

Sobre la historia de los cantos de las aves o los cantos de las aves como historia

About the history of the songs of birds or the songs of birds as history

Concepción Cortés Zulueta¹

¹ Investigadora post-doctoral, Universidad de Málaga.
Málaga – Andalucía – España
orcid.org/0000-0003-0809-5633
concepcion.cortes.zulueta@gmail.com

Recebido em 20 fev. 2021.

Aprovado em 3 jun. 2021.

<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702021000500009>

CORTÉS ZULUETA, Concepción. Sobre la historia de los cantos de las aves o los cantos de las aves como historia. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.28, supl., dez. 2021, p.17-35.

Resumen

Igual que es posible trazar una historia de los cantos de las aves, de su recepción por y su relación con los seres humanos, también se puede especular sobre si esos cantos pueden funcionar como historia, viva, sonora, en qué grado y modos, así como en qué diferiría esa historia aviar de la humana o si podría enriquecerla. Muchas aves, después de todo, transmiten y aprenden sus cantos unas de otras, construyen sobre ellos y los complican, recogiendo otros sonidos que asumen e incorporan, sonidos humanos incluidos. Crean así paisajes sonoros que no siempre quedan de fondo: en ocasiones, reclaman su relevancia y toman el primer plano, en la historia y como historia.

Palabras clave: cantos de las aves; primavera sonora; *Streptopelia decaocto*; *Parus major*; *Turdus merula*.

Abstract

Just as it is possible to trace a history of the songs of birds, of their reception by human beings, and of how humans relate to them, it is also possible to speculate on whether these songs can function as history, a living, resounding history, to which degree and in which ways. As well as on how that avian story would differ from the human one, or if it could enrich it. Many birds, after all, learn their songs from each other, they build on and complicate them, picking up other sounds they incorporate, human sounds included. Thus, they create soundscapes that are not always in the background: sometimes, they claim their relevance and take the foreground, in history and as history.

Keywords: birdsong; resounding spring; *Streptopelia decaocto*; *Parus major*; *Turdus merula*.



Preludio: una primavera sonora

Durante décadas, y de manera creciente, sobre los cantos de las aves se han ido superponiendo múltiples capas de sonidos de origen humano, en extensiones cada vez más amplias del planeta. Los pájaros con los que convivimos se han visto forzados a escucharnos más a nosotros y nuestros ruidos, y menos a sí mismos, a otros pájaros y animales, o fenómenos relevantes para su supervivencia. Por tanto, han de desarrollar estrategias para compensar estos efectos (Slabbekoorn, den Boer-Visser, 2006). Al mismo tiempo, nosotros nos ponemos más difícil escuchar, prestar atención. Sea porque esos cantos y llamadas son enmascarados por el ruido, sea por las distracciones y barreras que usamos para distanciarnos de ellos y del entorno que compartimos.

Para muchas aves 2020 fue una pausa, una anomalía, ejercida a lo largo del mundo en diferentes momentos, y con particularidades diversas, dados los confinamientos y otras medidas decretadas por la pandemia de covid-19. En concreto, en muchas regiones del hemisferio Norte, la primavera de 2020 fue una primavera silenciosa para los humanos y sonora para los pájaros. Así sucedió en la comarca malagueña de la Axarquía, Andalucía (España), donde resido. Se redujo el tráfico y la gente en la calle, cerraron las tiendas, apenas pasaban aviones. Cuando se hizo el “silencio”, los cantos de los pájaros todavía seguían allí. Por un momento recuperaron el protagonismo perdido en primaveras anteriores, bajo los rugidos de los motores y los zumbidos de las máquinas, de las bocinas, sirenas, alarmas, las conversaciones y gritos.

Fue una primavera para los pájaros, con más espacio para sus voces (Mynott, 18 dic. 2020), parte de un panorama global en el que se viralizaban imágenes y noticias, algunas ciertas, otras no, que subrayaban la resiliencia de la naturaleza al mostrar animales aprovechando los huecos dejados por los humanos: jabalíes explorando ciudades, flamencos en playas antes turísticas, pavos reales entre coches aparcados, delfines recorriendo canales. Imágenes que la gente estaba ansiosa por devorar, entre ecos de películas apocalípticas, y un papel de contrapunto esperanzador ante la incertidumbre, y las cifras de contagios y fallecidos.

Al descender abruptamente el nivel de ruido, la atención colectiva tomó nota de la ausencia del discordante telón sonoro que había aprendido a ignorar, junto con sus implicaciones. En su lugar, se redescubrieron los cantos de las aves que podían ser escuchados, disfrutados, grabados e intercambiados. Cantos que, gracias al silencio humano, habían migrado desde el fondo del paisaje y de la mente a un primer plano. Cantos que a muchas personas les sonaban más fuertes y presentes, que les hacían plantearse preguntas, o dirigírselas a ornitólogos y aficionados (Greene, 6 mayo 2020). Por tanto, fue un momento singular en el que se volvió a poner de manifiesto cómo se entrecruza la historia de los cantos de las aves con la humana. A su vez, dio lugar a reflexiones y vivencias como las que se recogen en este artículo. Mediante ellas, y partiendo de esta peculiar coyuntura, mi intención es la de explorar esta interdependencia, los contrastes y emociones que suscita. Así como llevarla al límite, hasta plantear la pregunta de si pueden los cantos de las aves no solo ser históricos, sino historia, en sí mismos.

En *Primavera silenciosa*, Rachel Carson (1962) sentó las bases de la conciencia ecológica contemporánea estadounidense augurando un futuro mudo, sin pájaros, por las

fumigaciones con insecticidas. Lo que entonces captó la atención de algunas personas fue la repentina ausencia de cantos tras esas fumigaciones, un silencio que describían como aterrador, sombrío, o espeluznante.¹ Estaban habituados a primaveras sonoras, resonantes y parecían conmocionados ante la posibilidad de perderlas. Carson llamó la atención sobre estos sucesos y amplificó el alcance y el impacto emocional de su denuncia (Cortés Zulueta, 2019a). Eligió destacar lo que supondría la pérdida de los petirrojos americanos (*Turdus migratorius*), centrándose en cómo los estadounidenses los celebran como a heraldos que proclaman la primavera desde parques, campos y patios traseros.

Resulta llamativo contrastar las primaveras silenciosas de los 1950-1960 con las sonoras de 2020. Entonces, se temía una potencial desaparición, mientras que en 2020 captó nuestra atención el redescubrir unos cantos cuya pérdida muchos parecían haber asumido, inconscientemente. Inquieta que 2020 fuera una anomalía, así como caer en la cuenta de que esa pérdida tan temida ya se había producido, se reproduciría al retomar la actividad y continuaría agravándose con los años, como el deterioro del planeta. Por un momento, la pandemia conllevó que en ciudades como San Francisco, el nivel de ruido y de tráfico retrocediera a niveles de la década de los 1950 (Derryberry et al., 2020); como en un viaje en el tiempo a las primaveras que Carson quería proteger, cuando el silencio de los pájaros todavía alarmaba. Aunque fuera solo un instante, nos recordó que aves y humanos, nuestras historias y culturas continúan entrelazadas, que los cantos de los pájaros seguían influyendo en las vivencias y trayectorias humanas, así como los humanos condicionábamos su manera de cantar. Obligándoles, por ejemplo, a optar por frecuencias más altas y frases más cortas para compensar el ruido (Slabbekoorn, den Boer-Visser, 2006). Viceversa, nuestra ausencia parcial durante los confinamientos dejó un hueco en el que reaparecieron cantos más graves y ricos. Quizás, aprendidos por una nueva generación aviar, podrían traducirse en el desarrollo de nuevas variantes y dialectos (Derryberry et al., 2020).

Entre el 30 de marzo y el 9 de abril, toda actividad no esencial quedó paralizada en España, manteniéndose la prohibición vigente de salir sin causa justificada. El silencio humano se hizo más palpable en la localidad costera en la que vivo, mientras se intensificaba la primavera sonora de la que disfrutaban los pájaros. Se les veía desde las ventanas, en paseos y calles desiertas, en jardines en los que crecían flores amarillas entre la hierba sin cortar, delimitados por setos que empezaban a perder sus formas geométricas: la paulatina llegada de los gorjeos de las golondrinas comunes y dáuricas, y los chirridos de los vencejos; las ululantes idas y venidas de los cernícalos vulgares; el piar que punteaba las jerarquías de los gorriones, enfrentados a unas tórtolas turcas por unos trozos de pan; un verderón solista encaramado en lo alto de un árbol; cotorras argentinas, verdes y grises, saboreando la pulpa naranja de un níspero sobre un cable telefónico; mirlos correteando por el césped; estorninos negros definiendo los límites del espacio sonoro desde chimeneas y antenas, o los ocasionales gañidos de las gaviotas.

