AMPLIFICAR LO AUDITIVO EN LA GEOGRAFÍA LITERARIA[1]

Sheila Hones

Introducción

Una mujer joven está sentada en una habitación de Manhattan visitando a una anciana que se aproxima al final de su vida. Toma nota de la cama, la silla, el buró, la ventana, las cortinas y el goteo de la solución salina. Conforme se detiene en esta acumulación de "fragmentos del orden humano", los lectores observan la recámara con ella y a través de su mirada: "el filo desportillado del marco para fotos, el borde de un tarro, la marca de una mancha de té a lo largo de la orilla, un crucigrama abandonado y sin terminar" (McCann, 2009: 34), pero la experiencia vicaria de este momento va más allá de la visualización: la narrativa, además de proporcionar a los lectores la sensación y el sabor de la recámara, ofrece sus sonidos. La joven mujer, Jaslyn, se inclina sobre la mujer mayor y siente "un soplo de aire rancio"; al cruzar la ventana siente "el rizo de la brisa sobre la piel". Al interior de la habitación están el tic-tac del reloj y el subir y bajar de la suave respiración de la anciana; entretanto, por la ventana abierta se escuchan fragmentos de la ciudad exterior: "tráfico... el rumor de máquina, el trabajo de las grúas, parques infantiles, niños y niñas, las ramas de los árboles en la avenida que golpean entre sí". Al ver, sentir, escuchar y percibir este momento narrativo, plasmado en la página final de la novela de Colum McCann, *Let the Great World Spin* (2009), los lectores participan en una microgeografía literaria encarnada que incluye mucho más que una ubicación visualizada.

La geografía literaria que trata el análisis textual de mundos ficcionales hasta ahora ha tendido a concentrarse tanto en las dimensiones visibles del entorno como en la descripción del paisaje y la cartografía de tramas y temas. Se ha hecho relativamente poco trabajo sobre las dimensiones auditivas de los mundos de ficción. Una explicación para esta relativa falta de

[1] Traducción de Nattie Golubov del artículo "Amplifying the Aural in Literary Geography" (Hones, 2015).

interés en cuestiones de sonido y ritmo podría ser que los especialistas en literatura tienden a suponer que la geografía en primera instancia se relaciona con el paisaje y la ubicación, el mundo visto y el mundo mapeado. Entonces, aunque exista trabajo sobre los sonidos de los mundos ficcionales en años recientes, particularmente relacionado con la poesía/canción y la ficción moderna (Cuddy-Keane, 2013, 2005; Morrison, 2013; Schweighauser, 2006; Vandevelde, 2014), estas iniciativas aún no han tenido mucho impacto en la práctica común de la geografía literaria. La aproximación intensamente visual del "paisaje en la literatura" que dominó el trabajo inicial con conceptos geográficos (Brosseau, 2009; Hones, 2008; Ridanpää, 2013), y que en buena medida aún caracteriza la interpretación popular de la geografía literaria, sin duda ha reforzado este énfasis.

Entretanto, los geógrafos, a pesar de un creciente interés en las geografías del sonido (por ejemplo, Revill, 2013a, 2013b, 2012), tampoco han retomado el tema del sonido y el ritmo en la geografía literaria, quizá porque no han sido entrenados para prestar mucha atención a la lectura de los aspectos auditivos y rítmicos del texto como la asonancia, la aliteración, la onomatopeya, el metro, el acento y la rima; no obstante, el surgimiento de un verdadero trabajo interdisciplinario en la geografía literaria, que en años recientes ha efectuado una fusión de una geografía literaria geográficamente orientada con una geografía literaria crítica basada en la crítica literaria (Alexander y Cooper, 2013), sugiere que el momento es propicio para que se preste atención a una geografía literaria que está más orientada a lo auditivo.

Cuando la familiaridad con el concepto de visualización fomenta que la atención analítica colectiva se enfoque en las descripciones del paisaje y en la cartografía, el concepto análogo de sonorización que facilitaría el trabajo sobre el sonido y el ritmo en la geografía literaria resulta poco familiar; no obstante, los mundos de ficción evidentemente incluyen el sonido, y los lectores no sólo visualizan escenarios y acontecimientos, sino que los sonorizan. El término auralización parece haberse empleado por primera vez hace más de cien años. En una obra publicada en 1913 sobre la interpretación musical, Tobias Matthay hace referencia a "la habilidad [...] para auralizar las cosas aparte de su transcurrir físico fuera de nosotros" (Matthay, 1913). La idea de que la auralización pueda funcionar como contraparte de la visualización se sugirió explícitamente en 1952 en una carta a *The Journal of the Acoustical Society of America*, que definió este proceso como la formación de

"una impresión mental de un sonido que aún no se escucha" (Martin, 1952). Para la geografía literaria, éste aún podría borrarse de esta definición: los lectores no imaginan un sonido que van a escuchar en algún momento futuro, sino que lo auralizan conforme leen formando impresiones mentales de los sonidos que existen en el mundo ficcional.

Textos del estudio de caso

Con el propósito de explorar las posibilidades de una atención amplificada a lo auditivo en la geografía literaria, este trabajo usa la lectura atenta de una gama de fragmentos tomados de dos novelas recientes de Colum McCann: *Let the Great World Spin* (2009) y *TransAtlantic* (2013). El propósito no es ampliar la investigación sobre McCann, sino explorar la importancia de la auralización para la geografía literaria al observar, a su vez, las representaciones de los sonidos en los entornos, la percepción del sonido por los personajes de ficción y el papel del ritmo narrativo en la creación de paquetes ficcionales de tiempo-espacio; para esto usaré las dos novelas de McCann como fuente para el material del estudio de caso.

La novela galardonada de McCann de 2009, *Let the Great World Spin*, está dividida en trece capítulos narrados desde doce puntos de vista/audición; doce de ellos transcurren en 1974 y uno (el final) en 2006, y está narrado por un personaje que aparece como un niño muy pequeño en la sección precedente. Es en este último capítulo donde ocurre la escena de la recámara de Manhattan discutida en la introducción. Las múltiples historias que en conjunto conforman *Let the Great World Spin* están vinculadas por el hecho de que todos los personajes fueron testigo o se vieron afectados de alguna manera por el espectáculo del funámbulo que cruzó las Torres Gemelas del World Trade Center de Nueva York; el acto de equilibrio forma el núcleo narrativo por medio del cual se conectan las múltiples historias personales.

