

# Phonodia y la relación intermedial entre voz y texto: algunas reflexiones

**Alessandro Mistrorigo**

Università Ca' Foscari Venezia

## 1. Phonodia

### 1.1 Introducción al proyecto

Las grabaciones de audio donde la voz que lee el poema es la del mismo poeta que lo ha escrito ya entraron en el horizonte hermenéutico de la crítica literaria contemporánea, cuyos discursos están enriqueciendo. En internet hay muchísimas páginas web, blogs o canales de YouTube donde se hospedan estos documentos de audio. No todos estos sitios, sin embargo, pueden considerarse como verdaderos archivos. Por ejemplo, no son muchos los que, junto con las grabaciones, también publican los textos de los poemas leídos en voz alta. Pocos son los que proporcionan la grabación y el texto en el mismo espacio digital y, aún menos, aquellos donde la voz que se escucha leer el poema es la del poeta que lo ha escrito. Este factor, al igual que la configuración del texto y el audio, tiene una gran importancia cuando se trata de los archivos digitales especialmente dedicados a la poesía. De hecho, la disposición de los materiales multimediales dentro una página web puede favorecer —o no— el surgimiento de lo que sería una relación intermedial entre la voz del poeta y el texto poético.

A raíz de estas consideraciones, en 2014 construí Phonodia, un proyecto que se dedica a investigar el tema de la voz en el lenguaje poético con un archivo digital pensado de manera específica para publicar este tipo de materiales multimediales que continúa ampliándose constantemente y cuyo portal de acceso en línea es una página web. En el archivo de Phonodia, se encuentran las voces y los textos de poetas contemporáneos como María Victoria Atencia, Guillermo Carnero, Luisa Castro, Luis Alberto de Cuenca, Gonzalo Escarpa, Clara Janés, Jordi Doce, Elena Medel, Hugo Mujica, Carlos Pardo, Mariano Peyrou, Juan Vicente Piqueras, Ángela Segovia, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena, Ida Vitale y Raúl Zurita. Todos estos escriben en español, pero en el archivo están representadas también otras lenguas a través de voces como las de Rita Dove, Nanni Balestrini, Ana Blandiana, Ataol Behramoğlu, Sergey Gandlevsky, Mariko Sumikura, etc. Más allá de la nacionalidad o la lengua, lo importante para el proyecto Phonodia es la oportunidad de reunir texto y voz de estos poetas contemporáneos para facilitar su consulta y su estudio posteriores.

Todos los poetas presentes en el archivo se eligieron por razones muy diferentes.

A veces, simplemente por un factor coyuntural. Este fue el caso de Rita Dove que, en 2014, participó como invitada al festival “Incroci di civiltà” organizado por el Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati de la Universidad Ca’ Foscari de Venecia. Gracias a que se quedó en la ciudad lagunar durante un mes, tuve el tiempo de grabar en un ambiente adecuado y tomando todo el tiempo necesario. En otros casos, las grabaciones se realizaron a través de una grabadora profesional, pero con trabajo de campo. Es decir, acudiendo a la casa del poeta, o en un lugar concordado y adecuado al tipo de actividad, y grabando con un tiempo determinado. En cualquier caso, las modalidades con las que se realizaron y se siguen realizando las grabaciones siempre son las mismas. En la medida de lo posible, se sigue un protocolo para que el poeta que acepta ser grabado se sienta cómodo y pueda leer de una forma íntima, sin público, escuchándose. Es el mismo autor, además, quien elige los textos que va a leer, cuya grabación con su voz donará al archivo. Normalmente se le pide un número mínimo de poemas, entre diez y quince, aunque a menudo varios poetas deciden leer un número mayor de textos.

La idea original era y sigue siendo la de recolectar la lectura en voz alta del mayor número posible de poetas, sin distinciones de género o de edad, proveniencia geográfica o afiliación a grupos literarios específicos, tratando las grabaciones de sus voces de la mejor forma posible y publicándolas en la red como documento de libre acceso acompañadas por los textos para que el público general pueda disfrutar de ellas y, al mismo tiempo, para que los académicos interesados en este tipo de materiales puedan utilizarlos para sus investigaciones sobre, por ejemplo, el tema de la voz, la lectura en voz alta y el lenguaje poético. De esta forma se ha trabajado también en el caso de los poetas españoles presentes en Phonodia, el grupo más nutrido del archivo y el que más me interesa dada mi área de especialización y mis intereses en el ámbito de la investigación literaria. Actualmente, el archivo de Phonodia cuenta con las voces de más de ciento cincuenta poetas –de los cuales sesenta y dos leen en español– y unos mil quinientos poemas grabados. La página web del archivo se encuentra en línea, aunque en fase de reconstrucción. A principios de 2022, la versión antigua de la página web dejó de existir y, a partir del mismo año, se está reconstruyendo un nuevo sitio dentro del espacio web de la Universidad Ca’ Foscari de Venecia (<https://pric.unive.it/progetti/phonodia/home>).

