

Artículo de Investigación

El paisaje sonoro en la literatura electrónica: Nuevas representaciones intermediales y multimodales de la textura sonora

Soundscape in Electronic Literature: New Intermedial and Multimodal Representations of Sonic Texture

Vanesa Ledesma Urruti: Universidad de Cádiz, España.
mariavanesa.ledesma@gm.uca.es

Fecha de Recepción: 15/07/2024

Fecha de Aceptación: 30/10/2024

Fecha de Publicación: 20/01/2025

Cómo citar el artículo:

Ledesma Urruti, V. (2025). El paisaje sonoro en la literatura electrónica: Nuevas representaciones intermediales y multimodales de la textura sonora [Soundscape in Electronic Literature: New Intermedial and Multimodal Representations of Sonic Texture]. *European Public & Social Innovation Review*, 10, 1-19. <https://doi.org/10.31637/epsir-2025-1298>

Resumen

Introducción: Se ofrece un análisis de distintas representaciones del paisaje sonoro en la literatura electrónica en un contexto intermedial y multimodal, estableciendo relaciones entre las composiciones sonoras de la literatura tradicional y las nuevas texturas sonoras más allá del papel o el texto escrito. **Metodología:** Se utilizan tres criterios de análisis: la *sonoridad vocal*, observando las transformaciones que ha sufrido la representación de la voz en la literatura, con la consiguiente amplificación de conceptos tradicionales como el de oralidad, la *sonoridad ambiental* y las nuevas formas de “entretejer” los sonidos no sistematizados de los objetos circundantes y las voces humanas, así como las nuevas relaciones entre forma y fondo en las composiciones sonoras, y la *sonoridad inmersiva* donde la profundidad y direccionalidad del sonido potencian un conocimiento relacional del mundo circundante dentro de una concepción situacional de la literatura. **Resultados:** El análisis y la tipología del paisaje sonoro propuestos resultan muy útiles como herramienta crítica no solo para la interpretación de la literatura sino también para el fomento de la alfabetización sonora. **Conclusiones:** Se contribuye al estudio crítico de la literatura electrónica al demostrar que las formas emergentes de significación narrativa del sonido requieren nuevas aproximaciones desde la teoría literaria.

Palabras clave: Literatura electrónica; literatura digital; paisaje sonoro; multimodalidad; inmersión; competencia audio-lectora; alfabetización sonora; Literatura Ambiente.

Abstract

Introduction: This is an analysis of the different representations of soundscape found in electronic literature in the frame of intermediality and multimodality through the exploration of relationships between traditional literature sound compositions and new sonic textures that are stretching beyond the realm of the written text. **Methodology:** This analysis is based on three main criteria: *vocal sonority*, where transformations in voice representations in literature are addressed, while paying special attention to the evolution of key concepts such as orality, *ambiance sonority*, with emphasis in the way human voices and disorganized surround sounds are interwoven to create new sonic textures, looking at the way relationships between background and foreground in soundscape are formed, and *immersive sonority*, where sound depth and directionality result in the development of relational knowledge of the surrounding world in the context of situational literature. **Results:** This analysis has proven very useful as a critical tool not only in the interpretation of literary works but also for the promotion of sonic literacy. **Conclusions:** This work contributes to a critical study of electronic literature and shows that emerging forms of sonic texture require a whole new way of understanding literary theory.

Keywords: Electronic literature; Digital literature; soundscape; multimodality; immersion; intermediality; sonic literacy; ambient literature.

1. Introducción

El concepto de “paisaje sonoro” causa confusión entre investigadores y el público en general, al relacionarse con una variedad de disciplinas científicas y movimientos artísticos muy diferentes entre sí, como la antropofonía, la biofonía, la geofonía, la ecoacústica, el arte sonoro, la ecología sonora, la música ambiente, la biomúsica, la música espacial, etc. Por otro lado, la literatura electrónica está desarrollando una insólita capacidad para redefinir los límites tradicionales del texto literario, convirtiendo la lectura en una experiencia sensorial, a veces referida como “lectura aumentada”, que intensifica la vivencia del texto por parte del lector, exigiéndole que ponga en funcionamiento distintas capacidades cognitivas.

Con el desarrollo de las nuevas tecnologías y en particular de la llamada literatura electrónica a partir de los años noventa, podemos hablar de una puesta en primer plano no solo de la sonoridad del lenguaje sino también de la utilización de la música o de los archivos de sonido en la construcción de lo poético. Si bien las Humanidades Digitales han prestado atención al componente audiovisual en general, sus esfuerzos se han concentrado principalmente en las imágenes. En efecto, la fascinación por lo visual, por la animación, el vídeo y el texto, presenta un claro sesgo hacia el sentido de la vista, mientras que la cuestión de la sonoridad ha sido ampliamente ignorada (Whitney 2008). Según Smith (2003), casi todas las disciplinas académicas están basadas en la visualidad, tanto en el diseño de los materiales que se emplean como en los modelos teóricos utilizados para interpretar esos materiales.

El descuido de muchos críticos en lo que respecta al paisaje sonoro en la literatura demuestra una cierta ignorancia de las posibilidades que ofrece el sonido a la hora de introducir nuevas formas de conocimiento distintas a las de la visualidad. Aún hoy, en el campo de los *Intermedial Studies* o Estudios Intermediales, el paisaje sonoro sigue teniendo un papel menor o, en contadas ocasiones, equiparable al de la imagen, pero nunca superior. Esto se ve claramente en la obra de Carolyn Birdsall y Anthony Enns, *Mediations: Body Sound Technology* (2008), la cual recoge una mirada interdisciplinar del componente sonoro en diferentes prácticas culturales como la musicología, cine, medios de comunicación, historia del arte, filosofía, literatura, etc. pero donde el sonidoramente se impone sobre la imagen, presentándose en todo caso como un agente de “co-participación” (López-Varela, 2023, p. 11).

Sin embargo, la cuestión del sonido está recibiendo cada vez más atención por parte de artistas sonoros, escritores, académicos y críticos literarios, atraídos por las múltiples prácticas relacionadas con la producción y el consumo de paisajes sonoros. Prueba de ello es la constante experimentación a partir del desarrollo de diferentes medios tecnológicos y dispositivos electrónicos de grabación, reproducción y codificación del sonido. En este contexto, la literatura electrónica es una herramienta de resignificación de antiguos conceptos relacionados con el sonido, como los de oralidad o acústica escénica, al tiempo que abre la literatura a nuevas prácticas lectoras.

Por eso, a pesar de la tendencia inicial a tomar las imágenes y los sonidos de las obras electrónicas como accesorios al texto, con la función secundaria de “acompañamiento” de la palabra escrita, poco a poco, se ha ido desarrollando un interés, primero por la composición visual y más tarde también por la sonora, la cual, expande el campo de experimentación con nuevas formas de inmersión y participación del lector/usuario. El desarrollo de nuevos enfoques interdisciplinarios en lo que hasta el momento habían sido campos separados, como los de la fonética, la música y el sonido (la física), se funden en conceptos híbridos, como los de “poesía sonora digital”, “música visual”, “instrumento textual” o “Literatura Ambiente”, alterando las relaciones tradicionales entre texto y sonido. Así, han surgido algunas obras pioneras donde el paisaje sonoro se concibe como una composición independiente, funcionando en muchos casos como elemento de interrupción del texto o de las imágenes.