Entre los cantos, un día se asomó uno nuevo. O mejor dicho, uno antiguo que, como no había podido hacer en años anteriores, aprovechaba el silencio humano para reclamar un fragmento de los jardines: un ruiseñor (*Luscinia megarhynchos*). Primero, algo tímido, después con más confianza, se le pudo escuchar algunos días mientras tanteaba la opción de instalarse en la zona. Pero, agotado el periodo de cese de la actividad, volvieron los motores

de las cortadoras de césped y las podadoras para reconquistar la forma prismática de los setos y fulminar las flores amarillas y demás malas hierbas. Al ruiseñor no se le volvió a escuchar. Quizás, porque decidió buscar un sitio más tranquilo. De modo que la voz y la presencia de esa “avecita que con su canto nos alegra, y regozija en la Primavera, dicha en Latin Luscinia, porque canta al alborada” (Covarrubias, Orozco, 1673, p.165), y cuyo canto, en una tarde en calma, “puede distinguirse con mucha claridad a más de media milla”² (Barrington, 1773, p.279) ya no puede darse por descontada, tampoco en una primavera anómala. Si, según Carson, en Norteamérica una primavera no era tal sin los cantos del petirrojo americano, en Europa parece que hace tiempo que en muchos sitios se ha roto esa asociación sonora loada durante siglos, por la que el buen tiempo llegaba junto con las melodías de los ruiseñores.

Para escapar del ruido creciente, que aumentaba al mismo ritmo que la desescalada, hubo que esperar a que se permitiera salir a pasear a ciertas horas, hasta donde las piernas te llevaran. Sin pretenderlo, encontramos en una trama de pequeños valles, a media hora desde la costa, cerca de un arroyo y una depuradora, otros ruiseñores con los que redondear esa primavera sonoro-silenciosa que se acercaba a su fin. Múltiples ruiseñores que, ya anochecido, mantenían un diálogo cantado desde el interior de las fronteras de sus territorios, más sonoros que visibles. Dado el momento, lugar y circunstancias, parecía importante registrar la presencia de alguno de aquellos ruiseñores, que quedara constancia de que era primavera y estaban allí, llenando esos valles con sus cantos. Los grabamos con lo que teníamos a mano y, tiempo después, he subido un archivo a la plataforma colaborativa xeno-canto (Cortés Zulueta, 17 mayo 2020).

Como cualquier experiencia vivida desde la ambivalente y precaria perspectiva del Antropoceno, tanto la experiencia en el valle como escuchar la grabación han terminado tiñéndose con una cierta ansiedad, acompañada por un sentimiento de pérdida, incluso de culpa (Whitehouse, 2015). Predomina el temor ante la degradación o extinción latentes en un futuro incierto, según los patrones corroborados por el modo de civilización dominante. En el contexto de la pandemia, la sensación se repetía, aunque con peculiaridades. Nos habíamos visto tangiblemente alcanzados por una disrupción abrupta, una discontinuidad debida a dinámicas no reducibles ni reconducibles según los parámetros y escalas temporales habituales, atacados por millones de entes que ni siquiera estaban vivos, surgidos, multiplicados y mutados por procesos biológicos y climáticos amparados y potenciados por la humanidad. Una humanidad que habría que entender, en conjunto, como una fuerza global de destrucción, según baremos geológicos (Chakrabarty, 2009; Tamm, Simon, 2020).

En cuanto a escuchar los cantos de las aves, se trataba de una experiencia hermosa facilitada por algo terrible. Además, era de prever que la reducción de la actividad humana precipitada por la anómala primavera sonoro-silenciosa de 2020 no volviera a darse en igual medida en los años siguientes, por fortuna, o quizás desgracia para las aves. Ahuyentado por el ruido, ningún ruiseñor se asomaría a los jardines costeros. Tampoco se repetiría una escucha ni una grabación como la almacenada en xeno-canto. Porque el entramado de valles que los ruiseñores habían llenado con sus voces estaba debajo del viaducto de una autovía, por la que entonces apenas circulaban coches, pero que pronto recuperaría el nivel de tráfico y de ruido habituales. La ventana que se había abierto a esas primaveras pasadas, en las que los cantos de las aves todavía eran protagonistas, se cerraba.

Fuga: historias de humanos y aves

Por supuesto – con la excepción de entornos extremos irremediablemente degradados –, los pájaros, junto con sus sonidos, siguen acompañando el día a día de la mayoría de personas. Aunque su número no es tan alto, ni su abanico de especies tan variado, ni sus voces tan perceptibles como antes. Son menos y cuesta más escucharlos entre el ruido antropogénico y la distancia que hemos erigido entre ellos y nosotros.

Las aves, y sobre todo sus cantos y llamadas, moldean nuestra pertenencia y vinculación a un lugar, incluso aunque esa influencia sea menor actualmente o no exista conciencia de ello. Porque forman parte de nuestros paisajes sonoros cotidianos y colorean nuestra percepción del entorno. Al continuado empobrecimiento de sus voces – por la disminución de las poblaciones y la diversidad, por cómo les afecta el ruido y quedan cubiertos por él – y de fenómenos como el coro del amanecer o atardecer, se suma al empobrecimiento general de lo que Schaefer (1994) designa como un paisaje sonoro Lo-Fi (abreviatura de *Low Fidelity*, baja fidelidad). En éste habría menor variedad de sonidos, y una falta de claridad derivada de la acumulación de ruido, que dificultaría la lectura del espacio y de las correspondientes señales – con grave perjuicio para las aves. Sería consecuencia de la transformación sonora producida por la revolución industrial, recrudescida y acelerada tras el advenimiento de la revolución eléctrica. Todo ello, amplificado por una descoyuntada concepción del cuerpo humano, así como por una jerarquía de los sentidos que se manifiesta en una falta de formación en y de atención a lo sonoro por una cultura volcada en lo visual (Schaefer, 1994, p.71, 272; Tafalla, 2019, p.69-75, 84-92). Sin embargo, esa tecnología eléctrica también está detrás del auge de los estudios ornitológicos del canto de las aves, dada su complejidad, frecuencias y los umbrales y limitaciones del oído humano. Las grabaciones – primero analógicas, después digitales – permiten escuchar repetidas veces lo grabado, ralentizarlo o generar diagramas visuales con parámetros para medir y comparar (Marler, 2004b). Ahora hay programas más accesibles, y en plataformas como xeno-canto cualquiera puede compartir sus grabaciones.³ Sin embargo, las tecnologías aurales no han llegado a desplazar el predominio de lo visual y, mediante gráficos y espectrogramas, los ornitólogos invitan a escuchar utilizando los ojos (Mundy, 2009; Kroodsmá, 2015, p.1).

Dado el deterioro del paisaje sonoro circundante, una experiencia propia del Antropoceno es la de rememorar con nostalgia un pasado poblado por los sonidos de especies de aves que ya no se encuentran en lugares con los que estuvieron estrechamente ligadas (Whitehouse, 2015; Merchant, 17 nov. 2020). Es complicado lidiar con la mezcla de emociones resultante, teñida por la culpa de pertenecer al colectivo cuyas acciones han causado esa desaparición. Así, los raros y frágiles momentos de “silencio”, asociados con una reducción de la actividad humana – periodos fuera de temporada, mañanas de domingo –, se convierten en efímeras ventanas que permiten vislumbrar parte de lo que se ha perdido.

De hecho, desarrollamos un apego especial hacia las aves junto a las que crecemos y maduramos, así como hacia sus cantos y llamadas. Aunque no los reconozcamos por especie, o como tales sonidos de aves.⁴ Sobre este apego se construye nuestra concepción de los pájaros, en particular, y de otros animales y de la naturaleza, por extensión. Colorea asimismo nuestro conocimiento sobre ellos, incluso el científico. Los nombres de aves en

lengua vernácula han tenido que revisarse para evitar adjetivos como “común” en especies que solo lo son en un territorio limitado que se superpone con los inicios de la ornitología como disciplina. Por este tipo de sesgos se estableció, erróneamente, que el grupo de los pájaros cantores (Passeri) se había originado en las zonas templadas y no en los trópicos, cuando surgió en Oceanía (Low, 2014). O se dieron por generalizados los comportamientos típicos de las aves de zonas templadas – como que suelen ser los machos quienes cantan para atraer a una pareja y defender un territorio –, a costa de subestimar los cantos de las hembras. En los trópicos hay un mayor porcentaje de hembras que cantan y participan en duetos. A escala global, las hembras que cantan son mayoría respecto a las que no, aunque esto no haya recibido la suficiente atención (Odom et al., 2014; Rose, Odom, Omland, 11 sep. 2020).