## 1.2 Ejemplos de “archivos” en línea

El tipo de grabación que constituye el archivo de Phonodia e interesa a nuestro discurso es bastante específico. Sin embargo, hay que señalar que, al buscar en la red un poema, es bastante común que nos encontremos con algunos audios cargados, por ejemplo, en YouTube, donde la lectura del poema se acompaña con música o algunas imágenes estáticas o en movimiento. A veces, el texto transita en el vídeo por encima o entre unas fotografías escogidas por el usuario que comparte el material. En la mayoría de los casos, la voz que se escucha leer el poema no es la del autor

y, casi siempre, con respecto al material multimedial no hay ningún tipo de información que responda a preguntas como de quién es la voz que lee, dónde y cuándo se grabó el audio, quién montó el vídeo, en qué libro se publicó por primera vez el texto, etc. Esto ocurre también cuando la voz que lee es la del mismo autor.

Hay, no obstante, algunas páginas que intentan organizar sus materiales de forma coherente y funcionan como archivos. Estas páginas se dedican a recuperar o producir, conservar y hacer públicas las grabaciones de interés cultural o histórico y, a veces, tienen una sección particular dedicada a la conservación de las voces de los poetas. Buenos ejemplos, en este sentido, son la Biblioteca del Congreso de EE. UU., que tiene una sección dedicada a la literatura y la poesía<sup>1</sup>, o el Listening Booth relacionado con la Woodberry Poetry Room de la Universidad de Harvard<sup>2</sup> y el proyecto PennSound de la Universidad de Pennsylvania<sup>3</sup>. En Europa, algunas páginas web parecidas son The Poetry Archive<sup>4</sup>, patrocinada por la BBC en el Reino Unido; The Archive of the Now<sup>5</sup>, de la Queen Mary University de Londres; o Lyrikline<sup>6</sup>, tal vez el archivo en línea dedicado a la poesía contemporánea más completo a nivel global, realizado por la Literaturwerkstaat de la ciudad de Berlín. Alemán es también el más heterogéneo, UbuWeb<sup>7</sup>. No en todas estas páginas, en cambio, junto con la grabación se presenta el texto leído en voz alta.

En el mundo digital hispanohablante, existen webs parecidas. Me refiero, por ejemplo, a las mexicanas Voces que Dejan Huella<sup>8</sup> y Palabra Virtual<sup>9</sup>. En términos de cantidad, esta última quizá sea el mayor archivo dedicado a la poesía en lengua española, aunque, a mi modo de ver, presenta algunos problemas con respecto a la forma de presentar los materiales multimediales que alberga y su heterogeneidad. Otras páginas de interés, que también presentan problemas, son A Media Voz<sup>10</sup> y Poesias<sup>11</sup>. En este listado no puede faltar la página de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes<sup>12</sup>, donde, a través de búsquedas puntuales, se pueden encontrar grabaciones con las voces de los poetas en medio de otros tipos de documentos digitales. En la página de la Fundación Juan March se encuentra la serie de conferencias titulada

---

<sup>1</sup> <https://www.loc.gov/collections/archive-of-recorded-poetry-and-literature/about-this-collection> [12/09/2022].

<sup>2</sup> <https://library.harvard.edu/sites/default/files/static/poetry/listeningbooth/index.html> [12/09/2022].

<sup>3</sup> <http://writing.upenn.edu/pennsound/> [29/12/2021].

<sup>4</sup> <https://poetryarchive.org/> [12/09/2022].

<sup>5</sup> <https://www.archiveofthenow.org/> [12/09/2022].

<sup>6</sup> <https://www.lyrikline.org/en/home/> [12/09/2022].

<sup>7</sup> <https://www.ubu.com/> [12/09/2022].

<sup>8</sup> <http://www.cecilia.com.mx/viva.htm> [12/09/2022].

<sup>9</sup> <https://www.palabravirtual.com/> [12/09/2022].

<sup>10</sup> <http://amediavoz.com/poetas.htm> [29/12/2021].

<sup>11</sup> <https://www.poesias.com/> [12/09/2022].

<sup>12</sup> <http://www.cervantesvirtual.com/> [12/09/2022].

“Poética y Poesía” a la que se accede también a través de Canal March<sup>13</sup>. Aquí un apartado se titula, precisamente, “Poemas en la voz de sus autores: una selección”. Desde esta misma página, también es posible descargar los *podcasts* de las conferencias en que los poetas convidados no solo exponen su pensamiento sobre la práctica poética, sino que se dedican a leer en voz alta algunos de sus poemas más representativos.

Para completar esta mínima reseña sobre las páginas web en español donde se hallan grabaciones de la voz de los poetas hay que mencionar también el proyecto de la Fonoteca de Poesía Contemporánea<sup>14</sup> que, creada en 2014, el mismo año que Phonodia, se pone como objetivo promover la obra poética en general, contribuyendo a su difusión y atendiendo a la recopilación y exposición del patrimonio sonoro creado por los poetas contemporáneos. Recientemente, la Fonoteca de Poesía Contemporánea y el proyecto Phonodia emprendieron una colaboración para fomentar la cooperación de sendos archivos para la difusión de sus fondos digitales y, al mismo tiempo, promover la investigación sobre estos documentos multimediales específicos en los que se puede escuchar la voz de los poetas leyendo sus poemas.

