

La paradoja del sonido

The paradox of sound

O paradoxo do som

Beatriz González Fernández(*)

(*) Instituto de Formación Docente, Rocha, Uruguay.

Correo de contacto: beatrizgonzalezfernandez@gmail.com

Resumen

Comunicación no es, necesariamente, lenguaje humano, pero sigue siendo el ser humano la especie que puede comunicarse a través del lenguaje, puesto que es el hombre quien ha llegado al estadio de la comunicación simbólica. En este documento se incursiona cuando se está en ausencia de sonido, es decir, en la representación espacial de un fenómeno temporal. En la línea de la paradoja, se trabaja también en la inspiración poética, como una voz pero inaudible. Se seleccionan pinturas de Da Vinci, Dalí y Picasso; historietas de Quino y obras literarias de Juan Zorrilla de San Martín, Vicente Huidobro y Rubén Darío. En todas ellas hay un lugar común que es el sonido en su ausencia, desde la paradoja.

Palabras clave: sonido, lenguaje, comunicación, paradoja

Abstract

Communication is not necessarily human language, but the human being is still the species that can communicate through language, since it is man who has reached the stage of symbolic communication. This document explores when there is no sound, that is, in the spatial representation of a temporal phenomenon. In line with the paradox, poetic inspiration is also worked on, like a voice but inaudible. Paintings by Da Vinci, Dalí and Picasso are selected; comics by Quino and literary works by Juan Zorrilla de San Martín, Vicente Huidobro and Rubén Darío. In all of them there is a common place that is the sound in its absence, from the paradox.

Keywords: sound, language, communication, paradox

Resumo

A comunicação não é necessariamente a linguagem humana, mas o ser humano ainda é a espécie que pode se comunicar por meio da linguagem, pois é o homem que atingiu o estágio da comunicação simbólica. Este documento explora quando não há som, ou seja, na representação espacial de um fenômeno temporal. Em sintonia com o paradoxo, também é trabalhada a inspiração poética, como uma voz, mas inaudível. São selecionadas pinturas de Da Vinci, Dalí e Picasso; quadrinhos de Quino e obras literárias de Juan Zorrilla de San Martín, Vicente Huidobro e Rubén Darío. Em todas elas há um lugar comum que é o som na sua ausência, do paradoxo.

Palavras-chave: som, linguagem, comunicação, paradoxo



1. COMUNICACIÓN Y LENGUAJE

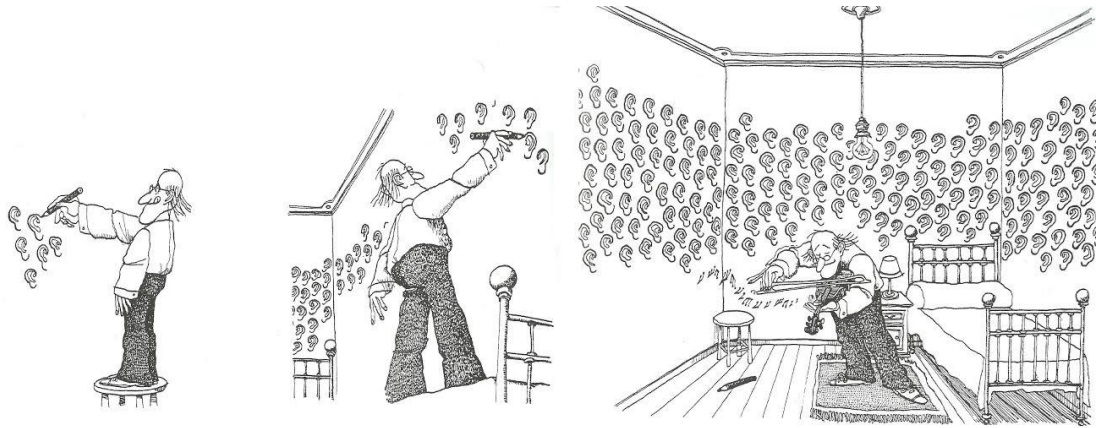
Comunicación no es, necesariamente, lenguaje humano. De hecho los animales se comunican eficazmente dentro de su misma especie y con otras especies, incluida la de los humanos, pero aparentemente, no desarrollan un verdadero lenguaje. Sigue siendo el ser humano la especie que puede comunicarse a través del lenguaje, puesto que es el hombre quien ha llegado al estadio de la comunicación simbólica. Esto supone que, puesto que posee la capacidad del lenguaje, el ser humano puede hablar de lo que quiera y en cualquier circunstancia. En este sentido, por ejemplo, no es necesario que para hablar de un determinado objeto esté en presencia de él, ni es necesario que haya condiciones especiales para hacerlo. De hecho, se puede hablar de algo conocido o desconocido, de algo concreto o ideal, se puede hablar de filosofía, de arte, de una ecuación matemática. Es más, el ser humano puede hablar del lenguaje mismo. Es así que Martinet ha dicho que el lenguaje humano es 'potente': con unos pocos símbolos que tienen representación fonética, se pueden combinar a través de lo que él llama la 'doble articulación del lenguaje', y pueden resultar infinitas posibilidades de sintagmas o

