con don Bernardo, su tío, un borracho depravado y la esposa de este. En este sentido el silencio es la manifestación a nivel sonoro de la coyuntura trágica de lo femenino. Apelando a las palabras de Bessie Dendrin y Emilia Ribeiro Pedro este pasaje recuerda que “men’s usurpation of power has led to the silencing of women” (Dendrin 219)¹¹. Esta idea es reforzada por uno de los diálogos que Julia mantiene con Miguel:

—Ah... yo creía... entonces, ¿don Bernardo será su padre?
—Es mi tío — y suspiró, encendiéndosele el rostro intensamente.
—Pero —balbuceó muy quedo— es también... es decir... no estamos casados... porque ella es su mujer... Y no pudo decir más, sofocada al relatar, con dulce ingenuidad, tanta abominación. (30)

Pero el silencio es un fenómeno complejo. Si bien se ha usado por el narrador para subrayar el carácter sumiso de las mujeres, también es un elemento presente desde el inicio para otras funciones. Las siguientes líneas lo ilustran: “Sol deslumbrante y abrasador caía a plomo sobre la destartada plaza, completamente solitaria y silenciosa,

10. No es baladí la identificación con esta figura de la mitología clásica, ya que el propio protagonista la utiliza, “Tornaba a oír el diálogo en la sombra, en tanto que él la perseguía, cazándola con furia y anhelo de sátiro borracho” (57).

11. La relación entre silencio y género femenino es contextual, en este caso la mantiene el propio texto. Es decir, no siempre el silencio es marca de lo femenino. Es obvio que funciona en otros sentidos, no necesariamente en relación con el género, ya sea como acto de resistencia, voluntad, sumisión a lo divino, castigo, etc.

en honda paz de tumba, en un ambiente de horno" (1)¹². Este pasaje del texto vatina lo que va a ser el resultado final de la contienda: la matanza.¹³ Es decir, contiene de manera cifrada la crónica del evento bélico. Quizás el más obvio papel del silencio es el de la creación de atmósferas relacionadas con la tragedia, por ejemplo, "Había un silencio profundo, ese silencio enorme que precede a las grandes catástrofes y que prepara el desenlace de tantas tragedias. Ni siquiera los perros ladraban" (95). Así mismo, el calor y el silencio evocan el ambiente opresivo, símbolo del universo psicológico de un soldado cuya participación en la represión le va a provocar tribulaciones morales. El silencio también es trasladado a las dinámicas de interacción humana en el espacio desolado de Ciudad Guerrero, donde se agrupa el Batallón antes de su viaje hacia Tomochic: "Pidió una copa de tequila, que le sirvieron silenciosamente" (1). Se aprecian las reticencias de la población civil frente a la presencia de los militares, a quienes reciben con frialdad, conocedores de los excesos de la soldadesca. Excesos, claro está, que se traducen a una poética de lo sonoro: "ambos empezaron a beber con sorbos estrepitosos" (6); "la francachela subía de punto entre las detonaciones de los cascos de cerveza al destaparse" (8). El vicio y el alcohol quedan asociados a significantes de carácter acústico que en ocasiones remiten a la guerra (las detonaciones) mezclándose así dos caras de una misma decadencia.¹⁴ Esta hostilidad se hace patente en la mayor parte de sus interacciones con los locales:

—Oiga, amigo, hágame el favor de decirme por dónde hallaré la 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 bocaza un gran vaso de sotol. (2)

El silencio, pues, queda asociado tanto a atmósferas como a sujetos. La oralidad y la descripción del habla solo pueden, sin embargo, asociarse a los individuos. Se aprecia a lo largo de la novela un especial interés por dotar de textura a la oralidad con constantes puntualizaciones, como muestran los siguientes ejemplos extraídos solamente de los dos primeros capítulos: "contestó brutalmente" (2), "gritándole con voz alegre" (2), "inagotable torrente de palabras" (2), "escuchaba la charla sonora del teniente" (3), "gritando el tenientito" (5), "conversación que animábase ruidosamente" (5), "se bebía y se hablaba más" (5), "exclamó Castorena" (6), "gritó" (7) o "voz de un timbre melancólico y dulce de inflexiones cariñosas" (9)¹⁵. Este último ejemplo es la voz de Julia, que es capaz de llegarle a Miguel a pesar del ruido de la fonda, "llegando a sus oídos estas palabras, entre el ruido de los platos y cubiertos" (9). Conviven así dos planos: uno el del ruido (semejante al de una batalla) que producen los soldados en su comida, el otro el de musicalidad oral de Julia, mucho más armónico y que es capaz de impactar afectivamente a Miguel, que desde ese momento queda prendado de la muchacha.