### 1.3 Grabaciones y textos: organización del material

Grabaciones con la voz de algún poeta leyendo sus poemas hay desde el comienzo de la tecnología para grabar el sonido, que se remonta a la segunda mitad del siglo XIX. En 1890, por ejemplo, Thomas Edison grabó con su fonógrafo la voz del viejo Alfred Tennyson (1809-1892) leyendo el poema “The Charge of the Light Brigade”. Aunque filtrada por la rudimentaria tecnología del cilindro de cera, la voz del poeta inglés puede escucharse a través de internet<sup>15</sup>. La calidad de la grabación es muy baja y el interés que hoy en día puede tener este material multimedial es casi puramente arqueológico ya que tal vez sea la más antigua muestra del tipo de grabaciones que nos interesan aquí. No obstante, la tecnología de la grabación y reproducción del sonido mejoró muchísimo a lo largo del siglo XX: de los diferentes tipos de vinilos se pasó a las cintas sonoras y, a partir de los años 90, rápidamente a las grabaciones digitales con el soporte del disco compacto.

Fue en esos años cuando algunas editoriales crearon las primeras colecciones de libros de poesía acompañados justamente por un CD con la lectura en voz alta del poeta. En España, por ejemplo, encontramos las colecciones “De Viva Voz” y “Visor de Poesía” de la editorial madrileña Visor Libros o la colección “Poesía en la Residencia”, producida por la misma Residencia de Estudiantes. Treinta años después, el cambio digital se ha dado de forma completa y estos materiales multimediales se localizan en internet en un número prácticamente infinito. El problema principal,

<sup>13</sup> <https://canal.march.es/es/explorar/poesia> [12/09/2022].

<sup>14</sup> <https://fonotecapoesia.com/> [12/09/2022].

<sup>15</sup> [https://www.openculture.com/2011/08/voices\\_from\\_the\\_19th\\_century.html](https://www.openculture.com/2011/08/voices_from_the_19th_century.html) [12/09/2022].

ahora mismo, es la organización de este tipo de grabaciones acompañadas por los textos de los poemas dentro del ambiente digital.

De hecho, si en el caso de las colecciones mencionadas en el párrafo anterior el CD venía con un librito donde se encontraban los poemas que el poeta leía en voz alta, en el caso de las páginas que presentan también el texto no hay un protocolo único para remediar<sup>16</sup> el texto y cada una se organiza según sus necesidades, presentando los materiales de forma muy heterogénea. Si, por ejemplo, en Palabra Virtual el texto del poema aparece junto con el audio y se encuentra cierta información sobre quién lee el texto y, en el caso de que haya música, se dice quiénes son los músicos que acompañan la lectura, en A Media Voz el texto simplemente no aparece y para escuchar la grabación el usuario tiene que descargar los archivos de audios en el propio terminal. En Poesi.as hay una sección titulada “Audios: poemas recitados y canciones”, donde se mezcla prácticamente de todo, como si un texto leído en voz alta por el autor o un actor, o interpretado por un cantante, con o sin música, fueran lo mismo.

La Fonoteca de Poesía Contemporánea, por otro lado, utiliza YouTube como plataforma para publicar sus materiales. Aquí las grabaciones son, en realidad, unos vídeos en los que el texto se puede leer en las páginas de un librito digital que va abriéndose a medida que avanza la grabación con la voz del autor que lee. Una solución sin duda interesante que, por el contrario, a mis ojos también presenta una serie de problemas: nunca se visualiza el poema en su versificación completa —es decir, tal y como se publicó en la página del libro— y en ningún momento se puede disociar la escucha de la visión del texto que va pasando. Este tipo de fruición me parece que condiciona la recepción de los materiales multimediales de forma determinante.

#### *1.4 Disposición de los elementos “voz” y “texto”*

Que el texto del poema y la grabación con la lectura en voz alta del poeta compartan el mismo lugar digital no es una circunstancia neutral. Sabemos de sobra gracias a Marshall McLuhan que el medio es el mensaje: por eso, cuando en el medio digital un poema se presenta al lado de una grabación del tipo que nos interesa, entre los dos elementos se activa una relación intermedial. Sabemos también que el editor<sup>17</sup> que publica estos materiales en la red utiliza el medio digital justamente a partir de sus posibilidades multimediales, dando al usuario la posibilidad de acceder al poema simultáneamente a través del texto y la voz del poeta. Por su parte, el usuario —y aún más el usuario “crítico”— no puede ignorar esta relación: aunque escuche la

---

<sup>16</sup> Utilizo el infinito del verbo “remediar” en el sentido del neologismo inglés “remediation” o, en español, “remediación” acuñado por Jay David Bolter e Richard Grusin en su libro *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.

<sup>17</sup> Llamo “editor” quien publica estos materiales multimediales en línea, aunque por lo general no haga de editor y haya una carencia enorme de las labores de editor a la hora de publicar en la red cualquier tipo de material relacionado a la poesía.

grabación y no lea el texto o viceversa, la relación intermedial ya está activada. Algo que, como se verá, multiplica nuestras posibilidades interpretativas.

