



Dossier / Dossiê / Dossier

"Modos de escucha"

Ana Lidia M. Domínguez Ruiz (Editora invitada)

Escucha intermedial: auralidad desde una perspectiva retórica

Jarret Julián Woodside Woods, Universidad Nacional Autónoma de México,
Ciudad de México, México
julianwoodside@gmail.com

Resumen

Se plantea la noción de escucha intermedial, concebida como la respuesta aural a ciertos estímulos mediáticos que buscan trascender los límites de su propia configuración medial. Dicha escucha implica el reconocimiento e interpretación de convenciones consolidadas desde lo que se puede definir como un lenguaje sonoro intermedial. Se parte de la idea de que hablar sobre la escucha, como fenómeno mediado, resulta limitado si no se contemplan diversas literacidades y especificidades mediales, así como una historicidad aural intermedial. Se problematiza además sobre las posibilidades de escuchas *in praesentia* e *in absentia*, para después ilustrar cómo tres dinámicas de retorización intermedial –puntuación ideastésica, sinécdoque intermedial y puesta en situación paródica– activan situaciones de escucha intermedial a partir de la alusión a la experiencia aural de otras medialidades.

Palabras clave: intermedialidad, retórica, medios, escucha, literatura comparada

Escuta intermédia: auralidade a partir de uma perspectiva retórica

Resumo

Se coloca a noção de escuta intermediária, concebida como a resposta aural a certos estímulos mediáticos que procuram transcender os limites de sua própria configuração mediática. Essa escuta implica o reconhecimento e a interpretação de convenções consolidadas a partir do que se pode ser definido como uma linguagem sonora intermédia. Parte-se da ideia de que falar sobre a escuta, como um fenômeno mediado, é limitado se não contemplarmos diversas literacias e especificidades mediáticas, assim como uma historicidade aural intermediária. Problematiza-se, para além disso, sobre as possibilidades de escuta *in praesentia* e *in absentia*, para depois ilustrar



como três dinâmicas de retórica intermédia –pontuação ideastésica, sinédoque intermedial e configuração paródica da situação– ativam situações de escuta intermediária a partir da alusão à experiência aural de outras medialidades.

Palavras-chave: intermedialidade, retórica, mídia, escuta, literatura comparada

Intermedial listening: Aurality from a Rhetorical Perspective

Abstract

The notion of an intermedial listening is posed, conceived as the aural response to certain media stimuli that seek to transcend the limits of their own medial configuration. Such listening involves the recognition and interpretation of conventions consolidated from what can be defined as an intermedial sonic language. We start from the idea that talking about listening, as a mediated phenomenon, is limited if different literacies and media specificities are not considered, as well as an intermedial aural historicity. The possibilities of *in praesentia* and *in absentia* listening are also problematized, to later illustrate how three dynamics of intermedial rhetorization –ideasthetic punctuation, intermedial synecdoche and parodic setup– activate situations of intermedial listening by alluding to the aural experience of other medialities.

Keywords: Intermediality, rhetoric, media, listening, comparative literature

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: febrero 2019

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: abril 2019

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: agosto 2019



La cualidad de intermedialidad puede ser considerada como punto de partida para concebir ciertas obras artísticas que trascienden o cuestionan los límites de las convenciones mediales (ver Higgins 2001). Dick Higgins problematiza el fenómeno al reflexionar cómo, si bien con el tiempo se consolidó como una forma reconocible y autónoma, en sus inicios la novela visual (o gráfica) tenía un estatus intermedial entre el arte visual y el texto (53). Sin embargo, en la actualidad la intermedialidad se reconoce más bien como “una herramienta conceptual de utilidad para trabajar con objetos híbridos y como parte de la vertiente de estudios literarios que se aproxima a la textualidad desde un punto de vista más dinámico y amplio” (González Aktories & Giovine Yáñez 2017: párr. 92)¹. Sus postulados parten de la idea de que las obras artísticas “integran en su contexto las preguntas, conceptos, principios y estructuras de otros medios” (Müller 2000: 115)², por lo que, como disciplina, la intermedialidad busca establecer “un puente entre las diferencias mediales que se basa en similitudes mediales” (Elleström 2010b: 12)³.

Como plantea Claus Clüver, la intermedialidad es un asunto “tanto al interior de cada uno de estos medios y de sus interrelaciones, así como de las ‘artes’ contempladas en los estudios interartísticos tradicionales” (2007: 20)⁴. Por esta razón, aquí se concibe a la escucha intermedial como el fenómeno aural que se activa a partir del uso e identificación de diversos recursos de ornato intermedial. Es decir, elementos que, desde los límites y posibilidades de una medialidad, detonan experiencias de escucha que trascienden la propia configuración semiótica de una obra artística o pieza de comunicación. Dicho fenómeno, cabe aclarar, requiere de problematizar lo que se puede definir como escucha *in praesentia*, o coclear, y escucha *in absentia* o no-coclear, cuestión que se desarrollará más adelante. Sin embargo, se podría adelantar, para ilustrarlo, que una escucha intermedial *in praesentia* ocurriría cuando en un medio sonoro se hace referencia a otra medialidad ajena al mismo, como puede ser aludir estéticamente a una llamada telefónica al interior de una canción, mientras que una escucha intermedial *in absentia* sería cuando una imagen u otro medio no sonoro incluye elementos que activan una experiencia aural implícita, es decir, que pueden ser “escuchados” a pesar de no haber sonido⁵.

Por cuestiones de inclusión medial se ha preferido hablar de “texto mediático”, en lugar de obra artística o pieza de comunicación⁶. Así mismo, es importante aclarar que por medialidad se

¹ “A useful conceptual tool for working with hybrid objects and as part of that strand of literary studies that approach textuality from a more dynamic and encompassing point of view”.

² “Intègrement dans leur contexte des questions, des concepts, des principes et des structures d’autres médias”.

³ “A bridge between medial differences that is founded on medial similarities”. Para una discusión más profunda sobre el concepto de intermedialidad, ver Rajewsky (2005) y Clüver (2007).

⁴ “Both within each of these media and in their interrelations with each other as well as with the ‘arts’ covered by the traditional Interarts Studies”.

⁵ Sobre experiencias sonoras no-cocleares ver Kim-Cohen (2009).

⁶ Se utiliza como concepto paraguas que abarca tres nociones. La primera es específicamente “texto mediático”, entendida como una pieza de comunicación que puede ser analizada y deconstruida a partir de diversos códigos semióticos (Graddol 1994: 41-50; Leverette 2003; Probert 2005: 83), la segunda es “obra” o “evento”, y contempla “the closed sequence of discourse which may be considered as a text” (Ricoeur 1974: 96), y la tercera es “artefacto”,

entenderá aquí a la especificidad de una convención o canon de representación medial disponible en una época⁷, así como a la posibilidad de aludirla desde diversos textos mediáticos. Marie-Laure Ryan utiliza las nociones de *mediality* (medialidad) y *mediumhood* (que podría traducirse como “mediatez”), para desarrollar cómo distintos medios ofrecen diversas posibilidades de representación narrativa, además de plantear que la medialidad es una propiedad relacional, no absoluta (ver Ryan 2003).

A continuación, se desarrolla e ilustra lo que aquí se concibe como escucha intermedial. Primero se explica el concepto de literacidad, el cual da argumentos para comprender cómo lo aquí propuesto se relaciona con diversas medialidades sonoras y fenómenos de escucha a partir de la noción de transliteracidad aural. Después se discute cómo diversos recursos retóricos intermediales pueden activar experiencias aurales, lo cual se ilustra a partir de un breve análisis de un gif animado sin sonido. Posteriormente, se explican los conceptos de escucha *in praesentia* e *in absentia*, para después ilustrar cómo ambas escuchas se pueden activar a partir de tres dinámicas de retorización intermedial. Finalmente, el texto cierra con una recapitulación y reflexiones sobre lo discutido.

Transliteracidad aural

La escucha intermedial se hace tangible al contemplar los cruces entre distintas medialidades y prácticas aurales en una época o contexto determinado. Implica la activación de competencias o literacidades sonoras, por lo que requiere de una aproximación semiótica y comparatística a la escucha, concibiéndola como un fenómeno mediado que puede ser activado de manera explícita o coclear (*in praesentia*), o implícita o no-coclear (*in absentia*). Esta escucha contempla la consolidación de convenciones sonoras y tropos aurales que, si bien surgen en un entorno medial en específico, suelen trascenderlo a partir de su remediación⁸, adaptación y traducción intersemiótica⁹, dando pie a lo que se puede concebir como un lenguaje sonoro intermedial (ver Woodside 2016)¹⁰.

