

# Sensaciones de unicidad: la recepción estética de la voz poética *online*

Martina Bortignon

En la transformación general de internet en web participativa y social, también conocida como web 2.0 y caracterizada por el hecho de que el proveedor de los contenidos es el usuario mismo, la información coincide con la espectacularización de la intimidad, mientras que la comunicación se limita en muchos casos a la función fáctica<sup>1</sup>. Como plantea Juan Martín Prada, se puede observar cómo el eslogan sobre el que se regula la interacción virtual es un aplastante “you are the information” y, por el otro lado, se hace patente cómo “el empeño de las nuevas empresas de la web [es] generar la necesidad de pertenencia y participación; suscitar la necesidad de vincularnos a un grupo, a una comunidad digital, de colaborar y aportar cosas (ya sean videos, fotografías, comentarios, etcétera.) para compartirlas en las nuevas redes sociales” (30-1). En la base de la economía más afectiva que comunicativa de la internet 2.0 se halla una compulsión que podríamos bautizar con el lema de “like & share” (me gusta/lo comparto), instantáneo e irreflexivo, que puede fácilmente menoscabar la capacidad de introspección, reflexión y concentración prolongada.

Si se piensa en una red social como Facebook, un primer aspecto sobresaliente es el vaciamiento de los polos entre los cuales se tiende la función comunicativa: el mensaje en el muro se dirige a todos y a nadie, así como los comentarios, a la vez que contestan supuestamente al mensaje del titular del perfil, le guñan el ojo a los demás “amigos” que revisan el *post*. La comunicación se vuelve así autorreferencial: ya no tiene como objetivo principal transmitir una información sino que es funcional a

---

1 Este trabajo es un producto del proyecto Fondecyt Posdoctorado n.º 3140423, “La palabra sensible: sensaciones y lenguaje poético en obras chilenas e italianas contemporáneas” (CONICYT, Chile), del cual soy investigadora responsable.

refrendar la existencia del sujeto emisor. Un segundo aspecto es que la presencia/consistencia del sujeto es directamente proporcional a la cantidad de fotos, comentarios y avisos que él publica, así como a la cantidad de “likes” que recibe. Sin embargo, el contenido propuesto a menudo no pasa de los encuadres *selfies* –fotográficos o verbales–, los cuales propagan, en sus poses y formulaciones estándar, una configuración serializada de la apariencia y por ende de la identidad en su aspecto más tangible.

Quedad radical de los actores comunicativos, por una parte, y su llenado por medio de la producción incesante de identidad, por la otra, corroboran continuamente la existencia del ego en un registro virtual a expensas del ámbito real. La obsesión principal es darle estabilidad a un pronombre, tarea a la que se supedita el disfrute de la experiencia concreta o la deriva en la introspección. Como anota la escritora y ensayista británica Zadie Smith en su artículo “Generation Why”, el costo de la interacción con la red social es la pérdida de la complejidad, de la completitud e incluso del cuerpo de la persona: “when a human being becomes a set of data on a website like Facebook, he or she is reduced. Everything shrinks. Individual character. Friendships. Language. Sensibility. In a way it’s a transcendent experience: we lose our bodies, our messy feelings, our desires, our fears” (párr. 30).

El caso Facebook permite deslindar así algunos de los aspectos menos positivos que acompañan el innegable y generalizado empoderamiento del individuo frente a los medios de comunicación, la participación ciudadana y la producción de cultura. Ahora bien, frente a la tendencia de incluir los vínculos a Twitter, Facebook y Google+ también en un número creciente de páginas de contenido artístico-cultural, es necesario replantearse no solamente las formas con que, en la contemporaneidad, se busca, se obtiene y se hace experiencia de un producto artístico en el ámbito virtual, sino también las percepciones y construcciones de subjetividad que el usuario experimenta en el disfrute estético. En otras palabras, si pensamos la experiencia estética como una instancia en que el sujeto es llamado a poner en juego su persona y su unicidad de ser psicológico y corpóreo para dejarse plasmar y afectar por una obra de arte o un producto cultural, el hecho de que estos últimos se encuentren disponibles en un medio que impulsa, por lo contrario, la producción de individualidad por medio de la autopromoción del sujeto en una vitrina virtual o de su participación en una *community* donde el sentido es compartir con otros individuos más que sintonizarse autónomamente con la obra en sí, abre

un interesante espacio de discusión sobre cómo concebir el binomio arte/subjetividad en los espacios de la red.