Phonodia toma en cuenta esta relación desde su comienzo. El hecho de idear y realizar un archivo de este tipo desde la nada me permitió controlar las condiciones de producción y publicación de los audios, además de responder a unas cuestiones que atañen a la presencia del texto en el mismo ambiente digital donde se encuentran también las grabaciones. Con respecto al texto, siempre se ha optado por remediar en la pantalla la versión “canónica”, es decir, la versión del poema tal y como está publicado en la página del libro, con su versificación original. Por otro lado, todas las grabaciones presentes en Phonodia son originales y se grabaron en las mismas condiciones.

La intención es la de poner a disposición de los usuarios de la red no solo los textos poéticos interpretados de viva voz por sus autores en una lectura que podríamos definir como íntima, sino también la posibilidad –pero no la obligación– de relacionar estos dos elementos: lectura y poema. En Phonodia audio y texto comparten el mismo lugar digital. Además, del audio, producido *ex novo*, se dice cuándo y dónde ha sido grabado, mientras que el texto viene con su referencia bibliográfica. Si el poema aún no se ha publicado, es el mismo autor quien proporciona el texto del inédito. La colocación del audio encima del texto tampoco es casual: la preeminencia del audio está en relación directa con las características del medio digital.

Esta disposición de los elementos responde a la necesidad de evidenciar aquella relación intermedial que se establece entre el texto y la grabación de la lectura del autor para que el usuario la aprecie de la mejor manera posible. También las funcionalidades del archivo están pensadas para la visualización de sus contenidos más importantes: las grabaciones y los poemas. Se llegó a este resultado a partir de una serie de problemas y requerimientos que se tomaron en cuenta junto con quien colaboró con la realización técnica y gráfica de la antigua página web. En el diseño y la realización de la nueva versión, al cambiar plataforma digital, volvieron a presentarse los viejos problemas; sin embargo, esto no influyó en la configuración de los materiales multimediales, que no ha cambiado para que su fruición también siga igual.

En todo caso, desde su comienzo el proyecto Phonodia se ha pensado no solo como un archivo multimedial, sino también como un instrumento para el desarrollo de la investigación sobre temas relevantes como la voz de los poetas y sus lecturas, sus performances, dentro del horizonte hermenéutico interdisciplinar de las humanidades digitales. Actualmente, en la escena global –y sobre todo en el mundo anglosajón y alemán– existen otros proyectos que van en esta dirección. La manifiesta facilidad con que el lector de poesía encuentra y disfruta estos materiales, así como el cambio cognitivo que implican en la relación con la poesía, impone al discurso crítico considerarlos.

## 2. Relación intermedial

### 2.1 La relación intermedial entre texto y grabación

La recepción integrada de la lectura en voz alta del poeta y el texto del poema pone en evidencia las relaciones intermediales que surgen a partir de estos dos polos. Según Irina O. Rajewsky, la intermedialidad es ese haz de relaciones que se establecen “*between media* (i.e. medial interactions, interplays or interferences)” (2005: 46). Siendo así, en el caso de un poema del que existe también una grabación de audio, este haz de relaciones que se da en la articulación intermedial entre el texto y el audio convierte el poema en un texto “desdoblado”. El poema se encuentra accesible a partir de dos formas diferentes, en una doble versión: por una parte, tenemos la versión escrita en papel o en otro soporte similar y, por otra, la versión acústica, grabada en un soporte analógico o digital a partir del cual pueda reproducirse. Tengo que advertir al lector que este discurso no atañe al número de grabaciones existentes referidas al mismo poema; en caso de que el autor haya grabado varias veces el mismo texto, se puede hablar de variantes-audio, al igual que se habla de variantes a secas en la crítica textual. Aquí estoy considerando un texto específico en relación con *cada una* de estas posibles variantes-audio.

Hay, pues, dos versiones del mismo poema que se manifiestan a partir de dos medios diferentes: las versiones, de hecho, no dependen de un soporte determinado. Un texto poético puede aparecer impreso en la página de un libro, de una revista u otro soporte analógico del mismo modo en que puede aparecer en la pantalla de una web, siempre que su remediación mantenga invariada su versificación original. Asimismo, una grabación de audio puede alojarse en un archivo digital disponible en la red o en un CD, un vinilo, una cinta de audio, un iPod, etc. Por lo tanto, los dos medios que aquí se dan cita son, por una parte, la *escritura* y, por otra, la *voz* del autor. Ahora bien, cuando el autor vocaliza el texto lo hace según sus competencias lingüísticas y se vuelve el “agente vocal” de aquel texto y de su propia escritura. Es decir, se convierte en un autor-lector. Por su parte, el lector tradicional que en el medio digital recibe simultáneamente ambas versiones del mismo poema se vuelve un lector-oyente.

