

CARAC TERES

Estudios culturales y críticos de la esfera digital

En este número participan ■ María Luisa Bellido-Gant, Anabel Fernández-Moreno, José Manuel Fradejas Rueda, Ricardo González García, David Hallberg, Almudena Mangas-Vega, Sergio Martínez Luna, Javier Merchán Sánchez-Jara, Alessandro Mistrorigo, David Ruiz-Torres, Vega Sánchez-Aparicio, María Simarro Vázquez.

Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital

Caracteres es una revista académica interdisciplinar y plurilingüe orientada al análisis crítico de la cultura, el pensamiento y la sociedad de la esfera digital. Esta publicación prestará especial atención a las colaboraciones que aporten nuevas perspectivas sobre los ámbitos de estudio que cubre, dentro del espacio de las Humanidades Digitales. Puede consultar las normas de publicación en la web (<http://revistacaracteres.net/normativa/>).

Dirección

Daniel Escandell Montiel

Editores

David Andrés Castillo | Juan Carlos Cruz Suárez | Daniel Escandell Montiel

Consejo editorial

Robert Blake, University of California - Davis (EE. UU.) | Fernando Broncano Rodríguez, Universidad Carlos III (España) | José Antonio Cordón García, Universidad de Salamanca (España) | José María Izquierdo, Universitetet i Oslo (Noruega) | Hans Lauge Hansen, Aarhus Universitet (Dinamarca) | José Manuel Lucía Megías, Universidad Complutense de Madrid (España) | Enric Mallorquí Ruscalleda, California State University, Fullerton (EE. UU.) | Francisca Noguerol Jiménez, Universidad de Salamanca (España) | Elide Pittarello, Università Ca' Foscari Venezia (Italia) | Fernando Rodríguez de la Flor Adánez, Universidad de Salamanca (España) | Pedro G. Serra, Universidade da Coimbra (Portugal) | Paul Spence, King's College London (Reino Unido) | Susana Tosca, IT-Universitetet København (Dinamarca) | Remedios Zafra, Universidad de Sevilla (España)

Consejo asesor

Miriam Borham Puyal, Universidad de Salamanca (España) | Jiří Chalupa, Univerzita Palackého v Olomouc (Rep. Checa) | Wladimir Alfredo Chávez, Høgskolen i Østfold (Noruega) | Sebastièn Doubinsky, Aarhus Universitet (Dinamarca) | Daniel Esparza Ruiz, Univerzita Palackého v Olomouc (Rep. Checa) | Charles Ess, Aarhus Universitet (Dinamarca) | Fabio de la Flor, Editorial Delirio (España) | Katja Gorbahn, Aarhus Universitet (Dinamarca) | Pablo Grandío Portabales, Vandal.net (España) | Claudia Jünke, Universität Bonn (Alemania) | Malgorzata Kolankowska, Wyższa Szkoła Filologiczna we Wrocławiu (Polonia) | Beatriz Leal Riesco, Investigadora independiente (EE. UU.) | Juri Meda, Università degli Studi di Macerata (Italia) | Macarena Mey Rodríguez, ESNE/Universidad Camilo José Cela (España) | Pepa Novell, Queen's University (Canadá) | Sae Oshima, Aarhus Universitet (Dinamarca) | Gema Pérez-Sánchez, University of Miami (EE. UU.) | Olivia Petrescu, Universitatea Babeş-Bolyai (Rumanía) | Pau Damián Riera Muñoz, Músico independiente (España) | Jesús Rodríguez Velasco, Columbia University (EE. UU.) | Esperanza Román Mendoza, George Mason University (EE. UU.) | José Manuel Ruiz Martínez, Universidad de Granada (España) | Fredrik Sörstad, Universidad de Medellín (Colombia) | Bohdan Ulašín, Univerzita Komenského v Bratislave (Eslovaquia)

ISSN: 2254-4496



Editorial Delirio (www.delirio.es)

Los contenidos se publican bajo licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial 3.0 Unported.

Diseño del logo: Ramón Varela, Ilustración de portada: *Placa base*, Stock.tookapic.com, licencia CC0

Las opiniones expresadas en cada artículo son responsabilidad exclusiva de sus autores. La revista no comparte necesariamente las afirmaciones incluidas en los trabajos. La revista es una publicación académica abierta, gratuita y sin ánimo de lucro y recurre, bajo responsabilidad de los autores, a la cita (textual o multimedia) con fines docentes o de investigación con el objetivo de realizar un análisis, comentario o juicio crítico.

Editorial, PÁG. 5

Artículos de investigación: Caracteres

- La imagen-pantalla: materialidad, artefacto, gesto técnico. DE SERGIO MARTÍNEZ LUNA, PÁG. 11
- Mecanismos de humor verbal en Twitter. DE MARÍA SIMARRO VÁZQUEZ, PÁG. 32
- La nueva imagen compleja del metamedio digital y su laberíntica interfaz. DE RICARDO GONZÁLEZ GARCÍA, PÁG. 58
- Las escrituras alegóricas del software: colapso estético, rearticulación ética, desde el espacio mexicano. DE VEGA SÁNCHEZ-APARICIO, PÁG. 80
- “Manchas de voz”, de Juan Vicente Piqueras: metapoesía y pre-verbal. DE ALESSANDRO MISTRORIGO, PÁG. 114
- Telecentros en Bolivia: la atención en las mujeres. DE DAVID HALLBERG, PÁG. 145
- Aproximación al catálogo artístico digital en España: conceptos, contexto y análisis preliminar. DE MARÍA LUISA BELLIDO-GANT, ANABEL FERNÁNDEZ-MORENO Y DAVID RUIZ-TORRES, PÁG. 168
- El análisis estilométrico aplicado a la literatura española: las novelas policíacas e históricas. DE JOSÉ MANUEL FRADEJAS RUEDA, PÁG. 196

Reseñas

- *Lectura digital infantil: dispositivos, aplicaciones y contenidos*, de Araceli García-Rodríguez y Raquel Gómez-Díaz. POR ALMUDENA MANGAS VEGA, PÁG. 247
- *Leyendo entre pantallas*, de Raquel Gómez Díaz, Araceli García Rodríguez, José Antonio Cordon García y Julio Alonso Arévalo. POR JAVIER MERCHÁN SÁNCHEZ-JARA, PÁG. 250

Sobre los autores, PÁG. 258

Petición de contribuciones, PÁG. 263



ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

Investigaciones en torno a las disciplinas que componen las Humanidades Digitales. Los artículos son sometidos a arbitraje doble con sistema de doble ciego.

Research regarding the disciplines that comprise the Digital Humanities. Articles are double peer reviewed with a double-blind system.

**“MANCHAS DE VOZ”, DE JUAN VICENTE PIQUERAS:
METAPOESÍA Y PRE-VERBAL**

**“MANCHAS DE VOZ” BY JUAN VICENTE PIQUERAS:
METAPOETRY AND PREVERBAL**

ALESSANDRO MISTRORIGO
UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

ARTÍCULO RECIBIDO: 29-04-2016 | ARTÍCULO ACEPTADO: 13-11-2016

RESUMEN:

Puesto que la escritura y la voz humana son *medios* con los que los poetas trabajan desde siempre, las interacciones e interferencias que se crean entre el texto y su lectura en voz alta por parte del autor pertenecen al ámbito de los fenómenos intermediales. Gracias al caso específico del poema “Manchas de voz” del autor español Juan Vicente Piqueras y de la grabación que el mismo llevó a cabo en el marco del proyecto Phonodia, este artículo muestra el cambio de estatus que concierne por una parte a la figura del lector y, por otra, a la del poeta en relación con su propio medio-voz.

ABSTRACT:

Since writing and human voice are *media*, which the poets always worked with, interactions and interferences created between the text and the author reading it aloud fall within the reach of the intermedial phenomena. Thanks to the specific case of the poem “Manchas de voz” by Spanish poet Juan Vicente Piqueras and the recording that he realised under the Phonodia project, this article shows the shift of status that concerns, on the one hand, the figure of reader and, on the other hand, the figure of the author in relation to his own voice as a mean.

PALABRAS CLAVE:

Poesía, voz, audio, autor, multimedia, intermedialidad

KEYWORDS:

Poetry, voice, audio, author, multimedia, intermediality

Alessandro Mistrorigo. Investigador en la Universidad Ca' Foscari de Venecia donde se doctoró en 2007 y desde 2012 trabaja en el proyecto Phonodia (<http://phonodia.unive.it/>). De 2008 al 2012 ha sido *Visiting Research Fellow* en el Queen Mary College de la Universidad de Londres, donde dictó clases también en London Metropolitan University y Royal Holloway. Se ha especializado en la poesía española de los siglos XX y XXI. Es autor de la monografía crítica *Diálogos del conocimiento de Vicente Aleixandre. La potencia de la palabra poética* (Sevilla: Renacimiento, 2015) y de varios artículos sobre la relación entre escritura poética y conocimiento en Claudio Rodríguez y sobre la poesía de los *novísimos* Leopoldo María Panero y Manuel Vázquez Montalbán. En la actualidad, su atención se dirige al fenómeno de la voz en la lectura de los poetas en relación al proceso creativo y a las tecnologías digitales.

