

Consideraciones sobre los nuevos paradigmas poéticos a partir de *Phonodia**

Alessandro Mistrorigo**

Al igual que otros archivos en línea, la página web del proyecto *Phonodia* organiza sus materiales multimediales de manera particular. El texto del poema y la grabación que reproduce la lectura en voz alta del autor se encuentran en el mismo lugar digital. Tal configuración impone una especie de desdoblamiento del poema que se presenta en su versión textual y su versión vocalizada. El usuario que accede a este tipo de archivo en línea dedicado a la poesía, por lo tanto, puede disfrutar del poema en su versión canónica, es decir, con su versificación original tal y como se presenta en la página del libro, y de la grabación de audio que reproduce la lectura en voz alta del poeta, autor de aquel poema específico. Como expliqué en el libro *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas* (2018), este tipo de configuración es el resultado de una investigación tanto teórica como práctica sobre la naturaleza y el rol de la voz en tanto que elemento acústico integrante del lenguaje poético y en relación con las grabaciones de audio. A su vez, esta configuración, que prevé junto al texto la posibilidad de escuchar la voz del poeta, modifica y ensancha las posibilidades hermeneúticas del poema.

* Esta publicación se inserta en el marco del proyecto PRIN 2022 *Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panispanica (1980-2022)* / *Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022)*, ID 2022JML3N9, Ministero dell'Università e della Ricerca y Unión Europea-Next Generation EU.

** Università Ca' Foscari Venezia.

Según Irina O. Rajewsky, la relación que se establece entre estas dos versiones puede llamarse “intermedial” ya que se verifica *entre* diferentes medios. El término “intermedial”, escribe Rajewsky, “designates those configurations which have to do with a crossing of borders between media” (2005: 46). Con estas palabras, la crítica alemana apunta a aquellas configuraciones que tienen que ver con el hecho de ir más allá del límite *entre* medios heterogéneos. En su teoría, además, Rajewsky diferencia los dos conceptos opuestos de “intramedialidad” e “intermedialidad” de lo que se define “transmedialidad”. Si la “intramedialidad” es la cualidad de los fenómenos que ocurren solo dentro de un medio y la “intermedialidad” describe la cualidad de los fenómenos que pueden moverse *entre* dos o más medios, es decir, que transgreden sus límites, la distinción principal con respecto al concepto de “transmedialidad” reside en que un fenómeno intermedial tiene un medio de origen claro, mientras que un fenómeno transmedial no lo tiene y, por lo tanto, no resulta específico de ningún medio.

En la mayoría de los archivos en línea dedicados a la poesía como *Phonodia* que favorecen una relación de tipo intermedial, el “origen claro” se identificaría siempre con el poema en tanto que texto escrito, con su versificación canónica, tal y como se presenta en el libro. Sin embargo, aquí resulta interesante tomar en consideración también el concepto de “trascendencia textual” de Gérard Genette (1989: 9). Con ese concepto, Genette se refiere a todo aquello que trasciende los límites físicos del texto pero que, sin embargo, está en relación con él. No se limita a lo que está escrito en las páginas, sino que abarca una serie de elementos que lo rodean, lo prolongan o lo influyen. Como se sabe, el crítico francés, agrupa estos elementos bajo el término general de “transtextualidad”, que a su vez subdivide en cinco categorías: el paratexto, que comprende peritexto y epíteto; el metatexto, es decir, el comentario crítico; el hipertexto, que estaría en una relación de derivación con el texto matriz transformándolo, imitándolo y continuándolo; el architexto, a saber, el género al que pertenece un texto; y, finalmente, el intertexto, que se refiere a la copresencia entre dos o más textos y se manifiesta a través de citas, alusiones, plagios o referencias implícitas.

Para Genette la transcendencia textual implica que la comprensión de un texto no se tiene que limitar a su contenido literal, sino que, al fin de obtener una lectura más completa y profunda, hay que considerar todos los elementos que lo rodean, lo comentan, lo derivan, lo clasifican y lo relacionan con otros textos. Estos elementos, de hecho, “trascienden” la materialidad del texto y están intrínsecamente ligados a su significado y recepción. De tal manera, cuando la voz de un poeta origina con su lectura una versión vocalizada de un poema, según la clasificación de Genette, la grabación que deriva de esa lectura sería asimilable a un hipertexto, siendo que la versión vocalizada transforma y continúa el poema originalmente escrito en la página. Sin embargo, cuando en la red el usuario encuentra las dos versiones que cohabitan en la misma página según la configuración de los archivos en línea como el caso de *Phonodia*, lo que ocurre en términos de significado y recepción es la liberación del haz de interferencias *entre* medios diferentes originadas por la relación intermedial descrita por Rajewsky que, a su vez, se verifica dentro de un proceso de transcendencia no solo textual, sino medial. La grabación con la voz del poeta no solo trasciende el texto, sino también el medio: el poema pasa de la escritura a la voz.