### 2.2 El “autor-lector” y el “lector-oyente”

El autor que lee en voz alta sus poemas se pone totalmente en juego ya que la vocalización de un texto escrito “non è soltanto un’operazione intellettuale astratta: essa è messa in gioco del corpo, iscrizione in uno spazio, rapporto con se stessi o con gli altri” (Cavallo, Chartier 2003: 8). En cierta medida, las grabaciones que nos ocupan transmiten la complejidad del gesto vocal del poeta. El autor coincide con el “lector vocal” del texto, sintagma que indica el ejecutor de la lectura en voz alta a partir del concepto de “lectura vocal” empleado por Cavallo y Chartier a propósito del uso de los verbos griegos con los que el mismo Platón se refiere al acto de la lectura. El crí-

tico y poeta estadounidense Charles Bernstein considera la vocalización del poema por parte del autor al igual que su primera visualización en la página impresa: la voz del autor —escribe— marca para siempre “the poem’s entry into the world; and not only its meaning, its existence” (1998: 9).

La voz del autor no define solo el significado del poema, sino su mismo ingreso en el mundo, su entrada en la existencia. Con estas palabras, Bernstein atribuye a la lectura del autor una especie de primacía en la relación con el texto. Obviamente, si se piensa que cada lectura es igual de digna, cualquiera que sea el lector, se puede no estar de acuerdo con él. En cualquier caso, el hecho de que no sea un lector cualquiera o un actor profesional quien produce la versión vocalizada del poema, sino el propio autor, no es un dato indiferente. Al leer un texto propio, el poeta marca el paso de ese texto de la escritura a la voz. 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. 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 poeta, quien simultáneamente se escucha a sí mismo leyendo. Esta retroalimentación crea consecuencias tanto en términos de producción de un texto poético —hay, por ejemplo, poetas que escriben directamente *para* leer en voz alta, en público— como en términos de recepción —piénsese en los que escuchan los poemas *en vez* o *a la vez* de leerlos—.

En este sentido, la simultaneidad que posibilitan algunos de estos archivos digitales es una modalidad de disfrute y acceso que permite a las dos manifestaciones del mismo poema interactuar originando sus dinámicas intermediales. De hecho, mientras que, en el caso de los libros acompañados por LP, musicasete o CD, este disfrute/acceso simultáneo se delega completamente al lector-oyente, quien puede escuchar la grabación con el libro entre las manos o disfrutar de las diferentes versiones de forma separada —es decir, el libro por una parte y el disco por otra—, en el caso de estos archivos, aunque la elección final corresponde siempre al lector-oyente, se induce al usuario a escuchar y leer (¿ver?, ¿seguir con los ojos?) de forma simultánea las dos versiones del poema, ya que ambas facetas cohabitan en el mismo lugar digital. A través de una “simple” yuxtaposición, la relación intermedial entre medio-escritura y medio-voz muestra su complejidad, originando problemas interpretativos nuevos que conciernen el lenguaje poético, reconfigurando las relaciones y los roles de sus actores y fundando nuevas modalidades de percepción.

En particular, el nuevo estatus o configuración del autor se abre a la perspectiva lacaniana que retoma el filósofo esloveno Mladen Dolar cuando afirma que escuchar-se hablar es una operación tan importante como verse reflejado en un espejo (2004: 39). La voz fundamenta la construcción del sujeto no solo para Dolar. Según el psicólogo y pedagogo Lev S. Vygotsky, la voz tiene un rol fundamental en este proceso: en tanto que expresión externa y social del lenguaje, se interioriza paulatinamente a través de una “internal reconstruction of an external operation” (1978: 56) que está en la base del complejo fenómeno del *inner speech*, del lenguaje interior o endofasia



con el que el niño construye y desarrolla las funciones mentales superiores —como, por ejemplo, el pensamiento, la atención, la memoria, la concentración, etc.— y, por lo tanto, de la conciencia individual.

### 3. Caminos hermenéuticos

#### 3.1 Hacia una escucha crítica

Acabo de esbozar la dinámica que se verificaría internamente para el autor-lector cuando, en el momento de la lectura vocal, se articulan su escritura y su voz. Una dinámica que, al igual que un cortocircuito, 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. La relación que el autor-lector tiene con su práctica poética y su texto, por consiguiente, atañe también a la relación que pueda tener con su voz. Si así es, pues, no sería del todo equivocado pensar que su manera de llevar el texto a su voz, su manera de leerlo, de vocalizarlo, su gesto vocal específico, su participación más o menos intensa, su proximidad o distancia psicológica, determinaría no solo la transposición del poema del medio-escritura al medio-voz, sino también la articulación que se abre entre ellos.

Es precisamente en esta abertura donde, a mi modo de ver, hay que colocar una posible fenomenología de la escucha de las voces de los poetas que he llamado “crítica”. Tal y como el personaje imaginado por Claudio Magris en su cuento “Le voci” (1995) escucha obsesivamente siempre los mismos mensajes vocales grabados en algunos buzones de voz telefónicos, así el crítico tendría que ponerse delante de estas grabaciones totalmente dispuesto a la escucha. A *la escucha* es también un libro del filósofo francés Jean-Luc Nancy que indica el camino hacia un cambio de paradigma desde un pensamiento que solo ve a uno que, por fin, también escucha. En el libro de Nancy, 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 disposición a este tipo de escucha, según el británico David Nowell-Smith, la pide directamente la voz: en la poesía, la voz requiere y estimula un “*auditory thinking*” (2015: 7), un pensamiento auditivo. Una forma de pensar que se origina de una escucha consciente y una “*practice of listening*” (2015: 7), una práctica de escuchar la poesía que pone su atención en cómo se mueven acústicamente y en el tiempo las voces de los poetas, prestando atención a los contornos prosódicos y a los datos paralingüísticos que aquellas voces proporcionan.