El presente artículo nace a partir de la comunicación científica homónima expuesta como ponencia en el marco de SEMIOSFERAS – Congreso Internacional sobre Cine, Literatura, Música y Artes Escénicas: «Palabra, imagen y escrituras: la intermedialidad en los siglos XX y XXI», celebrado en la Universidad de Alcalá de Henares durante los días 29 y 30 de septiembre y 1 y 2 de octubre de 2015.

1. Introducción

“Manchas de voz” es un poema de *La latitud de los caballos*, cuarto libro del poeta español Juan Vicente Piqueras, quien el 20 de marzo de 2014 aceptó leerlo en voz alta, junto a otros poemas suyos, para una grabación que más tarde se publicó en la página web del archivo Phonodia <<http://phonodia.unive.it/>>. Phonodia es un proyecto de investigación del Departamento de Filosofía y Bienes Culturales de la Universidad Ca’ Foscari de Venecia que se dedica a estudiar el lenguaje poético con relación a la voz de los autores en sus múltiples aspectos. Hasta la fecha he me he encargado de su puesta en marcha y su mantenimiento. De momento este proyecto es un archivo digital en el que pueden escucharse poetas contemporáneos leyendo en voz alta algunos de sus textos. En Internet ya existen varios archivos que presentan este tipo de patrimonio cultural¹ a través de soportes de audio y/o video. Sin embargo, no todos permiten visualizar junto a la grabación sonora, el texto del poema. Con un planteamiento innovador de la recepción integrada y del texto poético, Phonodia reúne la escritura y la lectura, una doble versión encaminada al análisis de las relaciones intermediales que surgen entre el texto publicado y la grabación de audio. El primer paso hacia este tipo de análisis será pues un paso doble —si se me permite el doble sentido— que justamente tendrá como objetos de investigación, por una parte, el texto y, por la otra, la grabación.

¹ Gracias a su naturaleza oral, la voz grabada de los poetas cabe en la definición de patrimonio cultural “inmaterial” o “intangibles” que forma parte de las declaraciones de la UNESCO.

2. El texto en la página

“Manchas de voz” es el segundo poema de *La latitud de los caballos* (1999), cuarto libro de Juan Vicente Piqueras. El libro, ganador de la tercera edición del premio Antonio Machado en Baeza, empieza con dos citas. La primera, de *Physycal Geography of the Sea* (1855), de Matthew Fontaine Maury, nos habla de “the belts of calm and light airs which border the polar edge of the northeast trades”, conocidos precisamente como “la latitud de los caballos” porque los barcos con cargamento de caballos “were often so delayed in this calm belt of Cancer, that for the want of water for their animals, they were compelled to throw a portion of them overboard”. La otra cita es del italiano Claudio Magris, y alude al hecho de que el Ulises contemporáneo tiene que aventurarse más en las ficciones que contiene una biblioteca que por islas perdidas: “l’Ulisse odierno deve essere esperto della lontananza del mito e dell’esilio della natura, dev’essere un esploratore dell’assenza e della latitanza della vita vera”. Junto con “Víspera de quedarse”, que abre el libro, y “Manzana de mar”, que lo sigue, el poema “Manchas de voz” constituye el grupo inicial del poemario.

He aquí el texto:

Manchas de voz

Estas son las antiguas herramientas:
la paciencia indecisa y mineral
como mi calavera
que ahora apoyo en la palma de la mano,
el lápiz y el papel que fueron árbol
y conservan aún
vocación vertical de tronco el uno
y el otro la frescura de la savia,

el blanco cegador de los veranos
en la cal de las casas de mi aldea,
en las plegarias secas de las copas.

Estas son las temidas herramientas:
las velas de los verbos, la memoria
y esta mesa que es nave, nido, madre
en cuyo seno duermen
el lápiz y el papel, la aldea hundida
y la tinta que es sangre de animales marinos.

Estas son las sencillas herramientas
y éste el viento inventado:
la tímida tormenta de un aliento
y las palabras, manchas
de voz sobre el papel,
faros de voz en medio del océano.

En sintonía con el título y las citas que inauguran el libro, este poema, dividido en tres estrofas de 11, 6 y 6 versos (en su mayoría endecasílabos), muestra al poeta preparándose para un viaje *dentro* de la literatura, *dentro* de la poesía misma. Es el mismo yo lírico quien nos describe sus “herramientas” como “antiguas”, “temidas” y “sencillas” (en los vv. 1, 12 y 18, respectivamente, los que abren las tres estrofas que componen el poema). La “calavera” del v. 3 reenvía a una conciencia existencial, un *memento mori* que, gracias a la plasticidad de la imagen en el v. 4, donde se lee “que ahora apoyo en la palma de la mano”, remite a una duda con ecos shakesperianos. Se trata de un momento de espera, de *epojé*, donde todavía nada ocurre. También la paciencia del verso anterior, una actitud del poeta, se metaforiza primero con una cualidad inorgánica, es decir “mineral” (o sea, inmóvil) y sucesivamente con una cualidad humana, perteneciente a la esfera de la voluntad de

poder, aquí no bien orientada todavía. Esa paciencia es “indecisa”. Se trata del momento en que el poeta se para ante “el lápiz y el papel que fueron árbol” (v. 5) dispuesto a escribir, aunque todavía no lo consiga.

Su atención, pues, se desplaza precisamente a ese lápiz y ese papel, las herramientas (unos *medios*) que ahora tiene en sus manos y que aún conservan la memoria de lo que fueron en su origen, antes de la transformación llevada a cabo por la técnica. De manera análoga, el propio poeta guarda las huellas de lo que ha sido: su propio lugar de origen —“en la cal de las casas de mi aldea” (v. 24)—, desde donde empezó su viaje (también) existencial. Junto con “las velas de los verbos” (v. 13), sintagma formado por dos sinécdoques que ponen en relación el (viaje por) mar y el lenguaje, también la memoria es una de las herramientas que, en la segunda estrofa, el yo lírico define con el adjetivo “temidas”. Aquí estamos al comienzo de un viaje por mar que puede engendrar peligros para el tripulante. Las metáforas relacionadas con la esfera semántica del mar afectan también a la mesa que se vuelve nave —pero también “nido, madre” (v. 14)— y la tinta que “es sangre de animales marinos” (v. 17).

En la última estrofa las herramientas han hecho su labor y por fin el poeta nos indica ese “viento inventado” (v. 18): “la tímida tormenta de un aliento” (v. 20) remite a una respiración —la acción física necesaria para que se produzca la voz— tal vez atormentada, puesto que en cierto grado sufre unas pasiones —lexema que viene del latín *patior*, ‘soportar, tolerar, sufrir, etc.’. He aquí, en el texto, el origen de las palabras, el origen de esas manchas de voz que se depositan sobre el papel y que el lector tiene ante sí (en la página) del mismo modo que el poeta. Dichas manchas de voz son literalmente faros —indicadores de la dirección hacia el puerto y esperanza para el marinero sin estrellas en alta mar— en la

oscuridad del océano — símbolo por excelencia de lo desconocido, incluido el subconsciente, del que se puede esperar cualquier cosa—. He aquí, sobre todo, la descripción metapoética del proceso interno al yo lírico por el cual se origina y se mueve la escritura y de su profunda relación con la voz.

3. La voz en la grabación

Juan Vicente Piqueras es un lector avezado; en la entrevista realizada contextualmente a la grabación para Phonodia confiesa haber trabajado como locutor de radio y tener una buena relación con su propia voz. Sin embargo, nota que leerse a sí mismo “solo y en voz alta... pues es una experiencia curiosa”², y añade que “a través de mi voz he vuelto a vivir algunas sensaciones de cuando lo escribí”. Al estudiar la relación fenomenológica entre la voz y la escritura, entre el silencio y el espacio en blanco de la página, Roland Barthes afirma 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” (Barthes, 1986: 252).

El sonido de una voz, de hecho, no sólo 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 psicológicamente³. El sonido de una voz, aunque no pertenezca

² Entrevista a Juan Vicente Piqueras realizada en Milán el 20 de marzo de 2014 para el proyecto Phonodia <<http://phonodia.unive.it/wp-content/uploads/Juan-Vicente-Piqueras-entrevista-PHONODIA.pdf>> (25-07-2016).

³ Igual que las improntas dactilares, también la voz humana se puede utilizar para reconocer un individuo específico gracias a software de reconocimiento vocal (Voice Recognition). Véase, por ejemplo, la página web del Biometric Centre of Excellence

estrictamente al orden biológico, se sitúa “en la articulación entre el cuerpo y el discurso” (Barthes, 1986: 252), en ese espacio intermedio donde se abre el acto de escuchar. La voz es un gesto del cuerpo, es la “corporeidad del habla” (Barthes, 1986: 252), que se vuelve presencia también cuando nos llega desde un reproductor de audio, ya sea analógico o digital. La sensación — algo similar al *unheimlich* freudiano — de estar *en presencia* de la persona a la que escuchamos en una grabación la explica bien el filósofo esloveno Malden Dolar en la introducción a su libro *A Voice and Nothing More*. Sólo la voz, escribe el autor, “implies a subjectivity which ‘expresses itself’ and itself inhabits the mean of expression” (Dolar, 2004: 15).