La literatura electrónica ofrece además un amplio rango de posibilidades de innovación y cuestionamiento del papel del sonido tanto en el hecho literario en general como en la práctica de la lectura en particular, la cual toma la forma de una experiencia sensible, potenciada en su sensorialidad por prácticas intermediales y multimodales. Esto obliga de alguna manera a reaprender a leer, y no solo a leer sino también a escuchar la literatura en una nueva dinámica en la que la relación entre la sonoridad y el texto ha dejado de ser conceptual y por tanto muda, para pasar a convertirse en un contenido auditivo. En definitiva, la hibridación de distintos medios en muchas de estas obras expande el espectro de la representación poética del sonido, exigiendo por parte del lector una renovación de la llamada “competencia audio-lectora” (González Aktories, 2008).

Para llevar a cabo esta tarea es esencial diseñar métodos y herramientas de alfabetización sonora que ayuden a comprender la importancia del sonido en la literatura más allá del análisis semiótico. En este contexto y dentro de las Humanidades Digitales, los llamados *SoundStudies* o Estudios Sonoros han contribuido significativamente a ampliar nuestra comprensión del sonido más allá de su papel en la música, favoreciendo así el desarrollo de herramientas conceptuales y metodológicas de aproximación al paisaje sonoro como fenómeno complejo que integra perspectivas de la historia, la antropología, la sociología, la ecología y los estudios de medios desde un enfoque interdisciplinar.

En este artículo se lleva a cabo un análisis crítico del paisaje sonoro en la literatura electrónica sin pretender dar la espalda a la tradición, es decir, conectando las nuevas sonoridades acústicas y auditivas con las viejas sonoridades conceptuales (y mudas) de la literatura en papel. Partimos por tanto del presupuesto de que la literatura electrónica no surge en el vacío ni supone una ruptura total con el texto escrito, sino que forma parte de un proceso evolutivo que continúa dando respuestas a preocupaciones poéticas previas, multiplicando las potencialidades de muchas propuestas experimentales iniciadas antes de la aparición de los dispositivos electrónicos (Rettberg, 2019).

Los objetivos son, por un lado, analizar el papel del paisaje sonoro en la literatura electrónica, prestando atención a la forma en que los elementos auditivos influyen en la experiencia narrativa del lector y observando cómo las nuevas narrativas no lineales, inmersivas e interactivas inauguran perspectivas insólitas y renuevan algunos conceptos críticos. Por otro lado, se pretende explorar las relaciones literarias intermediales y multimodales entre el sonido, la imagen y el texto, así como las formas que toma el paisaje sonoro en un contexto literario cada vez más sofisticado y complejo. En este sentido, la intención última sería la de rastrear las posibilidades de este análisis de las sonoridades literarias para el futuro estudio e interpretación de la literatura.

2. Metodología

Se trata de una metodología analítica y cualitativa del paisaje sonoro que parte, en un primer momento, de un análisis de las sonoridades literarias dadas simbólicamente en lo que hemos llamado el “paisaje sonoro no audible” del texto escrito para llegar, en un segundo momento, a una taxonomía crítica de los nuevos paisajes sonoros audibles en el contexto de la literatura electrónica o digital, más allá del libro en papel o de los recursos analógicos.

Para la realización de dicha taxonomía nos apoyamos en la distinción de tres ejes demarcados por el rol que el paisaje sonoro audible asume en tanto elemento narrativo. Cada eje se corresponde con una de las tres grandes tipologías en que hemos dividido las sonoridades electrónicas, según sea su función dentro de la obra (recurso, recreación, acompañamiento, disrupción, etc.), según sea el modo de recepción o escucha por parte del audio-lector (inmersivo, situacional, bifocal, 3D, etc.) y según sea la fuente de generación del sonido y su representación poética (voz humana, objetos sonoros, instrumentos musicales, dispositivos electrónicos).

Como podemos observar en la siguiente tabla, esta clasificación estaría basada en tres tipos de sonoridad: la *sonoridad vocal* como recurso a una nueva concepción de la oralidad, la *sonoridad ambiental o natural*, cuya función es la del recubrimiento del texto o de la imagen representada gráficamente ya sea en la pantalla o recreada poéticamente en la mente del lector y la *sonoridad inmersiva*, orientada al involucramiento del usuario en el espacio sonoro tridimensional representado poéticamente en la obra literaria.

Tabla 1.
Tipología de la sonoridad en el paisaje sonoro de obras literarias electrónicas

	Emisión		Recepción	
	Fuente	Canal	Medio	Canal
Sonoridad Vocal	Voces humanas	Grabación monofocal, estéreo o 3D	Transmisión y reproducción auditiva	Monofocal
Sonoridad Ambiental	Sonidos de objetos y voces en segundo plano	Grabación monofocal, estéreo o 3D	Transmisión y reproducción auditiva	Monofocal
Sonoridad Inmersiva	Sonidos de objetos y voces en segundo plano	Interacción acústica con sonidos no procesados	Transmisión por medio natural: aire, agua, sólidos, etc.	Multifocal

Fuente: Elaboración propia (2024).

El análisis cualitativo de ejemplos extraídos de obras pioneras de la literatura electrónica nos sirve para ilustrar las relaciones y combinaciones entre distintas sonoridades, ayudando a dirigir la mirada del observador o del crítico literario hacia las diferentes conductas involucradas en la interpretación del sonido. Se trata de ejemplos escogidos por su tratamiento experimental y crítico del paisaje sonoro, cuyo análisis puede servir como paso previo para el diseño de herramientas de alfabetización sonora dentro del marco de la interpretación literaria.

2.1. Paisajes sonoros no audibles

Si bien desde sus inicios la literatura y particularmente la poesía se han difundido a través de fenómenos acústicos, como puedan ser la declamación de textos poéticos o la puesta en escena de textos dramáticos, cuando tratamos de analizar los paisajes sonoros de la literatura en papel surge la paradoja de que estos son en realidad paisajes mudos o silenciosos cuya sonoridad se da solo en un nivel conceptual. Desde el punto de vista de la experiencia lectora, este tipo de paisaje sonoro se da simbólicamente a través de elementos gráficos que el lector transforma en imágenes sonoras en su mente.

Una de las consecuencias de la proliferación del texto escrito a partir del desarrollo de tecnologías de impresión fue la depreciación del componente oral y musical del lenguaje poético, así como el desplazamiento de la función social de la oralidad en la preservación de la memoria colectiva. Sin embargo, este “silenciamiento” del texto que convierte el paisaje sonoro en una imagen mental, elevó a este a sus cotas más altas de simbolismo y sofisticación conceptual, fomentando imágenes donde el sonido se construye a partir de figuras irónicas, paródicas, absurdas, paradójicas, etc.