Al hablar de escritura y de voz como medios hay que tener cuidado. A primera vista, se podría pensar que, en el caso de *Phonodia* y los otros archivos parecidos, el poema pasa simplemente de la página del libro a la grabación de audio. Ambos, la página y la grabación, sin embargo, no son propiamente medios, sino elementos más asimilables a unos soportes. Como la misma versión canónica de un poema se puede leer en la página de un libro o en la pantalla de un ordenador, de una tableta y de un móvil, una idéntica grabación de audio se puede reproducir infinitas veces a partir de un vinilo, de un casete, de un CD o directamente desde internet. Página y CD, libro y red, funcionan como soportes donde el usuario puede encontrar cada vez el mismo poema:

Por lo tanto, los dos medios que están en juego en *Phonodia* –y en los archivos digitales parecidos que los visualizan yuxtapuestos– son, por una parte, la «escritura» y, por otra, la «voz del autor» quien, en tanto que lector, articula el texto según sus competencias lingüísticas. El autor

se vuelve el ‘agente vocal’ del texto, de su propia escritura, es decir, un «autor-lector». Del mismo modo, esa duplicación del medio afecta profundamente también a quien recibe simultáneamente ambas versiones del mismo poema, es decir, el texto y el audio (Mistrorigo 2018: 21).

Al leer su poema en voz alta, el poeta se vuelve el ejecutor de esa lectura trasportándolo de su escritura a su voz y marcando originariamente esa transcendencia medial. Por eso, según el poeta y crítico Charles Bernstein, es determinante que no sea un lector cualquiera o un actor profesional quien produce la versión vocalizada del poema, sino el propio autor. Bernstein sostiene que la vocalización del poema por parte del autor es comparable con su primera visualización en la página impresa. Escribe el crítico estadounidense que la voz del autor marca para siempre “the poem’s entry into the world; and not only its meaning, its existence” (1998: 9). Es decir, la voz del autor no define solo el significado del poema, sino su ingreso en el mundo, su entrada en la existencia. Estas palabras atribuyen a la lectura del autor una especie de primacía en la relación con el texto que cualquier estudio de matriz hermenéutica nunca más podrá descartar. Como, entre otros, muestra Adriana Cavarero en su libro *A più voci* (2003), hay una relación indisoluble, humana e individual, entre *bíos* y *lógos*, cuerpo y lenguaje, donde no existe una jerarquía, más bien una influencia mutua, un cortocircuito.

Al leer en voz alta, el autor-lector está utilizando –o, a menudo, es utilizado por– su propia voz como si estuviera (re)escribiendo el poema por primera vez. La relación entre *medio-escritura* y *medio-voz* se declina, así como un *tránsito* muy complejo. Un texto poético pasa de la escritura (espacio) a la voz (tiempo) *del* y *por* el poeta, quien simultáneamente *se* escucha *a sí mismo* leyendo; es decir, articulando físicamente el lenguaje con su propia voz (Mistrorigo 2018: 22).

Un tránsito muy complejo porque, no solo atañe a un tipo de discurso muy particular como la poesía que conlleva, por parte de quien escribe, toda una serie de competencias lingüísticas, culturales y propiamente poéticas, sino que también afecta –y es afectado por– la voz, un elemento también muy particular que pertenece –aunque sin

pertenecerles completamente— a los ámbitos de lo oral y lo acústico, pero también del cuerpo, es decir, de lo biológico y, al mismo tiempo, de lo psicológico, de lo cultural, al discurso de la música, del canto o de lo performativo, del teatro, etc. Además de Bernstein y Cavarero, han escrito sobre la relación de la poesía con la voz humana muchos otros críticos y filósofos como Roland Barthes, Paul Zumthor, Corrado Bologna, Giorgio Agamben, Mladen Dolar, Reuven Tsur, Davide Nowell-Smith, todos con acercamientos muy diferentes.