La novela subsecuente de McCann, *TransAtlantic*, está dividida en dos partes, cada una con tres capítulos. En la primera mitad, el "Libro uno", los tres capítulos narran versiones de eventos históricos y se centran en las versiones de personajes pertenecientes al mundo real: el primero describe el vuelo transatlántico de 1919, de Alcock y Brown, que rompió un récord mundial; mientras que el segundo trata la visita de Frederick Douglass a

Irlanda en 1845 o 1946, y el tercero cuenta la crucial última fase del trabajo del senador George Mitchell para concertar el Acuerdo de Viernes Santo de 1998. Los tres capítulos subsecuentes del "Libro dos" entretejen historias más explícitamente ficcionales de una genealogía familiar femenina durante este mismo periodo: el primero (1863-1989) sigue a Lily, una trabajadora doméstica que abandona Irlanda para ir a Nueva York; el capítulo sobre 1929 continúa la historia familiar con la hija periodista de Lily, Emily, y su nieta Lottie, una fotógrafa; el tercero transcurre en 2011 y el personaje central es la hija de Lottie, Hannah. Las líneas narrativas de esta familia ficcional se entretejen con los capítulos más factuales: en la novela, el vuelo de Lily a América ha sido inspirado en un breve encuentro con Douglass; Emily y Lily están en escena cuando despegan Alcock y Brown desde Terranova camino a Irlanda; Lottie y Hannah conocen al senador Mitchell, en 1998, en Belfast.

Auralización

Tanto *Let the Great World Spin* como *TransAtlantic* abren con capítulos breves que están un tanto separados del resto de la narrativa; en ambos casos, la intensidad del aquí y ahora narrativo en estas secciones cruciales se lleva a cabo en el acontecimiento de la lectura aural y la visualización. Al inicio de *Let the Great World Spin*, por ejemplo, una multitud de viajeros suburbanos se han congregado en las calles aledañas al World Trade Center. Todos contienen el aliento cuando el funambulista aparece caminando en el aire por encima de ellos: las calles de Manhattan de la novela están galvanizadas por el afecto y animadas por el sonido. Mientras la ubicación de esta escena inicial está cartografiada de forma convencional en la segunda oración de la novela, cuando se nombran las calles sobre las que se han detenido los viajeros para mirar —"Church Street. Liberty. Cortland. West Street. Fulton. Vesey"—, la primera oración lanza a la novela no con un lugar o una vista, sino con el sonido de una repentina quietud: "Quienes lo vieron, callaron" (McCann, 2009: 3). De esta manera, la historia abre con algo parecido a una pausa, un respiro antes de la acción, como la repentina suspensión del ruido y el movimiento en una sala de conciertos poco antes de que el conductor lance a la orquesta. Inmersos en el afecto del momento, los lectores

sólo saben que algo está a punto de ocurrir, y el impacto de la palabra "callaron" (*hushed*) no proviene únicamente de su significado, sino de cómo vocaliza el momento. La palabra es tranquila, suave, el sonido que hace la "sh" en inglés enfatiza la evaporación del barullo usual de la ciudad. Después de este momento de silencio abrupto aparecen los nombres de las calles, y luego la descripción vuelve a lo auditivo: "Era un silencio que se escuchaba a sí mismo, aterrador y hermoso". El silencio es de alguna manera "aterrador", la multitud participante quizá aterrada, el sonido abierto de la "a" de "aterrador" haciendo eco, quizá, de una especie de exclamación ahogada —¡ah!— de la muchedumbre.

Siguen algunos párrafos de descripción más visual, y luego la narrativa vuelve al sonido del momento: "Alrededor de los espectadores seguían produciéndose los ruidos cotidianos de la ciudad. Bocinazos. Camiones de la basura. Silbidos del ferry. El retumbar del metro. El autobús M22 se detuvo junto a la acera, frenó y soltó un suspiro sobre un bache" (McCann, 2009: 3-4). Estos sonidos son específicos y fáciles de escuchar: el metro que retumba, el autobús que suspira. Luego, incluido en este párrafo sobre el ruido cotidiano, un "envoltorio de chocolate volador se posó junto a una toma de agua". Quizá en el silencio del aterrador silencio, la intensidad del momento, incluso cuando es interrumpido por las bocinas de los autos y el silbido del ferry, ese roce del papel contra el metal es audible. Lo que puede escucharse va desde los portazos hasta los tintineos: "Portazos de taxi, zapatos, tenis que encontraban el lugar óptimo para detenerse. El roce de la piel de los portafolios contra las perneras de los pantalones. Algunos paraguas tintinearon contra el pavimento. Las puertas giratorias empujaban a la calle trozos de conversación", pero, a pesar de todo este ruido, el momento sigue definiéndose por su aterrador y hermoso silencio: "los espectadores podrían haber tomado todos los sonidos para prensarlos en uno solo y aun así no habrían oído gran cosa: incluso al maldecir lo hacían en voz baja, reverente" (McCann, 2009: 4).

En este capítulo inicial hay un ritmo auditivo, un ascenso y descenso del volumen del sonido: el silencio aterrador se expande a ser ruido y luego se desvanece en el silencio. En un inicio, se enfatiza la sorprendente quietud de las calles de la mañana, luego sigue un aumento en el ruido audible (cháchara, sirenas, aspas de helicóptero), voces que aumentan "en un *crescendo*, se oían todo tipo de acentos, era como una gran Torre de Babel" que

llega a su punto más alto cuando un hombre se asoma por la ventana de una oficina y grita. A esto le sigue un momento de calma, "una pausa previa a la risa", y luego "se soltó un torrente de voces, una llamada a la respuesta" que pareció "ondear desde lo alto del alféizar hasta la acera y a lo largo del pavimento agrietado hasta la esquina de Fulton" (McCann, 2009: 6). La ondulación del sonido humano pulsa por las calles urbanas como una ola audible, "un dominó de risa", desde Fulton "por la manzana a lo largo de Broadway", donde "zigzagueó por John [y] se curvó en Nassau". Luego, ciento diez pisos por arriba de la muchedumbre, el funámbulo se mueve repentinamente sobre el cable de acero y de pronto la multitud calla de nuevo. "Retrocedieron profiriendo sonidos lastimeros", pero la figura que la multitud ve caer por el aire es sólo una camisa, no un cuerpo, y "un grito surgió entre los espectadores, la voz femenina: Dios, oh dios, es una camisa nada más". La prenda cae y "un nuevo silencio se instaló entre los policías allá arriba y los espectadores abajo. Una acometida de emoción onduló entre ellos". El funámbulo da un paso sobre el cable y, "debajo, los espectadores retuvieron el aliento al mismo tiempo. De repente tuvieron la sensación de compartir el aire. El hombre que estaba allá arriba era una palabra que conocían, aunque no la habían oído hasta entonces" (McCann,2009: 7).

