

## ¿Cómo abordar las poéticas sonoras a partir de su documentación en audio?

### Ideas prácticas para afinar el oído

---

Por Susana González Aktories

Las voces grabadas en audio son materiales documentales de gran valor, que permiten hacer un análisis pormenorizado de un determinado *performance* oral. En el ámbito de las poéticas sonoras,<sup>1</sup> que comprenden la poesía en voz alta al igual que otras creaciones artísticas donde se emplea la voz, estos documentos dan cuenta de su carácter y gestualidad comunicativa de una manera muy distinta a la que nos ofrecen los textos impresos. Sin embargo, es común seguir atribuyendo a estos últimos un estatus mayor respecto a los primeros, considerándolos como las fuentes, si no originarias, al menos sí más estables y concretas para un acercamiento crítico. En consecuencia, la versión sonora pasa, por lo general, a un segundo plano, como material accesorio, complementario y derivativo de la versión escrita. No obstante, la realidad de las poéticas sonoras no necesariamente se comporta según esa jerarquía ni responde a ese orden, incluso porque a veces ni siquiera existe tal fuente escrita y sólo contamos con la sonora. Ello ha exigido replantear nuestros acercamientos desde una perspectiva más aural y menos textocentrista. De hecho, en los últimos años se ha comenzado a notar un giro importante en esta dirección, en parte gracias a la posibilidad de contar con cada

---

<sup>1</sup> Bajo poéticas sonoras, en este grupo de investigación, se considera un gran número de prácticas artísticas que involucran la voz, el sonido y la escucha. Se usa como concepto paraguas, con la conciencia de que puede generar confusión respecto a ese “objeto” de estudio que se encuentra presente en las más diversas propuestas estéticas y prácticas artísticas surgidas a lo largo del siglo XX. Entre ellas, sobre todo en la segunda mitad del siglo, la poesía concreta del grupo Noigamdes en Brasil, o la así llamada “polipoesía” de Enzo Minarelli, por nombrar sólo dos ejemplos (como muestra de esta amplia variedad, véase *Homo sonorus. Una antología internacional de poesía sonora* de Dmitry Bulatov, 2004).

vez más registros en audio, los cuales ofrecen una información relevante que sería imposible derivar de una lectura silenciosa del texto impreso. Según confirma Perla Olivia Rodríguez Reséndiz, en esta que podemos denominar una “era audible”, se observa un resurgimiento de la oralización de textos, y la correspondiente necesidad de desarrollar nuevas modalidades de lectura-escucha o, como ella misma propone, una “la lectura de oído” o “audiolectura” que es resultado de un “proceso de creación de significado a partir de la escucha de un texto sonoro estructurado en un determinado género o formato”; leer sonidos es entonces “la capacidad de atribuirle un nombre y un significado a cada sonido. Es decir, la audiolectura crea en la mente una *ideoescena* sonora y la dota de sentido y significado.” (2024). Esta forma de lectura, agrega, hace incluso que se establezca una relación más afectiva y sensible con quien escucha.

Con estas premisas en mente, podemos preguntarnos qué tanto hemos realmente aprendido a acercarnos a estos registros para fines de docencia y de investigación. Esta interrogante sigue arrojando respuestas discretas y aisladas. Este texto sin duda también es uno de esos esfuerzos, pero con la esperanza de sumar su grano de arena a las orientaciones por los caminos de la auralidad. Y ello porque consideramos que tomar en cuenta la voz como ente sonoro que nos interpela y que es capaz de transmitir sentido aun más allá de las palabras es fundamental para el análisis de las creaciones literarias y artísticas que aquí nos interesan, sobre todo si tomamos en cuenta la accesibilidad que se tiene hoy en día —como nunca antes en la historia— a archivos y documentos sonoros y audiovisuales. Esto da pie a propuestas cada vez más amplias y precisas para su análisis e interpretación. Acercamientos como estos han permitido precisamente reconocer las relaciones que existen en ese amplio entramado híbrido e intermedial de poéticas sonoras que el artista y compositor texto-sonoro estadounidense Larry Wendt entendió en términos de “*vocal neighbourhoods*”.<sup>2</sup>

El presente texto se plantea como una breve guía para aproximarse de manera consciente y atenta a estos materiales sonoros que involucran la voz, como una alternativa a los acercamientos textocéntricos que se conocen más comúnmente.