Sin duda, la voz humana es un elemento muy difícil de abarcar y tampoco los poetas saben muy bien cómo definirla, ni, a menudo, cómo usarla. Sin embargo, cuando en los archivos como *Phonodia* nos enfrentamos a la configuración donde el poema está desdoblado, es precisamente del elemento de la voz que se produce esa transcendencia medial que reconfigura tanto el estatus del autor como el del lector ya que, dentro de la elaboración del significado del poema y su recepción, convoca también un paradigma cognitivo diferente: el canal del oído. Cuando, de hecho, esa transcendencia medial desde la escritura a la voz la realiza el propio poeta que ha escrito el poema y que sobre ese mismo texto tiene no solo competencias lingüísticas, sino también propiamente creativas, se notan “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” (Mistrorigo 2018: 22-23).

El autor-lector es verdaderamente un intérprete especial que, siendo *también* el autor del poema, ejerce un grado de autoridad elevado en cuanto a la trasposición de aquel poema del “medio-escritura” al “medio-voz”. La posición del autor, de hecho, *puede ser* privilegiada, ya que “es el que conoce más de cerca la intención del mismo [poema]; porque ha oído el tono de la voz interna en el proceso de gestación, porque su oficio pasa por darle ritmo y voz a su criatura de lenguaje” (Bravo 2011: 17). Escritura y voz se originan ambas del autor y la voz siempre “es un fenómeno de oído y diálogo interno” (Bravo 2011: 17) así que escucharse hablar es una operación tan importante como la de verse reflejados en el espejo: escuchar la propia voz está en la base de la construcción del ‘yo’, de la subjetividad individual (Dolar 2004: 39).

Al igual que un cortocircuito, la perspectiva de una ‘voz interna’ –piénsese en la voz de las Musas o directamente al concepto clásico de ‘inspiración’– activa interferencias e interacciones que a su vez afectan, por una parte, a la capacidad poético-creativa del autor y, por otra, a sus competencias lingüísticas como lector de su escritura. La relación que el autor-lector tiene con su práctica poética y su texto, por lo tanto, atañe también a la relación que él mismo pueda tener con su propia voz y su práctica de lectura. Si así es, pues, no sería del todo equivocado pensar que su manera de llevar el texto a la propia voz, su manera de leerlo, de vocalizarlo, su gesto vocal específico y personal, su participación más o menos intensa, su proximidad psicológica, determinaría tanto la articulación que se abre *entre* su escritura y su voz, *entre* el ‘medio-escritura’ y el ‘medio-voz’, como el proceso de tránsito de un medio al otro, y viceversa.

Sin embargo, el cambio de paradigma cognitivo que nos brinda la voz de los poetas que en los archivos digitales dedicados a la poesía se encuentra junto con la versión textual del poema no afecta solo al autor, sino que también facilita el cambio del estatus del lector clásico que se vuelve *también* oyente. Eso implica que, para escuchar la voz, el lector tiene que acceder al canal cognitivo del oído. Delante del poema en la doble configuración, el lector tiene que empezar a escuchar. Al estudiar la relación entre voz y escritura, entre el silencio y el espacio blanco de la página, 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 –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.

Para entender lo que significa escuchar la manera en que la voz articula *bíos*, cuerpo –el poeta– y *lógos*, lenguaje –el poema– nos ayuda Italo Calvino que, en el cuento titulado *Un re in ascolto* recogido en la colección inacabada *Sotto un sole giaguaro* y publicada póstuma en

1986, nos regala un método de indagación fenomenológica de la voz. El cuento, de hecho, está dedicado al sentido del oído y a la práctica de la escucha. En un momento, se lee: “Ecco, allontana dal tuo udito ogni intrusione e distrazione, concentrati: la voce di donna che ti chiama e la tua voce che la chiama devi captarle insieme nella stessa intenzione d’ascolto (o vuoi chiamarlo sguardo dell’orecchio?) [...]” (Calvino 1986: 167). Para explicar cómo el rey protagonista del cuento tiene que ponerse a la escucha de sus enemigos, Calvino recurre a la que llama primero la “intención de la escucha” y luego, entre paréntesis la “mirada del oído”. En otras palabras, hay que concentrarse y tener la intención de escuchar, tener el oído puesto y *ver* la voz.