Pero más allá de silencios o de las particularidades tonales del habla de los personajes¹⁶, otro de los elementos que acerca los dos componentes la división binaria (convencional / no convencional) desdibujando los límites entre uno y otro es la utilización del sonido en la campaña militar. En el ejército invasor podemos apreciar el constante uso de las dianas y llamadas: "Están tocando llamada de honor en el Cuartel General. ¡Vámonos!" (8). Es este sentido, representan un código muy regulado a nivel institucional, una convención aceptada y asumida. Convenciones y jerarquías de las cuales son muy conscientes los rebeldes, que tienen como estrategia silenciar las voces de mando, "su táctica consistía en apuntar exclusivamente a los oficiales y jefes" (12).

12. Se ve que es fórmula del gusto de Frías, ya que encontramos otros casos donde se usa el silencio para describir un espacio, "la estación silenciosa" (11), "¡Ni un solo árbol en aquellas mudas soledades!" (13), etc.

13. En boca de unos de los soldados, "No se ha cuidado de ilustrarlos y quieren independerse de los dos poderes a los cuales hasta hoy han obedecido: el Clero y el Gobierno. Están bajo una obsesión imbecil...¿quién los sugiestiona...? Desconocen toda autoridad; ya se ha querido tratar con ellos y piden imposibles. ¡Hay que acabar con ello...! Será cruel pero necesario: ¡Suprimirlos!" (6).

14. No en vano el personaje principal pasa de estudiante a soldado con un resultado inesperado, "En vez de los libros, copas. ¡Se hizo borracho! Sufrió el contagio malsano de la pereza que engendra la existencia rutinaria y monótona de una guarnición" (7).

15. Insiste el narrador en la calidad de voz de Julia, "voz armoniosa vibrando con el acento encantador de las hijas de Chihuahua" (29), "timbre de cristal" (110). Compárese con la voz de don Bernardo, el depravado con quien convive: de "voz áspera y ronca de borracho" (27). Es como si en la novela de Frías se rearticulaban una serie de convenciones retóricas que generalmente privilegian lo visual, como las descripciones físicas de la tradición petrarquista. En Frías no se da tanto eso de que los ojos son las ventanas del alma. Ahora es la voz el espejo de la misma.

16. Como digo, hay una insistencia en marcar cómo habla cada uno de ellos, por ejemplo, Cruz Chávez, uno de los líderes de la rebelión, "Se imponía por su palabra de mando, serena, enérgica y clara" (33). Más adelante de nuevo se nos dice que habla con "voz sonora, clara y limpia" (92).

Además, como vemos, las dianas están presentes a lo largo del texto y acaban adquiriendo una fuerte carga simbólica¹⁷. Aparecen en momentos claves desde el punto de vista narratológico y representan una interesante paradoja que subyace al proyecto de denuncia de Frías. Por una parte, posibilitan el orden, la logística de la maquinaria del estado desde el punto de vista de lo racional y lo organizativo, pero por otra parte, son el símbolo escogido para expresar la tragedia de la deriva irracional de la guerra. Ejemplo de lo primero es la siguiente cita:

...En plena sombra todavía, en pleno silencio, arrancó de súbito la diana [...] No hubo redoblar de los tambores. Sólo los cornetas de las dos compañías del Noveno vibraron sus fieras algaradas en una bélica sonoridad, victoriosa, rápidas, ágiles, rebotando júbilo y bravura. Apenas estalló la primera nota, improvisada 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 del rondín: —¡Arriba!... ¡Arriba! (23)

La riqueza sonora de la cita es enorme. Los sonidos de los instrumentos no pueden ser más marciales, ya que son de bélica sonoridad y sus notas estallan. Aquí, son el sonido del poder, de la maquinaria bélica. Pero lo importante es su carácter paradójico. Compárese con este ejemplo, cuando la campaña ha hecho ya del lugar un cementerio, donde han dado su vida los heroicos tomochitecos:

¡Ay! Aquella diana —el sonoro toque de la victoria— vibrando frente al mísero poblacho de Tomochic, frente a aquel inmenso y humeante cementerio; aquella diana multiplicada rabiosamente por todas las cornetas y clarines de las derrotadas secciones, sonaba con 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 tanta agonía (123).

