

Voces de poetas

Introducción a un estudio fonético y empírico sobre Alberti, Guillén y Neruda

Valentina Colonna^o

^oLaboratorio di Fonetica Sperimentale “Arturo Genre” – Dipartimento di Lingue e Letterature e Straniere e Culture Moderne – Università degli Studi di Torino

This paper presents a first phonetic study on Spanish poetry reading. It is composed of a theoretical introduction and an empirical analysis. We firstly carry out a qualitative analysis on three representative Spanish-speaking 20th-century poets, namely Rafael Alberti, Jorge Guillén, and Pablo Neruda. Utilizing a phonetic approach, our research applies the VIP-Voices of Italian Poets methodology and shows, in turn, a system based on norm and variation, which also confirms the importance of empirical studies to deepen the understanding of vocalicity of poetry. Furthermore, the research, although based on a small corpus of recordings, allows the comparison of three main different poetry reading styles, considering a principled selection of indices. Finally, thanks to a qualitative-comparative approach the study shows that it is possible to detect not only stylistic divergences between the last and the current century, but also different ways of producing one of the main rhetorical aspects of poetry, namely the enjambment.

Keywords: poetry reading, phonetics, prosody, Alberti, Guillén, Neruda

1. Introducción: métrica española y estudio fonético del poema

La poesía española posee una larga tradición métrica, que ha sido explorada por diferentes enfoques y ha intentado abordar el aspecto musical del texto poético. Este, objeto de largos debates, constituye sin duda uno de los aspectos más importantes y característicos de la composición poética¹.

¹ La musicalidad es elemento que caracteriza la poesía y la métrica tiene un fundamento musical, basado en el recitado: «el poema [...] no es cuestión de vista – un hecho artístico atemporal, instantáneo –, sino cierta y verdaderamente *palabra en el tiempo* [...]. Si no

Aunque se pueda considerar a Andrés Bello como el padre de los estudios de métrica española moderna, con su trabajo de 1835, los propósitos de la métrica española empiezan a ser definidos en el siglo XIX (Domínguez Caparrós 1975: 451)² y se articulan en varias tipologías de investigación, que iremos presentando brevemente, de acuerdo a Domínguez Caparrós (1993: 16). Estudios más teóricos, enfocados a conceptos generales, se pueden resumir en el trabajo de la métrica teórica o general³; estudios que, en cambio, se dedican a la clasificación y definición métrica, a través de la descripción, son los de la métrica descriptiva (la más difundida en los manuales). Sobre su origen y evolución se ocupa la métrica histórica⁴; dedicada a la comparación entre diferentes sistemas de versificación es, en fin, la métrica comparada⁵.

Sin embargo, otras tipologías de análisis aún pueden individualizarse: la prosodia gráfico-lógica (que conecta la versificación actual con la métrica clásica), la métrica musical (que se plantea la observación de la organización temporal del verso como en música⁶), la métrica acústica (la más cercana a nuestro trabajo) y la lingüística⁷.

En este trabajo no utilizaremos un enfoque métrico, sino una metodología de Fonética aplicada a un trabajo empírico: no obstante, a partir del hecho de que los estudios de métrica acústica⁸ se revelan «imprescindibles para un mejor entendimiento de la realización concreta del verso en la recepción del mismo»

cantado, al menos el poema debe realizarse *entonado*. La Poesía es dinámica, como la música, no estática como la pintura» (Carvajal Milena 1995: 24).

² Después de Bello (1835) se puede recordar, como explica Domínguez Caparrós (1993), el trabajo de De La Barra (1887), junto a lo de Coll y Vehi (1854), Mila y Fontanals (1855), Príncipe (1862) (este último injustamente descuidado por la historia de la métrica, como afirma Antonio Carvajal Milena en su tesis de doctorado) y otros.

³ Véase Henríquez Ureña (1961) entre los primeros, seguido, entre otros, por Chatman (1965), Daniel Devoto (1980-1982), Cremante & Pazzaglia (1972) y otros.

⁴ Recordemos el importante trabajo de Navarro Tomás (1956).

⁵ Entre otros citemos García Gomez (1972), para el español en relación con el árabe.

⁶ Recuérdese la aplicación de Navarro Tomás (1956), que elige utilizar también la terminología musical, asumiendo que «el ritmo del verso es considerado sobre el mismo principio que el de la música o el canto. En todo verso se reconoce la presencia de un periodo rítmico equivalente al compás musical» (Navarro Tomás 1956: 27).

⁷ Para el español, más en detalle, se pueden citar los estudiosos Hernández Vista, Sebastian Mariner, Roubaud, Núñez Ramos o Carlos Piera.

⁸ Estudios dedicados a lecturas de poetas españoles son los de Quilis (1964, 1970), sobre el encabalgamiento y el final de verso, y de McSpadden (1962), sobre la lectura original de un poema de Jorge Guillén. Otras conexiones entre los elementos de acústica y métrica (y también entre métrica y fonética y fonología) han sido buscadas en otros diferentes estudios, como los de Pamies Bertrán (1999, 2010) para el español o Bertinetto (1978) y Schirru (2004) para el italiano.

(Domínguez Caparrós 1993: 25), intentaremos desarrollar también una investigación que tenga en cuenta la delicadeza de estructura y contenido de la forma poética, que vea la relación básica entre lectura y escritura⁹. Un estudio fonético del poema representa en nuestro tiempo, como resultado de la posibilidad de grabación y conservación de los datos acústicos de los poetas y del crecimiento de la disciplina fonética, un aspecto necesario para profundizar el tema de la música de la poesía, a partir de la voz de sus autores, que es «no sólo una metáfora del estilo de un poeta, sino una parte del texto poético» (Mistrorigo 2018: 9).

2. Preliminares sobre verso libre y ritmo

El verso libre, que ha sido definido por los estudiosos (véase también Lázaro Carreter 1972) como no completamente libre, es considerado todavía un tema muy complejo. Torre & Vázquez (1986), que lo definen como «aquel que no está sometido a ningún límite silábico ni a ninguna norma acentual» (1986: 78), intentan por ejemplo encontrar esquemas métricos detrás de la aparente libertad métrica, detectando dos formas: una «regularidad absoluta, con apariencia (...) de irregularidad» y «la más completa ametría» (1986: 82).

El verso libre, «aspiración a la expresión pura de la conciencia poética» según Navarro Tomás (1956: 253) y con medidas que oscilan entre un número bastante fijo de sílabas, se presenta conectado al único elemento tradicional fundamental, el ritmo, pensado como «sucesión de los apoyos psicósomáticos que el poeta, intuitiva o intencionalmente, dispone como efecto de la armonía interior» (1956: 454), «sin preocupación métrica ni altimétrica» (1956: 455)¹⁰.

Seguramente la ausencia de una «norma del ritmo fónico» (Domínguez Caparrós 1993: 183) no impide al verso libre presentarse como «señal de la expresión poética, en cuanto que hay una relación de parecido: el ritmo verbal es paralelo del pensamiento», hasta el punto de que el ritmo tal vez se convierta «en la única marca formal de la poesía moderna» (Cantero & Francisco 2002: 55).

⁹ Estudios de métrica acústica que no tengan en cuenta el contenido presentarían muchos límites, según Domínguez Caparrós (1993) y Carvajal (1995: 25), que escribe que «la música de los versos no puede darse aislada del significado – denotación – de las palabras». Esto se reconecta también a lo que, en ámbito italiano, dice Beccaria (1964) para los estudios empíricos de Fonética.

¹⁰ El autor no excluye la posibilidad que, de todas formas, se pueden encontrar metros comunes en la versificación.

Si entonces el ritmo sigue siendo la base del verso libre, la repetición como esencia de la función poética de Jakobson (1960), y de la cual habla también Lázaro Carreter como «fundamental principio constitutivo» (1972: 60), se forma como parte de eso también, es decir, como «ritmo recurrente muy marcado, que viene a ser como un esquema métrico cada vez nuevo y distinto» (Cantero & Francisco 2002: 55).

Mora Gallardo y Asuaje (2009: 55), que mencionan teorías sobre la determinación del ritmo musical por el ritmo de la lengua¹¹, en una «repartición armónica de sus acentos», remarcan la fuerte conexión entre música y habla, no tan diferente de la que existe entre ritmo poético y prosódico. De hecho, como explica Lehiste citado por Toledo (1988: 20), la estructura rítmica de un poema muestra el sistema suprasegmental que su lengua tiene: elemento central es la percepción, que «es la que nos permite considerar algo como rítmico o no» (Mora Gallardo y Asuaje 2009: 58) y se puede definir como «periodicidad percibida»¹², «periodicidad de los acontecimientos en el tiempo», que es «interpretación perceptiva de indicios emanados por el potencial rítmico» (Mora Gallardo y Asuaje 2009: 57). Para hablar de ritmo en poesía entonces es importante tomar en consideración también el ritmo de la lengua¹³.

