



Escuchar las voces del mundo

JORDI PIGEM

Paisajes sonoros

Recientemente hizo cien años del nacimiento en Aviñón de Olivier Messiaen, el compositor que consideraba que los pájaros eran los mejores músicos. Hace medio siglo, Messiaen ya recorría paisajes de todo el mundo para grabar en casete los cantos de los pájaros y transcribirlos en notación musical. Messiaen es, probablemente, el primer compositor en tomarse tan en serio estos paisajes sonoros que nos rodean.

El mundo como vibración sonora

Varias tradiciones afirman que el mundo fue creado a partir de un sonido o sonidos primordiales: por ejemplo, a través del ritmo del tambor de Shiva, o bien a partir de la sílaba sagrada *om*, que según el hinduismo es el sonido esencial del universo. Existen culturas tradicionales, en África y Asia, que afirman que la verdadera sustancia de la realidad es el sonido, que los ritmos musicales encarnan los ritmos esenciales de los fenómenos, y que la materia que hoy tomamos como realidad fundamental es sólo una condensación de vibraciones sonoras.¹

En la China antigua se consideraba tener las orejas grandes como señal de sapiencia, como la señal de una persona que sabe escuchar más que hablar. Y también en Europa, el filósofo estoico Epicteto, que vivió hace ahora dos mil años, afirmaba que la naturaleza nos ha dado dos orejas y una sola lengua, a fin de que podamos escuchar el doble de lo que hablamos.

Los restos de aquella concepción original que veía el sonido como primordial no se han desvanecido completamente. Muchos músicos y muchos amantes de la música siguen considerando la sonoridad como la esencia del mundo. Al fin y al cabo, una buena música puede unificar lo que sentimos y hacernos palpar al mismo ritmo. Hace algún tiempo, “La Contra” de *La Vanguardia* llevaba como título “Con buena música, las vacas dan más leche”. Se trataba de una entrevista a Jordi Jauset, autor de *Música y neurociencia: la musicoterapia* (2008). No es nuestro tema, pero centenares de estudios que muestran el efecto terapéutico de la música nos recuerdan que el sonido es mucho más esencial y poderoso de lo que a menudo habíamos pensado.

El novelista alemán Hermann Hesse, en su obra principal, *El juego de los abalorios*, nos habla de un juego erudito de una comunidad del futuro que se juega encontrando resonancias entre temas musicales y temas científicos y filosóficos. En las primeras páginas de esta extensa novela, el

¹ Un ejemplo entre muchos otros es la tradición india del shivaísmo, como explica Alain Daniélou (2006: p. 131-142). Por otro lado, una obra curiosa que hace referencia a muchas de estas tradiciones y que intenta explicar a partir de claves musicales la disposición de los capiteles románicos del monasterio de Sant Cugat del Vallès y de la catedral de Girona es la del musicólogo alemán Marius Schneider, escrita originalmente en castellano en los años cuarenta del siglo pasado: *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas* (1998). Son también muy interesantes los trabajos de *cimática* (*Kymatic*, *cymatics*, del griego *kyma*, “onda”: el estudio de las formas físicas producidas por los fenómenos sonoros) desarrollados en el siglo XX por Hans Jenny y continuados más recientemente por otros autores.

Paisajes sonoros

narrador explica como “en la China legendaria [...] se identificaba precisamente la prosperidad de la música con la de la cultura y la moral”, hasta el punto de que “la decadencia de la música era signo seguro del hundimiento” del país. Efectivamente, hay un libro clásico de la cultura china (que Hesse también cita) que afirma rotundamente el poder de la música para mantener o alterar el equilibrio del mundo. Se trata de un clásico enciclopédico chino, compilado alrededor del 239 a.C., *Primavera y otoño de Lu (Lüshi Chunqiu)*, que dice, por ejemplo:

“La música se basa en la armonía entre el cielo y la tierra, en la concordia entre la tiniebla y la luz. La música perfecta tiene una causa. Nace del equilibrio. El equilibrio resulta de lo que es como debe ser, y lo que es como debe ser nace a partir del sentido del mundo. Por lo tanto, sólo se puede hablar de música con quien ha entendido el sentido del mundo”.