En la expresión de una subjetividad, la voz es “the instrument, the vehicle, the medium, and the meaning in the goal” (Dolar, 2004: 15). En el acto de su emisión, de su proyección hacia afuera, una voz particular también proyecta el cuerpo que la produce: ese “cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta” (Barthes, 1986: 270) del que habla Barthes al desarrollar el concepto de *grano*. Escuchar atentamente la grabación de la lectura en voz alta de “Manchas de voz” con una perspectiva “abierta al intervalo del cuerpo y del discurso” (Barthes, 1986: 253) y concentrada en el espacio que se abre entre voz y texto, entre performance y escritura, tal vez pueda mostrar ciertas interferencias que el *medio-voz* proyecta sobre el texto del poema. A partir de ahí también se podrá empezar a aclarar la naturaleza de la relación intermedial que acontece en el espacio de esa articulación. He aquí el enlace a la grabación incluida en la

del gobierno de EE.UU. <<https://www.fbi.gov/services/cjis/fingerprints-and-other-biometrics/biometric-center-of-excellence/modalities>> (25-07-2016).

página web de Phonodia <<http://phonodia.unive.it/poem/manchas-de-voz/>>.

Cuando estamos analizando una grabación de audio, pues, el primer ejercicio crítico que se puede hacer es escucharla y, en el caso específico que nos ocupa, escuchar la forma en que la voz del autor se relaciona con el texto del poema. Ya a partir de una primera escucha, de hecho, se nota que la voz del autor aplica a la estructura métrica y rítmica del texto unos movimientos, unas alteraciones o variaciones. Ese fenómeno no ocurre sólo en el caso de Piqueras, obviamente; se trata más bien de lo que sucede cada vez que un texto poético pasa a ser una lectura en voz alta o una performance. En este caso, la transcripción hecha a partir de la escucha empírica de la voz del autor indica que las variaciones atañen especialmente a los dos elementos estructurales que dan fundamento métrico y rítmico al discurso poético: el encabalgamiento y la cesura. He aquí la transcripción:

Manchas de voz

Estas son las antiguas herramientas: ||
la paciencia indecisa y mineral |
como mi calavera > que ahora apoyo en la palma de la mano, ||
el lápiz y el papel que fueron árbol |
y conservan aún > vocación vertical de tronco el uno |
y el otro la frescura de la savia, |
el blanco cegador de los veranos |
en la cal de las casas de mi aldea, |
en las plegarias secas de las copas. ||

Estas son las temidas herramientas: |
las velas de los verbos, | la memoria |
y esta mesa que es nave, | nido, | madre > en cuyo seno duermen > el
lápiz y el papel, | la aldea hundida | y la tinta | que es sangre de animales
marinos. ||

Estas son las sencillas herramientas |
y éste | el viento inventado: |
la tímida tormenta de un aliento |
y las palabras, | manchas > de voz | sobre el papel, |
faros de voz | en medio del océano. ||⁴

Para este tipo de ejercicio de transcripción, además del oído, se ha utilizado también el programa PRAAT⁵, con capacidad para la grabación de voz en distintos tipos de archivos de audio, y con el que se pueden abrir archivos grabados de antemano mostrando los espectrogramas y permitiendo, entre otras cosas, el análisis de la entonación, la intensidad o el volumen. En el libro *Poetic Rhythm Structure and Performance: An Empirical Study in Cognitive Poetics* (2012), el crítico israelí Reuven Tsur ha demostrado cómo tales instrumentos de análisis acústico de la señal vocal, que normalmente se utilizan en lingüística, pueden ser muy útiles para entender fenómenos métrico-rítmicos de la lectura en voz alta o performance de un texto poético. La perspectiva de Tsur, denominada “cognitive poetics” y orientada a la percepción de la métrica por parte del lector que recita en voz alta, es útil para el análisis del movimiento prosódico de la voz en relación con la

⁴En la transcripción la barra vertical | indica una pausa en el trayecto de la voz durante la lectura (la duración es la de una cesura en mitad del verso, la de una pausa breve) y la barra vertical doble || una pausa más larga (a menudo la barra vertical doble en la lectura de Piqueras corresponde al final del verso). Por otra parte, el signo > indica el punto donde hay un encabalgamiento, cuando la voz del lector no se detiene al final del verso, sino que sigue su movimiento prosódico en la línea sucesiva. Se ha tratado mantener el número de versos y estofas presentes en el poema publicado.

⁵ Software gratuito para el análisis científico del habla usado en lingüística. Fue diseñado y continúa siendo desarrollado por Paul Boersma y David Weenink de la Universidad de Ámsterdam. Puede ser instalado en varios sistemas operativos, incluyendo Unix, Mac y Microsoft Windows (95, 98, NT4, ME, 2000, XP, Vista) y se puede descargar aquí: <<http://www.fon.hum.uva.nl/praat/>> (20-07-2016).

estructura métrico-rítmica del discurso poético. La *performance* rítmica, él afirma, “is defined as the vocal conditions both the metric pattern and the linguistic stress pattern are simultaneously accessible to awareness” (Tsur, 2012: 8). De modo que es justamente el lector con sus competencias lingüísticas quien en la *performance* puede resolver la tensión que en el texto poético se establece entre el patrón métrico y el patrón lingüístico, entre ritmo y sintaxis, sonido y significado.

Se trata, pues, de una perspectiva que nos interesa precisamente con respecto a la grabación que estamos analizando y que, por lo que es posible en nuestro caso, vamos a intentar utilizar. Por ejemplo, la imagen que sigue es un ejemplo de cómo el programa PRAAT nos permite visualizar el encabalgamiento entre el v. 3 y el v. 4 del texto, donde no hay solución de continuidad en la emisión vocal. A pesar de la línea amarilla que señala la intensidad de los acentos, los dos versos tal y como se encuentran en el poema se vuelven aquí una unidad acústica en la que no hay una pausa visible. En este caso, la voz del poeta elige seguir el ritmo marcado por el valor sintáctico de la secuencia.

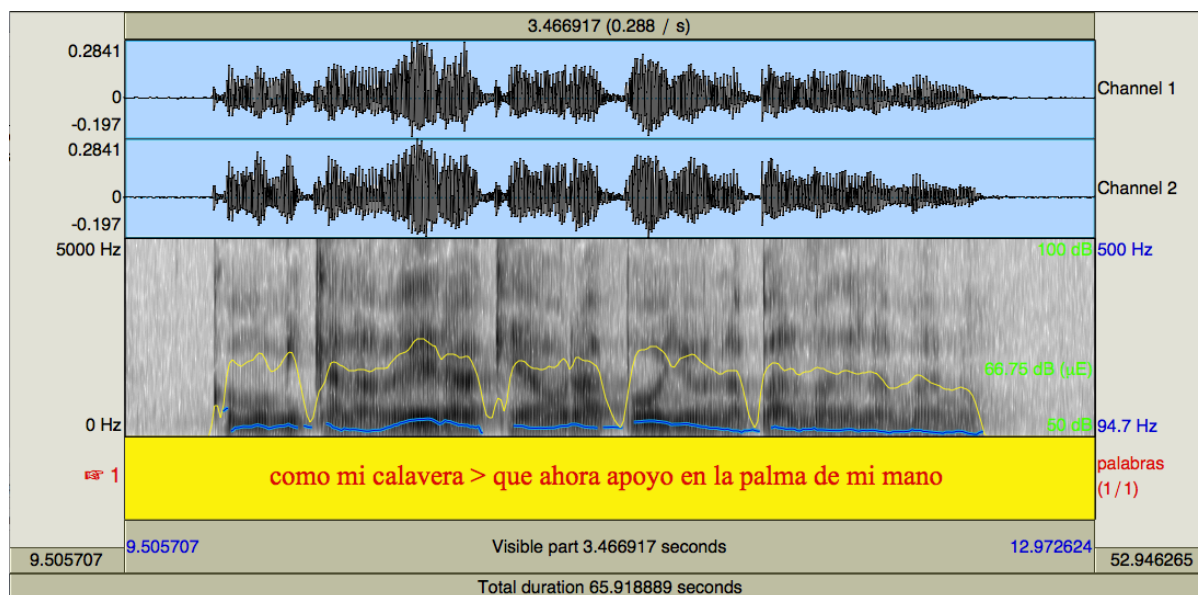


Fig. 1

El mismo patrón se encuentra en todos los casos en que la voz del autor nos señala un encabalgamiento. Por otro lado, cuando la voz que está leyendo se suspende o silencia al final del verso —o, como veremos, incluso en el medio de él— ahí habrá una cesura. En la primera estrofa, el movimiento prosódico de la voz del autor marca una pausa al final de cada endecasílabo, respetando el metro y reforzando su sentido; en cambio, la voz pasa al otro verso sin pausas produciendo un encabalgamiento cuando hay un heptasílabo —como en los versos 3 y 6—, llegando así a versos de metro alejandrino —el verso 6 es incluso una sílaba más largo—. En el comienzo del primer verso, “Estas son [...]” (v. 1), se escucha una intensidad de unos 82.72 dB debida al acento del pronombre en primera posición que cae en la “e” con la que empieza el texto. Enseguida la intensidad se estabiliza distribuyéndose a lo largo de todo el verso sin volver nunca a ese valor sino menguando a medida que se va acercando el final.