En línea con lo anterior, si viajamos acabamos comparando las aves que encontramos con las que conocemos – nuestra plantilla ornitológica –, trazando contrastes y paralelismos que nos sitúan en el nuevo entorno (Whitehouse, 2015, p.66-69). A lo largo de la península ibérica hay muchas especies que se mantienen y otras varían. En muchas áreas urbanas – incluida Madrid, mi ciudad de origen – abundan las urracas (*Pica pica*). Pero en regiones del norte las sustituyen otros córvidos, los arrendajos (*Garrulus glandarius*). Igual que las dehesas de la meseta son frecuentadas por rabilargos (*Cyanopica cooki*). Mientras, en el litoral de la Axarquía, los graznidos que se escuchan son los de varias especies de gaviotas. Por contraste, resulta chocante atravesar el planeta hasta Nueva Zelanda y topar allí con un jilguero europeo (*Carduelis carduelis*), por los desmanes de las sociedades de aclimatación del siglo XIX y principios del XX. Estas instituciones, de adscripción colonialista, promovieron la introducción de especies familiares o útiles para los colonos en los territorios que estos ocupaban, lo que hoy consideraríamos un despropósito medioambiental. El objetivo era el de mejorar la fauna local, considerada inferior en un sentido estético o meramente pragmático (Ritvo, 23 ene. 2020).

Debido a ello, además de kiwis, pukekos, takahes o loros como keas y kakapos, en Aotearoa hay jilgueros europeos, mirlos, pinzones vulgares o estorninos pintos. De estos últimos, a su vez, hay millones en Norteamérica, descendientes de las parejas que a finales del siglo XIX fueron liberadas en Central Park, Nueva York, por miembros de la American Acclimatization Society. El mito posterior, no comprobado, afirma que el objetivo era introducir en el continente todas las aves incluidas en las obras de Shakespeare. Se tiende a asociar estas sueltas, pues, con la nostalgia por aves y cantos que han quedado lejos, todavía con un lugar señalado en las tradiciones culturales y literarias heredadas. Los ruiseñores, y otras muchas especies liberadas, no llegaron a “prosperar” ni a afectar a la fauna local (Ritvo, 23 ene. 2020). El impacto de las que sí lo hicieron se aprecia en los ecosistemas y en la transformación de los paisajes sonoros en los que se integran.

Dado el tiempo transcurrido, es difícil valorar los cambios y discontinuidades sonoras causadas por las sociedades de aclimatación. Pero la colonización por especies invasoras exóticas es un fenómeno todavía vigente. En la península ibérica y en otras regiones europeas se hallan en plena expansión especies como la cotorra argentina (originaria de Sudamérica) o la de Kramer (centro de África y sur de Asia), por escapes de aves de compañía (Pârâu et al., 2016; Postigo et al., 2019). Sus estridentes llamadas impregnan parajes en los

que nunca habían sido escuchadas – ahora mismo oigo pasar cotorras argentinas (Leitão, 23 jun. 2019). La transformación se hizo evidente entre dos estancias en Londres separadas por una década. La primera sin voces de *psitácidas* y, en contraste, en la segunda comprobé cómo se alteraba mi percepción de un parque perfectamente inglés al quedar inundado por un coro de cotorras de Kramer, despidiendo el día desde los árboles (Myornis, 10 oct. 2021). La presencia de las cotorras puede incluso disfrutarse, pero por otro lado, vuelve a llevar aparejada un componente emocional ambivalente propio del Antropoceno, de pérdida y culpa, por la conciencia del deterioro ecosistémico que delatan y amplifican sus sonidos; un síntoma tangible, y local, de un problema global.

Los cantos y llamadas de los pájaros, pues, se engranan en procesos globales. Asimismo, desde etapas tempranas moldean cómo percibimos, conceptual y emocionalmente, nuestro entorno más inmediato. A este emplazamiento entre lo global y lo local, se añade el que sus transformaciones respondan a diferentes escalas temporales, desde el registro y difusión de lo instantáneo hasta la constatación del impacto de procesos geológicos y evolutivos. Esto sería consecuencia de complejos procesos desplegados entre la herencia genética y la transmisión cultural, en diversas combinaciones. Dado lo anterior y las recíprocas influencias interespecies que propician – entre aves, entre aves y humanos –, así como su dimensión expresiva y comunicativa, resulta relevante abordar los cantos de las aves desde la historia y como historia. En parte, y como esbozaré a continuación, para explorar lo que pueden aportar a una historia multiespecies (Domańska, 2018) y avanzar hacia una historia más-que-humana (Tamm, Simon, 2020; O’Gorman, Gaynor, 2020). En la que, mediante la aproximación a la perspectiva de las aves que cantan y que escuchan, y con el apoyo de la ornitología, sea factible transitar por parajes heterogéneos y múltiples en cuanto a sus alcances espaciales, escalas temporales o integración de dimensiones naturales y culturales.

Sonata (en tres movimientos): tórtolas, carboneros, mirlos

Las aves con las que primero entramos en contacto se constituyen en una plantilla ornitológica que nos sirve de medida para valorar los cambios en nuestros entornos que sentimos como pérdidas o hallazgos. En este apartado, recurriré a mi propia plantilla, simplificada a unas pocas especies y situada en el entorno donde vivo desde hace unos años: la franja costera de una población mediterránea de la comarca malagueña de la Axarquía, en el sur de la península Ibérica. Es una zona de urbanizaciones de apartamentos de playa pensada para veraneantes, que fuera de temporada resulta poco práctica y algo desangelada, con jardines privados comunitarios pero escasos espacios públicos. Entre una ruidosa carretera y el paseo marítimo, se despliegan extensiones de césped delimitadas por setos, pistas deportivas, una piscina, fuentes decorativas, algunos arbustos, palmeras y árboles aislados de especies diversas, además de hileras de rosales y otros parterres.

No crecí aquí, pero muchas de sus especies me son familiares desde la infancia. Porque, a pesar de la artificiosidad del entorno, del tráfico y demás ruidos, también hay aves: en primavera-verano golondrinas, vencejos y aviones (comunes), papamoscas grises y algún abejaruco a lo lejos; en otoño-invierno aviones roqueros, tarabillas, colirrojos tizones y en el mar, alcatraces; todo el año, gorriones, petirrojos, mosquiteros, verdicillos, verderones,

jilgueros, lavanderas blancas y alguna cascadeña o boyera, currucas cabecinegras, gaviotas patiamarillas, cabecinegras o reidoras, cernícalos vulgares, estorninos, mirlos y el ocasional carbonero o abubilla, tórtolas turcas o “invasores” recién llegados como los picos de coral. De noche, a veces se escucha pasar una bandada de flamencos.

Me centraré en tres de estas especies, residentes durante todo el año, junto con alguna de apoyo, escogidas por cómo definen este entorno y se entrelazan con él, y porque constituyen ejemplos de tres maneras diferentes por las que las aves aprenden, o no, sus cantos. Esto permite esbozar ciertos matices para plantear cómo abordar estos sonidos desde la historia y como historia respecto a sus diferentes temporalidades e implicaciones. Las tórtolas turcas (*Streptopelia decaocto*), que no son pájaros cantores (Passeri), llevan sus vocalizaciones codificadas en los genes, aunque introducen modulaciones que difuminan los límites entre categorías y aportan un grado adicional de complejidad. El segundo tipo de aves es en realidad un grupo, los páridos (Paridae), en la península ibérica herrerillos comunes y capuchinos; carboneros, garrapinos, palustres y comunes, aunque destacaré a estos últimos (*Parus major*). Aprenden sus cantos de padres o vecinos dentro de una ventana temporal concreta y después, su repertorio cristaliza para el resto de su vida. En tercer lugar, los mirlos comunes (*Turdus merula*), una de las muchas especies de zorzales (*Turdus*) distribuidas por el planeta, incluido el petirrojo norteamericano ensalzado por Carson, o el zorzal colorado (*sabiá-laranjeira*, *Turdus rufiventris*), frecuente en las urbes brasileñas. Los mirlos – para muchos, pájaros “de andar por casa” – integran imitaciones en cantos muy complejos, y mantienen la capacidad de ampliarlos durante toda su vida. En definitiva, son tres ejemplos corrientes (*Turdus*, páridos, palomas) en un entorno urbanizado y, tirando a ruidoso, a los que se les pueden encontrar equivalentes en otros lugares para emprender similares exploraciones del canto de las aves.

Variaciones de tórtolas turcas (*Streptopelia decaocto*)

Esta especie de ave es llamativa porque su presencia en muchas regiones europeas se mide en décadas y su introducción en Norteamérica también es reciente. A partir de 1930 (ca.) se expandió por Europa desde Turquía, el norte de Grecia y el sur de Bulgaria, avanzando hacia el este y el centro del continente (Rocha-Camarero, Hidalgo de Trucios, 2002, p.13); en parte probablemente por el ascenso de las temperaturas y su capacidad de adaptación a entornos humanos (Bagi, Kraus, Kusza, 2017; Bermúdez Cavero, 2020). Alcanzó el norte de la península ibérica desde Francia en los años 1960, desplazándose en dirección este-oeste y descendiendo hacia el sur por la costa Mediterránea, así como hacia el interior de la península (Rocha-Camarero, Hidalgo de Trucios, 2002, p.13). En mi experiencia, esto se tradujo en una infancia sin tórtolas, y en una adolescencia en la que comenzaron a aparecer aquí o allí, un pájaro nunca visto antes, hasta que tomaron por asalto parques y jardines, transformando el paisaje sonoro con su presencia.