“[...] La música de una época donde prevalece el orden es reposada y serena, y su gobierno equilibrado. La música de una época intranquila es alborotada y furibunda, y su gobierno desacertado”.²

Como contrapunto a estas antiguas tradiciones podemos escuchar un par de acordes de la cosmología contemporánea. Hoy en día la astrofísica ve el origen del universo en el llamado *big bang*, pero al fin y al cabo ese *gran Bang* no significa otra cosa que un sonido: es una onomatopeya frecuente en inglés para imitar el sonido de un disparo, un golpe fuerte o una explosión, lo que en español se diría *pam* o *bum*. Si en vez de dejar la expresión *big bang* en inglés, la hubiésemos traducido, en español la llamaríamos el *gran pam* o el *gran bum*. No deja de ser curioso que el *big bang*, el mito de la creación que nos tomamos más en serio los hijos de la cultura moderna y científica, reciba un nombre que remite directamente al sonido (aunque sería un sonido, el de esa explosión primigenia, que nadie podría haber oído directamente).

Por otro lado, una de las grandes esperanzas de la física teórica actual es la llamada teoría de las cuerdas, *string theory*, que busca los elementos fundamentales del universo no en partículas puntuales, sino en microscópicas entidades unidimensionales (llamadas cuerdas) inicialmente imaginadas por analogía con los instrumentos musicales de cuerda. Nada que ver con cordeles o cuerdas para atar, las *strings* de la física son más bien cuerdas como las de la guitarra y el piano, y sus propiedades básicas vienen determinadas por sus estados de vibración y oscilación, al igual que un instrumento musical³. Después de buscar los elementos fundamentales del mundo en los átomos y las partículas subatómicas, ahora la física busca esos elementos fundamentales en diferentes tipos de vibración. Quizá después de siglos de reírnos de Kepler y otros grandes

² *Chunqiu*, “primavera y otoño” (o “primaveras y otoños”) es una forma clásica china de referirse a los años y a los anales.

astrónomos que afirmaban sentir o intuir armonías musicales en las proporciones y los ritmos de los planetas, ahora resultará que sí que existe algún tipo de dimensión vibratoria y sonora en el centro del universo.

Si ahora bajamos de las grandes abstracciones cosmológicas a la experiencia directa del paisaje que tenemos más cerca, el paisaje de nuestro propio cuerpo, también aquí hallamos vibraciones. Los practicantes más avanzados de ciertas técnicas de trabajo corporal, como el yoga del Cachemir o el chi-kung chino, explican que con su práctica llegan a sentir el cuerpo no como materia sino como vibración, vibraciones que varían sus ritmos según el estado de ánimo y el estado del cuerpo.

Metáforas de la visión y de la escucha

El paisaje se ha relacionado tradicionalmente con el sentido de la vista. La historia cultural muestra un interesante contraste entre la percepción visual y la percepción auditiva⁴. Si muchas culturas tradicionales daban una importancia especial al sonido y a la audición, a menudo se ha afirmado que la cultura occidental y, específicamente, la cultura moderna, es una cultura predominantemente visual, oclocéntrica. En la Grecia homérica todavía tenía fuerza el paradigma auditivo del poeta ciego, el bardo inspirado que no ve pero que escucha, recita e improvisa, o el profeta ciego que no ve ante sí pero que sabe predecir el futuro, como Tiresias, el famoso profeta ciego de Tebas. En la época clásica de Grecia todavía quedan rastros de ello, pero por aquel entonces el modelo de conocimiento que predomina ya es visual. Platón, que en cierto modo es el principal padre de la cultura de Occidente, piensa desde un paradigma plenamente visual, en el que la luz es metáfora de la verdad y la oscuridad es metáfora de la ignorancia. Su discípulo Aristóteles afirmará explícitamente en la *Metafísica* que la visión es la principal fuente de conocimiento.

Si nos fijamos en las palabras que Platón utiliza para designar las formas primordiales de la realidad, los términos griegos *eidos* e *idea* (raíz de nuestras palabras *idea*, *ideología* e *ideal*) son palabras que literalmente significan “imagen” y “visión” (etimológicamente, una idea es una imagen o una visión). De hecho, Platón no tiene mucha simpatía por las músicas y los ritmos, y echa a los músicos y los poetas de su república *ideal*. De un mundo griego anterior a Platón, que se expresaba a través de los bardos, de las encinas y del sonido del mar y del viento, hemos pasado, por medio del poder de las ideas y las imágenes platónicas, a un mundo que hoy es hipervisual.

³ Esta vertiente de la teoría de las cuerdas la enfatizaba el 30 de septiembre de 2008 la física estadounidense Lisa Randall en La Pedrera (Barcelona), en el simposio del centro cultural KRTU En Resonancia.

⁴ Existe una gran bibliografía filosófica que ayuda a entender este contraste entre visión y audición. Cabe destacar aquí a tres filósofos: Maurice Merleau-Ponty (1945, 1964 y 1969), Hans Blumenberg (1957) y David Michael Levin (1985, 1988 y 1989).

