

Posibilidades didácticas de los archivos en línea: la voz de los poetas¹⁹

ALESSANDRO MISTRORIGO
Università Ca' Foscari Venezia

Para hablar de las posibilidades didácticas de los archivos en línea dedicados a la voz de los poetas, primero hay que responder, entre otras, a varias preguntas como qué es un archivo en línea dedicado a la voz de los poetas y cómo está estructurado; cuál es el tipo de materiales multimediales que podemos encontrar allí y qué podemos hacer con ellos; qué es y cómo funciona la voz de un poeta que lee un propio poema y qué significa e implica escuchar una grabación de ese tipo. Intenté responder a estas y otras preguntas en mi libro *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas* (2018), donde, tomando como punto de partida el proyecto «Phonodia» del que actualmente soy director, analicé algunos

19 Esta publicación se inserta en el marco del proyecto PRIN 2022 - «Transmedialità: Media, Scienza, Generi, Arti nella (ID 2022JML3N9), del Ministero dell'Università e della Ricerca y Unión Europea - Next Generation EU.

aspectos teóricos que estimulan la particular configuración de estos archivos digitales dedicados a la poesía. También proporcioné unas propuestas prácticas para escuchar críticamente las voces grabadas de los poetas que estos archivos albergan junto a los textos de los poemas correspondientes.

En la contemporaneidad, estos archivos, que en su mayoría conservan y publican tanto los poemas como las lecturas de los poetas en grabaciones de audio, adquieren una importancia cada vez más significativa. Tanto la crítica como la didáctica de la poesía deben tomarlos seriamente en cuenta, ya que promueven un verdadero cambio de paradigma cognitivo en sus usuarios. La novedad de tales archivos es la presencia, al lado del poema, de las grabaciones de audio donde se escucha la voz del poeta leyéndolo, elemento que influye en la percepción del usuario. El sujeto que accede a estos archivos y se dispone a leer y escuchar un poema sufre una estimulación que le lleva a activar, junto con el canal de la vista que normalmente utiliza para leer el texto, también el canal del oído. En otras palabras, estos archivos le exigen al sujeto que empiece a escuchar el texto, no solo a leerlo con los ojos. Lejos de ser una operación sencilla, esa activación del canal del oído es una operación muy compleja porque afecta al texto en todas sus dimensiones. De la dimensión del espacio (del texto impreso), el sujeto tiene que

pasar a la dimensión del tiempo (de la grabación en reproducción), y de la simultaneidad (de la vista) tiene que pasar a la secuencialidad (de la escucha). Estos cambios afectan profundamente a la recepción del objeto poético, es decir, del poema.

Giro aural

En las últimas décadas, dentro de los estudios sociales y humanísticos, se ha puesto en evidencia una renovada atención hacia el canal cognitivo del oído que ha venido denominándose «giro aural» y que, como anota Ana María Ochoa Gautier, conlleva un creciente interés por temas relacionados con el sonido y la escucha, así como un incremento en los estudios a este respecto (Ochoa Gautier, 2014: 207). El término *aural* —al igual que *auralidad*— se refiere al aspecto más intrínsecamente sonoro del acto de la escucha humana. En otras palabras, parece que se está dando un cambio de paradigma cognitivo estimulado por las nuevas tecnologías digitales y las redes sociales: piénsese, por ejemplo, en los sistemas de mensajería que graban la voz utilizados especialmente por los más jóvenes. Sin embargo, se trata de un cambio del que la mayoría de los usuarios —y, entre ellos, los estudiantes de literatura— no es consciente. A pesar de la costumbre y de que cada vez más la práctica de la escucha está tomando consistencia en nuestra sociedad —piénsese también en la difusión de los podcasts—, la ma-

yoría de las veces quien escucha los materiales sonoros de los archivos digitales dedicados a la poesía lo hace de forma bastante ingenua. El sujeto que escucha no sabe qué es lo que está haciendo, ni tampoco cómo lo hace. Este dato es muy interesante especialmente cuando se trata de un tipo de discurso tan específico y particular como la poesía. Así pues, este espacio de ingenuidad quizá aún reserve la posibilidad de una didáctica que haga comprender a los estudiantes —y no solo a ellos— los aspectos aurales de la creación literaria y de la expresión vocal humana.