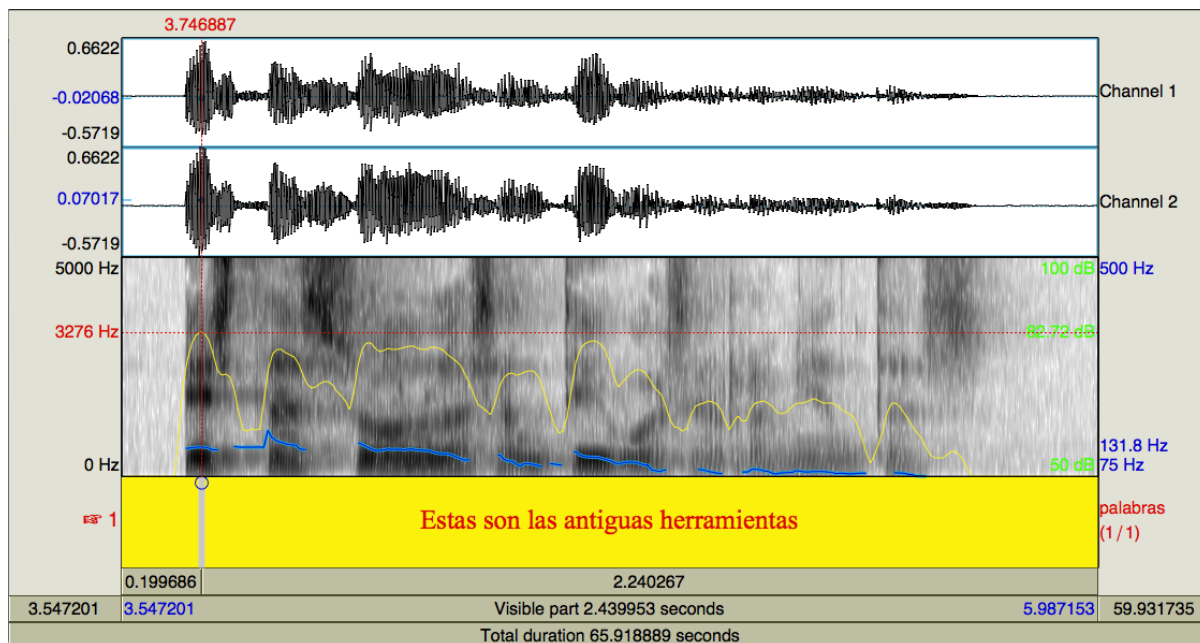


Fig. 2

Más allá del primer verso, la velocidad de la ejecución parece perfectamente medida por lo menos hasta el verso 9, donde aumenta ligeramente, se propaga en los dos renglones siguientes y reduce el tiempo de las pausas al final del verso, sin llegar por otra parte al encabalgamiento. Respecto a los sonidos, en esta primera estrofa se nota la presencia de aliteraciones del sonido fricativo bilabial sonoro /v/, especialmente en el primer hemistiquio del verso 7, cuando se encuentra en posición anafórica al decir “vocación vertical” y a su alrededor —en “conservan”, del verso 6, y en “savia”, del verso 8—. Al final de la estrofa se nota la presencia del sonido oclusivo velar sordo /k/ en el dístico final: “en la cal de las casas de mi aldea, l en las plegarias secas de las copas” (vv. 10-11).

En la segunda estrofa se respeta el endecasílabo únicamente en el primer verso, donde el marco prosódico —tiempo de ejecución e intensidad de los acentos— es muy parecido al del primer verso del poema. Son versos casi iguales donde los adjetivos “antiguas” y “temidas”, aunque no son lo mismo, repiten en sus vocales el mismo esquema fónico de tipo paronomástico; también ocupan la misma posición, es decir, el principio de la estrofa. A partir del segundo verso, por otra parte, empieza a cambiar el esquema rítmico que sigue en su ejecución la voz del autor: aquí se escucha una pausa muy fuerte en correspondencia con la coma que parte el verso en dos hemistiquios de siete y cuatro sílabas.

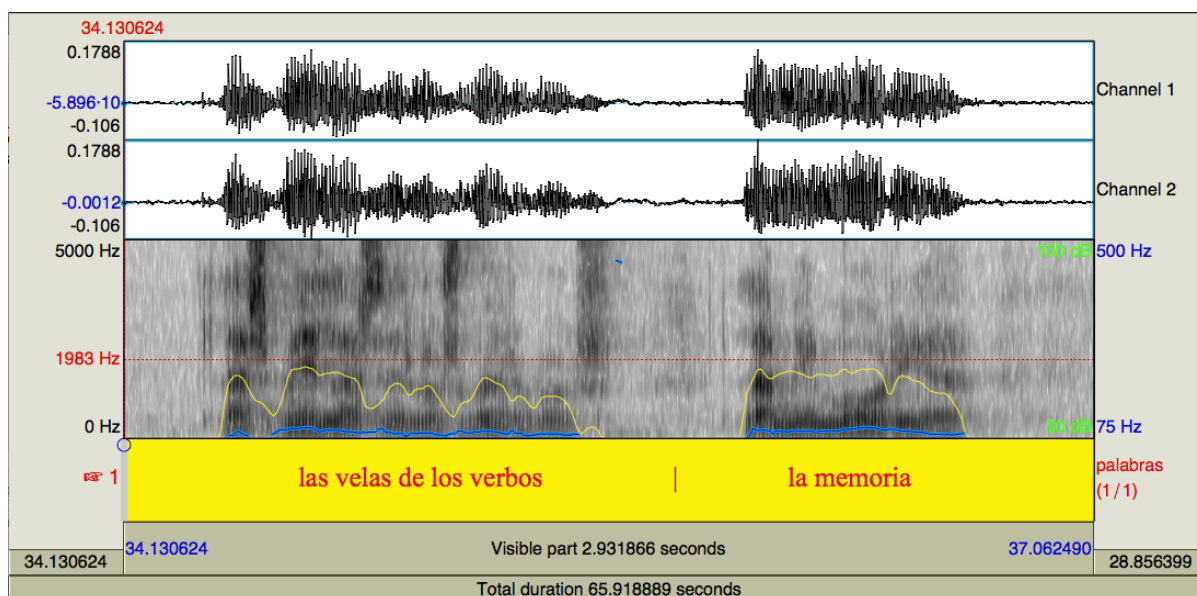


Fig. 3

La voz de Piqueras se detiene un momento, marcando el signo de puntuación antes de subrayar la parte final del verso constituido por esa “memoria” que, como hemos visto, es un elemento muy importante en la economía semántica del poema. A partir de este

momento Piqueras marca en su lectura todas las comas, fragmentando el movimiento prosódico de su voz y apresurando el ritmo: su voz acelera un poco gracias a dos encabalgamientos seguidos —del verso 14 al 15 y del 15 al 16—, para terminar dividiendo el último alejandrino de la segunda estrofa en un tetrasílabo y un endecasílabo. En correspondencia con esta serie de cesuras consecutivas se puede ver también el movimiento de la intensidad que marca el compás de los acentos —“y esta mesa que es nave, | nido, | madre > en cuyo [...]” (vv. 14-15)— para disipar el último *ictus* en un encabalgamiento.

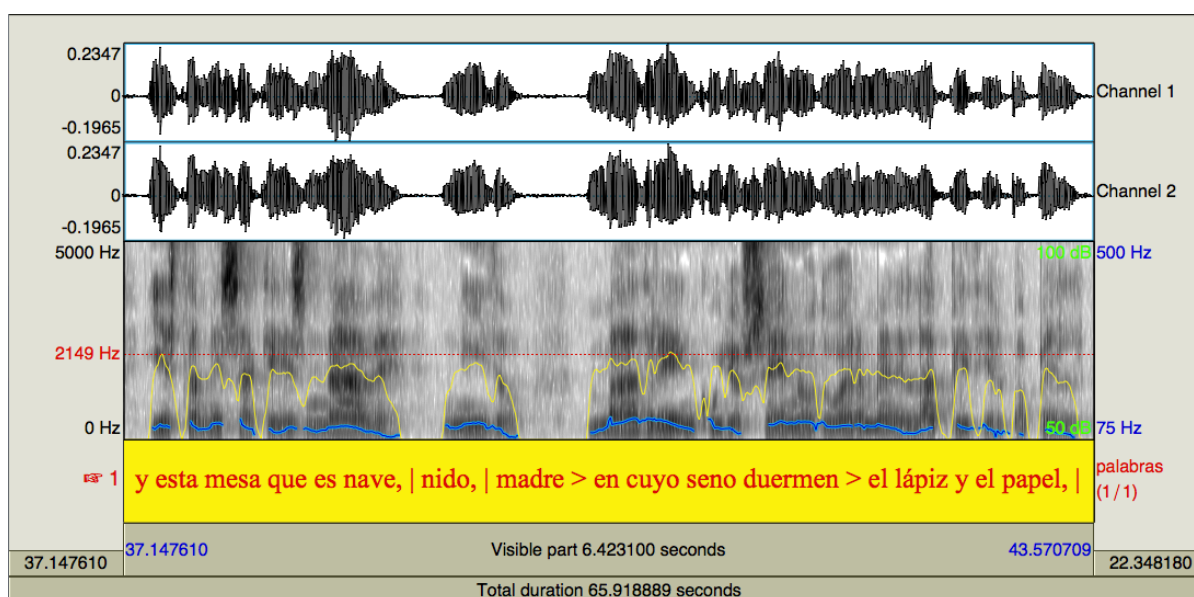


Fig. 4

Aquí ocurre algo muy interesante, ya que la voz de Juan Vicente Piqueras marca claramente las aliteraciones del sonido nasal /n/ en los lexemas “nave” y “nido”, que aparecen como los dos elementos sonoros internos de un quiasmo constituido externamente por los sonidos /m/ de “mesa” y “madre”. En otras

palabras, el gesto vocal del autor marca la configuración del significante, haciendo patente la relación que existe con la semántica ya explícita en la cadena de identidades que se establece entre las imágenes del escritorio, la nave, el nido y el regazo materno. La forma en que el autor lee esta cadena sonora sugiere la misma identidad que une etimológicamente la palabra “madre” con los términos “materia” y “madera”. La vida se origina a partir de la madre, entendida también como *physis*, naturaleza, del mismo modo en que el texto poético se origina a partir de la madera de un escritorio, nave en el océano de la literatura, un lápiz y un papel: la materia-madera de los tres elementos es exactamente la misma y los tres hacen falta para la generación del poema en tanto que escritura, texto.