Paisajes sonoros

Un mundo en el que seguimos identificando, al menos inconscientemente, la luz y la visión con la verdad y el conocimiento. La palabra latina para decir *ver*, *videre*, está en la raíz de la palabra *evidente* (*evidente*: plenamente visible). En nuestro mundo sediento de certeza, queremos que todo se pueda *prever*, queremos evitar lo que todavía no hemos visto, lo *imprevisto*. El siglo en el que la razón humana se sintió más poderosa y confiada lo llamamos siglo de las luces. La claridad luminosa es nuestro modelo de conocimiento, y por ello decimos que una persona es *lúcida* (tiene luces), *clarividente* o *brillante*, o que sabe *elucidar* (poner en claro). Esta identificación implícita de la visión con el conocimiento, que podríamos rastrear en la mayoría de lenguas occidentales, la hallamos también en expresiones relativamente coloquiales, como cuando decimos “¡Mira! ¿Acaso no lo ves?” o “bien mirado” (es decir, entendido en todos sus detalles).

Todas estas expresiones nos remiten a la percepción visual como algo activo, que puede conocer y controlar siguiendo todos los detalles con la mirada. En cambio, las expresiones relacionadas con el oído evocan directamente una actitud receptiva. Hablamos de *abrir* los oídos o de *dar* oídos. La palabra *obedecer* significa etimológicamente “oír, escuchar” (en latín, *ob-audire*, “escuchar a”). Si con la visión puedes ser *remirado* y analizar, el sonido comunica y une, y por ello decimos que dos personas están en *consonancia* (comparten los mismos sonos), o, su contrario, en *disonancia* (siguiendo sonos diferentes).

El objeto visual tiende a ser estático o, como mínimo, se puede reproducir de forma estática en pinturas y fotografías. La imagen se deja abarcar, localizar y explorar plenamente. El sonido, en cambio, es inapresable, dinámico e impermanente. Existen formas de mirar fijamente que son claramente dominadoras (lo que en inglés se designa con un verbo específico: *to stare*), mientras que el oído tiende a ser receptivo (puede ser *cotilla*, pero nunca *dominador*, *staring*). El sonido es impermanente, tal como viene, se va. Si lo hemos grabado, podemos hacer que vuelva tanto como queramos, pero volverá para volverse a esfumar inmediatamente. Este contraste entre la imagen y el sonido (una permanente y controlable, el otro dinámico e inapresable) tiene mucho que ver con el hecho de que el tipo de conocimiento que hemos desarrollado en Occidente en los últimos siglos sea un conocimiento vinculado a un modelo visual. Porque era un conocimiento que en gran medida aspiraba a controlar la realidad. Descartes, que en *Discurso del método* nos invitaba a convertirnos en “dueños y señores de la naturaleza”,⁵ quería que las ideas fuesen “claras y distintas”, fórmula que revela un modelo visual del conocimiento.

Ahora bien, la evolución de este conocimiento basado en el modelo visual podría estar perdiendo impulso. Hemos mencionado cómo el modelo auditivo parece empezar a querer tomar posiciones en la física contemporánea a través de las vibraciones de la teoría de las cuerdas. En los últimos siglos, los modelos de realidad fundamental que imaginaba la física eran visuales: átomos que

⁵ Parte V: “Et ainsi nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature”.

Paisajes sonoros

podíamos visualizar como bolas de billar, electrones que podíamos visualizar como pequeños planetas en órbita alrededor del núcleo. Sin embargo, en las primeras décadas del siglo XX la posibilidad de visualizar (de forma “clara y distinta” como quería Descartes) la estructura íntima de la materia empezó a topar con grandes obstáculos. Uno de ellos es el principio de indeterminación de Heisenberg, que implica, por decirlo en términos visuales, que no podemos visualizar a la vez la posición y la velocidad⁶ de una partícula subatómica. Estas partículas, que durante generaciones se habían visualizado como bolas de billar, ahora son cada vez menos visualizables y se disuelven en sinfonías o recitales de vibraciones. La realidad parece invitar a la física a pasar de las metáforas visuales a las metáforas sonoras.

Lo que el sociólogo Zygmunt Bauman describe como el paso de la modernidad sólida a la modernidad líquida, es decir, de un mundo de certezas y permanencia a un mundo cada vez más fluido, inconstante e incierto (tanto en lo que se refiere a las instituciones como a los empleos, las relaciones de pareja o la economía), este paso de la modernidad sólida a la modernidad líquida también es, desde otra perspectiva, el paso de un mundo basado en el paradigma visual a un mundo basado en el paradigma auditivo.