---

<sup>2</sup> Wendt se refería con ello a las propuestas artísticas principalmente poéticas, musicales y teatrales, en las que las fronteras entre una y otra se han ido borrando (1993: 67).

Como escrito orientador, se busca alejar de los formatos de instructivo que contienen máximas fijas y rigurosas, las cuales constriñen la interpretación sólo a determinadas posibilidades; más bien, se propone como una herramienta didáctica y de investigación que pretende ofrecer diversas perspectivas, criterios y parámetros para abordar estas expresiones artísticas desde una escucha múltiple. Tómense por tanto los puntos que se enumeran a continuación como sugerencia y acompañamiento, más que como prescripción. Esta advertencia deriva de la experiencia misma de que la escucha como proceso se puede dar de forma multilateral, según los conocimientos y las circunstancias de la audición, en donde una escala o aspecto del proceso puede informar a otro, sin que haya un orden preestablecido, y considerando que no todos los aspectos deben ni pueden ser aplicables a las distintas poéticas sonoras. Nuestra propuesta deriva de las varias aproximaciones con las que, desde la escucha, nos hemos encontrado en el grupo de PoéticaSonora MX, en prácticas tanto individuales como colectivas que han requerido afinar el oído. Un acercamiento de este tipo bien puede complementarse con reflexiones teórico-prácticas que se han formulado sobre la voz desde diversas perspectivas —fisiológicas, psicológicas, filosóficas, políticas, histórico-sociales, antropológicas, estéticas, etc.—, según el interés que persiga el análisis en torno a la voz enunciada y su escucha. Para ello puede recurrirse a la amplia bibliografía que ya existe sobre estos temas en los distintos campos disciplinares. No es éste el lugar para enumerar ni profundizar en la vastedad de estas fuentes, de modo que en el recorrido se hará mención sólo de algunas de ellas, a manera de orientación. Hay que recordar que el propósito principal de este texto es dirigir la atención a las consideraciones y criterios procesuales que, por básicos, tendemos a dejar de lado.

Con estas salvedades y aclaraciones, a continuación se presenta, dividido en tres apartados, lo que consideramos sirve de ayuda al momento de emprender un análisis. Se inicia con dos apartados preliminares: uno sobre la escucha en general y otro sobre el objeto de escucha. A ello le sigue un tercer apartado en donde se ofrecen orientaciones prácticas que pueden implementarse antes, durante y después de la escucha.

## **1. Preliminares generales para inducir a la escucha**

Los siguientes puntos ayudan a mentalizarse para tener una disposición auditiva frente a lo que se va a escuchar, aspecto que resulta clave en estos acercamientos.

### **1.1. Del oír al escuchar:**

Contrariamente al acto de oír, que refiere simplemente a registrar una percepción sonora de forma aural, el escuchar conlleva dar sentido a dicha percepción, significarla, interpretarla, como una manera de ubicarla y también de re-conocerla. Escuchar demanda por ende una conciencia y un involucramiento particulares, con una correspondiente “responsabilidad” frente a lo escuchado, pues de una u otra manera nos implica y no nos deja indiferentes. Pero tomar conciencia exige incluso más que una ingenua y refrescante curiosidad (o *Neugierde* como deseo por conocer lo nuevo) sobre lo escuchado, sobre todo considerando que esto puede provocar sensaciones de placer, pero también de agobio, de desconcierto o aun de temor. Grabaciones como las que aquí nos ocupan apelan a esa conciencia y pueden desencadenar estas u otras sensaciones, a las que hay que estar abiertos, pero que también hay que buscar trascender, dejando que esas voces y sonidos escuchados hagan su efecto a nivel multisensorial.