En las páginas que siguen, queremos contribuir a la reflexión desde un lugar a contracorriente, rescatando aquellas experiencias generadas en el contexto de la red en que el sujeto es (todavía) puesto en condiciones de priorizar la recepción y la percepción de un contenido artístico por sobre las ansias de respuesta inmediata, *performance* multitarea y confirmación de su ego. Para ello, tomaremos como caso de estudio algunos sitios web, en su mayoría organizados con altos estándares de calidad y reglamentados en la selección de los contenidos, en los que se encuentran almacenadas grabaciones digitales de voces de poetas leyendo sus versos. Algunos siguen funcionando según la lógica 1.0, esto es, presentan los archivos sonoros y demás informaciones dentro de páginas a marco fijo y no prevén la interacción con el usuario. Otros han integrado parcialmente la lógica de interconexión del *feeding* y el *sharing* por medio de las redes sociales, aunque en varios casos se trata de *links* muy marginales, limitados al *feeding* (anuncio de eventos y novedades a los usuarios que se “hicieron amigos” del sitio).

Un elemento extraordinariamente íntimo y presencial, como la voz poética, encuentra en la red un medio de difusión potencialmente masivo; nuestros objetivos serán explorar su recepción, tomando en cuenta los aspectos perceptivos, e interrogarnos sobre qué tipo de experiencia de subjetividad contribuye a generar. La idea de fondo es que en tales experiencias estéticas se propone una dinámica de manejo de la subjetividad del usuario que es inversa a la que impone Facebook e, incluso, a la que se incentiva en algunos casos con la inclusión de los *links* a las redes sociales en la página cultural misma: del ego del usuario se exalta su existencia concreta y su autonomía desconectada, se lo alienta a ensayar derivas centrífugas hacia la impersonalidad de lo físico, a perder conciencia de identidad para ganar experiencia de unicidad. Si, como reflexiona Smith, el sujeto en Facebook podría definirse como el “e pluribus unus”, que se entrapa en el círculo voluptuoso y homogeneizante de la dependencia afectiva virtual porque “he wants to be like everybody else. He wants to be liked”, la subjetividad que queremos explorar aquí se caracteriza por lo que tiene de único, vivencial, concreto, corpóreo, o sea, por todo lo que no necesariamente es posible o deseable “compartir” virtualmente.

Para que la propuesta de estudio sea efectivamente de orden fenomenológico, invito a los lectores a copiar en el buscador de Google el



Figura 1. Lectura de Seamus Heaney en [www.ibiblio.org](http://www.ibiblio.org)

siguiente *link* y a acceder a las páginas tomadas como ejemplo. La primera escucha que propongo es la de un poema de Seamus Heaney, la cual se activa en la siguiente página: [http://www.ibiblio.org/ipa/poems/heaney/personal\\_helicon.php](http://www.ibiblio.org/ipa/poems/heaney/personal_helicon.php).

Lo que llama la atención en este ejemplo, de un sitio eminentemente 1.0<sup>2</sup>, es la ventana de ejecución audio que, según el programa configurado para abrir el archivo (Windows Media Player, VLC, Quicktime, entre otros), muy probablemente será de color negro o azul y minimalista, y ocupará una buena sección de la pantalla o su totalidad (fig. 1).

Gracias a esta fortuita frustración del sentido de la vista, el usuario podrá concentrarse en la escucha, desactivando momentáneamente los demás sentidos más inquisitorios y activos. La mirada se desliza sobre esta superficie vacía, como si fuera un oasis quieto, y recae hacia atrás, hacia el interior del cuerpo, abriéndole espacio al sonido para que se haga presencia. Más allá de este caso de traspaso de un texto escrito a una pantalla, se puede especular que una de las situaciones en que se escucharán estos archivos es posiblemente la de trabajo y ocio con el *laptop*, cuando el cuerpo del usuario está en reposo, posturalmente enfrentado a una

2 Otras páginas que funcionan según esa modalidad son, por ejemplo, <http://amediavoz.com/poetas.htm>; <http://www.ubu.com/sound/>; <http://www.cecilia.com.mx/> (en este caso, la página se extiende hacia abajo); <http://hcl.harvard.edu/poetryroom/vocarium/> (este último mezcla entrevistas, presentaciones y lecturas de poesía).