Hablando de literacidad, se suele considerar que esta “abarca todo lo relacionado con el uso del alfabeto: desde la correspondencia entre sonido y letra hasta las capacidades de razonamiento asociadas a la escritura” (Cassany 2006: 38). Y si bien esta definición podría considerarse reduccionista y ajena al tema de la escucha, pues sólo tiene que ver con la lecto-escritura verbal, Daniel Cassany muestra indicios de cierto tipo de *literacidad intermedial* cuando afirma que:

definido como “an artificially produced texture of meaning” (Plett 1999: 314). Abarcar estas nociones bajo el término “texto mediático” permite plantear en un mismo nivel de análisis objetos artísticos y mediáticos encarnados a partir de diversos cánones de representación medial, como puede ser un *performance*, una canción, un disco, una película, una novela, un poema, una transmisión radiofónica, un blog, etcétera.

⁷ Cada medialidad implica parámetros semiótico-cognitivo-históricos que condicionan una forma particular de crear y de percibir algo. Esto se conoce como especificidad medial o “*medium specificity*”, la cual depende de diversos aspectos sociohistóricos (Doane 2007: 129). Otros autores han desarrollado nociones similares o complementarias, tal es el caso de *configurational awareness* (McLuhan 1964: 26), *performative materiality* (Drucker 2013) o, para el caso de la recepción literaria, horizonte y fusión de expectativas (Jauss 1982a y 1982b).

⁸ Por remediación se entiende a la materialización de un recurso en diversas medialidades y textos mediáticos.

⁹ Sobre la traducción intersemiótica ver Plaza (2013) y Torop (2002).

¹⁰ Si bien Manuel Rocha Iturbide utiliza los términos “escucha” e “intermedia” en el título de un libro, él concibe lo intermedial como una etiqueta, al estilo de Dick Higgins, para definir su carácter de “creador investigador”, así como el de su obra, por lo que las reflexiones que desarrolla son ajenas a lo aquí propuesto (ver Rocha 2017: 10).

La literacidad no incluye sólo lo escrito. Hoy accedemos a muchos discursos a través de la oralidad, que se han planificado previamente con la escritura. Es el caso de la televisión y la radio o de muchas charlas e intervenciones orales. Sólo tienen envoltorio acústico: su concepción y organización fueron totalmente planificadas, meditadas, corregidas, o sea, escritas (2006: 40).

No obstante, es necesario trascender la aproximación verbocentrista al fenómeno de la literacidad. Desde los estudios cognitivos se ha planteado que incluso lo verbal, el lenguaje, implica un proceso mental en el que la palabra es sólo una de múltiples formas de mediar / materializar ideas. Al respecto, George Lakoff y Mark Johnson consideran que la metáfora, como proceso mental, “impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica” (2001: 39). Lo anterior, vale la pena mencionar, remite al planteamiento de Marshall McLuhan de que detrás del habla hay un proceso de pensamiento no-verbal (1964: 24).

Si bien el verbocentrismo de las discusiones sobre literacidad se puede explicar porque las principales reflexiones sobre el tema se han desarrollado desde la lecto-escritura verbal, el concepto se ha aplicado también a otras medialidades (ver Apkon 2013, Gaines 2010, Gilster 1997, Heller 2004). Así mismo, se ha propuesto agrupar múltiples literacidades verbales y no verbales bajo nociones como “multiliteracidades” (ver Cope & Kalantzis 2000b, Doloughan 2011) o “transliteracidades” (ver Liu 2005, Thomas *et al.* 2007). En palabras de Thomas *et al.*, el uso del concepto de transliteracidad busca arrancar a la literacidad de su asociación original con el medio de texto escrito para aplicarlo a cualquier medio, razón por la que conciben a la transliteracidad como “la habilidad para leer, escribir e interactuar en una variedad de plataformas, herramientas y medios” (Thomas *et al.* 2007)¹¹. De esta manera, la idea de una literacidad que contempla múltiples medialidades permite sentar las bases para discutir sobre la escucha intermedial.

Analizar la escucha a lo largo de la historia requiere entonces de contemplar los procesos de transliteracidad involucrados en las convenciones mediales de cada época, los cuales dan sentido a las experiencias aurales cotidianas. Regresando al tema de la metáfora, ésta se considera el punto de partida de la experiencia cognitiva cotidiana, y su esencia radica en “entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra” (Lakoff & Johnson 2001: 41). ¿Cómo repercute lo metafórico en la experiencia aural? Umberto Eco plantea que la metáfora, como fenómeno semiótico, tiene una naturaleza que podría considerarse intermodal:

Cuando se estudia con detenimiento en relación con el lenguaje verbal, la metáfora se convierte en una fuente de escándalo en un marco meramente lingüístico, porque de hecho es un fenómeno semiótico permitido por casi todos los sistemas semióticos. La naturaleza interna de las metáforas produce un cambio de la explicación lingüística hacia mecanismos semióticos que no son peculiares a las lenguas habladas (1986: 88-89)¹².

¹¹ “The ability to read, write and interact across a range of platforms, tools and media”.

¹² “When closely studied in connection with verbal language, the metaphor becomes a source of scandal in a merely

Al considerar a la metáfora como recurso semiótico intermodal, y teniendo claro que los procesos de literacidad cotidiana también trascienden lo verbal, podemos posicionarnos en el esbozo de una escucha intermedial, entendida como la puesta en práctica de una transliteracidad aural. Resulta entonces pertinente el planteamiento de Victor Stoichita y Bernd Brabec de Mori sobre la audición desde una perspectiva cognitivo-antropológica, pues ellos consideran que “la mayoría de las operaciones cognitivas involucradas en la audición dependen de los sistemas de conocimiento y significado aprendidos” (2017 párr. 7)¹³. Para los autores escuchar, a diferencia de oír, implica cobrar conciencia; es la suma de acción, memoria e imaginación (párr. 10)¹⁴.

Por otra parte, la Red de estudios sobre el sonido y la escucha (RESE) concibe a la escucha como “un fenómeno encarnado, situado y mediado: *encarnado* porque apela a un sujeto sensible; *situado* porque nos remite a un sujeto social que escucha desde diversas posiciones, y *mediado* porque se trata de una actividad condicionada por una diversidad de circunstancias de índole fisiológica, simbólica, tecnológica y contextual”¹⁵. Es la noción de “fenómeno mediado” la que respalda la posibilidad de hablar de una escucha intermedial. Además, esta escucha es historizable, no sólo por el devenir sociohistórico de cada comunidad, sino porque concebirla requiere de considerar que cada periodo histórico implica una condición post-media, donde todos los medios disponibles se influyen y codeterminan entre sí¹⁶.

Como se verá más adelante, diversas convenciones aurales se hacen presentes en situaciones retóricas que activan formas de escucha intermedial a partir de la adición, la supresión, la permutación o la sustitución de algún elemento en uno de tres planos de representación medial: a) las sustancias que componen al texto mediático en cuestión, b) las formas y convenciones donde éste se posiciona discursivamente, o c) la manera implícita o explícita de delimitarlo como una entidad significativa. Cada plano permite a su vez una dinámica de retorización intermedial, las cuales se discutirán más adelante y que son, respectivamente, puntuación ideastésica, sinécdoque intermedial y puesta en situación paródica. Sin embargo, primero es necesario comprender cómo la escucha intermedial forma parte de un proceso retórico, cuestión que se

linguistic framework, because it is in fact a semiotic phenomenon permitted by almost all semiotic systems. The inner nature of metaphors produces a shifting of the linguistic explanation onto semiotic mechanisms that are not peculiar to spoken languages”.

¹³ “Most cognitive operations involved in hearing arguably depend on learned systems of knowledge and meaning”.

¹⁴ Algo similar plantea Pierre Schaeffer cuando reflexiona sobre cuatro escuchas y hace la distinción entre oír, escuchar, entender y comprender (ver 2003: 61-74).

¹⁵ Tal como se planteó en la convocatoria del coloquio “Modos de escucha: abordajes transdisciplinarios sobre el estudio del sonido” (<https://resemx.files.wordpress.com/2018/05/convocatoria-coloquio-escuchapdfok1.pdf>), el cual se llevó a cabo los días 10, 11 y 12 de octubre de 2018 en la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, en la ciudad de México.