Las tórtolas turcas no son aves canoras o cantoras (paseriformes oscines, *songbirds*), grupo destacable por su capacidad vocal. Son columbiformes de la familia de las palomas y tórtolas, con vocalizaciones y órganos vocales (sus dos siringes) menos complejos. Por ello, se han propuesto como modelo para estudiar la relación entre variación vocal y selección

sexual, debido a la menor variabilidad de sus cantos, que no se aprenden, sino que se heredan por vía genética (Ten Cate, Slabbekoorn, Ballintijn, 2002). Es decir, estas aves no toman de sus congéneres, ni de otras aves, ni del entorno, los elementos que componen sus vocalizaciones. Estos no se transmiten culturalmente, ni dan lugar a dialectos, y sus modificaciones son a escala evolutiva, y por lo tanto, más lentas.

Entonces, ¿qué tienen de histórico los cantos de estas tórtolas? Para empezar, no hay que perder de “vista” la transformación de los paisajes sonoros cotidianos provocada por su expansión. Parecen estar por todas partes, en muchas ciudades y países, que siempre se las oye. Sus sonidos no estaban, y ahora sí, lo que suscita atención e incluso preguntas en personas que no se suelen interesar por las aves (observaciones personales). Dada la vigencia de los *sound studies*, semejante impacto merecería un examen cuidadoso. Resulta sugerente, por ejemplo, plantearse una posible conexión o contagio emocional. Después de todo, la literatura mundial está repleta de tópicos en los que los cantos de las aves imbuyen o insinúan ciertas emociones o actúan como eco de las que sentimos.

En particular, las vocalizaciones de las tórtolas – así como las de otras aves – suelen asociarse con la tristeza y el duelo, quizás por sus notas descendentes y más graves que las de otras especies y porque recuerdan a llantos o lamentos (Feld, 2012, p.23; Calvet, 1 feb. 2019). De ahí el nombre *mourning dove* (tórtola de duelo) de la tórtola huilota de Norte y Centroamérica. Un caso integral sería el de los kaluli, un pueblo de la región de Bosavi, en Papúa Nueva Guinea, que habría desarrollado todo un entramado cultural y estético en torno a los cantos del ave muni (*Ptilinopus pulchellus*), otra especie de la familia de las palomas y tórtolas cuyas vocalizaciones vuelven a percibirse como lamentos (Feld, 2012). Los kaluli viven inmersos en una densa jungla tropical y ordenan el mundo, conceptual y espacialmente, en función de sus sonidos. Sobre todo, de los sonidos de las aves, a los que recurren para clasificarlas (Feld, 2012, p.71-85). Los mitos, metáforas y detalles precisos de historia natural que los kaluli tejen alrededor de los cantos del ave muni proporcionan las claves para entender las conexiones que trazan entre la tristeza, la capacidad de llorar o inducir al llanto, la reciprocidad social, los roles femeninos y masculinos, la poesía o la interpretación, entre otros.

En contraste, resulta significativo que muchas regiones del mundo se hayan visto inundadas por “lamentos” de tórtolas y que ese cambio aural haya pasado aparentemente desapercibido como acontecimiento a reseñar. Sea porque dichos cantos se disuelven en el ruido que nos rodea, por la desconexión auditiva denunciada por Schafer (1994) o por nuestro distanciamiento del medio y de otros seres vivos. Rastrear esto quizás sea una asignatura pendiente, algo por narrar. Dadas las connotaciones que salpican a las tórtolas turcas como especie oportunista cuya expansión podría estar favorecida por el cambio climático y su tolerancia a lo humano, es interesante preguntarse si se estarán proyectando sobre sus cantos “lamentos” propios del Antropoceno, ligados a la pérdida de biodiversidad, el avance del cambio climático o la degradación del medio ambiente, con los correspondientes sentimientos asociados.

Por último, el que los cantos de estas tórtolas se hereden genéticamente no impide que respondan a y puedan proporcionar información sobre otras escalas de tiempo, evolutivas o incluso geológicas. En este sentido, el ornitólogo Donald Kroodsma (2015) propuso la

división en dos especies del cucarachero pantanero de Norteamérica, apoyándose en diferencias vocales vinculadas con procesos derivados de las glaciaciones del Pleistoceno y con una fractura geológica que puede ser escuchada en algunas localizaciones: “Son los cantos de estos dos chochines [*wrens*, troglodítidos] los que cuentan su relato [*story*], al hablar de la historia [*history*] reciente de la tierra, cómo se enfrió y se calentó con los glaciares avanzando y retrocediendo repetidamente” (Kroodsmá, 2015, p.134).⁵

Además, la genética no lo explica o determina todo con respecto al canto de las tórtolas turcas. Como otras aves de su misma familia, tienen tres cantos tipo “*coo*”, llamados así por su sonido, que se distinguen acústicamente y por el contexto y comportamiento que los acompañan: el de “reverencia” (*bow-coo*), dirigido a otros machos junto con una inclinación de la cabeza; el de nido (*nest-coo*), intercambiado por una pareja en cuestiones ligadas al nido y el más frecuente, emitido dentro del territorio desde un posadero elevado (*perch-coo*) (Ten Cate, Slabbekoorn, Ballintijn, 2002). Aunque el *bow-coo* sea casi exclusivo de los machos, los tres se dan en machos y hembras, y presentan la misma estructura básica: sucesiones de tres sílabas con un patrón temporal similar. Lo llamativo es que algunos machos – no todos – desarrollan modulaciones en la frecuencia de esas sílabas (cuú, en lugar de cuu). De manera que en las series de *bow-* y *perch-coos* alternan frases sin modulaciones con otras con uno o más elementos modulados, introduciendo sucesivas variaciones.

Resulta difícil concentrarse y escribir sobre ello cuando a mi alrededor, y de manera sostenida, varias tórtolas se turnan y solapan para entregarse a las modulaciones de sus *perch-coos*, cada una desde su tejado o farola, para luego emprender el vuelo y silbar con las plumas de la cola. En las mañanas tranquilas se escucha cómo decenas de tórtolas parecen generar patrones de modulaciones, diversos ritmos, superposiciones, armonías, sincronicidades, casi como preguntas y respuestas. Como si estuvieran haciendo o diciendo algo, más allá o más preciso que un anuncio o una defensa genéricos. Sea lo que sea, ese coro o suma de cantos es un grado adicional de complejidad que no ha sido del todo desentrañado.

Un encuentro: duetos entre mirlos y páridos

Durante la primavera de 1957, la pianista y ornitóloga Joan Hall-Craggs siguió y grabó a un macho de mirlo común (*Turdus merula*) en su territorio de más de un acre en los Chilterns, South Oxfordshire, sudeste de Inglaterra. Englobaba parte de un jardín, un fragmento de hayedo y de bosque mixto, y una pista. En 1962, Hall-Craggs, publicó un análisis de las grabaciones, incluyendo segmentos de notación musical y espectrogramas de los cantos del mirlo. Mostraba su desarrollo desde las frases y composiciones preliminares del principio de la temporada hasta otras más complejas en los meses posteriores, mediante la adición de nuevos materiales y la transformación de los ya existentes. Asimismo, detallaba cómo el mirlo usaba y ordenaba su repertorio, en ocasiones en diálogo con los mirlos vecinos.

En cierto momento, Hall-Craggs refiere una imitación de otra especie de ave:

En abril, un herrerillo común *Parus caeruleus* [ahora *Cyanistes caeruleus*] tomó posesión de una caja-nido unida al alero de la casa. El posadero más frecuentemente usado por el Mirlo para cantar al amanecer estaba sobre un gablete en un punto a unos 25 pies de la caja-nido. El 20 de abril a las 04:21 (G.M.T.) el Mirlo empezó a cantar desde el

gablete; unos tres minutos después el herrerillo emergió de la caja, se posó en lilo cercano y regañó con un repetitivo 'churr' atravesando cuatro de las frases del mirlo. El herrerillo permaneció luego en silencio durante 50 segundos, y después comenzó a reñir de nuevo, el 'churr' superponiéndose apenas al final decorativo de la frase 10a del Mirlo; inmediatamente el Mirlo copió (o parodió) este 'churr' de riña ... Dos minutos después, tras una persistente reprimenda por parte del herrerillo, el Mirlo repitió toda su interpretación, y volvió a adjuntar el 'churr' al final de la frase 10a.