¹¹ Se trata de un tema muy delicado y, aunque sea difícil elegir una posición, nos encontramos más cerca de una teoría que no ve en la imitación del lenguaje el origen del ritmo musical sino en una natural imitación de la naturaleza, en la cual se puede colocar también el ser humano con su primer instrumento natural, la voz. Con esto se supone la existencia de la música humana antes de la natural, con su ritmo, y que el primer uso de la música fue probablemente como medio de comunicación, capaz de ser también «un sucedáneo del lenguaje», luego empleada también para otros objetivos (véase Valls Gorina 1970: 25). Por otro lado, a nivel terminológico mucha de la teoría musical recoge su léxico de la lingüística y las definiciones del ritmo se reconducen a la métrica. Para estudios sobre este tema se vea también Seidel (1987)

¹² Tsur (1992), hablando de la lectura en voz alta del lector, acaba diciendo que el ritmo poético es un fenómeno conectado a la percepción y al escucha del oyente: el lector tiene su competencia rítmica y la *performance* es la solución perceptiva al problema perceptivo de la incongruencia entre sintaxis del discurso natural y la de la métrica y del verso.

¹³ Para el español, largo es el debate sobre el tipo de isocronía, silábica o acentual: a empezar de Navarro Tomás (1922) que propuso un patrón rítmico de isocronía acentual (después de sus estudios sobre la poesía), seguido por Gili Gaya (1940) que proponía una isocronía silábica (viendo en particular el habla espontánea), sucesivamente con Pointon (1980) se empieza a hablar de *segmental-timing* y organización temporal de la sílaba en función de los segmentos que la constituyen. Borzone de Manrique y Signorini (1983), cerca de una interpretación de un ritmo acentual, hablan de la diferente duración de las sílabas si acentuadas o no; Toledo (1994), después de muchos estudios, acaba diciendo que «hablar de isocronía acentual o silábica no es suficiente en español». Entre los estudios más recientes sobre este tema delicado véanse los de Pamies Bertrán (1999 y en prensa) que, como Utrera

Concepciones diferentes de medida del ritmo en poesía se han encontrado: véanse las definiciones de unidad rítmica del verso por Príncipe, que la explica con *frase música* «todo el verso, hasta la última sílaba acentuada incluida» (Carvajal 1995: 38) y por Navarro Tomás, que habla de *periodo rítmico* para indicar la «parte del verso, desde la primera sílaba acentuada hasta la que precede a la última tónica» (Carvajal 1995: 38).

La fonética ha dedicado muchos trabajos empíricos al estudio del ritmo¹⁴ y en este artículo, refiriéndonos a la estructura rítmica de la prosodia poética, hablaremos de *palabras rítmicas*, retomando Colonna (2021), como explicaremos en los párrafos siguientes.

Un estudio que apunta a investigar la voz de un autor leyendo su poema de alguna manera desafía también escuchar esa voz originaria de un poema, intentando recuperar «el tono de la voz interna en el proceso de gestación» que Bravo dice el poeta ha oído (Bravo 2011: 17).

3. Análisis de la lectura poética

El estudio que presentamos se basa sobre la observación de lecturas originales por poetas hispanohablantes del siglo XX de la tradición literaria. El fin de esta investigación es ofrecer una primera descripción fonética de unos estilos de lectura poética y observar la relación entre poema escrito y su lectura en voz alta. Además intentaremos comparar diferentes interpretaciones vocales de un mismo poema leído por el autor y por tres poetas vivos españoles, enfocándonos en unos aspectos específicos, para detectar eventuales casos de convergencia o divergencia entre ellas. En particular nos abocaremos en el aspecto entonativo y de la prosodia poética.

3.1 Datos

Hemos utilizado grabaciones de lecturas originales de poemas de tres poetas tanto del siglo XX como actuales en español. Por un lado, hemos elegido grabaciones contenidas en CDs, entre las de la colección «Visor de Poesía»¹⁵;

Torremocha (2010), explica la complejidad y los límites de una rígida isocronía, en particular en relación con el verso libre español.

¹⁴ En particular, citamos, entre los otros, los del grupo del Laboratorio de Fonética Experimental “Arturo Genre” de la Universidad de Turín (Romano & Mariano 2010) y los del Laboratorio de Fonética de Pisa.

¹⁵ El editorial fundió, además de esta colección, dedicada a la poesía y en la cual se encuentran estos trabajos elegidos, también la colección *De Viva Voz*, enteramente dedicada a

por el otro, grabaciones propias, realizadas personalmente mediante una grabadora ambiental.

Las razones por las cuales hemos elegido estas lecturas son las siguientes: su particularidad estilística, la diferencia estructural y formal de los textos (todos conocidos), las distintas áreas geográficas y lingüísticas de los autores, entre los más conocidos del siglo pasado y con poéticas diferentes. En particular veremos las de Rafael Alberti (España – El Puerto de Santa María), Jorge Guillén (España – Valladolid) y Pablo Neruda (Chile). Más en detalle, para cada poeta hemos seleccionado tres lecturas, las cuales han sido analizadas totalmente o en una porción representativa¹⁶.

Todas las grabaciones han sido guardadas en formato .wav y mono.

Insertamos una tabla de resumen y clasificación:

Tabla 1. Tabla de resumen y clasificación de los poemas leídos

Autor	Título	Area geográfica	Año edición	Género
Rafael Alberti	<i>Marinero en tierra</i>	España (El Puerto de Santa María)	1999	M
Rafael Alberti	<i>México</i>	España (El Puerto de Santa María)	1999	M
Rafael Alberti	<i>Si mi voz muriera en tierra</i>	España (El Puerto de Santa María)	1999	M
Jorge Guillén	<i>El regreso al lugar en que he vivido</i>	España (Valladolid)	2009	M
Jorge Guillén	<i>El más pueril</i>	España (Valladolid)	2009	M
Jorge Guillén	<i>Que no</i>	España (Valladolid)	2009	M
Pablo Neruda	<i>Aquí te amo</i>	Chile (Parral)	1997	M
Pablo Neruda	<i>Me gustas cuando callas</i>	Chile (Parral)	1997	M
Pablo Neruda	<i>Para que tú me oigas</i>	Chile (Parral)	1997	M

la unión de voz y poesía, y en la que el autor leía sus propios poemas y los libros con el texto se juntaban al CD incluido, que ofrecía grabaciones originales recuperadas desde LPs o otras fuentes antiguas digitalizadas. Como escribe Mistrorigo (2018: 14) para el español puede aparecer interesante la “lista de colecciones” de la página web *Voces que dejan huella*, que presenta el material audio grabado a partir de los años '60. Además, más informaciones sobre los archivos digitales del mundo hispanohablante se encuentran en Mistrorigo (2018).

¹⁶ En el caso de Alberti hemos analizado en total cuatro grabaciones, de las cuales 2 que forman parte del principio del poemario *Marinero en tierra*.

3.2 Metodología

El corazón de esta investigación es el dato acústico, visto en relación con el texto impreso: por esta razón intentaremos mirar particularmente la organización prosódica relacionada a la página, en conjunto con las características prosódicas generales. Por otro lado, en la parte comparativa daremos particular atención al elemento retórico del encabalgamiento y a las diferentes o comunes elecciones prosódicas adoptadas.

La metodología empleada es de tipo fonético, empírico, y se apoya de la empleada en el proyecto *VIP-Voces of Italian Poets*. En concreto, por medio del aplicativo PRAAT, hemos anotado los audios en 4 niveles distintos (tomados desde Colonna 2021, de donde viene por la mayoría la metodología y de la terminología). En particular hemos distinguido los siguientes niveles: *Verso* (VS), *Enunciado poético* (EN), *Curva prosódica* (CP), *Palabra rítmica* (PR), que nos han permitido ver la estructura jerárquica de la prosodia poética. En particular, el nivel VS incluye el texto del verso, precedido por el número correspondiente y lo de la estrofa. El *enunciado poético* ha sido definido como «un atto linguistico indipendente, che presenti un confine terminale e una sua significazione prosodica unitaria, che può essere costituito da una sola o da più sezioni interne» (Colonna 2021: 163). Con CP indicamos las unidades interpausales (Colonna 2021: 164) y, finalmente, con PR se definen las unidades “tonali-accentuali” (Colonna 2021: 92) en donde cae la cadencia rítmica en el *continuum* prosódico. Con PR se puede entender también «l’insieme di una o più parole riprodotte foneticamente in una sola riproduzione con un accento forte» (Colonna 2021: 178).