¹⁶ Entendida como el fenómeno en el que “ya no domina ningún medio; en cambio, todos los diferentes medios influyen y se determinan mutuamente. El conjunto de todos los medios forma un medio universal autocontenido” [“no single medium is dominant any longer; instead, all of the different media influence and determine each other. The set of all media forms a universal self-contained medium”] (Weibel 2012). Si bien Peter Weibel plantea que la condición post-media es algo característico de la época actual, históricamente se pueden identificar diversos procesos de condición post-media a partir de la convencionalización, uso y mezcla del espectro de medios disponibles en una época. Es, por ejemplo, el sustento teórico que explica el surgimiento de nuevos cánones de representación medial a partir de la combinación de diversas medialidades, tal como ocurrió con la consolidación de la novela (ver Martínez Bonati 2004).

desarrollará a continuación.

La escucha en una situación retórica intermedial

Al hablar de convenciones sonoras y tropos aurales cuya remediación ocurre en diversos textos mediáticos y medialidades, nos posicionamos en el ámbito de la elocución, la figuración y el ornato. No obstante, la noción de figura retórica tiende a apelar sólo a lo verbal (ver Mayoral 1994), por lo que resulta pertinente utilizar en su lugar el concepto de “situación retórica” (ver Consigny 1974). Esto, aunado al hecho de que textos mediáticos verbales y no verbales tienen “retoricidad” –concepto que apela a las capacidades retóricas de un texto mediático (ver Bessière 1988: 50, Plett 2010: 34-35)–, es lo que permite concebir a la escucha como fenómeno retórico desde una perspectiva intermedial.

¿Cómo se desarrolla una situación retórica que activa una experiencia de escucha intermedial? Se puede tomar como ejemplo un *gif* animado que se viralizó hace algunos años en redes sociales. El 5 de diciembre de 2017 apareció un artículo de BBC News titulado *Why some people can hear this silent gif*¹⁷, donde se discute sobre una imagen animada creada por un ilustrador de nombre Happy Toast, de la cual se comparten cuatro momentos a continuación:



Imagen 1. Cuando la torre al centro de la animación toca el suelo, el *gif* en su totalidad vibra.

Si bien en las imágenes no se logra apreciar su dinamismo, el *gif* animado muestra en *loop* una torre de electricidad que “brinca” por encima de los cables que unen a otras dos torres, aludiendo a la práctica de saltar la cuerda. Cada que la torre toca el piso la imagen en su totalidad “vibra”, y por ser un *gif* animado, no hay sonido. Sobre su realización, Happy Toast comenta lo siguiente:

Fue para b3ta (un foro de comedia de arte y animación) donde publicamos un tema semanal que a menudo es bastante abstracto para ayudar a la creatividad. Las torres fueron el tema de esa semana. En cuanto a la ilusión del audio, eso es parte de la animación para mí. Sabes que se ve bien cuando tienes una sensación de peso y un ritmo. Tomé una foto de algunos pilones, luego tomé fotos de las que quería mover, las reconstruí en 3D y las animé, luego las pegué en

¹⁷ <https://www.bbc.com/news/science-environment-42237092>

la imagen original (comunicación personal, 21 de enero, 2019)¹⁸.

Como plantea el artículo de BBC News, la imagen ha sido llamada una “ilusión sonora para los oídos”, y el texto gira en torno al hecho de que el 3 de diciembre de 2017 la Dra. Lisa DeBruine, del Instituto de Neurociencia y Psicología de la Universidad de Glasgow, publicó en Twitter una encuesta donde preguntaba qué experimentaba la gente cuando observaba el *gif*¹⁹. A partir de 4 opciones, y con 315,483 votos al momento del cierre, los resultados fueron los siguientes:

67%: Un sonido de golpeteo (“*A thudding sound*”)

20%: Nada (“*Nothing*”)

03%: Otra cosa (“*Something else*”)

10%: Sólo muéstrame los resultados (“*Just show me the results*”)²⁰

En el artículo se dan algunos argumentos y testimonios relacionados con la experiencia del *gif*. Se plantea además que no hubo consenso con respecto a la explicación de por qué se “escuchaba” algo, aludiendo a que probablemente tiene que ver con procesos neuronales o de sinestesia. Sin embargo, resulta pertinente destacar una respuesta que dio el usuario @weissjeffm²¹, quien planteó el 4 de diciembre de 2017 lo siguiente: “Mi instinto dice que el movimiento de la cámara es responsable de todo el efecto. Cualquier cosa que sacudiera la cámara de esa manera, probablemente haría un sonido de ‘golpeteo’”²². Esta respuesta, cabe aclarar, complementa la idea de peso y ritmo expuesta por Happy Toast.

Recordemos que la escucha es un fenómeno mediado, y su mediación no sólo apela al sentido del oído, sino también al del tacto mediante las vibraciones. El hecho de que el usuario aluda a una experiencia de mediación sonora (“agitación de la cámara”) para explicar el fenómeno de audición del *gif* resulta pertinente para los fines del presente texto, sobre todo porque implica la activación de una literacidad sonora: reconocer que sonidos fuertes hacen vibrar objetos, y que objetos grandes hacen sonidos graves al desplazarse. De esta manera, se podría considerar que 67% de los encuestados establece algún tipo de relación intermedial a partir de las variables corporeidad, movimiento, materialidad y sonoridad presentes en el *gif*, e implica un proceso de convencionalización que en retórica del diseño ha sido denominado como “transferencia de reglas”:

El concepto fundamental de esta transferencia es <transferencia de reglas>: si ha funcionado

¹⁸ “It was for b3ta (a comedy art and animation forum) where we run a weekly theme that is often quite abstract to help creativity. Pylons happened to be that week's title. As for the audio illusion, that's part of animating for me. You know it looks right when you've got a feeling of weight and a beat to it. I took a picture of some pylons, then photoshopping out the ones I wanted moving, rebuilt them in 3d and animated them, then stuck them in to the original image”.

¹⁹ <https://twitter.com/lisadebruine/status/937302328184594432>

²⁰ Los resultados que enlisto fueron cotejados el día 18 de febrero de 2019 directamente en la publicación en Twitter, pues los resultados que muestra el artículo de BBC News son de cuando todavía estaba corriendo la encuesta.

²¹ <https://twitter.com/weissjeffm/status/937676210087317504>

²² “My gut says the camera shake is responsible for the entire effect. Anything that shook the camera like that, would probably make the ‘thud’ sound”.

una vez [...] se imita y se repite. Las reglas exitosas son aceptadas, mientras que las menos exitosas no, incluso si su dominio solo dura por cierto tiempo [...]. Entonces, la retórica no es un sistema discreto cuya existencia no se ve afectada por el tiempo, vive de desarrollos posteriores y está en constante flujo (Joost & Scheuermann 2006: 7)²³.

Agregar “vibración” a la imagen estimula en algunas personas una experiencia intermedial porque hace consciente cierta mediación (“la cámara se mueve”), a pesar de no haber realmente una cámara, activando a su vez un modo semiótico que no está presente de manera explícita en la experiencia de la imagen: lo sonoro. Esto nos ubica en el ámbito de una tradición estética de la retórica (ver Whitson & Poulakos 1993: 141), la cual requiere de considerar que una situación no verbal puede detonar una respuesta tanto estética como retórica:

Una respuesta estética consiste en el encuentro perceptivo directo del espectador con los aspectos sensoriales del artefacto. La experiencia de una obra a nivel estético puede significar disfrutar de su color, sentir su forma o valorar su textura [...]. En una respuesta retórica, en contraste, el significado se atribuye al artefacto. Los colores, líneas, texturas y ritmos en un artefacto proporcionan una base para que el espectador deduzca la existencia de imágenes, emociones e ideas (Foss 2004: 306)²⁴.

El fenómeno retórico detrás del *gif* consiste de una situación de puntuación ideastésica ya que a partir de un recurso modal –la vibración– se hace alusión a otra sustancia semiótica no presente en la imagen –lo sonoro–, cuestión que se desarrollará más adelante y que implica una escucha intermedial *in absentia*. Sin embargo, antes de continuar con la explicación e ilustración de cada una de las dinámicas involucradas en la escucha intermedial –puntuación ideastésica, sinécdoque intermedial y puesta en situación paródica–, es necesario desarrollar con mayor detalle qué se entiende por escucha intermedial *in praesentia* e *in absentia*.

Sobre las escuchas *in praesentia* e *in absentia*

Hablar de una escucha explícita o *in praesentia* se refiere, básicamente, a aquella escucha que se activa cuando hay un estímulo sonoro percibido por el oído; es decir, una escucha coclear. Sin embargo, agregar el adjetivo “intermedial” implica considerar que el estímulo alude de alguna manera a una medialidad distinta a la que conforma el texto mediático que contiene dicho estímulo. En otras palabras, ocurre cuando un recurso “hace audible” la experiencia de otra medialidad a partir de un estímulo coclear.

