

Rosario, Argentina, 12 y 19 al 23 de mayo de 2014

## El sonido y el ruido en la literatura

Federico Miyara<sup>a</sup>

<sup>a</sup> Laboratorio de Acústica y Electroacústica,  
Universidad Nacional de Rosario  
E-mail: fmiyara@fceia.unr.edu.ar

### 1 Introducción

La literatura trabaja intensivamente con la palabra y, dado que la palabra es en primer lugar una forma elaborada de sonido, no sorprende que muchos autores literarios presten gran atención a otros tipos de sonido así como a la música y al ruido. A menudo sus descripciones del ambiente o el paisaje sonoro agregan vida a la acción que relatan. En muchos casos demuestran una comprensión más que precisa de algunos fenómenos acústicos.

### 2 El sonido en la poesía

Frecuentemente aparece el sonido, la música o el silencio en la poesía. Veremos algunos ejemplos ilustrativos. Jorge Luis Borges, uno de los escritores argentinos más importantes del siglo XX, ha incluido frecuentemente menciones alusivas al universo sonoro, a menudo apelando a ingeniosas figuras retóricas. Así, en “Luna de enfrente”, su segundo volumen poético (1925), delinea en el ámbito de una breve estrofa el paisaje sonoro de las pampas argentinas, aunando música, fauna y ruido de origen humano:

“Pampa: / Yo te oigo en las tenaces guitarras sentenciosas / y en altos benteveos y en el ruido cansado / de los carros de pasto que vienen del verano.”  
(Jorge Luis Borges, Al horizonte de un suburbio, en “Luna de enfrente”, 1925)

Personaliza en el ruido el agobio de las largas travesías de los carros que llevan el forraje.

Por otra parte, en su último libro de poemas, “Los conjurados” (1985), hallamos dos ejemplos de perspicacia en el uso de la imagen sonora. En el primero,

“Tiemblan los mármoles de Roma; han oído el rumor de los elefantes de guerra”  
(Jorge Luis Borges, “Los conjurados”, EMECE, 1996, pág. 33)

Borges evoca el ruido estremecedor que habría de causar un ejército montado, no en caballos, sino en masivos elefantes. Su uso de la prosopopeya es sorprendentemente exacto, ya que los mármoles recibirían por vía sólida las vibraciones causadas por el tropel de elefantes. En el segundo ejemplo,

“Ha soñado esos dos curiosos hermanos, el eco y el espejo”  
(Jorge Luis Borges, op. cit., pág. 39)

el autor hermana los fenómenos de reflexión acústica y óptica. La necesidad eufónica lo lleva, sin embargo, a sacrificar la precisión física, ya que el eco sería equivalente a la imagen reflejada, mientras que el espejo se asemejaría a la pared donde se produce el eco.<sup>1</sup>

Oliverio Gironde fue un escritor argentino singular, partidario del ultraísmo. Su poesía contiene numerosas metáforas e imágenes fantásticas o exóticas, así como, en su última obra (“En la masmédula”), un léxico novedoso de invención propia. En 1922 publica “Veinte poemas para leer en el tranvía”. En “Paisaje bretón”, el primero de los veinte poemas, hallamos la bella estrofa siguiente:

“El campanario de la iglesia, / es un escamoteo de prestidigitación, / saca de su campana / una bandada de palomas.”  
(Oliverio Gironde, “Obra”. Editorial Losada. Buenos Aires, 1996)

Las palomas que se han guarecido en el campanario, en realidad huyen aturdidas por el tañido ensordecedor, pero el poeta convierte la acción en un acto de magia que parodia la aparición de una paloma en una galera. Como segundo ejemplo, el verso

“Los árboles filtran un ruido de ciudad.”  
(Oliverio Gironde, Op. cit.)

perteneciente al poema “Plaza”, apela a la polisemia de la palabra “filtrar”. Dejan pasar y a la vez lo criban, lo modulan en el paisaje visual que se integra al paisaje sonoro dándole nuevo significado.

En el poema “Escorial”, del libro Calcomanías (1925), encontramos los siguientes versos

“Cuando una luna fantasmal / nieva su luz en las techumbres, / los ruidos de las inmediaciones / adquieren psicologías criminales, / y el silencio / alcanza tal intensidad, / que se camina / como si se entrara en un concierto,”  
(Oliverio Gironde, Op. cit.)

Gironde adjudica aquí carácter criminal al ruido, en tanto prácticamente sacraliza al silencio. Similar atribución volverá a aparecer en “Hay que compadecerlos”, un poema de la serie Persuasión de los días (1942):

“Son blandos, / son de sebo, / de corrompido sebo triturado / por engranajes sádicos, / por ruidos asesinos,”  
(Oliverio Gironde, Op. cit.)

---

<sup>1</sup> El paralelismo entre la reflexión óptica y acústica vuelve a surgir en su obra narrativa (véase más adelante la cita del relato titulado “Los teólogos”)

La frecuente connotación negativa del ruido en éstos y otros textos sugiere el padecimiento del autor ante el fenómeno del ruido de la ciudad.