Hemos también individuado los siguientes tipos de pausa (véase Colonna, 2021: 175): pausa breve <pb> (>0,1 s, <0,4 s), pausa media <pm> (>0,4 s, <0,6 s), pausa larga <pl> (>0,6 s, <1 s), pausa muy larga <pll> (>1 s) y pausa reset <P> (a final de estrofa). Las anotaciones han sido guardadas en formato .TextGrid.

Se ha retomado también la clasificación de los tipos de curva prosódica en *verso-curva*, *curva emi-verso*, *curva interverso*, *curva bi/poliverso* y de las consecuentes distintas lecturas, métrica y sintáctica, según del tipo de segmentación de la curva prosódica puesta en relación con el texto. Con *verso-curva* entendemos la realización de la curva prosódica interpausal coincidente con el verso escrito (Colonna 2021); la curva *emi-verso* incluye una porción de verso (Colonna 2021); la curva *interverso*, entre dos versos, incluye una porción de uno y del otro (Colonna 2021); la curva *bi/poliverso* incluye dos o más versos enteros (Colonna 2021). Con lectura métrica entenderemos una lectura rica de

versos-curva, o sea en su mayoría compuesta por curvas prosódicas correspondientes a la unidad del verso. Por otro lado, llamaremos sintáctica una lectura en donde la organización dependerá principalmente de la puntuación y de la tendencia lógico-sintáctica.

Las descripciones de cada autor se presentan como encuadre introductorio al estilo de lectura del autor, antes descritas de un nivel perceptivo y luego más profundizadas, con la presentación de unos índices acústicos individualizados y comentados (velocidad de elocución¹⁷, nivel pausal – largueza media de pausas e índice de pausas por segundo, frecuencia media relativa, índice de *plenus* – índice que viene de Colonna (2021) y se refiere al cociente entre duración total de las curvas prosódicas y de las pausas). En particular nos enfocaremos principalmente en el nivel entonativo, intentando también desarrollar una terminología mirada para describirlo, donde sea necesario, adjuntando unas imágenes extraídas por PRAAT, para mostrar los espectrogramas y oscilogramas, juntos con los niveles de anotación. Se hará uso también, en un caso, de histogramas para analizar más en detalle limitadas porciones de grabación. En estas descripciones utilizaremos un enfoque cualitativo y seguirá un párrafo final de conclusión y comparación, en donde se intentará reunir los resultados obtenidos, ofreciendo una panorámica también a través de gráficos empleados en el proyecto VIP (*VIP-Histogram* y *VIP-Scatterplot*) y otros histogramas.

Finalmente, la parte 3.4., comparativa, va a introducir la cuestión de las diferentes interpretaciones de un mismo texto, deteniéndose más en unos aspectos específicos prosódicos en comparación con el texto (como el encabalgamiento) y detectando, de un nivel perceptivo, la evolución de la lectura desde la segunda parte del siglo XX hasta el presente. En esta sección se han puesto también unos gráficos de comparación entre estilizaciones de los segmentos vocálicos de las curvas de f_0 , realizados en MATLAB con el empleo de las *routines* del proyecto AMPER.

3.3 Resultados

3.3.1 *Rafael Alberti*

En su conjunto, la lectura de Rafael Alberti muestra, ya desde una primera escucha, un estilo declamatorio marcado y un respiro que, rico de pausas, marca

¹⁷ Presentaremos índices de *Fluency Rate* (Relación entre el número total de sílabas y la duración total de la lectura, incluidas las pausas) y *Speech Rate* (velocidad de elocución calculada en sílabas por segundo (excluidas las pausas)).

la articulación y se realiza en una organización prosódica de tipo sintáctico y métrico.

Su estilo entonativo, donde un esquema se repite igual en todas las lecturas (con bajadas finales casi nunca muy fuertes¹⁸), mayormente recuerda a enumeraciones abiertas sostenidas por una marcada manera oratoria, tal que la definiremos como lectura “enumeratoria”. Las curvas entonativas parecen entonces responderse, también en niveles diferentes, con entonaciones que se imitan de la misma manera, aunque sea diferente la intención¹⁹, según un estilo prosódico que también se ha definido retórico (cf. Colonna, 2021).

Empezando primero por las interpretaciones del principio del poemario *Marinero en tierra* (que aquí denominaremos *M_e_t_1*, *M_e_t_2*), con f_0 media de 109 Hz y 118 Hz, se nota que globalmente las curvas prosódicas se presentan cortas y con un uso frecuente de pausas. La *Fluency Rate* para cada lectura es respectivamente de 2,9 sil/s y 3,48 sil/s y la *Speech Rate* de 4,2 sil/s y 4,3 sil/s: las pausas usadas son por la mayoría largas (entre una medida nunca muy larga) y las totales²⁰ de cada lectura corresponden a 6,8 s y 4,3 s, con un coeficiente de pausas por segundo muy diferente, de 0,31 y 0,18.

Citamos los dos poemas que forman parte del principio de la obra *Marinero en tierra*, leídas por el autor y aquí analizadas con *M_e_t_1* y *M_e_t_2* (correspondientes al primero y cuarto poema de la composición):

El mar. La mar.
 El mar. ¡Sólo la mar!
 ¿Por qué me trajiste, padre,
 a la ciudad?
 ¿Por qué me desenterraste
 del mar?
 En sueños, la marejada
 me tira del corazón.
 Se lo quisiera llevar.
 Padre, ¿por qué me trajiste

¹⁸ El análisis por Pamies Bertrán (en prensa) de una parte de una lectura de Alberti (que juntaba un estudio métrico con uno de tipo acústico) muestra que la declamación del poeta se destaca de la estructura métrica del texto y esto se encuentra también en nuestros análisis.

¹⁹ Esto se puede ver por ejemplo con los enunciados interrogativos pronominales (de las preguntas parciales) y de los asertivos que presentan un mismo portamento descendente. No iremos profundizando aquí el tema de las diferentes modalidades entonativas según de la intención (véanse Navarro Tomás 1974; Alarcos 1994; Quilis 1993).

²⁰ No iremos contando los silencios de las consonantes sordas dentro de las curvas sino evaluamos solo las pausas vacías.

acá?

*

Branquias quisiera tener,
 porque me quiero casar.
 Mi novia vive en el mar
 y nunca la puedo ver.
 Madruguera, plantadora,
 allá en los valles salinos.
 ¡Novia mía, labradora
 de los huertos submarinos!
 ¡Yo nunca te podré ver
 jardinera en tus jardines
 albos del amanecer!

En *M_e_t_1* se distingue el contraste entre las pequeñas curvas prosódicas en principio y fin de lectura, que dividen el verso en curvas *emiverso*, según la puntuación, y las CP más largas, que incluyen las preguntas del poema en curvas prosódicas autónomas (la primera realizada como endecasílabo y la segunda como decasílabo). Se propone como ejemplo el caso de los cuatro primeros versos “El mar. La mar. / El mar. ¡Sólo la mar! / ¿Por qué me trajiste, padre, a la ciudad?” en la Imagen 1.

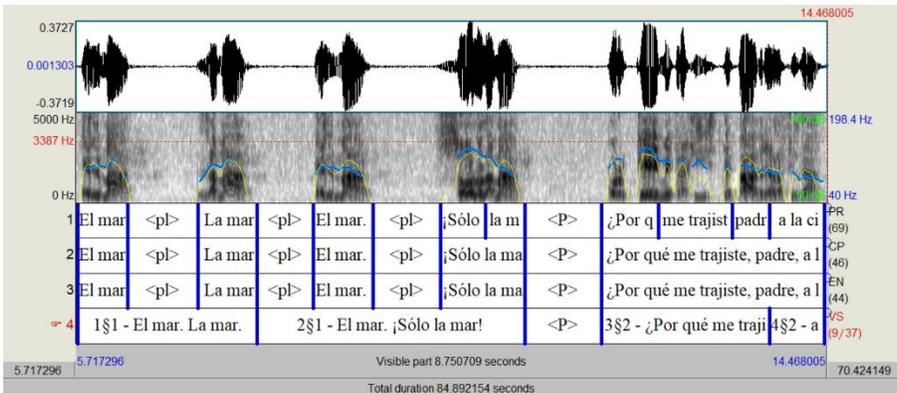


Imagen 1. Pantalla de Praat de Rafael Alberti *M_e_t_1*

También en *M_e_t_2*, compuesto por solos octonarios y heptasílabos, se encuentra una subdivisión que tiene en cuenta la puntuación y se hace métrica en donde no haya puntuación interna: los primeros cuatro versos en rima

(“Branquias quisiera tener, / porque me quiero casar. / Mi novia vive en el mar / y nunca la puedo ver.”) están leídos en dos *versos-curva* y una *curva biverso* de heptasílabos²¹ (véase Imagen 2). Donde, en cambio, el poeta no sigue de manera fiel la sintaxis (no junta al metro), cambia también el número total de sílabas por curva.