En el entorno aural contemporáneo hay diversas medialidades cuya especificidad contempla

²³ “The fundamental concept of this transfer is <rule transfer>: If it has worked once [...] it is imitated and repeated. Successful rules are accepted whereas less successful ones are not –even if their dominance only lasts for a certain length of time [...]. Thus, rhetoric is not a discreet system whose existence is unaffected by time, it lives from further developments and is permanently in flux”.

²⁴ “An aesthetic response consists of a viewer’s direct perceptual encounter with the sensory aspects of the artifact. Experience of a work at an aesthetic level might mean enjoying its color, sensing its form, or valuing its texture [...]. In a rhetorical response, in contrast, meaning is attributed to the artifact. Colors, lines, textures, and rhythms in an artifact provide a basis for the viewer to infer the existence of images, emotions, and ideas”.

una sonoridad explícita: radio, cine, televisión, música, arte sonoro, etcétera. Como cualquier canon de representación medial, sus características son acumulables, subordinables y remediabiles al interior de otras medialidades. ¿Cómo una situación retórica activa una escucha intermedial *in praesentia*? Puede ocurrir al insertar una experiencia aural telefónica, televisiva o cinematográfica en una composición musical²⁵, o cuando en un diseño sonoro cinematográfico se emula sónicamente la experiencia de otras medialidades sonoras²⁶. Se trata de intertextos sonoros cuya relevancia radica entre las implicaciones elocutivas de distintas medialidades, y no tanto en si se hace referencia a un texto sonoro en específico. Es decir, cuando hay un proceso de ornato intermedial.

Por otra parte, la escucha intermedial *in absentia* implica un fenómeno más complejo. Se trata de una situación retórica no coclear que remite a una experiencia medial sonora ajena al texto en cuestión, tal como ocurre con el ejemplo del *gif* animado ya mencionado. Hay, sin embargo, un importante matiz a considerar: la situación debe ser exofórica, es decir, debe contemplar un referente medial ajeno al texto en cuestión para activar una situación intermedial (como ocurre con la idea de “cámara” como elemento mediador), y no endofórica, es decir, que aluda a otros elementos internos del texto en cuestión (en este caso, el *gif* animado, pues recordemos que el *gif* no partió de un video, sino de una imagen fija).

Para profundizar en lo anterior, una situación retórica endofórica que implica una escucha *in absentia* ocurre con la figura por “omisión” que en literatura y música se conoce como aposiopesis, con la cual “se omite parte de una elaboración musical para enfatizar el significado de la parte en ausencia” (Pareyón 2011: 480)²⁷. Dicha situación no puede ser entendida sino al contemplar la totalidad de la estructura y desarrollo interno de la composición, pues implica jugar con la expectativa de quien escucha porque el texto así lo anuncia. Mientras tanto, la escucha *in absentia* exofórica, que es la que aquí nos compete, juega con la adición de un recurso para aludir a algo externo al texto, tal como ocurre con el *gif* animado. Y si bien se podría decir que el *gif* en cuestión “omite” el recurso sonoro, como plantea en su declaración Happy Toast la vibración fue agregada como recurso elocutivo para “hacer audible” algo que no está, ya que el movimiento de cámara no era algo intrínseco de la imagen fija que utilizó el diseñador. El fenómeno es, al igual que la aposiopesis, no coclear o *in absentia*, pero alude a una medialidad de manera exofórica y activa una escucha intermedial.

Históricamente se han establecido asociaciones semánticas intermodales (entre sonido, imagen, performatividad, etcétera) en el imaginario colectivo, las cuales se han remediado constantemente²⁸. Al jugar con la adición, la supresión, la permutación o la sustitución de algún

²⁵ Un ejemplo de inserción telefónica en una canción ocurre durante el minuto 3’40” de la canción “Knockin’ on heaven’s door” de Guns N’ Roses.

²⁶ De hecho, generalmente un diseño sonoro cinematográfico hace uso de procesos elocutivos intermediales para solventar situaciones de mimesis y diégesis que subordinan otras medialidades a lo largo de una cinta, como puede ser emular la experiencia aural de otras medialidades o épocas.

²⁷ “Part of a musical elaboration is omitted in order to emphasize the meaning of the part *in absentia*”.

²⁸ Michel Chion plantea, por ejemplo, la noción de “síncresis” para explicar las relaciones entre lo visual y lo sonoro en el cine: “The phenomenon of added value is especially at work in the case of sound/image synchronism, via the

elemento se pueden activar literacidades que se desarrollaron en otras experiencias mediales²⁹. Así mismo, la subordinación y adaptación de medialidades ha permitido que éstas se convencionalicen como recursos retóricos que pueden ser aludidos o materializados de distintas formas (ver Bolter & Grusin 2000 y Rajewsky 2005). La suma de todo esto permite a realizadores construir situaciones retóricas sonoras que pueden o no tener sonido, pero que en el fondo buscan “hacer audible” algo. Esto trasciende lo físico y lo neuronal, pues se trata de convenciones repetidas y rastreables en diversas medialidades, cuestión que permite hablar de la activación de una escucha intermedial.

Como ya se mencionó, la escucha intermedial contempla tres dinámicas retóricas intermediales: puntuación ideastésica, sinécdoque intermedial y puesta en situación paródica. Cada una se relaciona con un plano de representación medial: sustancias semióticas, formas y convenciones discursivas y la manera implícita de delimitar el texto como entidad, respectivamente. Desde Aristóteles, quien reflexionó sobre la distinción entre medio, objeto y modo de representación literaria (ver García Landa 1998: 23-24), la idea sobre qué se puede entender por medio, y los elementos que lo componen, ha sido ampliamente discutida.³⁰ Por otra parte, la convencionalización e historización de diversas combinaciones de estos planos ha dado pie a múltiples medialidades o cánones de representación medial, lo cual permite explicar por qué muchas comparten recursos –en este caso, sonoros– y al mismo tiempo se distinguen pragmáticamente.

Antes de continuar con la explicación de cada dinámica valdría la pena explicar en qué consiste cada plano de representación medial. Por *sustancia semiótica* me refiero a los recursos sensoriales/modales o “gestos” semióticos involucrados en la configuración de un texto mediático. Tiene que ver con las discusiones sobre los “modos semióticos” con los que se puede realizar un texto (ver Bateman, Wildfeuer, & Hiippala 2017: 132, Doloughan 2011: 134, Graddol 1994: 46-48), considerados “design elements in the meaning-making process” (Cope & Kalantzis 2000a: 7). Hablar de *formas y convenciones de expresión* apela a cómo ciertos rasgos modales se pueden consolidar como parte de un canon de representación medial cuya historicidad y connotaciones son definidas y aceptadas pragmáticamente, tal como se ha discutido con la teoría de géneros (ver Devitt 2004, Miller 1984 y Todorov 1976) y que permite hablar de una “genericidad/medialidad” subordinable al interior de otras medialidades. Finalmente, *la manera implícita o explícita de*

principle of *synchresis* (see chapter 3), the forging of an immediate and necessary relationship between something one sees and something one hears” (1994: 5, y lo desarrolla con mayor detalle en las páginas 63 a 65).

²⁹ Algunos estudios han explorado la manera en la que imaginar una práctica performativa en particular, como tocar un instrumento o bailar una pieza musical, activa en el cerebro las mismas regiones neuronales que si se realizara físicamente (ver, por ejemplo, Behmer Jr. & Jantzen 2010; y Calvo-Merino *et al.* 2005). Lo mismo podría aplicar en el plano de las literacidades mediales si se considera que estas implican fenómenos cognitivo-performativos.

³⁰ Algunos autores que lo han hecho son Marshall McLuhan, Niklas Luhmann, Mark Leverette, Marie-Laure Ryan, Werner Wolf, Mary Ann Doane, Joanna Sofaer, Lars Elleström, Elliot Gaines, Fiona Doloughan y Adalberto Müller, entre muchos otros. Deste los *Multimodal Studies* se han desarrollado reflexiones similares para el análisis de cada plano de representación medial a partir de conceptos como modo, género y *canvas* (ver Bateman, Wildfeuer, & Hiippala 2017: 87), pero sus planteamientos tienden a tener criterios gramaticales, y analizan procesos endofóricos, mientras que la retórica intermedial se enfoca en criterios retóricos y procesos exofóricos

delimitar significantes como una entidad tiene que ver con cómo una medialidad es una guía cognitiva donde “el encuadre (similar a lo que codifica, es decir, marcos) se encuentra en otro nivel lógico y/o físico que lo encuadrado” (Wolf 2006: 7)³¹, y donde dicho encuadre implica contemplar “las condiciones para la consideración de los “marcos de referencia” más amplios y críticos de la obra dentro de un discurso del arte como una totalidad” (Gooding 2014: 40)³².