Los movimientos de vanguardias, como el simbolismo, el surrealismo, el dadaísmo y el cubofuturismo, experimentaron con la representación gráfica del sonido en un intento por liberar a la palabra escrita del peso de la semántica. Esto supuso un acercamiento entre la poesía y las artes gráficas, inaugurando una nueva concepción del espacio y de la página en blanco, como si esta se convirtiera en un lienzo donde plasmar la representación visual del poema (poesía visual). Se exploraron asimismo las relaciones entre lo sonoro y lo plástico a través de las distancias entre grafías y la representación visual de la textura fónica. Particularmente, las vanguardias alentaron la creación de paisajes sonoros concebidos como juegos literarios potenciados por la doble articulación del lenguaje, combinando sonoridades dadas tanto metafórica como simbólicamente.

Entre los elementos metafóricos de los paisajes sonoros no audibles podemos encontrar:

- Alusiones directas al paisaje sonoro a través de descripciones donde el sonido pasa a un primer plano.
- Alusiones indirectas al sonido a través de conceptos sonoros (orquesta, melodía, música, ruido, resonancia, eco, silencio, etc.), situaciones o ambientes sonoros (conciertos, fábricas, tormentas) y objetos sonoros (campanas, timbres, bocinas, etc.).
- Alusiones intertextuales al sonido, como por ejemplo, letras de canciones intercaladas, etc.
- Alusiones semióticas a la significación social o cultural del sonido.

Por otro lado, entre los elementos simbólicos de este tipo de paisajes encontramos:

- Transcripciones gráficas del sonido.
- Uso de onomatopeyas.
- Uso de simbología fónica, por ejemplo, en la recreación de variedades dialectales o de patrones simbólicos no fosilizados.
- Utilización de patrones métricos, como el ritmo.
- Uso figurado de patrones fónicos, como la rima, figuras retóricas fonológicas, etc.

Todos estos elementos se combinan de distintas maneras para construir representaciones poéticas del paisaje sonoro a distintos niveles semióticos de profundidad, desde el nivel más superficial del significado hasta los niveles más complejos de la significación (social, cultural, etc.) y del sentido (filosófico, moral, etc.).

Seleccionamos un ejemplo de *La tierra baldía* de T. S. Eliot, relacionado con la prosodia, es decir, con un elemento fónico que, como tal, forma parte del paisaje sonoro no necesariamente audible. Nos referiremos al único momento, dentro de la sección cuarta del poema, en que se abandona el verso libre y de repente se pasa al patrón fijo de la métrica de la poesía amorosa tradicional. Esto supone un brusco giro en el paisaje sonoro del poema, cuya significación simbólica remite a un proceso de deconstrucción del ideal amoroso. El recurso a la intertextualidad, construido aquí a partir de la alusión a un determinado patrón sonoro inscrito en la tradición literaria, se recorta sobre el fondo histórico, social y cultural de la Europa de entreguerras: los felices veinte de minifalda y liberación sexual para el bando ganador de la Gran Guerra; los lúgubres veinte de *cabaret* y depravación para los perdedores.

En este caso, la métrica de la poesía amorosa no es en absoluto un recurso utilizado para conferir armonía al poema, sino todo lo contrario. Se trata de un elemento disonante cuyo orden y ritmo repetitivo reflejan el absurdo de unas relaciones de pareja siempre interrumpidas, asimétricas y fracturadas, dentro de la idea general de esterilidad que vertebra todo el poema. Así, el cambio de ritmo a partir del verso 215 del *Sermón del fuego* puede leerse desde una perspectiva semiótica como un signo irónico de la agonía literaria del tema amoroso, cuyo paisaje sonoro ya no podría volver a cantarse (ni a escucharse) de la misma manera tras la disolución de valores provocada por el conflicto bélico.

Este sería un ejemplo de un paisaje sonoro no audible, construido conceptualmente a partir de una original combinación de elementos fónicos, metafóricos y simbólicos, y utilizando el recurso de la intertextualidad para enriquecer retóricamente la problemática relación entre la musicalidad del lenguaje poético y una concepción moderna y disruptiva del amor.

2.2. Paisajes sonoros más allá del texto escrito

El desarrollo de la literatura electrónica ha transformado el estudio del paisaje sonoro al permitir introducir en la obra elementos audibles. Se desborda así el nivel puramente conceptual, incluyendo tanto los sonidos producidos por elementos tridimensionales (cuerpo humano, instrumentos, objetos, máquinas, etc.), como las codificaciones electrónicas de esos sonidos u ondas sonoras (archivos de voz, reproducción de música, grabaciones de sonido ambiental, etc.). De ahí que su alcance desde el punto de vista poético rebase los límites marcados por la semiótica del texto.

Además, los dispositivos tecnológicos potencian la creación de paisajes sonoros en un contexto intermedial y multimodal que exige al lector un compromiso de interpretación de distintos sistemas semióticos al mismo tiempo: lenguaje verbal, lenguaje computacional, lenguaje visual, lenguaje musical, etc. Esta nueva retórica multimodal permite también la creación de paisajes sonoros mucho más complejos, al combinar el nivel de la lógica con el de la experiencia sensible. A través de estas técnicas de creación, transmisión y recepción del sonido se establecen distintas funciones que van más allá del mero acompañamiento sonoro o musical de la obra.

Un proyecto pionero en este campo es la obra de literatura generativa *Under Language* de Stuart Moulthrop (2007), la cual, a pesar de que fue concebida como experiencia visual, está considerada por algunos críticos como un ejemplo de literatura sonora, hasta el punto de que se ha llegado a afirmar que es una obra donde el paisaje sonoro se coloca en el centro del hecho literario (Barber, 2018). La intencionalidad de esta obra, cuyo autor define como un “instrumento textual” (Moulthrop, 2008) es precisamente la de desafiar la excesiva dependencia visual de la mayoría de las creaciones de literatura electrónica. Resulta interesante la labor de sonificación y vocalización narrativa de las cinco capas de código computacional que funcionan como pilares de la obra. La primera capa está formada por voces, la segunda por grabaciones de sonido ambiente de diferentes emisoras radiofónicas, la tercera es un pseudo-código que utiliza la tecnología texto a voz, la cuarta y quinta constituyen un audio-collage (2018, p. 18).

En cuanto a los tipos de paisajes sonoros audibles, convendría distinguir entre: *sonoridad vocal*, donde la representación de la voz humana y la vocalización juegan un papel principal, la *sonoridad ambiental* o natural, donde las tecnologías musicales y de composición del sonido son el eje central, y la *sonoridad inmersiva*, donde además de la representación auditiva de voces y sonidos ambientales, se fomenta la experiencia multifocal en un espacio tridimensional.

2.2.1. Sonoridad vocal

Gracias a los dispositivos de grabación de sonido, el texto oral quedó liberado de la necesidad de preservación en la memoria, lo que ayudó, por ejemplo, a la relajación de los patrones métricos y prosódicos y a la experimentación con las formas y funciones de la expresión oral, los juegos de vocalización, etc., permitiendo así un cuestionamiento crítico de la antigua relación entre la voz y la *poiesis*. Hoy en día, las redes sociales, los audiolibros, los videopoemas, etc., han impulsado un cierto renacimiento de la oralidad y una redefinición de la idea de transmisión del conocimiento.