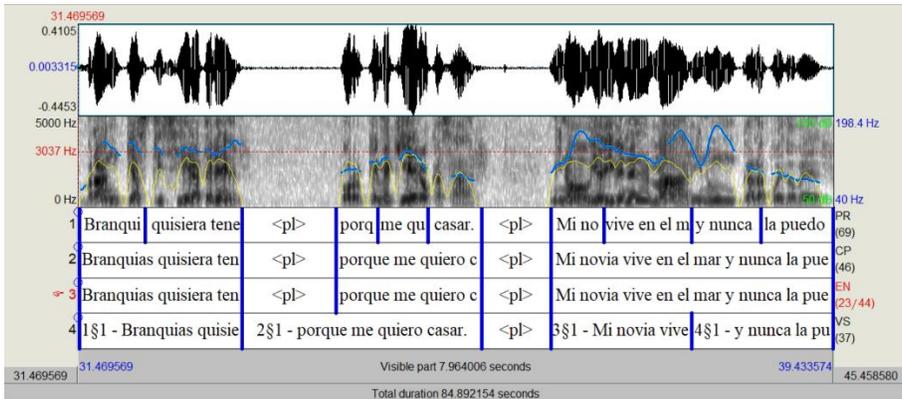


Imagen 2. Pantalla de Praat de Rafael Alberti *M_e_t_2*

La segunda composición que vamos a analizar es *México*: el autor lee, conectadas, las secciones I y II, que veremos y llamaremos *M_1* y *M_2*, y de las cuales citamos el texto:

Todavía más fino, aún más fino, más fino,
casi desvaneciéndose de pura transparencia,
de pura delgadez como el aire del Valle.

Es como el aire.

De pronto, suena a hojas,
suena a seco silencio, a terrible protesta de árboles,
de ramas que prevén los aguaceros.

²¹ Recuérdese lo que decía Navarro Tomás de la tendencia mayor del castellano hablado «entre las unidades de cinco y diez sílabas, con visible realce y predominio de las de siete y ocho» (1974: 35), datos que se pueden comparar con los de Quilis *et al.* (1993: 64), que decía que «la media del número de sílabas en todos los estilos de habla es de 9,5» y en el habla espontánea el «51 % de los grupos fónicos corresponden a los que tienen de una a cinco sílabas» (Quilis 1993: 418-419).

Es como los aguaceros.

Se apaga como ojo de lagarto que sueña,
garra dulce de tigre que se volviera hoja,
lumbre débil de fósforo al abrirse una puerta.

Es como lumbre.

Lava antigua volcánica rodando,
color de hoyo con ramas que se queman,
tierra impasible al temblor de la tierra.

Es como tierra.

II

Como tierra de cactus y magueyes,
de órganos que edifican verdes templos
con bóvedas de aire, con techumbres
limpísimas de aire, sol y agua.

Los caminos se cansan, se desploman
de tanta hundida huella de guarache.
Kilómetros y leguas, derrotados,
abandonan las largas lejanías.

Se sabe, se comprueba que no eres
esa curva monótona y sin músculo
que por los anchos muros oficiales
Diego Rivera ofrece a los turistas.
Contra el gringo que compra en tu retrato
tu parada belleza ya en escombros,
prepara tu fusil. No te resignes
a ser postal de un álbum sin objeto.

Que no eres sólo el tema de una estrofa,
ni el color complemento del paisaje,
ni ese perro furioso que se tumba,
dócil, después de herir, al pie del amo.

Eres México antiguo, horror de cumbres
que se asombran batidas por pirámides,

trueno oscuro de selvas observadas.

Contra los gachupines que alambican
residuos coloniales por tus venas,
prepara tu fusil. Tú eres el indio
poblador de la sangre del criollo.

Si él y tú sois ya México, ninguno
duerma, trabaje, llore y se despierte
sin saber que una mano los ahoga,
dividiendo su tierra en dos mitades.

Con este poema la lectura, todavía más enfática, se hace más cercana a la invectiva: los finales de las curvas, como en contraste, acaban con subidas y bajadas marcadas (tal vez también dentro de una curva, en donde se nota el confín en un nivel entonativo²²): eso resalta las palabras puestas al principio o al final de la curva. La *Fluency Rate* es de 4 sil./s y la *Speech Rate* de 4,8 sil./s, mientras la velocidad pausal es de 0,16 p/s. La f_0 media relativa es de 119 Hz y se distribuye en curvas uniformes globalmente planas (incluso el final de cada una) y más descendientes o con muy poca subida final. El texto, composición muy diferente de la anterior, empezando por el metro (muy largo), ve una manera de organizar la prosodia que por un lado intenta seguir el metro y por el otro escuchar la sintaxis: el primer verso se reproduce cortado en dos segmentos interpausales (reproduciendo la puntuación interna), mientras el segundo se pronuncia en una sola curva con una duración de las curvas que se va alargando²³ (de 15 sílabas, que representaría un número muy largo de sílabas si fuera habla espontánea, como evidenciaría Navarro Tomás). Por otro lado, los tres alejandrinos (vv. 9-11) están reproducidos el primero en una sola CP (con destaque entonativo interior entre los dos hemistiquios) y los otros dos se cortan en puntos diferentes del verso, alterando también el número de sílabas con respecto al texto (el v. 10 se divide en dos hemistiquios de 7 sílabas y el v. 11 en dos curvas de 8 y 7 sílabas). En *M_1* hay 9 *versos-curva* (en un total de 16 versos) y en *M_2* 14 (en un total de 21 versos), aunque se encuentran curvas más largas del verso (que superan los 3,4 s, como en una entonación de listado).

²² Muy evidente es el caso de la lectura de la curva que incluye *se desploman, / de tanta hundida huella de guarache*, en donde se puede escuchar el corte interno entonativo, que hace destacar la primera de la segunda parte, como pasa por la mayoría de los casos en esta lectura.

²³ Se tocan casi 3 s en esta curva.

En fin, con *Si mi voz muriera en tierra*, todavía se encuentra un estilo enumeratorial, más marcado en la parte final (efectivamente de enumeración).

El texto del poema es el siguiente:

Si mi voz muriera en tierra
 llevadla al nivel del mar
 y dejadla en la ribera.
 Llevadla al nivel del mar
 y nombardla capitana
 de un blanco bajel de guerra.
 ¡Oh mi voz condecorada
 con la insignia marinera:
 sobre el corazón un ancla
 y sobre el ancla una estrella
 y sobre la estrella el viento
 y sobre el viento la vela!

En esta lectura la *Fluency Rate* es de 3,9 sil./s, la *Speech Rate* de 4,7 sil./s, con una f_0 media relativa de 123 Hz y el coeficiente pausal de 0,18 p./s. La subdivisión prosódica llega al máximo número de *versos-curvas* realizados por el autor (8 en un poema de 12 versos totales, por la mayoría de octonarios), juntos con una curva *bi-verso* (que incluye dos octonarios) y curvas largas (13 sílabas).

3.3.2 Jorge Guillén

La voz del poeta se presenta desde el primer momento ronca; en su estilo de lectura hay un rigor en la articulación de las palabras y la organización prosódica sigue básicamente la puntuación del texto.

Se analiza la lectura del poema *El regreso al lugar en que he vivido* (*El regreso*, en endecasílabos), del cual vamos a citar el texto completo:

El regreso al lugar en que he vivido
 Tantos veranos una doble dicha
 No trae pormenores de recuerdo,
 Sí la emoción y el aura en torno a ella.
 Ella, que ya no es ella. ¡Que injusticia,
 Y sin posible apelación a un justo,
 a un tribunal! Morir así no es culpa
 De nadie. Tú no estás. Y permanece
 Bajo el nivel de una memoria activa,
 Muy dentro de este ser que soy de veras,
 El vivir que tú y yo vivimos juntos,

Actual hasta el instante en que la nada
 Me lleve a mi también. Y los veranos
 Seguirán sucediéndose con sombras
 De consuelo, de amor, de vidas íntimas

En este poema más de un cuarto del tiempo de la lectura está formado por pausas (de diferentes medidas, prevalentemente medias y largas, con una frecuencia de 0,24 p/s), la *Speech Rate* es de 3,9 sil./s, la *Fluency Rate* de 3,5 sil./s y la f_0 media relativa de 201 Hz. La lectura empieza métrica (*versos-curvas* vv. 1, 3, 4, 10) y vuelve a sintáctica (como muestra la Imagen 3, con los versos “El regreso al lugar en que he vivido / Tantos veranos una doble dicha / No trae pormenores de recuerdo,”), cambiando la organización de las curvas, muy cortas o largas (hasta 16 sílabas) que, cuando se alargan, suelen incluir dos unidades entonativas. El estilo es declaratorio, con movimientos melódicos en las curvas prosódicas que se repiten: las curvas no suelen bajar hasta un bajo nivel de f_0 excepto por la última sílaba y suelen quedarse en un nivel central-medio, dejando entender una continuación del discurso general (v. Colonna 2021, entonación de “declarativa poética”). Tal vez suben en un nivel alto en la última o penúltima sílaba (tónica o/y postónica)²⁴, acabando parecerse a interrogaciones (en dos casos de versos que acaban con coma).