En escritos anteriores, como resultado de una investigación tanto teórica como práctica sobre la naturaleza y el rol de la voz humana en tanto que elemento acústico integrante del lenguaje poético y las grabaciones de audio, he mostrado cómo la configuración de los archivos en línea dedicados a la voz de los poetas modifica y ensancha las posibilidades hermenéuticas del poema. Como he dicho, estos archivos prevén, junto al texto, la posibilidad de escuchar la voz del poeta. Tanto la yuxtaposición de texto y audio como la simultaneidad que posibilitan tales archivos es una modalidad de disfrute determinante. Mientras que, en el caso de los libros acompañados por LP, musicasete o CD, este disfrute simultáneo se delega en el lector, quien puede escuchar el audio con el libro entre las manos o disfrutar de las dos versiones del texto de forma separada, en el

caso de «Phonodia» y de los archivos en línea que presentan texto y audio en el mismo lugar digital, aunque la elección final corresponde siempre a quien los disfruta, el usuario tiende a escuchar y a leer —¿a ver?, ¿a seguir con los ojos?— de forma simultánea las dos versiones del poema, ya que ambas —lo leído por el autor y el texto— cohabitan.

Este tipo de ordenación reconfigura la relación y el rol del lector tradicional fundando nuevas modalidades de recepción y de percepción del texto: el estatus del lector cambia y el sujeto implicado en esa nueva relación se vuelve un «lector oyente». Se trata de una figura muy parecida a la que mencionan Guglielmo Cavallo y Roger Chartier en la introducción de su *Historia de la lectura en el mundo occidental* cuando afirman que, en el mundo antiguo, en la Edad Media y aún en los siglos XVI y XVII, «la lectura implícita, pero efectiva, de numerosos textos es una oralización, y sus “lectores” son los oyentes de una voz lectora» (2011: 29). En este sentido, lo que se ha definido como el «giro aural» de la contemporaneidad parece conectar con la recuperación de modelos cognitivos de la antigüedad. Delante de la configuración de estos archivos digitales donde se escucha la voz de los poetas, el sujeto tiene que volver a aprender a escuchar. Por eso, una didáctica de la poesía que quiera tomar en cuenta seriamente estas grabaciones con la lectura en voz

alta de un poeta tendría que dedicarse a enseñar previamente una manera de escuchar, es decir, una escucha consciente, activa, atenta a las voces —quizá, no solo— de los poetas.

A la escucha

Escuchar las voces —también— de los poetas siempre corresponde a un radical reconocimiento del otro. Al estudiar la relación entre voz y escritura, entre el silencio y el espacio en blanco de la página, el crítico francés Roland Barthes escribe que «el acto de escuchar la voz inaugura la relación con el otro» y que este acto «sirve de vehículo a una imagen de su cuerpo, a toda una psicología» (1986: 252). El sonido de una voz no solo abre un espacio común para la comunicación lingüística posibilitando la relación con el otro —de hecho, sin el sonido de una voz no hay lenguaje en sentido propio—, sino que nos lo trae a la presencia, nos lo materializa física y psicológicamente. El sonido de una voz se sitúa «en la articulación entre el cuerpo y el discurso» (1986: 252), en ese espacio intermedio donde se abre el acto de escuchar. En realidad, escuchar no es un acto, sino una actividad: algo siempre está *en acción* y se articula realizándose continuamente.

Mientras escuchamos una voz —también la de un poeta— estamos pendientes de ella y, por lo tanto, le dedicamos nuestra atención, un espacio y un tiempo: la estamos (re)conociendo.

Al mismo tiempo, también nos estamos (re)conociendo a nosotros mismos, ya que, en tanto que estamos pendientes de aquella voz, abrimos activamente las dimensiones del espacio y del tiempo en las que la estamos escuchando. Escuchar es una actividad que afecta al sujeto en su totalidad, no solamente en relación con el otro, sino consigo mismo. En el libro *A la escucha*, el filósofo francés Jean-Luc Nancy ha interrogado la escucha mostrando cómo puede ser una acción reflexiva cuando se dirige hacia lo que surge del acento, del tono, del timbre, de la resonancia y hasta del ruido (2004: 7). La escucha, según Nancy, nos devuelve a la presencia del venir y del pasar, del extenderse y del penetrar del sonido; y el sujeto de la escucha, por lo tanto, se encuentra ya abierto en el medio de un espacio y de un tiempo abiertos, ellos mismos, al y por el sonido que, a su vez, como muy bien explica Lisciani Petrini en la introducción de la edición italiana del libro, «come vibrante “piegarsi e dispiegarsi” di un’onda che trascorre e si spande creando in (dentro) sé e da (fuori) sé una pluralità di “connessioni e consonanze”» (2004: XXI).