De Juana de Ibarbourou, célebre poetisa uruguaya, puede decirse que su poesía canta a los placeres de la vida, entre ellos los que proporcionan los sentidos. En el siguiente poema, que ha sido musicalizado por el compositor Julio Gómez, descubre el canto de los sonidos de la Naturaleza, y lo compara con el canto de una muchacha y con el canto interior ante la alegría del verano.

Cantar del agua del río. / Cantar continuo y sonoro, / arriba bosque sombrío /  
y abajo arenas de oro.  
Cantar... / de alondra escondida / entre el oscuro pinar.  
Cantar... / del viento en las ramas / floridas del retamar.  
Cantar... / de abejas ante el repleto / tesoro del colmenar.  
Cantar... / de la joven tahonera / que al río viene a lavar.  
Y cantar, cantar, cantar / de mi alma embriagada y loca / bajo la lumbre solar.  
(Juana de Ibarbourou, “Estío”)

En los versos que siguen, el poeta uruguayo contemporáneo Víctor Cunha pinta el particular paisaje sonoro de la gran ciudad, donde rugen los motores pero, a diferencia del paisaje bucólico de su compatriota, no hay pájaros. Sólo atina a pensar los motores como el ruido de un pájaro chocando contra los árboles... pero reflexiona amargamente que tampoco hay árboles.

“(...) / pero la ciudad no tiene pájaros y / si tiene / dónde están / acá sólo hay lugar  
para motores que bullen como / las alas de una pava del monte chocando allá lejos  
/ entre los árboles del mataojo chico otra vez / además la ciudad tiene tan pocos  
árboles que / ningún pájaro chocará contra ellos (...)”  
(Víctor Cunha “Ausencia del pájaro” en “Muestra de Poesía Uruguaya”, selección de Alcira Legaspi de Arismendi, Monte Sexto, Montevideo, 1987.)

Carles Duarte i Montserrat, poeta catalán contemporáneo, nos ofrece dos ejemplos de alegorías del silencio. En el primero,

“Un tenso silencio flota / sobre la salazón del agua: una lágrima triste de un dios  
vencido.”  
(Carles Duarte i Montserrat, El mar Muerto, en “La lluvia del tiempo”, trad. Alberto José Miyara. Libros de Tierra Firme, Colección de Poesía Todos Bailan, Buenos Aires, 1993, pág. 11)

describe el silencio sepulcral del mar Muerto, de la derrota de un dios. En el segundo ejemplo,

“La angustia distante del silencio, / la espuma más pura del mar”  
(Carles Duarte i Montserrat, Manuel Cusachs, en op. cit, pág. 22)

brinda otro aspecto negativo del silencio: la angustia de la soledad primigenia de la Tierra, de la nada.

En distinta vena, Alex Susanna, otro autor catalán actual, se refugia en el silencio para huir del estrépito constante de la ciudad y de los accesorios de la vida moderna:

“Confinémonos en casa, / descolguemos el teléfono, / derroquemos el imperio / de la televisión, / cenemos junto al fuego, / escuchémonos / callemos, (...)”

(Alex Susanna, Programa de Actos, en “Antología de la poesía catalana actual” de Alberto José Miyara. Libros de Tierra Firme, Colección de poesía Personae, Buenos Aires, 1999, pág. 80)

Uno a uno va derrocando los diversos imperios que perturban la intimidad, para refugiarse en la suave y milenaria crepitación de los leños y permitirse escuchar o callar a voluntad.

Guillermo Calp, autor argentino contemporáneo comprometido con los movimientos de derechos humanos, ha escrito “País olvidado en la memoria” en alusión a la búsqueda de preservar la memoria de las atrocidades del pasado. En

“¿Estas mutilaciones del alma / son producto del silencio? / El ala cortada a la poesía / repercute en el no vuelo de la palabra / que quedó huérfana cuando desde el cielo / tiraron los pájaros al mar”

(Guillermo Calp, “País olvidado en la memoria”, Ediciones Del Tuerto, Rosario, 2007)

juega con otros dos significados del silencio, el de callar verdades por voluntad propia o por censura, y el de no vivir para contarlas. Los pájaros arrojados al mar aluden al horror de las personas arrojadas vivas desde aviones al Río de la Plata durante la dictadura militar entre 1976 y 1983.

Lucio Berrone, otro autor rosarino contemporáneo que, además de poeta y artista plástico, es un matemático que ha indagado en profundidad en los aspectos filosóficos del concepto de infinito, escribe:

“Cómo se oiría / una melodía / si nunca terminase / cómo desnudaría el vacío / nadaría en qué aguas / cielo del silencio / cómo de tu voz (o la mía) / al ruido seco de los dados / misterio dado / las palabras expuestas / no naufragarían / a este día / cómo / cómo sobreviviría / si en verdad / no terminase nunca / una melodía”

(Lucio Berrone, *Simples y dobles*, en “Pliegos de Sobreagua”, Edición del autor, Rosario, 2004, pág. 5)

En este caso imagina una melodía infinita que desnuda lo más desnudo que pueda concebirse: el vacío. Otras imágenes incluyen el contrapunto de las voces y del ruido seco, percusivo, de los dados. Puede entreverse, incluso, una tácita alusión al concepto pitagórico de la música de las esferas, una música infinita derivada del deslizarse de los astros por el firmamento; un acorde que, por sonar desde siempre, resulta inaudible al oído humano. En síntesis, un breve poema metafísico de fuerte inspiración sonora.