Según Menezes (2004), dentro de la poesía experimental, el aspecto sonoro ha sido tan mal interpretado históricamente que aún hoy se cree que la poesía basada en la tecnología deviene del desarrollo de la poesía visual. Los *Media Studies* han puesto tal énfasis en los elementos visuales que nos han hecho creer que vivimos en la era de la imagen, cuando en realidad los primeros medios de masas fueron sonoros y, además, lo que define la cultura contemporánea es precisamente el renacimiento de la oralidad (p. 69). La oralidad vuelve a ocupar un lugar determinante en la interpretación del texto literario, lo que ha provocado una renovada atención al componente performativo de la poesía y del texto literario en general.

Dentro de los movimientos experimentales de principios del siglo veinte cabría destacar la llamada “poesía sonora” o *SoundPoetry* por su enorme influencia en la literatura electrónica (Rettberg, 2019). Este movimiento se identificó en su primera etapa con la poesía fonética, eminentemente gráfica, visual y por tanto silenciosa, para luego desgajarse de esta en su segunda y tercera etapas, en las que se traspasaron los límites de la grafía. Según Aktories (2008), en esta tercera etapa la poesía sonora “comenzó a mostrar una faceta que ya no solo vinculaba lo escrito y visual con lo sonoro, ni pretendía ser de orden vocal – expresión humana –, sino que abarcaba lo humanamente asimilable del amplio mundo sonoro – expresión humanizada” (p. 381).

Así se inaugura un nuevo paradigma dentro del arte sonoro, donde el recurso a la voz empieza a utilizarse como elemento paratextual con el consiguiente cuestionamiento de la relación entre texto, voz y sonido. Las expresiones de la poesía sonora se refugian así junto a las expresiones plásticas y musicales en el “todavía ambiguo nicho intermedial del arte sonoro” (2008, p. 380). En este contexto, destacamos una obra que podría inscribirse tal nicho, en tanto combina expresiones poéticas, plásticas y musicales, problematizando el papel de la voz humana dentro de la práctica poética. Se trata de la ya célebre iniciativa de María Mencía, *Bird sSinging Other Birds’ Songs* (2001), la cual podría considerarse como un ejemplo paradigmático de las posibilidades creativas del paisaje sonoro en la literatura electrónica.

Con una clara influencia de la poesía sonora y de su exploración del lenguaje humano en un nivel fonemático, esta obra recrea un peculiar paisaje sonoro que cuestiona los límites entre la sonoridad vocal (voces humanas) y la sonoridad ambiental (sonidos naturales y “maquinales” del mundo circundante). El poema remite por un lado a la visualidad, al tomar el propio texto la forma de unos pájaros que atraviesan la pantalla como si fueran un “caligrama animado” (Di Rosario, 2011, p. 265) y por otro a la sonoridad, al involucrar al lector en el proceso de escucha de un paisaje sonoro construido a partir de la grabación de voces humanas de cantantes y músicos que interpretan los sonidos del canto de los pájaros por medio de la vocalización del texto (De Gregorio, 2001, p. 99).

La obra resulta interesante precisamente por el tratamiento que se da a la cuestión de la sonoridad al jugar metonímicamente con los conceptos de voz y sonido, en este caso el sonido animal o animado, el cual está de alguna manera conectado con la voz humana. De ahí que esta obra pueda inscribirse por un lado en la tradición literaria de la poesía lírica, que históricamente se desarrolla a partir del acercamiento del lenguaje humano al canto de los pájaros, precisamente por lo que ambos tienen de musical. Por otro lado, esta obra se inscribe también en una larga tradición musical dedicada a la transcripción de los sonidos de los pájaros, contribuyendo de esta manera al valor simbólico del canto de estos animales para el paisaje sonoro (Schafer, 1977, 30).

En la obra de Mencía se usa la onomatopeya y no la transcripción fonética. Particularmente se recurre al fonosimbolismo, el cual está estrechamente ligado a la lírica por el hecho de que establece una relación directa entre los sonidos del mundo natural y las impresiones que estos causan en el ser humano que los percibe. A través de la vocalización de los sonidos de la naturaleza, el lenguaje humano parece querer apresar en sus propios términos, ya sean lingüísticos o musicales, el canto de los pájaros, apelando retóricamente al recurso de la antropomorfización.

Los pájaros que vemos en la pantalla están hechos de texto animado, pero esta animación no es solo visual, como se ha afirmado por la crítica, sino especialmente sónica. En efecto, se trata de textos-sonoros en forma de pájaros que, como afirma Mencía, cantan el sonido de su propio texto: “These birds are animated text birds’ singing the sound of their own text while flying in the sky” (Mencía, 2018). En este sentido, podríamos decir que esta obra es una especie de “canto a la vocalización”, con toda la implicación humanista que ello conlleva en lo que respecta a la asociación entre voz y lenguaje de palabras.

Por otro lado, esta obra también sugiere una reflexión en sentido contrario, ya que, al menos en su primera articulación, el lenguaje humano remite también al concepto de sonido, como afirma la autora, un sonido sin “valores añadidos”, un lenguaje exento de contenido semántico que se sitúa paradójicamente “fuera del lenguaje” (Mencía, 2018). Además, el paisaje sonoro de este poema también incluye la manipulación por ordenador de las voces humanas (Mencía, 2019), lo cual puede interpretarse como una especie de disrupción o “disonancia”. En definitiva, nos encontramos ante un paisaje sonoro donde los sonidos naturales están mediados por la voz humana y donde, en un nuevo giro autorreferencial, la distorsión nos recuerda que tal voz está a su vez mediada por el dispositivo electrónico que le sirve de soporte.

Tales tensiones convierten este paisaje sonoro en una composición ciertamente original que recurre al sonido como elemento autorreferencial con el que explorar el mismo concepto de sonoridad. El juego dialéctico entre sonidos humanos, animales y “maquinales”, así como la distorsión generada por el sonido electrónico, desmontan de alguna manera la vieja identificación romántica entre la voz humana y el canto de los pájaros en un proceso semiótico de resignificación cultural. Se trata de esa idealización basada en el hecho de que, como afirma Murray Schafer, cuya influencia en esta obra de Mencía es decisiva, “no sound in nature has attached it self so affectionately to human imagination as bird vocalizations” (Schafer, 1977, p.27).

2.2.2. Sonoridad ambiental

Tradicionalmente, la declamación implicaba una puesta en escena donde los elementos paratextuales contribuían a la construcción del paisaje sonoro, añadiendo a la sonoridad vocal, basada en la composición fonética de los textos así como en las habilidades prosódicas de recitadores y actores, el recurso a la instrumentación, el diseño de la acústica y de los patrones sonoros, etc. Se trataba principalmente de una concepción ambiental del paisaje sonoro, donde los sonidos de instrumentos y objetos estaban supeditados al texto y se construían siempre a partir de este.

En el contexto de la literatura electrónica, hablaríamos de un tipo de escucha monofocal, pues en su mayoría depende de la reproducción tecnológica de archivos de audio que el lector percibe a través de un dispositivo electrónico, ello sin perjuicio de que en el proceso de grabación se hayan utilizado dispositivos de grabación 3D (grabación binaural, *Ambisonics*, etc.).

Esta concepción, donde las composiciones sonoras tenían principalmente la función de acompañamiento, perduró hasta nuestros días no solo en muchas obras de poesía sonora en su tercera etapa (Menezes, 2004) sino, sobre todo, con el desarrollo de la videopoesía a partir de finales de los años sesenta, donde el sonido ya aparece como elemento inseparable de la imagen.