En la tercera y última estrofa la voz del autor respeta una vez más el primer endecasílabo, señalando con cierta intensidad el demostrativo “éste” (v. 19) del heptasílabo siguiente para bloquear de repente el movimiento prosódico de la voz con una pausa que lo divide en dos: un bisílabo y un pentasílabo. En la imagen elaborada con PRAAT, se puede ver claramente el andamio de la intensidad, así como la pausa que la voz del autor hace para marcar la cesura entre el bisílabo “y éste” y el pentasílabo “el viento inventado”. El espacio de la cesura, que dura poco menos que la tercera parte de segundo —unos 0.286’’—, aquí está señalado en amarillo: en ese espacio la voz casi se silencia, se suspende por un momento, hace *epojé*.

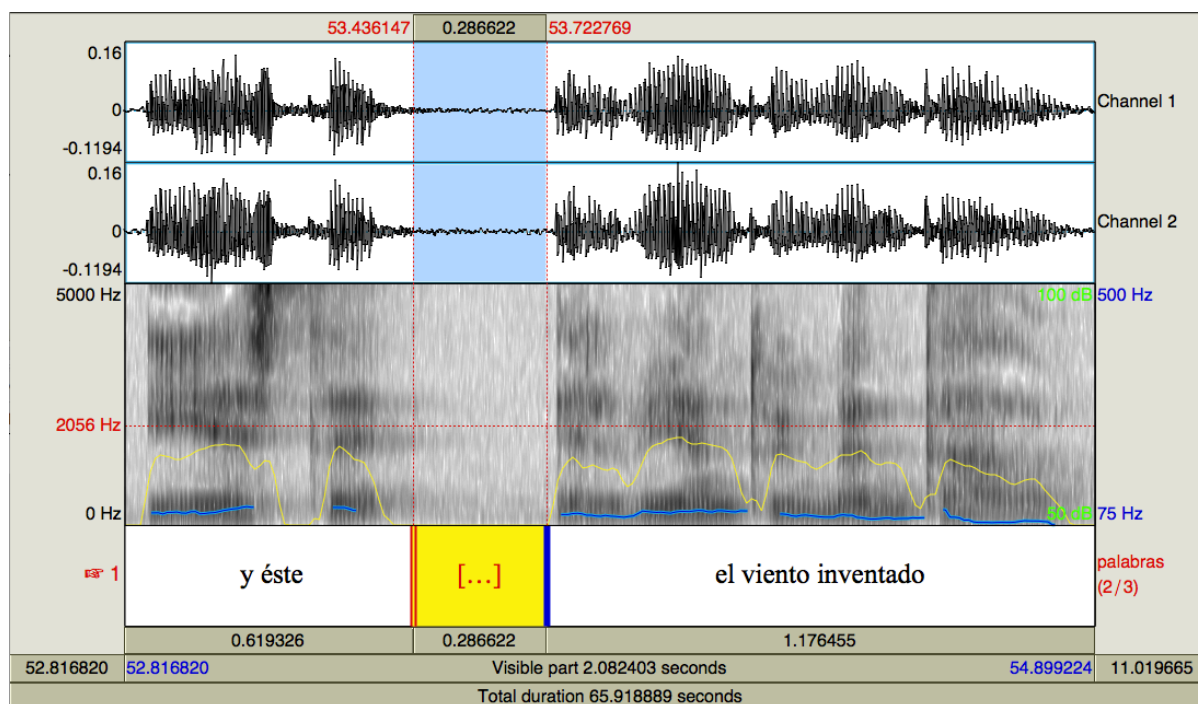


Fig. 5

Más adelante la voz vuelve a respetar el ritmo endecasílabo del v. 20, produciendo un encabalgamiento entre las palabras “manchas” y “de voz” (vv. 20-21), hecho que subraya el sintagma nominal que proporciona el título del poema. En los últimos versos la voz de Juan Vicente Piqueras entrecorta con una serie de cesuras seguidas el final del poema, al igual que antes; sin embargo, esta vez no aumenta ni la intensidad ni el ritmo, tal vez en busca de un efecto dramático debido a la cercanía del silencio conclusivo con el que termina el texto. Lo que aquí une las palabras es de nuevo el entramado de aliteraciones de los sonidos dentales /t/, sordo, y /d/, sonoro, en “la t_ímida t_ormenta de un aliento” (v. 20) y respectivamente los bilabiales /p/, sordo, y /b/, sonoro, en lexemas como “palabras” (v. 21), “sob_re” y “pap_el” (v. 22) y la repetición seguida del mismo lexema “voz”, que aparece hasta dos veces en

los últimos dos versos, en los sintagmas “manchas de voz” (vv. 21-22) y “faros de voz” (v. 23).

4. Intermedialidad: “lector-oyente” y “autor-lector”

Como se ha dicho al principio, el archivo digital Phonodia reúne la visualización del texto del poema y la posibilidad de escuchar la grabación sonora de la lectura en voz alta del autor. Este encuentro entre texto y audio, entre escritura y voz, pone en evidencia las relaciones intermediales que surgen a partir de estos dos polos divergentes. Según Irina O. Rajewsky, de hecho, la intermedialidad es el haz de relaciones que se establecen “*between media* (i.e. medial interactions, interplays or interferences)” (Rajewsky, 2005: 46). Siendo así, en el caso específico de un poema publicado en un libro del que existe también una grabación de audio, el haz de relaciones que se da en la articulación intermedial entre el texto y el audio convierte el poema en un texto “desdoblado”. En otras palabras, el mismo poema se encuentra accesible a partir de dos formas diferentes; por una parte, tenemos la versión escrita en papel o en otro soporte similar y, por otra, la versión acústica grabada en CD u otro soporte analógico o digital a partir del cual se pueda reproducir⁶.

De tal manera hay *dos versiones* del mismo texto que se manifiestan a partir de *dos medios* diferentes y que, en cambio, no atañen de modo específico al *soporte*. Un texto poético, de hecho, puede aparecer impreso en la página de un libro, de una revista u

⁶ El 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.

otro soporte analógico similar del mismo modo en que puede aparecer en la pantalla al abrir una página web, siempre que mantenga su versificación, elemento constitutivo del lenguaje poético⁷. 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 están en juego aquí son, por una parte, la escritura y, por otra, la voz del autor quien, como lector —o *performer*— articula el texto según sus competencias lingüísticas. El autor, pues, 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.

El lector tradicional, pues, se vuelve un “lector-oyente”, una figura muy parecida a la que mencionan Guglielmo Cavallo y Roger Chartier en la introducción de su *Storia della lettura nel mondo occidentale* cuando afirman que, en el mundo antiguo, en la Edad Media y aún en los siglos XVI y XVII, “la lettura implicita, ma anche effettiva, di numerosi testi è un’oralizzazione, e i loro lettori sono ascoltatori di voce lettrici” (Cavallo Chartier, 1995: XI). En cierto modo, la integración cada vez más frecuente de las tecnologías de reproducción del sonido y en particular de la voz humana a lo largo de todo el siglo XX y, en modo especial en relación a la literatura —piénsese, por ejemplo, en los

⁷ Al pasar de la página impresa a la pantalla, el texto cambia de soporte y también de medio, y en este caso se habla de “transmedialidad” o, mejor, de “remediación”. Sin embargo, el carácter “transmedial” relativo a la práctica de llevar los poemas al medio digital —es decir, la “remediación” de un texto poético— no es el objeto de este trabajo. Para el significado de “remediación” (Bolter y Grusin, 1999).

audiolibros⁸—, favorece el cambio de estatus del lector como tal acercándolo a ese “oyente de voz lectora” tan frecuente en la antigüedad; y tampoco tan infrecuente en nuestros días según lo que cuenta Alberto Manguel en el capítulo “Being Read To” de su *History of Reading* (1996).

Los primeros archivos sonoros que se remontan a principios del siglo XX tenían principalmente finalidades antropológicas o sociológicas y estaban “dedicados a conservar la palabra hablada” (Saavedra, 2011: 23). Entonces los soportes para la conservación y la reproducción de grabaciones de sonido eran de tipo analógico y de muy baja calidad. Sin embargo, desde que la tecnología lo pudo permitir, las voces de los poetas empezaron a grabarse —y a comercializarse. Primero en vinilo y luego en casetes de audio; pero con el cambio digital de los años noventa aparecen en el panorama editorial español las primeras colecciones de libros acompañados de CD. Piénsese en las colecciones “Antología Personal” y “De Viva Voz” de la editorial madrileña Visor, o en “La Voz de los Poetas”, publicada por la Residencia de Estudiantes que recogen las conferencias y lecturas de los poetas que a lo largo de los años pasaron por el centro. También el Círculo de Bellas Artes tiene su colección de poesía de libros con CD, y lo mismo está haciendo la Fundación Juan March, que con su ciclo “Poética y Poesía” <<http://www.march.es/conferencias/poetas/?l=1>> sigue promoviendo la poesía española contemporánea a través de

⁸ Con respecto a la voz en relación con los audiolibros, véase Pedersen y Have (2014). En noviembre de 2016, se publicará también el libro de Matthew Rubery, *The Untold Story of Audiobooks*, sobre la historia tecnológica y el impacto social de este género.

conferencias y lecturas que luego se publican bien en papel, bien como podcasts⁹.