Dinámica 1. La escucha en situaciones de puntuación ideastésica

Regresemos al ejemplo del *gif* animado. Al agregar la vibración Happy Toast jugó con una convención “objetos grandes desplazan su entorno e implican una sonoridad grave”. No vibra el objeto, no vibramos nosotros, sino el objeto mediador: la cámara, activando una escucha intermedial *in absentia*. Se trata entonces de una situación de puntuación ideastésica porque se agrega un recurso para generar una experiencia en otro modo semiótico, es decir, se juega desde el plano de representación de las sustancias semióticas.

Como recurso retórico se considera que la puntuación alude a otras modalidades: da sonoridad a un texto, gestualidad a lo sonoro, plasticidad a lo visual, etcétera. De hecho, el origen histórico de la puntuación tipográfica buscaba eso, indicar matices para una lectura en voz alta, pues es técnicamente una instrucción gráfica que deviene en sonoridad y que con los siglos se ha naturalizado³³. La puntuación ha sido discutida en diversas medialidades como la fotografía (Barthes 1981: 26-27), el cine (Murch 2001) y la música (Vial 2008), al punto que se ha llegado a hablar de una estigmatología (ver Szendy 2015). De esta manera, agregar vibración a una imagen animada se puede considerar como una forma de puntuación modal.

Ahora bien, ¿por qué puntuación ideastésica? La ideastesia se refiere a la experiencia de “sentir conceptos” a partir de asociaciones semántico-sensoriales (Nikolić 2016). Como ya se planteó, la vibración activa cierto tipo de sonido en la mente a partir de la convencionalización de experiencias intermodales, cuestión que se ha consolidado en diversos medios de comunicación cuando se quiere hacer énfasis a un sonido grave y fuerte. Pensemos en la secuencia de *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) donde los protagonistas se encuentran en un *jeep* y observan cómo vibra un vaso con agua, aludiendo a que un dinosaurio de grandes dimensiones se acerca, o el videoclip de la canción “Rolling in the deep” de Adele, donde se muestra, a partir del segundo 23, cientos de vasos con agua que vibran al ritmo del bombo de la batería, haciendo énfasis en el *beat*. Ambos casos utilizan el recurso de vibración, como en el *gif* animado: en *Jurassic Park* se activa una escucha *in absentia*, y en el de Adele, *in praesentia*. Sin embargo, no se activan escuchas intermediales, como sí ocurre al aludir que vibra el objeto que media la experiencia visual en el *gif*. El gesto de hacer vibrar la pantalla se ha naturalizado como recurso elocutivo intermedial en

³¹ “The framing (similar to what it encodes, namely frames) is located on another logical and/or physical level than the framed”.

³² “The conditions for consideration of the work’s broader, critical ‘frames of reference’ within a discourse of art as a whole”.

³³ Para profundizar en cómo la puntuación ha sido históricamente utilizada como un recurso retórico ver Partridge (2005: 5).

diversos productos audiovisuales para potenciar una experiencia de escucha, tal como ocurre *in praesentia* en varios videoclips de música electrónica y en algunos videojuegos de pelea cada que un golpe “conecta” con el oponente³⁴. Y de hecho, un ejemplo que lo lleva al extremo es el videoclip animado de la canción “Mercury” de Ghostmane, donde a partir del segundo 30 la pantalla vibra cuando se escucha una frecuencia grave, generando una sensación de “aturdimiento” en el espectador cada que ocurre.

Cabe aclarar que la vibración como recurso de puntuación que activa una escucha *in praesentia* o *in absentia* no es exclusiva de medios que contemplan imágenes en movimiento. Diversos memes que circulan en la red utilizan el recurso con imágenes fijas para generar situaciones retóricas similares de escucha intermedial *in absentia*. Tal es el caso del meme de Luigi, personaje de la franquicia de Super Mario Bros, quien aparece en dos momentos tocando unas tornamesas, o el meme “turn up the volume”, imagen donde Jay Versace, personalidad de redes sociales, aparece con audífonos llorando con una mano alzada.



Imagen 2. Memes que emplean recursos de puntuación ideastésica para construir la idea de un cambio en su sonoridad.

En ambos casos se alude a la vibración a partir de la narrativización que la secuencia visual y el difuminado/distorsión de las imágenes produce. De esta manera, quien ve la imagen tiene la posibilidad de activar un fenómeno de escucha *in absentia* similar al gif de las torres (sonido estridente).

Dinámica 2. La escucha en situaciones de sinécdoque intermedial

El segundo plano de representación medial tiene que ver con las formas y convenciones de expresión donde se posiciona discursivamente un texto mediático, también definida como genericidad (ver J.-M. Schaeffer 1988: 172), concepto equiparable con la noción de medialidad que aquí se ha desarrollado³⁵. Hay ciertas medialidades que por su naturaleza semiótica o

³⁴ Un videoclip que hace eso es el de la canción “Shots”, de LMFAO, justo cuando inicia el coro, y un videojuego de pelea donde aparece el efecto es *Lethal League Blaze*, ilustrando la remediación y convencionalización del efecto.

³⁵ Lars Elleström plantea la noción de *qualified media*, cuyas reflexiones pueden resultar de utilidad para profundizar sobre esta discusión (ver 2010a: 5).

especificidad medial implican una experiencia aural, como la música, el arte sonoro, el cine, la televisión y la radio. Otras medialidades pueden emular experiencias aurales, como ocurre con los ejemplos gráficos y tipográficos ya desarrollados. No obstante, cada medialidad implica diversas connotaciones sociohistóricas que pueden ser subordinadas al interior de un texto mediático, sin importar su sustancia semiótica, a partir de lo que aquí se define como sinécdoques intermediales.

Peter Schofer y Donald Rice plantean que una sinécdoque se caracteriza por una relación de inclusión semántica o referencial “hecha posible por el hecho de que uno de los significados es también una característica semántica del otro significado [...], la sinécdoque se expande aquí para incluir no sólo la parte para el todo, sino también el contenedor para el contenido” (1977: 140)³⁶. Si se considera entonces que medios y géneros son acumulables y subordinables, y que por medialidad o genericidad podemos considerar una forma de clasificación sociohistóricamente determinada que connota algo, entonces ciertas prácticas de subordinación medial permiten utilizar las cualidades de otras medialidades de manera sinecdótica, muchas veces activando procesos de escucha relacionados con las literacidades específicas de cada medialidad involucrada.

Para dimensionar la complejidad del fenómeno que compete a esta dinámica resulta pertinente lo que Philip Tagg plantea con respecto a las sinécdoques de género:

las sinécdoques de género connotan campos semánticos paramusicales –otro lugar, otra época de la historia, otra cultura, otro tipo de personas– no por homología sinestésica o estructural, sino por la intermediación de otro estilo musical (“extranjero”). Dado que el estilo intermediario ‘extranjero’ es solo una parte de un conjunto más amplio de fenómenos culturales (modo de vida, actitudes, entorno percibido, vestimenta, comportamiento, etc.) tal como lo ve la audiencia del estilo ‘de casa’, el estilo ‘extranjero’ actúa como sinécdoque para ese conjunto más amplio de fenómenos ‘extraños’ (2015: 72)³⁷.

Como plantea Carolyn Miller, los géneros –como formas discursivas, al igual que las medialidades– devienen en recursos retóricos cuando uno se centra no en la sustancia o la forma del discurso, sino en la acción que busca realizarse al utilizarlos (ver Miller 1984). Esto se hace tangible, por ejemplo, al analizar el uso de *templates*, *presets* y *plug-ins* –es decir, configuraciones predeterminadas– en diversos programas de grabación, producción y edición de audio que buscan emular medialidades sonoras.

En cuanto a esta dinámica, el ejemplo más sencillo que viene a la mente para el caso de la escucha intermedial *in praesentia* es cuando se alude a una medialidad sonora en otra, donde el proceso de escucha es coclear. Esto puede ocurrir intramedialmente / intergenéricamente si se considera que los géneros musicales son medialidades. Por ejemplo, en el minuto 1’48” de la canción “Travolta” –también conocida como “Quote Unquote”–, de Mr. Bungle, se escucha un fragmento de jazz que contrasta con el resto de la canción, la cual se ubica estilísticamente en el

³⁶ “Made possible by the fact that one of the signifieds is also a semantic feature of the other signified [...], synecdoche is expanded here to include not only the part for the whole, but also the container for the contained”.