palabras, algunas de ellas jamás dichas antes, es decir, inéditas. Ahora bien, las 'lenguas', tradicionalmente llamadas 'idiomas', es decir, las lenguas históricas, 'suenan'. Cada una tiene sus peculiaridades sintácticas y léxicas y obedecen a razones históricas, heredadas, que explican de alguna manera cómo han llegado a su estado actual. No es, sin embargo el objetivo en esta instancia, realizar un análisis fonético o de sonidos de una lengua, sino, por el contrario, incursionar cuando estamos en su ausencia, o en la representación espacial de un fenómeno temporal.

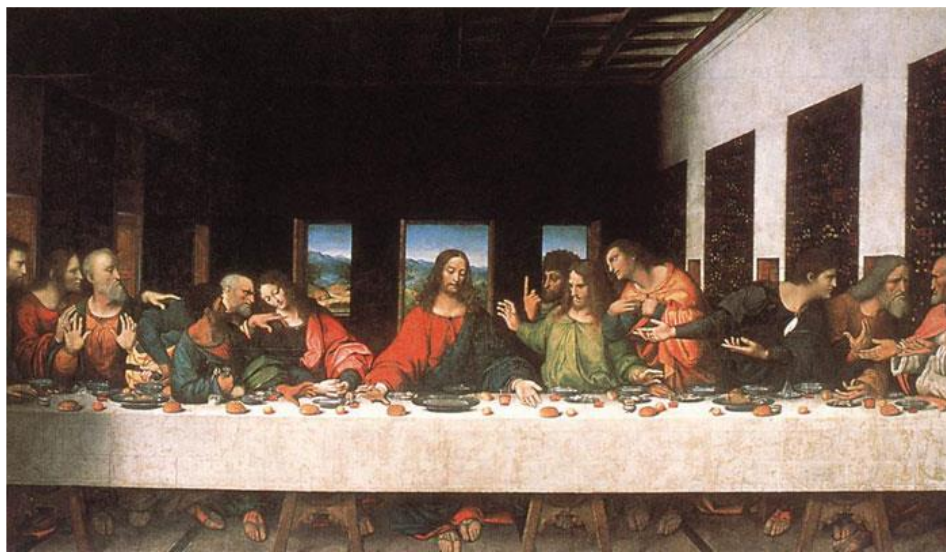
Esa inquietud ha motivado el título de este artículo: '*La paradoja del sonido*'.

2. EL SONIDO EN LA PINTURA

En este mismo sentido se puede mirar ciertas obras de pintura que sin tener como temática específica el sonido, ha estado en la voluntad del artista captar, sin duda, esa condición que identifica a los humanos: el lenguaje. Y desde ese lugar es que, en algunas obras, se aprecia la clara intención de captar sonido.



Tomado de Ni Arte ni Parte (Quino, 1981)



Il Cenacolo (La Última Cena), de Leonardo Da Vinci



'La Última Cena', de Salvador Dalí

En “*La Última Cena*” de Leonardo da Vinci, *Il Cenacolo*, los apóstoles están hablando.

Están dispuestos en grupos y hablan simultáneamente. Jesús ha sembrado el desconcierto con su sentencia: *‘uno de vosotros me traicionará’*.