Ahora bien, en todas estas grabaciones la persona que lee en voz alta es el propio autor¹⁰. Es el autor, el mismo poeta, que lee sus composiciones poniéndose totalmente en juego ya que la oralización de un texto escrito, la lectura en voz alta “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, 1995: VIII). Desde la antigüedad, la situación en la que un poeta lee en voz alta para un público entra en el ámbito del rito y la lectura en voz alta ha tenido siempre una doble función: “comunicare lo scritto a chi non sa decifrarlo, ma anche cementare forme chiuse di socialità, che corrispondono ad altrettante figure del privato —l’intimità familiare, la convivialità mondana, la connivenza erudita.” (Cavallo Chartier, 1995: VIII-IX). Ambas funciones pertenecen desde siempre también a la poesía oral que, como afirma Zumthor en *Introducción a la poesía oral* (1984), nace

⁹ Hoy en día las tecnologías portátiles consiguen grabar de forma excelente y con una calidad muy alta, hecho que, junto con las facilidades proporcionadas por Internet, ha impulsado a instituciones y sujetos particulares a crear sus propios archivos digitales de audio dedicados a la poesía. Algunos ejemplos: en EE. UU. existen la Woodberry Poetry Room de la Universidad de Harvard (<http://hcl.harvard.edu/poetryroom/>) y el proyecto PennSound (<http://writing.upenn.edu/pennsound/>) de la Universidad de Pensilvania; en Inglaterra The Poetry Archive colabora con la Biblioteca Británica y la BBC (<http://www.poetryarchive.org/poetryarchive/home.do>); Ubu Web (<http://www.ubu.com/sound/>) y Lyrikline (<http://www.lyrikline.org/index.php?id=51&L=1>), nacida de la Literaturwerkstatt de Berlín, son alemanas. En el mundo de habla hispana también hay archivos digitales en línea que difunden la poesía, como Palabra Virtual (<http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=voz.php>) y A Media Voz (<http://amediavoz.com/>).

¹⁰ Puede que la persona que interpreta un texto poético no sea el propio autor, sino un lector preparado o incluso un actor. Sin embargo, el caso específico del que estamos hablando corresponde a la configuración en la que el autor del texto es también su ejecutor vocal.

como un dispositivo multimedia en la relación entre lenguaje y performatividad¹¹.

En la contemporaneidad el agente de la lectura en voz alta o la performance vocal ante el público es con frecuencia el mismo autor de manera que el autor coincide con el lector o, mejor dicho, con el “lector vocal” del texto¹². El hecho de que no sea un lector cualquiera o un actor profesional quien produce la versión sonora del poema, sino el propio autor, es algo importante. Cuando Charles Bernstein marca la diferencia entre la lectura del autor y la del actor dice:

An actor’s rendition [...] will not have the same kind of authority as a poet’s own reading or the first printing of the work. But the performance of the poet, just as the visualisation of the poem in its initial printing, forever marks the poem’s entry into the world. (Bernstein, 1998: 8-9)

Al leer vocalmente un propio texto, el autor se vuelve un “autor-lector” marcando originariamente el paso de ese texto del *medio-escritura* al *medio-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 por primera vez. Aquí la relación entre *medio-escritura* y *medio-voz* se declina 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*

¹¹ En *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, el crítico suizo subraya a menudo que “il teatro rappresenta il modello assoluto di ogni poesia orale” (Zumthor, 1984: 63).

¹² Se utiliza el sintagma “lector vocal” para indicar el ejecutor de la lectura en voz alta a partir del concepto de “lectura vocal” empujado por Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (1995: XI) a propósito del uso de los verbos griegos con los que Platón se refiere al acto de la lectura.

mismo leyendo, es decir, articulando el lenguaje con su voz. Esta realimentación crea consecuencias tanto en términos de producción —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—. En este sentido, la *simultaneidad* es una modalidad de disfrute importante para que las dos manifestaciones del mismo poema interactúen mostrando su dinámica intermedial.

El en caso de los libros con CD este disfrute simultáneo se delega al lector-oyente, quien puede escuchar el audio con el libro entre las manos o disfrutar de los diferentes soportes (el libro y el disco) de forma separada. En el caso de Phonodia y los archivos en línea que presentan texto y audio, aunque la elección final corresponde siempre al lector-oyente, el usuario tiende a escuchar y leer —¿ver?, ¿seguir con los ojos?— de forma simultánea las dos manifestaciones del poema, ya que ambas facetas —lo leído por el autor y el texto— cohabitan en el mismo lugar digital. A través de la simple yuxtaposición, pues, la relación intermedial entre *medio-escritura* y *medio-voz* se vuelve más evidente mostrando su complejidad y poniendo problemas interpretativos nuevos que conciernen el lenguaje poético y reconfiguran las relaciones y los roles de sus actores —“lector-oyente” y “autor-lector”— y fundando nuevas modalidades de percepción.

5. Entre *medio-escritura* y *medio-voz*: metapoesía y pre-verbal

En los párrafos anteriores se han individuado algunas interacciones o interferencias entre los medios que están en juego cuando nos enfrentamos a un poema publicado del que existe una

grabación de su lectura realizada por el autor. El cambio de estatus que concierne al lector, que se vuelve también oyente, y la importancia de la simultaneidad que el medio digital facilita. También el papel del autor cambia volviéndose un “lector vocal”, un “autor-lector”. En todo caso, un intérprete especial, ya que, siendo también el autor, ejerce un grado de autoridad elevado en cuanto a la transposición de su texto 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 [texto]; 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 pertenecen al autor también en el caso de Juan Vicente Piqueras y, en este sentido, el discurso metapoético intrínseco a “Manchas de voz” apunta precisamente a ese proceso de gestación poética. En la entrevista citada al principio, el autor confiesa que leerse en voz alta es una experiencia curiosa, ya que al escuchar la propia voz leyendo sus poemas vuelve a vivir ciertas sensaciones de cuando los escribía, del momento de su escritura. Pues la voz siempre “es un fenómeno de oído y diálogo interno” (Bravo, 2011: 17) y 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. Escribe Malden Dolar:

[...] the voice can be seen as in some sense even more striking and more elementary [than the mirror]: if the voice is the first manifestation of life, is not hearing oneself, and recognizing one’s own voice, thus an experience that precedes self-recognition in a mirror? [...] Does not the recognition of its own voice produce the same jubilatory effects in the

infant as those that accompanying self-recognition in a mirror? (Dolar, 2004: 39)

Además, según la teoría desarrollada por el psicólogo Lev S. Vygotsky, la voz en tanto que expresión externa y social del lenguaje, tendría un rol fundamental en la construcción y el desarrollo de las funciones mentales superiores —como, por ejemplo, el pensamiento, la atención, memoria, concentración, etc.— y, por ende, de la conciencia individual. El niño, afirma Vygotsky, se desarrolla gracias a ciertos instrumentos psicológicos que encuentra en su medio ambiente; entre ellos, el lenguaje es la herramienta fundamental. De hecho, las actividades prácticas en las que se involucra el niño se interiorizan volviéndose actividades mentales gracias al aprendizaje del habla, es decir, gracias a la producción vocal del lenguaje y, con él, de las palabras, fuente de la formación conceptual. Ese proceso de interiorización del habla que el mismo Vygotsky describe como una “internal reconstruction of an external operation” (Vygotsky, 1978: 56) están en la base del complejo fenómeno del “inner speech”, del lenguaje interior o endofasia.

En el artículo “Vygotskian Inner Speech and the Reading Process”, John F. Ehrich toma en consideración este concepto vygotskiano y lo pone en relación con el proceso cognitivo de la lectura argumentando que, al leer, las activaciones fonológicas en el cerebro no son códigos abstractos de sonido, sino aquello que constituye el fenómeno del “inner speech” en sí (Ehrich, 2006: 15). Tales activaciones fonológicas ocurren a un nivel subvocal, es decir, cuando se lee silenciosamente escuchando el sonido de las palabras sólo a nivel mental. Éste es un proceso natural que ayuda nuestro cerebro a procesar la información entendiendo el significado de lo que estamos leyendo. La subvocalización, además, a nivel fisiológico se caracteriza por mínimos movimientos

de la laringe y otros músculos del aparato fonador que, aunque indetectables sin la ayuda de máquinas adecuadas, no serían diferentes si la persona estuviera leyendo en voz alta.

Ahora bien, esta es la perspectiva interna al autor-lector al encontrarse *escritura* y *voz* en el momento de la lectura vocal. Una perspectiva que al igual que un corto circuito activa interferencias e interacciones que a su vez afectan, por una parte, la capacidad poético-creativa del autor y, por otra, sus competencias lingüísticas como lector. En otras palabras, la relación que el autor-lector tiene con su práctica poética y su texto determina también la relación que pueda tener con su voz. Por ende, su manera de llevar a la propia voz el mismo texto, su manera de leerlo, de vocalizarlo, su gesto vocal específico y personal, participando más o menos en él, su proximidad psicológica, determinaría no sólo la simple transposición del *medio-escritura* al *medio-voz*, sino también la articulación que se abre *entre* ellos.

