

El soplo en el jardín y el rugido en el bosque

Manuel Delgado

Departament d'Antropologia Social
Universitat de Barcelona

“Dime todo lo que has oído, y lo que crees que significa”. Eso es lo que le podría haber pedido Gene Kelly a James Steward, si éste último, en su papel de Jeff en *La ventana indiscreta*, de Alfred Hitchcock (1954), hubiera sustituido su atención visual obsesiva a lo que ocurría en el patio de vecinos de su casa, por una expectación auditiva. Su objeto hubiera sido, dado el caso, intentar sonsacar qué de argumentalmente estructurado se podía seleccionar de lo que en lugar de una amalgama casi magmática de impresiones glauúgicas — fogonazos de acción humana visible sin conexión entre sí—, hubiera supuesto una especie de masa sonora apenas diferenciable, que, en función de las horas del día, podría pasar de un murmullo apenas perceptible de microsonidos, salpicados de pequeñas erupciones sonoras, a un clamor cognitivamente indescifrable, una barahúnda de señales de origen incierto y valor desconocido.

Esa imagen, la de un mirón que sólo escucha, nos podría servir para ilustrar una premisa a asumir de entrada: no oímos sonidos, sino silencios, o mejor dicho pausas o intervalos vacíos que distancian entre sí los sonidos y nos permiten distinguirlos y asignarles naturaleza. Dicho de otro modo, no oímos sonidos, sino relaciones entre sonidos. Una forma como otra cualquiera de recordarnos hasta qué punto los sonidos —incluso aquellos que catalogamos como “ruidos”— hacen sociedad entre ellos y sólo pueden entenderse en tanto un código —inevitablemente cultural— los ordena y jerarquiza o los ignora. Eso es así tanto si las percepciones acústicas corresponden a la comunicación entre personas o proceden de ese mundo que también nos habla, por mucho que no le queramos responder. Tanto si se les atribuya o busque sentido como si pertenecen a ese pozo ciego al que van a parar las anomias sonoras, los parásitos, lo irrelevante; tanto si nos causan placer, como si nos resultan

molestos, amenazantes o nos delatan; tanto si vehiculan el fluido de las informaciones como si lo obstruyen u obstaculizan.

No existe, es cierto, apenas una ciencia social sónica, como tampoco se ha realizado en el campo de la audición —ni en ningún otro— aquel apremio a una etnografía de las cualidades sensibles que apuntaba Lévi-Strauss en sus *Mitológicas*. Pero ello no implica que no se sea consciente del papel central que juega nuestro *poner oído* a lo que sucede de significativo a nuestro alrededor y que no se expresa sino mediante sonoridades, aquello que Mohammed Boubezari (2003: 41) llama “la cultural sonora ordinaria”. Los ejemplos podrían tomarse de aquí y de allá, del arte y de la literatura, y también de la misma antropología. Por citar una muestra cercana, piénsese en la manera como Lluís Mallart, en la introducción de su libro sobre los evuzok de Camerún, menciona el ruido de las motocicletas de los adolescentes de Sarrià como una suerte de venganza que se toman contra aquellos que les privaron del derecho al espacio público cuando eran niños (Mallart 2004: 11).

Pero antes de tal constatación ya las fuentes estéticas eran numerosas. Recuérdese la secuencia de *The Clock*, una de las primeras películas de Vincente Minelli (1948), en que Judy Garland y Robert Walker pasean por el Hyde Park de Nueva York de noche, luego de haberse conocido casualmente en una estación. El muchacho llama la atención sobre el silencio que parece reinar en el lugar. La protagonista le desmiente de inmediato y le invita a prestar atención a los sonidos urbanos que llegan desde lejos —los cláxones de los coches, las sirenas de los barcos, voces de gente distante—, que se van configurando entre sí hasta transformarse en una melodía y en la señal que le indica a él que ha llegado el momento de un primer beso. O *Breve encuentro*, esa joya precoz de David Lean (1946), en esa escena en que Cecile Johnson, que ha visto partir a su amado y ha quedado a solas con una impertinente amiga que ha aparecido en escena inoportunamente, parece escuchar la anodina perorata de ésta, cuando sólo tiene oídos para el silbido del tren en que Trevord Howard, él, se aleja. O Virginia Woolf, que hacía, en *La señora Dalloway*, que el sonido de una ambulancia que cruzaba velozmente Tottenham Court Road despertara de pronto a Peter Walsh de sus

ensoñaciones para hacerle descubrir que allí, en pleno Londres, en aquel momento, se estaba produciendo una de aquellas oportunidades en que “las cosas se juntaban” ([Woolf 1993](#): 162-163). Como era también una ambulancia al pasar la que inspiraba un poema de Jorge Guillén:

De súbito,
dominando una masa de Ciudad
en calor de gentío,
surge con atropello
clamante, suplicante,
gimiente
desgarrándolo todo,
la terrible sirena.

¿Qué, qué ocurre?
¿Quién está agonizando,
muy cerca de nosotros, ahora mismo?
La sirena se arroja,
va tras la salvación,
con apremiante angustia
se impone.