La calma de la cena se ha visto alterada y ahora los apóstoles gesticulan, señalan, hacen ademanes, inquietan, se asombran, interrogan, hablan entre todos y en el interior de los subgrupos de a tres – estrictamente de a tres-, ante la serenidad, quizás el silencio luego de haber hablado, de Cristo.

En “*La Última Cena*” de Salvador Dalí, por el contrario, en la sala reina un ambiente silencioso de recogimiento, es el momento de la Eucaristía, en el que se oye solo una voz, la de Cristo, que habla y sentencia.

Desde el punto de vista plástico esta obra también presenta a Cristo en el centro de una mesa y los apóstoles en esa actitud que impide identificarlos, ni especialmente a Judas Iscariote.

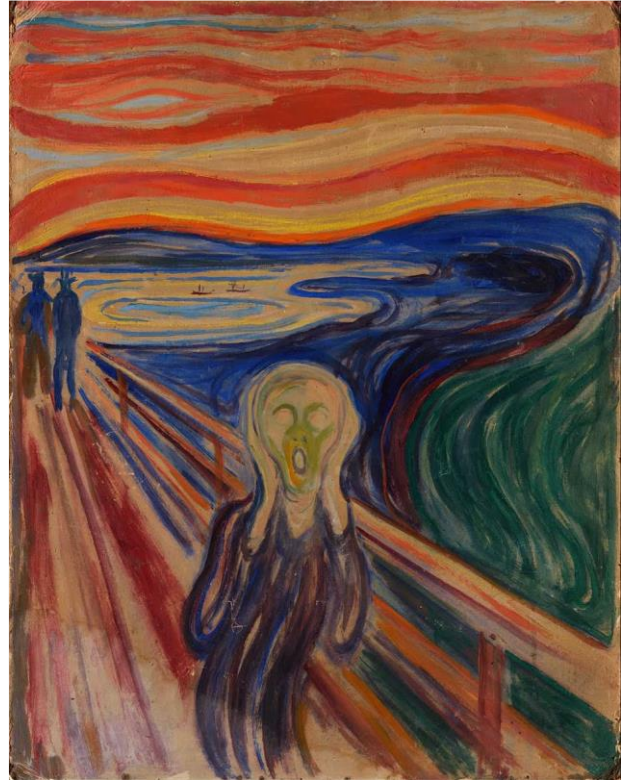
La selección de otras dos obras, que tampoco han pasado desapercibidas en la Historia del Arte, permite, también, apreciar la intención del sonido.

Una de ellas es ‘*El grito*’ de Edvard Munch. ‘*El grito*’ es producto de la invasión nazi a Noruega. El concepto de belleza en esta obra se puede discutir, porque la intención más que estética es descriptiva de un momento histórico del siglo XX. Esta obra transmite horror a través de un grito.

Hay varias interpretaciones de ‘*El grito*’, una de ellas plantea que el grito no lo da el protagonista de la obra,

sino que éste siente un grito horrendo desde afuera y por eso se tapa los oídos.

Todo el ritmo de la composición sugiere estridencia, desde las líneas curvas a los anaranjados del anochecer. Los colores y las líneas que selecciona el artista plástico sugieren conceptos sonoros a partir de las connotaciones de los elementos que elige para su composición.



‘*El grito*’ de Edvard Munch



‘*Guernica*’ de Pablo Picasso

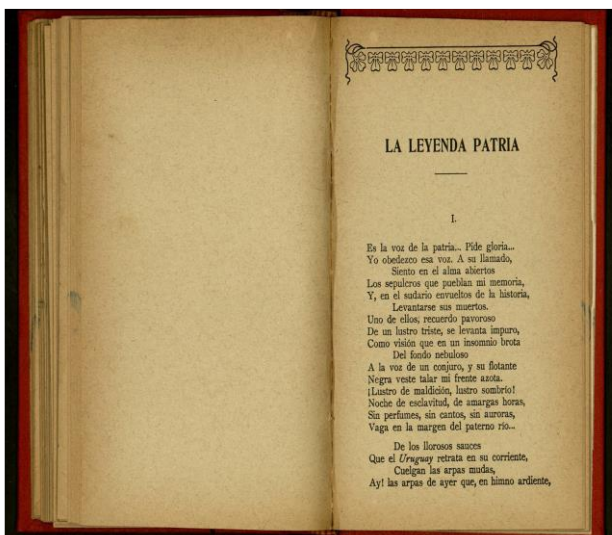
El segundo caso es el efecto de caos en el *Guernica* de Picasso, que implícitamente sugiere ruido. El *Guernica* manifiesta los horrores de la guerra civil española de los años 1936 al 1939, precisamente en la ciudad de Guernica. La obra no tiene color y transmite dolor; son las expresiones de los personajes y el movimiento desordenado lo que sugiere ruido y caos.