³⁷ “Genre synecdoches connote paramusical semantic fields –another place, another time in history, another culture, other sorts of people– not by synaesthetic or structural homology, but by the intermediary of another (‘foreign’) musical style. Since the intermediate ‘foreign’ style is only one part of a larger set of cultural phenomena (way of life, attitudes, perceived environment, clothing, behaviour, etc.) as viewed by the ‘home’ style’s audience, the ‘foreign’ style acts as synecdoche for that larger set of ‘foreign’ phenomena”.

ámbito de cierto tipo de rock pesado con elementos grotescos y de carnaval. El jazz genera una ruptura y puede activar una escucha sinecdótica, donde un estilo musical típicamente considerado “racional” y “elegante” ironiza lo que ocurre con el resto de la pieza. Ahora bien, un ejemplo de escucha claramente intermedial *in praesentia* ocurre al final de la canción “Dirty” del disco *Issues* de Korn, la cual cierra con el sonido de estática de televisión, sugiriendo sinecdóticamente que “la transmisión terminó”.

Un caso sinecdótico de escucha intermedial *in absentia* ocurre en las tiras cómicas de Astérix cuando diversos recursos tipográficos aluden a formas de “hablar” de algunos personajes y culturas. Por ejemplo, esto se activa con el uso de tipografía gótica en *Astérix et les Goths* para dar la idea de que algunos personajes están hablando otra lengua y que son de la cultura gótica. Otro ejemplo es cuando en 2018 circuló una imagen en la red tras el fallecimiento de Stephen Hawking. En ella se mostraba al científico al pie de una escalera acompañado por la frase “Well! This is awkward” en tipografía similar a la de los relojes digitales, aludiendo a la manera de comunicarse del científico utilizando *software* de síntesis de voz. En ambos casos el recurso tipográfico funciona como una sinécdoque que activa procesos de escucha intermedial *in absentia* al apoyarse en las connotaciones de distintas medialidades.



Imagen 3. Una tipografía puede aludir sinecdóticamente a una auralidad vinculada a su contexto de origen.

Habría que hacer énfasis entonces en que la diferencia entre una puntuación ideastésica y una sinécdoque intermedial radica en que la primera activa una asociación semántico-sensorial, mientras que, si bien la segunda también activa una asociación semántica, alude además a las connotaciones del “todo” referido sinecdóticamente: a las convenciones de otra medialidad.

Dinámica 3. La escucha en situaciones de puesta en situación paródica

La forma implícita o explícita de delimitar significantes como una entidad tiene que ver con que la totalidad de elementos que conforman un texto mediático está dispuesta de cierta manera que genera una experiencia en particular. Por lo tanto, para activar una escucha intermedial desde este plano de representación es necesario consolidar una situación paródica, recurso que, como plantea Robert Chambers, se puede considerar “la principal fuente de innovación y cambio en las artes” (2010: xi)³⁸. La parodia, cabe aclarar, consiste en el contraste, la unión o la combinación de varios marcos interpretativos (3-11).

Una puesta en situación paródica o multiestable ocurre cuando un texto mediático apela, como entidad, a dos o más medialidades. Es decir, cuando establece múltiples marcos interpretativos que se apoyan en diversas especificidades mediales, pues una situación multiestable es aquella donde, “sin ningún cambio de estímulo, se experimentan dos o más fenómenos diferentes” (Kruse & Stadler 1995: 5)³⁹. Este tipo de situaciones contempla procesos ya sea de cambios de encuadre (“*frame shifting*”), o de mezcla de conceptos (“*conceptual blending*”), al momento de interpretar un texto mediático (ver Coulson 2006), y es lo que permite concebir una escucha intermedial desde este plano.

El concepto de puesta en situación alude a la noción de puesta en escena o “*mise-en-scène*”, de amplio uso en la producción teatral y cinematográfica. Sin embargo, aquí se prefiere utilizar la noción de “puesta en situación” para contemplar que todo texto mediático, sea cual sea su materialidad, implica modos de disposición pragmáticamente convenidos que activan diversas experiencias en quien les percibe. Como plantea Patrice Pavis, una puesta en escena (o en este caso, en situación), es “un sistema sintético de opciones y de principios de organización, y no, como el espectáculo o la representación, el objeto concreto y empírico del futuro análisis. La puesta en escena es un concepto abstracto y teórico, una red más o menos homogénea de elecciones y de obligaciones” (2000: 24).

Como ya se dijo, una puesta en situación paródica ocurre cuando un texto mediático alude a, o se posiciona entre, dos o más medialidades. Esta práctica ha permitido incluso hablar de “obras intermediales” cuya convencionalización puede dar pie al surgimiento de nuevas medialidades (ver Higgins 2001: 53)⁴⁰. Sin embargo, a lo largo de la historia se pueden rastrear diversas prácticas paródicas que hacen uso de otras medialidades con distintos fines y que en ocasiones se han convencionalizado como prácticas mediales autónomas. Tal es el caso del esqueuomorfismo arquitectónico y digital, así como de los trampantojos, siempre generando experiencias estéticas de engaño e ilusión en el espectador.

Una escucha intermedial *in praesentia*, a partir de una situación paródica, ocurrió intramedial o intergenéricamente con la transmisión de la radionovela “The War of the Worlds”, realizada por Orson Welles en 1938 para la serie dramática *The Mercury Theatre on the Air*. Al

³⁸ “The principal source of innovation and change in the arts”.

³⁹ “Without any stimulus change two or more different phenomena are experienced”.

⁴⁰ Cabe aclarar que Dick Higgins plantea la noción de intermedialidad como punto de partida para establecer coordenadas de análisis de una obra, y no como una cualidad intrínseca e inamovible de la misma.

apelar a una transmisión radiofónica seria y en tiempo real, se buscó generar en el público una experiencia medial distinta a la del contexto medial original de la obra, que era el de una radionovela,⁴¹ jugando así con la verosimilitud de la situación. Otro ejemplo, puramente intermedial, está presente en el disco *Chíntaro's Radio Poder* (2001) de El Gran Silencio, el cual emula la experiencia radiofónica de un día cualquiera en la ciudad de Monterrey, en México, al insertar participaciones y cortinillas de locutores reconocidos entre las canciones.

Hay otra práctica que implica una puesta en situación paródica y que activa una escucha intermedial: la creación de pistas sonoras o *soundtracks* imaginarios. Algunos ejemplos son los discos *Highway Rider* (2010) de Brad Mehldau, *Themes for an Imaginary Film* (2011) de Symmetry y *Bird World* (2017) de Leon Chang, donde los dos primeros emulan experiencias cinematográficas y el tercero emula una experiencia de diversos niveles en un videojuego. Mediante varios recursos de narrativización musical, los tres discos construyen situaciones que buscan aludir a medialidades externas a la de la experiencia directa de escucha de un disco. En el caso específico de *Highway Rider*, Mats Arvidson plantea lo siguiente al momento de cuestionar los límites de las medialidades y las funciones de diversos paratextos:

La melodía se transforma de diferentes maneras a lo largo de toda la obra musical, a veces claramente audible, y otras en un nuevo contexto rítmico, a veces sólo como una sugerencia que muestra cómo el protagonista lucha consigo mismo a lo largo de su viaje por el vasto paisaje estadounidense. La melodía dividida en dos partes tiene en este sentido una calidad narrativa y muestra un cambio *temporal* que emerge en y a lo largo del tiempo, creando simultáneamente un contexto unificado. Las características transmediales discutidas aquí lidian con cómo tanto el contenido como la estructura del género de *road movie* se transforman dentro de un contexto musical (2016: 98-99)⁴².

La experiencia de una escucha intermedial no sería posible si no se tuvieran las literacidades relacionadas con cada medialidad aludida. Y si bien la medialidad técnicamente no se hace presente, pues no hay imágenes ni la posibilidad de jugar los distintos niveles del videojuego, estos ejemplos activan una escucha coclear, por lo que se trata recursos intermediales *in praesentia*⁴³.

Hablar de una puesta en situación paródica que active una escucha intermedial *in absentia* resulta más complejo, pero no imposible. Un ejemplo se identifica a partir de una práctica que hace unos años se popularizó al momento de interactuar mediante comunicación escrita en diversos contextos de redes sociales y sistemas de mensajería. Se trata de cuando, como respuesta a algún comentario, se responde con frases que incluyen la terminación *.mp3 ó *.wav para aludir a ciertos

⁴¹ Que a su vez remediaba la novela del mismo nombre de H. G. Wells.