Parece que también se tienen que restituir en el paisaje las metáforas basadas en el sonido y la audición. El afán controlador que iba vinculado a la visión ha contribuido terriblemente a la destrucción de paisajes, por ejemplo con urbanizaciones que hacen daño a la vista y atentan contra el paisaje, pero que a menudo se han construido en un lugar determinado precisamente por las *vistas* (de la costa o la montaña) que proporcionaban a los turistas y nuevos residentes. Hemos contemplado los paisajes durante siglos, a menudo con la mirada escrutadora que buscaba cómo extraer de ellos el máximo de recursos posible, cómo explotarlos en nuestro beneficio tanto como fuera posible. Hemos rastreado los paisajes, pero no los escuchábamos. La mirada que no escucha es una mirada dominadora. No escuchábamos porque pensábamos que los paisajes no tenían nada que decir.

No sólo no escuchábamos a los paisajes, sino que no los sentíamos. No los sentíamos con el oído (*to hear*), y tampoco los sentíamos con el corazón (*to feel*). Es necesario sentir los paisajes en este doble sentido. Hay que escuchar a los paisajes para podernos integrar en ellos armoniosamente. La escucha, en catalán, *escolta*, tiene una dimensión clara de receptividad: una escucha atenta y alerta, dispuesta a responder aquello que el lugar pide. La misma palabra catalana *escolta* tiene otra dimensión, exploratoria: el *escolta*, escultista o *boy scout*. Para aprender a escuchar a los paisajes también se requiere esta dimensión de exploración. Y todavía podríamos alargar la palabra *escolta* para incluir la escolta en el sentido de acompañamiento y

⁶ En términos físicos y más exactos lo llamaríamos *momento*.

protección. Si escuchamos a los paisajes, una de las cosas que nos piden hoy en día es que los protejamos.

Estas tres actitudes, receptividad, exploración y protección, son dimensiones esenciales de la escucha y de nuestra relación con los paisajes sonoros.

La sonoridad de los paisajes

Los paisajes llevan sonando millones de años, desde mucho antes de que nosotros llegásemos con nuestras lenguas y músicas. Podríamos entender cada espacio físico como una gran caja de resonancia de los sonidos del mundo. Cada lugar y cada época del año tienen sus vientos predominantes, y estos vientos silban y aúllan en registros diferentes según si la caja de resonancia es una costa, un llano o un valle cerrado. Quizá también la lluvia suena de modo distinto según la caja de resonancia que la recibe. Los paisajes sonoros más primigenios son probablemente el aullido del viento rozando las estructuras minerales de las tierras, el viento terral tocando las olas, el tronar de las tormentas y el murmullo cristalino de torrentes, ríos y ramblas, que modulan su tempo y su sonoridad según el agua que fluye por ellos a cada momento. Una Tierra puramente geológica sería ya sonora por el mero hecho de tener atmósfera. Pero también cada lugar y cada estación tienen, además, sus instrumentos animados: árboles que hacen sonar sus hojas en cuanto sopla un mínimo de viento, flores que atraen el zumbido de los insectos. Cada lugar y estación tienen también una gama específica de especies de pájaros. El viento, las aguas, el zumbido de los insectos y el canto de los pájaros son cuatro tipos de instrumentos que interpretan las partituras del paisaje, partituras que son diferentes de lugar a lugar y que realizan cada una un recorrido a lo largo de las estaciones: entra el canto de un pájaro y se va el de otro, mientras cambia el ritmo de los vientos.

Al igual que un buen enólogo puede identificar en un vino no sólo las variedades de uva, sino también la región y, en ocasiones, el lugar donde ésta creció, ¿sería posible identificar un día los paisajes a través de sus sonidos?

Jordi Sargatal explicó una vez que su pasión por los pájaros la encendió un verso de Pablo Neruda: "Pájaro a pájaro conocí la Tierra"; Neruda, que en otro poema (*El pájaro yo*) afirmaba: "Me llamo pájaro Pablo, / ave de una sola pluma" (1965). Conocer la Tierra "pájaro a pájaro" nos recuerda que cada paisaje tiene sus pájaros, y nos sugiere que tales pájaros son parte del canto que emana de ese paisaje. Cuando estas especies se extinguen o corren el riesgo de hacerlo, quizá el paisaje pierde una de sus formas primordiales de expresión: el canto espontáneo de sus habitantes voladores.

