

Visitaciones / Los diversos rumbos del sonido / Jorge Esquinca

El sonido de los cascos de un caballo cuando su jinete lo lleva al paso sobre la calle empedrada. El sonido de las primeras gotas de lluvia en el campo, sobre la tierra seca. El sonido del viento, por la noche, cuando se afila contra una cornisa. A mediodía, en el quieto jardín, zumba una avispa solitaria. El sonido de una parvada cuando pasa, unos metros por encima de tu cabeza, al cruzar el puente. El sonido a compás de una escoba de popotillo con la que manos invisibles recogen la hojarasca. El sonido musical del afilador de tijeras y cuchillos. El leve lamento de un madero abrasado por el fuego. Hacia el final del otoño, ya muy tarde por la noche, el ladrido de un perro. Aguas arriba: el viento nocturno agita las altas frondas de los ficus. Lejos, allí, en la montaña: el delicado sonido del trueno...

i

La fragmentación del hilo narrativo, los cortes de cada verso, la cesura, la distribución de los acentos, la cantidad silábica, la renuncia al credo aristotélico... Componentes todos ellos del poema, hacen pensar en la eminencia del sonido sobre el sentido. La palabra es, antes que otra cosa, un componente sonoro, proferido "la expresión es de André du Bouchet" por la voz humana. La palabra poética se adelanta, viaja a través del aire en busca de un oído que la reciba, le dé albergue y sólo después, con frecuencia mucho después, reconozca su sentido plausible. ¿Sonido es entonces sentido? Es seguramente por eso que traducir poesía resulta siempre una tentativa insensata. Y que, por lo mismo, para quienes nos hemos lanzado "más o menos dotados de herramientas" a la aventura de la traducción, se convierte en causa de incontables desvelos. ¿Cómo trasladar desde una lengua ajena ese componente indisoluble de sonido y sentido?

i

«El mundo oscuro, confuso, fugaz y turbulento de las percepciones "a menudo a un nivel prelingüístico", de las sensaciones, el torbellino de los objetos y las palabras que los designan, domina frecuentemente en Trilce: aparecen, desaparecen, hay algo: y el poeta anota sensaciones, figuras contornos, ruidos; no hay nada y el poeta escribe vacíos, silencios». Tal vez se podrá añadir a esta muy precisa descripción que hace Américo Ferrari en torno al aspecto medular del libro emblemático de César Vallejo que aquello a lo que él llama «nivel prelingüístico» bien podrá pensarse como la emancipación que lleva a cabo la poesía de la lírica más convencional y la instauración de una lírica nueva, la que establece el poema mismo, donde las palabras y el orden de éstas aparecen subvertidos, voluntariamente alterados. La desconstrucción manifiesta del lenguaje ordinario es, en buena medida, el sentido que inaugura este libro. Al rebelarse, la palabra poética deja de estar al servicio de la cotidiana comunicación y emite sonidos que son a su vez, nuevos sentidos: «Flecos de invisible trama, / dientes que huronean desde la neutra emoción, / pilares / libres de base y coronación, / en la gran boca que ha perdido el habla». (Trilce, lvi).

i

«Ya no sé hablar», exclama Rimbaud hacia el final de su temporada infernal. Este desaprendizaje implicaba dejar vacío el espacio del poeta para convertirlo en una «espera fabulosa»; un escenario, sí, pero también un conjunto de voces y sonidos nuevos. «He intentado», dice, no sin cierta desolación, «inventar nuevas flores, nuevos astros, nuevas carnes, nuevas lenguas». Y se refiere, por supuesto, al idioma que deberá formular la poesía luego de haberse sometido a una transformación esencial. Más adelante, en Iluminaciones, dirá: «Un golpe de tu dedo en el tambor descarga todos los sonidos y comienza la nueva armonía». A las diversas invenciones del poeta habrá que sumar la de este tambor lírico, capaz de emitir no uno sino todos los sonidos; un instrumento que, mediante un solo golpe, ha de suscitar una «bien concertada y grata variedad de sonidos, medidas y pausas que resulta en la prosa o en el verso por la feliz combinación de las sílabas, voces y cláusulas empleadas en él», según define a la armonía el Diccionario de la Real Academia Española. Y, sin embargo, lejos de toda taxonomía, más allá de los diccionarios, Rimbaud especifica una condición fundamental: dicha armonía habrá de ser nueva.

i

«Cada sonido es el redoble de un sonido desconocido». Anota Edmond Jabès en El libro de las semejanzas.

i

El Llano en llamas. Pedro Páramo. Hay que decirlos en voz alta. Dos títulos que son puro sonido. Juan Rulfo, quien, mutatis mutandis, llevó a cabo su propia versión de las Elegías de Duino, hizo de su prosa el vehículo dilecto mediante el cual la palabra poética encarna y, al hacerlo, conduce al relato. Sólo dos ejemplos donde el sonido se relaciona directamente con el verbo oír. Veamos o, mejor dicho, escuchemos: «Pero el chicalote pronto se marchita. Entonces uno lo oye rasguando el aire con sus ramas espinosas, haciendo un ruido como el de un cuchillo sobre una piedra de afilar» (Luvina). Aquí, la consonante «ch» golpea tres veces; «ruido» y «cuchillo» establecen rimas asonantes. Y, por supuesto, Rulfo sabe que «oye rasguando» y que las «ramas espinosas», al entrecruzarse, crean una pequeña fronda sonora. Segundo ejemplo: «Caminámbamos cuesta abajo, oyendo el trote rebotado de los burros. Los ojos reventados por el sopor del sueño, en la canción de agosto». (Pedro Páramo). No es necesaria demasiada ciencia para oír las rimas. La fuerza de los acentos que caen sobre las vocales «a», «o» y, suavizados, en las «e»,

---

la insistencia en la «t» que, en conjunto, nos hacen escuchar la caminata. La narración va siguiendo, a lo largo del libro, a lo largo del gran poema que es Pedro Páramo, un ritmo; por medio de éste, Rulfo inventa un hablar, emite, con ese golpe al tambor de nuestra lengua, una nueva posibilidad, una nueva armonía.

i

Without you around my life would be without sound. Cantaba, como en otra era, como en un tiempo otro, un feliz Cat Stevens.