pantalla, con la atención enfocada. El formato temporalmente reducido al minuto/minuto y medio, que normalmente requiere la escucha de un poema, se inserta perfectamente, además, dentro del ritmo intermitente con que se realizan actividades múltiples en una sesión frente al computador: la redacción de un párrafo de un texto, la lectura de los correos, la respuesta a un chat. Sin embargo, lo que diferencia esta actividad de las anteriores es el hecho de que, si el usuario escucha un poema con atención, es probable que permanezca ensimismado y quieto durante el breve lapso que el evento sonoro requiere. La escucha del poema se desarrolla dentro de un paréntesis recortado en el flujo de conexión e interacción permanentes, en una momentánea pausa en la hiperactividad requerida por el *multitasking*. A pesar de que se elimine el proceso de preparación casi ritual a la escucha, como era el caso, por ejemplo, de la puesta en función de un tocadiscos, parte de una dinámica “analógica” de participación en el evento sonoro sobrevive en la tipología de atención solicitada: la conformación de la página insta a quedarse quietos escuchando, sin la posibilidad de revisar otros contenidos contemporáneamente, correr la página hacia abajo como en Facebook, o a probar inmediatamente con un *like*.

Como ejemplo de la otra tendencia en el diseño web, con la consiguiente influencia en la respuesta estética del usuario, tomaremos la página Phonodia (<http://pronodia.unive.it>), vinculada con un proyecto de investigación de la Universidad Ca' Foscari de Venecia (Italia)<sup>3</sup>. Fácilmente se puede apreciar su diseño terso y esencial; los contenidos complementarios –biobibliografía, textos poéticos– no se imponen por sobre el archivo sonoro, sino que, dependiendo del recorrido que elija el usuario en la página (a partir del Soundcloud playlist posteadado por el curador de la página o haciendo *click* en el nombre del poeta), lo acompañan sin imponerse o se encuentran en otro apartado. En la imagen de la figura 2, la posibilidad de difusión de la información a las redes sociales existe, tanto para el *feeding* de la página en sí como para el *sharing* del archivo sonoro escuchado; sin embargo, nuevamente, es otro el elemento que llama la atención visual, para desviarla hacia el espacio interior. La voz del poeta que lee es graficada en el *display* de activación de Soundcloud

3 Otros ejemplos de páginas de estas tipologías son: <http://www.archiveofthenow.org/>; <http://www.lyrikline.org/index.php?id=51&L=1>; <http://hearingthevoice.org/>; <http://writing.upenn.edu/pennsound/>.



Figura 2. Sitio web Phonodia.

como una serie de rayas –correspondientes a volumen total por unidad de tiempo– que avanzan paralelamente a la *performance* sonora. Si el usuario decide no acompañar la escucha del poema con la lectura del texto del mismo o si se encuentra en la sección Soundcloud playlist (que no contiene textos), su atención perceptiva externa será absorbida por el movimiento minimalista en la ventana de ejecución, y sus sentidos se concentrarán en el evento sonoro que abre el espacio bidimensional de la pantalla a una tercera dimensión, la de la profundidad, ya que por su naturaleza, como ya destacó Walter Ong, el sonido envuelve e incluso penetra el interior de los objetos y de los sujetos.

Respecto del fenómeno sonoro de la voz en sí, se pueden destacar varias características que son propias de la mediación tecnológica de internet. En primer lugar, cabe señalar la situación acústica en que la voz se manifiesta. Como sabemos, por fenómeno acústico se entiende la recepción de un conjunto de sonidos o de una o más voces sin que su fuente emisora sea visible. El ocultamiento de lo que produce materialmente el sonido, de ser método de enseñanza utilizado por Pitágoras en la Antigüedad, ha pasado a ser una situación común a partir del siglo XX, cuando los sonidos se pudieron fijar en soportes externos (discos en vinilo, casetes, CD, archivos sonoros digitales) configurados para su reproducción. Con este cambio, que naturalmente afecta también la escucha de grabaciones de poemas disponibles *online*, se elimina la ne-

cesidad de la presencia contemporánea en un mismo espacio de emisor y receptor del sonido, algo que por ejemplo es típico del recital poético. Lo que queda es la voz de un poeta leyendo su poema a disposición del usuario cuando este último la requiera: una voz despojada, presencia ausente y ausencia presente a la vez.