Vemos así una pequeña muestra del interesante arco de expresiones sobre el sonido, el ruido, la música y el silencio que puede hallarse en la obra poética de numerosos autores.

## **2 El sonido en la obra narrativa**

Mientras que en la poesía el sonido suele aparecer en forma retórica o alusiva, en la obra narrativa adquiere el sentido de un necesario complemento en la ambientación del relato. Casi todos los autores utilizan extensamente las diversas categorías conceptuales que van desde el sonido mismo o su ausencia en todas sus posibilidades (ruido, música, voces, canto, silencio, quietud, etc.) hasta la descripción de ambientes desde un punto de vista pertinente a la acústica, como veremos en diversos ejemplos.

Consideremos, como primer caso, el célebre Don Quijote de Miguel de Cervantes Saavedra, una de las novelas más importantes de la lengua española de todos los tiempos. Ya en las primeras líneas del prólogo nos dice Cervantes:

“Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así, ¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento.”  
(Miguel de Cervantes Saavedra, “El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha”, Prólogo, múltiples ediciones)

La tónica general del prólogo es desmerecer con impostada modestia su propia obra ante el lector, atribuyendo las pretendidas debilidades a las malas condiciones en las que comenzara a escribirla, es decir, encarcelado en Sevilla. Entre estas condiciones, el ruido constante del que debió ser víctima. Luego describe el entorno ideal para la creación: el silencio y la tranquilidad, los sonidos de la Naturaleza.

Son numerosas las alusiones al ruido, el sonido y la música que pueden encontrarse en esta novela. Muchas de ellas se refieren, en forma un tanto teatral, a sonidos diversos que anuncian diversas circunstancias a los aventureros, tales como fuentes de agua, peleas, música, fuegos de artificio, campanas, cencerros y tambores, pájaros, gatos, tropeles de caballos.

La siguiente descripción al comienzo del capítulo IX es un interesante ejemplo de la percepción acentuada de los sonidos ante condiciones ambientales de silencio:

“De cuando en cuando, rebuznaba un jumento, gruñían puercos, mayaban gatos, cuyas voces, de diferentes sonidos, se aumentaban con el silencio de la noche, todo lo cual tuvo el enamorado caballero a mal agüero;”  
(Miguel de Cervantes Saavedra, Op. cit.)

Este fragmento, al final del capítulo XXXIV, muestra un ejemplo de la molestia que causaba el traquetear de las ruedas de los carruajes (una forma primitiva de ruido de transporte):

“Poco desviados de allí hicieron alto estos tres carros, y cesó el enfadoso ruido de sus ruedas, y luego se oyó otro, no ruido, sino un son de una suave y concertada música formado, con que Sancho se alegró, y lo tuvo a buena señal; y así, dijo a la duquesa, de quien un punto ni un paso se apartaba:  
— Señora, donde hay música no puede haber cosa mala.”  
(Miguel de Cervantes Saavedra, Op. cit.)

También queda claro el contraste entre el ruido (un estímulo molesto, enfadoso) y la música (por el contrario, armoniosa, agradable, portadora de buenos augurios).

Repasaremos, ahora, algunos ejemplos de la narrativa argentina contemporánea. Ya hemos mencionado a Oliverio Girondo en relación con su obra poética. “Interlunio”

es un curioso relato publicado por Gironde en 1937, en el cual la obsesión por el ruido adquiere una dimensión poco común, donde se entremezclan las percepciones del relator y de su interlocutor. Veamos unos ejemplos:

“Hasta en las oportunidades en que nos encontrábamos solos, cuando no perdía frases enteras, me llegaban con tantas intermitencias como las que suben a nuestra ventana, descuartizadas por todos los ruidos de la calle.”

“Estrangulada, ronca, parecía que su voz saliese de atrás de una cortina. Como si la recorriera de pronto, me preguntó:  
‘¿A usted nunca lo han martirizado los ruidos?... ¡No! ¡Estoy seguro que no! ¡Es algo horrible! ¡Horrible!...’”

“De vez en cuando, un portazo, un grito que subía por el hueco de la escalera; pero esos ruidos eran discontinuos, me dejaban descansar. Entre uno y otro existían grandes agujeros de silencio y de felicidad.”