En los dos días siguientes el herrerillo volvió a regañar insistentemente después de salir de la caja (no se conoce la causa, no se observaron depredadores en las inmediaciones) y el 22 de abril el Mirlo repitió la imitación. A partir de entonces, el Mirlo mantuvo en su repertorio el recién adquirido 'churr', generalmente unido a la frase 10a, aunque en ocasiones lo añadía a otras frases ... En ningún momento anterior al 20 de abril se grabó en el canto del Mirlo sonido alguno que fuera parecido a este 'churr', y la frase 10a, a la que habitualmente se añadía el 'churr', se grabó en 131 ocasiones antes de que la imitación tuviera lugar (Hall-Craggs, 1962, p.294).

¿Qué es lo que sucedió entre el Mirlo y el herrerillo el 20 de abril de 1957, en este episodio relatado por Hall-Craggs y atestiguado por sus grabaciones, por el espectrograma que reproduce en su artículo y también recogido y repetido en el repertorio del Mirlo como recordatorio del sonoro encuentro con su vecino? Este pasaje llamó enseguida mi atención, igual que hace algunos años también la había captado un truco similar de otro mirlo. Pasé unos días algo confusa porque no dejaba de escuchar, pero no conseguía ver, a un carbonero común (*Parus maior*), especie que no es habitual en los alrededores de casa. Hasta que caí en la cuenta de que el que cantaba era un mirlo, no un carbonero. Un mirlo que ha debido de permanecer estos años en el mismo territorio (Cortés Zulueta, 2019b, p.35), y que continúa con sus imitaciones, como he comprobado este enero. Herrerillos y carboneros son especies de la misma familia: llegan a presentar puestas mixtas, forman bandadas conjuntas en invierno (Atiénzar et al., 2016) y tienen vocabularios similares, incluidas versiones del "churr". Sobre los cantos, llamadas y dialectos de los carboneros comunes existe, asimismo, una abundante literatura científica, por lo que he preferido centrarme en estos últimos para arrojar algo de luz sobre los encuentros sonoros entre mirlos y páridos.

Los carboneros comunes aprenden sus canciones de sus padres o vecinos – a veces, de algún herrerillo común – dentro de una ventana temporal concreta. Luego, sus repertorios cristalizan, y se mantendrán fijos el resto de sus vidas (Bueno-Enciso, Núñez-Escribano, Sanz, 2015). La duración y momento en los que se dan estas ventanas de aprendizaje, que suelen concentrarse en el primer año de vida, varían en función de las especies (Hultsch, y Todt, 2004, p.83-84). Esto no impide la transmisión cultural, el desarrollo y difusión de diferentes dialectos sonoros que son parcialmente compartidos por una determinada población de carboneros – algunas veces, incluso diferenciando a los pájaros urbanos de los que viven en los campos próximos (Bueno-Enciso, Núñez-Escribano, Sanz, 2015).

Como inciso, en ocasiones estas ventanas brindan fascinantes atisbos sobre las vidas e itinerarios de especies migratorias como los carriceros políglotas (*Acrocephalus palustris*), que crían en el centro y este de Europa y pasan los inviernos en el sur de África. Sus ventanas de aprendizaje se abren en ambas regiones y en su ruta entre ellas. Como "políglotas", un

único macho puede recoger y mezclar cientos de motivos de más de ochenta especies, que dibujan en el mapa sus hallazgos sonoros en función de la distribución de las aves imitadas. Pasado el primer año, esas imitaciones cristalizan en una fusión africano-europea que fija en sonidos el viaje (Dowsett-Lemaire, 2004; Peacock, 31 dic. 2016; Rellmar, 22 mayo 2015). Hasta cierto punto, es posible retroceder en el espacio-tiempo para sopesar las coordenadas de los encuentros que han quedado consignados en esa mimesis sonora. En cuanto a los carboneros, las opciones son algo más limitadas. Pero esporádicamente incluyen temas de herrerillos, lo que delata esos contactos. Y se puede distinguir de oído si un carbonero no es de una zona y aprendió sus melodías en otra parte, al no compartir los dialectos locales.

El a veces llamado “vocabulario del carbonero común” (Gompertz, 1961) está formado por sus cantos – emitidos sobre todo por los machos, pero también por las hembras – y llamadas, incluidos varios tipos de “churr” (Bergman, 24 oct. 2020). El canto se compone de una sucesión de frases de dos a cuatro sílabas, alternando por turnos la repetición de una de las cuatro-siete frases distintas del repertorio del individuo implicado (Henderson, 19 abr. 2020). Este repertorio se pone en movimiento y traza los límites de cada territorio, en duelo cantado con otros congéneres, y según unas pautas por las que cantar canciones similares o diferentes, o pisar las del rival, tiene ciertas implicaciones. En cuanto a los “churr”, Gompertz enumera hasta seis tipos, utilizados en situaciones de alarma-riña, frustración, miedo-agresión, peleas reproductivas, contacto o pérdida de contacto con la pareja. Los matices de los “churr”, y los cantos, permitirían reconocer individualmente a sus autores (Gompertz, 1961, p.377-380).

¿Se podría aventurar algo sobre el “churr” del herrerillo cuyo encuentro con el Mirlo relata Hall-Craggs? Aunque sea otra especie, ambas comparten el uso de diversos tipos de “churr” en situaciones de alarma, protesta, frustración etc., que pueden estar precedidos de sonidos que actúan como prefijos que se abandonan cuando el aviso aumenta de intensidad (Latimer, 1977, p.42). En principio, podría ser macho o hembra, ya que ambos emiten estas vocalizaciones, y sus “churr” podrían estar relacionados con su pareja, como para llamar su atención o hacerla salir de la caja-nido (Gompertz, 1961, p.379). Pero Hall-Craggs no menciona pareja alguna, y dado que aclara que no vio ningún depredador, parece haber identificado el “churr” como una alarma, aviso o protesta, lo que encajaría con su intensidad e insistencia. ¿Una alarma o protesta por qué, contra qué? ¿Podría asociarse con el Mirlo?

Una opción es que estuviera avisando, a él y al resto de aves cercanas, de una molestia o amenaza. De hecho, Gompertz describe cómo es posible seguir aural y espacialmente el recorrido de un gato en un jardín atendiendo a los “churr” de los carboneros próximos al felino (Gompertz, 1961, p.378). Hasta podría haberse tratado de un intento de convocar refuerzos para enfrentar dicha amenaza y hostigar al responsable. Los páridos emplean los “churr” con este fin, y otras aves tienen llamadas que difieren en sonido pero con esa misma función, que se demuestran eficaces para reclutar a especies como carboneros, herrerillos, pinzones, petirrojos o mirlos (Marler, 2004a, p.141-142). Esta comunicación inter especies se extiende a otras llamadas que son compartidas en función y forma. Como la *hawk alarm*, un silbido de alarma de largo alcance y ventrílocuo – por la dificultad que entraña ubicarlo en el espacio, para proteger al emisor – que alerta sobre depredadores en vuelo y que es similar en muchas especies (Marler, 2004a, p.140-141).

Aunque el “churr” del herrerillo se repitió varios días, no parecía haber depredadores, y no reclutó a nadie. ¿Estaría protestando el herrerillo por la presencia o el canto del Mirlo? Una media hora antes del amanecer, quizás le molestaba la perspectiva de compartir tejado con semejante vecino.⁶ O igual solo era su forma de empezar el día. Para esclarecer los matices, seguramente ayudaría recuperar la grabación de Hall-Craggs, digitalizarla y consultar con quienes dominan los vocabularios de los páridos. Lo que sirve como recordatorio de que el encuentro del 20 de abril no solo involucró a Mirlo y herrerillo, sino también a Hall-Craggs y al equipo de grabación – probablemente, un magnetófono – que registró una auralgrafía de lo ocurrido.

Pero este acontecimiento, esta historia, no solo quedó archivada en un carrete o cinta que ojalá esté depositada en alguna institución, y que para ser escuchada tendría que ser reproducida con un aparato en desuso. Ante la insistencia del herrerillo, el Mirlo tomó parte del “churr”, lo insertó en una de sus frases cantadas y repetiría esa mimesis el resto de la primavera. Por una parte, resulta significativo cómo los cantos de las aves pueden compaginar escalas temporales tan dispares, hacer audibles fracturas geológicas o propagar un encuentro (o desencuentro) entre un mirlo y un herrerillo sucedido a las 4:24 GMT del 20 de abril de 1957. Por otra, para discernir qué es lo que podría estar haciendo el Mirlo, hay que sopesar algunos aspectos de su canto, y el de los mirlos en general.