A ese sujeto de la escucha, el sonido de una voz le otorga —le acuerda— siempre un sentido. Así, según la hermosa definición de Lisciani Petrini, el sujeto que está a la escucha siempre es un *diapasón-sujeto*. Todos y cada uno de nosotros somos *diapasón-sujetos* tocados por los sonidos que

nos alcanzan y nos penetran continuamente de y por todas partes. Es más: penetrando nuestros oídos, estos sonidos resuenan dentro de nosotros, mueven nuestras membranas auriculares y producen ecos en las cavidades más internas de nuestro cuerpo. Cavidades desde las cuales también sentimos originarse nuestros propios sonidos, nuestra propia voz. El sujeto que escucha, es decir, este *diapasón-sujeto*, siempre está dentro de los sonidos a los que, resonando, él mismo puede acordarse tal y como ocurre con un instrumento musical. Ahora bien, algunos de estos sonidos son simples ruidos, mientras que otros son sonidos inteligibles, como el lenguaje o como ciertos tipos de lenguajes, es decir, la poesía que llega a nuestros oídos llevada *en y por* las voces de los poetas que la crean.

Voces grabadas

Si, como escribe Barthes, el sonido de una voz siempre articula cuerpo y lenguaje, lo que articula la voz de un poeta es la propia presencia y su relación con la poesía. Al leer en voz alta, un poeta se vuelve el agente vocal del texto, el vocalizador de su propia escritura: un «autor-lector» que articula el poema según sus competencias lingüísticas, culturales y propiamente poéticas. El tránsito del texto impreso en la página a la voz es muy complejo especialmente porque se realiza a partir de un tipo de discurso muy particular

como la poesía. A la hora de ponerse a escuchar la lectura de un poeta, por lo tanto, hay que ser conscientes de ese tránsito que se da tanto en una performance en vivo como en el audio resultado de una grabación que nos brindan los archivos en línea. En la grabación, la presencia del poeta trasciende el texto y, en muchos casos, su voz puede funcionar como primer anclaje para un acercamiento quizá aún ingenuo, pero, como veremos más adelante, también significativo. Quiero detenerme ahora en una de las características más interesantes de este tipo de materiales: como ocurre con un texto impreso que podemos volver a leer e interpretar todas las veces que queramos, también podemos volver a escuchar un número infinito de veces esas grabaciones y, cada vez, interpretarlas de forma diferente.

Una grabación no es solo una herramienta de archivo para la reproducción de la voz del poeta: al fijar su voz, la tecnología de grabación la media, la transforma y la recontextualiza, generando una nueva realidad sonora que puede ser analizada tanto en relación con el texto que la origina como en sí misma. Lo que la grabación fija es la tesitura de la voz del poeta, algo que se podría llamar *fonotexto*. Con este término me refiero al rango de características acústicas fijado por la grabación en el que una voz específica se expresa con mayor comodidad, resonancia y calidad de sonido. El *fonotexto*, por lo tanto, sería el

conjunto de todas las características acústicas y los movimientos que la voz de un poeta efectúa cuando está leyendo un propio poema fijado dentro de una grabación. Es decir, un registro sonoro autónomo y distinto del texto escrito que tiene características y potencialidades expresivas propias, cuya emergencia implica una reconfiguración de los procesos de percepción y comprensión del lenguaje poético por parte del lector oyente.