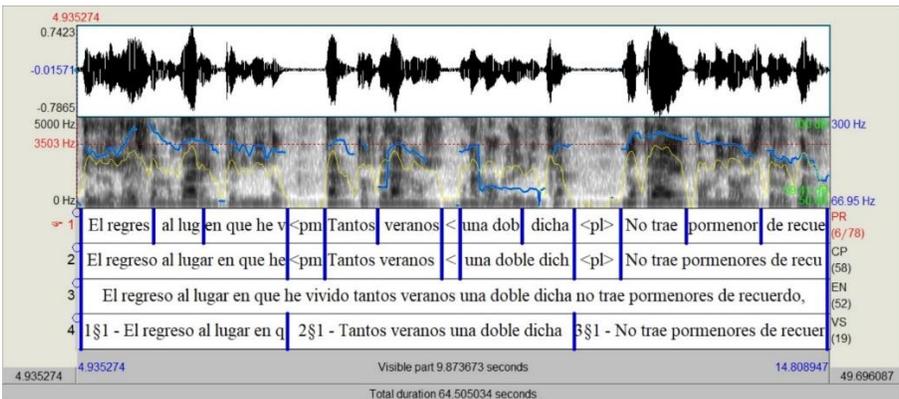


Imagen 3. Pantalla de Praat de Jorge Guillén *El regreso*

²⁴ En italiano se puede ver como la lectura de Giorgio Caproni analizada por Colonna (2017) presenta un estilo parecido en la tendencia a subir mucho al final (en correspondencia de entonaciones continuativas), constituyendo una cadencia característica del poeta. Un ejemplo de Guillén se ve en la tercera CP.

Segundo poema que hemos elegido para este estudio es *El más pueril* (compuesto por la mayoría de heptasílabos, decasílabos y alejandrinos). El texto completo es el siguiente:

¿Quién más pueril que este gato pueril,
Quién sin cesar más niño?
Triscador, caprichoso, zahorí,
¿Cómo saca partido.
De cualquier elemento que pueda remover,
Bola, flor o cordel!
Criatura inocente
Creando paraíso,
¿Quién con más absoluto no saber de la muerte?
Juega, mortal sin dios: tu cielo es el olvido.

En su lectura se encuentra una tendencia a dividir los enunciados en dos o más unidades prosódicas-entonativas, que parecen enumeraciones y las CP tienden a incluir palabras aisladas del verso. Se encuentran 3 *versos-curva* juntos con curvas de un mismo número de sílabas que se repite por la mayoría de la lectura (de 7 sílabas)²⁵, tal que rompe versos largos también (ej. dos curvas autónomas de 7 sílabas para el v. 9, alejandrino): hay también curvas largas (*bi-verso* vv. 7-8, de 2 heptasílabos, en donde la fractura interna se realiza en un nivel entonativo y articulatorio)²⁶. Las más breves llegan hasta una sola palabra de dos sílabas. La frecuencia media es de 216 Hz, la *Speech Rate* es de 3,8 sil./s y la *Fluency Rate* 2,7 sil./s, mientras las pausas son 0,27 p/s. Se encuentran muchas entonaciones interrogativas en donde el principio de las curvas se presenta en un nivel alto, antes de bajar. Desde la Imagen 4 se puede ver este sistema de alternancia entre *versos-curvas* y curvas *emiverso* en correspondencia de los versos “Quién sin cesar más niño? / Triscador, caprichoso, zahorí, / ¿Cómo saca partido.”

²⁵ Los heptasílabos permanecen en la lectura en curvas autónomas y, en donde hay versos largos, la manera de fracturarse sigue con heptasílabos.

²⁶ Incluimos una imagen como ejemplo de combinación de dos versos-curva y de tres curvas incluyentes 3 palabras de un verso.

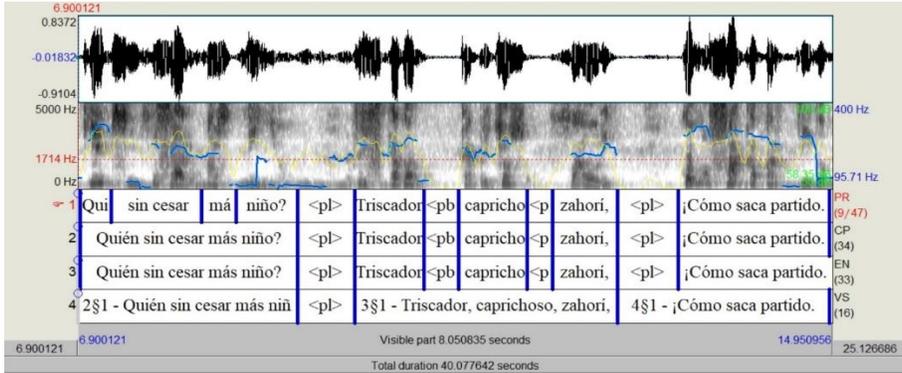


Imagen 4. Pantalla de Praat de Jorge Guillén El más pueril

El último poema que hemos seleccionado para esta investigación es *Que no*, del cual esto es el texto:

Edificios y gentes, la premura, la calma,
 La arista de la esquina, todo está asegurado.
 Negociantes colmenas, de vidriados alvéolos
 En grises muros lisos como láminas límpidas,
 Vertical de un vigor sin vértigo suspenso,
 Todo está asegurado contra el mal y sus duendes.
 Los cruces en que el tiempo palpita, verde o rojo,
 Dóciles peatones, coches entre rumores,
 Todo está asegurado. Y... ¿Quién es el hostil?
 (Grupos de silenciosos en lóbregas tabernas
 Miran y escuchan raudos movimientos de imágenes.)
 A los negros sonoros con una voz caliente
 De niño envejecido que sonrío temiendo,
 A las mujeres, Fausto de rubias clamorosas
 Donde el cabello es júbilo que la piel abalanza,
 A toda la ciudad, a su carne y su piedra,
 ¿Quién está amenazando mientras promete glorias
 De jardín en retiros de cielos aseguibles?
 (Tensión de una riqueza por la tensión de todos.
 Triunfa una voluntad ilimitada siempre).
 Pero ¿será posible? Atómicos suicidas,
 Más aseguradores, quisieran arrojarse
 Desde el último piso de la Mansión al suelo.
 –posible sí sería– ... Que no. –Tal vez– ¡No, no!

Con la lectura de este poema, compuesto por versos muy largos (en su mayoría alejandrinos), sigue el estilo declamatorio con un carácter conativo para el oyente. Se encuentra una f_0 media relativa de 226 Hz, una *Speech Rate* de 3,6 sil./s y una *Fluency Rate* de 2,7 sil./s (coeficiente pausal 0,25 p/s). Aquí también el movimiento melódico tiende a repetirse con curvas parecidas, con las tres entonaciones individualizadas antes y la tendencia a dividir cada CP en más unidades entonativas. Además unos versos que nos habríamos esperado con entonación continuativa están reproducidos como interrogaciones absolutas: todavía sigue la tendencia a la enumeración y la organización del verso en pequeñas curvas de listado (el respiro se corta o hay segmentación entonativa en donde hay puntuación o en el medio del verso). A nivel organizativo se encuentran 7 *versos-curvas* en un total de 24 versos.

3.3.3 Pablo Neruda

La lectura de Neruda suena como una “lamentación musical”, que recuerda a los cantos antiguos²⁷ y presenta un estilo declamatorio, con un nivel melódico de lectura plano, bastante constante desde el principio hasta el final. Las curvas melódicas aparecen homogéneas, con bajadas al final de las curvas a veces muy destacadas (en la última sílaba), en un nivel muy bajo, que llega hasta la *creaky voice*. La organización prosódica también se destaca de las vistas antes y los segmentos interpausales coinciden por la mayoría con el verso.

El primer poema analizado es *Aquí te amo*: a continuación el texto completo.

Aquí te amo.
 En los oscuros pinos se desenreda el viento.
 Fosforece la luna sobre las aguas errantes.
 Andan días iguales persiguiéndose.