Si el Mirlo estudiado por Hall-Craggs tomó el “churr” de su vecino herrerillo, “mi” mirlo “axárquico” – cuyo territorio comprende los alrededores de casa – repite a menudo un fragmento de cuatro notas de la canción de algún carbonero común que en un momento dado se cruzó en su camino, y produce la ilusión de que hay una de esas aves cerca. La elección que subyace a estas imitaciones, ¿a qué responde? Para que dicha imitación sea posible es necesario un encuentro sonoro mirlo-párido, pero una vez sucedido y dado el amplio vocabulario de los páridos, hay muchas vocalizaciones entre las que elegir. ¿Es una elección estética, mediante la que un mirlo intenta hacer más atractivas o intimidantes sus frases, llamar la atención? ¿O puede haber alguna intención comunicativa hacia el herrerillo, igual una parodia de la protesta? ¿Ambas? Después de todo, los mirlos conocen el significado de al menos algunas de las llamadas de otros pájaros, incluidos carboneros y herrerillos, y reaccionan en consecuencia para colaborar en contra de una amenaza. Y existe margen como para que reconozcan las voces individuales de aves de las que son vecinos – aunque el encuentro del mirlo axárquico sería algo más singular, puesto que no es tan corriente que por aquí haya carboneros. A su vez, los matices que denotan un momento, un individuo, o una emoción dada, ¿quedan recogidos en la imitación de un mirlo o solo en parte? ¿Esos detalles, de estar presentes, se degradan con el tiempo y las repeticiones? ¿En qué medida es fiel al encuentro original la mimesis del mirlo? Mi oído puede traicionarme, pero me sugiere que este mirlo no copia cómo canta un carbonero en sí, sino lo que percibe. Esto es, cómo ha oído cantar a cierto carbonero a lo lejos, y al interpretarlo suena como si el canto viniera desde otro punto, sacando partido de sus habilidades ventrílocuas. Lo cual genera confusión y mostraría su destreza.

Los machos de mirlo común aumentan, desarrollan y complican las frases de sus cantos a lo largo de toda su vida y los renuevan en un porcentaje significativo de una temporada de canto a otra (Rasmussen, Dabelsteen, 2002; Hesler, Mundry, Dabelsteen, 2012). Una

sesión suele constar de un cierto número de frases de unos segundos cada una, con pausas entre ellas, que comienzan con una parte silbada más grave y con mayor volumen (*whistle*), y terminan con otra más aguda y con menor volumen (*twitter*). Ambas, a su vez, contienen elementos que se suelen unir en secuencias con un orden fijo para formar motivos, que el mirlo canta como componentes únicos del *whistle* o del *twitter*, o que combina con uno o dos adicionales en configuraciones complejas (Van Doninck, 19 jun. 2020). Esto es susceptible de sufrir variaciones, adiciones u omisiones; lo cual, sumado al extenso repertorio de cada individuo, complica mucho el análisis completo de todos los elementos, en su orden, combinaciones y variaciones; más todavía si se atiende a varios mirlos simultáneamente. Debido a ello, algunos ornitólogos se han centrado en el repertorio de un único mirlo, y otros acotan su estudio a partes concretas de las frases. Pero algo que una escucha atenta hace evidente que cada mirlo repite a menudo motivos individuales preferidos que lo hacen reconocible también al oído humano, aunque comparta otros con mirlos vecinos (Rasmussen, Dabelsteen, 2002).

Durante los meses de la temporada de canto de 1957, Hall-Craggs optó por seguir a un único mirlo, el Mirlo, para documentar la evolución del repertorio de ese año desde sus tentativas formas iniciales a otras más consolidadas. Esto, mediante la formación de frases compuestas, la inserción de motivos de unas frases en otras, la experimentación con variantes y combinaciones de partes silbadas y decoraciones finales (nombre dado por la ornitóloga a los *twitter*), la adición u omisión de ciertas notas o novedades como el “churr” del herrerillo. Al avanzar la temporada, las frases se fueron integrando respecto a su organización interna, de modo que su orden podía anticiparse parcialmente, aunque los cambios continuaran. Por lo que “el canto nunca llegó a volverse estereotipado, aunque el canto maduro presentaba el grado de familiaridad suficiente para ser más satisfactorio al oído humano que el canto inicial” (Hall-Craggs, 1962, p.287-288). Esto me hace pensar en cómo, cuando caí en la cuenta de que el mirlo de casa, axárquico, era el presunto carbonero, la imitación pareció luego irse asimilando en el canto de diversas maneras en las semanas siguientes, transformándose, fragmentándose y haciéndose menos reconocible. Años después, sin embargo, la imitación que sería testimonio del encuentro original parece haber emergido al comienzo de la temporada 2021, y podría atribuirla a un carbonero si no conociera ya a su autor.

Pero el mirlo axárquico no incluye una única imitación de carbonero en sus frases. Hay una segunda: un fragmento de otra canción, quizás alguno más. Y no solo plagia a los carboneros. Este mirlo repite una copia interrumpida del chirrido de una rapaz, un cernícalo vulgar, que deja en tres la cascada de notas tras el trino inicial, en un cierre abrupto. Asoman también retales de petirrojo o verderón y otro canto desconocido. Tampoco se le escapan los sonidos de origen humano, como lo que parecen gritos infantiles o el tono de llamada de un móvil, con dejes electrónicos que cuadran con la textura vibrante, rápida y sintética del *twitter*, la sección de sus frases en las que suele encajar las imitaciones – igual que el Mirlo con el “churr” –, y que se describe como más variada y flexible que la parte silbada (Hall-Craggs, 1962; Rasmussen, Dabelsteen, 2002). Otros años le he escuchado alarmas indefinidas – humanas, que no aviares –, así como el característico “tuit tuit” de apertura del cierre centralizado de un coche.

Este mirlo, pues, incorpora a su canto sonidos humanos que están presentes en su entorno, y no es el único. Un día escuché el reconocible silbido modulado de alguien que llamaba a su perro, con la peculiaridad de que lo hacía desde los tejados. No conseguí ver al responsable, pero probablemente fuera un estornino negro – *Sturnus unicolor*, muy abundantes en la zona – o un estornino pinto, – *Sturnus vulgaris*, de los que hay algún que otro ejemplar. Ambas especies son entusiastas imitadoras, machos y hembras, y en sus cantos mezclan a un ritmo cambiante y vertiginoso objetos y sonidos humanos – la voz incluida – junto con todo tipo de aves y otros animales, acompañándolos de chirridos, clics y melodías. En las regiones en las que coinciden, también imitan a los mirlos. Hasta pueden simultanear la imitación de dos especies distintas, una por siringe, como muestran las grabaciones de estornino pinto, uno del este y otro del oeste de Norteamérica, que Donald Kroodsmá (2020) ha incluido en la web de su último libro. Es la misma especie, pero los cantos varían porque se alimentan de sus respectivos entornos sonoros y se convierten así en pequeños catálogos de las vocalizaciones de las aves orientales u occidentales.

Los estorninos, pues, son capaces de compilar y remezclar el paisaje sonoro de su entorno para crear un mosaico sonoro, vivo y cambiante, de encuentros y experiencias. En cierto modo, funcionan como archivos volantes. Quizás sería posible aprovechar esta circunstancia meta-archivística en los encuentros entre dos modalidades de registro sonoro, la biológica y la tecnológica. Por ejemplo, cuando estos cantos son grabados y compilados en archivos de sonidos animales. Se podría sondear las grabaciones de imitaciones por parte de estorninos, carriceros políglotas o mirlos, entre otros, para buscar versiones aviares de sonidos desaparecidos, sean antropogénicos o de otros animales. O para tratar de saber más acerca de las características de un paisaje sonoro del pasado en un lugar concreto, sobre las aves y los otros sonidos que se escuchaban allí. A su modo, estas aves estarían registrando un fragmento de nuestra historia en la suya, después archivada por nosotros. Plantearlo así implicaría acercarse a estos archivos de sonidos animales como co-constituidos, co-creados por sujetos humanos y no humanos (O’Gorman, Gaynor, 2020). Archivos que, a su vez, también proporcionan información acerca de los dialectos y tradiciones culturales de las voces aviares allí registradas.

Volviendo a los mirlos, estos no solo imitan otros sonidos y especies, también se copian entre ellos, difundiendo las frases cantadas por unos y otros de año en año. Aunque su análisis se centra sobre todo en un Mirlo concreto, en mayúsculas, Hall-Craggs relata cómo las frases y motivos de éste parecen tener precedentes en grabaciones de años anteriores. En años sucesivos, algunas de las frases del Mirlo se seguirían escuchando desde el pico de otros pájaros, aunque el primero no volviera a ser visto ni oído en la zona. La ornitóloga y pianista también detalla cómo, además de las frases y motivos individuales propios de cada mirlo, que permiten identificarlo, los mirlos vecinos mantienen no solo un cierto repertorio en común en cuanto a sus componentes, sino también una forma compartida de usarlos y ordenarlos. Lo que permite que, en ocasiones, se respondan unos a otros con las mismas frases o similares; completen el orden típico de frases de una secuencia iniciada por otro mirlo o las notas dejadas a medias de alguno de los motivos o que lleguen a sumarse y cantar conjuntamente, a dúo, una frase empezada por otro mirlo – lo que denomina “canto comunal” (*communal singing*) (Hall-Craggs, 1962, p.278). Todo lo cual transmite

intenciones y mensajes sobre los cuales todavía quedaría mucho que explorar (Rasmussen, Dabelsteen, 2002).