### **1.2. La actitud del escuchar:**

Derivado del punto anterior, puede decirse que la escucha, más que un acto, implica una actitud, una disposición de atención. Aunque por principio el sentido del oído se presenta como una cualidad perceptiva que nos es dada y que se experimenta de forma natural, es posible desarrollarla y temperarla, orientando su atención. Tener esa actitud abierta y a la vez expectante durante la experiencia de escucha es clave para reconocer hacia dónde nos lleva el devenir sonoro y vocal, e identificar con la debida agudeza las marcas que se muestran relevantes en ese flujo auditivo, maleable y aparentemente inasible. No obstante, reconoceremos mediante esa actitud de escucha cómo la voz también se materializa en tanto que implica un cuerpo y sus afectos, una voz que además es capaz de tocar, penetrar, recorrer y hasta envolver a ese cuerpo que escucha, afectándolo y produciendo en él efectos sensibles que trascienden lo meramente audible y que, considerando su

condición situada (definida por un entorno, momento y contexto determinados) han llevado a investigadores como Steven Feld a hablar de *embodied competences* (2013: 222). En el mismo tenor, Ana Lidia Domínguez encuentra que escuchar es un “un fenómeno encarnado, situado y mediado: ‘encarnado’ porque apela al cuerpo de un sujeto sensible, ‘situado’ porque nos remite a un sujeto social que configura su escucha desde diversas posiciones, y ‘mediado’ porque se trata de una actividad condicionada” (2019: 94). Además, la voz es así también capaz de despertar de manera sinestésica reacciones en muchas partes de ese cuerpo de escucha, dejando huellas en él y en su entorno acústico. Identificar estas huellas es parte también de su conformación de sentido (cf. Eidsheim, 2015).

### **1.3. Escuchar como asociar:**

En la escucha se activan —ya sea de forma intuitiva e involuntaria, o consciente— mecanismos de asociación como: “esto me recuerda a...”, “esto se parece a...”, a menudo incluso sin saber a qué nos referimos exactamente con “esto”. Sin resistirnos a estas evocaciones, podemos mantener la atención en cómo se generan estas asociaciones y analogías, incluso dándonos la oportunidad de descubrir “paisajes sonoros” —aquí sobre todo en el sentido que le da Jøran Rudi a todos aquellos sonidos que están presentes en un determinado tiempo/espacio, y que sólo se discriminan y jerarquizan a partir de la forma en la que un sujeto o comunidad de escuchas interactúa con ellos en un contexto específico (2011: 193).<sup>3</sup> Puede así observarse qué símiles, metáforas, tópicos, lugares comunes o recuerdos, tanto individuales como colectivos, nos despiertan dichas asociaciones. Las razones, aun cuando parezcan banales, ofrecerán indicios dignos de consideración, pues son portadores de sentido y así también guías para la experiencia de escucha. Ello implica que la escucha no puede —ni tiene— que ser estrictamente “objetiva”.<sup>4</sup> Al contrario, por fuerza se subjetiviza en tanto que

---

<sup>3</sup> Salomé Voegelin enfatiza que un lugar no tiene que ver con paredes, ventanas y techos, sino con la manera en que lo habitamos, la cual a la vez se constituye de los sonidos que hacemos; así, “un lugar está hecho a partir de nuestra creación colaborativa con el sonido” (2020).

<sup>4</sup> Gracias a herramientas proporcionadas por las humanidades digitales, es posible dar cierta objetividad al fenómeno que se escucha. Sobre sus posibilidades y limitaciones de uso, véanse por ejemplo Janet Pierrehumbert y Julia Hirschberg (2003), o Marit MacArthur y Lee Miller (2023).

atraviesa y mueve el cuerpo, apela a la memoria, y con ello a las habilidades cognitivas de quien escucha.

Por lo anterior, no hay un modo de escuchar mejor que otro. La escucha depende también del ejercicio constante de escuchar, de una sintonización (*tuning*) senso-perceptual, que dirige y condiciona la atención a ciertos estímulos sonoros que son aprendidos culturalmente.

#### **1.4. De la experiencia de escucha a la verbalización de la misma:**

La escucha como aquello que se activa de manera inmediata e intuitiva no es del todo equivalente con la “significación” de la misma, entendida como una racionalización logocentrista. En el tránsito del hecho experimentado a su posterior articulación verbal hay una importante distancia. Si bien las sensaciones en el proceso de percepción sonora pueden parecer claras y contundentes, a menudo cuesta ponerlas en palabras, ya sea porque se tiende a minimizar la experiencia individual (“¿quién soy yo para decir esto?”), porque desconfiamos de la veracidad de la experiencia y la imaginación auditivas —contrariamente a lo que ocurre en el plano visual—, o simplemente porque no tenemos la costumbre de darle su lugar. A ello se suma el que reconocemos el mundo sonoro como dúctil, maleable, múltiple, mientras que, una vez puesto en palabras, parece constreñirse, fijarse, estabilizarse, comprometiendo una perspectiva de escucha<sup>5</sup> que quizá en el proceso se asumía como provisoria, abierta y por ende indefinida. Con esa ambivalencia hay que lidiar y aun así procurar definir con la mayor precisión posible lo que se experimentó durante la escucha.