La música de victoria no es tal. Ahora el dolor solo es propio. No hemos vencido al enemigo. Nos hemos derrotado a nosotros mismos. Además, la obra se cierra con Miguel en soledad, mirando los despojos de la masacre para entonces gritar “¡Corneta de guardia! — toca la diana” (201). Esto es, la apelación a la tecnología sonora de la guerra es ahora el vehículo de catarsis tras el crimen cometido. La corneta supone el abandono de la reflexión moral en términos tanto individuales como nacionales en aras de la asunción de deber, del cual, tanto los soldados represores como la comunidad popular reprimida no son más que “ignoradas y mudas víctimas” (21). Esta es la descripción que el narrador hace de los soldados al inicio de la novela, donde se señala que es por orden de otros que se ofrecen en sacrificio. Y allí el soldado no tiene nada que decir. Es sometido de la misma manera que los rebeldes, la Sierra o Julia. Es decir, a través de las características del *mute group*¹⁸ podemos hacer una asociación entre lo femenino y el grupo de soldados que representa al mismo tiempo lo fálico a través de la penetración en el espacio, montados en el atronador y férreo tren. Los sonidos en *Tomochic* ahondan en una deconstrucción de las estructuras binarias a través de la doble identificación del soldado, tanto como protagonista de la performance de conquista (acto masculino), como protagonista de la performance de silencio (acto femenino). En estas prácticas en teoría disímiles, la instrumentalización del sonido trabaja a favor de esta deconstrucción, del rítmico tintineo de las espadas argentinas¹⁹ a los aullidos de los combatientes tomochitecos. Ellos también, como las cornetas, son fieros y bravos, rápidos y ágiles, y también hacen uso del sonido como arma de guerra. Sus alaridos provocan una herida en el enemigo. En la sierra, solo a través del miedo tiene la rebelión esperanza. Miedo, el de los militares, expresado bellamente por Frías en su poética sonora, “Habían cesado

17. Dado el objeto de estudio del artículo es interesante considerar la presencia de los instrumentos y la música. Aparte de las cornetas, se nos da noticia de que uno de los soldados era “un guitarrista famoso, cantante atroz” (22). Este, Castorena, se anima incluso a cantar: “Señores, el frío os agarra/ No estará el alma tranquila,/ Si no bebemos tequila/ Y tocamos la guitarra” (22). La música y la poética sonora de la voz narrativa sirve para contraponer dos planos, insistiendo en el simbolismo del sonido: “Destaparon una botella de tequila, chocaron las copas, tomaron los brindis, gimieron melancólicamente exóticos amores y tristezas románticas las cuerdas de la guitarra, y se oyó a Castorena cantar desesperadamente [...] Y en tanto, afuera, en la desolada plazoleta, las ráfagas frías de la sierra pasaban, trayendo de lo alto de sus bosques, rumores de borrascas lejanas y presagios de la próxima catástrofe” (22). Como se puede observar, la novela es extremadamente rica en el universo sonoro. De hecho, antes de ir a la guerra, vuelven a mencionarse las canciones: “cantaban [...] griterío confuso y radiante, entre carcajadas [...] canciones y silbidos” (25). También se alude a las noches de serenata, que deslumbraban a las jóvenes locales (38). Para un estudio, no de la música en la novela de Frías, sino de los corridos y baladas que inspiró la rebelión ver Lamadrid (1999).

18. El concepto se acuñó en el ámbito de los estudios antropológicos y feministas por Edwin y Shirley Ardener. Las asimétricas relaciones de poder en la sociedad resultan en el silencio de algunos. Ver Ardener (1975).

19. El movimiento de Miguel, al comienzo de la obra, queda descrito también por su dimensión acústica. El personaje camina, “dando grandes zancadas y haciendo sonar su espada con un tintineo argentino” (1). Que las espadas suenan es motivo que se mantiene en otras partes del texto, “suspendida del cinturón la espada, sonora y nuevecita, la espada virgen” (13), “oíase el arrastrar metálico de las cubiertas de las espadas” (23). En ese sentido, habrá algún crítico que incluso se permita hacer una lectura en clave fálica del instrumento, en contraposición al silencio femenino asociado al espacio que acabará siendo conquistado y reprimido. La guerra acabará con la virginidad del elemento masculino, acto solo consumado a través del dominio.

las risas, las bromas, las alegres charlas y las canciones con que la tropa, durante el día, trasformaba en paseo la monótona aspereza de la marcha sobre la dura piedra” (63).