Las palabras de Calvino me parecen apuntar a un tipo de escucha que el filósofo francés Jean-Luc Nancy ha interrogado en su libro *A la escucha*. Aquí, el acto de escuchar se vuelve reflexivo y se dirige, como un verdadero oído filosófico, 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, mientras el *sujeto a la escucha* 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, “come vibrante ‘piegarsi e dispiegarsi’ di un’onda che trascorre e si sponde creando *in (dentro) sé e da (fuori) sé* una pluralità di ‘connessioni e consonanze’” como explica Enrica Lisciani Petrini en la introducción de la edición italiana del libro (2004: XXI). A ese sujeto que escucha, el sonido *le acuerda* –le otorga– siempre un sentido. Así, según la hermosa definición de Lisciani Petrini, el sujeto que escucha siempre es un *diapasón-sujeto*.

Para *ver* una voz, entonces, hay que concentrarse preliminarmente en lo que nuestro oído está escuchando cuando escuchamos la voz de un poeta: es decir, el elemento semiótico de su vocalización, qué sonidos produce y cómo los produce. Para conseguir esa escucha primaria hay que limpiar nuestro oído de otro elemento que compone el lenguaje, es decir, el semántico, al que nuestro oído está literalmente adicto. Solo si hacemos este primer ejercicio, conseguiremos escuchar de forma transparente aquella voz individual. Claudio Magris tiene un cuento hermosísimo, titulado *Le voci*, en el que reflexiona

sobre la acción de escuchar y, en la senda de Calvino, sugiere una fenomenología de la escucha, aunque, esta vez, las voces que el protagonista se pone a escuchar son aquellas grabadas en los antiguos contestadores automáticos. Escribe Magris:

È inutile che mi vengano a dire che è sempre la stessa registrazione, lo so anch'io, ma... ecco, è come guardare una fotografia. È sempre la stessa, ma ogni volta emerge o scompare qualcosa di nuovo; adesso c'è una malinconia in quella piega della bocca che prima sorrideva – e sorride ancora, si capisce, la fotografia è quella, ma come la guardi di nuovo vedi un'increspatura dolorosa in quel sorriso, una linea più scavata, un'ombra più profonda (Magris 1995: 25).

En el cuento de Magris, el personaje que está hablando escucha obsesivamente los mensajes vocales que se encuentran grabados en los contestadores telefónicos de unas mujeres. Cuelga siempre antes de que respondan y, a pesar de que el mensaje siempre es el mismo y las voces que escucha son siempre idénticas, cada vez que las escucha las interpreta de forma diferente. El protagonista tiene aquí una actitud propiamente hermenéutica que deriva de su fijación y de la reproducibilidad de las grabaciones de audio. La reproducibilidad representa entonces el paradigma fundamental de una grabación y la voz humana que nos llega a través de los diferentes dispositivos reiterándose de forma potencialmente infinita es lo que Walter Ong llama “oralidad secundaria” (1982: 134-135) o Paul Zumthor “oralidad mediatizada” (1991: 253-254). En tanto que característica intrínseca de cualquier grabación, esa reproducibilidad afecta directamente a su potencial interpretativo, es decir, a la posibilidad de quien escucha de enfrentar críticamente la misma grabación.

En otras palabras, la cita de Magris sugiere la manera en la que hay que enfrentarse como oyentes críticos a las grabaciones que reproducen la voz de un poeta: pensar en una grabación de audio *al igual que* en un texto impreso. Como ocurre con un texto impreso que podemos volver a leer e interpretar todas las veces que queramos, podemos volver a escuchar una grabación un número infinito de veces y, cada vez, interpretarla de forma diferente. Una grabación, de hecho, no es solo una herramienta de archivo para la reproducción de la voz

del poeta: al fijar la voz del poeta, la tecnología de grabación la media, la transforma y la recontextualiza, generando una nueva realidad sonora que debe 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. En el canto es la parte de la extensión vocal donde la voz se siente más natural y produce un sonido pleno y equilibrado. Dependiendo del contexto, el término ‘tesitura’ también puede evocar la idea de la ‘textura’ o de la ‘disposición’ de las notas en una composición musical, pero, refiriéndonos a las grabaciones de las voces de los poetas, podemos pensar en los diferentes sonidos que se escuchan en un archivo sonoro. 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.