Paisajes sonoros

Un paisaje desertizado ha perdido casi todos sus instrumentos sonoros naturales, a excepción de los timbres minerales que hace sonar el viento. Cuanto mayor sea la variedad de especies de un lugar (uno de los indicadores de la salud de un ecosistema), mayor tenderá a ser la variedad de registros e instrumentos sonoros que el paisaje hace sonar en él con sus formas de vida.

¿Podría ser la frecuencia y la diversidad de cantos de pájaros un indicador de la buena salud de los paisajes? ¿Sería posible, en este sentido, hablar de la calidad de los cantos de los pájaros en un lugar como indicador de la calidad de ese paisaje? En Inglaterra uno de mis alumnos lo exploró en su tesis, grabando a los zorzales comunes (*Turdus philomelos*) en diferentes lugares, evaluado su salud ecológica y analizando sus grabaciones. Los resultados fueron sugerentes aunque no concluyentes. No obstante, como sabéis, en ciencia la ausencia de evidencia no significa evidencia de ausencia. Quizá se tendría que explorar más.

El artista y autor Perejaume empezó a explorar las voces del paisaje en un libro de hace ya más de una década, *Oïsmè*⁷. En otro libro más reciente, *L'obra i la por* (capítulo “De la veu”, p. 24), Perejaume explora nuevamente cómo hablan las voces del paisaje. Menciona que en un momento dado se propuso hablar y escribir del mismo modo en que el paisaje habla y escribe (p. 24). Da algún ejemplo de paisajes que hablaban, como la roca de Catroc (“una roca oscilante que había en el término de Alcover” [p. 27]), y nos recuerda cómo los poetas siempre han tenido presente que los paisajes dicen algo. Lo hizo Verdaguer (la voz del Montseny, la voz del Puigmal) y lo ha hecho el mismo Perejaume en alguno de sus poemas, como también Blai Bonet⁸. En *L'obra i la por* Perejaume pide que nos demos cuenta de que, en nuestra relación con la naturaleza, es “como si hubiésemos decidido por mayoría, casi unánimemente, no sólo que los árboles, la tierra o los ríos no hablan, sino que no tienen nada que decir” (p. 33). Y nos invita a “sopesar el otorgamiento que nos hemos hecho los humanos del uso exclusivo de la voz, y pensar hasta qué punto, con nuestra voz, participamos de una voz más amplia” (p. 35). La voz humana, sugiere Perejaume, es parte de la voz más amplia con la que habla el mundo.

En otro orden de cosas, el mismo Perejaume es el autor de una filmación que recoge la voz de un paisaje: *Assaig de mimologia forestal*, en la que un “bosque preparado” (“como el piano preparado de John Cage”, escribe Perejaume) es el único personaje que habla, “primero con alborotadores subidos a las ramas, y después con las ramas enruidadas por el paso del viento”. Hacia el final de

⁷ “Oïsmè” es un topónimo de la comarca de la Noguera (Lleida), que da nombre a una aldea (la Baronia de Sant Oïsmè) con iglesia y castillo románicos. Perejaume aprovecha que el nombre de este lugar elevado y este santo (que no consta en el santoral; según Corominas sería una variante de Onèsim) suena como una variante de *oïu-me* (“oïdme”, en catalán), convirtiéndolo en una especie de referente y patrón de los paisajes que piden que los oigamos.

⁸ Por ejemplo en *Obreda*. También el poema “Lo plus bell catalanesc del món”, de Blai Bonet (1957), transmite con toda su fuerza rítmica una impresión de la sonoridad del paisaje mediterráneo.

la filmación, unos subtítulos reflexionan sobre la voz del bosque y la voz de los paisajes en general⁹.

La geosonoridad de las culturas

A todo este repertorio hay que añadirle la sonoridad humana. Cada paisaje se expresa también con diversos repertorios de sonidos humanos, que han ido coevolucionando con aquel paisaje a lo largo de los siglos. Uno de estos repertorios es el de la música popular tradicional: de los flautines y las chirimías a los tambores y, también, las campanas (los campaneros son todavía parte del paisaje sonoro de ciudades como Valencia). Y, naturalmente, la voz, las canciones populares.