TransAtlantic, la siguiente novela de McCann, también abre con una sección muy breve que está algo separada de los capítulos que la siguen: ubicada en 2012, en términos de la cronología narrativa de la novela, parece que transcurre después de los acontecimientos del capítulo final de 2011. Con una extensión de poco más que una página, el comienzo está mediado por los ojos y los oídos de un personaje femenino, sin nombre, y para un lector primerizo no hay indicio alguno acerca de su identidad. Todo lo que tiene es la experiencia del entorno doméstico, mundano y rural de la mujer: una casita, temprano por la mañana, a las orillas del lago Strangford Lough.

Después de una sencilla afirmación que establece la ubicación, "la casita estaba a orillas de un lago", la narrativa inmediatamente se mueve hacia la experiencia encarnada, personal y auditiva del lugar: "Oía el viento y la lluvia azotar la superficie infinita del agua, sacudir los árboles y rozar la hierba" (McCann, 2013: 1). El paisaje está animado, el escenario algo vivido y percibido corporalmente, y la atención del lector está explícitamente dirigida en la primera oración hacia los sonidos de esta geografía literaria: "Era una casa que valía la pena escuchar". Siguen cinco oraciones que detallan

los sonidos de la casa y el ritmo de esos sonidos, permitiendo que el lector auralice la casa y todos sus sonidos: el rasgueo, tintineo, rebote, entrechoque, la rodadura, el retozo y el crujido:

> Era una casa que valía la pena escuchar. Ruidos extraños en el tejado. Al principio imaginó que eran ratas correteando sobre las tejas de pizarra, pero no tardó en descubrir que eran las gaviotas, que sobrevolaban la casa y dejaban caer ostras sobre el tejado para romper las conchas y abrirlas. Pasaba por las mañanas, sobre todo, y alguno que otro anochecer.
>
> Las conchas primero tintineaban, silenciosas un momento al rebotar, hasta rodar entrechocando por el tejado y caer rodando en la hierba crecida manchada de cal.
>
> Cuando la concha caía de punta se abría enseguida, pero, si caía de un lado, no había manera de que se rompiera: se quedaba allí tirada: artefacto por explotar (McCann, 2009: 1).

Es fácil auralizar este paisaje: el techo de pizarra, las ostras que se abren, los ritmos cotidianos, los sonidos metálicos y rebotes ocurren al amanecer o el atardecer. La geografía sonora es creada no sólo por medio de la descripción y el sonido performativo de las palabras en inglés *pinged* (tintinear), *jingled* (entrechocar), sino también por los ritmos del acento: "The shells pinged first, silent a moment as they bounced". Al inicio de esta oración, el "the" es seguido de cuatro sílabas acentuadas seguidas, "shells pinged first, silent a moment", lo cual permite a los lectores oír la caída de las conchas, una por una, *ping ping ping ping*, sobre el tejado. Los ritmos audibles de la acentuación aquí son tan funcionales como lo fueron en "el retumbar del metro" en la escena del funambulista de *Let the Great World Spin*. En ese caso, la repetición de los sonidos de las vocales en inglés, "um", "ub" está reforzada por un ritmo retumbante: "the thrum of the subway".

La presencia en inglés de dos sílabas no acentuadas —"of the"— entre el pulso acentuado de "thrum" y "sub" agregan un ritmo continuado que destaca cuando se contrasta con el de la acentuación más estático y marcadamente acentuado de los ruidos anteriores: bocinas, camiones de basura, silbidos de ferri.

Auscultación y difusión

Estos dos ejemplos pertenecientes a las secciones iniciales de las novelas de McCann muestran la importancia de lo auditivo en la cocreación autor-lectura del mundo ficcional, el ambiente y el acontecimiento, pero el análisis de la auralización del lector puede afinarse más si nos enfocamos en el asunto del origen narrativo de la información acerca del sonido en el mundo de ficción. Por ejemplo, la auralización del sonido entre la muchedumbre al principio de *Let the Great World Spin* será diferente de la auralización del sonido en la sección inicial de *TransAtlantic* simplemente porque en la narrativa los sonidos de la casa están presentados tal y como los perciben los sentidos de un personaje en particular que, de hecho, se encuentra dentro de la casa, mientras que los sonidos de la escena del funambulista se ofrecen directamente al lector en voz de un narrador en tercera persona ubicado en algún lugar fuera del escenario ficcional. Esto significa que lo que se oye y describe en la escena del funambulista no puede ser identificado con un personaje ni con una ubicación particular.

Esta distinción introduce una dimensión potencialmente novedosa al análisis del espacio-tiempo narrativo, pero el problema —como ha señalado Melba Cuddy-Keane— es que mientras la teoría narrativa ha "establecido un repertorio de términos [...] para explicar ¿quién observa? [...] no existe una terminología semejante para abordar la pregunta ¿quién escucha?" Para ser clara, ella aquí está haciendo referencia no a la auralización por parte de un lector, sino a la producción y recepción de sonido al interior del mundo ficcional. La ausencia de un vocabulario crítico compartido acorde con lo auditivo ha sido uno de los factores clave que han impedido el reconocimiento y análisis del sonido y el ritmo narrativos no sólo en el ámbito de la geografía literaria, sino recientemente en los estudios narrativos en general (Cuddy-Keane, 2005: 385). Con el propósito de entender la auralidad narrativa, "necesitamos un lenguaje apropiado para su análisis" porque, como ha señalado el compositor y teórico de los medios Douglas Kahn, "el sujeto en la teoría reciente ha quedado situado [...] en la red de la mirada, el espejo, el reflejo, el espectáculo y otros tropos oculares" (Kahn, 1992: 4), pero este lenguaje aún no goza de amplia circulación: la *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, por ejemplo, tiene entradas para "punto de vista (cinemático)" y "punto de vista (literario)", pero ninguna entrada equiva-

lente permite que los sonidos sean identificados con personaje o ubicación, y la única referencia detallada a los paisajes sonoros se encuentra en una entrada sobre narrativas radiales, donde la útil idea de un "punto fijo auditivo" está asociada con la posición del micrófono. La entrada sobre narrativas radiales, no obstante, sugiere algunas maneras en las que podría avanzar el enfoque crítico sobre lo auditivo en la geografía literaria: "la narrativa radiofónica crea una sensación de relación espacial y de puesta en escena, en otras palabras, un paisaje sonoro, al manipular la distancia entre el micrófono y los intérpretes, la música o los efectos sonoros". El sonido en la narrativa radiofónica también puede usarse para "crear el equivalente auditivo del *zoom*, el acercamiento de primer plano, el disparo de gran angular", mientras que las "voces, sonidos o música pueden manipularse para crear efectos especiales, como la cualidad 'hueca' para indicar un recuerdo" (Kahn, 1992: 481).