3. EL SONIDO EN LA LITERATURA

Si se considera ahora el arte desde la Literatura, aunque por definición estamos frente a un fenómeno lingüístico, vale la pena detenerse en algunos detalles, porque en ocasiones, parecería que los poetas han querido captar otra voz. Una voz sólo audible para ellos mismos.

*'Es la voz de la patria... Pide gloria....
Yo obedezco esa voz' (...)*

Así empieza la Leyenda Patria de Juan Zorrilla de San Martín. Se trata de una voz que solamente puede oír el poeta. Es la voz de la inspiración, audible para quien tiene un don especial. La voz que ha de captar el poeta no es otra que la voz de la inspiración.



Y la inspiración como una voz que llega desde afuera, es la misma que en la diosa que motiva la *Iliada*.

'Canta, oh, diosa, la cólera funesta del Pelida Aquiles, que causó innumerables dolores a los aqueos y arrojó al Hades'...

La diosa 'canta' es decir, habla, y es el poeta, quien a través de su don especial, capta esa voz y puede decir. Entonces se puede apreciar que cuanto dice el poeta, corre por cuenta de la diosa, no tanto propia. El poeta simplemente es capaz de captar una voz especial, la voz de la inspiración. Se convierte casi en un intermediario. En el caso de Zorrilla de San Martín, el poeta puede escuchar a la Patria, y es capaz de hablar por ella, como consecuencia de ese fenómeno peculiar que es la inspiración.

Vicente Huidobro, poeta chileno de la vanguardia Creacionismo, a pocos versos del comienzo de *Altazor* dice: '*y entonces la hélice me habló...*' la inspiración ya no es una voz, es una hélice; pero la hélice de avión, puede transmitir palabras, poesía a través del vértigo de su movimiento y en consecuencia de su sonido o ruido. La intención es la de comunicar un mensaje articulado en palabras.

Sin embargo, al final de *Altazor*, el lenguaje se va desarticulando y solamente se leen vocales. Ésas serían las únicas que simbolizan los verdaderos sonidos de un idioma.

El sonido o la música en la poesía de Darío

La preocupación del sonido y lo musical en poesía, llegó a su punto máximo con el Modernismo y particularmente con Rubén Darío. Muchas son las notas que definen y caracterizan al Modernismo, pero quizás la más sobresaliente sea la búsqueda de lo sonoro y musical.

Uno de los poemas del libro *Prosas Profanas* y que hemos elegido para hoy, es *Sonatina*. Ya el título remite al campo de la música. Del mismo modo que una sonata, una sonatina tiene sus temas y sus repeticiones; Darío ha intentado recrear esa idea en las diferentes estrofas en tanto plantea un cambio temático o retoma uno de los temas ya planteados. Pero lo más notorio en la búsqueda de la musicalidad, es la rima, el acento, recurrencia a figuras de dicción que emulan y sugieren sonido, como por ejemplo: la repetición; los sonidos sibilantes; la aliteración; entre otros.

SONATINA - Rubén Darío

*...La princesa está triste... ¿qué tendrá la princesa?
 Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
 Que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
 La princesa está pálida en su silla de oro,
 Está mudo el teclado de su clave sonoro;
 Y en un vaso olvidada se desmaya una flor.*

*...El jardín puebla el triunfo de los pavos-reales.
 Parlanchina, la dueña dice cosas banales,
 Y, vestido de rojo piruetea el bufón.
 La princesa no ríe, la princesa no siente;
 La princesa persigue por el cielo de Oriente
 La libélula vaga de una vaga ilusión.*