Un caso relevante es el de los aborígenes australianos, que han convivido con los paisajes de ese continente durante como mínimo 40.000 años (quizá 70.000 años, según algunas estimaciones) y son hoy por lo tanto la cultura más antigua, la más próxima, por así decirlo, a la sonoridad ancestral del mundo. Sabemos que a su llegada tuvieron un claro impacto en los ecosistemas de Australia, pero una vez que sintonizaron con aquellos paisajes han vivido en ellos de modo bastante sostenible durante miles de años. Uno de los elementos clave en esta sintonía entre aborígenes y su paisaje es su concepción de una época mitológica originaria llamada la era del sueño (*Dreamtime*, en inglés; *Altjeringa* o *Tjukurpa* en dos de las lenguas aborígenes que han llegado a nuestros días). Tradicionalmente, los aborígenes han considerado cada elemento destacado de sus paisajes (colinas, cuevas, rocas, riachuelos) como un rastro presente y viviente de sus antepasados míticos de la era del sueño. Una compleja serie de canciones tradicionales explica el origen y el significado de cada uno de estos elementos del paisaje. Dos puntos cualesquiera del territorio están unidos por varios senderos de canciones (*songlines*) que paso a paso dan voz (y ritmo) al paisaje¹⁰.

⁹ La filmación concluye con este texto de Perejaume:

“La tradición de las encinas hablantes se remonta al antiguo santuario que Zeus tenía en Dodona (en la región del Epiro, cerca de la actual Iōánnina), donde una encina sagrada, con el susurro de las hojas producido por el viento, daba a entender los mensajes del dios a sus sacerdotes. El hecho lo recoge Homero cuando el dios ‘desde el árbol divino de elevado follaje’ aconseja a Ulises que regrese a Ítaca. También Esquilo en *Prometeo encadenado* se refiere a esta encina que habla ‘claramente y sin ningún tipo de enigma’. Siglos más tarde, Virgilio, en las *Geórgicas*, todavía se maravilla de la ‘encina, gigante de los bosques, con su follaje amado por Júpiter’. Desde aquel entonces, por lo que parece, las encinas han engullido el silencio de los dioses”.

“Ahora bien, si los árboles, las rocas y el cielo no tienen o no nos parece hoy que tengan una voz divina, estaría bien que les otorgásemos, por lo menos, una voz democrática: alguna forma participada, parlamentaria y política de voz, a fin de que les podamos ceder la palabra y recibir su rumor. Ya lo dice Miquel Bauçà: ‘No hablábamos y era el cielo’.”

¹⁰ O lo hacían. A partir de la colonización muchos de estos senderos han quedado bloqueados por nuevas construcciones (y sus canciones ensordecidas por el estrépito de ciudades y carreteras). Uno de los mejores documentos sobre esta práctica aborígen es el libro de Bruce Chatwin *The Songlines*.

Paisajes sonoros

Estos cantos, que acompañaban a los aborígenes durante caminatas de días y días, son siempre en la lengua indígena local (había unas 500 cuando llegaron los europeos), de modo que para cantar recorridos largos es necesario hablar las lenguas de los diversos paisajes. Bruce Chatwin explicaba la anécdota de un aborigen que le acompañaba en un recorrido en jeep por Australia. El aborigen empezó a cantar las canciones muy aprisa, intentando adaptarse a la velocidad con la que el vehículo atravesaba los paisajes. Naturalmente, estos cantos están hechos para cantarse caminando: caminar es la mejor manera de sumergirse en los ritmos de un paisaje.

En islas que nos son más próximas que Australia las canciones han estado también, hasta hace poco, vinculadas a la tierra. En *L'obra i la por*, Perejaume menciona los estudios de Baltasar Samper sobre las canciones de trabajo en el campo de Mallorca, y explica cómo los informantes de Samper no eran capaces de cantar las canciones delante del fonógrafo en una habitación (p. 29-30, n. 2.). En parte porque para cantar las canciones era necesario que el cuerpo estuviese realizando el trabajo correspondiente, pero quizá otra razón por la que estas canciones del campo no era posible cantarlas entre cuatro paredes es porque habían coevolucionado durante siglos con los paisajes de la isla. Hay ancianos mallorquines que todavía hoy recuerdan aquellas grabaciones de la primera mitad del siglo XX: dicen que, una vez grabados, tuvieron miedo, y decían por el pueblo "mos han pres sa veu" (nos han robado la voz), porque después la oían en aquel extraño aparato y veían que aquellos hombres se llevaban sus voces.

Un paisaje sonoro en el que todos estamos inmersos es el del lenguaje. Incluso cuando estamos aparentemente en silencio, la mayoría de nosotros continuamos rumiando palabras dentro de la mente, palabras que siempre tienen una sonoridad específica. Si nos piden que pensemos en una palabra determinada, la mayoría de nosotros generalmente la imaginamos escrita (en un libro, una hoja o una pantalla), es decir, en su aspecto visual. Pero las palabras son originariamente sonidos, oralidad que después se congela en escritura: no tuvieron ningún aspecto visual durante miles y miles de años, hasta que en algunos lugares se empezaron a inventar signos para visualizarlas.