El *fonotexto*, entonces, correspondería al movimiento de la voz en el tiempo tal y como lo fija el registro sonoro. Este tipo de registro, que desafía los modelos cognitivos centrados exclusivamente en la lectura textual, es lo que les brindan a sus lectores oyentes los archivos digitales como «Phonodia» y algo que sin duda merece una escucha activa y consciente. Hay que superar la escucha ingenua de la voz de los poetas que la considera meramente desde un punto de vista estético y subjetivo y que piensa en la grabación como un simple reflejo vocal del poema, y proponer, en cambio, un nuevo acercamiento de los elementos que configuran el *fonotexto*. En este sentido, una grabación puede afectar a la comprensión del poema. La presencia directa —aunque mediada— de la voz del poeta que lee puede generar en quien escucha una sensación de intimidad o de autoridad que influiría en su interpretación. Esta escucha que siente la voz del poeta más o menos íntimamente, más o menos cercana, no termina

de ser ingenua. Al contrario, para ir más allá se hace necesaria una actitud propiamente crítica: una escucha de este otro tipo no ignora el texto escrito, sino que busca establecer un diálogo entre la experiencia sonora del *fonotexto* y la lectura del poema inscrito en la página manteniéndose abierta a múltiples interpretaciones y a la complejidad de la voz como portadora de significado. Una escucha que enfrenta críticamente las grabaciones donde los poetas interpretan vocalmente sus poemas, está interesada en reconocer el movimiento de la voz del poeta en el *fonotexto*, evidenciando las diferencias que pueden surgir en relación con el texto de origen, por ejemplo, con respecto a su versificación.

Maneras de escuchar

En otras ocasiones, he llamado a este tipo de actitud activa y consciente hacia el elemento aural del *fonotexto* de estas grabaciones con la denominación «escucha crítica». En el contexto de la poesía, esta definición se refiere a una forma de escuchar que quiere ir más allá de la simple recepción auditiva, sensorial, de la voz del poeta. Más bien implica prestar mucha atención a las características sonoras de aquella voz particular como, por ejemplo, la entonación, el ritmo, el volumen, la velocidad, las pausas, etc., y cómo estos elementos afectan a la comprensión y, por lo tanto, a la interpretación del poema. La voz física del poeta,

al leer su obra, siempre reestructura los elementos del lenguaje poético y revela variaciones entre la versión escrita y la oral. La escucha crítica busca analizar estas variaciones y la relación entre la voz, el texto y el contexto, considerando la grabación como un documento más que ofrece información útil para la comprensión del poema. No se trata solo de una escucha para llegar a un juicio estético sobre la *performance* o que simplemente encuentre su sentido en el puro entretenimiento, sino de una práctica que moviliza la atención crítica del lector-oyente.

Al integrarse con los archivos digitales dedicados a la poesía, una escucha de este tipo podría convertirse en una herramienta didáctica interesante. Al mismo tiempo que les permite a los estudiantes ir más allá de una lectura privada y silenciosa del poema y explorar la dimensión sonora, performática y contextual del mismo texto, les pone en contacto directo con la presencia del poeta a través de su propia voz. Como ya he mencionado, la relación directa con esa presencia, con ese cuerpo real, histórico, y con la manera específica con que el poeta vocaliza su propio poema, lejos de dejar indiferentes a los estudiantes, estimula en ellos curiosidad y emociones, a veces, contradictorias. El reto del educador es, por tanto, tomar estas emociones, que a menudo se deben todavía a un tipo de escucha ingenua, y canalizarlas hacia un verdadero aprendizaje de una escu-

cha activa, consciente y finalmente crítica. En este sentido, preguntas como ¿de qué forma cambia tu percepción del poema al escucharlo recitado?; ¿hay alguna palabra o frase que suene diferente a como la imaginaste?; ¿cómo el ritmo, el tono o las pausas del recitador (especialmente si es el propio poeta) afectan el significado o la emoción del poema?; ¿identifican alguna variación entre la versión escrita y la oral?; si la hay, ¿a qué crees que se debe?, etc., tienen el objetivo de desarrollar la atención y la sensibilidad auditiva del estudiante, la comprensión de lo que está escuchando y la capacidad de darse cuenta de que existe la posibilidad de hacer un análisis intermodal entre texto y audio. Además, para que los estudiantes conecten con el autor de una manera más íntima y comprendan la poesía como una forma de arte viva y performática, después de una sesión de escucha de estos materiales, se les puede preguntar, por ejemplo, ¿qué dice la voz del poeta sobre la intención o el estado de ánimo detrás del poema?; ¿hay momentos donde la voz añade una capa de significado que el texto por sí solo no revelaría?; ¿cómo influye la performance del poeta en nuestra interpretación final de la obra? y finalmente, se les puede pedir que comparen la voz del poeta con la voz que ellos mismos «le pondrían» al poema en su lectura silenciosa.