Es en el espacio de esta articulación, pues, en que el autor-lector llega a estar presente ante sí mismo al igual que delante de un espejo¹³ y donde al carácter metapoético de un texto correspondería, con respecto a la voz, la dimensión pre-verbal. En este sentido, el caso que nos ocupa es paradigmático. Las manchas de voz —así como la presencia del lexema “voz” en la poesía de Piqueras— ahondan sus raíces en una lógica metapoética de comprensión y exposición del proceso creativo. Y, sin embargo, esa presencia no indica sólo la presencia de una *Stimmung* en tanto que inspiración poética, sino también de la propia *Stimme* humana, la

¹³ Recuérdese que el mito ovidiano de la ninfa Eco es contextual a la historia de Narciso.

propia voz física que nace del individuo en tanto que hablante¹⁴. Al leer su poema, Juan Vicente Piqueras crea un espacio donde se articula el reencuentro del creador con la creación y a partir del cual se desarrolla un continuo reenvío de su voz particular.

Según Carlo Sini, la voz *pática* es la que “accompagna le gestualità oggettivanti originarie rivelatrici del mondo e del corpo” (Sini, 1992: 84). Es decir, el propio gesto vocal que recoge las pasiones del individuo. Cuando en las páginas de Piqueras encontramos manchas de tinta en las que se lee la palabra “voz”, no se trata sólo de leer esa presencia como una huella o una inscripción, como *litterae*, letras o *voz articulada* —como decían los antiguos gramáticos—; sino también como una abertura a lo pre-verbal del autor en tanto que individuo particular. Al final del libro *A più voci*, Adriana Cavarero afirma: “La voce è il modo con cui l’unicità, squisitamente umana, sprigiona la sua essenza” (Cavarero, 2003: 262), enseñándonos que cuando “il *dia-logos* silenzioso dell’anima con se stessa si vocalizza, esso transita in un elemento estraneo, corporeo, instabile, inaffidabile” (Cavarero, 2003: 253).

El diálogo silencioso de la conciencia en relación con el mundo, su propia experiencia, habita en la carne, en ese cuerpo que origina el gesto vocal, incluso mucho antes de que se vuelva lenguaje y luego escritura. Dicho gesto vocal lleva siempre consigo lo que Julia Kristeva llama *chora semántica* y que corresponde

14 Siguiendo las reflexiones sobre la voz de Giorgio Agamben en *Il linguaggio e la morte* y en *Il potere del pensiero*, aquí el término *Stimmung*, de matriz heideggeriana, se refiere al ambiente donde se escucha la Voz muda y universal que es conciencia del *Da* en el mundo. Por otra parte, la *Stimme* es la voz del hablante particular, la voz propia del individuo enfrentado a la fractura originaria —que siempre es una articulación, una armonía— que supone el límite vital, la muerte, ocasión de creación poética.

precisamente a esa materia pre-verbal a partir de la cual se constituye en cada uno el uso del lenguaje. Es decir, aquellas actividades fonéticas explícitas y sonoras con las que el niño, dentro de su medio natural, aprende e interioriza la herramienta del habla. En esto, el poeta no constituye ninguna excepción: más bien, al leer un propio poema en voz alta, el autor-lector vuelve a activar el significado de los elementos prosódicos del texto (encabalgamiento, pausas, ritmo, intensidad, etc.) añadiéndole una dimensión de resonancia; un eco o una *armonía* que es al mismo tiempo reconocimiento y reflexión¹⁵.

6. Conclusiones

Al encontrarse el *medio-escritura* y el *medio-voz* en el caso del que nos ocupamos, se abre un espacio *entre* las dos versiones del mismo texto, la del poema publicado y la de la voz grabada. Tal espacio articula interacciones e interferencias que tienen sentido tanto para el individuo que escucha como para el propio poeta. En el primer caso, el del “lector-oyente”, se trata de una ampliación del número de sentidos involucrados en la relación con el texto que siendo doble se vuelve un campo de fuerzas donde actúan tensiones diferentes. Si la escucha se actúa críticamente, la ampliación del número de sentidos puede significar también un incremento de sentido en sí. En el caso del “autor-lector”, por otra parte, se trata de la redefinición del concepto mismo de “autor” que vuelve a problematizar los aspectos y puntos de vista teóricos y prácticos que están en el origen mismo del arte poético y surgen a partir de la

¹⁵ Este proceso ocurre con todos los autores-lectores que pueden estar más o menos capacitados, preparados, entrenados, familiarizados para leer en voz alta un poema, ya que es parte integrante de su experiencia del lenguaje y de su práctica creativa.

dialéctica entre escritura y cuerpo, poesía y biología, sujeto lírico y *autoridad*, página y performance oral. Es en este sentido, entonces, que hay que entender también el dúplice análisis que se ha propuesto al comienzo del este artículo: mostrar aquellas dinámicas que (se) articulan (en) el espacio abierto por haz de relaciones intermediales entre *medio-escritura* y *medio-voz*.

7. Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1982). *Il linguaggio e la morte*. Turín: Einaudi.
- Agamben, Giorgio (2002). *Idea della prosa*. Macerata: Quodlibet.
- Agamben, Giorgio (2010). *La potenza del pensiero*. Vicenza: Neri Pozza.
- Agamben, Giorgio (2012). *Opus Dei. Archeologia dell'ufficio*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Bernstein, Charles (ed.) (1998). *Close Reading. Poetry and the Performed Word*. Nueva York, Oxford: Oxford University Press.
- Pedersen, Birgitte e Iben Have (2014). "The Performing Voice of the Audiobook". Eds. Malcolm Angelucci y Chris Caines. *Voice/Presence/Absence*. Sydney: UTS ePress.
- Bolter, Jay David, Grusin, Richard (1999). *Remediation. Understanding new media*. Boston: MIT Press.
- Bravo, Luis (2011). "La puesta en voz de la poesía, antiguo arte multimedia". *SIC* 1: pp. 6-22.

- Cavallo, Guglielmo, Chartier, Roger (1995). *Storia della lettura nel mondo occidentale*. Bari: Laterza, ed. 2009.
- Cavarero, Adriana (2003). *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milán: Feltrinelli.
- Dolar, Malden (2004). *A voice and nothing more*. Cambridge, MA, Londres: The MIT Press.
- Ehrich, John F. (2006). "Vygotskian Inner Speech and the Reading Process". *Australian Journal of Educational & Developmental Psychology* 6: pp. 12-25.
- Manguel, Alberto (1996). *A History of Reading*. New York: Viking.
- Mistrorigo, Alessandro (2014). "Entrevista a Juan Vicente Piqueras". *Phonodia*. <<http://phonodia.unive.it/>>.
- Piqueras, Juan Vicente (1999). *La latitud de los caballos*. Madrid: Hiperión.
- 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.
- Saavedra Bendito, Pau (2011). *Los documentos audiovisuales*. Gijón: Ediciones Trea.
- Sini, Carlo (1992). *Etica della scrittura*. Milán: Il Saggiatore.
- Tsur, Reuven (2012). *Poetic Rhythm Structure and Performance: An Empirical Study in Cognitive Poetics*. Brighton: Sussex Academic Press.
- Vygotsky, L. S. (1978). "Mind in society the development of higher psychological processes". Eds. V. M. Cole *et al.* *Mind in Society*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press.

Vygotsky, L. S. (1986). *Thought and language*. Ed. A. Kozulin. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Zumthor, Paul (1984). *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*. Bologna: Il Mulino.

Zumthor, Paul (1992). “Prefazione”. Corrado Bologna. *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*. Bologna: Il Mulino.

Este mismo texto en la web
http://revistacaracteres.net/revista/vol5n2noviembre2016/manchas-voz

{CARAC TERES}

Estudios culturales y críticos de la esfera digital

SOBRE LOS AUTORES

SOBRE LOS AUTORES

María Luisa Bellido-Gant

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Carlos III de Madrid con la tesis "*Museos virtuales y digitales: Proyectos y realidades. Del arte del objeto al ciberarte*" (1999) publicada por Trea con el título *Arte, museos y nuevas tecnologías* (2002). Ha impartido cursos de posgrado, master y conferencias en universidades españolas y latinoamericanas sobre las relaciones entre la museología, el arte, el patrimonio cultural y las TIC. Su publicación más reciente de este tema es *Arte y museos del siglo XXI: entre los nuevos ámbitos y las inserciones tecnológicas* (2014).

Anabel Fernández-Moreno

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Granada. Su línea de investigación transita el campo de la museología contemporánea, centrándose en aspectos como la comunidad, las nuevas tecnologías o la propiedad de los bienes culturales. Su publicación más reciente es una monografía para la editorial Trea titulada: *¿De quién es ese Rembrandt?* (2015).

José Manuel Fradejas Rueda

Catedrático de Filología Románica en la Universidad de Valladolid. Su investigación se ha centrado en la crítica textual neolachmanniana, la lingüística histórica y las tecnologías de la información y comunicación aplicadas a la investigación de la lengua y literatura españolas, en especial en la edición digital de

textos medievales, los lenguajes de marcas (XML-TEI) y la estilometría (en R).