En este sentido, el fonotexto fijaría no solamente la voz en tanto que exceso del *lógos* –esa materia vocal, pulsional, relacionada al cuerpo que Julia Kristeva llama ‘chora semiótica’ (2006: 28)– o en tanto que medio-voz en relación con el medio-escritura del texto impreso:

Si este último, de hecho, es el lenguaje poético puesto en acto en la representación tipográfica del poema –en la página de un libro o una pantalla–, el medio-voz –en vivo o en una grabación– corresponde a la voz con su excedencia *puesta en acción* dentro de la representación acústica del poema realizada por quien ese mismo poema lo escribió, por su propio autor. La diferencia entre texto en acto y voz en acción es la misma que existe entre espacio y tiempo: si el texto poético necesita de un soporte espacial para ser representado en su fisicidad (tipo)gráfica –piénsese en la versificación–, la voz demanda un soporte dinámico que se mueva en la extensión temporal. Es decir, un cierto tiempo durante el

cual la voz del que lee [...] pueda desplegarse vocalizando el poema. En este sentido, se vuelve fundamental la prosodia y el movimiento de la voz (Mistorigo 2018: 29).

El fonotexto, entonces, correspondería al movimiento de la voz en el tiempo tal y como lo fija el registro sonoro. Es por eso por lo que, al hablar de la voz en la poesía, el crítico inglés David Nowell-Smith acude a la terminología de la teoría de la comunicación y habla de ‘cronémica’ y de ‘animación del lenguaje’: “poetry’s vocality is not simply prosodic but [...] chronemic, concerned with [...] the animation of language” (2015: 11). Una escucha activa y crítica del fonotexto que los archivos en línea como *Phonodia* brindan a sus lectores oyentes que desafía los modelos cognitivos centrados exclusivamente en la lectura textual es cada vez más necesaria. Se trata de una escucha crítica que tiene que ir más allá de una audición pasiva o meramente receptiva y apuntar a una aproximación a las grabaciones de tipo activo, reflexivo y analítico. 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 proponiendo un acercamiento hermenéutico de los elementos que configuran el fonotexto.

Hay que prestar atención a la materialidad sonora de las voces de los poetas, a la sustancia acústica contenida en 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. Todas características que pueden expresar cierto estado de ánimo, ciertas emociones, mostrando una posible ‘persona poética’, es decir, un sujeto lírico específico. Me refiero aquí a los elementos prosódicos y paralingüísticos que en la performance vocal del poeta siempre aportan significado y contexto. Además, paralelos al fonotexto del poeta, en la grabación entrarían también los ruidos de fondo o el eco, la reverberación del espacio, es decir, otros elementos que la contextualizan y también pueden ser significativos. Una escucha verdaderamente crítica, entonces, implica investigar y considerar no solo el fonotexto, sino también el contexto en el que se realizó la grabación: fecha, lugar, propósito (lectura pública,

entrevista, grabación privada), tecnología utilizada. Todos elementos que, junto con el análisis de la performance vocal del poeta, influyen en la producción y recepción del fonotexto.

En este sentido, una grabación puede afectar 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 puede influir en la interpretación crítica. De hecho, la escucha crítica no ignora el texto escrito, matriz originaria la relación intermedial, 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 primer lugar en reconocer el movimiento de la voz del poeta en el fonotexto reconociendo las diferencias que pueden surgir en relación con el texto de origen, por ejemplo, con respecto a su versificación.

Esa transcripción del movimiento que, en la lectura, la voz del autor le imprime a la versificación del texto matriz operando sobre recursos básicos del lenguaje poético como, por ejemplo, el encabalgamiento y la cesura, es un primer paso. Ese tipo de transcripción marca las pausas en la línea de la prosodia y la continuidad de los bloques fónicos que superan el límite del verso. En cierto modo, corresponde a lo que en el análisis de la dinámica prosódica se define como “método subjetivo” (Albano Leoni – Maturi 2015: 80). A éste, se apareja el “modelo instrumental” que utiliza herramientas de análisis de la señal acústica producida por la voz. Tales instrumentos se utilizan en la fonética acústica para analizar las características paralingüísticas o suprasegmentales como la duración y el ritmo, la intensidad o volumen, la frecuencia fundamental o pitch, la entonación, etc. Estas herramientas analizan el espectro de la señal dinámica en cada momento y proporcionan una representación que evidencia simultáneamente la estructura espectral instantánea y sus variaciones en el tiempo (Albano Leoni – Maturi 2015: 100).