Una escucha que enfrente críticamente las grabaciones donde los poetas leen en voz alta sus poemas debe reconocer, sobre todo, las diferencias que esa lectura marca en relación con el texto poético, reflejando el movimiento que imprime a su versificación. Se trata de algo muy parecido al análisis de la dinámica prosódica que, en fonética acústica, se define como método subjetivo (Albano Leoni 2015: 80). También existe un análisis de tipo instrumental que utiliza herramientas que proporcionan una representación del espectro acústico de forma dinámica, eviden-

ciendo simultáneamente la estructura instantánea de la señal y sus variaciones en el tiempo (Albano Leoni 2015: 100).

Interesante es la perspectiva fenomenológica de Reuven Tsur que combina los estudios de métrica tradicional con el espectrograma de algunas grabaciones de la voz de actores leyendo poemas clásicos de la literatura inglesa. Para representar la complejidad y la potencia semiótica de la prosodia, junto al lingüista italiano Federico Albano Leoni, Tsur aboga a favor de un modelo de figuración capaz de reconocer en el perfil prosódico los componentes salientes. Admite que lo más importante es la interpretación activa del sujeto que escucha y está operando continuamente en relación hermenéutica con el fenómeno acústico de la voz. Ambos, Tsur y Albano Leoni, se inclinan por una perspectiva holística, o gestáltica en relación a la dinámica prosódica; el primero estrictamente en relación al ritmo de la poesía, mientras que el segundo más en general en relación a la cuestión del habla.

En todo caso, la acción de escuchar, más o menos atenta, activa y competentemente, para que sea “crítica” necesita que quien escucha no solo tenga adecuadas capacidades lingüísticas, sino también cierta familiaridad con los fenómenos relacionados con el lenguaje poético. La persona que escucha críticamente tiene que buscar más allá del mero significado lingüístico-lexical de lo que escucha, especialmente si se trata de textos poéticos. Quien escucha está plenamente en relación hermenéutica con la grabación de la voz del autor que lee un poema. En este sentido, parece muy útil el método gestáltico de percepción fisiognómica auditiva sugerido por el propio Albano Leoni que, hablando de Bühler y de su idea de “rostro fónico” de las palabras, establece un paralelismo con la percepción de la fisiognómica de la vista (2009: 170).

Además de reconocer la naturaleza activa y gestáltica, holística, de la percepción humana, bien a nivel visivo (simultánea: espacio), bien a nivel auditivo (en sucesión: tiempo), Albano Leoni considera la dimensión dialógica como determinante. La dimensión del diálogo es inherente también a la relación hermenéutica activada por el crítico que escucha la voz de un poeta leyendo un texto poético propio contenida en una grabación con la intención de interpretarla. En la economía de esta relación interpretativa, el rol del oído se vuelve fundamental en relación con el conjunto de los fenómenos rítmicos y de entonación que constituyen la particular prosodia de aquel poeta específico.

En este sentido, entonces, quien quiera afinar su oído hacia una escucha crítica de las variaciones prosódicas y las cualidades de la voz de un poeta que lee en voz alta un texto propio tendrá que aprender la “gramática de la prosodia” que ese autor comparte con los hablantes de la lengua que conoce y en la que escribe poéticamente. Una gramática que tampoco los lingüistas acaban de comprender del todo y que, sin embargo, el autor-lector conoce muy bien ya que, a través de su prosodia, no solo consigue comunicar un número elevado de sentidos a partir de la misma secuencia —un verso, una frase—, sino también dominar tanto las secuencias sin-

tácticas cuanto las semánticas. Estamos en el espacio delimitado, por un lado, de la psicoacústica y la relevancia comunicativa, pero también en el de una nueva hermenéutica de la escucha. En este espacio habrá de moverse el crítico que quiera perseguir la práctica de una escucha verdaderamente crítica.

### 3.2 Perspectivas comparativa, sincrónica, diacrónica y filológica

En este espacio, el crítico que escucha podrá inaugurar nuevos recorridos interpretativos que puedan acompañar y ayudar al trabajo de la crítica literaria más tradicional. No pienso solamente en la acción de profundizar en la voz de un poeta específico en relación con su trayectoria creativa. El campo de investigación puede prolongarse comparativamente a diferentes poetas de los que tengamos grabaciones coetáneas, iluminando, por lo tanto, la escucha crítica con una perspectiva sincrónica. También pueden llegar a considerarse diferentes modalidades de lectura, compartidas o peculiares, de poetas de diferentes épocas y generaciones, a lo mejor sucesivas, mostrando su evolución diacrónica. También la filología de autor podría sacar bastante provecho de la escucha de las grabaciones de la voz de los poetas empezando a considerar estos objetos sonoros como verdaderos autógrafos. En este sentido, Joan Ramón Veny-Mesquida de la Universitat de Lleida habla de “autófonos” capaces de documentar lecciones diferentes y verdaderas variantes de autor (2018: 26).