“A medida que mi cerebro se iba impregnando, como si fuese una esponja, de un silencio elemental y marítimo, saboreaba la noche, me nutría de ella, a pedacitos, sin condimentos, al natural, deleitado en disociar su gusto a lechuga, su carnosidad afelpada... el dejo picante de las estrellas.”  
(Oliverio Gironde, “Obra”. Editorial Losada. Buenos Aires, 1996)

Una preocupación frecuente en muchos artistas e intelectuales: el ruido que distrae, que corrompe la hebra sutil que hilvana una idea, en contraste con el silencio, sinónimo, aquí, de felicidad. Es presumible que el relato pudiera tomar elementos autobiográficos de su autor.

Las cuestiones fonéticas son, normalmente, cosa de especialistas. Sin embargo una de las funciones del lenguaje es la autorreferencialidad. Varios autores han abordado en sus textos literarios la pronunciación de algunos personajes. Célebre es el caso de Pígalión, obra escénica de Bernard Shaw (posteriormente llevada a la pantalla bajo el título “My fair lady” y la dirección de George Cukor), cuyo tema gira alrededor de la posibilidad de perfeccionar la oratoria de una persona de dicción rústica. Alberto Miyara, escritor rosarino contemporáneo, retoma este tema en la forma de una parodia en su cuento “Cómo cambió Marita Alcañiz”:

“Lo primero que busqué cambiarle a Marita Alcañiz fue su pronunciación, un auténtico compendio de dislates fonéticos. En aquella descuidada prosodia toda equis se reducía a ese o nada, las *d* intervocálicas eran prácticamente imperceptibles y las *s* preconsonánticas apenas una leve aspiración, por no hablar de las consonantes finales que desaparecían en bloque.”  
(Alberto José Miyara, “Cospes, por favor”. Ediciones Culturales Santafesinas. Santa Fe, 1994)

El autor va recorriendo, así, todo un corpus de defectos fonéticos y gramaticales característicos del habla de Rosario, para terminar con un final curioso e inesperado.

Julio Cortázar ha introducido diversas innovaciones en la narrativa en lengua española. Amante de la música, este autor vuelca con frecuencia detalladas descripciones sonoras en su narrativa. Consideremos, por ejemplo, el cuento “Casa Tomada”, en cual la casa donde viven el narrador y su hermana va siendo ocupada gradualmente sin que se sepa por qué ni por quién:

“Cuando Irene soñaba en alta voz yo me desvelaba en seguida. Nunca pude habituarme a esa voz de estatua o papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta. Irene decía que mis sueños consistían en grandes sacudones que a veces hacían caer el cobertor. Nuestros dormitorios tenían el living de por medio, pero de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa. Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios.

Aparte de eso todo estaba callado en la casa. De día eran los rumores domésticos, el roce metálico de las agujas de tejer, un crujido al pasar las hojas del álbum filatélico. La puerta de roble, creo haberlo dicho, era maciza. En la cocina y el baño, que quedaban tocando la parte tomada, nos poníamos a hablar en voz más alta o Irene cantaba canciones de cuna. En una cocina hay demasiados ruidos de loza y vidrios para que otros sonidos irrumpen en ella. Muy pocas veces permitíamos allí el silencio, pero cuando tornábamos a los dormitorios y al living, entonces la casa se ponía callada y a media luz, hasta pisábamos despacio para no molestarnos. Yo creo que era por eso que de noche, cuando Irene empezaba a soñar en alta voz, me desvelaba en seguida.”

(Julio Cortázar, “Bestiario”, Punto de lectura, Buenos Aires, 2003, pág. 17-18)

Como se aprecia, Cortázar hace una ajustada reseña de los sonidos y ruidos típicos de las diversas habitaciones de la casa según los horarios, así como sus efectos. Así, en el primer párrafo se ponen de relieve sonidos nocturnos de bajo nivel como el de la respiración o el de un simple ademán. La casa que imagina Cortázar es una casa antigua de habitaciones espaciosas donde cualquier sonido es reforzado por la reverberación, y claramente perceptible debido a la casi ausencia de ruido de fondo. Ya de día el ruido es un poco más alto, y tanto en el baño como en la cocina los personajes se permiten los sonidos más intensos. En referencia a la cocina, el autor nos enfrenta con el enmascaramiento que ejerce el ruido propio de la vajilla sobre otros sonidos externos. También alude al esfuerzo de los personajes por acomodar su propia emisión sonora al ruido ambiente de cada habitación de la casa.

Es en el siguiente pasaje que el personaje toma conciencia por primera vez, a partir de indicios sonoros, de la ocupación de una parte de la casa:

“El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación.”

(Julio Cortázar, Op. cit., pág. 15)

Se hace referencia indirecta a la atenuación de las componentes más agudas (alta frecuencia) de los sonidos al atravesar varios obstáculos (varias puertas entornadas, un pasillo). En esta descripción, por otra parte,

“Desde la puerta del dormitorio (ella tejía) oí ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño porque el codo del pasillo apagaba el sonido.”

(Julio Cortázar, Op. cit., pág. 18)

aparece uno de los mecanismos de atenuación del sonido en pasillos (al igual que en conductos de ventilación): la presencia de ángulos o codos.