Pasa hiriendo el minuto:
Alarido brutal que nos concierne.
Pide atención a todos sin demora,
y un dolor invasor ocupa el ámbito
de la calle, del hombre, de ti, de mí ...

En efecto —y Win Wenders demostró que lo entendía muy bien, a través de ese técnico de sonido que pasa su tiempo grabando ecos por las calles de Lisboa en *Lisboa Story* (1985)— si es pertinente en cualquier contexto el énfasis en la dimensión acústica del estar juntos humano, lo resulta todavía más cuando nos referimos a ambientes urbanos, en los que la exuberancia y la intensidad de los materiales sonoros podrían suscitar la impresión de que se ha

producido un nivel ya ininteligible de saturación. Bien al contrario, es en las ciudades y en especial en sus calles donde más adecuadas se antojan las analogías sónicas, puesto que en verdad la ciudad constituye, en efecto —y evocando el título de una célebre película de Walter Ruttmann—, una *sinfonía*. Es ahí, en el trajín de la vida pública urbana donde parecería más importante asegurar las *sintonías* en la comunicación persona-persona, amenazadas por todo tipo de distorsiones, y donde el *concierto* entre los seres humanos —es decir, la sociedad— resulta al tiempo más costoso y más creativo. Entonces se entiende que pocas figuras se presten mejor a la comparación con la ciudad, que la selva o el bosque, no porque —como pretendería el más vulgar de los darwinismos sociales— se desarrolle en ella una pugna despiadada por la supervivencia, sino porque las diferentes formas de vida presentes se ven felizmente obligadas al acuerdo no por fuerza desconflictivizado, acuerdo que es también acuerdo entre sonidos. Virginia Woolf hace que Clarisa, la protagonista de *La señora Dalloway*, lo explicita, cruzando Victoria Street, al principio de la novela: “En los ojos de la gente, en el ir y venir y el ajeteo; en el griterío y el zumbido; los carruajes, los automóviles, los autobuses, los camiones, los hombres anuncio que arrastran los pies y se balancean; las bandas de viento; los órganos; en el triunfo, en el campanileo y en el alto y extraño canto de un avión en lo alto, estaba lo que ella amaba: la vida, Londres, este instante de junio” ([Woolf, 1993](#): 8).

No hay que olvidar que, en sus primeros pasos, la etnografía de la calle, cuando sólo existía bajo la forma de intuiciones poéticas, entendió enseguida que ese tipo de escritura que estaba por hacer y que asumiría el objetivo de captar una vida social marcada por la inestabilidad y el movimiento, tendría que ser en buena medida una musicología, puesto que era en las ondulaciones sonoras irregulares de la vida en la calle y en sus accidentes donde se encontraba el núcleo más sorprendente e inasible de la experiencia urbana. Así, Charles Baudelaire podía escribir a Arsene Houssaye:

¿Quién de vosotros no ha soñado, en sus días de ambición, el milagro de una prosa poética musical, sin ritmo, sin rima, tan flexible y dura a la vez como para poder adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del

ensueño, a los sobresaltos de la conciencia? Es especialmente el contacto de las grandes ciudades y del crecimiento de sus innumerables relaciones que nace este obsesionante ideal. Usted mismo, mi querido amigo, ¿no ha intentado acaso traducir en una canción el estridente grito del vidriero y de expresar en una prosa lírica todas las desoladoras sugerencias que envía este grito a través de las más altas incertidumbres de la calle hasta las más recónditas buhardillas?” ([Baudelaire 1975](#): 98).

En un sentido parecido, escribiría Walter Benjamin, a partir de su experiencia marselesa:

Arriba en las calles desiertas del barrio portuario están tan juntos y tan sueltos como las mariposas en canteros cálidos. Cada paso ahuyenta una canción, una pelea, el chasquido de ropa secándose, el golpeteo de tablas, el lloriqueo de un bebé, el tintineo de baldes. Pero es necesario estar solo y errante en este lugar para poder perseguir estos sonidos con las redes de cazar mariposas cuando, tambaleantes, se disuelven revoloteando en el silencio. Porque en estos rincones abandonados todos los sonidos y las cosas tienen su silencio propio, así como la tarde en las alturas existe el silencio de los fallos, el silencio del hacha, el silencio de los grillos. Pero la caza es peligrosa y finalmente el perseguidor se desploma, cuando una piedra de afilar, como un enorme avispon, lo atraviesa con su agujijón silbante desde atrás ([Benjamin 1992](#): 78).