La obra de Frías aspira a producir un paralenguaje. Una narrativa donde los gritos, las risas, los suspiros, las tonalidades de las voces, los ruidos, los balbuceos, superan “the expressive limitations of spoken and written words” (Poyatos 123). Evidentemente al hacerlo a través de la palabra escrita es imposible producir de facto ese paralenguaje, del mismo modo que al escribir un texto de inspiración oral, la oralidad queda negada en el mismo acto generativo de ser-texto. No por ello deja de ser importante notar las aspiraciones de *Tomochic*. El autor emprende un proyecto imposible. No es una tragedia, pero sí es un texto trágico. Un ejemplo de la traza de este paralenguaje (que no existe en cuanto que leemos) es el grito. El grito tiene una función en la campaña como muestran las ordenes de los jefes militares: –“voces imperiosas, gritos potentes” (23)–, los alaridos intimidatorios de los combatientes apaches –“aullaban los bárbaros” (69)– o los de los propios tomochitecos –“gritos salvajes” (85). Pero el grito adquiere una dimensión ritual a nivel de afianzamiento colectivo de la heterodoxia. Existe una escena donde se recoge este uso social del grito que refiere a los mecanismos de resorte de las prácticas del barbarismo (por utilizar los parámetros de la tradición latinoamericana instalada en el XIX que enfrentan civilización y barbarie²⁰) mestizo de los fanáticos de Tomochic. En el capítulo “Causas Ostensibles”, el cura regaña a los herejes. Cruz Chávez, sin embargo, lo expulsa. No lo hace sosegadamente o a través de amenazas en privado, sino con el poder del grito en el ámbito público, “Llegando hasta el púlpito, gritó al sacerdote: –¡En el nombre de Gran Poder de Dios, yo, que soy policía de su Divina Majestad, te echo!” (33). Este grito con tintes de exorcismo provoca a su vez que una vieja vocifere, “¡Que muera” (33), a lo que todos los demás responden gritando, “–Sí, sí... ¡fuera!– gritaron todos” (33). Es decir, en el proceso de negación de la individualidad a través de la asunción del atavismo religioso bárbaro²¹, el sonido cumple una función necesaria. Es un mecanismo de reproducción de opinión a la vez que de cohesión social. Esto tiene su contraparte en la manifestación del barbarismo –ahora por parte del soldado regular– a través de la pronunciación del nombre del general Díaz, “al pronunciar el nombre de Porfirio Díaz, todos los ánimos, dominados, serenábanse, resignándose a su suerte de víctimas del Deber” (21). En la enunciación de su nombre los ánimos se resignan a su fatum. La comunidad queda cohesionada y la individualidad negada a través del sometimiento al proyecto nacional personificado en el líder de la nación central, Porfirio Díaz, de manera análoga a la sumisión de los sujetos a los cultos religiosos. Es decir, ambos partidos se comportan de manera análoga, casi especular:

–¡Viva nuestro Papa Cruz...! ¡Viva Nuestro Señor...! ¡Mueran los hijos del Inferno!– aullaban las voces, arriba.

–¡Viva el Gobierno! ¡Viva la Nación unida!– gritaban los oficiales (153)

En conclusión, es difícil leer la novela sin percatarse de la profusa presencia de términos de connotaciones sonoras. Voces de mando, gritos, silencios, múltiples puntualizaciones sobre la manera de hablar de los personajes, los ruidos propios de la guerra o del espacio, etc. La textura de *Tomochic* resulta en un ejercicio literario de particular valía e interés para el estudio de los paisajes sonoros en las letras latinoamericanas. Representa un magnífico ejemplo de la reflexión que desde la intelectualidad se hace de los procesos de la modernidad, con su ansia por dominar y eliminar todo tipo de heterodoxias. Reflexión marcada, en este caso, por una poética del paisaje sonoro que privilegia las hipotiposis acústicas. El autor usa esta estrategia para poner en un primer plano los aspectos humanos de la tragedia que surge del

20. Dice Dabove (2004), con mucha razón, que “la herida real a la auto-imagen Porfirista radicó en el hecho de que Frías apuntó a la colusión, y eventual falta de diferencia entre la ‘civilización’ y ‘barbarie’” (356). Su lectura va en la misma línea que mi estudio. Algo parecido, aunque a través de otro tipo de análisis, podemos entender en las palabras de Fleischmann (1987): “el omnipresente término ‘bárbaro’ termina por perder valor en la práctica y quedar vacío de contenido” (44). Es decir, el binario civilización y barbarie ya no tiene sentido. El paisaje sonoro es una herramienta que ayuda a reforzar este mensaje.