En “Rayuela”, posiblemente su obra más célebre, hay una permanente alusión al sonido y al ruido. El capítulo 28 es una buena muestra, dado que en él se conjugan varios ejemplos notables, como las referencias a la música (el concierto de piano al que

acaba de asistir Oliveira, el cuarteto de Schoenberg que acaban de oír sus amigos, la Sonata de Brahms que la Maga se queda con ganas de escuchar), al ruido (ruido entre vecinos y dentro de la propia vivienda) y al silencio.

Como primer ejemplo, tenemos este diálogo entre Gregorovius y Oliveira:

“—La acústica —dijo Gregorovius—. Qué cosa extraordinaria el sonido que se mete en la materia y trepa por los pisos, pasa de una pared a la cabecera de una cama, es para no creerlo. ¿Ustedes nunca tomaron baños de inmersión?

—A mí me ha ocurrido —dijo Oliveira, tirando la canadiense a un rincón y sentándose en un taburete.

—Se puede oír todo lo que dicen los vecinos de abajo, basta meter la cabeza en el agua y escuchar. Los sonidos se transmiten por los caños, supongo. Una vez, en Glasgow, me enteré de que los vecinos eran trotskistas.”

(Julio Cortázar, “Rayuela”, Alfaguara, Buenos Aires, 2004, pág. 211)

En él el autor nos brinda una ajustada descripción coloquial de la propagación del sonido por vía sólida.

En el pasaje siguiente, Cortázar describe un típico conflicto entre vecinos causado por el ruido. Luego de que el viejo del piso de arriba reaccionara varias veces golpeando el piso frente al ruido de una reunión de amigos, la Maga sube a increparlo. Ante la airada discusión que se ha suscitado, otros vecinos se suman a la protesta:

“Se oía hablar desde muy lejos, la voz de la Maga entre la lluvia, el viejo contestándole con chillidos. En algún otro piso golpearon una puerta, gente que salía a protestar por el ruido.”

(Julio Cortázar, op. cit., pág. 216)

En varios pasajes del mismo capítulo la Maga llama al orden a sus compañeros para que bajen la voz y así evitar que Rocamadour, su bebé gravemente enfermo, despierte y empiece a llorar. Finalmente el niño muere, entrando en un definitivo silencio.

La música, que en “Rayuela” tiene un rol muy destacado ya que la Maga, uno de los personajes centrales, ha viajado a París para estudiar canto, aparece recurrentemente en casi toda la obra de Cortázar. Con frecuencia aparecen músicos como personajes principales o secundarios y se mencionan obras, autores e intérpretes específicos de diversos estilos (reales o ficticios), incluyendo desde la música clásica hasta el jazz y otros ritmos populares.

Otro autor que le ha prestado gran atención al sonido, el ruido y la música es Gabriel García Márquez. A diferencia de otros escritores célebres, García Márquez ha tenido un importante nexo con el cine, y quizás sea ésta la razón por la cual su narrativa incluye lo sonoro como un elemento infaltable de la ambientación. De hecho, podemos encontrar un libro titulado “El registro sonoro”, escrito por Jerónimo Labrada, en la Serie Taller de Cine (Editorial Voluntad, Bogotá, 1995) bajo la dirección del Premio Nóbel.

Veamos, como primer ejemplo, el siguiente párrafo:

“El espacio concebido en sus orígenes para las cenas de gala, a un lado del comedor, fue aprovechado para una pequeña sala de música donde se daban conciertos íntimos cuando venían intérpretes notables. Las baldosas habían sido cubiertas con las alfombras turcas compradas en la Exposición Universal de París para mejorar el silencio del ámbito, había una ortofónica de modelo reciente junto a un estante con discos bien ordenados, y en un rincón, cubierto con un mantón de Manila, estaba el piano que el doctor Urbino no había vuelto a tocar en muchos años.”

(Gabriel García Márquez, “El amor en los tiempos del cólera”, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1996, pág. 32)

He aquí la descripción de un tratamiento acústico. La sala era pequeña si se la compara con una sala de conciertos pública, pero podemos imaginarla bastante grande para una vivienda, y de techo alto. Las tupidas alfombras turcas ofrecerían así absorción sonora que, además de mejorar la acústica al bajar la reverberación, reduciría el refuerzo reverberante del ruido ambiente y del producido por los asistentes.<sup>2</sup>

En este otro ejemplo, el autor da cuenta de la reverberación extrema de una gran habitación prácticamente vacía:

“Las sillas propias y las prestadas por los vecinos estaban puestas contra las paredes desde la sala hasta los dormitorios, y los espacios vacíos parecían inmensos y las voces tenían una resonancia espectral, porque los muebles grandes habían sido apartados, salvo el piano de concierto que yacía en su rincón bajo una sábana blanca.”