Se descíñe la niebla en danzantes figuras.
 Una gaviota de plata se descuelga del ocaso.
 A veces una vela. Altas, altas estrellas.
 O la cruz negra de un barco.
 Solo.
 A veces amanezco, y hasta mi alma está húmeda.
 Suena, resuena el mar lejano.
 Este es un puerto.

²⁷ En casos como este y como los de antes nos damos cuenta de que podría ser útil la realización de un nuevo sistema de etiquetas prosódicas específicas para describir entonaciones tan particulares, juntas a estilos de lectura particulares.

Aquí te amo.

Aquí te amo y en vano te oculta el horizonte.
Te estoy amando aún entre estas frías cosas.
A veces van mis besos en esos barcos graves,
que corren por el mar hacia donde no llegan.

Ya me veo olvidado como estas viejas anclas.
Son más tristes los muelles cuando atraca la tarde.
Se fatiga mi vida inútilmente hambrienta.
Amo lo que no tengo. Estás tú tan distante.

Mi hastío forcejea con los lentos crepúsculos.
Pero la noche llega y comienza a cantarme.
La luna hace girar su rodaje de sueño.

Me miran con tus ojos las estrellas más grandes.
Y como yo te amo, los pinos en el viento,
quieren cantar tu nombre con sus hojas de alambre.

En este poema, compuesto en versos largos de metros diferentes (mayormente alejandrinos), la manera de leer sigue la *mise en page*, así que las curvas se presentan muy largas (la duración media de una CP es de 3,47 s y la máxima de 5 s), incluyendo, principalmente, el verso (por un total de 19 *versos-curva*) o cortándolo en dos, con pausas o a un nivel entonativo, especialmente en la segunda parte del poema (más con los alejandrinos). La *Fluency Rate* es de 2,5 sil./s y la *Speech Rate* de 3,2 sil./s: la velocidad, mucho más lenta de las anteriores, es, entre las lecturas del poeta, la más rápida. Además se utilizan pausas de medidas diferentes (muy largas en la primera y última parte) y la f_0 media es de 143 Hz. Las tendencias melódicas totales se repiten y varían en imitación, con los acentos muy marcados: se repiten tonos iguales o diferentes, conectados por bajadas graduales, en una insistencia rítmica y retórica, que conecta el nivel tonal a una función rítmica de la melodía.

Mirando más en detalle un ejemplo representativo de toda la lectura (v. 14, “Aquí te amo y en vano te oculta el horizonte.”, reproducido como *verso-curva*), del cual hemos representado la duración y la f_0 media para cada sílaba en las Imágenes 5 y 6 (véase Pamies Bertrán en prensa), se ha notado, por un lado, una duración silábica muy variada y, por otro lado, una frecuencia media más

homogénea²⁸. El ritmo en esta lectura está marcado por la duración de las sílabas tónicas, que se destacan de las otras por el nivel superior, en conjunto con un uso específico de la frecuencia, que en cambio sube (siempre en un nivel general homogéneo), en su mayoría, en correspondencia de la sílaba pretónica y baja en la tónica.

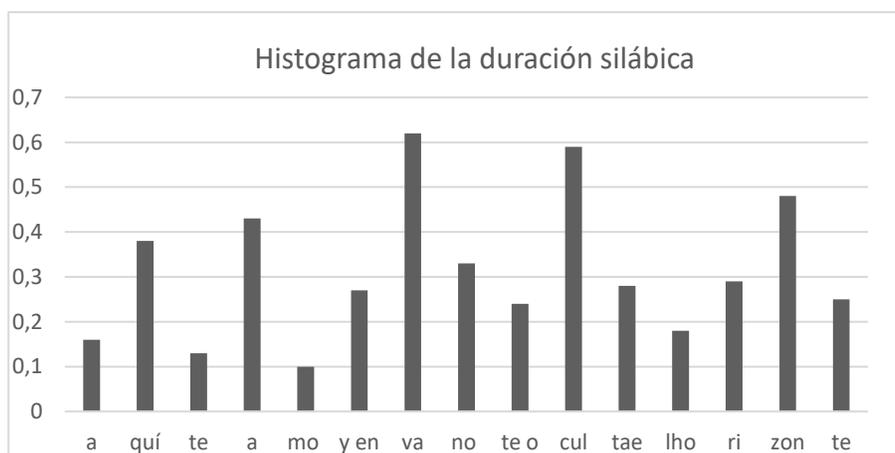


Imagen 5. Gráfico de la duración de las sílabas en la CP del v. Aquí te amo y en vano te oculta el horizonte.

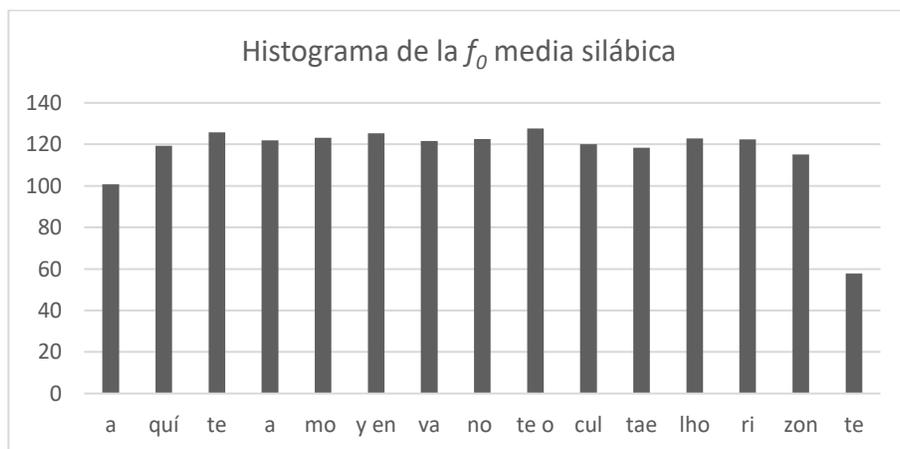


Imagen 6. Gráfico de la f_0 media de las sílabas en la CP del verso Aquí te amo y en vano te oculta el horizonte.

²⁸ En la división en sílabas hemos tenido en cuenta también la división en las siguientes palabras rítmicas: Aquí / te amo / y en vano / te oculta / el horizonte.

La segunda lectura es la del poema *Me gustas cuando callas* (f_0 media de 116 Hz), del cual vamos a presentar el texto a continuación:

Me gustas cuando callas porque estás como ausente,
y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca.
Parece que los ojos se te hubieran volado
y parece que un beso te cerrara la boca.
Como todas las cosas están llenas de mi alma
emerges de las cosas, llena del alma mía.
Mariposa de sueño, te pareces a mi alma,
y te pareces a la palabra melancolía.

Me gustas cuando callas y estás como distante.
Y estás como quejándote, mariposa en arrullo.
Y me oyes desde lejos, y mi voz no te alcanza:
déjame que me calle con el silencio tuyo.

Déjame que te hable también con tu silencio
claro como una lámpara, simple como un anillo.
Eres como la noche, callada y constelada.
Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo.

Me gustas cuando callas porque estás como ausente.
Distante y dolorosa como si hubieras muerto.
Una palabra entonces, una sonrisa bastan.
Y estoy alegre, alegre de que no sea cierto.

La lectura se presenta más lenta (*Fluency Rate* 2,2 sil./s, *Speech Rate* 3 sil./s) y con una subdivisión interna de los alejandrinos mayores a través de cesuras por pausas o saltos entonativos (hemistiquios y partes de hemistiquios aparecen conectados como en una continuación, nunca bajando a un nivel inferior cuando hay aserciones), que ponen más atención en la primera parte de las curvas, con unos alargamientos de las sílabas (por ejemplo “me gustas”, en principio de verso, muy marcado). Se encuentran solo 4 *versos-curva* (de 14 sílabas – v. 4, 5, 8, 13) y el coeficiente de las pausas por segundo es de 0,26.

Finalmente, con el poema *Para que tú me oigas* (el texto a continuación) la lectura se hace invocación y súplica (casi como canto), con insistencia melódica y curvas de la misma largueza, duración y número de sílabas.

Para que tú me oigas
mis palabras
se adelgazan a veces

como las huellas de las gaviotas en las playas.

Collar, cascabel ebrio
para tus manos suaves como las uvas.

Y las miro lejanas mis palabras.
Más que más son tuyas.
Van trepando en mi viejo dolor como las yedras.

Ellas trepan así por las paredes húmedas.
Eres tú la culpable de este juego sangriento.

Ellas están huyendo de mi guarida oscura.
Todo lo llenas tú, todo lo llenas.

Antes que tú poblaron la soledad que ocupas,
y están acostumbradas más que tú a mi tristeza.