Con el objetivo de llenar este vacío en la terminología crítica y así facilitar el análisis más detallado de lo auditivo en la ficción narrativa, Melba Cuddy-Keane propone un conjunto de términos nuevos, incluyendo "auscultación, auscultar y auscultador" para hacer referencia al "sujeto auditivo", para crear un paralelo con la terminología existente de focalización, focalizar y focalizador. Nuevamente tomando prestado un término de los estudios sobre cine, podemos referirnos al auscultador como el personaje que ofrece el punto narrativo de la audición, en oposición al punto de vista narrativo (Chandler y Munday, 2011: 325). Al usar la auscultación de esta manera para hacer referencia a la recepción del sonido en el mundo de la ficción, Cuddy-Keane sugiere que podría emplearse el término difusión para identificar de dónde proviene el sonido en el mundo ficcional, "la emisión del sonido desde su origen". Sugiere que el análisis de "la acústica narrativa puede enriquecerse si se emplea el vocabulario sónico desarrollado en la década de los setenta por el *World Soundscape Project* en la Universidad Simon Fraser: punto sonoro en lugar de punto de referencia, paisaje sonoro en lugar de paisaje, señal sonora y nota dominante en vez de figura y base" (Cuddy-Keane 385). El punto de Cuddy-Keane —y es muy relevante para la geografía literaria— es que exponernos a una terminología nueva podría dar pie a nuevas líneas de investigación. Como señala ella misma, "una terminología especializada puede ayudarnos a discriminar los elementos del texto específicos a los sentidos". Así como el despliegue de términos

técnicos tomados de la teoría narrativa puede ayudar a los geógrafos literarios a descomponer y analizar la espacialidad de la visualización narrativa y el punto de vista (Hones, 2011), la adopción de estos términos técnicos orientados a lo audible posibilita la elaboración de descripciones más precisas de dónde y cómo se producen los sonidos en el mundo ficcional, así como dónde y por quién son escuchados esos sonidos, lo cual a su vez permitirá la amplificación y el análisis de la presencia de lo sonoro en el análisis literario geográfico.

Volviendo brevemente a las secciones del funámbulo y a la habitación de *Let the Great World Spin*, ahora podemos oír cómo en la primera, el punto de audición flota, es móvil y colectivo, mientras en la segunda es estático e individual. En la escena del funambulista, el punto de audición no es específico y móvil, sino también parece que se acerca y aleja, capaz de identificar el retumbar del metro y las bocinas de los autos, así como el sonido del papel que roza contra el metal y la fricción de la piel contra la ropa. En contraste, en la escena de la recámara, el punto de audición está localizado precisamente en el entorno ficcional, y esto imprime en la auralización una especificidad en el espacio, así como en el tiempo. Dado que el punto de audición es fijo y consistente —semejante al micrófono estático de una radio—, la auralización del lector puede incluir un sentido de la distancia y la proximidad. El sonido en esta escena no sólo extiende la geografía del momento ficcional más allá del marco inmediato de la recámara hacia la ciudad, sino que además es indicio de que lo auditivo se extiende irregularmente en el espacio de ficción. En otras palabras, si bien el sonido del reloj y la respiración de Claire se difunden desde la ubicación restringida del auscultador, la "ciudad afuera" —proveniente de una variedad de ubicaciones distintas— está presente en la habitación, aunque difusamente por la distancia. En este sentido es que la geografía auditiva de esta escena es irregular: aunque Jayne escuche a los niños que están afuera, ellos no escucharán el tic-tac del reloj de Claire. La ciudad está presente auditivamente en la habitación, pero la recámara no está presente auditivamente en la ciudad.

De este modo, las secciones del funámbulo y la habitación indican cuál sería el potencial analítico de que la geografía literaria prestara atención a los puntos de audición y la realización auditiva de la distancia literal y relativa, una línea de investigación que amplifica la especificidad del análisis que permiten las indicaciones visuales convencionales respecto a la posición

narrativa. Este punto puede desarrollarse con un ejemplo tomado de *Trans-Atlantic*: Hannah, el personaje por medio de cuyas percepciones los lectores vicariamente escuchan la acción, se encuentra adentro, sentada en la cocina, pero los acontecimientos de afuera, que no se alcanzan a ver, están presentes auditivamente en el interior; al igual que en la escena de la recámara antes mencionada que incluye sonidos próximos (el tic-tac del reloj) y sonidos distantes (los árboles), aquí la geografía auditiva incluye sonidos difusos dentro del espacio doméstico, pero también del mundo exterior. En este caso, no obstante, la reducción de la distancia relativa llevada a cabo por la intrusión del sonido exterior en un espacio doméstico interior se relaciona significativamente con la geopolítica el entorno narrativo. Hannah está desayunando con su madre. Lottie "está sentada con Hannah en la mesa de la cocina, el mantel de cuadros rojos y blancos desplegado ante ellas". Tomas, el hijo de Hannah, está leyendo junto al fuego (McCann, 2013: 235). Éste es un momento doméstico, y los detalles visibles son mundanos y reconfortantes, pero el momento queda violentamente interrumpido por un sonido repentino del exterior: "Random gunfire punctuates breakfast" (Algunas ráfagas puntúan el desayuno). El mundo exterior irrumpe en el momento doméstico con los disparos de rifle que, pese a su distancia, están tan presentes en la cocina como "la tetera de rigor, la mantequilla, los bizcochitos". En el contexto de Irlanda del Norte en 1978, la simultaneidad auditiva de lo mundano y lo violento, la tetera y el tiroteo, suma una dolorosa intensidad al contraste entre lo que se puede ver y lo que se puede oír, a pesar del hecho de que en este caso los tiros son obra de unos cazadores de patos. Y no es únicamente la descripción del sonido lo que importa en esta microgeografía; el ritmo de la oración rítmicamente dramatiza la experiencia auditiva que Hannah tiene de la explosión del sonido de los tiros en la cocina.