(Gabriel García Márquez, op. cit., pág. 68)

También alude al efecto de la reverberación sobre la apreciación auditiva del espacio. Así, la audición informa unas dimensiones del ambiente mayores que lo que percibe la vista, creando una suerte de conflicto intersensorial que conduce a una sensación de irrealidad, de estar ante un ambiente inverosímil.

Más adelante en la misma obra, se lee:

“Entonces se hizo un silencio tan diáfano, que a través del desorden de los pájaros y las sílabas del agua en la piedra se percibía el aliento desolado del mar.”

(Gabriel García Márquez, op. cit., pág. 155)

Al desaparecer los ladridos enfurecidos de los perros que preceden a este pasaje, el silencio de la tarde desenmascara el rumor del mar. García Márquez crea así una imagen sonora de santuario, preparando el primer encuentro (¡profesional!) del doctor Urbino con quien será, mucho más adelante, su esposa.

Finalmente, es interesante mencionar que a lo largo de la obra varios personajes padecen patologías auditivas, en algunos casos, producto de la edad, en otros, de alguna infección. No hay ningún caso de pérdida de la audición por exposición a ruido, que en la época en que transcurre la trama, no era frecuente salvo en determinadas ocupaciones industriales. A modo de ejemplo pueden citarse:

“El dolor del oído se había vuelto insoportable, y una mañana al despertar cesó de pronto y por completo, como el canto de una chicharra reventada. Pero hasta la noche no cayó en la cuenta de que había perdido la audición del oído izquierdo, cuando Florentino Ariza le habló de ese lado, y ella tuvo que volver la cabeza para oír lo que decía.”

(Gabriel García Márquez, op. cit., pág. 411)

---

<sup>2</sup> Sin embargo, podría haber un ligero anacronismo, ya que la Exposición Universal de París fue en 1900, el mismo año en el que Wallace Sabine publicaba, en Estados Unidos, su célebre trabajo sobre la reverberación y su control. De hecho el primer gran teatro en el que aplicó sus teorías fue el Boston Music Hall, también inaugurado en 1900. ¿Era plausible que a una pequeña ciudad del Caribe hubiera llegado con tanta celeridad la información técnica más avanzada en materia acústica? Desde luego, cabe también la posibilidad de que el doctor Urbino, educado en París, afecto como era a la música, hubiera visto en más de una oportunidad ese tipo de soluciones acústicas y simplemente las hubiera aplicado en su sala de música.

“Fermina Daza volvió al camarote después del almuerzo, para su siesta inevitable, pero no durmió bien por el dolor de oído, que se le hizo más intenso cuando el buque intercambió los saludos de rigor con otro de la C.F.C. con el que se cruzó unas leguas arriba de Barranca Vieja.”

(Gabriel García Márquez, op. cit., pág. 431)

Otro ejemplo notable lo constituye el primer cuento escrito por García Márquez a la edad de 19 años, “La tercera resignación”. Aunque el tema central del relato no es el ruido, las tres primeras páginas transitan en torno al ruido que atormenta y obsesiona al protagonista:

“Allí estaba otra vez ese ruido. Aquel ruido frío, cortante, vertical, que ya tanto conocía pero que ahora se le presentaba agudo y doloroso, como si de un día a otro se hubiera desacostumbrado a él”

(Gabriel García Márquez, “Ojos de perro azul”, Ed. Sudamericana, Bs. As. 1995, pág. 9)

Borges, ya citado en relación con su obra poética, también en su obra narrativa hace frecuente referencia a diversos aspectos del sonido y el ruido. En uno de sus relatos más notables, “El Aleph”, que forma parte de la colección homónima, toma el tema del teléfono como perturbación indeseable, subproducto de la comodidad de poder comunicarse en forma instantánea a la distancia:

“A partir del viernes a primera hora, empezó a inquietarme el teléfono. Me indignaba que ese instrumento, que algún día produjo la irrecuperable voz de Beatriz, pudiera rebajarse a receptáculo de las inútiles y quizás coléricas quejas de ese engañado Carlos Argentino Daneri.”

(Jorge Luis Borges, “El Aleph”, Emecé, Buenos Aires, 1997, pág. 253)

¿Qué hubiera escrito Borges en la época actual de la telefonía celular, que irrumpe en todo momento y en todo lugar? Seguramente más de una agria ironía.

El tema del tambor marcial aparece en una escena retrospectiva de la Biografía de Tadeo Isidoro Cruz, en un curioso caso de enmascaramiento de una emoción (si bien la ira estaría acompañada por gritos de furia por parte del ejecutado):

“de ahí salió Manuel Mesa, que fue ejecutado en la plaza de la Victoria, mientras los tambores sonaban para que no se oyera su ira;”

(Jorge Luis Borges, Biografía de Tadeo Isidoro Cruz en op. cit., pág. 85)

Por último, nuevamente encontramos el tema del eco y el espejo. En este caso el énfasis está en la repetición misma, no en la similitud fenomenológica, pero, afecto como es a las enumeraciones, en este caso enumera repeticiones entre las cuales cita la tartamudez y los loros (que repiten, claro está, como loros):