⁴² “The melody is transformed in different ways throughout the whole musical work, sometimes clearly audible and sometimes in a new rhythmic context, sometimes only as a suggestion showing how the protagonist struggles with himself throughout his journey in the vast American landscape. The two-part melody in this sense has a narrative quality, and it shows a *temporal* change that emerges in and through time, thus simultaneously creating a unified context. The transmedial features discussed here deals with how both the content and structure of the road movie genre are transformed into a musical context”.

⁴³ Algunos ejemplos musicales que resulta pertinente analizar desde esta dinámica son “The Typewriter” de Leroy Anderson, “Pas si simple” de Yann Tiersen y “Don’t Cry Kate” de In Love With A Ghost, los cuales incorporan el sonido de una máquina de escribir (los dos primeros) y de una conexión vía Skype (el tercero) para construir diversas atmósferas aurales.

objetos sonoros. De esta manera, el texto juega con una situación multiestable al sugerir que se trata de un archivo de audio y, por lo tanto, que implica una experiencia de escucha. Por ejemplo, se podía responder a un chiste con la frase “grillos.mp3”, para dar la idea de que no causó gracia, apoyándose además en una convención típica de las comedias audiovisuales.

Otro ejemplo de escucha intermedial *in absentia* paródica se ha hecho presente con la difusión de imágenes y memes que, desde lo textual, aluden a ciertas convenciones como la vocalización de algunos narradores en infomerciales y géneros cinematográficos. Un caso que ilustra lo anterior ocurre en una tira cómica de Poorly Drawn Lines publicada el 25 de junio de 2018. En ella, el texto y la imagen construyen la emulación de una película en blanco y negro con un narrador con voz en *off* “nostálgica” o “contemplativa”. Esto ocurre ya que las tiras de Poorly Drawn Lines tienden a tener color, por lo que la ausencia del mismo, junto con el texto autorreferencial de la última viñeta, reconfiguran la experiencia de la tira cómica en su totalidad.



Imagen 4. Reconocer las convenciones mediales a las que remite cada imagen requiere de identificar y aplicar formas de vocalización específicas de cada medialidad.

Reflexiones finales

A lo largo del texto se ha discutido e ilustrado la complejidad de un fenómeno que aquí se ha denominado como escucha intermedial. Dicha escucha se puede activar a partir de diversas situaciones retóricas que se materializan en distintos planos de representación medial y que implican tres dinámicas de retorización: puntuación ideastésica, sinécdoque intermedial o puesta en situación paródica.

Se ha planteado que la escucha intermedial puede ser *in praesentia*, cuando la medialidad del texto mediático contempla una experiencia coclear, o *in absentia*, cuando se alude a una sonoridad que no está presente en el texto mediático. Sin embargo, es importante considerar que para que la escucha sea intermedial el recurso debe construir una situación retórica exofórica. Es

decir, que remita a elementos ajenos a lo contenido formalmente en el texto. Las situaciones retóricas aquí descritas tienen como punto en común la intención de “hacer audible” una medialidad ajena a los elementos que configuran el texto, activando una escucha intermedial a partir de las transliteracidades aurales de cada individuo y de la configuración semiótica de cada texto mediático.

Lo aquí desarrollado es un giro o enfoque aural de lo que he definido como una retórica intermedial, la cual implica procesos de intermediación y retorización de medialidades. Estos procesos se pueden rastrear a lo largo de la historia, y requieren de contemplar la historicidad de los medios disponibles en cada época y de lo que Peter Weibel define como una condición post-media. Queda mucho por profundizar con respecto a los fenómenos de escucha y el papel de la intermedialidad y la traducción intersemiótica en el desarrollo y consolidación de literacidades aurales. No obstante, la escucha intermedial es algo tangible, y sin duda sustenta lógicamente diversos procesos semiótico-cognitivos detrás del diseño sonoro y la composición musical contemporáneos.

Buena parte de los fenómenos relacionados con el diseño sonoro en distintos contextos mediáticos son *in praesentia*, es decir, cocleares. Sin embargo, su interpretación requiere de contemplar que la convencionalización y remediación de diversas situaciones retóricas sonoras consolidan lo que se puede denominar como un lenguaje sonoro intermedial. Una aproximación semiótica y comparatista e intermedial permite dimensionar la complejidad detrás de dicha convencionalización, así como de la conformación de transliteracidades, siempre ligadas al espectro de medios disponibles en una época.

Se puede hablar de una escucha intermedial con los ejemplos aquí descritos porque las situaciones retóricas que contemplan se pueden rastrear en múltiples textos mediáticos y cánones de representación medial. Es decir, han sido aprendidas y remediadas a partir de reglas de transferencia, activando escuchas similares en infinidad de medios como parte de experiencias audibles individuales y colectivas. Cada recurso tiene su propia historicidad, y lo mismo ocurre para las posibilidades de escucha intermedial latentes en cada época.

La convencionalización de un lenguaje sonoro intermedial, y su retorización, tiene siglos de desarrollo. Sin embargo, así como ha ocurrido con las prácticas visuales y verbales, se ha tendido a analizar los fenómenos de manera disciplinar o intramedial. Toca ahora realizar una revisión historicista e intermedial para identificar puntos de cruce aurales entre distintas medialidades. Esto no implica que se ignoren las especificidades y connotaciones de los medios disponibles en una época, sino contemplar que éstas son tan solo el punto de partida, pues las situaciones que buscan activar una escucha intermedial tienen la clara intención de trascenderlas.

Bibliografía

- Apkon, Stephen. 2013. *The Age of the Image: Redefining Literacy in a World of Screens*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Arvidson, Mats. 2016. *An Imaginary Musical Road Movie. Transmedial Semiotic Structures in Brad Mehldau's Concept Album Highway Rider*. Lund: Lund University Press.