---

<sup>5</sup> Parte de la dificultad de poner en palabras la experiencia de escucha tal vez está relacionada con que el vocabulario que empleamos para esos propósitos no parece suficiente, o bien que la experiencia se torna sinestésica, de modo que tomamos prestados términos asociados a otras experiencias sensoriales. Un ejemplo es el término de “perspectiva” aquí empleado, que por lo general se liga al sentido de la vista, en concreto a planos espaciales. De igual forma se da cuando hablamos de una voz brillante, luminosa o, por el contrario, apagada. Y ocurre algo similar con sensaciones táctiles o percepciones gustativas (un sonido suave, una voz dulce, etc.).

## 2. Consideraciones sobre el objeto de escucha

Con objeto de escucha nos referimos a todo aquello por lo que se define un evento, sus protagonistas y la materialidad misma de aquello que escuchamos, todo lo cual procuraremos sintetizar en cuatro puntos.

### 2.1. ¿Qué se escucha?

Tanto durante la escucha como al momento de verbalizar la experiencia de la recepción personal y compartirla con terceros, es útil ubicar y entender de quién se trata y en qué marco o contexto se presenta el evento sonoro. La realidad es que esta información no siempre se tiene previa a la escucha, y que cuando se cuenta con ella, estos conocimientos pueden condicionar la percepción. Independientemente de ello, los datos son útiles y pueden constituir la base para elaborar una ficha por la que se identifica la grabación. Entre ellos están:

- Autor/es, creador/es, co-creador/es<sup>6</sup>
- Intérpretes
- Título de la pieza
- Lengua
- Lugar o marco en el cual aparece y/o se registra (ej. grabación de estudio para CD, grabación en vivo en un foro, festival, espacio, etc.)
- Editor
- Año de registro
- Duración
- Género (ej. poesía, cuento, lectura dramatizada, radiodrama, paisaje sonoro, canción, spoken word, etc.)
- Forma de evento (ej. improvisación, lectura, performance, slam, etc.; en cierta medida a género, pero relacionado con el contexto —véase punto 2.3—)

---

<sup>6</sup> La perspectiva que adopta PoéticaSonora MX es inclusiva y en pro de la igualdad de género. En este texto, aun cuando se habla de autores, creadores, artistas, compositores, poetas, slameros, raperos, editores, o aun de nosotros mismos, se hace sólo siguiendo las convenciones habituales que permiten una lectura más fluida. Léase en cada caso que se trata de las, les y los sujetos y protagonistas.

## **2.2. Antecedentes sobre el artista y sus creaciones:**

Como profundización del punto anterior, cabe tomar nota de si se conoce algo sobre la trayectoria y el perfil disciplinar bajo el que se presenta el autor —como poeta, poeta experimental/sonoro, artista sonoro/multimedia, artista vocal, compositor electroacústico, rapero, slamero, etc.—, y/o si se ha tenido o se puede tener acceso a otras piezas de su autoría en red y a través de repositorios sonoros.

En caso de haber experimentado previamente la pieza en cuestión, conviene tener presente si fue a través de un performance en vivo o mediada por el documento de reproducción, en cuyo caso es posible reflexionar sobre las diferencias experimentadas en uno y otro caso.<sup>7</sup>

Asimismo, puede explorarse si la pieza se encuentra en otras versiones, audiovisuales o escritas. De igual forma, prever —si requiere por algún fin específico de análisis—, una transcripción u otro tipo de graficación del texto (por ejemplo mediante las herramientas que proporcionan las humanidades digitales), teniendo presente que el entendimiento de la pieza quedará influido por estas posibilidades diversas de transposición como forma de contraste.