*...¿Piensa acaso en el príncipe de Golconda ó de China,
 Ó en el que ha detenido su carroza argentina
 Para ver de sus ojos la dulzura de luz?
 Ó en el rey de las Islas de las Rosas fragantes,
 Ó en el que es soberano de los claros diamantes,
 Ó en el dueño orgulloso de las perlas de Ormuz?*

*... ¡Ay! la pobre princesa de la boca de rosa,
 Quiere ser golondrina, quiere ser mariposa,
 Tener alas ligeras, bajo el cielo volar,
 Ir al sol por la escala luminosa de un rayo,
 Saludar á los lirios con los versos de Mayo,
 Ó perderse en el viento sobre el trueno del mar.*

*... Ya no quiere el palacio, ni la rueda de plata,
 Ni el balcón encantado, ni el bufón escarlata,
 Ni los cisnes unánimes en el lago de azur.
 Y están tristes las flores por la flor de la corte;
 Los jazmines de Oriente, los nelumbos del Norte,
 De Occidente las dalias y las rosas del Sur.*

*... ¡Pobrecita princesa de los ojos azules!
 Está presa en sus oros, está presa en sus tules,
 En la jaula de mármol del palacio real;
 El palacio soberbio que vigilan los guardas,
 Que custodian cien negros con sus cien alabardas,
 Un lebrél que no duerme y un dragón colosal.*

*... ¡Oh quién fuera hipsípila que dejó la crisálida!
 (La princesa está triste. La princesa está pálida)
 ¡Oh visión adorada de oro, rosa y marfil!
 ¡Quién volara á la tierra donde un príncipe existe
 (La princesa está pálida. La princesa está triste)
 Más brillante que el alba, más hermoso que Abril!*

*. . . .Calla, calla, princesa - dice el hada madrina -
 En caballo con alas hacia acá se encamina,
 En el cinto la espada y en la mano el azor,
 El feliz caballero que te adora sin verte,
 Y que llega de lejos, vencedor de la Muerte,
 A encenderte los labios con su beso de amor!*

A su vez, el hecho que Darío haya elegido versos tan extensos, alejandrinos, le permite el uso de palabras sonoras como las esdrújulas alternadas con agudas, lo que da un ritmo y un acento muy particulares, que evocan música; música de sonata.

La intención es renovar la sonoridad octosílaba del verso español, con versos extensos.

Si el poema anterior es ejemplo insoslayable del Modernismo, porque todo el suena, es decir, es evidente que hay una intención de búsqueda de sonoridad y ritmo, tal vez es *Sinfonía en gris mayor* el que mejor representa la intención sonora de Darío, ya en el título, desde una sinestesia, es decir, desde una figura que sugiere un concepto nuevo a partir de palabras y conceptos que vienen desde campos léxicos diferentes. Un color ‘verde chillón’, es una sinestesia, por ejemplo, del mismo modo que ‘*Sinfonía en gris mayor*’ también lo es. En la figura se conjuga el campo de la música y de la plástica. El resultado es la calma silenciosa y contenida de la previa de una tormenta tropical.

Se pueden señalar muchos elementos que remiten a la ausencia del sonido o al sonido sofocado. Sin embargo, se hace muy evidente la intención de jugar con las vocales. En la primera estrofa hay una búsqueda de la ‘a’, en la segunda de la ‘o’, en la tercera de la ‘e’. Se puede suponer la intención de la escala musical y de la afinación de una orquesta o de un coro.

Por otra parte, el poema tiene un ritmo obsesivo e invariable desde el primer verso hasta el último (una corchea precedida de dos semicorcheas, la primera de ellas es un silencio). A ese ritmo que se suma a la vocal, es posible agregarle melodía.

SINFONÍA EN GRIS MAYOR - Rubén Darío

*El mar como un vasto cristal azogado
 refleja la lámina de un cielo de zínc;*

*lejanas bandadas de pájaros manchan
el fondo bruñido de pálido gris.*

*El sol como un vidrio redondo y opaco
con paso de enfermo camina al cenit;
el viento marino descansa en la sombra
teniendo de almohada su negro clarín.*

*Las ondas que mueven su vientre de plomo
debajo del muelle parecen gemir.
Sentado en un cable, fumando su pipa,
está un viejo marinero pensando en las playas
de un vago, lejano, brumoso país.*