En el campo de la poesía sonora, cabe destacar el poema de Felipe Ehrenberg, *Maneje con precaución* (1973), cuya transcripción apareció publicada en 1992 en la revista de poesía sonora italiana *Baobab*. Hoy podemos encontrar una versión audible en el Repositorio Digital de Audio de la Universidad Autónoma de México, donde aparece descrito como “un poema sobre la cotidianidad urbana” basado en la “transcripción o lectura literal de los anuncios y letreros en la Ciudad de México” (PoesíaSonoraMx, 2012). Estamos ante un caso de poesía sonora que no nace muda en el papel (como la poesía fonética en su primera etapa) sino que nace a partir de una grabación de voz posteriormente transcrita.

La voz grabada viene acompañada de un sonido ambiental cuya intención es la de construir la imagen sonora de un señor que, mientras conduce, va leyendo los anuncios que aparecen en carteles y afiches callejeros. El título es obviamente irónico, al prevenir al conductor del peligro de prestar atención a los carteles en lugar de a la carretera. El poema se construye a partir de esta lectura fragmentada cuya lógica no es textual sino sonora, puesto que el sentido de las frases y sintagmas lo confiere el ritmo en el que se leen. Su sonoridad responde a una singular versificación dada en forma de pausas e interrupciones. El principio y final de cada verso, si es que los hay, depende únicamente de la voluntad de visualización con que audiolector transponga esos sonidos a líneas imaginarias sobre el papel.

A esta voz le acompaña un paisaje sonoro ambiental bastante original, puesto que se trata de uno de los primeros poemas de habla hispana donde la sonoridad ambiental va más allá de la representación mimética. En este caso, se da preeminencia a una serie de sonidos aparentemente caóticos, rayanos con el ruido, cuya función expresiva está justificada por el intenso tráfico característico de lo que podría ser una calle central de México D. F. y cuyo valor principal reside en el hecho de que se trata de sonidos no organizados ni sistematizados por el ser humano, como podrían ser los de la música o el lenguaje.

Mucho más interesante resulta el juego que a tal tipo de sonoridades da la literatura electrónica, la cual permite una exploración más a fondo de las funciones de la sonoridad y su significación dentro de determinadas realidades sociales y políticas. Sabemos que los antiguos griegos y romanos ya otorgaron gran valor al sonido ambiental como elemento paratextual de persuasión política. En efecto, el sonido ambiental tiene un papel determinante a la hora de infundir temor o incluso terror en la población civil. Como afirma Schafer en su ya clásico estudio sobre el paisaje sonoro, no hay duda de que la política y la religión han utilizado históricamente el sonido de forma deliberada como herramienta de poder y como estrategia militar (1977).

En este sentido, destacamos por la especial carga poética y política de su paisaje sonoro, así como por la sensibilidad social que demuestra su autora, la obra generativa multimodal titulada “Sonar” (2020), de Daniela Côrtes Maduro. El título es deliberadamente ambiguo, al hacer referencia por un lado a un infinitivo situado dentro del campo léxico del sonido, por otro, al dispositivo militar de vigilancia, espionaje y persecución política llamado SONAR, acrónimo de *Sound Navigation And Ranging*. Se trata de un tipo de radar de navegación por sonido utilizado para la ecolocalización submarina, es decir, para detectar objetos sumergidos bajo el agua.

En esta obra, la referencia a tal dispositivo es obviamente metafórica, aludiendo al método utilizado por regímenes represivos para detectar cualquier tipo de oposición o disidencia política con el fin de desactivarla.

En el volumen cuarto de la *Electronic Literature Collection* (ELO), se describe el funcionamiento de la obra haciendo hincapié en su naturaleza multimodal al representar una combinación de elementos visuales, tipográficos y sonoros (<https://collection.eliterature.org/4/sonar>). Podríamos decir que en esta obra el sonido tiene preeminencia sobre las otras modalidades, ya que el lector atento, que escucha con “oído crítico”, enseguida se da cuenta de que hay un sonido de fondo que domina todo el imaginario de la obra, el cual se asienta sobre la imagen de un mapamundi monocromo, dibujado en diferentes tonalidades de azul marino, sobre el que una especie de haz azul gira en círculos, realizando un barrido constante en 360 grados de ese “mundo sumergido” (ELO, 2022, vol. 4).

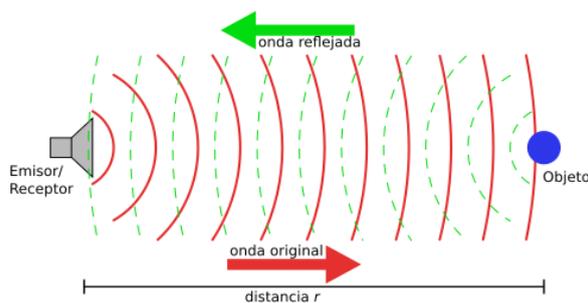
Al entrar en *Sonar*, el audio-lector se ve introducido inmediatamente en un paisaje sonoro ciertamente inquietante donde se combinan dos planos sonoros. En segundo plano se escucha un incómodo sonido de fondo que semeja la reverberación de ondas sonoras transmitidas a través del agua. Se trata de un sonido envolvente que tiene una clara función psicológica pues parece estar diseñado para pasar desapercibido en un principio y poco a poco ir penetrando en la psique del audio-lector, produciendo la sensación de invasión de un elemento extraño no deseado. El primer plano del paisaje sonoro consiste en un pulso de sonido breve y chirriante que remite al llamado “ping” submarino, creado electrónicamente por un generador de señal. Este “ping” no tiene un ritmo determinado previamente, sino que solo aparece en el momento en el que se detecta la presencia de un “objeto submarino”, en este caso, este objeto es una voz, la cual aparece representada visualmente como un círculo azul que señala un punto de geolocalización.

En ese momento comienza la interacción entre el usuario y la obra, donde aquel decide si quiere acceder a través de ese marcador de geolocalización a una nueva pantalla donde se despliega una composición multimodal que combina elementos visuales, tipográficos y sonoros, siendo este último el más importante, pues solo a partir de la voz se van generando las distintas animaciones. Cada una de las voces escondidas en los distintos puntos del mapa pertenece a uno de los veintiún escritores, músicos, poetas o políticos que, como en un *collage* sonoro, construyen una composición polifónica de la época de la Revolución de los Claveles (1974) y el fin de la dictadura del Estado Nuevo en Portugal. A partir de restos documentales, entre ellos, entrevistas, poemas, entradas de diarios y testimonios de distintas personas que vivieron dichos acontecimientos, se va recreando poéticamente, de forma fragmentada y no lineal, un gran poema destinado a preservar la memoria de este periodo decisivo de la historia de Portugal (ELO, 2022, vol. 4).

Igual que en la obra de Mencía, destaca aquí el recurso a la figura de la metonimia en su vertiente multimodal, donde las voces detectadas por el radar representan personas. De no ser así, el SONAR no podría funcionar, pues lo hace a través del reflejo sonoro devuelto o refractado por las ondas al chocar estas con objetos corpóreos, como vemos en la figura 1. Las voces representan, por tanto, cuerpos de carne y hueso que vivieron unos acontecimientos históricos traumáticos y que, en algunos casos, se exiliaron a esas mismas localizaciones que aparecen en el mapa, personas reales, testigos o supervivientes que dejaron a la posteridad gran parte de los textos cuyos fragmentos ahora el audio-lector puede escuchar en forma de composición sonora.