## **2.3. Contexto original de la ejecución:**

Ya sea por los metadatos, o bien por la escucha misma, es posible identificar el contexto de una grabación según cómo es usado o resuena el sonido en el espacio (si es un foro abierto o cerrado, con amplio público o más íntimo, premeditado (ensayado) o espontáneo, casual o profesional —como un estudio de grabación—), o de acuerdo con la posible interacción que el sujeto de enunciación tenga con terceros (si hay o no público asistente). Esto puede resultar significativo, dado que permite explicar gestos e intenciones de la presentación, y aun condicionar grados de entendimiento de la pieza, por ejemplo, si desde la percepción podemos identificar que una enunciación o cualquier evento sonoro se encuentra lejos o cerca respecto a nuestra posición de escucha. Como sujetos de la escucha, entonces, configuramos y actualizamos esos espacios a partir de lo que nos ofrecen los propios sonidos o los paratextos (información que acompaña las grabaciones).

---

<sup>7</sup> Útiles en este sentido son las reflexiones que plantea Sabrina Salomón (2014).



#### **2.4. Materialidad de la fuente y canal de reproducción:**

Este punto concierne aspectos más técnicos y formales de la grabación: es conveniente ubicar el tipo de soporte y el aparato reproductor que se tiene para la escucha; también reconocer si el archivo original es digital o analógico, apreciando sus características, calidad y fidelidad.

- Si se trata de un archivo digital, registrar a qué formato se accedió (MP3, WAV, FLAC).
- Si es analógico, referir al tipo de soporte (vinil, cinta magnética u otro) y por ende de reproductor (a veces en la escucha se identifican rasgos del mismo, como serían los saltos de la aguja). No hay que olvidar que los registros también tienen una historia y en ese sentido están datados.
- Si hay indicios que apuntan a un registro realizado por un aficionado, en un aparato no profesional (por ejemplo en un dispositivo multifuncional tipo celular), o si se trata de un documento grabado y editado en un estudio, y/o con herramientas especializadas.<sup>8</sup>
- Aun cuando se asume que la escucha se dará a partir de grabaciones sonoras, la experiencia indica que muchos registros actuales también se realizan, reproducen y circulan por medios audiovisuales. Es importante tener conciencia de cómo en este caso lo visual incide en la experiencia de escucha (el gesto corporal que acompaña la enunciación, por ejemplo).

### **3. Proceso de una escucha activa: herramientas útiles para el análisis**

Independientemente de lo que pueda recabarse de información en los puntos anteriores, ya sea antes o después de la escucha, a continuación presentamos algunas consideraciones más estrechamente vinculadas con la escucha misma.

---

<sup>8</sup> Piénsese en grabaciones no realizadas en estudio, pero que usan equipo profesional o semiprofesional, como por ejemplo las Tascam, que se conectan a las consolas en los conciertos.

### **3.1. Condición y tiempo de escucha:**

Ya se explicó en el apartado 1 que al momento de acercarse a un documento que registra una pieza sonora, se está en disposición de cultivar una escucha atenta. Dicha atención requiere de ciertas condiciones que permitan mantener una adecuada concentración y tener la dedicación suficiente, pues la escucha toma su tiempo. No se trata entonces de simplemente “prestarle oído” al registro mientras se realiza otra actividad. Se recomienda buscar lugares y momentos que presenten el menor número de distractores posible, y que acústicamente sean propicios para la reproducción, en caso de que ésta no se realice directamente mediante audífonos.

### **3.2. Entre lo que se nota y lo que se anota:**

Como parte de las prácticas conscientes y deliberadas de escucha, resulta útil hacer notas escritas de manera espontánea, registrando tanto las primeras impresiones como las que pudieran seguir, sabiendo que todas componen apenas muestras de un crisol de experiencias subjetivas, de un carácter que abarca desde lo determinado hasta lo indeterminado. Esta relativización obedece a que tanto la concientización como la elaboración de dichas notas podrá:

- iniciar aun antes de la escucha, con lo cual se predispone hasta cierto punto su atención al valorar la información meta- y para-discursiva que se tiene del autor, de su obra, del género que representa, del contexto de grabación, etc., según los datos que se mencionan en el punto 2;
- darse durante la escucha, al anotar palabras clave o fórmulas sintéticas que resuman las impresiones recogidas, mientras se va experimentando la pieza, y que provisoriamente, sobre la marcha, identifican, adjetivan y organizan los elementos o momentos significantes del proceso de escucha;
- efectuarse tras la escucha, una vez que se tiene una idea completa y cabal de la pieza como una unidad, tendiendo a dar una impresión o valoración general de lo que trata, esto es, del sentido general que se le da, así como de lo que evoca y provoca ya como un todo;
- completarse en escuchas subsecuentes, que por lo general son más dirigidas y analíticas, una vez que hubo una primera familiarización con la pieza, con