Ahora quiero que digan lo que quiero decirte
para que tú las oigas como quiero que me oigas.

El viento de la angustia aún las suele arrastrar.
Huracanes de sueños aún a veces las tumban.

Escuchas otras voces en mi voz dolorida.
Llanto de viejas bocas, sangre de viejas súplicas.
Ámame, compañera. No me abandones. Sígueme.
Sígueme, compañera, en esa ola de angustia.

Pero se van tiñendo con tu amor mis palabras.
Todo lo ocupas tú, todo lo ocupas.

Voy haciendo de todas un collar infinito
para tus blancas manos, suaves como las uvas.

Se puede ver aquí también una manera retórica de leer que, aunque en un equilibrio melódico bastante regular, se junta a niveles y tendencias a veces opuestas. Los versos sueltos se juntan en una sola curva (como pasa entre los primeros dos) y el número de *versos-curva* sube a 9, aunque mayoritaria sea la subdivisión en dos partes. La f_0 media relativa es 116 Hz y la *Speech Rate* se presenta igual a la del poema anterior, mientras que la *Fluency Rate* corresponde a 2, 4 sil./s, desvelando otro uso de las pausas.

3.3.4 Conclusiones

Las descripciones de estos poetas nos han permitido detectar tres diferentes estilos de lectura, que se encuentran en unos aspectos: globalmente se puede notar una tendencia general al estilo declamatorio y a la repetición entonativa interna, que utiliza también entonaciones recurrentes específicas (v. entonación declarativa poética, enumerativa) y emplea diferentes elecciones organizativas (una organización métrico-sintáctica con Alberti, sintáctica con Guillén, más métrica con Neruda) con diferentes medidas de las CP (las más largas se encuentran en Neruda).

En particular se ha notado también, desde una mirada más profundizada, la presencia de particulares portamientos en la gestión de duración y *f₀* en el estilo nerudiano, que nos inducen a considerar necesario seguir profundizando la observación del tema en un *corpus* más amplio.

Diferentes se han presentado también las velocidades de elocución: se puede notar el nivel superior logrado con Alberti y el más bajo de Neruda. Una mayor variación entre las lecturas se individualiza en Alberti, mientras la diferencia entre *Speech* y *Fluency Rate* se presenta en general muy heterogénea, reflejando también el diferente empleo de pausas. De hecho los niveles más parecidos se encuentran en la primera lectura de Guillén (con la que ambos los niveles se mantienen altos) y el más marcado contraste se nota en la primera grabación de Alberti.

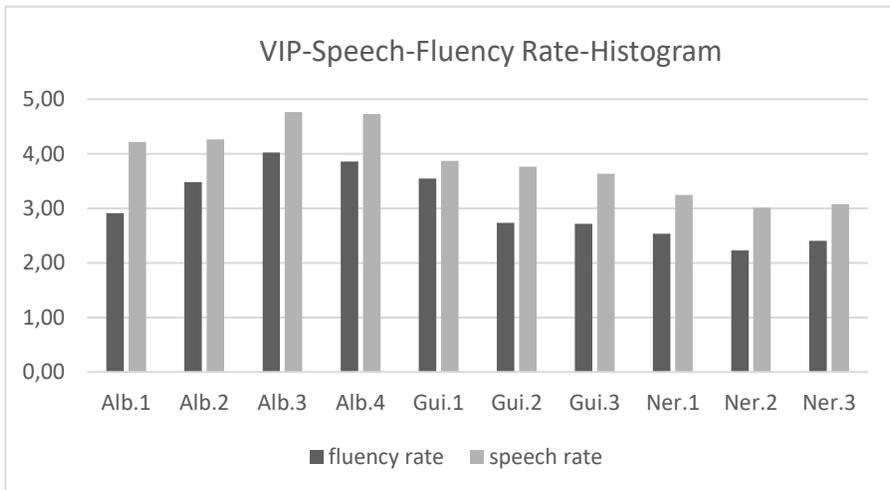


Imagen 7. Speech y Fluency Rate en cada lectura de Alberti, Guillén y Neruda

Mirando el coeficiente de pausas por segundo se puede encontrar un nivel más alto en Guillén, seguido por Neruda y luego por Alberti. El mismo orden se encuentra también en la frecuencia media relativa, más aguda con Guillén y más baja con Alberti.

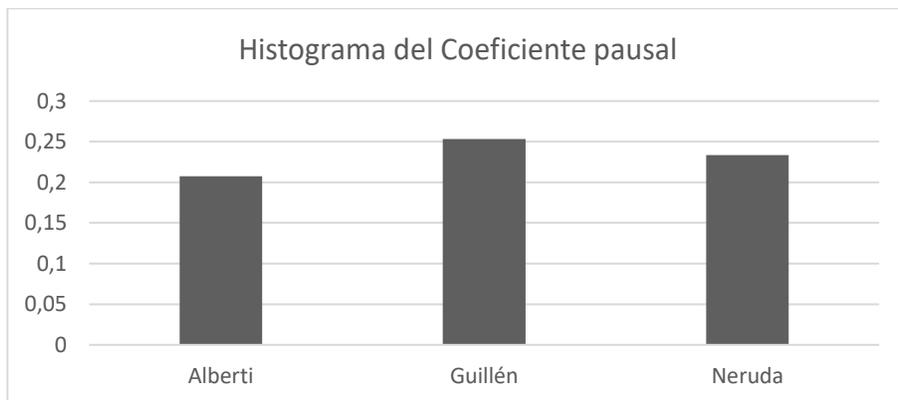


Imagen 8. Histograma del coeficiente pausal en los tres poetas

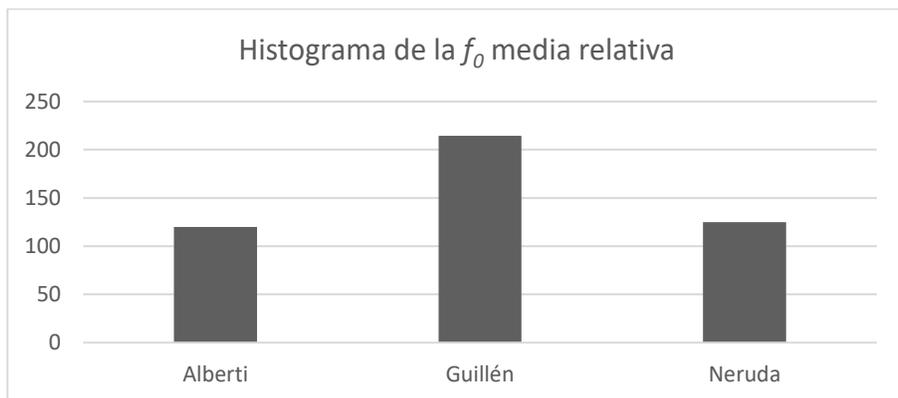


Imagen 9. Histograma de la f_0 media relative en los tres poetas

El gráfico de dispersión²⁹ que adjuntamos muestra el diferente portamiento de los tres poetas en la gestión del equilibrio entre CP y P, dado por el índice de *plenus*, en relación con el nivel de f_0 : se ha observado un actitud globalmente homogénea para cada autor, a excepción de Alb.1 (con el que *plenus* y f_0 tocan

²⁹ El gráfico es tomado por la metodología VIP-*Voices of Italian Poets* y pone en relación el factor de *plenus* (eje vertical) y de frecuencia media relativa (eje horizontal).

los niveles en absoluto más bajos). La f_0 media relativa de Alberti y Neruda se ha presentado más parecida, mientras la gestión del *plenus* resulta más parecida entre Guillén y Neruda: de esta manera podemos detectar las lecturas de cada poeta reunidas en distintas partes del gráfico.

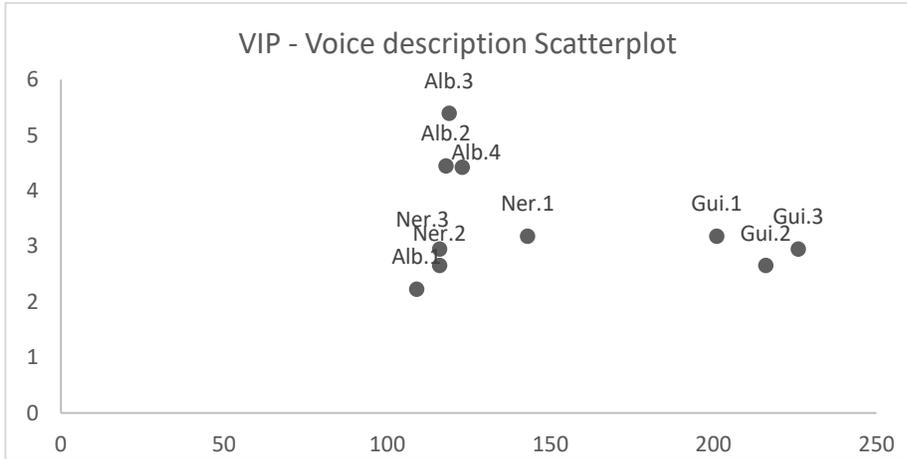


Imagen 10. VIP-Voice description Scatterplot

Cada voz ha presentado entonces su portamiento específico y reconocible aunque un sistema general en las elecciones de lectura podemos decir abraza estas diferentes interpretaciones.