“Aureliano, laboriosamente trivial, los equiparó con Ixión, con el hígado de Prometeo; con Sísifo, con aquel rey de Tebas que vio dos soles; con la tartamudez, con loros, con espejos, con ecos;”

(Jorge Luis Borges, Los teólogos en op. cit., pág. 56)

Miguel Ángel Asturias, escritor guatemalteco y premio Nóbel de Literatura en 1967, es un importante cultor del realismo mágico. De su novela más conocida, “El señor presidente”, tomamos la siguiente cita:

“El ruido de los cerrojos de diente de lobo y las palabrotas de los carceleros hediendo a ropa húmeda y a chenca cobró amplitud en el interior del sótano abovedado”

(Miguel Ángel Asturias, *El señor presidente*, Ed. Alianza, 1946; Cap II)

Nuevamente encontramos un ejemplo descriptivo del fenómeno de la reverberación, en este caso acentuado por la forma abovedada del sótano. En este otro pasaje,

“¡Ton-torón-ton! ¡Ton-torón-ton!

Como buscaniguas corrieron los aldabonazos por toda la casa, despertando al perro que en el acto ladró hacia la calle. El ruido le había quemado el sueño.”

(Miguel Ángel Asturias, op. cit. Cap XXVIII)

se aprecia el uso de la onomatopeya, bastante frecuente en este autor, y una descripción metafórica del despertar a causa del ruido repentino. Finalmente, otro ejemplo literario del ruido de los carruajes que se suma a los ya citados de Borges y Cervantes:

“El carruaje rodaba por las calles desempedradas produciendo un ruido de todos los diablos.”

(Miguel Ángel Asturias, op. cit. Cap XXII)

Eduardo Galeano es un prolífico periodista y escritor uruguayo que debido a su militancia fue proscrito en su país y amenazado de muerte en su breve exilio en la Argentina durante la dictadura militar, exiliándose luego en España hasta 1985. En los siguientes textos dibuja sendas estampas del horror. En el primero, describe la violencia acústica de los ruidos que oyen los reclusos (posiblemente por razones políticas) y la contrastante violencia del silencio final que preanuncia la ejecución.

“A los gritos, a los culatazos, los presos fueron puestos de cara contra el cerco de alambre que rodeaba las barracas. Desde las torretas, los reflectores atravesaban la niebla y lentamente recorrían la larga hilera de uniformes grises, manos crispadas y cabezas rapadas a cero.

Darse vuelta estaba prohibido. Los presos escucharon ruidos de botas en carrera y los metálicos sonidos del montaje de las ametralladoras. Después, silencio.

En esos días había corrido el rumor en la prisión:

—Nos van a matar a todos”

(Eduardo Galeano “La alambrada” en “El libro de los abrazos”)

El segundo texto está ambientado en Nicaragua, tras un ataque con muchos muertos y heridos. La música trasnochada es más fuerte que el horror y el pueblo celebra ruidosamente la fiesta popular. El narrador intenta espantar los sonidos igual que a los mosquitos y a la tristeza. Sólo la espontaneidad de un niño lo arrancará de los horrores de la guerra.

“No lejos de allí, sonaba fuerte la música. A pesar de la guerra, a pesar de todo, el pueblo de Bluefields estaba celebrando la fiesta tradicional del Palo de Mayo. El gentío bailaba, jubiloso, en torno del árbol ceremonial. Pero yo, tendido en la terraza, no quería escuchar la música ni quería escuchar nada. Y en eso estaba, es-

pantando sonidos y tristezas y mosquitos, con los ojos clavados en la alta noche, cuando un niño de Bluefields, que yo no conocía, se echó a mi lado y se puso a mirar el cielo como yo, en silencio”

(Eduardo Galeano “El cielo y el infierno” en “El libro de los abrazos”)

### 3 El sonido en la historieta

La historieta es considerada, en general, un género literario menor, pero hay casos en que tanto por la calidad de los argumentos y la prosa como de los dibujos merecerían una consideración mayor. Genéricamente podemos clasificar la descripción sonora de la historieta en tres categorías: la onomatopeya verbal, la onomatopeya gráfica y la referencia textual.

En el primer caso aparece una serie de neologismos onomatopéyicos (o términos onomatopéyicos tomados de otros idiomas) que suelen aparecer en tipografía grande y fantásica intercalada directamente en el dibujo (y no en los tradicionales globos destinados a los diálogos). Algunos ejemplos son: *crash*, *brrrruumm*, *paf*, etc. En el segundo caso el sonido es representado ya sea mediante notas musicales, en el caso que el sonido sea música, u otros simbolismos, como ondas, bandas zigzagueantes, rayos. El tercer caso corresponde a la descripción literaria de los sonidos, por ejemplo:

“Y el pasto reseco estalló en una sola, colosal llamarada y hubo alaridos de horror y de victoria, unos en un lado, los últimos en el nuestro”

(Robin Wood, Nippur de Lagash, Biblioteca Clarín de la Historieta N° 9. Buenos Aires, 2004)

Un caso notable lo constituye una historieta originalmente publicada entre 1966 y 1975 en la revista infantil Antejito bajo el título “Sónoman”, con dibujo y guión de Oswal (Oswaldo Walter Viola) y recientemente reeditada por Ediciones de la Flor (2010). Se trata de las aventuras de Sónoman, un superhéroe capaz de disgregarse en ondas sonoras (es decir, *sonorizarse*) mediante su fantástico poder músico-mental.