Este tipo de acercamiento activo propuesto a los estudiantes fomenta la creación de inter-

pretaciones propias informadas por una escucha que progresivamente se vuelve más profunda. Después de estas actividades de escucha y análisis, los estudiantes también pueden grabar sus propias lecturas de los poemas como ejercicio final de esta primera etapa recogiendo todas las impresiones derivadas de la escucha de las grabaciones del propio poeta. Este tipo de ejercicio llevará a la necesidad de comparar y discutir una vez más sobre el lenguaje poético abriendo camino a nuevas preguntas como ¿qué decisiones tomaron sobre el ritmo, el tono y la entonación?, ¿cómo su propia lectura difiere o se asemeja a la del autor? y, finalmente, ¿qué aprendieron sobre el acto de recitar poesía? El resultado será un desarrollo de la apreciación estética, la autoexpresión y la comprensión práctica de los elementos del lenguaje poético y de la lectura en voz alta. Al incorporar este tipo de escucha activa de los materiales de audio contenidos en los archivos digitales, el aula de poesía se transforma en un espacio dinámico donde los poemas cobran vida a través de la voz del poeta y de los mismos estudiantes que desarrollan habilidades auditivas y analíticas, enriqueciendo su relación con la literatura.

Que los estudiantes exploren activamente cómo la voz del poeta influye en la comprensión y la emocionalidad del poema es, sin embargo, el objetivo de una escucha todavía un poco ingenua. El paso ulterior, por lo tanto, es mejorar sus ca-

pacidades propiamente analíticas en relación con el lenguaje poético. Por eso, prestar atención a la materialidad sonora de las voces de los poetas, a la sustancia acústica contenida en el *fonotexto* de la grabación, a elementos como el ritmo, la entonación, la melodía de la frase hablada, las pausas, los silencios, la velocidad del habla, el timbre y el tono de voz es importante, ya que son todas características que pueden expresar cierto estado de ánimo, ciertas emociones, mostrando una posible «persona poética», es decir, un sujeto lírico específico. Me estoy refiriendo a los elementos prosódicos y paralingüísticos que, en la *performance* vocal del poeta, siempre aportan cierto significado que no deriva de las palabras, sino de cómo las palabras son pronunciadas *en* y *por* la voz. Es decir, un significado que precede a las palabras que componen un poema.

Labor de oído

Para desarticular el tipo de atención que, cuando se trata de poesía, nuestro cerebro le concede de forma preponderante al significado *de* las palabras, utilizo un ejercicio con el cual quien escucha se da cuenta de que existe también un significado *en* la voz. En varias ocasiones, en universidades españolas y latinoamericanas, he tenido la oportunidad de proponerles a grupos de alumnos de grado y posgrado, un laboratorio de escucha crítica dedicado a la poesía. Cada vez

que he tenido esa oportunidad, he empezado con ese ejercicio para que el auditorio —nunca mejor dicho— entrara directamente en contacto con el verdadero objeto de esta escucha: la voz. Antes de ponerles el audio con la grabación del primer poema, siempre les pido que cojan un folio y un bolígrafo, del color que quieran, y luego que escuchen atentamente el audio que les voy a poner. También les pido que, mientras van escuchando la voz del poeta leyendo sus versos, vayan dibujando en el folio una línea, que puede ser continua o no, recta o curva, larga o breve, que tiene que representar intuitivamente y según la sensibilidad de cada uno de ellos el movimiento progresivo de la voz que están escuchando. Antes de darle a la grabación, les aseguro una vez más que se trata de poesía y que van a escuchar la voz de un poeta leyendo un poema. Mientras los estudiantes escuchan la grabación, no les enseño el texto.