Ricardo González García

Profesor de Didáctica de la Expresión Plástica en la Facultad de Educación (Universidad de Cantabria) y Artista Plástico. Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid con la tesis: *Interferencias: influencia de otros medios icónicos en la estética de la pintura* (Sobresaliente Cum Laude). Su actividad investigadora se centra en las intersecciones que en la actualidad se producen entre Arte, Educación, Imagen y Nuevas tecnologías digitales.

David Hallberg

Nacido en Colombia y criado en Suecia, sus intereses incluyen el comportamiento, los aspectos socioculturales y el proceso del cambio social. Estos temas de estudio los desarrolla desde la perspectiva de salud pública y de género, destacando principalmente la relación con las regiones emergentes y la inmigración. Doctor en Ciencias de la computación y Sistemas y Titulado en Educación especial y Estudios culturales.

Almudena Mangas-Vega

Graduada en Información y Documentación, máster en Sistemas de Información Digital e investigadora del Grupo Electra: Edición Electrónica y Lecto-escritura Digital. (<http://electra.usal.es/>) e investigadora en el marco del programa FPU (formación del profesorado Universitario), a través del cual

curso los estudios de doctorado en el programa de doctorado Formación en la Sociedad de Conocimiento de la Universidad de Salamanca. Es autora del libro “Autopublicar: los nuevos circuitos para autores e investigadores” (UOC, 2016) y de artículos en publicaciones nacionales e internacionales relacionados con edición y publicación digital, entre los que se cuentan "Approach to self-publishing with a combination of bibliometric study and social network analysis techniques" (Electronic Library, 2016) o “Los criterios de calidad y la autopublicación en la edición científica”.

Sergio Martínez Luna

Doctor en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid. Es profesor en la Facultad de Humanidades de la Universidad Carlos III de Madrid y profesor en la Facultad de Ciencias Sociales y Educación de la Universidad Camilo José Cela de Madrid.

Javier Merchán Sánchez-Jara

Graduado en Información y Documentación y Máster en Patrimonio Textual y Humanidades Digitales por la Universidad de Salamanca. Además, es músico (profesor de guitarra por el conservatorio de música de Valladolid y superior de Salamanca) y musicólogo. En la actualidad es miembro del GIR e-Lectra, Grupo de Investigación sobre Edición Electrónica y Lecto-escritura Digital (<http://electra.usal.es/>) e investigador en el marco del programa FPU (formación del profesorado Universitario), a través del cual cursa los estudios de doctorado en el programa de doctorado Formación en la Sociedad de Conocimiento de la

Universidad de Salamanca. El tema principal de la investigación que desarrolla se centra en el diseño de un sistema hipertexto para la edición crítica de textos musicales bajo el estándar MEI (music encoding initiative).

Alessandro Mistrorigo

Investigador en la Universidad Ca' Foscari de Venecia donde se doctoró en 2007 y desde 2012 trabaja en el proyecto Phonodia. De 2008 al 2012 ha sido *Visiting Research Fellow* en el Queen Mary College de la Universidad de Londres, donde dictó clases también en London Metropolitan University y Royal Holloway. Se ha especializado en la poesía española de los siglos XX y XXI. Es autor de la monografía crítica *Diálogos del conocimiento de Vicente Aleixandre. La potencia de la palabra poética* (Sevilla: Renacimiento, 2015) y de varios artículos sobre la relación entre escritura poética y conocimiento en Claudio Rodríguez y sobre la poesía de los *novísimos* Leopoldo María Panero y Manuel Vázquez Montalbán. En la actualidad, su atención se dirige al fenómeno de la voz en la lectura de los poetas en relación al proceso creativo y a las tecnologías digitales.

David Ruiz-Torres

Doctor en Artes por la Universidad de Granada. Sus líneas de investigación estudian las tecnologías de lo virtual en los campos de la museología, el patrimonio histórico y la creación artística. Actualmente becario posdoctoral en Artes en la Universidade Federal de Espírito Santo (Brasil). Como últimos trabajos publicados se encuentra *La Realidad Aumentada y su aplicación en el Patrimonio Cultural* por la Editorial Trea (2013).

Vega Sánchez-Aparicio

Licenciada en Filología Hispánica. Escribe una tesis doctoral centrada en las escrituras del software desde el ámbito hispánico, donde recoge las relaciones entre estética y tecnología, los nuevos conceptualismos y la narrativa transmedia. Ha presentado diversas comunicaciones y artículos sobre escrituras, mediaciones y arte contemporáneo, centrándose en autores como Pedro Lemebel, Cristina Rivera Garza, Agustín Fernández Mallo o Jorge Carrión, entre otros. Es coeditora del volumen *Letras y bytes: escrituras y nuevas tecnologías* (Kassel: Edition Reichenberger, 2015). Como artista visual, trabaja la fotografía, el vídeo y el diseño digital y ha participado en proyectos de escritura con autores como Cristina Rivera Garza, María Ángeles Pérez López o Luis García Jambrina.

María Simarro Vázquez

Doctora en Filología por la Universidad de Burgos. En la actualidad desarrolla labores docentes e investigadoras en el departamento de Filología de esta misma universidad centrandose sus líneas de investigación en la evaluación de lenguas extranjeras, en el humor verbal y en la conjunción de ambos. Desempeña estas tareas de manera simultánea a la enseñanza directa de español a estudiantes internacionales de la UBU. Ha participado en la elaboración de materiales didácticos destinados a la enseñanza de español LE/L2.

Este mismo texto en la web

<http://revistacaracteres.net/revista/vol5n2noviembre2016/sobre-los-autores/>

PETICIÓN DE CONTRIBUCIONES – CALL FOR CONTRIBUTIONS

Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital es una publicación académica independiente **en torno a las Humanidades Digitales** con un reconocido consejo editorial, especialistas internacionales en múltiples disciplinas como consejo científico y un sistema de selección de artículos de doble ciego basado en informes de revisores externos de contrastada trayectoria académica y profesional. **El próximo número (vol. 6 n. 1, mayo 2017) está abierto a la recepción de colaboraciones.**

Los temas generales de la revista comprenden las disciplinas de Humanidades y Ciencias Sociales en su mediación con la tecnología y con las Humanidades Digitales. **La revista está abierta a recibir contribuciones misceláneas dentro de todos los temas de interés para la publicación.**

La revista está abierta a la recepción de artículos todo el año, pero hace especial hincapié en los tiempos máximos para garantizar la publicación en el número más próximo. Puede consultar las normas de publicación y la hoja de estilo a través de la sección específica de la web <<http://revistacaracteres.net/normativa/>>. Para saber más sobre nuestros objetivos, puede leer nuestra declaración de intenciones. **La recepción de artículos para el siguiente número se cerrará el 2 de abril de 2017** (las colaboraciones recibidas con posterioridad a esa fecha podrían pasar a un número posterior). Los artículos deberán cumplir con las normas de publicación y la hoja de estilo. Se enviarán por correo electrónico a articulos@revistacaracteres.net.

Caracteres se edita en España bajo el ISSN 2254-4496 y está recogida en bases de datos, catálogos e índices nacionales e internacionales como **ERIH Plus, Latindex, MLA**, Fuente Académica Premier o DOAJ. Puede consultar esta información en la sección correspondiente de la web <<http://revistacaracteres.net/bases-de-datos/>>.

Le agradecemos la posible difusión que pueda aportar a la revista informando sobre su disponibilidad y periodo de recepción de colaboraciones a quienes crea que les puede interesar.

PETICIÓN DE CONTRIBUCIONES – CALL FOR CONTRIBUTIONS

Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital is an independent **journal on Digital Humanities** with a renowned editorial board, international specialists in a range of disciplines as scientific committee, and a double blind system of article selection based on reports by external reviewers of a reliable academic and professional career. **The next issue (vol. 6 n. 1, May 2017) is now open to the submission of contributions.**

The general topics of the journal include the disciplines of Humanities and Social Sciences in its mediation with the technology and the Digital Humanities. **The journal is now open to the submission of miscellaneous contributions** within all the relevant topics for this publication.

While the journal welcomes submissions throughout the year, it places special emphasis on the advertised deadlines in order to guarantee publication in the latest issue. Both the publication guidelines and the style sheet can be found in a specific section of our webpage <<http://revistacaracteres.net/normativa/>>. To know more about our objectives, the declaration of principles of the journal can be consulted. **The deadline for the reception of papers is April 2nd, 2017** (contributions submitted at a later date may be published in the next issue). Articles should adhere to the publication guidelines and the style sheet, and should be sent by email to articulos@revistacaracteres.net.

Caracteres is published in Spain (ISSN: 2254-4496) and it appears in national and international catalogues, indexing organizations and databases, such as **ERIH Plus, Latindex, MLA**, Fuente Académica Premier or DOAJ. More information is available in the website <<http://revistacaracteres.net/bases-de-datos/>>.

We appreciate the publicity you may give to the journal reporting the availability and the call for papers to those who may be interested.



Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital



<http://revistacaracteres.net>

Noviembre de 2016. Volumen 5 número 2
<http://revistacaracteres.net/revista/vol5n2noviembre2016>

Contenidos adicionales

Campo conceptual de la revista Caracteres
<http://revistacaracteres.net/campoconceptual/>

Blogs

<http://revistacaracteres.net/blogs/>

Síguenos en

Twitter

http://twitter.com/caracteres_net

Facebook

<http://www.facebook.com/RevistaCaracteres>