Desde este punto de partida para ulteriores investigaciones resulta que los tres poetas hispanohablantes del siglo XX presentan rasgos comunes así como una variación original para cada autor y lectura. Esto hace suponer la posibilidad de un sistema general de lectura poética con rasgos comunes y una riqueza interior en la lectura de poesía en español, así como también lo es en italiano (cf. Colonna 2021).

En conclusión podemos decir que la aportación de estudios empíricos es fundamental para conocer la dimensión performativa de la vocalidad poética en distintos niveles, incluida la imagen cultural que retrata, así como la concretización del aparato musical de la composición escrita. Por esto, el desarrollo de una metodología fonética específica, como la del proyecto VIP, permite detectar algunos de los aspectos más interesantes de esta vocalidad, facilitando su estudio sistemático.

Agradecimientos

Este artículo ha sido posible gracias a una estancia de investigación en la Universidad de Granada (abril-septiembre de 2019), bajo la dirección del Profesor Antonio Pamies Bertrán.

Bibliografía

- Alarcos, E. (1994). *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe – Real Academia Española.
- Beccaria, G. L. (1964). *Ritmo e melodia nella prosa italiana*. Firenze: Olschki.
- Bello, A. (1835). Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana. *Obras completas, VI. Estudios Filológicos, I*. Caracas: La Casa de Bello, 1981.
- Bertinetto, P. M. (1978). “Strutture soprasegmentali e sistema metrico”. En: Cremante, Renzo & Pazzaglia, Mario (eds.). *La metrica*. Milano: Il Mulino, I, pp. 67-78.
- Borzone De Manrique, A. M. & Signorini, A. (1983). Segmental duration and rhythm in Spanish. *Journal of Phonetics*, 11, 117-128.
- Bravo, L. (2011). La puesta en voz de la poesía, antiguo arte multimedia”. *Periódico de Poesía*, 42, <http://www.archivopdp.unam.mx/images/stories/pdf/fracturidades-42.pdf> (1-05-2021).
- Cantero S., Francisco J. (2002). *Teoría y análisis de la entonación*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Carvajal Milena, A. (1995). *De métrica expresiva frente a métrica mecánica. Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe*. Tesis de doctorado. Universidad de Granada.
- Chatman, S. (1965). *A theory of meter*. Berlin: De Gruyter Mouton.
- Coll y Vehí, J. (1854). *Elementos de arte métrica latina y castellana*. Madrid: Rivadeneyra.
- Colonna, V. (2017). *Prosodie del «Congedo»*. *Analisi fonetica comparativa di dodici letture*. Tesi magistrale inedita, Università degli Studi di Torino, A.A. 2016-2017.
- Colonna, V. (2021). *Voices of Italian Poets. Analisi fonetica e storia della lettura della poesia italiana dagli anni Sessanta a oggi*. Tesi di Dottorato inedita (A.A. 2017/2018-2019/2020). Tutor: Prof. Antonio Romano.
- Cremante, R. & Pazzaglia, M. (1972): *La metrica*. Bologna: Il Mulino.
- De La Barra, E. (1887): *Elementos de Métrica Castellana*. Whitefish (USA): Kessinger Publishing.
- Devoto, D. (1980-1982). “Leves o alevs consideraciones sobre lo que es el verso”. *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 5, 67-100; 7, 5-60.
- Domínguez Caparrós, J. (1975). *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: CSIC.
- Domínguez Caparrós, J. (1993). *Métrica española*. Madrid: Síntesis.
- García Gómez, E. (1972). *Poemas arábigoandaluses*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Gili Gaya, S. (1940). *La cantidad silábica en la frase*. Valladolid: Castilla, I, 287-298.
- Henríquez Ureña, P. (1961). *Estudios de versificación española*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología “Amado Alonso”.
- Jakobson, R. (1960). Linguistics and Poetics. En: Sebeok T. (ed.). *Style in Language*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 350-377.

- Lázaro Carreter, F. (1972). Función poética y verso libre. En: *Estudios de poética*. Madrid: Taurus, pp. 51-62, 1976.
- Mc Spadden, George E. (1962). "New Light on Speech Rhythms from Jorge Guillén's Reading of His Poem *Gran Silencio*". *Hispanic Review*, XXX, pp. 216-230.
- Mila y Fontanals, M. (1855). *Arte métrica*. Barcelona: Diario de Barcelona.
- Mistrorigo, A. (2018). *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*. Venezia: Ca' Foscari.
- Mora Gallardo, E. & Asuaje, R. A. (2009). *El canto de la palabra: Una iniciación al estudio de la prosodia*. Centro de Investigación y Atención Lingüística (CIAL), Grupo de Investigación en Ciencias Fonéticas (GICIFO). Mérida (Venezuela): Universidad de los Andes.
- Navarro Tomás, T. (1922). La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío. *Revista de Filología Española*, IX, 1-29.
- Navarro Tomás, T. (1956). *Métrica española*. Barcelona: Labor.
- Navarro Tomás, T. (1974). *Manual de entonación española* (4.ª ed.). Madrid: Guadarrama (Obra original publicada en 1944).
- Pamies Bertrán, A. (1999). Prosodic Typology: On the Dichotomy between Stress-Timed and Syllable-Timed Languages. *Language Design*, 2, 103-130.
- Pamies Bertrán, A. (2010). Quelques malentendus à propos du concept de rythme en linguistique. En: Russo, M. (ed.), *Prosodic universals. Comparative studies in rhythmic modeling and rhythm typology*. Roma: Aracne.
- Pamies Bertrán, A. [en prensa]: "Naturaleza y función del ritmo fonológico". En: Gil, J., Llisterri, J. (ed.). *Fonética y fonología descriptivas de la lengua española*. Washington D.C.: University of Georgetown.
- Pointon, Graham. E. (1980). Is Spanish really syllable-timed? *Journal of Phonetics*, 8, 293-304.
- Príncipe, Miguel A. (1862). *Fábulas en verso castellano y en variedad de metros*. Madrid: Imprenta de D. M. Ibo Alfaro, 385-659.
- Quilis, A. (1964). *La juntura en español: un problema de fonología*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- Quilis, A. (1970). *La percepción de los versos oxítonos, paroxítonos y proparoxítonos en español*. Madrid: Suc. Rivadeneyra.
- Quilis, A. (1993). *Tratado de fonología y fonética españolas*. Madrid: Gredos.
- Quilis, A., Cantarero, M. & Esgueva, M. (1993). El grupo fónico y el grupo de entonación en el español hablado. *Revista de Filología Española*, 73(1-2), 55-64.
- Romano, A. & Mairano P. (2010). "Speech Rhythm Measuring And Modelling: Pointing Out Multi-Layer And Multi-Parameter Assessments". En: Michela Russo (ed.). *Prosodic Universals: comparative studies in rhythmic modeling and rhythm typology*. Roma: Aracne, 79-116.
- Seidel, W. (1987). *Il ritmo*. Bologna: Il Mulino.
- Schirru, G. (2004). Costituenza metrica e lingua poetica italiana. En: Albano Leoni, F.; Cutugno, F.; Pettorino, M. & Savy, R. (ed.). *Il parlato italiano. Atti del convegno nazionale di Napoli*. Napoli: D'Auria, texto F9. <http://hdl.handle.net/11580/14830>.
- Toledo, G. A. (1988). *El ritmo en el español. Estudio fonético con base computacional*. Madrid: Gredos.
- Toledo, G. A. (1994). Compresión rítmica en el español caribeño: habla espontánea. *Estudios de Fonética Experimental*, VI, 187-217.
- Torre, E. & Vázquez, M. A. (1986). *Fundamentos de poética española*, Sevilla: Alfar.
- Tsur, R. (1992). *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Amsterdam: Elsevier (North Holland).

-
- Utrera Torremocha, M. V. (2010). *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: Editorial CSIC Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Valls Gorina, M. (1970). *Aproximación a la música*. Madrid: Biblioteca básica de Salvat.

Discografía

- Alberti, R. (1999). *Antología personal*. Madrid: Visor.
- Guillén, J. (2009). *Antología personal*. Madrid: Visor.
- Neruda, P. (1997). *Antología personal*. Madrid: Visor.