- Barthes, Roland. 1981. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang.
- Bateman, John, Janina Wildfeuer & Tuomo Hiippala. 2017. *Multimodality: Foundations, Research and Analysis. A Problem-oriented Introduction*. Boston: De Gruyter/Mouton.
- Behmer Jr., Paul & Kelly Jantzen. 2010. "Reading Sheet Music Facilitates Sensorimotor Mismatch in Musicians". *Clinical Neurophysiology* 122 (7): 1342-1347.
- Bessière, Jean. 1988. "Rhétoricité et littérature : Figures de la discordance, figures du partage: De Roland Barthes à Paul de Man". *Langue française* 79 (1): 37-50.
- Bolter, David & Richard Grusin. 2000. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Calvo-Merino, Beatriz *et al.* 2005. "Action Observation and Acquired Motor Skills: an fMRI Study with Expert Dancers". *Cerebral Cortex* 15 (8): 1243-1249.
- Cassany, Daniel. 2006. *Tras las líneas: sobre la lectura contemporánea*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Chambers, Robert. 2010. *Parody: The Art that Plays with Art*. New York: Peter Lang.
- Chion, Michel. 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Clüver, Claus. 2007. "Intermediality and Interarts Studies". En Arvidson, Jens *et al.* (eds.), *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, pp. 19-37. Lund: Intermedia Studies Press.
- Consigny, Scott. 1974. "Rhetoric and its Situations". *Philosophy & Rhetoric* 7 (#3 Summer): 175-186.
- Cope, Bill & Mary Kalantzis (eds.). 2000a. "Introduction. Multiliteracies: The Beginnings of an Idea". En Cope, Bill & Mary Kalantzis (eds.), *Multiliteracies: Literacy Learning and the Design of Social Futures*, pp. 3-8. London: Routledge.
- _____. 2000b. *Multiliteracies: Literacy Learning and the Design of Social Futures*. London: Routledge.
- Coulson, Seana. 2006. *Semantic Leaps: Frame-shifting and Conceptual Blending in Meaning Construction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Devitt, Amy. 2004. *Writing Genres*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Doane, Mary Ann. 2007. "The Indexical and the Concept of Medium Specificity". *Differences* 18 (1): 128-152.
- Doloughan, Fiona. 2011. *Contemporary Narrative. Textual Production, Multimodality and Multiliteracies*. London: Continuum International Publishing Group.
- Drucker, Johanna. 2013. "Performative Materiality and Theoretical Approaches to Interface". *Digital Humanities Quarterly* 7 (1). <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000143/000143.html> [consulta: 1 de marzo de 2019].
- Eco, Umberto. 1986. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press.
- Elleström, Lars. 2010a. "Introduction". En Elleström, Lars (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, pp. 1-8. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- _____. 2010b. "The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations". En Elleström, Lars (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, pp. 11-48. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Foss, Sonja. 2004. "Framing the Study of Visual Rhetoric: Toward a Transformation of Rhetorical Theory". En Hill, Charles A. & Marguerite Helmers (eds.), *Defining Visual Rhetorics*, pp. 303-313. London: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- Gaines, Elliot. 2010. *Media Literacy and Semiotics*. New York: Palgrave Macmillan.
- García Landa, José Antonio. 1998. *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Gilster, Paul. 1997. *Digital Literacy*. New York: Wiley.
- González Aktories, Susana & María Andrea Giovine Yáñez. 2017. "Thinking Intermediality in Mexico Through Artistic Input". *Intermedialités* (30-31).
- Gooding, Mel. 2014. *Modern Art: Inside Out*. Boston: Shambhala Redstone Editions.
- Graddol, David. 1994. "What is a Text?" En Graddol, David & Oliver Boyd-Barrett (eds.), *Media Texts, Authors and Readers: A Reader*, pp. 40-50. Philadelphia: Multilingual Matters in association with The Open University.
- Heller, Steven. 2004. *Design Literacy: Understanding Graphic Design*. New York City: Allworth Press.
- Higgins, Dick. 2001. "Intermedia". *Leonardo* 34 (1): 49-54.
- Jauss, Hans Robert. 1982a. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- _____. 1982b. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Joost, Gesche & Arne Scheuermann. 2006. "Design as Rhetoric: Basic Principles for Design Research". *3rd Symposium of Swiss Design Network, November 17-18, 2006*, Geneva, Switzerland.
- Kim-Cohen, Seth. 2009. *In the Blink of an Ear: Towards a Non-cochlear Sonic Art*. New York: Continuum.
- Kruse, Peter & Michael Stadler. 1995. "The Function of Meaning in Cognitive Order Formation". En Kruse, Peter & Michael Stadler (eds.), *Ambiguity in Mind and Nature: Multistable Cognitive Phenomena*, pp. 5-21. Berlin: Springer.
- Lakoff, George & Mark Johnson. 2001. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Leverette, Mark. 2003. "Towards an Ecology of Understanding: Semiotics, Medium Theory, and the Uses of Meaning". *Image [&] Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative* #6 Medium Theory. <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediumtheory/marcleverette.htm> [consulta: 1 de marzo, 2019].
- Liu, Alan. 2005. "Transliterations Project (Research in the Technological, Social, and Cultural Practices of Online Reading)". <http://liu.english.ucsb.edu/transliterations-research-in-the-technological-social-and-cultural-practices-of-online-reading/> [consulta: 1 de marzo, 2019].

- Martínez Bonati, Félix. 2004. *El Quijote y la poética de la novela*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Mayoral, José Antonio. 1994. *Figuras retóricas*. Madrid: Editorial Síntesis.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media. The Extensions Of Man*. New York: Mentor.
- Miller, Carolyn. 1984. "Genre as Social Action". *Quarterly Journal of Speech* 70 (2): 151-167.
- Müller, Jürgen. 2000. "L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision". *Cinémas: Revue d'études cinématographiques* 10 (2-3): 105-134.
- Murch, Walter. 2001. *In the Blink of an Eye. A Perspective on Film Editing*. Los Angeles: Silman-James Press.
- Nikolić, Danko. 2016. "Ideasthesia and Art". En Gsöllpointner, Katharina, Ruth Schnell, & Romana Karla Schuler (eds.), *Digital Synesthesia: A Model for the Aesthetics of Digital Art*, pp. 41-52. Berlin: De Gruyter.
- Pareyón, Gabriel. 2011. *On Musical Self-Similarity. Intersemiosis as Synecdoche and Analogy*. Imatra: International Semiotics Institute at Imatra.
- Partridge, Eric. 2005. *You Have a Point There: A Guide to Punctuation and its Allies*. London: Routledge.
- Pavis, Patrice. 2000. *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Plaza, Julio. 2013. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- Plett, Heinrich. 1999. "Rhetoric and intertextuality". *Rhetorica* 17 (3): 313-329.
- _____. 2010. *Literary Rhetoric: Concepts-Structures-Analyses*. Leiden ; Boston: Brill.
- Probert, David. 2005. *AS/A-Level Media Studies: Essential Word Dictionary*. London: Hodder Education.
- Rajewsky, Irina. 2005. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* (6): 43-64.
- Ricoeur, Paul. 1974. "Metaphor and the Main Problem of Hermeneutics". *New Literary History* 6 (1): 95-110.
- Rocha, Manuel. 2017. *Desde la escucha: creación, investigación e intermedia*. Ciudad de México: UAM - Lerma / Juan Pablos Editor.
- Ryan, Marie-Laure. 2003. "On Defining Narrative Media". *Image [&] Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative #6 Medium Theory*. <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediumtheory/marielauryan.htm> [consulta: 1 de marzo, 2019].
- Schaeffer, Jean-Marie. 1988. "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica". En Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, pp. 155-179. Madrid: Arco/Libros.
- Schaeffer, Pierre. 2003. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza.

- Schofer, Peter & Donald Rice. 1977. Metaphor, Metonymy, and Synecdoche Revis(it)ed. *Semiotica* 21 (1-2): 121-149.
- Stoichita, Victor & Bernd Brabec de Mori. 2017. "Postures of Listening. An Ontology of Sonic Percepts from an Anthropological Perspective". *Terrain [Online] Symposia and Debates*: 1-25. <https://journals.openedition.org/terrain/16418> [consulta: 1 de marzo, 2019].
- Szendy, Peter. 2015. *A fuerza de puntos. La experiencia como puntuación*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Tagg, Philip. 2015. *Music's Meanings: a Modern Musicology for Non-musos*. New York: Mass Media Music Scholars' Press.
- Thomas, Sue *et al.* 2007. "Transliteracy: Crossing Divides". *First Monday*, 12 (12). <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/2060> [consulta: 1 de marzo, 2019].
- Todorov, Tzvetan. 1976. "The Origin of Genres". *New Literary History* 8 (1): 159-170.
- Torop, Peeter. 2002. "Intersemiosis y traducción intersemiótica". *Cuicuilco* 9 (#25, mayo-agosto): 13-41.
- Vial, Stephanie. 2008. *The Art of Musical Phrasing in the Eighteenth Century: Punctuating the Classical Period*. Rochester: University of Rochester Press.
- Weibel, Peter. 2012. "The Post-media Condition". *Mute* <http://www.metamute.org/editorial/lab/post-media-condition> [consulta: 1 de marzo, 2019].
- Whitson, Steve & John Poulakos. 1993. "Nietzsche and the Aesthetics of Rhetoric". *Quarterly Journal of Speech* 79 (2): 131-145.
- Wolf, Werner. 2006. "Introduction: Frames, Framing and Framing Borders in Literature and Other Media". En Wolf, Werner & Walter Bernhart (eds.), *Framing Borders in Literature and Other Media*, pp. 1-40. Amsterdam: Rodopi.
- Woodside, Julián. 2016. "Lenguaje sonoro: identidad y construcción de sentido a partir del diseño sonoro y la música". En Granados Sevilla, Alan Edmundo & José Hernández Prado (eds.), *Apreciaciones socioculturales de la música*, pp. 339-362. México: UAM - Azcapotzalco.



Biografía / Biografia / Biography

Julián Woodside es Licenciado en Comunicación social especializado en Semiótica, Maestro en Historia enfocado a cómo la música y los paisajes sonoros repercuten en memorias e identidades colectivas, y actualmente afina los últimos detalles de su tesis doctoral en Literatura comparada, donde plantea la noción de una retórica intermedial. Es miembro de la Red de estudios sobre el sonido y la escucha y, desde hace más de una década, ha publicado artículos sobre música y sonido desde una perspectiva semiótica y cultural. Finalmente, ha impartido múltiples conferencias y

cursos en México y distintos países de Latinoamérica y Europa sobre semiótica del sonido y de la música, diseño sonoro cinematográfico y diversos aspectos de la música como industria y fenómeno cultural.

Cómo citar / Como citar / How to cite

Woodside Woods, Jarret Julián. 2019. “Escucha intermedial: auralidad desde una perspectiva retórica”. En Domínguez Ruiz, Ana Lidia M. (ed.). Dossier: “Modos de escucha”. *El oído pensante* 7 (2): 194-217. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].