Figura 1.

Esquema del principio básico del sonar activo



Fuente: Sonar PrincipleDE.svg, Wikimedia Commons:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sonar_Principle_DE.svg

En una especie de quiasmo multimodal, estas voces refractadas (ondas en verde en la imagen) pueden interpretarse también dentro de la retórica de la resistencia política, al sugerir una especie de deconstrucción simbólica del dispositivo SONAR en su función militar de espionaje o de herramienta de vigilancia. En esta obra, el SONAR se convierte en una herramienta de restauración de la memoria histórica al utilizarse para sacar a la superficie un pasado sumergido. Los métodos de represión, como la censura y el silenciamiento de voces disidentes, se deconstruyen así poéticamente a través de este radar sonoro que el audio-lector usa para “dar nueva voz” a los testimonios de personas que fueron silenciadas, contribuyendo así a la creación del paisaje sonoro de la historia no oficial de Portugal. En este caso, el contraste producido por la yuxtaposición entre el sonido electrónico e impersonal del radar y la sonoridad emotiva de las distintas voces resulta simbólico de la fragilidad del destino humano frente a la trituración por sistemas políticos represivos o “silenciadores”.

2.2.3. Sonoridad inmersiva

Antes de seguir, conviene señalar cierta confusión existente entre los conceptos de ambientación e inmersión. Tal confusión se debe a que el término inmersión se define en los estudios sonoros como una “sensación” de realidad en tres dimensiones (sensación de espacialidad y presencia). Así, los llamados “paisajes sonoros 3D” solo producen fenómenos “para la conciencia”, igual que lo hacen las gafas 3D que nos dan en el cine para crear la ilusión de profundidad sobre una pantalla plana.

Sin embargo, cuando en nuestro análisis utilizamos la expresión “sonoridad inmersiva”, no nos referimos a la experiencia fenomenológica producida por sonidos grabados en campos sonoros esféricos (a través de dispositivos de grabación binaural o *Ambisonics* frente a los antiguos sistemas estéreo o *Surround*) sino a una experiencia relacional del paisaje sonoro que combina el audio de los dispositivos electrónicos con sonidos del mundo real y corpóreo. Si bien es verdad que las prácticas lecto-escritoras contemporáneas están potenciando la experiencia lectora a través del concepto de “inmersión”, a nuestro juicio, solo el movimiento emergente denominado *Ambient Literature* o *Literatura Ambiente* tiene una propuesta realmente inmersiva en el sentido que aquí damos a este término.

Se trata de un proyecto colaborativo entre las universidades de Bristol, Bath y Birmingham que se inspira en formas experimentales como el *performance*, el teatro inmersivo, las narrativas localizadas, etc. (Abba, 2027).

Por supuesto, tampoco pasamos por alto que esta idea de inmersión ya estaba de alguna manera prefigurada en el concepto aristotélico de catarsis como resultado del efecto envolvente producido por la combinación de elementos visuales, acústicos y textuales, unidos a los efectos psicológicos derivados del contacto físico con un público en un determinado estado anímico. Con el desarrollo de la literatura electrónica, el recinto o escenario de la experiencia inmersiva ya no será el teatro, sino el mundo en su totalidad.

En efecto, la Literatura Ambiente propone un tipo especial de interacción literaria en que la narración avanza por lugares reales, de forma que el relato se va creando a partir de una combinación entre textos, imágenes y sonidos emitidos por un dispositivo electrónico, generalmente un teléfono inteligente, combinados con imágenes y sonidos provenientes del mundo real. La progresión narrativa depende en este caso del uso de tecnología digital de información y comunicación como el internet, redes de datos, sensores, comunicación por satélite, etc., que permiten detectar el lugar concreto donde se encuentra el usuario (Marcinowski, 2016, p. 5).

De ahí que se hable de un tipo de narración “situacional”, al apelar directamente a una determinada concepción de la literatura como experiencia geolocalizada. A nuestro juicio, el término “ambiente” puede resultar poco preciso en este caso, por cuanto equipara el “medio físico” a la sensación del lector de encontrarse “rodeado” (Schmidt, 2013, p. 176). Sin embargo, la Literatura Ambiente pretende ir más allá de la mera proyección de sensaciones o fenómenos, lo que explica el uso de sensores, geolocalizadores, etc. que promueven el movimiento físico del lector/usuario en el espacio.

Como afirma Marcinowski, en última instancia, este tipo de literatura pretende dinamitar las viejas concepciones del mundo basadas en las dicotomías entre sujeto-objeto y figura-fondo al suprimir la idea de la centralidad del espacio. Por eso las obras de Literatura Ambiente no tienen nunca un final claramente definido (2016, p. 9). En este tipo de experiencias de inmersión localizada o situacional, el usuario puede jugar con la direccionalidad y la profundidad de los distintos sonidos que conforman el paisaje sonoro de la obra. Se potencia así la “presencia” del usuario dentro de la misma obra que está leyendo, al permitirle recorrer aquellos lugares concretos que aparecen descritos en el espacio narrativo.

En estos casos las composiciones sonoras apenas dependen del creador o creadores de la obra, quedando el paisaje sonoro abierto a la espontaneidad e imprevisibilidad de la situación específica y única en la que se encuentra el audio-lector en cada momento. Desde el punto de vista de la recepción o escucha, el audio-lector tiene aquí una experiencia de la obra que incluye la percepción multifocal de los sonidos circundantes desde distintas fuentes sonoras. Esto le permite otro tipo de acercamiento a la obra literaria, donde el paisaje se convierte en un elemento narrativo que hace avanzar la acción hacia lugares no del todo previsibles, desafiando así tanto la figura autorial como el concepto tradicional de estructura de la obra literaria. Ello explicaría la constante invitación que se hace al lector desde el manifiesto del *Ambient Literature Project* a la errancia y al vagabundeo al estilo de las experiencias psicogeográficas de Guy Debord, donde el movimiento de un lugar a otro introduce al lector en giros narrativos inesperados: “Our destinations are less important than our journeys. We encourage drifting within a narrative, moving from place to place and experiencing the unexpected” (Hayler y Marcinkowski, 2017, p. 10).

El hecho literario se concibe así como un proceso “inherentemente paratextual” (Hayler y Marcinkowski, 2017, p. 7) donde lo que se lee no es el texto sino el espacio mismo, tal como se afirma en el manifiesto (p.20). De esta forma, la Literatura Ambiente pretende liberar de una vez por todas al lector de la “tiranía de la lente” (p. 3). Es decir, se cuestiona críticamente la

dependencia del sentido de la vista como único puente de conexión entre lector y texto, ya sea al leer un libro o al mirar una pantalla. El único sentido indispensable para la “lectura del espacio” es justamente el sentido del oído, que por primera vez desde la invención de la imprenta pretende situarse en una posición de clara preeminencia frente al de la vista.