En inglés, la oración comienza con un par de palabras de dos sílabas, cada una inicia con un acento marcado, ráfagas, duh-du duh-du. El efecto es de algo repentino, inesperado. Luego, la palabra de tres sílabas genera un ritmo más breve, más entrecortado, "puntúan", duh-du-du. Suena a tiroteo. Y luego volvemos al primer patrón, duh-du, "breakfast" (desayuno). El efecto de los patrones de acentuación en esta oración, al menos en el original en inglés, son muy distintos del efecto producido por una frase referente a esta misma casita a orillas del lago: "el viento que llegaba del lago y empezaba a rondar por la casa". El ritmo realza notablemente la corporalidad

del entorno en un momento particular, pero el impacto narrativo de la auralización es diferente. "El viento" abre la frase con un par de palabras con y sin acento ("off the lough"); luego, varía el patrón con un anapesto; golpe fuerte, golpe débil, golpe fuerte. "Puntúan" (punctuate), replica un tiroteo entrecortado, mientras "off the lough" suena como el viento que ronda.

El ritmo narrativo y el espacio-tiempo del autor-lector

En esta sección final, el enfoque se desplaza desde la producción y recepción del sonido en los mundos de ficción a la geografía literaria del espacio-tiempo del autor-lector generado en el acto de la lectura. El argumento es que incluso cuando el entorno y el acto estén mediados por auscultadores pertenecientes al mundo ficcional, al mismo tiempo puede haber un ritmo narrativo subyacente que puede identificarse con una voz narrativa que funciona para sostener un espacio-tiempo literario consistente, a pesar de los cambios en el punto de audición y auscultación. La obra de Colum McCann es de gran ayuda en este punto, porque, aunque *Let the Great World Spin* y *TransAtlantic* estén divididas en capítulos con auscultadores ficcionales identificables, el estilo narrativo característicamente lírico de su persona autoral es audible en toda la obra.

Este doble nivel de difusión del sonido dentro de la narrativa (auscultador y narrador) es evidente, por ejemplo, en el primer capítulo largo de *TransAtlantic*, que describe la preparación y realización del vuelo transatlántico directo de Alcock y Brown, en 1919, a bordo de su Vickers Vimy que rompió récords. El capítulo inicia con una oración seguida de dos fragmentos: "Era un bombardero modificado. Un Vickers Vimy, todo madera y lino y cables de acero". El ruido estruendoso del avión durante el vuelo y su impacto aturdidor en los pilotos será significativo más adelante; al lector se le permite auralizar la experiencia por medio de la mediación de la auscultación, pero esta primera oración no incluye ninguna descripción auditiva. Lo que tiene, en cambio, es un sonido particular, en otras palabras, un ritmo particular, que emerge del hecho de que el inicio de catorce palabras puede auralizarse al formar dos líneas de diez sílabas, variaciones de la métrica Shakesperiana del pentámetro yámbico de diez sílabas y cinco

acentos, una sílaba átona seguida de una sílaba acentuada. "It was a modified bomber a Vick / ers Vimy. All Wood and linen and wire".

Por supuesto, es fácil decir que esto es puramente accidental, ya que los anglohablantes todo el tiempo hablan con la métrica yámbica, sin hacerlo intencionalmente. El ritmo Shakesperiano es tan natural en el inglés que es difícil evitarlo. Los hablantes se inclinan inevitablemente hacia una cadencia yámbica en sus oraciones; los textos en inglés están animados por el ritmo du-duh du-duh, sin acento con acento, y el ritmo yámbico es mundano: *the cab is here to pick you up* (el taxi está aquí para recogerte); *this tea is good and hot but rather weak* (este té está bueno y caliente, pero bastante aguado). Y, por supuesto, los anglohablantes varían este ritmo todo el tiempo, sin pensarlo y sin la intención ni conciencia de querer generar un efecto en particular. *This tea's a bit weak but at least it's not cold* (este té está bastante aguado, pero al menos no está frío). El cambio en el ritmo, de un du-duh invariable a un du-du-duh dominante (un anapesto más que un yámbico) no sería particularmente interesante ni significativo en la conversación cotidiana, pero, en la ficción literaria —y por supuesto en la poesía y el teatro—, es probable que los patrones y las variaciones en el ritmo sean más interesante y significativas, sin importar que el autor haya elegido esos ritmos con intención deliberada. Un autor podría escribir una oración de cierta manera porque suena correcta; un ritmo inherente no necesariamente es evidencia de una manipulación deliberada.

El sonido y el ritmo narrativos de esta manera funcionan conjuntamente creando una geografía literaria que permite la auralización y las variaciones sutiles en la difusión y auscultación, así como también representan la descripción con una prosa rítmica que posibilita un trasfondo de coherencia narrativa. Este fundamento rítmico puede llegar a ser hipnótico: los lectores podrían introducirse en un mundo ficcional por medio de un compás metageográfico consistente. Volviendo a la primera línea de esta novela, "*the cottage sat at the edge of the lough*" (la casita estaba a orillas de un lago), ahora alcanzamos a escuchar la manera en que presenta ante su lector una ubicación visual (en el mundo de ficción), auscultada no sólo por un personaje concreto, sino también por un ritmo audible que puede localizarse no en el mundo de ficción, sino en el mundo metageográfico de la colaboración entre autor y lector porque lo que tenemos delante es otra línea de diez sílabas que se ajusta al ritmo básico del pentámetro yámbico o

el verso blanco inglés. En este caso, la línea tiene cuatro acentos, "*the cottage sat at the edge of the lough*", en la que una línea completamente regular habría tenido cinco, pero la variación es efectiva. Las primeras tres palabras ubican a la casita en un lugar, en cuatro sílabas de ritmo regular yámbico: du-duh du-duh, "*the cottage sat*". La segunda mitad de la oración tiene seis sílabas, pero sólo dos acentos adicionales: du-du-duh du-du-duh, "*at the edge of the lough*"; si esta línea fuera en verdad citada de un texto con una métrica poética consistente, estas seis sílabas formarían dos grupos silábicos anapésticos. Así que mientras la primera mitad de la oración coloca a la casita en un lugar, con un pentámetro yámbico fuertemente cimentado, la segunda mitad añade un ritmo ondulante que podría auditivamente transportar al lector desde la casita bien asentada hasta la entrada de la marea o el ir y venir del agua. "The cottage sat / at the edge / of the lough". Críticamente, esa manipulación rítmica se genera en la dimensión del espacio-tiempo del autor-lector, no en el mundo ficcional del auscultador.