Actualmente, en la red existen varios programas que hacen este tipo de análisis científico de la señal acústica de la voz y visualizan

su espectrograma. Sin embargo, los programas que me parecen más 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. Como escribe Aurelio Meza, se trata de unos programas

diseñados o desarrollados por un equipo multidisciplinario de la Universidad de California, en Davis, a cargo de Marit MacArthur [cuyo] uso contribuye a refinar las aproximaciones en estudios académicos a los aspectos sonoros de la poesía, la retórica, la recitación y los registros en audio de performances vocales de diversos tipos (casuales, improvisa dos, planeados, en vivo o editados en estudio) (Meza 2024: 469-470).

En su estudio, Meza 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. Autores que, a pesar de abarcar diversas generaciones y tener distintas poéticas, “comparten el hecho de haber sido antologados en más de una grabación literaria de audio, lo cual fue uno de los criterios principales de selección” (Meza 2024: 470). Lo que le interesa a Meza, entonces, es comprender los aspectos aurales de la creación literaria y de la expresión vocal humana. El término “aural” –al igual que “auralidad”– se refiere el aspecto más intrínsecamente sonoro del acto de la escucha humana. Ana María Ochoa Gautier explica que en las últimas décadas dentro de los estudios sociales y humanísticos se ha puesto en evidencia una especie de ‘giro aural’ que conlleva un creciente interés por temas relacionados al sonido y la escucha, así como un incremento en los estudios a ese respecto (Ochoa Gautier 2014: 207).

Al dominio de lo aural y de la auralidad, por lo tanto, pertenecería el fonotexto que, en su estudio, Meza se propone analizar a partir de conceptos parecidos a la idea de escucha crítica, en particular distinguiendo la “escucha atenta” de la “escucha atenta asistida por computadora”. Mientras que “la escucha atenta (*close listening*) es una reproducción sonora de la noción tradicional de ‘lectura atenta

(*close reading*)', [...] la escucha atenta asistida por computadora (*machine-assisted close listening*), [es] un concepto acuñado por Chris Mustazza [que indica] el uso de software especializado para el análisis sonoro de grabaciones literarias" (Meza 2024: 471-472). La combinación de estos dos tipos de lecturas, muy parecidas a la escucha crítica de tipo subjetivo e instrumental, dentro de la práctica hermenéutica que indaga tanto el texto escrito como la articulación de la voz en la configuración intermedial que proponen los archivos en línea como *Phonodia*, me parece algo no solo sumamente interesante y que va en la dirección correcta, sino que podría abrir caminos aún inexplorados dentro del eternamente intricado bosque del lenguaje poético.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBANO LEONI, Federico – MATURI, Pietro (2002), *Manuale di fonetica*, 3ª ed. con CD-ROM, Roma, Carocci.
- BERNSTEIN, Charles (ed.) (1998), *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, Nueva York - Oxford, Oxford University Press.
- BRAVO, Luis (2011), *La puesta en voz de la poesía, antiguo arte multimedia*, "SIC", 1, pp. 6-22.
- CALVINO, Italo (2000), *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Mondadori.
- CAVARERO, Adriana (2003), *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli.
- DOLAR, Mladen (2004), *A Voice and Nothing More*, Cambridge (MA), The MIT Press.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura de segundo grado*, Madrid, Taurus.
- KRISTEVA, Julia (2006 [1979]), *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del XIX secolo: Lautréamont e Mallarmé*, Milano, Spirali.
- LISCIANI PETRINI, Enrica (2004), *Introduzione. Noi diapason-soggetti*, en Jean-Luc Nancy, *All'ascolto*, Milano, Raffaello Cortina, pp. V-XXXI.
- MAGRIS, Claudio (1995), *Le voci*, Genova, Il melangolo.
- 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 – 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*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari.
- NANCY, Jean-Luc (2004), *All'ascolto*, Milano, Raffaello Cortina.
- NOWELL-SMITH, David (2015), *On Voice in Poetry. The Work of Animation*, London, Palgrave MacMillan.
- OCHOA GAUTIER, Ana María (2014), *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*, Durham and London, Duke University Press.
- ONG, Walter J. (1987), *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- RAJEWSKY, Irina O. (2005), *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, "Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies", 6, pp. 43-64.
- ZUMTHOR, Paul (1991), *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus.