Figura 1. Ejemplo de viñeta de la historieta argentina Sónoman, con dibujo y guión de Oswal (Oswaldo Walter Viola).

La sonorización le permite acciones como propagarse a través del aire o por paredes y otros objetos sólidos para reconstituirse en otro lugar, precedido por una serie de

arpegios, acordes, y bellos y cristalinos estallidos musicales. También puede convertirse en ultrasonido de gran potencia y poder calórico e incluso puede reducir su tamaño, superar la velocidad de la luz y viajar al pasado.

Sonidos de todo tipo pueblan cada página de esta historieta y lo hacen apelando a la onomatopeya verbal y gráfica, en este último caso a través de estallidos de color surrealistas y hasta psicodélicos, donde en ocasiones hasta las propias viñetas se desdibujan transformándose en ondas sonoras.

#### 4 Conclusión

Este breve recorrido, que por cierto no pretende siquiera ser una muestra representativa, nos confirma la importancia que atribuyen los escritores a los aspectos acústicos en su prosa y su poesía. Aunque no se ha intentado profundizar, ciertamente hay multitud de ejemplos también en otros géneros literarios como la obra de teatro, la biografía o la novela histórica y, de hecho, en el guión cinematográfico<sup>3</sup> donde la especificación detallada de la ambientación sonora es ya no un complemento de la acción sino parte de ella por derecho propio.

#### Referencias

- Asturias, Miguel Ángel, *El señor presidente*. Ed. Alianza, 1946; Caps. II, XXVIII, XXII
- Berrone, Lucio, *Simples y dobles*, en "Pliegos de Sobreagua", Edición del autor, Rosario, 2004, pág. 5
- Borges, Jorge Luis, "Al horizonte de un suburbio", en "Luna de enfrente", 1925
- Borges, Jorge Luis, "Los conjurados", EMECE, 1996, págs. 33, 39
- Borges, Jorge Luis, "El Aleph", Emecé, Buenos Aires, 1997, pág. 253, 85, 56
- Calp, Guillermo, "País olvidado en la memoria", Ediciones Del Tuerto, Rosario, 2007
- Cervantes Saavedra, Miguel de, "El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha", Prólogo, múltiples ediciones
- Cortázar, Julio, "Bestiario", Punto de lectura, Buenos Aires, 2003, págs. 15, 17-18
- Cortázar, Julio, "Rayuela", Alfaguara, Buenos Aires, 2004, págs. 211, 216
- Cunha, Víctor, "Ausencia del pájaro" en "Muestra de Poesía Uruguaya", selección de Alcira Legaspi de Arismendi, Monte Sexto, Montevideo, 1987.
- Duarte i Montserrat, Carles, "El mar Muerto", en "La lluvia del tiempo", trad. Alberto José Miyara. Libros de Tierra Firme, Colección de Poesía Todos Bailan, Buenos Aires, 1993, pág. 11
- Duarte i Montserrat, Carles, "Manuel Cusachs", en "La lluvia del tiempo", trad. Alberto José Miyara. Libros de Tierra Firme, Colección de Poesía Todos Bailan, Buenos Aires, 1993, pág. 22
- García Márquez, Gabriel, "El amor en los tiempos del cólera", Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1996, págs. 32, 68, 155, 411, 431
- García Márquez, Gabriel, "Ojos de perro azul", Ed. Sudamericana, Bs. As. 1995, pág. 9
- Girondo, Oliverio, "Obra". Editorial Losada. Buenos Aires, 1996
- Ibarbourou, Juana de "Estío"
- Labrada, Jerónimo, "El registro sonoro", Serie Taller de Cine (Editorial Voluntad, Bogotá, 1995) bajo la dirección del Gabriel García Márquez.
- Miyara, Alberto José, "Cospelles, por favor". Ediciones Culturales Santafesinas. Santa Fe, 1994
- Miyara, Federico, "Ruido, arte y sociedad". UNR Editora. Rosario, 2013.
- Robin Wood, *Nippur de Lagash*, Biblioteca Clarín de la Historieta N° 9. Buenos Aires, 2004
- Susanna, Alex, Programa de Actos, en "Antología de la poesía catalana actual" de Alberto José Miyara. Libros de Tierra Firme, Colección de poesía Personae, Buenos Aires, 1999, pág. 80
- Viola, Osvaldo Walter (Oswal), "Sónoman". Edición de la Flor, Buenos Aires, 2010

<sup>3</sup> En el capítulo 18 de (Miyara, F., 2013) se hace un análisis específico.