la posibilidad de repetirla, ya sea completa o por partes. Puede aquí pensarse en una forma de mapearla, esto es, de reconocer y precisar los diferentes eventos como segmentos que aparecen sincrónica y/o diacrónicamente. Para ello es útil diseñar una escaleta donde puedan identificarse los eventos tanto simultáneos como en una secuencia temporal. Esta puede leerse como una forma de notación o una partitura de escucha, con el registro preciso de dichos eventos marcados cronológicamente (con minutos y segundos).

En todos los casos conviene para el registro incluir la fecha de escucha.

### ***3.3. Perspectiva de escucha e intención de la verbalización:***

Una escucha puede estar cargada de expectativas; por eso hay que tener claro si hay una o varias preguntas o inquietudes a priori. Ello determinará la disposición que se tendrá frente a la pieza y en parte también definirá el tipo de verbalización que se haga de la experiencia. La disposición cambia si se compara la pieza con otras, ya sea del mismo autor o de otros creadores, por lo que la escucha se centrará en encontrar rasgos comunes y distintivos entre ellas (a nivel formal, semántico, interpretativo). La disposición de escucha puede además depender de si se busca crear productos específicos; por ejemplo, si se trata de:

- procesar datos para una catalogación, esto es, que sirvan para generar metadatos mediante los cuales se clasificará e identificará la pieza en un repositorio; aquí la información será mínima y sintética, suficientemente pertinente, distintiva y necesaria, según los temas, géneros y formas de clasificación por los que se rige el repositorio y que permitan reconocer las cualidades de dicha pieza;
- escribir un texto crítico a publicarse en un foro de divulgación o no especializado, lo cual requiere presentar información sobre la pieza que sea comprensible e interesante para un lector no iniciado;
- escribir un texto crítico a publicarse en un foro especializado, lo cual permite entrar más pronto en materia y demanda mayores exigencias analíticas, así como más detalle, profundidad y conocimiento de la pieza.

### **3.4. Niveles y contenidos de la verbalización de la experiencia de escucha:**

Puede empezarse por una impresión general de la experiencia de escucha como una unidad. Luego se puede pasar a los detalles:

- Considerar si es posible derivar uno o varios temas en la pieza.
- Identificar el número de eventos escuchados.
- Ver si se reconocen a nivel sonoro elementos protagónicos, que cobran agencia respecto a los que se aprecian como secundarios, de acompañamiento, de atmósfera, en una relación similar a la de distinguir entre forma y fondo, pero considerando que, aun en un papel secundario, ese fondo contribuye a la significación de la escucha, en un sentido cercano al de una composición musical (Stockfelt, 2008).
- Reconocer si hay elementos que compiten en protagonismo, que parecen contrastantes en tanto antagónicos, yuxtapuestos o dispuestos con la voluntad de generar ciertos tipos de tensiones. Por el contrario, ver si hay elementos/eventos que dialogan, se complementan, o incluso se retroalimentan y potencian.
- Recordar que los eventos en general no son estables, sino a lo largo de una pieza se relevan unos a otros o se funden unos en otros en un flujo de variaciones sonoras.
- Preguntarse, más allá de qué escuchamos, cómo escuchamos, por qué es así y qué clase de signos se sugieren. Por ejemplo, si hay sonidos “literales”, miméticos, icónicos (ej. los sonidos de la naturaleza retomados tal cual del paisaje sonoro) vs. los que parecen más metafóricos y que por convención serían “estéticamente contruidos” y que se podrían comportar como índices o símbolos (ej. asociar eventos sonoros con gestos como el de una marcha, una pregunta o con un llamado).