La idea de que una ciudad puede ser pensada en términos de una armonización sonora escondida ha sido recurrentemente explicitada. El reconocimiento de la presencia de una “melodía oculta” o un “bajo continuo” en el substrato de las motricidades cotidianas es estratégica para sustentar la viabilidad de una sonografía de los usos del espacio urbano, que consistiría en tratar de distinguir, entre la actividad de hormiguero de las calles y de las plazas, la escritura a mano microscópica, desarrollo discursivo no menos “secreto”, “en murmullo”, que enuncian caminando los transeúntes, cuyas actividades motrices son variaciones sobre una misma pulsión rítmica de base. No es casual que, antes de dirigir el CRESSON y dedicarse de forma casi

monográfica al estudio de los ambientes sonoros urbanos, fuera un musicólogo, Jean-François Augoyard, el autor de la gran monografía pionera en el estudio de las retóricas caminatorias de los peatones ([Augoyard 1979](#)), es decir de la manera como las trayectorias de los viandantes implican apropiaciones del espacio colectivo de la ciudad, de cómo es posible una lectura cifrada de las secuencias funcionales y poéticas que protagonizan los simples paseantes, un trabajo que lleva a una suerte de pentagrama las calidades práctico-sensibles de los escenarios de la vida cotidiana. No se olvide que los cuerpos transeúntes que se apropian de los espacios por los que circulan y que, al hacerlo, generan, son ante todo cuerpos rítmicos, en el sentido de que obedecen, en efecto, a un compás secreto y en cierta manera inaudible, parecido seguramente a ese tipo de intuición que permite bailar a los sordos y que, como los teóricos de la comunicación han puesto de manifiesto, está siempre presente en la interacción humana en forma de unos determinados “sonidos del silencio” ([Hall y Hall, 1995](#)). Para E.T. Hall, por ejemplo, las personas que interaccionan y que intentan ser mutuamente previsibles, “se mueven conjuntamente en una especie de danza, pero no son conscientes de sus movimientos sincrónicos y lo hacen sin música ni orquestación consciente” ([Hall, 1978](#): 68). No es tanto que el sonido pueda *verse*, sino que la visión puede recibir una pauta sutil de organización por la vía de lo auditivo. Como escribían Lefebvre y Régulier en su propuesta de una metodología ritmoanalítica en el estudio del espacio social, “el espacio se escucha tanto como se ve, se oye tanto como se desvela a la mirada” ([Lefebvre y Régulier 1978](#): 68).

Ha sido una de las más destacadas formalizadoras teóricas de la etnografía urbana, Colette Pétonnet, quien, titulando un texto suyo, se refería también a lo urbano también como “el ruido sordo de un movimiento continuo” ([Pétonnet 1987](#)). Y es que se ha repetido que la sociedad es comunicación, un colosal e inagotable sistema de signos que, puesto que son signos, sólo pueden ser concebidos en y para el intercambio. Una parte inmensa y fundamental de eso que no hace sino circular y que nos liga unos a otros y con el universo en que vivimos es sonido. Existe una materia sonora que no hace sino metabolizarse

en vida social humana, puesto que sea cual sea su fuente de emisión, son los humanos quienes la convierten en sentido y estímulo para la acción. La sociedad suena, las ciudades suenan; uno puede reconocer la voz de un ser querido u odiado, pero también la voz, como si fueran la de esos seres vivientes que en realidad son, del mercado, del puerto, de la catedral o del prostíbulo. Podemos incluso oír las voces de lo que no está o de quien se ha ido, puesto que eso que llamamos memoria no es otra cosa que mera psicofonía y lo que se presenta como la Historia su institucionalización. Todo ese telón sonoro hecho de susurros, ecos, aullidos, bramidos, chirridos y chillidos no es un ambiente, un paisaje o un contexto sensible que nos rodean pasivos a la manera de un envoltorio; procedan de otros seres humanos o de las cosas con las que estos dialogan, esa urdimbre de sonoridades testimonia nuestra existencia como seres que escuchan y son escuchados, demostrándose unos a otros haciéndolo que, como hacia recordar Virginia Woolf a uno de los personajes de *Las olas*, “no somos gotas de lluvia que el viento seca. Provocamos el soplo en el jardín y el rugido en el bosque”.

BIBLIOGRAFIA

AUGOYARD, J.-F. (1979). *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, París : Seuil.

BAUDELAIRE, Ch. (1977). *Mi corazón al desnudo*. Madrid: La Fontana Literaria.

BENJAMIN, W. (1992). *Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires: Imago Mundi.

BOUBEZARI, M (2003). “Au-delà du confort sonore : l’usager dans la maîtrise du confort sonore et dans le protocole de mesurage acoustique”, *Espaces et sociétés*, 115/4, pp. 43-61.

HALL, E.T. y HALL, M. R. (1995). “Los sonidos del silencio”, en H. VELASCO, ed., *Lecturas de antropología social y cultural*, Madrid: UNED, pp. 251-261.

HALL, E.T. (1978). *Más allá de la cultura*, Barcelona: Gustavo Gili.

LEFEBVRE, H. y RÉGULIER, C. (1985), “Le projet rythmanalytique“, *Communications*, 41, pp. 191-199.

MALLART, LI. (2004). *Sóc fill dels evuzok*. Barcelona: La Campana.

PÉTONNET, C. (1987). “Variations sur le bruit sourd d’un mouvement continu”, en J. GUTWIRTH y C. PÉTONNET (eds.), *Chemins de la ville. Enquêtes ethnologiques*, París : Editions du CTHS, pp. 248-258.

WOOLF, V. (1993) *La señora Dalloway*, Barcelona: Lumen.
— (1998) *Las olas*, Barral, Barcelona: Labor.