Las lenguas y los dialectos coevolucionan a través de los siglos con los paisajes, hasta el punto de que organismos como la Unesco han reconocido que una de las mejores maneras de proteger un ecosistema es protegiendo sus lenguas indígenas, porque estas lenguas han crecido en ese paisaje, en diálogo con sus sonidos y sus formas de vida. Por un lado, las lenguas indígenas tienen un repertorio léxico que permite distinguir detalles que el recién llegado nunca vería, tanto en lo que se refiere a la identificación de especies como a flujos migratorios y ritmos estacionales. Por otro lado, las lenguas locales pueden haber adquirido a lo largo de los siglos una sintonía especial con los paisajes sonoros de esos ecosistemas. Una vez que se pierde esa sintonía con el paisaje, es fácil que sobrevenga la destrucción del espacio físico. Se ha dicho que en gran medida Australia perdió buena parte de sus especies vegetales y animales después de la colonización porque los británicos no tenían palabras para entender esos paisajes. Según el lingüista Peter

Paisajes sonoros

Mühlhäusler, la destrucción ecológica fue “resultado de la falta de recursos lingüísticos por parte de los colonizadores para entender lo que encontraban [...]. La percepción europea del paisaje australiano estaba completamente en disonancia con aquella realidad.”¹¹

Si los lenguajes desarrollan a través del tiempo una sintonía con los paisajes en los que se hablan¹², podríamos plantearnos hasta qué punto los diferentes paisajes tienen algo que ver con las distintas sonoridades que las lenguas y dialectos desarrollan en ellos a lo largo del tiempo. Evidentemente, en la evolución de las diferentes lenguas influye la confluencia de varios substratos lingüísticos. Pero quizá el paisaje también deja huella en las lenguas. Por ejemplo, a través de los topónimos: ¿no hay lugares que nos han sugerido ellos mismos su nombre? Los paisajes, en tanto que dotados de una identidad sonora propia y en tanto que inmensas cajas de resonancia, podrían influir en la sonoridad de las lenguas que se oyen en ellos. Los acentos de la costa y los de la montaña, por ejemplo, ¿reflejan de algún modo sutil la sonoridad de los paisajes en los que y con los que se comunican día a día? Por ejemplo, el inglés que se hablaba en la Gran Bretaña de los siglos XVII y XVIII no era de ningún modo homogéneo, pero no deja de ser interesante que en pocas generaciones el inglés de Inglaterra, el de América del Norte y el de Australia se hayan convertido en tres lenguas que se distinguen sobre todo por su sonoridad, por lo que llamamos acento. Las diferencias de léxico y gramática son mínimas; se da sobre todo una diferencia de pronunciación, acento, sonoridad. Sin duda, este rápido proceso de diferenciación sonora del inglés tiene que ver con los dialectos principales de los inmigrantes que llegaron a las diferentes regiones: en el caso de Australia, el *cockney* y el inglés de Irlanda eran dos de los ingredientes dialectales que se mezclaron. Pero lo que lleva a que una u otra sonoridad acabe predominando es un proceso que no está lo suficientemente explicado. ¿Es posible que los paisajes de Australia hayan contribuido a modelar la sonoridad del inglés de Australia, y que los paisajes norteamericanos hayan contribuido a la gama de sonidos de la pronunciación norteamericana?

Escuchar las voces del mundo

Hemos creído que el mundo era sordo y mudo. El premio Nobel de Medicina Jacques Monod afirmaba en un célebre pasaje de su libro *El azar y la necesidad* (1970) que las sociedades modernas habían aceptado alegremente el poder que proporciona la ciencia moderna sin querer escuchar el mensaje de fondo que ésta transmite. Ese mensaje de fondo, según este gran científico, es que el ser humano vive aislado y arrinconado en “un mundo que es sordo a su música”. En el momento de máximo optimismo tecnocientífico (antes de la primera crisis del

¹¹ Peter Mühlhäusler, profesor de Lingüística en la Universidad de Adelaide, citado por Tove Skutnabb-Kangas (2000).

¹² “Languages over time become fine-tuned to particular environmental conditions”, Peter Mühlhäusler, citado por Tove Skutnabb-Kangas (2000).

Paisajes sonoros

petróleo, una época en la que a menudo se imaginaba que hoy ya no tendríamos que trabajar y que buena parte de la humanidad estaríamos viajando por el cosmos), las mentes más despiertas de nuestra cultura consideraban que el mundo se mostraba sordo a nuestra música. Un mundo sordo es un mundo absurdo (*absurdo* viene del latín *absurdus*, y etimológicamente significa “de sordos”, como cuando hablamos de un *diálogo de sordos*). Nuestro diálogo con el mundo ha sido demasiado a menudo un diálogo de sordos. Quizá el mundo se ha mostrado sordo a nuestras voces porque nosotros nos mostrábamos sordos a las voces del mundo.