Además, el audiotexto del poema leído en voz alta y de acuerdo a la tradición performática occidental reciente se basa casi por completo en la voz no acompañada por otros sonidos musicales o ambientales, una voz que, como plantea Charles Bernstein en la introducción al libro *Close listening*, confía a una dicción minimalista, antiexpresiva, radicalmente pobre, la modulación del conjunto de significados y sentidos que exceden el texto impreso en sí. Una voz así utilizada crea, según Bernstein, un espacio acústico cóncavo que le permite al oyente entrar en él, hasta el extremo de perderse, en lugar de ser empujado hacia atrás, tal como se produce en instancias más performativas y complejas como el teatro y la música. Finalmente, Bernstein compara la fascinación que sentimos frente a la voz que lee un poema en un medio de reproducción digital con lo que sucedía en relación con medios masivos más antiguos, como la radio, destacando la situación de intimidad que se crea entre oyente y voz emitida.

Es posible ahora intentar formular, con la ayuda de Bernstein, una hipótesis acerca de la tipología de atención que es requerida al receptor: se trataría de una atención que pasa más por el oír (*hearing*) que por el escuchar (*listening*), algo similar a lo que ocurre cuando una persona entra en contacto con un idioma extranjero que no conoce y todas las dimensiones de recepción sonora de su ser se activan. En otras palabras, podríamos postular que el sujeto se ve compelido a poner en juego aspectos de su corporeidad (sentidos) y de su emocionalidad (memorias) que normalmente no utiliza o utiliza parcialmente, lo que resulta tanto en una exploración enriquecedora del evento sonoro como en una observación de las reacciones perceptivo-emotivas del cuerpo que lo recibe. Los límites de la subjetividad se hacen así más amplios y difusos, sin que eso implique una dilución de existencia o consistencia, sino todo lo contrario. La elaboración de la teoría de Nick Piombino relativa al *aural ellipsis* (elipsis aural), aplicada a otro ejemplo de escucha en la página alemana Lyricline ([www.lyricline.org](http://www.lyricline.org)), nos ayudará a comprender este fenómeno. Proponemos la escucha del poema “(con illatte)” de la poeta ítalo-somalí Cristina Alí Farah (Fig. 3).



Figura 3. Sitio web Lyrikline.

Como lo indica la palabra misma, la elipsis aural sería el aura sonora (valga el juego de palabras) que el texto impreso proyecta a su alrededor y a la cual silenciosamente apunta. En esta dimensión implícita está contenida la ejecución oral del poema. En el caso que acabamos de escuchar, la elipsis aural queda explicitada en uno de sus posibles contenidos: se encuentra “llenada” por la *performance* de una voz autoral femenina, joven, caracterizada por un timbre, un acento y un tono emocional determinados; una voz que exalta la prosodia regular de los versos; una voz que introduce incluso una parte cantada en idioma somalí, que en la versión impresa no podía ser imaginada. El texto se encuentra así connotado de una forma única, aunque de ninguna manera es la sola posible. En la ejecución oral, la “elipsis aural” se transforma en lo que podríamos llamar “presencia aural”. Esto no significa que la riqueza de la palabra poética se haya saturado y definido unívocamente, sino que, al imponerse el plano de la materialidad sonora, se abre otro nivel de significancia, acaso más variado y amplio que el estrictamente textual.

Para Nick Piombino, el poema percibido auralmente produce un efecto de *holding environment* o ambiente de contención, en el que los oyentes se sienten con la confianza de agarrarse del poema pero a la vez dejarlo y dejarse ir, en una exploración que es “physical and mental, objective and subjective, heard aloud and read silently, emanating from a specific self yet also from a nonspecific site of identity, coming toward comprehensibility and disintegrating into incoherence” (54). En su acti-

vidad exploratoria de la palabra sonora, los oyentes deben aprender “to respond with their own inner resonances [...] to mentally and emotionally weave and bob, [...] to discover, as if by accident, previously inaccessible areas of language and thought” (70). Nuestra propuesta es que, en este tipo peculiar de escucha, el cuerpo en su totalidad se pone en vibración gracias al evento sonoro que lo invade: la piel funciona como un oído extendido, los sonidos se transforman en caricias o escalofríos internos y externos, las cavidades internas del cuerpo se evidencian en su volumen, la memoria involuntaria desencadena asociaciones con sensaciones y emociones análogas vividas en el pasado, la imaginación se atreve a asomarse a algo completamente novedoso, desconocido. El cuerpo y la emocionalidad del sujeto reaccionan como una membrana celular en el proceso de la osmosis, fenómeno que permite que fluidos circulen del ambiente externo al interno en busca de un equilibrio en la concentración de salinidad (que en nuestro caso podría ser pensada como concentración perceptiva y emocional), para luego, a lo mejor, reactivar el flujo en el sentido inverso. La percepción sonora se vuelve así dilatada, sinestésica, física y emotiva a la vez.