*Nuevos
paradigmas
poéticos
transmediales
en el ámbito
panhispánico*

Antonella Cancellier
Marina Bianchi
M. Carmen Domínguez
Gutiérrez
(eds.)

cleup

Finanziato dall'Unione europea- Next Generation EU, Missione 4 Componente 2 CUP C53D23006880006, Progetto Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022) del Dipartimento di Scienze Politiche, Giuridiche e Studi Internazionali (SPGI) dell'Università degli Studi di Padova.

La presente pubblicazione è stata sottoposta a *peer review*.

Prima edizione: settembre 2025

ISBN 978 88 5495 890 6

© 2025 CLEUP sc

Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova

via G. Belzoni 118/3 – Padova (+39 049 8753496)

www.cleup.it

www.facebook.com/cleup

Tutti i diritti di traduzione, riproduzione e adattamento, totale o parziale, con qualsiasi mezzo (comprese le copie fotostatiche e i microfilm) sono riservati.

In copertina: l'immagine creata per la collana *Lince-o. Saperi Nomadi* è ispirata alla lince dell'emblema dell'Accademia Nazionale dei Lincei e alle code a spirale dei gatti fantastici delle incisioni di Conrad Lycosthenes (1557), Johann-Georg Schenck (1609) e Fortunio Liceti (1634).

Índice

- 9 Premisa
 Antonella Cancellier
- 11 Transmedialidad: hibridaciones y expansiones
 en la poesía panhispánica reciente
 Marina Bianchi, Antonella Cancellier
 M. Carmen Domínguez Gutiérrez
- 21 Cómo ser rapera y no morir en el intento.
 Notas sobre el hip hop femenino en Cuba
 Irina Bajini
- 35 Razón de la sinrazón para el título de un libro
 Rei Berroa
- 45 La escritura del ojo, de Pastor de Moya:
 una poética transmedial
 Marina Bianchi
- 65 En los fundamentos de una poética de la imagen:
 diarios y cinematografía en la obra de Pere Gimferrer
 Enric Bou
- 85 Un siglo de siglas: retórica publicitaria y transmedialidad
 en *Desde que el mundo es mundo* de Luis Bagué Quílez
 Giuliana Calabrese

- 105 Hacia una epistemocrítica hispánica. Ciencia y poesía
en *Fósiles* de Clara Janés
Antonella Cancellier
- 115 Un réquiem transmedia para una nación que se mira
en un espejo de espejos: *Rèquiem català. I si una nació
desfilant per una catifa vermella* (2023) de Juana Dolores
Simone Cattaneo
- 131 Atencia y María Zambrano:
complicidades literarias y epistolares (con nuevos datos
sobre *Trances de Nuestra Señora*)
Francisco Javier Escobar Borrego
- 149 *Azul serenidad o la muerte de los seres queridos*
de Luis Mateo Díez desde un enfoque transmedial
Loretta Frattale
- 167 De García Lorca a Paul Muldoon. Coney Island 1929.
Olas transtextuales en amplitud
Candelas Gala
- 185 Transmedialidad y sentido en la poesía española
contemporánea: algunos casos
Juan José Lanz
- 205 “Hay que ponerle nombre a esta tristeza”:
(des)equilibrios precarios en *Invención de la locura* (2017)
de Rosa Silverio
Maria Maffei
- 223 Consideraciones sobre los nuevos paradigmas poéticos
a partir de *Phonodia*
Alessandro Mistrorigo
- 237 *Spreadability* y convergencia cultural en la lírica española
de la transmedialidad
Francisco Morales Lomas

- 261 “Lo fugitivo permanece y dura”: el diálogo con los poetas
barrocos en los artículos periodísticos de Antonio Gala.
Lope de Vega y Francisco de Quevedo
Pedro J. Plaza González
- 271 Célula y hoja, ciencia y poesía: *El sueño de toda célula*
de Maricela Guerrero
Tania Pleitez Vela

Stampato nel mese di settembre 2025
presso C.L.E.U.P. "Coop. Libreria Editrice Università di Padova"
via G. Belzoni 118/3 - 35121 Padova (+39 049 8753496)
www.cleup.it - www.facebook.com/cleup