Incluso cuando una fase de ritmo sintáctico no haya sido elaborada conscientemente por un autor ni se registre conscientemente por un lector, el ritmo de la ficción podría tener un efecto significativo en las dos dimensiones del espacio-tiempo literarios: facilita la auralización de un evento ficcional para el lector ("el retumbar del metro"), además de posibilitar la sensación de una metageografía textual, un espacio-tiempo narrativo coherente. Otro pasaje del capítulo de 1919 (McCann, 2013: 32) ejemplifica estas funciones del ritmo en acción. Los aviadores se aproximan al fin de su vuelo traumático, helado, agotador y casi fatal, al límite de su resistencia, cuando de pronto alcanzan a ver la tierra: "Se elevan sobre el mar, muy quitadas de la pena: roca mojada, hierba oscura, piedra árbol luz. Dos islas. El biplano sobrevuela el terreno a buena velocidad".[2]

El inicio de esta primera vista de la tierra firma es pesada, terrestre: toda la primera línea "piedra mojada, hierba oscura, piedra árbol luz" —en inglés, consiste en un acento detrás de otro, sin que ascienda la cadencia—. Los acentos pesados continúan y luego la prosa cae, como si cayera rendida hacia una sílaba no acentuada: "Dos islas". Luego la siguiente frase acelera, avanzando a buen paso como el avión.

[2] En el original: "Rising up out of the sea, nonchalant as you like: wet rock, dark grass, stone tree light. Two islands. The plane crosses the land at a low clip."

Pero conforme los aviadores acercan al Vickers Vimy para aterrizar, se dan cuenta de que de hecho están sobrevolando a muy poca velocidad: "they know straightaway they are slowing too suddenly" (Se dan cuenta al instante de que la deceleración es demasiado repentina). Aquí, el ritmo de la descripción incorpora el peligro al ritmo: cuatro anapestos seguidos —"But they know/ straightaway/ they are slow/ ing too sudd"— rítmicamente recrean el momento en que los pilotos (como los grupos silábicos de anapestos) se encaminan a una colisión, pero, al final, la oración no termina con una colisión, sino con un lento desvanecimiento, un aterrizaje seguro: "sudd / en / ly". Y, así, eventualmente Alcock y Brown tocan tierra, con la nariz del avión enterrada en un turbal, pero sin lesiones.

Primero, el ritmo de las oraciones en esta escena en la que aterrizan Alcock y Brown muestra cómo el ritmo contribuye a la ambientación y también refleja la acción y la afectividad expresando las sensaciones de los pilotos, pero también genera una coherencia metageográfica. El uso frecuente que hace McCann de fragmentos en vez de oraciones sintácticamente completas ("roca mojada, hierba oscura, piedra árbol luz") ha llegado a molestar a algunos lectores, pero como estos fragmentos funcionan con base en un fuerte ritmo subyacente, el efecto en conjunto no es fragmentario. "Rising up out of the sea, nonchalant" tiene diez sílabas, se trata básicamente de una frase yámbica; "as you like: wet rock, dark grass, stone tree light" es otra. Alternativamente, si se lee esta sección a partir de "wet rock", el final de esta descripción junto con la oración siguiente da como resultado otro par de líneas diferente, pero igualmente regular de diez sílabas: "wet rock, dark grass, stone tree light. Two islands. / The plane crosses the land at a low clip (McCann, 2013: 32).

Es poco probable que la mayoría de los lectores tomen nota de los momentos en que la línea narrativa de McCann repentinamente se transforma en estos patrones rítmicos, pero esto no significa que no tengan efecto en el evento del texto. La aparición de fases de ritmo poético en sus narrativas suma a la geografía del mundo ficcional y también establece un fundamento rítmico que otorga una coherencia perceptible a la narrativa en su conjunto.

Ritmo e intensidad

Aunque mi argumento es que un ritmo narrativo subyacente y consistente puede dar coherencia al espacio-tiempo ficcional coproducido por el autor y el lector, no quiero sugerir que éste esté presente todo el tiempo: McCann no escribe novelas en un verso en blanco constante y fluido. Mas bien, surgen momentos fuertemente rítmicos en momentos de intensidad narrativa sumando una capa de profundidad auditiva en momentos clave: en los finales, por ejemplo, y en las coyunturas narrativas.

La conclusión de *TransAtlantic* es un ejemplo concreto. Cuando Hannah enfrenta la dolorosa realidad de que tendrá que vender su querida casa del lago e irse, sus amigos Aoibhann y Manyaki, que se están hospedando con ella una noche, conversan intensamente en la mesa. Mientras Hannah adivina que piensan comprar la casa, ella se dice: "No buscaba su compasión ni tampoco iba a quedarme si se quedaban ellos" (McCann, 2013: 295); no obstante, su presencia y comprensión son importantes para ella. La novela termina en este momento: "When I sat down beside them, their silence was lined with tenderness. We have to admire the world for not ending on us" (Cuando me senté a su lado, me encontré con que su silencio estaba envuelto en ternura. El mundo, y esto es de admirar, no termina en nosotros). Este párrafo final indica su importancia, el alcance de su intención, no sólo con los patrones de asonancia (I, beside, silence, lined, admire), sino también por medio de los patrones del ritmo: "When I sat down beside them, their silence / was lined with tenderness. We have to ad /mire the world for not ending on us". El inicio es yámbico: "when I sat down beside", pero el siguiente pie revierte el patrón, de tal forma que "them" está acentuada y "their" no. El efecto le da peso a "beside them", el ritmo mismo emula el acto de sentarse, de ir más despacio, el efecto de calma que tiene el que Hannah se siente con sus amigos. El párrafo termina con dos pares de sílabas acentuadas: "for not ending on us". Cinco acentos en las últimas seis sílabas del libro: si el acento final ("us") se lee ligeramente más ligero que los tres precedentes, se equilibra la resolución del final fuertemente acentuado con una sensación de que nada, de hecho, ha terminado, lo cual, después de todo, es lo que este párrafo dice abiertamente.