*Es viejo ese lobo. Tostaron su cara
los rayos de fuego del sol del Brasil;
los recios tifones del mar de la China
le han visto bebiendo su frasco de gin.*

*La espuma impregnada de yodo y salitre
ha tiempo conoce su roja nariz,
sus crespos cabellos, sus bíceps de atleta,
su gorra de lona, su blusa de dril.*

*En medio del humo que forma el tabaco
ve el viejo el lejano, brumoso país,
adonde una tarde caliente y dorada
tendidas las velas partió el bergantín...*

*La siesta del trópico. El lobo se aduerme.
Ya todo lo envuelve la gama del gris.
Parece que un suave y enorme esfumino
del curvo horizonte borraría el confín.*

*La siesta del trópico. La vieja cigarra
ensaya su ronca guitarra senil,
y el grillo preludia un solo monótono
en la única cuerda que está en su violín.*

Un caso particular: las onomatopeyas

Desde la paradoja del sonido, se puede señalar la esencia misma de las lenguas. Las lenguas tienen su corpus léxico absolutamente arbitrario. Es decir, arbitrario como inmotivado. Esto quiere decir que las palabras 'suenan', o se dicen de una cierta manera, pero no hay nada en la cosa o en el objeto o entidad que diga que haya que llamarlo así. Las palabras son así porque sí. Son arbitrarias. Las lenguas suenan así porque de manera similar ya sonaban en un estadio anterior. Así las hemos aprendido y así las enseñamos.

Las onomatopeyas siempre han sido motivo de estudio por su particularidad, a mitad de camino entre motivado e inmotivado. En la búsqueda de la justificación de la arbitrariedad del signo lingüístico en tanto inmotivado, de Saussure cita la onomatopeya como un caso particular, de posible motivación, es decir, no arbitrario. Sin embargo, ¿por qué la onomatopeya del canto del gallo es diferente en las distintas lenguas? *Cocorocó*, *quiquiriquí* o *cocoricó*, no deberían ser tres realizaciones del mismo canto, porque el gallo no canta en la lengua del lugar donde se encuentre, sino que se escucha con la lengua de la comunidad de hablantes del lugar; a partir de lo que se escucha, se hace la reproducción lingüística del sonido, en la medida de las posibilidades de cada lengua.





Tomado de Ni Arte ni Parte (Quino, 1981)

4. A MODO DE CIERRE

Una lengua es oral y no todas tienen sistemas de escritura; la escritura solamente es algo así como la foto de la oralidad. Como tal es imperfecta. Cuando se habla se dicen enunciados y los enunciados se delimitan entre pausas y por su contorno melódico. Al pasarlos a la escritura, es fácil recuperar las pausas entre mayúscula y punto o un equivalente, pero lo que se pierde para siempre es la ‘curva melódica’, es decir, se pierde el sonido y todos sus atributos.

BIBLIOGRAFÍA

- Benveniste, Emile, Problemas de lingüística general, 19ª Edición en Español, 1997. 218 pp. ISBN 968-23-0029-0. México: Siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.
- Culler, Jonathan (2014). Breve introducción a la teoría literaria. Ed. Austral.
- Darío, Rubén (1901). Prosas profanas y otros poemas. París: Ed. Viuda de C. Bouret.
- De Saussure, Ferdinand, Curso de lingüística General, 24ª Ed. Argentina: Editorial Losada, 1945.
- De Torre, Guillermo (2001). Historias de las Literaturas de Vanguardia. 946 pp. Madrid: Visor Libros.
- Gombrich, E.H. (1999). La Historia del Arte. 661 pp. 19ª Ed., México: Conaculta, Editorial Diana.
- Martinet, André, Elementos de lingüística general, 3ª Ed. España: GREDOS
- Ong, Walter, Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra. 3ª reimpresión, 2006. ISBN 950-557-170-4, 191 pp., México: Fondo de Cultura Económica.
- Quino (1981). Ni arte ni parte, 119 pp. Argentina: Ediciones de la Flor.
- Real Academia Española (2010). Ortografía de la lengua española
- Sartori, Giovanni (1998). HOMO VIDENS. La sociedad teledirigida. 2ª Edición, Taurus Pensamiento.
- Schwartz, Jorge (2002). Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos. 748 pp. México: Fondo de Cultura Económica.