Aunque sea de manera preliminar y tentativa, como en este artículo, abordar los cantos de las aves desde la historia, y como historia, abre muchas posibilidades. De entrada, ofrecen una mezcla en la que se combinan dimensiones espaciales – de lo global a lo local –, y escalas temporales – de lo geológico y evolutivo hasta encuentros sucedidos en una fecha concreta. Esto, de una manera particular y marcada por las emociones y experiencias personales, así como traducido a formas sonoras. Asimismo, en los cantos de las aves se combinan patrones de herencia genética con transmisiones culturales de un modo en el que los límites no quedan definidos de manera tajante – las tórtolas turcas modulan los cantos que han heredado, las especies que aprenden los suyos parecen heredar predisposiciones en términos de sintaxis u otros rasgos que delimitan los que son propios de su especie (Marler, 2004b, p.11-18). En esta línea, los cantos de los pájaros pueden ser una alternativa a explorar, y en la que buscar inspiración para proponer nuevos modelos de historia en los que los tiempos humanos no sean el centro y, simultáneamente, se reconozca el impacto humano en escalas temporales asociadas a los ciclos del planeta y el cosmos (Tamm, Simon, 2020). No he pretendido en este texto acometer el complicado y ambicioso proyecto de trazar una historia multiespecies (Domańska, 2018), pero sí acercarme al punto de vista de las aves que cantan y, apoyándome en el conocimiento ornitológico, sugerir herramientas y alternativas para avanzar en este sentido. De hecho, creo que la autoría de una historia que consiga incorporar lo que los cantos de las aves ofrecen podría considerarse como una coautoría multiespecies.

Cuando un mirlo tiene un encuentro sonoro con un herrerillo o un carbonero, y como consecuencia copia uno de sus “churr” o sus cantos para incorporarlos a sus propias frases; cuando un grupo de mirlos vecinos comparten un porcentaje de su repertorio, así como la manera en la que lo usan, creando tradiciones culturales locales que luego difunden, y sobre las que construyen nuevas versiones, ¿puede epistemológicamente considerarse esto historia, una historia no sobre aves, sino producida por aves y para aves, en algún sentido del término?

El mirlo de casa, el mirlo axárquico, canta ahora algunas madrugadas – de día, el ruido puede ser excesivo (Nordt, Klenke, 2013). Encadena frases con sus correspondientes partes silbadas y finales decorativos con dejes electrónicos. Incluye fragmentos de carboneros y otras aves. Algunos, como si los emitiera un carbonero mismo y otros asimilados, divididos y transformados en otras melodías. Cada uno de esos sonidos proviene de un encuentro, al que remite, y que quizás corresponda a un pájaro que el mirlo reconoce como individuo o quizás solo como ave de otra especie con la que comparte alguna llamada de alarma y con la que puede llegar a colaborar en situación de peligro. ¿Piensa el mirlo en cada carbonero, en cada ave, en cada encuentro, cuando canta lo que escuchó en ellos? (Kroodsmá, 2015, p.213-214). De vez en cuando, sus frases las remata con una imitación interrumpida de un cernícalo vulgar, la única rapaz que anida en la zona – detrás de un aire acondicionado – y a la que se escucha a diario. Es un depredador para el mirlo, en conocer sus sonidos y costumbres va su supervivencia, así como la de la mayoría de pájaros de la zona ¿Qué supone que a veces cante con la voz de este depredador, es un aviso, una advertencia, una burla al

lobo feroz, o ninguna de ellas? ¿Piensa el mirlo en el cernícalo cuando le imita, y repite su llamada? ¿Revive uno o varios de sus encuentros? ¿Piensan las aves que le escuchan en el peligro que suponen los cernícalos? El mirlo también recoge, y repite, alarmas electrónicas humanas, sonidos de móviles, gritos infantiles, el aviso de un coche... ¿Sabe de dónde provienen, quiénes los generan? ¿Los lamenta o los asocia con el resto de ruidos que le impiden cantar durante el día o que le obligan a modificar sus cantos? ¿Le gustan?

En cualquier caso, el mirlo narra su entorno traducido a sonidos, selecciona, asimila, crea y transforma, sin borrar del todo la conexión reconocible de sus frases con el paisaje sonoro que le rodea, y copia y señala a vecinos, depredadores, excentricidades, molestias, encadenando de forma cambiante, pero según ciertos parámetros y sintaxis, encuentros y vivencias. Igual que también hacen otros mirlos o incluso otras especies de aves, en un complejo proceso en el que se transmite información y mensajes, y sobre el que todavía hay muchas incógnitas. Mirlos que aprenden unos de otros, y que comparten tradiciones orales cantadas que van difundiendo y pasándose entre ellos. Y que, como los recuerdos y la memoria, se transforman al ser revividas, al ser cantadas, al ser repetidas, al ser difundidas, al ser copiadas, al volver a ser cantadas ¿Es eso historia?

AGRADECIMIENTOS

Elaborado durante una ayuda A.4 de incorporación de doctores (Plan Propio, Universidad de Málaga) y una ayuda Juan de la Cierva-Incorporación (Ministerio de Ciencia e Innovación, España). Agradezco a Maite Méndez, Eva Botella y Haizea Barcenilla sus comentarios, así como las sugerencias de los revisores-anónimos que me han permitido mejorar este texto.

NOTAS

¹ Las palabras que califican ese silencio en el libro son: *terryfying, dreary, eerie, cheerless*.

² Las traducciones son de la autora.

³ Xeno-canto es un proyecto colaborativo de ciencia ciudadana para recopilar grabaciones de sonidos de aves que lleva activo desde 2005, y en el que están representadas más de diez mil especies. Cualquier persona puede participar y subir sus grabaciones a la página web, que son publicadas bajo licencias Creative Commons. Disponible en: <https://www.xeno-canto.org>.

⁴ Las mañanas de verano de mi infancia en las afueras de Madrid estaban acompañadas por el arrullo, áspero pero reconfortante, de un coro de decenas de voces. Fue después, en los Pirineos, cuando comprobé que ese sonido lo emitían los abejarucos (*Merops apiaster*), unas aves de colores que creíamos excepcionales, aunque las escucháramos todos los veranos.

⁵ Kroodasma describe cómo esa fractura geológica también se escucha en los dialectos culturales de otras especies.

⁶ El sábado 20 de abril de 1957 amaneció en Oxford a las 5:59 (GMT+1). Ha bastado con teclear en el buscador para averiguarlo.

REFERENCIAS

ATIÉNZAR, Francisco et al. Carbonero común – *Parus major* (Linnaeus, 1758). In: *Enciclopedia Virtual de los Vertebrados Españoles*. Madrid: CSIC; Museo Nacional de Ciencias Naturales (MNCN), 2016. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10261/240209>. Acceso en: 26 ene. 2021.

BAGI, Zoltán; KRAUS, Robert H.S.; KUSZA, Szilvia. A review of the invasive Eurasian collared dove and possible research methods in the future. *Balkan Journal of Wildlife Research*, v.4, n.2, p.1-10, 2017.