Let the Great World Spin llega a una conclusión igualmente definitiva, pero abierta al futuro. Mientras Jaslyn está esperando, sentada con Claire en la recámara de su *penthouse* en Manhattan, toma nota de los detalles de la habitación, los "fragmentos de un orden humano", y distingue el sonido

ambiental, pero al mismo tiempo también percibe un sutil cambio en el ritmo del momento, un cambio del sonido de la recámara, así que (al vivir esta escena con Jaslyn) el lector también lo reconoce. La anciana, Claire, "abre muy ligeramente los labios. Ni una sola palabra, pero sí una diferencia en su respiración, una armonía rítmica". La vida de Claire, al igual que el crucigrama sin terminar, los fugaces sonidos de la calle, una novela sin leer, es un fragmento. "Avanzamos tambaleándonos, piensa Jaslyn, traemos un poco de ruido al silencio, encontramos en otros la continuación de nosotros mismos. Es casi suficiente". Se sienta sobre la cama con Claire, acomoda una almohada, de pronto piensa en un albaricoque, "el sabor, la dulzura" y descubre que el "casi" de "casi suficiente" ha desaparecido: "El mundo gira. Nosotros avanzamos dando traspiés. Es suficiente". La novela termina con la respiración de Claire en la habitación silenciosa (McCann, 2009: 349).

Al terminar de esta manera, en una microgeografia del cuidado y la bondad, la narrativa regresa al momento que McCann ha identificado como la coyuntura del rescate, cuando Jaslyn y su hermana Janice fueron adoptadas por Gloria, la amiga de Claire. Según Colum McCann, el corazón de *Let the Great World Spin* no es el núcleo narrativo estructuralmente necesario del funambulismo, sino un momento completamente diferente de vinculación y conexión. "La historia baja al ras del suelo, en lo más oscuro de la noche, en la parte más ruda de Nueva York", ha dicho, "cuando dos pequeñas emergen de una unidad habitacional del Bronx para ser rescatadas por unos extraños. Ésa, para mí, es la imagen central de la novela. Es el momento en el que las torres son reconstruidas" (McCann y Englander, 2009: 363). En esta escena crucial, las inesperadas parejas de Gloria y Claire —una proveniente de los multifamiliares del Bronx y la otra de un *penthouse* en Manhattan— se encuentran con dos niñas pequeñas cuya madre y abuela acaban de ser arrestadas por prostitución; las niñas, Jaslyn y Janice, están a punto de ser arrancadas de su hogar por los empleados de los servicios sociales. "Esperen", dice Gloria, caminando con paso seguro hacia una nueva vida y responsabilidad:

> —¿Conoce a estas niñas? — preguntó el policía.
> —Supongo que dije que sí—. Eso fue lo que dije finalmente, una mentira tan buena como cualquier otra: "Sí".[3]

[3] En el original: —You know these kids? —. A policeman asks. /—I guess I said yes—. That's what I finally said, as good a lie as any: "Yes".

No hay nada en este diálogo que indique que estas líneas son altamente significativas y que marcan el momento de rescate central en la novela, pero las palabras de Gloria tienen un peso y una resonancia que sólo puede explicarse por su ritmo. En algún lugar, detrás o dentro de la repetición de lo que Gloria ha dicho, hay estas dos líneas en pentámetro yámbico. "I guess I said yes", tiene cinco sílabas; "that's what I finally said, as good a lie as any: "Yes", quince sílabas. Juntas, las palabras de Gloria forman dos líneas de diez sílabas, cada una de cinco acentos, lo que significa, de nuevo, un pentámetro yámbico, con el importante "said yes" (dije que sí) y el último "yes" repetido golpeando en la narrativa como un par de sílabas fuertemente acentuadas juntas y un afirmativo más acentuado al final.

> I guess I said yes. That's what I final
> ly said, as good a lie as any: 'Yes'.

Este momento de rescate y afirmación, el sí de Gloria, marca el comienzo de una nueva vida para los cuatro personajes, Gloria y Claire y Jaslyn y Janice. Y donde antes Gloria, con ayuda de su amiga Claire, se hace cargo del cuidado de Jaslyn y su hermana, al final de la novela Jaslyn regresa a Manhattan para estar con Claire al final de su vida. La narrativa ofrece a sus lectores la apariencia, el aroma, el sonido y el ritmo de este momento entregando su resolución al lector en cuatro fragmentos de oración en los que son palpables el sonido y el ritmo de la habitación: "El reloj. El ventilador. La brisa. El mundo que gira" (*The clock. The fan. The breeze. The world spinning*) (McCann, 2009: 349). Es seguro que los lectores pueden escuchar este momento: el sonido repetido de la *k* de "clock" suena como un tic-tac, mientras "the fan" añade un sonido más suave y la *i* larga de "breeze" suspira en la oración: el reloj hace tic-tac, el ventilador ronronea, Claire respira, y la brisa agita las cortinas. Estos cuatro fragmentos nuevamente se distribuyen en diez sílabas: cinco acentuadas y cinco sin acentuar. Así que en el tempo de esas sílabas los lectores también pueden sentir el ritmo del espacio-tiempo coherente y no fragmentado que la novela genera y valida (Hones, 2014): el movimiento constante del reloj, el girar constante del mundo. Diez sílabas para terminar la novela con un ritmo tan familiar para los lectores ingleses que es casi como el de la respiración. El ritmo de las últimas diez sílabas y los cinco acentos de *Let the Great World Spin* resuenen incluso

cuando no se los reconoce; un trasfondo yámbico —du-duh du-duh— que da pie al significado en la variación. Aquí, "the clock the fan the breeze the world" (el reloj el ventilador la brisa el mundo) avanza con un ritmo yámbico regular y luego las últimas dos sílabas, "spinning" (girando) revierten el orden de la acentuación terminando la línea y la novela con un grupo trocaico, no yámbico, terminando con una sílaba sin acentuar y, de esa manera, trastabillando hacia el futuro: "tambaleándonos", "el mundo gira...".