Quizá el mundo nos haya sido kafkianamente indiferente porque sólo lo veíamos como un almacén de materias primas y como escenario de nuestras proezas. Cuando damos entidad e identidad a los paisajes, a las cosas, al mundo, todo cambia.

¿Qué sucede si, en vez de querer dominar el mundo, nos ponemos a escucharlo, a escuchar las voces del mundo?

Creo que, en buena medida, nuestro futuro depende de aprender a escuchar las voces del mundo. Escuchar con la triple dimensión que comentábamos: receptividad, exploración y protección. La mesa redonda de la cultura se enriquecería enormemente si la compartiésemos con las voces que nos rodean (naturales y culturales, algunas ancestrales, otras más modernas), voces a las que hasta hace poco no prestábamos mucha atención.

Los paisajes tienen voz. Escuchémosla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES (2000). *Metafísica*. Barcelona: Gredos.
- BLUMENBERG, Hans (1957). "Licht als Metapher der Wahrheit", *Studium General* 10, nº. 7.
- BONET, Blai (1987). "Lo plus bell catalanesc del món", en Blai Bonet. *El jove*. Barcelona: Empúries.
- CHATWIN, Bruce (2000). *Los trazos de la canción*. Barcelona: Península. [Título original *The songlines* de 1986].
- COROMINAS, Joan (1980-2001). *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. Barcelona: Curial.
- (2008). Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Barcelona: RBA Coleccionables.
- DANIÉLOU, Alain (2006). "Música, hombres y dioses", en Alain Daniélou. *El shivaísmo*. Barcelona: Kairós.
- DESCARTES, René (2007). *Discurso del método*. Madrid: Espasa Calpe. [Título original *Discours de la méthode* de 1637].
- HESSE, Hermann (1988). *El juego de los abalorios*. Esplugues de Llobregat: Plaza y Janés. [Título original *Das Glasperlenspiel* de 1943].
- JAUSET, Jordi (2008). *Música y neurociencia: la musicoterapia*. Barcelona: Editorial UOC.
- LEVIN, David Michael (1985). *The Body's Recollection of Being*. Londres: Routledge.
- (1988). *The Opening of Vision*. Londres: Routledge.
- (1989). *The Listening Self*. Londres: Routledge.
- LÜ BUWEI (2000). *The Annals of Lü Buwei [Lü shi chun qiu]*. Stanford: Stanford University Press.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard.
- (1964). *Le visible et l'invisible*. París: Gallimard.
- (1969). *La prose du monde*. París: Gallimard.
- MONOD, Jacques (1999). *El azar y la necesidad*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- MORET, Xavier (2008). "Lo dijo Neruda: 'Pájaro a pájaro conocí la Tierra'", *El Periódico*, 7 de diciembre de 2008.
- NERUDA, Pablo (2004). *Arte de pájaros*. Barcelona: Debolsillo.
- PEREJAUME (1998). *Oïsmè: una escriptura natural a partir dels croquis pirinencs de Jacint Verdaguer*. Barcelona: Proa.
- (2007). *L'obra i la por*. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Cercle de Lectors.
- (2003). *Obreda*. Barcelona: Edicions 62.
- SAMPER, Baltasar (1994a). "Les cançons de treballs agrícoles a Mallorca", en Baltasar Samper. *Estudis sobre la cançó popular*. [Ciutat de Mallorca]: Universitat de les Illes Balears; [Barcelona]: Abadia de Montserrat, p. 34-44.
- (1994b). "Els cants de treball a Mallorca", en Baltasar Samper. *Estudis sobre la cançó popular*. [Ciutat de Mallorca]: Universitat de les Illes Balears; [Barcelona]: Abadia de Montserrat, p. 64-85.
- SANCHÍS, Inma (2008). "Con buena música las vacas dan más leche", *La Vanguardia*, 8 de diciembre de 2008, p. 60.

Paisajes sonoros

- SCHNEIDER, Marius (1998). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas*. Madrid: Siruela.
- SKUTNABB-KANGAS, Tove (2000). *Linguistic genocide in education —or worldwide diversity and human rights?* Filadelfia: Lawrence Erlbaum Associates.
- WILDING, Robin (1999). "The association between aspects of song quality of the thrush, *T. philomelos* and breeding success". Tesis no publicada, del Schumacher College i la Universitat de Plymouth.