En este sentido, la Literatura Ambiente ofrece una total renovación de la idea de paisaje sonoro en literatura, superando no solo los constreñimientos del papel sino también los de la pantalla. Además, este tipo de experiencias lectoras inmersivas no fenomenológicas dependen en su totalidad de la localización del sujeto en unas coordenadas geográficas como componente necesario para la interpretación de la obra (Marcinowski, 2016, p. 11). De ahí la urgencia por redefinir el texto literario como un ente corpóreo que además de escucharse se pueda tocar y rodear. Los textos tienen cuerpos, se afirma en el manifiesto: “Literature was/is/has never been only words, has never just manifested as verbal constructions. Literary texts, like us, have bodies” (Hayler y Marcinkowski, 2017, p. 18).

Solo así deben entenderse las distintas instrucciones que aparecen en las 22 tarjetas-manifiesto del *Ambient Literature Project*, las cuales reflejan claramente una concepción relacional del paisaje sonoro. Veamos algunas de estas instrucciones: “

- 1) Identifique el sonido que sobresale para usted, esta es la posición uno;
- 2) Identifique otro sonido, uno que se haya producido después, esta es la posición dos;
- 3) Imagine que usted está ocupando ahora el punto central de esta duración;
- 4) Identifique todos los lugares que ocupa actualmente” (Hayler y Marcinkowski, 2017, p. 7).

En efecto, es el sonido lo que, en última instancia permite “identificar las distancias entre el lector y los objetos que construyen el mundo” (p. 7), lo que remite a una idea muy innovadora de la literatura como acceso a un nuevo tipo de interacción no mimética sino relacional entre realidad y ficción.

3. Resultados

Tras este análisis del paisaje sonoro y de los distintos tipos de sonoridad que podemos encontrar en la literatura electrónica, observamos que nuestra clasificación resulta muy útil no solo como herramienta de estudio en el campo de las nuevas teorías literarias y escuelas críticas que puedan surgir alrededor de estas prácticas emergentes sino también como apoyo para el diseño de estrategias de alfabetización sonora.

Este análisis refuta la creencia de que el sonido en la literatura electrónica es o debe ser un mero acompañamiento de la imagen o del texto. Se confirma que el paisaje sonoro en este contexto genera propuestas y funciones mucho más complejas. El archivo auditivo ha de tomarse como un elemento clave en el proceso de exploración artística, superando en ocasiones la complejidad de los paisajes sonoros no audibles del texto escrito. Asimismo, la interpretación del paisaje sonoro exige el desarrollo de habilidades de identificación de nuevas técnicas de procesamiento del sonido y su decodificación.

4. Discusión

Cabe destacar que nuestro análisis desmitifica una creencia que está adquiriendo mucha pregnancia entre la crítica literaria. Se trata de la idea de que la literatura electrónica, y en particular el paisaje sonoro dentro de esta, supone una “ampliación” o “extensión” de los sentidos o de la capacidad sensorial del lector en el contexto de la experiencia audio-lectora, como si la creación de paisajes sonoros multimodales e intermediales fuera una especie de “prolongación” de las capacidades del aparato auditivo, o como si el dispositivo electrónico fuera una especie de “megáfono” que intensifica la percepción sensorial del receptor. Se trata de una creencia muy extendida a partir de la obra de McLuhan (1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*.

En efecto, consideramos que no existe ningún fundamento que justifique la interpretación de las modalidades hasta ahora presentes en la literatura electrónica como extensiones de los sentidos humanos, de forma que el paisaje sonoro no puede concebirse en ningún caso como una intensificación de la capacidad de la escucha. Es decir, el audio-lector de este tipo de literatura no es aquel lector que escucha más intensamente. No se trata de aprender a escuchar mejor, sino más bien de aprender a comprender, previa decodificación, nuevos tipos de sonoridades que nada tienen que ver con la percepción de ondas sonoras en el medio elástico (aire, agua, etc.). Más que escuchar mejor, el lector tendría que saber interpretar críticamente sonidos generados a partir de nuevas técnicas de procesamiento electrónico del sonido. En este sentido, la interpretación del sonido supondría el acceso a una nueva modalidad del conocimiento (Feld, 2003, p. 226).

En relación con lo expuesto, debemos impugnar la idea de que la literatura electrónica es ante todo una “experiencia” o un espectáculo donde el espectador tiene ante su conciencia la obra literaria como un cúmulo de fenómenos auditivos, visuales, etc. La literatura electrónica, al igual que la literatura en papel, requiere de sofisticadas habilidades de interpretación conceptual, pues sigue siendo una construcción simbólica y no fenomenológica. Por esta razón, el análisis del paisaje sonoro en este tipo de literatura exige la integración de las distintas concepciones del sonido en un esquema mayor de relaciones conceptuales.

Asimismo, respecto a la tipología del sonido expuesta en la Tabla 1, observamos que la sonoridad vocal sigue ocupando un lugar de preeminencia sobre la sonoridad ambiental. A nuestro juicio, esta primacía refleja una preferencia muy arraigada en la tradición filosófica occidental por el lenguaje, no solo como representación abstracta del pensamiento, sino también como herramienta más eficaz de comunicación. De ahí su dominancia en toda modalidad o medio de representación (Levinson, 1999). En este sentido, podemos afirmar que la sonoridad vocal aún ha de desligarse del peso de la semántica para alcanzar una mayor versatilidad y proyección como componente del paisaje sonoro en el campo de la literatura electrónica.

En este sentido, podemos afirmar que las sonoridades vocales y sus funcionalidades, ya sea en tanto reproductora de los sonidos circundantes (función onomatopéyica), como portadora de significado (función semántica) o como expresión de las emociones humanas (función expresiva), ya se utilice la voz como expresión de la primera articulación (función fonética o fonológica), constituyen las formas predilectas de composición del paisaje sonoro en las obras recopiladas hasta ahora por la ELO.

Por último, cabe señalar la relevancia de nuestra tipología a la hora de establecer límites entre la sonoridad ambiental y la sonoridad inmersiva que nos ayuden a entender las diferencias ontológicas entre ambos tipos de paisaje sonoro, siendo únicamente la sonoridad inmersiva la que está dotada de profundidad 3D dentro del espacio sonoro. De ahí que podamos afirmar que, a pesar de sus rompedoras iniciativas en el campo de la literatura situacional y a pesar de apelar al sonido como elemento esencial de sus creaciones poéticas, la Literatura Ambiente aún se encuentra en un estado muy embrionario en lo que respecta al paisaje sonoro.

Si nos fijamos detenidamente en el tratamiento del sonido en las obras publicadas bajo tal rótulo, observamos que se trata de obras cuyos paisajes sonoros están a medio camino entre la inmersión y la ambientación, siendo sumamente difícil encontrar una obra de Literatura Ambiental que demuestre un original tratamiento del paisaje sonoro o al menos donde el sonido tenga un papel preponderante. Es más, podemos afirmar que, hasta el momento, el concepto “situacionalidad” se refiere principalmente al sentido de la vista, de forma que al acercarnos a propuestas tan rompedoras e interesantes como por ejemplo, *It Must Have Been Dark by Then* (2017), de Duncan Speakman, *Breathe* (2017), de Kate Pullinger o *The Cartographer's Confession* (2017), de James Attlee, decepciona comprobar que la conexión entre espacio narrativo y espacio real se ve obstaculizada por la necesidad constante de auriculares, los cuales no permiten la interacción entre el campo sonoro (sonidos circundantes) y el campo auditivo (sonidos procesados).