Conclusión

Las dimensiones visuales, sonoras y rítmicas de los párrafos finales de *Let the Great World Spin* de este modo sugieren la importancia que tienen el sonido y el ritmo para la geografía literaria. Primero, el entorno es audible y visible: los sonidos de la habitación y de la calle afuera son parte de la geografía del mundo ficcional. Segundo, estos sonidos son auralizados por el lector por la mediación de un auscultador, el personaje que oye dentro del mundo ficcional. Y tercero, el sonido y el ritmo del sonido y ritmo de la narración contribuyen a la coherencia de ese mundo, así como a la coherencia de la historia. El mundo de ficción puede ser escuchado y visto, mapeado, y estos detalles del sonido y el tempo en la narrativa son elementos importantes de la poética de la geografía literaria (Saunders, 2010), tanto en la escala de las microgeografías del entorno como a escala de las metageografías de la interacción entre autor y lector.

Eric Bulson argumenta que "los mapas literarios dan a los lectores algo que las novelas no pueden: una imagen, una estructura, una manera de visualizar la forma y el diseño narrativos" (Bulson, 2007: 3). Esta exploración del sonido y el ritmo en la geografía literaria sugiere que el reverso también es cierto, las novelas dan a sus lectores algo que los mapas no dan: primero, el sonido y, por tanto, el ritmo, y (como resultado) una forma de auralizar la forma y el diseño narrativos. El espacio-tiempo narrativo, en otras palabras, es audible y visible. Y esto es cierto no sólo en relación con el espacio-tiempo de las escenas, los entornos, y los mundos ficcionales: en actos de lectura creativa, éstos también pueden oírse y sentirse, así como observarse. La descripción en la ficción, después de todo, rara vez es puramente visual: los personajes hablan, el tráfico ruge, los relojes hacen tic-tac, las

olas se rompen. Al final de *Let the Great World Spin*, Jaslyn llega a creer que, pese a todo (la muerte, la tragedia, huracanes, 11/9), "las cosas no se desmoronan" (McCann, 2009: 325). De acuerdo con McCann, "realmente el final de este particular libro dice: no hay final. Hay tristeza, y hay amor, y juntos giran en este cuerpo humano" (McCann y Englander, 2009: 364). Y mientras McCann concluye la narrativa en esta escena, insiste en que el evento del libro no termina, sino que sigue vivo en los infinitamente variados actos de lectura. Los aspectos auditivos y rítmicos del final de *Let the Great World Spin* proporcionan un ejemplo compacto de cómo los sonidos de un mundo ficcional y los ritmos de su narración se juntan y cobran vida en actos corpóreos de lectura creativa que generan una geografía literaria audible.

Fuentes

Alexander, Neal y David Cooper
2013 *Poetry & Geography: Space and Place in Post-War Poetry*. Liverpool: Liverpool University Press.

Brosseau, Marc
2009 "Literature", en *The International Encyclopedia of Human Geography*. Países Bajos: Elsevier, 212-218.

Bulson, Eric
2007 *Novels, Maps, Modernity: The Spatial Imagination, 1850-2000*. Londres: Routledge.

Chandler, Daniel y Rod Munday
2011 *A Dictionary of Media and Communication*. Oxford, RU: Oxford University Press.

Cuddy-Keane, Melba
2013 "Virginia Woolf, Sound Technologies, and the New Aurality", en P. Caughie, ed., *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*. Nueva York: Garland Publishing, 69-96.

2005 "Modernist Soundscapes and the Intelligent Ear: An Approach to Narrative through Auditory Perception", en J. Phelan y P. J. Rabinowitz, eds., *A Companion to Narrative Theory*. Londres: Blackwell Publishing, 382-398.

HONES, SHEILA

2015 "Amplifying the Aural in Literary Geography", *Literary Geographies* 1, no. 1: 79-94.

2014 *Literary Geographies: Narrative Space in Let the Great World Spin*. Londres: Palgrave Macmillan.

2011 "Literary Geography: Setting and Narrative Space", *Social & Cultural Geography* 12, no. 7: 685-699.

2008 "Text as It Happens: Literary Geography", *Geography Compass* 2, no. 5: 1301-1317.

KAHN, DOUGLAS

1992 "Introduction: Histories of Sound once Removed", en D. Kahn y G. Whitehead, eds., *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge, MA: MIT Press, 1-29.

KARPINSKI, GARY S.

2000 *Aural Skills Acquisition: The Development of Listening, Reading, and Performing Skills in College-Level Musicians*. Oxford, RU: Oxford University Press.

MARTIN, DANIEL W.

1952 "Do You Auralize?", *The Journal of the Acoustical Society of America* 24, no. 4: 416.

MATTHAY, TOBIAS

1913 *Musical Interpretation: Its Laws and Principles, and their Application in Teaching and Performing*. Boston: Boston Music Company.

MCCANN, COLUM

2013 *TransAtlantic*. Londres: Bloomsbury.

2009 *Let the Great World Spin*. Nueva York: Random House.

McCann, Colum y Nathan Englander

2009 "A Conversation with Colum McCann and Nathan Englander", en Colum McCann, *Let the Great World Spin*. Nueva York: Random House, 361-371.

Morrison, Spencer

2013 "Requiem's Ruins: Unmaking and Making in Cold War Faulkner", *American Literature* 85, no. 2: 303-331.

Revill, George

2013a "El Tren Fantasma: Arcs of Sound and the Acoustic Spaces of Landscape", *Transactions of the Institute of British Geographers* 39, no. 3: 333-344.

2013b "Points of Departure: Listening to Rhythm in the Sonoric Spaces of the Railway Station", *The Sociological Review* 61: 51-68.

2012 "Landscape, Music and the Cartography of Sound", en Peter Howard, Ian Thompson, Emma Waterton y Mick Atha, eds., *The Routledge Companion to Landscape Studies*. Londres: Routledge, 231-331.

Ridanpää, Juha

2013 "Geography and Literature", en *Oxford Bibliographies*, en <http://www.oxfordbibliographies.com/>.

Saunders, Angharad

2010 "Literary Geography: Reforging the Connections", *Progress in Human Geography* 34, no. 4: 1-17.

Schweighauser, Philipp

2006 *The Noises of American Literature, 1890-1985*. Florida: University Press of Florida.

Vandevelde, Tom

2014 "Are You Going to Mind the Noise? Mapping the Soundscape of 'Parade's End'", *International Ford Madox Ford Studies* 13: 53-66.