Al tratarse de estudiantes hispanohablantes, les pongo siempre la grabación del poema «Gió» leído en voz alta por su autor, el poeta vietnamita Nguyen Chi Trung. Al empezar el audio, esta peculiar elección genera una sorpresa enorme, ya que el auditorio siempre da por descontado que a quien van a escuchar es a alguien leyendo en español. Al oír una lengua que no conocen y, además, tan diferente de la propia, la primera reacción es tan fuerte que a menudo no consiguen llevar a cabo el ejercicio que les había propuesto.

Este inesperado experimento demuestra cómo, cuando nos ponemos a escuchar, nuestro cerebro está acostumbrado a sintonizarse con y a buscar siempre el significado *de* las palabras anclando el proceso cognitivo en la semántica de lo que oye. Expuestos a la voz de Nguyen Chi Trung, los que escuchan de esa forma no tienen dónde agarrarse y, por lo tanto, se quedan perplejos. Sin embargo, es precisamente en ese momento cuando entienden que también la voz —la pura voz, el sonido de una voz— puede sugerir elementos de significaciones. De hecho, ya a la segunda escucha, todos consiguen hacer el ejercicio y, aunque no entiendan nada a nivel semántico, consiguen identificar ciertos elementos semióticos como la repetición de ciertos sonidos o tonos. El vietnamita, como es sabido, es una lengua tonal y este elemento paralingüístico proporciona cierta sinuosidad. Algunos, en una escucha ulterior, junto con las variaciones de tono también logran detectar las variaciones de velocidad o intensidad. El último paso de este ejercicio es mostrarles a los presentes el texto del poema, enseñándoles que, a pesar del alfabeto diferente empleado por la lengua vietnamita, la estructura del poema es efectivamente recursiva, con estrofas y sonidos que se repiten.

Otro ejercicio igualmente interesante que les propongo a los estudiantes del laboratorio de escucha crítica sirve para que se familiaricen, por ejemplo, con la figura retórica de la anáfora

y para que entiendan que toda figura retórica de sonido tiene que ver con la repetición —véase *La ripetizione creativa* (1982) de Iván Fónagy— y que, finalmente, eso también afecta a la estructura de un poema en cualquier idioma. El ejercicio consiste en la escucha del poema «Eilėraštis apie lietuviškojo identiteto paieškas» del poeta lituano Gintaras Grajauskas. Un auditorio completamente hispanohablante no entiende el lituano y una vez más tiene que dejarse llevar por lo que escucha: la voz del autor, sus inflexiones, sus movimientos, sus repeticiones de sonido. Otra vez con un folio y un bolígrafo en la mano, los estudiantes que están escuchando la voz de Grajauskas tienen que identificar el número de versos que componen el poema, trazando varias líneas de izquierda a derecha como si estuvieran repitiendo su estructura. En esta primera fase, aún no les muestro el texto y, sin embargo, gracias a la presencia masiva de la anáfora y de un mismo estribillo, aunque desconozcan la lengua, casi todos los estudiantes logran entender muy bien la estructura del texto, dividiendo las estrofas y los estribillos, y hasta detectando el número exacto de los versos que lo componen.

También hay ejercicios en una lengua conocida por el auditorio. Es el caso del poema «Pájaro en mano» de José María Micó. Siempre a partir de la escucha de la grabación y sin ver previamente el texto impreso, el objetivo del ejercicio es reco-

nocer la estructura del poema. Lo interesante es que, en este caso, la voz de Micó evidencia la cadena sintáctica de las frases en vez de someterse a la estructura métrica de los acentos y las rimas. Al leerlo en voz alta, el poeta «desordena» la forma fija del soneto: a Micó no le interesa seguir la jaula métrico-rítmica del soneto, sino que su lectura suene natural, que el público entienda lo que está leyendo. Esta elección no es nada extraña o especial, de hecho, hay muchos autores que, aunque utilizan metros clásicos y estructuras fijas, al leer en voz alta sus propios poemas ponen el énfasis en el significado de lo que están leyendo. La lectura en voz alta por parte del poeta siempre es una autolectura y, por lo tanto, también una auto-escucha. Esta realimentación crea consecuencias tanto en términos de producción de un texto poético —hay poetas, por ejemplo, que escriben directamente para leer en público— como en términos de recepción —piénsese en quienes escuchan los poemas *en vez* o *a la vez* de leerlos—. También en el caso de este último ejercicio, durante la escucha los alumnos tienen que desvincular su oído del significado de las palabras, que ahora entienden, y poner una vez más toda su atención auditiva en los sonidos producidos por la voz del poeta identificando repeticiones y acentos, pausas y sonidos similares. Finalmente llegan a entender que lo que están escuchando es, en efecto, un soneto.