En definitiva, podemos afirmar que el tipo de sonoridad menos explorado es el de los paisajes sonoros inmersivos, donde las relaciones entre la sonoridad producida y la sonoridad reproducida aún no se han explorado suficientemente. Cabe recordar en este sentido que un paisaje sonoro solo puede ser realmente inmersivo si el lector es capaz de experimentar la situación de cada sonido en un contexto localizado. Solo mediante este tipo de percepción focal y direccional de los diferentes sonidos puede reforzarse, como afirman Waller y Nadel (2013), la conciencia del espacio.

5. Conclusiones

Este análisis del paisaje sonoro contribuye a ampliar el estudio crítico de la literatura al demostrar que nos encontramos ante nuevas formas de significación narrativa del sonido, las cuales complican y, de alguna manera, densifican la textura de la obra literaria. Asimismo, este estudio ayuda a definir la figura del audio-lector en la literatura electrónica, cuyo papel no es solo el de recibir y procesar estímulos sensoriales en el marco de la experiencia lectora, sino que debe aprender a decodificar e interpretar distintos tipos de sonoridades dentro del paisaje sonoro y comprender cómo se relacionan los sonidos entre sí, además de distinguir su función en distintos niveles de significación. Se desarrollan así las competencias audio-lectoras, entrenando el oído a escuchar más allá del lenguaje y de la fonética para permanecer atento a la composición sonora, así como al modo en que se recorre el espacio sonoro.

En general, se ha comprobado que son escasas las obras de literatura electrónica donde el sonido está en el centro de la experiencia poética. Sin embargo, estas son muy relevantes por su papel pionero en la ampliación de las posibilidades que ofrece el paisaje sonoro como componente estructural del tejido narrativo. Se constata así la necesidad de un acercamiento más exhaustivo a la cuestión de la alfabetización sonora desde la educación superior, de forma que se pueda potenciar en un futuro una reflexión crítica sobre la naturaleza intermedial y multimodal del paisaje sonoro en la literatura electrónica.

6. Referencias

- Abba, T. (2017). *Manifesto for Ambient Literature*. <https://research.ambientlit.com>
- Attlee, J. (2017). *The Cartographer's Confession*. <https://research.ambientlit.com/cartographersconfession>
- Azcárate, A. L. V. (2023). *Literature Review on Intermedial Studies: From Analogue to Digital. The Intermediality of Contemporary Visual Arts*. <http://dx.doi.org/10.5772/intechopen.112611>
- Barber, J. F. (2017). Vox Media: Sound, "UnderLanguage," and "Narrative Archaeology" in/as Literature. *MATLIT: Materialidades da Literatura*, 5(1), 11-26. https://doi.org/10.14195/2182-8830_5-1
- Birdsall, C. y Enns, A. (2008). Sonic mediations: Body, Sound, Technology. *Leonardo Reviews Quarterly*.
- De Gregorio, Y. (2021). Entre lenguajes: La poesía digital de María Mencía. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 24, 96-109.
- Di Rosario, G. (2011). *ElectronicPoetry. Understanding Poetry in the Digital Environment* [Tesis Doctoral]. Universidad de Jyväskylä.
- Ehrenberg, F. (1973). *Maneje con precaución*. PoéticaSonora UNAM. <https://poeticasonora.unam.mx/rda/obra/217>
- Eliot, T. S. (2015). *La tierra baldía (y Prufrock y otras observaciones)*. Lumen.
- Feld, S. (2013). A Rainforest Acoustemology. *Revista Colombiana de Antropología*, 49(1), 217-239.
- González Aktories, S. (2008). Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis. *Acta poética*, 29(2), 375-392.
- Hayler, M. y Marcinkowski, M. (2017). *Manifesto for Ambient Literature*. <https://research.ambientlit.com>
- Levinson, P. (1999). *A Guide to the Information Millennium*. Routledge.
- Maduro, D. C. (2020). *Sonar*. <https://sonar.dei.uc.pt>
- Maduro, D. C. (2022). *Sonar*. <https://collection.eliterature.org/4/sonar>
- Marcinkowski, M. (2016). *Ambient literature and the beginning of a ubiquitous everything. The End of the Book*. <https://researchspace.bathspa.ac.uk/id/eprint/8578>
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. McGraw Hill.
- Mencía, M. (2018). *Birds Singing Other Birds Songs*.
- Mencía, M. (2019). *MariaMencia*.

- Menezes, P. (2004). Tres momentos históricos y cuatro tendencias de hoy en la poesía sonora. En *Homo Sonorus. Una antología internacional de poesía sonora* (pp. 247-254).
- Moulthrop, S. (2007). Under Language. <https://elo.conifer.rhizome.org/elo/under-language>
- Moulthrop, S. (2008). *The Stuart Moulthrop Collection*. <https://the-next.eliterature.org>
- Pullinger, K. (2017). *Breathe*. <https://breathe-story.com>
- Rettberg, S. (2019). *Electronic literature*. Polity Press.
- Schafer, R. M. (1993). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Simon and Schuster.
- Schmidt, U. (2013). Ambience and Ubiquity. En U. Ekman (Ed.), *Throughout: Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing* (pp. 176-187). MIT Press.
- Speakman, D. (2017). *It Must Have Been Dark by Then*. <https://research.ambientlit.com/index.php/it-must-have-been-dark-by-then>
- Waller, D. y Nadel, L. (Eds.). (2013). *Handbook of Spatial Cognition*. American Psychological Association.
- Whitney, A. (2008). Cultivating Sonic Literacy in the Humanities Classroom. *Music, Sound, and the Moving Image*, 2(2), 145-148.

CONTRIBUCIONES DE AUTORES/AS, FINANCIACIÓN Y AGRADECIMIENTOS

Financiación: Esta investigación recibió financiación de la Universidad de Cádiz, a través del Plan Propio de 2022-2023 de Apoyo y Estímulo a la Investigación y Transferencia.

Agradecimientos: El presente texto nace en el marco de una estancia de investigación sobre las relaciones entre el paisaje sonoro y la literatura en el Departamento de Ciencias Audiovisuales de la Universidad MOME de Budapest (Media Institute), en colaboración con el grupo de investigación del *Central European Network for Sonic Ecologies* (CENSE, <https://cense.earth>) y con su fundador, Csaba Hajnoczy.

AUTORA:**Vanesa Ledesma Urruti**

Universidad de Cádiz, España.

Vanesa Ledesma Urruti es doctora en Literatura por la Universidad de California y ha trabajado como profesora de lengua española, literatura hispánica, traducción y teoría de la literatura en distintas universidades alrededor del mundo, entre ellas, la Universidad Tribhuvan de Katmandú, la Universidad BME de Budapest, la Universidad Fatih de Estambul y la Universidad de Ghana. Actualmente es profesora de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Cádiz y miembro del Instituto de Investigación en Estudios del Mundo Hispánico, adscrito a esta universidad. Ha publicado artículos y capítulos de libros sobre temas interdisciplinarios en el estudio del paisaje en literatura y artes plásticas, literatura generada por IA, semiótica del discurso literario, pensamiento crítico, etc.

mariavanesa.ledesma@uca.gm.es