21. Se usa el adjetivo bárbaro no por que dichas prácticas me merezcan esa opinión, sino por usar la estructura de pensamiento de la época, de la cual el texto mismo da noticia, “Aquel puñado de fieros hijos de las montañas estaba poseído de una frenética demencia mística. Un vértigo confuso de libertad, un anhelo de poderío en aquellas almas ignorantes, sopla bárbaro impulso sobre la tribu asilada extrañamente de la vida nacional” (35). Esto lo explican Avechuco y Cenceña, al señalar el proceso de transmisión de la categoría “bárbaro” de los apaches a los nortños, “el perfil aguerrido de los habitantes de algunas regiones del norte, sobre todo aquellas que se distinguen por la presencia tenaz de tribus apaches, y la costumbre de asimilar “bárbaros” para conseguir el equilibrio demográfico contribuyeron a que en el imaginario centralista-nacionalista, las características históricamente atribuidas a los apaches fueran extendidas al sujeto nortño” (436).

fanatismo nacional y del fanatismo religioso. Existe en Tomochic —a través del universo sonoro— una identificación y yuxtaposición de los elementos binarios que sostienen las lecturas en términos dicotómicos de una serie de conceptos estructuradores: regular-irregular, femenino-masculino, central-periférico, convencional-no convencional, conocido-desconocido, etc. La yuxtaposición de ruidos que no se podía decodificar se convierte ahora en el código mismo. Esta deconstrucción válida, desde un punto de vista de la poética, el mensaje crítico con el gobierno de Porfirio Díaz y el ejército de un autor que formaba parte de esa maquinaria represiva.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 53
Agosto / August 2025

OBRAS CITADAS

Ardener, Edwin. "Belief and the Problem of Women." *Perceiving Women*. Ed. Shirley Ardener. Malaby Press, 1972, 1-17.

Avechuco Cabrera, Daniel e Itza Estefanía Ceceña Coronado. "En el desierto todos son apaches: la identidad del norte en Tomóchic, de Heriberto Frías." *Sincronía*. 76 (2019): 433-450.

Benjamin, Walter. *Iluminaciones*. Trad. Jesús Aguirre. Taurus, 1998.

Brushwood, J. S. "La novela mexicana frente al Porfirismo." *Cultura, Ideas y Mentalidades*. Vol. 6. Ed. Solange Alberro. El Colegio de México, 1992, 141-178.

Chávez, Daniel. "Tomochic: Nationalist Narrative, Homogenizing Late Nineteenth-Century Discourse and Society in Mexico." *Chasqui*. 35.2 (2006). 72-88.

Dabove, Juan Pablo. "'Tomochic' de Heriberto Frías: Violencia Campesina, Melancolía y Genealogía Fratricida de Las Naciones." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 30.60 (2004): 351-373.

Dendrinós, Bessie y Emilia Ribeiro Pedro. "Giving street directions: The silent role of women." *Silence*. Ed. Adam Jaworsky. De Gruyter, 1997. 215-238.

Dehaene, Stanislas. *Les neurones de la lecture*. Odile Jacob, 2007.

Fleischmann, Ulrich. "Cañones contra Dios: Canudos y Tomochic como paradigmas textuales en las postrimerías del Siglo XIX." *Ibero-Amerikanisches Archiv*. 13.1, (1987): 29-47.

Frías, Heriberto. *Tomochic*. Editorial Porrúa, 2004.

González, Anibal, "Periodismo y novela en Hispanoamérica: la ley del disimulo en *Amalia* de José Marmol y *Tomochic* de Heriberto Frías." *Revista Iberoamericana* 214 (2006): 227-242.

Lamadrid, Enrique R. "'El Corrido de Tomóchic': Honor, Grace, Gender, and Power in the First Ballad of the Mexican Revolution." *Journal of the Southwest* 41.4 (1999): 441-460.

Lebedev, María. "Tomóchic. Espacio último de Frontera, o del norte como nación periférica." *Tierras de Nadie*. Ed. Viviane Mahieux y Osvaldo Zavala. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012, 27-41.

OBRAS CITADAS

Parra, Eduardo Antonio. "El lenguaje de la narrativa del norte de México." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 30.59 (2004): 71–77.

Poyatos, Fernando. *Paralanguage*. Amsterdam-Philadelphia. John Benjamins Publishing Company, 1993.

Schafer, Murray. *The Tuning of the World*. Knopf, 1977.

Toner, Deborah. "Provincial Political Cultures and the Nation in Nineteenth-Century Mexican Fiction." *Journal of Iberian and Latin-American Studies* 20.2 (2014): 161–183.

Vanderwood, Paul J. "Millenarianism, Miracles, and Materialism." *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 15.2 (1999): 395–412.