Escucha crítica

Todos estos ejercicios que acabo de mencionar se basan en el método de la Gestalt y sirven en un primer momento para desarticular la escucha que normalmente está dirigida a la semántica del discurso. A los ejercicios más básicos que se centran en las sensaciones que el objeto de la escucha despierta en el sujeto que escucha, se añaden otros que tienen como objetivo visualizar de una forma, aunque todavía intuitiva y personal, la progresión rítmica de la lectura en voz alta del poeta y familiarizarse con las características paralingüísticas de la vocalización de un texto específico. En este sentido, las líneas y las transcripciones que los estudiantes realizan en el folio son una primera manera de representarse a sí mismos el movimiento que la voz le imprime al texto poético en el acto de la lectura. Es una forma de tomar conciencia por parte de quien escucha de que está escuchando, de que está realizando la acción de escuchar y, además, de que lo que está escuchando es un objeto muy particular, es decir, la voz de un poeta leyendo un poema. Por otro lado, la escucha crítica es aquella que, siendo activa y presente a sí misma, acumula también experiencia precisamente para interpretar el objeto que se está atendiendo. En este sentido, la escucha de alguien que presta el oído a la voz de un poeta es «crítica» no solo si este tiene adecuadas capacidades lingüísticas y culturales, sino también si maneja con cierta

familiaridad los fenómenos relacionados con el lenguaje poético como el verso, el acento, la rima, la cesura, el encabalgamiento, las repeticiones y las estructuras métricas, además de los elementos paralingüísticos como el tono, el volumen, la velocidad, la frecuencia, etc.

Para que el auditorio no se limite a las sensaciones y empiece a familiarizarse con los elementos estructurales del lenguaje poético, aumentando el nivel de conciencia de su escucha, resulta útil el ejercicio de transcribir el poema según el movimiento de la voz del poeta. Con este fin, les pido a los estudiantes que lean un poema, que lo escuchen y que luego vuelvan a escribirlo localizando los puntos en que la voz del poeta realiza un encabalgamiento y donde, en cambio, se detiene creando una pausa. Es decir, un detenimiento de la lectura en voz alta que, por ejemplo, no siempre ocurre en correspondencia con una coma o un punto. Con este ejercicio se evidencia que, leyendo en voz alta, muchos poetas vuelven a escribir sus propios textos, muchas veces con finalidades comunicativas, para que el público los entienda mejor. Ese movimiento que la voz del poeta le imprime al texto puede ser muy útil a la hora de interpretar un poema. El caso de Claudio Rodríguez es bastante emblemático: al escuchar su lectura en voz alta, en general su poesía parece mucho más clara y accesible, como mostré en mi libro de 2018 ejemplificando con su poema «Alto jornal».

Oído artificial

Actualmente, en la red existen programas que hacen un análisis científico de la señal acústica de la voz y visualizan su espectrograma. Uno de ellos es PRAAT, un software gratuito que funciona con varios sistemas operativos y sirve para el análisis científico del habla, diseñado y desarrollado por Paul Boersma y David Weenink de la Universidad de Ámsterdam. Con PRAAT se puede visualizar el espectrograma de la voz grabada y, entre otras cosas, se puede analizar la entonación, la intensidad o el volumen. Su uso, sin embargo, no es siempre intuitivo. Otros programas interesantes para el «procesamiento de señal de audio [que] ofrecen herramientas digitales para el estudio de grabaciones de audio de conversaciones, lecturas o performances vocales, sin acompañamiento musical» (Meza, 2024: 469) son Gentle, Drift y World. Se trata de programas diseñados o desarrollados por un equipo multidisciplinar de la Universidad de California, en Davis, a cargo de Marit MacArthur, cuyo uso puede contribuir a refinar las aproximaciones en estudios académicos de los aspectos sonoros de la poesía (Meza, 2024: 469-470). Aurelio Meza, por ejemplo, nos da un ejemplo de cómo estos diferentes programas se pueden emplear para analizar los aspectos tonales de las grabaciones realizadas con las voces de reconocidos poetas mexicanos como Rosario Castellanos, Octavio Paz, Eduardo Lizalde, Elsa

Cross, Jaime Sabines y Coral Bracho. Su estudio muestra cómo estos programas pueden ayudar a comprender los aspectos propiamente aurales de la creación literaria y de la expresión vocal humana.