Frente a la “presencia aural” del poema en la escucha de la voz que lo declama, la subjetividad del oyente se encuentra entonces interpelada en su intimidad y corporeidad, alentada a recorrer espacios imaginativos y perceptivos inusuales, en un juego de superposiciones y reenvíos. Lejos de concentrar la atención en las ansias por participar en la cancha virtual y por mantener compacta y definida la forma exterior del ego, como en Facebook, el sujeto se permite cruzar bordes, mezclar ámbitos, percibirse y pensarse de otras formas, ahora más bien ligadas a la materialidad del cuerpo.

Sugerimos que el elemento crucial en esta inversión del flujo de las energías que define la subjetividad es la fisicidad y unicidad de la voz que dice el poema, puesta en relación con la fisicidad y la unicidad del oído al cual se dirige en tanto *performance* artística. Con Adriana Cavarero, importante teórica de la voz en el ámbito filosófico, destacamos que en la voz se manifiesta la raíz corpórea de la unicidad, la cual no debe ser confundida con la individualidad biográfica o con la identidad, conceptos cruciales en otros ámbitos de la sociedad actual (pensemos en la línea del tiempo en Facebook). La voz, bisagra entre cuerpo y lenguaje, al poner en juego la garganta, la saliva, los órganos fonatorios, las cuerdas vocales del sujeto, expone la unicidad física de un ser de carne, que vive. En la

experiencia de la escucha de un poema, lo que absorbe nuestra atención no es la correspondencia del sonido de la voz con el sujeto estrictamente biográfico, sino la voz poética en su textura física, que se entrelaza con los significados y los significantes, voz que es una e inconfundible –única–, en razón de la epifanía poética que protagoniza.

La segunda faceta de esta revelación de unicidad coincide con el hecho de que la voz desde siempre busca la relación con el otro, con la persona que en algún momento se hará parte del evento sonoro desde el lado de la escucha. Aquí Cavarero encuentra a Nancy, quien en su libro *A la escucha* piensa el sujeto como diapasón en vibración, permanente reenvío al otro en el fenómeno sonoro, inmanente apertura y derribamiento de los bordes: “Estar a la escucha es estar al mismo tiempo afuera y adentro, estar abierto desde afuera y desde adentro, y por consiguiente de uno a otro y de uno en otro” (33). Sin embargo, no se trata de un envío con la esperanza de un *feedback* que confirme la presencia del emisor, sino de un regalo *ad personam* a un destinatario anónimo y a la vez único, la entrega de la obra de arte a su propia historia y a su propio camino autónomo al encuentro con otras subjetividades. El evento de la voz como don le pide al destinatario mantenerse en el *hortus conclusus* de la intimidad, del ejercicio del silencio y de la atención; utiliza un medio masivo como, justamente, medio de transmisión, pero exige una presencia física del sujeto a sí mismo análoga a la requerida en situaciones estéticas de mayor trayectoria en la historia humana.

En conclusión, la instancia de la escucha mediatizada de la voz que lee un poema, como uso posible de internet, propone una posible alternativa a la conformación de la subjetividad que redes sociales como Facebook están propagando a nivel masivo. Se trata de una subjetividad que se señala desde lo físico, lo orgánico; de un sujeto capaz de concentrarse en sus percepciones y proyecciones imaginativas y de atesorarlas sin exponerlas –reduciéndolas– en la vitrina virtual de Facebook o perderlas en el flujo indiferenciado de las decenas de notificaciones que recibe diariamente. Las voces de los poetas susurran en el *white noise* de la red para invitarnos, como desde siempre hacen, a trazar un círculo de silencio y atención, a detenernos para escuchar.

## Bibliografía

- Bernstein, Charles. "Introduction". *Close listening. Poetry and the Performed Word*. Ed. Charles Bernstein. Nueva York: Oxford University Press, 1998. 3-28.
- Cavarero, Adriana. *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milán: Feltrinelli, 2003.
- Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Piombino, Nick. "The Aural Elipsis and the Nature of Listening in Contemporary Poetry". *Close listening. Poetry and the Performed Word*. Ed. Charles Bernstein. Nueva York: Oxford University Press, 1998. 53-72.
- Prada, Juan Martín. *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal, 2012.
- Smith, Zadie. "Generation Why". *The New York Reviews of books*. 25 Oct. 2010. <<http://www.nybooks.com/articles/archives/2010/nov/25/generation-why>>. Web. 18 Oct. 2014.