- BARRINGTON, Daines. Experiments and observations on the singing of birds. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, v.63, p.249-291, 1773.
- BERGMAN, Thomas. XC597937. *Xeno-canto*, 24 oct. 2020. Disponible en: www.xeno-canto.org/597937. Acceso en: 10 oct. 2021.
- BUENO-ENCISO, Javier; NÚÑEZ-ESCRIBANO, Daniel; SANZ, Juan José. Cultural transmission and its possible effect on urban acoustic adaptation of the great tit *Parus major*. *Animal Biodiversity and Conservation*, v.38, n.2, p.221-231, 2015.
- BERMÚDEZ CAVERO, Alan Omar. *Ecología y selección de hábitat de la tórtola común (Streptopelia turtur Linnaeus, 1758) y tórtola turca (Streptopelia decaocto Frivaldszky, 1838) en el Este de España*. Tesis (Doctorado en Biodiversidad y Biología Evolutiva) – Universidad de Valencia, Valencia, 2020. Disponible en: <https://roderic.uv.es/handle/10550/76232>. Acceso en: 26 ene. 2021.
- CALVET, Jordi. XC454593. *Xeno-canto*, 1 feb. 2019. Disponible en: www.xeno-canto.org/454593. Acceso en: 10 oct. 2021.
- CARSON, Rachel. *Silent spring*. Boston: Houghton Mifflin, 1962.
- CHAKRABARTY, Dipesh. The climate of history: four theses. *Critical Inquiry*, v.35, n.2, p.197-222, 2009.
- CORTÉS ZULUETA, Concepción. XC619228. *Xeno-canto*, 17 mayo 2020. Disponible en: www.xeno-canto.org/619228. Acceso en: 10 oct. 2020.
- CORTÉS ZULUETA, Concepción. Pájaros silenciosos, ballenas cantaninas, simios parlantes: la utilización de voces animales para reforzar mensajes medioambientales. In: Albelda Raga, José Luis; Sgaramella, Chiara; Parreño Velasco, José M. (ed.). *Imaginar la transición hacia sociedades sostenibles*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2019a. p.82-88. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/124175>. Acceso en: 16 ene. 2021.
- CORTÉS ZULUETA, Concepción. Mirar a las aves mirar... y hacer (arte). *Boletín de Arte*, n.40, p.27-42, 2019b. Disponible en: <https://revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/view/6642>. Acceso en: 28 ene. 2021.
- COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián de. Ruiseñor. In: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Parte segunda. Madrid: Melchor Sánchez, 1673. Disponible en: https://archive.org/details/bub_gb_mT6CWLjhq7QC. Acceso en: 12 ene. 2021.
- DERRYBERRY, Elizabeth P. et al. Singing in a silent spring: Birds respond to a half-century soundscape reversion during the covid-19 shutdown. *Science*, v.370, n.6516, p.575-579. 2020.
- DOMAŃSKA, Ewa. Posthumanist history. In: Burke, Peter; Tamm, Marek (ed.). *Debating new approaches to history*. London: Bloomsbury, 2018. p.327-338.
- DOWSETT-LEMAIRE, Françoise. Tracing migratory pathways by vocal mimicry: the marsh warbler. In: Marler, Peter; Slabbekoorn, Hans (ed.). *Nature's music: the science of birdsong*. Amsterdam: Elsevier, 2004. p.129.
- FELD, Steven. *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. Durham, NC: Duke University Press, 2012.
- GOMPERTZ, Terry. The vocabulary of the great tit. *British Birds*, v.54, n.10-11, p.369-394, 1961.
- GREENE, David. Do those birds sound louder to you? An ornithologist says you're just hearing things. *NPR.org*, 6 mayo 2020. Disponible en: <https://www.npr.org/sections/coronavirus-live-updates/2020/05/06/843271787/do-those-birds-sound-louder-to-you-an-ornithologist-says-youre-just-hearing-thin>. Acceso en: 22 ene. 2021.
- HALL-CRAGGS, Joan. The development of song in the blackbird *Turdus Merula*. *Ibis*, v.104, n.3, p.277-300, 1962.
- HENDERSON, Alexander. XC553912. *Xeno-canto*, 19 abr. 2020. Disponible en: www.xeno-canto.org/553912. Acceso en: 10 oct. 2021.
- HESLER, Nana; MUNDRY, Roger; DABELSTEEN, Torben. Are there age-related differences in the song repertoire size of Eurasian blackbirds? *Acta ethologica*, v.15, n.2, p.203-210, 2012.
- HULTSCH, Henrike; TODT, Dietmar. Learning to sing. In: Marler, Peter; Slabbekoorn, Hans (ed.). *Nature's music: the science of birdsong*. Amsterdam: Elsevier, 2004. p.80-107.
- KROODSMA, Donald. European starling. *Birdsong for the curious naturalist*, 2020. Disponible en: <http://birdsongforthe curious.com/recording.php?page=100>. Acceso en: 28 ene. 2021.
- KROODSMA, Donald. *The singing life of birds: the art and science of listening to birdsong*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2015.
- LATIMER, William. A comparative study of the songs and alarm calls of some *Parus* species. *Zeitschrift für Tierpsychologie*, v.45, n.4, p.414-433, 1977.
- LEITÃO, Jorge. XC489703. *Xeno-canto*, 23 jun. 2019. Disponible en: www.xeno-canto.org/489703. Acceso en: 10 oct. 2021.

- LOW, Tim. *Where song began: Australia's birds and how they changed the world*. London: Penguin, 2014.
- MARLER, Peter. Bird calls: a cornucopia for communication. In: Marler, Peter; Slabbekoorn, Hans (ed.). *Nature's music: the science of birdsong*. Amsterdam: Elsevier, 2004a. p.132-177.
- MARLER, Peter. Science and birdsong: the good old days. In: Marler, Peter; Slabbekoorn, Hans (ed.). *Nature's music: the science of birdsong*. Amsterdam: Elsevier, 2004b. p.1-38.
- MERCHANT, Paul. Incidental birds in farmers' life stories. *Winged geographies*, 17 nov. 2020. Disponible en: <https://www.wingedgeographies.co.uk/post/incidental-birds-in-farmers-life-stories>. Acceso en: 16 ene. 2021.
- MUNDY, Rachel. Birdsong and the image of evolution. *Society & Animals*, v.17, n.3, p.206-223, 2009.
- MYNOTT, Jeremy. The consolation of nature: Spring in the time of coronavirus. *Winged geographies*, 18 dic. 2020. Disponible en: <https://www.wingedgeographies.co.uk/post/the-consolation-of-nature-spring-in-the-time-of-coronavirus>. Acceso en: 26 ene. 2021.
- MYORNIS. XC82951. *Xeno-canto*, 3 jul. Disponible en: www.xeno-canto.org/82951. Acceso en: 10 oct. 2021.
- NORDT, Anja; KLENKE, Reinhard. Sleepless in town – drivers of the temporal shift in dawn song in urban European blackbirds. *Plos One*, v.8, n.8, p.e71476, 2013.
- ODOM, Karan J. et al. Female song is widespread and ancestral in songbirds. *Nature Communications*, v.5, n.1, p.3379, 2014.
- O'GORMAN, Emily; GAYNOR, Andrea. More-than-human histories. *Environmental History*, v.25, n.4, p.711-735, 2020.
- PĂRĂU, Liviu G. et al. Rose-ringed parakeet *Psittacula krameri* populations and numbers in Europe: a complete overview. *The Open Ornithology Journal*, v.9, n.1, p.1-13, 2016.
- PEACOCK, Faansie. XC364295. *Xeno-canto*, 31 dic. 2016. Disponible en: www.xeno-canto.org/364295. Acceso en: 10 oct. 2021.
- POSTIGO, Jose-Luis et al. Mediterranean versus Atlantic monk parakeets *Myiopsitta monachus*: towards differentiated management at the European scale. *Pest Management Science*, v.75, n.4, p.915-922, 2019.
- RASMUSSEN, Robert; DABELSTEEN, Torben. Song repertoires and repertoire sharing in a local group of blackbirds. *Bioacoustics*, v.13, n.1, p.63-76, 2002.
- RELLMAR, Mats. XC373907. *Xeno-canto*, 22 mayo 2015. Disponible en: www.xeno-canto.org/373907. Acceso en: 10 oct. 2021.
- RITVO, Harriet. Victorian efforts to export animals to new worlds failed, mostly. *The Conversation*, 23 ene. 2020. Disponible en: <http://theconversation.com/victorian-efforts-to-export-animals-to-new-worlds-failed-mostly-126003>. Acceso en: 26 ene. 2021.
- ROCHA-CAMARERO, Gregorio; HIDALGO DE TRUCIOS, Sebastián J. The spread of the collared dove *Streptopelia decaocto* in Europe: colonization patterns in the west of the Iberian Peninsula. *Bird Study*, v.49, n.1, p.11-16, 2002.
- ROSE, Evangeline; ODOM, Karan; OMLAND, Kevin. Women have disrupted research on bird song, and their findings show how diversity can improve all fields of science. *The Conversation*, 11 sep. 2020. Disponible en: <http://theconversation.com/women-have-disrupted-research-on-bird-song-and-their-findings-show-how-diversity-can-improve-all-fields-of-science-142874>. Acceso en: 16 ene. 2021.
- SCHAFER, Raymond Murray. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester, Vt.: Destiny Books, 1994.
- SLABBEKOORN, Hans; DEN BOER-VISSER, Ardie. Cities change the songs of birds. *Current Biology*, v.16, n.23, p.2326-2331, 2006.
- TAFALLA, Marta. *Ecoanimal: una estética plurisensorial, ecologista y animalista*. Pozuelo de Alarcón: Plaza y Valdés, 2019.
- TAMM, Marek; SIMON, Zoltán Boldizsár. More-than-human history: philosophy of history at the time of the anthropocene. In: Kuukkanen, Jouni-Matti (ed.). *Philosophy of history: Twenty-First-Century perspectives*. London: Bloomsbury, 2020. p.198-215.
- TEN CATE, Carel; SLABBEKOORN, Hans; BALLINTIJS, Mechteld. Birdsong and male-male competition: causes and consequences of vocal variability in the collared dove (*Streptopelia decaocto*). *Advances in the Study of Behavior*, v.31, p.31-75, 2002.
- VAN DONINCK, Niels. XC603165. *Xeno-canto*, 19 jun. 2020. Disponible en: www.xeno-canto.org/603165. Acceso en: 10 oct. 2021.
- WHITEHOUSE, Andrew. Listening to birds in the anthropocene: the anxious semiotics of sound in a human-dominated world. *Environmental Humanities*, v.6, n.1, p.53-71, 2015.