Con respecto a este tema, en su mítico libro titulado *Flatus vocis*, el filósofo italiano Corrado Bologna escribe que

La filologia dovrà tener conto, forse, in futuro, del *textus ne varietur* stabilito “a voce”, su nastro, dall'autore stesso (è il caso di Ungaretti, e di molti altri). Per la prima volta, la “viva voce” di un poeta può esser chiamata a testimoniare dell'intenzione originaria, nel processo ecdotico; e d'altro canto, non aveva già il fonografo attuato uno spostamento in favore della *auctoritas* vocale, rispetto al telegrafo, il cui messaggio non la vibrazione della voce, ma la sua trascrizione lanciava a distanza? (1992: 133).

Estas palabras abren sin atisbo de duda el camino para que la ecdótica contemporánea empiece a considerar las grabaciones que nos interesan como material de estudio de donde sacar informaciones relevantes para ir en busca de lo que está escondido en ellas. Como testimonia el trabajo de Veny-Mesquida, el hallazgo de variantes textuales es más habitual de lo que pudiera pensarse. Al igual que en un manuscrito, de hecho, una grabación que encierra una lectura con lecciones diferentes o una versión previa al poema publicado proporciona importantes informaciones, por ejemplo, sobre la práctica de un autor, desvelando, a veces, pasajes creativos inesperados.

### 3.3 Práctica de la traducción

También la práctica de la traducción puede aprovechar la escucha de la voz de un poeta llegando a captar el ritmo y la cadencia de su lenguaje, tan importante especialmente para la poesía. Sería una escucha que se volvería crítica cuando el traductor la ejerza con la intención de individualar el “diseño sonoro” (Čukovskij 2002: 131) de un poeta. Un ejemplo en este sentido es el trabajo de traducción que hice para la antología *Rumore occulto* de Pablo García Baena publicada por Passigli en 2018. En ese caso, reflexioné sobre la voz del autor-lector analizando si respetaba o no su texto, si marcaba o evitaba los encabalgamientos y las cesuras; si, por otro lado, perfilaba una versificación diferente de la que se encuentra en la página; si evidenciaba sonidos específicos en posiciones no relevantes métricamente; si le daba intensidad a su tono, velocidad o estabilidad al ritmo de sus líneas, etc. En particular, como argumenté en un artículo posterior, citando a Henri Meschonnic, el ritmo corresponde a la acción de realizar la síntesis entre la sintaxis, la prosodia y los distintos movimientos enunciativos del texto (Mistrorigo, 2020: 260).

El ritmo –especialmente en poesía– es un elemento fluido, siempre en movimiento, cada vez diferente y estrechamente relacionado con el sujeto. Meschonnic redefine “le rythme dans le langage comme l’organisation du mouvement de la parole, «parole» au sens de Saussure, d’activité individuelle, écrite autant qu’orale” (1998: 26) y su reflexión sobre esta organización del movimiento de la *parole*, “la traccia dell’oralità nel testo scritto” (Mattioli 2003: 34) que “il est là pour faire percevoir la présence d’un sujet qui organise son mouvement dans le discours” (Celotti 2003: 40), apunta precisamente a una escucha del ritmo que “trasforma tutta la teoria e le pratiche del linguaggio. Trasforma il pensiero in ascolto” (Meschonnic 2003: 15).

También Reuven Tsur llega a una visión parecida. El crítico húngaro se ha dedicado a estudiar el ritmo y la versificación en la poesía inglesa desde la perspectiva cognitiva, relacionado el ritmo con la percepción y utilizando principios de la psicología de la Gestalt y de las neurociencias, como la memoria a corto plazo. Tsur sostiene que la vocalización de un poema ofrece la posibilidad de estudiar el ritmo poético, explorándolo no solo como una compleja red de dispositivos semánticos y formales, sino como una experiencia estética. En este sentido, la vocalización del autor-lector resulta fundamental para ver y comprender las incongruencias que puedan surgir entre el discurso natural y el compás del verso; es decir, entre sintaxis y métrica. En una lectura propiamente rítmica, estos dos compases, las secuencias versales y las unidades lingüístico-sintácticas, son ambos simultáneamente perceptibles (Reuven Tsur 2012: 7-8). Esto dejaría aflorar en la voz del poeta aquel “diseño sonoro” que el traductor puede captar en la escucha para informar su práctica.