### **3.5. Escuchar voces:**

Ya que lo que ocupa a las poéticas sonoras, como se ha planteado desde el inicio de este texto, es ante todo la voz, es útil definir el tipo de voces que se escuchan, partiendo de sus rasgos más básicos y aproximativos:

- posible género, edad, procedencia lingüística, étnica, social, si acaso se encuentran elementos sonoros que nos permiten reconocerlos;
- características generales del registro —agudo, grave, claro, oscuro, vibrante, etc.—;
- gestualidad lingüística —enunciación aspirada, tendiente a sonidos nasales o guturales, fricativos, plosivos-percutivos, sibilantes, etc.—;
- otros rasgos vocales-corporales distintivos —tics como carraspeos, afacias, etc.—;
- estado de ánimo —alegría, tristeza, timidez, arrojito, fragilidad, determinación, entre otros rasgos del carácter vocal—;
- intención retórica —en actitud de lectura, de recitación, de tipo y grado de improvisación, de canto, etc.—;
- cercanía a formas discursivas asociables a determinados géneros —pregón, décima, rapeo, etc.—.<sup>9</sup>

Además de lo anterior, puede consultarse la tabla “Poem Profiler: Check Levels” (2008), ideada por Charles Bernstein, que ofrece referencias interesantes como base para un “*creative wreading*” y a la que también alude en su libro *Attack of the Difficult Poems* (2011: 45). Dicha tabla está integrada por una lista de rasgos retóricos derivados de ciertos poemas que sirven de guía a describirlos en términos de texturas estilísticas y dicción poética, contenido, tono o carácter, estructuras temporales, elementos cuantificables taxonómicamente, perspectiva, recursos, sonido, entre otros. Si bien la tabla no es exhaustiva ni presenta total claridad respecto a sus categorías, ayuda a enfrentar por primera vez al reto de verbalizar, ofreciendo una paleta de adjetivos y sustantivos útiles para calificar lo que ocurre cuando se lee un poema en voz alta. Es un buen punto de partida para elaborar nuevas tablas con parámetros y calificativos distintos, generando constelaciones que rebasan las prácticas de lectura poética en las que se centra Bernstein —enfocadas en lo léxico-verbal— para trascender y expandirse a otras expresiones de creación artística en donde la voz comunica sin a veces recurrir al verbo. Esto podrá conducir a otras actitudes y posiblemente otros rasgos a tomar en cuenta en la verbalización de la escucha. Se requiere por tanto también de un set de términos que logre captar en este sentido elementos físico-acústicos y musicales que valgan

---

<sup>9</sup> Estos dos últimos puntos se relacionan con los dos mencionados al final del apartado 2.1.

tanto para la voz como para la música, por ejemplo, aquellos relacionados con aspectos como:

- dinámica (en cuanto a volumen, acentos, contrastes y cambios de intensidad en la interpretación),
- agógica (referente al tempo y la velocidad, las cuales determinan el carácter de una pieza);
- cualidades tímbricas y armónicas;
- aspectos prosódico-melódicos;
- repeticiones (en forma de leitmotivos) o variaciones que permiten derivarse de la relación textual-sonora, y observar cómo operan y se desarrollan;
- otras formas de instrumentalización vocal generadas mediante recursos electroacústicos —efectos especiales como loops, reverberaciones, delays, aceleramientos, ecos, duplicaciones, superposiciones, desdoblamientos, fusiones, amalgamamientos, distorsiones, variaciones, etc.—;
- número de voces participantes en un performance;
- tipos de colaboración de la/las voces, sea a capela o con otros instrumentos (musicales o no);
- maneras en las que las voces se materializan, rematerializan, acuerpan (embody) y re-acuerpan;
- condiciones como la cercanía con el micrófono y la resonancia de la voz en el espacio.

Como objetos sonoros, podrán determinarse asimismo sus modos de producción y de circulación, considerando sus formas de enunciación, asociables a determinados géneros y/o gestos como leer, hablar, recitar/declamar, improvisar, cantar, etc.; y/o según variantes distintivas, estilos como el rap, el hip hop, etc.

### **3.6. Escucha que abre brecha (reflexiones conclusivas):**

Las prácticas de escucha como formas de conocimiento de los objetos sonoros siguen siendo herramientas que merecen seguir desarrollándose más allá del

sentido común.<sup>10</sup> No obstante, cada nueva escucha consciente es un aporte que suma a este horizonte, y que enriquece las maneras de entender estos objetos desde su “literacidad sonora”<sup>11</sup>, ofreciendo marcos de referencia que podrán complementarse con otros campos del saber y otros recursos tecnológicos y cognitivos.