La última frontera de la medición —y la reproducción— de las cualidades de la voz humana vinculada a la tecnología VoIP (Voz sobre IP) es obviamente la Inteligencia Artificial. Actualmente ya existen varias aplicaciones capaces de analizar las características acústicas de una voz humana particular y utilizarlas para reproducir con una calidad extremadamente alta —y además en diferentes idiomas— el habla de la persona que prestó —conscientemente o no— su propia voz. En este sentido, no estamos muy lejos del momento en que, a partir de una grabación cualquiera, aunque muy antigua y con una calidad muy baja, se logrará destilar la sonoridad, el tono y la calidad de la voz de un poeta fallecido hace años para producir un *podcast* donde su voz lee e interpreta una serie de poemas que a lo mejor nunca había leído y grabado en vida. Pienso en el caso de Miguel Hernández y del único registro sonoro que se conserva, hoy por hoy, de su voz que se realizó en París en 1937 gracias al escritor cubano Alejo Carpentier. A pesar de que la calidad de la grabación es francamente muy baja, gracias a las actuales herramientas fundamentadas en la Inteligencia Artificial sería posible no ya solo limpiar el audio,

sino literalmente hacerle leer a Hernández cualquiera de sus poemas. No entro aquí en las implicaciones legales y éticas de estas prácticas, solo señalo esa eventualidad no muy lejana.

Caminos

Estas observaciones sobre las posibilidades didácticas de la poesía relacionadas con los materiales multimedia contenidos en los archivos en línea dedicados a la voz de los poetas están fundamentadas tanto en mi investigación teórica de los últimos quince años como en mi experiencia personal y práctica realizada con labor de campo, grabando las voces de más de doscientos poetas para el proyecto «Phonodia». El método de acercamiento que propongo aquí y que articula una escucha activa y crítica, de tipo subjetivo e instrumental, es el resultado de la combinación tanto de mis estudios como de mi práctica, ambas experiencias siempre individuales y subjetivas. Ese método —si es que se puede hablar efectivamente de «método»— está pensado en primer lugar dentro de la práctica hermenéutica que indaga tanto en el texto escrito como en la articulación de la voz en la configuración intermedial que proponen los archivos en línea como «Phonodia». Las propuestas didácticas que propongo aquí son el resultado de un proceso de decantación o de prueba empírica de ciertas ideas sobre la voz y la escucha que siguieron a partir de las preguntas con que se ini-

ció este breve escrito. Con estas palabras quiero decir que el camino —palabra sin duda mejor que *método*— para la realización de una didáctica que explore el intrincado bosque de las voces de los poetas en el paisaje del lenguaje poético está aún en pleno proceso de apertura.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland (1986): *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós.
- CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (eds.) (2011): *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus.
- FÓNAGY, Ivan (1982): *La ripetizione creativa. Ridondanze espressive nell'opera poetica*, Bari, Dedalo.
- LISCIANI PETRINI, Enrica (2004): «Introduzione. Noi diapason-soggetti», en Jean-Luc Nancy, *All'ascolto*, Milano, Raffaello Cortina, pp. V-XXXI.
- MEZA, Aurelio (2024): «El sonido de la poesía en español del siglo XX: una escucha asistida por Computadora a las voces de seis poetas en México», en Susana González Aktories y Mariana Masera (coords.), *Oralidades en la era digital: archivos, activaciones, memorias y resonancias. Nuevas aproximaciones a los estudios de los impresos populares y la voz*, Ciudad de México, UNAM, pp. 469-515.
- MISTRORIGO, Alessandro (2018): *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*, Venecia, Edizioni Ca' Foscari.
- NANCY, Jean-Luc (2004): *All'ascolto*, Milano, Raffaello Cortina.

OCHOA GAUTIER, Ana María (2014): *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century*, Colombia, Durham and London, Duke University Press.