### 3.4 Nuevos caminos

Desafortunadamente, el reducido espacio de un artículo no permite profundizar de forma completa en cada uno de los posibles caminos que se abren en el campo de la crítica literaria contemporánea a partir de esta nueva perspectiva hermenéutica que toma en consideración las grabaciones de la voz de los poetas y los archivos digitales dedicados a la poesía. Lo que he podido hacer aquí ha sido dar por lo menos un ejemplo de lo que podría estar al alcance de quien se dedicara a este trabajo de investigación. De forma más profundizada, he tratado los mismos argumentos en un trabajo que se publicó en 2018: *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas* (Venecia: Edizioni Ca' Foscari). En este ensayo, me centré en las voces de los poetas y el objeto cultural de las grabaciones con sus características, analizando la relación intermedial que se produce cuando estos los elementos *texto* y *voz* se yuxtaponen y experimentan simultáneamente utilizando un enfoque interdisciplinario y gracias también a los propios poetas. El libro contiene veintiocho entrevistas realizadas a los poetas españoles que pasaron a formar parte de *Phonodia* y coincidieron en debatir sobre su relación personal con la "voz" y cómo funciona este elemento en su práctica creativa.

Otro estudio más reciente que va en esa dirección es el artículo "Historia y análisis de la voz de Miguel Hernández en la «Canción del esposo soldado»", publicado en el número de *Poéticas* dedicado integralmente al poeta de Orihuela. Aunque la grabación no esté entre las del archivo de *Phonodia*, trabajé con sus metodologías. Son quizás solo unos ejemplos, pero hay un creciente interés con relación a este tipo de materiales y crecen también los estudios que pueden valerse de archivos como el de *Phonodia*. En la actualidad, existen investigaciones y proyectos, la mayoría de ellos en el mundo anglosajón y norteamericano. Muchos, sin embargo, no pasan de ser experiencias particulares, esporádicas, y a menudo aisladas. En este sentido, el proyecto *Phonodia* está trabajando para llegar a ser en el próximo futuro un punto de referencia y un centro de relaciones para quien estuviera interesado en estudiar estos materiales multimediales, fomentando un tipo de investigación interdisciplinaria y críticamente abierta a la escucha de la voz de los poetas.

## Bibliografía citada

- Albano Leoni, Federico (2009), *Dei suoni e dei segni*, Boloña, Il Mulino.
- Albano Leoni, Federico; Maturi, Pietro (2015) [1995], *Manuale di fonetica*, Roma, Carocci.
- Bernstein, Charles ed. (1998), *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, Nueva York/Oxford, Oxford University Press.
- Bologna, Corrado (1992), *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Boloña, Il Mulino.
- Cavallo, Guglielmo, Chartier, Roger eds. (2009) [1995], *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Bari, Laterza.
- Celotti, Nadine (2003), "Lire et écouter le rythme: une invitation à l'étudiant traducteu", *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, 7: 38-44.
- Čukovskij, Kornéi (2002), *La traduzione: una grande arte*, Venezia, Cafoscarina.
- Dolar, Mladen (2004), *A voice and nothing more*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press.
- Nancy, Jean-Luc (2004), *All'ascolto*, Milán, Raffaello Cortina.
- Nowell-Smith, David (2015), *On Voice in Poetry. The Work of Animation*, Londres, Palgrave MacMillan.
- Magris, Claudio (1995), *Le voci*, Génova, Il Melangolo.
- Mattioli, Emilio (2003), "La poetica del tradurre di Henri Meschonnic", *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, 7: 29-36.
- [https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/8887/1/ritt7\\_mattioli2\\_la-poetica.pdf](https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/8887/1/ritt7_mattioli2_la-poetica.pdf)
- Meschonnic, Henri; Dressons, Gérard (1998), *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod.
- Meschonnic, Henri (2003), "Il ritmo è la profezia e l'utopia del linguaggio", *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione*, 7: 1-15.
- [https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/2870/1/ritt7\\_03meschonnic.pdf](https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/2870/1/ritt7_03meschonnic.pdf)
- Mistrorigo, Alessandro (2018). *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*, Venecia, Edizioni Ca' Foscari.
- [https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-241-3/978-88-6969-241-3\\_AuzphAb.pdf](https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-241-3/978-88-6969-241-3_AuzphAb.pdf)
- Mistrorigo, Alessandro (2020). "Escuchando a Pablo García Baena. Notas sobre la traducción de Rumore occulto", *Rassegna iberistica*, 43(114): 259-274.
- [https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/rassegna-iberistica/2020/114/art-10.14277-Ri-2037-6588-2020-114-002\\_NkeGXoA.pdf](https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/rassegna-iberistica/2020/114/art-10.14277-Ri-2037-6588-2020-114-002_NkeGXoA.pdf)
- Mistrorigo, Alessandro (2022). "Historia y análisis de la voz de Miguel Hernández en la «Canción del esposo soldado»", *Poéticas: Revista de Estudios Literarios*, 15: 171-192.

- <http://www.poeticas.org/index.php/poeticas/article/view/250/154>
- Rajewsky, Irina O. (2005), "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 6: 43-64.
- <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2005-n6-im1814727/1005505ar.pdf>
- Tsur, Reuven (2012), *Poetic Rhythm. Structure and performance. An empirical study in cognitive poetics*, Brighton, Sussex Academic Press.
- Veny-Mesquida, Joan Ramón (2018), "El papel de las grabaciones sonoras con la voz de los escritores en la filología de autor", *Ínsula*, 861: 25-31.
- Vygotsky, Lev S. (1978), *Mind in Society the Development of Higher Psychological Processes*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- Bolter, Jay David, Grusin, Richard (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MIT Press.