Hasta aquí las orientaciones prácticas para los ejercicios de escucha, las cuales podrán seguirse nutriendo y afinando en sucesivas versiones de este texto o en otras propuestas alternativas a las que nos mantendremos atentos. Por ahora, nos queda seguir escuchando, relativizando, sensibilizándonos a lo percibido de forma aural, con la debida cautela y prudencia, pero también con la necesaria curiosidad, creatividad y disposición, para abrir nuevos canales y medios que nos permitan entender la voz con su enorme potencial e inagotable riqueza.

## Bibliografía

Bernstein, Charles. *Attack of the Difficult Poems*, Chicago: The University of Chicago Press, 2011.

\_\_\_\_\_. “Poem Profiler: Check Levels”, 2008. Consultable en [http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles\\_Poem-Profiler.html](http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles_Poem-Profiler.html).

Bulatov, Dmitry. *Homo sonorus. Una antología internacional de poesía sonora*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Radio Educación, 2004.

---

<sup>10</sup> Nuevamente remitimos al ejemplo de la aplicación de herramientas de las humanidades digitales mencionado en la nota 4 (véanse Janet Pierrehumbert y Julia Hirschberg, 2003, o Marit MacArthur y Lee Miller, 2023).

<sup>11</sup> Entendemos literacidad sonora más allá del la dicotomía de oralidad y literacidad que proponía Walter Ong (Ong [1982] 2012), en consonancia con investigadores como Ruth Finnegan, quienes afirma que dicha diferenciación entre culturas orales vs. letradas ya no puede sostenerse, dado que suelen existir en una misma cultura y dependen del uso social y cultural que se les dé (2014, 39-40).

Domínguez, Ana Lidia. “El oído: un sentido, múltiples escuchas”, introd. al dossier “Modos de escucha” en *El oído pensante*. vol. 7, no. 2, 2019, pp. 92-110.

Eidsheim, Nina Sun. *Sensing Sound. Singing and Listening as Vibrational Practice*. Durham: Duke University Press, 2015.

Feld, Steven. “Una acustemología de la selva tropical”, en *Revista Colombiana de Antropología*, 2013, vol. 49, no. 1 pp. 217-239.

Finnegan, Ruth. *Literacy and Orality or Studies in the Technologies of Communication*, UK: Callender Press, 2a ed. 2014.

MacArthur, Marit y Lee Miller. “Slow Listening: Digital Tools for Voice Studies”, en *Digital Humanities Quarterly*, vol. 17, no. 2 (julio 2023). Consultable en <http://digitalhumanities.org/dhq/vol/17/2/000688/000688.html>.

Ong, Walter J. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. (30th Anniversary Edition). Londres y Nueva York: Routledge, 2012 [1982].

Pierrehumbert, Janet y Julia Hirschberg. “The Meaning of Intonational Contours in the Interpretation of Discourse”, en *Intentions in Communication*, Philip R. Cohen, Jerry Morgan y Martha E. Pollack (eds.). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003, pp. 271-311.

Rodríguez Reséndiz, Perla Olivia. “Leer con los oídos. Lazos entre la audiolectura, los audiolibros y la memoria”, en *Oralidades en la era digital: archivos, activaciones y resonancias*, Susana González Aktories y Mariana Masera (coords.). México: UNAM (2024 en prensa).

Rudi, Jøran. “Soundscape and Listening”, en Rudi Jøran (ed.), *Soundscape in the Arts*. Oslo: NOTAM, 2011, pp. 185-194.

Salomón, Sabrina. “Poesía y performance: espacios creados a partir del contacto entre cuerpo, voz, objetos, poesía y tecnología”, en *Badebec*, vol. 4 no. 4, (septiembre 2014), pp. 319-337.



Stockfelt, Ola. “La escucha de fondo como composición musical”, en *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha ambiental*, Martha García Quiñones (ed.). Barcelona: Orquesta del Caos, 2008, pp. 113-123.

Voegelin, Salomé. “Ecos de un lugar”. Sesión de diálogo con Paola Santoscoy y Bárbara Cuadriello. México: Buró-Buró, Museo Experimental El Eco, UNAM, 23 de junio de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=Ug-rYpVYNKc> y <https://eleco.unam.mx/ecos-de-un-lugar-3/>.

Wendt, Larry. “Vocal Neighborhoods: A Walk through the Post-Sound Poetry Landscape”, en *Leonardo Music Journal*, vol. 3, 1993, pp. 65-71.